



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Campus I – Rodovia BR 285, Km 292

Bairro São José – Passo Fundo, RS

CEP: 99.052-900

E-mail: ppgletras@upf.br

Web: www.ppgl.upf.br

Fone: (54) 3316-8341

Michele Cristina Palaoro

O FANTÁSTICO E O MARAVILHOSO NA OBRA *MOMO E O SENHOR DO TEMPO*, DE MICHAEL ENDE

PASSO FUNDO

2019

Michele Cristina Palaoro

O FANTÁSTICO E O MARAVILHOSO NA OBRA *MOMO E O SENHOR
DO TEMPO*, DE MICHAEL ENDE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, como requisito para obtenção do grau de mestre em Letras, sob a orientação do Prof. Dr. Luís Francisco Fianco Dias.

PASSO FUNDO

2019

“Um dia notamos que nos faltava uma palavra. Ninguém a havia roubado, nós tampouco a esquecêramos. Ela simplesmente não estava mais lá. Mas sem essa palavra não podíamos continuar encenando, porque nada mais tinha qualquer sentido. Era a palavra através da qual tudo se relacionava com tudo. Compreende, bela senhora? Desde então estamos viajando para tentar reencontrá-la.”

(ENDE, 1984, p. 44).

“Moram numa casa três parentes,
ou melhor, três irmãos diferentes.
Mas cada um se parece com os outros dois.
O primeiro *não* está, só vai chegar depois.
O segundo *não* está, já foi embora.
Só o terceiro está em casa agora.
Sem ele não haveria os outros no mundo.
E ele existe porque o primeiro vira o segundo.

Se você olhar bem não vai ver o terceiro,
só vai enxergar o segundo ou o primeiro.
Então me diga: serão os três apenas um?
Ou serão dois, ou até nenhum?
Esses senhores são os três governantes
de um mesmo reino, dos mais importantes,
e que é eles mesmos além do mais.
Dentro desse reino eles são iguais.”
(ENDE, 2012, p. 149)

RESUMO

A construção dos estudos acerca da narrativa fantástica e do gênero maravilhoso na obra alemã *Momo e o senhor do tempo* (1973), é fundamentada por relacionar os traços essenciais do gênero fantástico, cujo universo encontra-se na tênue linha da ambiguidade entre a razão e a incongruência, a meio caminho do sobrenatural e, em contrapartida, delineá-la ao curso do gênero maravilhoso – o sobrenatural naturalizado. Para isso, Tzvetan Todorov (2013, 2017), Furtado (1980), Cunha (2017), García (2007, 2009) e Camarani (2014) dialogam, nessa pesquisa, acerca do fantástico. No que tange o gênero maravilhoso, a fundamentação teórica é composta novamente por Todorov (2013, 2017), assim como Freud (2001, 2019), Bettelheim (2017) e Corso (2006), em relação aos aspectos do inconsciente na criança; e Held (1980), acerca do imaginário infantil. O objetivo dessa pesquisa, portanto, é discutir os conceitos de fantástico e maravilhoso associados à obra de Michael Ende, pois ambas as teorias dialogam de maneiras eficazes com o leitor, deixando-o simultaneamente suspenso entre a ambiguidade dos acontecimentos e a explicação desses. Os resultados apontam em qual (ou quais) das teorias a narrativa alemã está reticente e ascende para o percurso que ambos os gêneros têm a permear na análise da obra.

Palavras-chave: Momo e o senhor do tempo. Michael Ende. Fantástico. Maravilhoso. Imaginário infantil.

ABSTRACT

The building of the studies about the fantastic narrative and the wonderful genre in the German literary work *Momo* (1973), is justified by relating the essential features from the fantastic genre, whose universe finds itself within the ambiguous line between the reason and the incongruity, half way to supernatural and, on the other hand, trace it along the wonderful genre – the naturalized supernaturalism. For it, Tzvetan Todorov (2013, 2017), Furtado (1980), Cunha (2017), García (2007, 2009) and Camarani (2014) debate, in this search about the fantastic. Regards to what traces the genre, the theoretical bases is compound, again, by Todorov (2013, 2017), also Freud (2001, 2019), Bettelheim (2017) and Corso (2006), regards to the aspects of the child unconscious; and Held (1980), regards to the childish imaginary. The aim of this search is to discuss the concepts of fantastic and wonderful associated to Michael Ende's work, both theories effectively talk to the reader, leaving the reader simultaneous caught between the ambiguity of the events and their explanation. The results have shown which of the German theories is reticent and ascends to the way where both genres must spread throughout the analysis of the literary work.

Key words: Momo. Michael Ende. Fantastic. Wonderful. Childish imaginary

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1 A LITERATURA FANTÁSTICA E A RECONSTITUIÇÃO DO REAL	14
1.1 A FENOMENOLOGIA META-EMPÍRICA E A DESTRUIÇÃO DO REAL	24
1.2 OS DESDOBRAMENTOS DO GÊNERO FANTÁSTICO.....	27
1.2.1 O fantástico e o maravilhoso	29
1.2.2 O fantástico e o estranho	30
1.2.3 O insólito como gênero ficcional	33
1.3 A ESSÊNCIA DO ASPECTO SEMÂNTICO NA OBRA FANTÁSTICA	35
1.3.1 A função do fantástico em si mesmo	37
1.4 AS FIGURAS DE TODOROV	39
1.5 AS PERSONAGENS DA FICÇÃO FANTÁSTICA	43
2 O CONTO MARAVILHOSO E A CONSTITUIÇÃO DO EU	51
2.1 ASPECTOS INCONSCIENTES NA NARRATIVA LITERÁRIA	61
2.1.1 Os temas do Eu	64
2.1.2 O infamiliar no conto maravilhoso	66
2.2 OS SONHOS.....	68
3 OS GÊNEROS FANTÁSTICO E MARAVILHOSO EM <i>MOMO E O SENHOR DO TEMPO</i>	78
3.1 A MANIFESTAÇÃO DO GÊNERO FANTÁSTICO NA OBRA DE ENDE.....	82
3.2 INCURSÃO AO MARAVILHOSO	102
3.3 UM REINO DE FANTASIA SITUADO NO NADA E EM LUGAR NENHUM	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS	122
REFERÊNCIAS.....	125

INTRODUÇÃO

A literatura não nasceu no dia em que um menino, vindo de um vale neandertal, chegou correndo e gritando “lobo, lobo”, com um lobo grande e cinzento em seus calcanhares; a literatura nasceu no dia em que um menino chegou gritando “lobo, lobo” e não havia em seus calcanhares lobo algum. Nas palavras de Vladimir Nabokov (2015), o importante é que entre o lobo habitante do vale e o lobo da história pouco crível há um elo cintilante: a ficção. A óptica essencial da literatura está nisto: “preencher os “vazios”, com representações que lhe são próprias” (JOUVE, 2002, p. 113). O presente trabalho apresenta a obra *Momo e o senhor do tempo*, escrita pelo autor e dramaturgo alemão Michael Ende, em 1973, ao delinea-la entre os gêneros literários *fantástico* e *maravilhoso*. *Momo e o senhor do tempo* dialoga de distintas maneiras com o leitor, a fim de fazê-lo pensar no tempo.

Assim, a obra alemã nos transporta para um mundo de fantasia rodeado de questões pertinentes e atuais, cujo enigma intriga o ser humano: o que fazemos com o tempo vivido? *Momo* movimenta-se entre o gênero fantástico e o gênero maravilhoso, cercada por elementos sobrenaturais e empíricos. Por essa razão, o objetivo dessa pesquisa é circundar os traços desses dois gêneros literários, apontados por Tzvetan Todorov (2013, 2017), a fim de cingir os trajetos que eles percorrem. Além disso, a pesquisa verificará quais são as passagens em que ocorrem incertezas quanto à natureza dos fatos, as quais fazem a obra de Michael Ende cursar para o gênero vizinho: o maravilhoso.

*Momo e o senhor do tempo*¹, ou *A extraordinária história dos ladrões de tempo e da criança que trouxe de volta às pessoas o tempo roubado: um conto-romance* foi traduzido para a língua portuguesa em 1995. Nas pesquisas não consta se o segundo título poderia ser remanescente do original, embora apareça na edição analisada neste trabalho. Uma recente pesquisa resultou em uma edição, datada de 1992 e intitulada como *Manu – a menina que sabia ouvir*. O título original da obra em alemão é *Momo*. A narrativa conta a história de uma menina chamada Momo, que aparece num anfiteatro em ruínas, às margens de uma grande cidade, onde as casas eram menores e modestas. As crianças que viviam nessa cercania eram as

¹ 2ª edição, 2012, pela Editora WMF Martins Fontes, tradução de Monica Stahel. Edição esta que será analisada neste trabalho.

únicas que conheciam bem a construção em ruínas, pois estavam acostumadas a brincar nesse lugar. Foram elas, inclusive, que viram Momo pela primeira vez.

Escritor alemão de literatura infantil e juvenil, Michael Ende nasceu em 1929, em Garmisch-Partenkirchen. Foi chamado para o serviço militar em 1945, aos 16 anos. Após a guerra, tornou-se ator e escritor. O autor sempre fora influenciado pelo pai, o surrealista Edgar Ende, o qual contribuiu para formar o imaginário do escritor. Em linhas gerais, através do seu estilo literário, pôde apontar os problemas sociais de sua época, na fantasia que sua vasta obra possui. Há quem acredite que Ende dedicou-se inteiramente à literatura fantástica, pois toda sua obra, que inclui a mais lida e vendida, *A história sem fim* (1979)², é carregada de criatividade, singularidade e magia.

Ende foi traduzido para 40 idiomas, vendeu mais de 25 milhões de livros e, alguns, foram sucesso em mais de um formato, como *A história sem fim*, a qual foi adaptada para o cinema, em três versões. A obra *Momo e o senhor do tempo* também ganhou adaptação fílmica, em 1986, pelo diretor Johannes Schaaf. A prosa de Ende possui uma vasta capacidade imaginativa, a qual culminou em obras que são lidas até hoje, as quais fazem o leitor refletir, encorajam sua imaginação e o ajudam a resolver questões de cunho sócio-existencial, como, por exemplo, a valorização da amizade e a reflexão de seu papel como cidadão do mundo. Essa obra foi escolhida por nós por possuir inúmeras passagens filosóficas a respeito do tempo e em como as personagens o vivem.

Embora *Momo e o Senhor do tempo* tenha como ponto de partida um enredo cujo reino é utópico, a história não apresenta príncipes, cavalos brancos, ou princesas adormecidas e bruxas más. Sua trama tem o objetivo de proteger o ser humano que ainda não desaprendeu de se maravilhar com as coisas do mundo. *Momo* é uma obra atemporal, assim como as receitas de bolo deixadas por uma avó, assim como as lendas folclóricas e as músicas que perpassam gerações. É uma obra para crianças e adultos, pois fomenta no leitor o arbítrio de pensar no tempo e em como ele é vivido.

O tempo pode ser contado pelas horas do relógio e do período contínuo, no qual os eventos se sucedem. Também pode ser uma ideia, a do tempo presente e do tempo passado. Ou, ainda, é a palavra que define a cultura de um povo: o tempo

² Título original alemão, *Die Unendliche Geschichte*.

histórico. De certa forma, ele é finito e, por diversas vezes tentamos driblá-lo no limite temporal para que possamos reviver momentos, lembrar de acontecimentos que aparecem a nossa consciência como se fossem eternos, como se as tardes passadas na infância, por exemplo, fossem marcadas pela infinitude (BERGSON, 2006). À vista disso, as lembranças da infância ampliam nossa permanência no mundo, não de forma corporal, mas temporal. Vivemos dentro do tempo, no limite do presente. E é exatamente esse tempo que aparece tão singular na narrativa de Michael Ende e que permite a reflexão do leitor.

O tempo, em *Momo*, é roubado. Nos anos 70, quando foi escrito, as crianças viam seus pais agregarem cada vez mais trabalho à rotina da família. Ende, de forma sutil e fantástica, propôs uma reflexão acerca desse tema, ou a falta dele. Nessa perspectiva, introduzimos os estudos de Tiburi (2003) acerca da economia de tempo, objetivo principal dos homens cinzentos, os ladrões de tempo, os quais, rapidamente observado pelos leitores, não atingem as crianças, somente os adultos. Vinculado a isso, a pesquisa propõe uma investigação no que diz respeito ao universo da literatura fantástica. A obra de Ende apresenta, ao longo de sua história, elementos pertencentes ao gênero literário chamado de fantástico e, em dado momento, desponta em outro: o conto de fadas, chamado de gênero maravilhoso. Nosso estudo justifica-se, portanto, por apontar na obra a manifestação de elementos sobrenaturais, aqueles que fogem à ordem real, conhecida pelo leitor, os quais implicam nesta condução constante e infundável que eles perpassam na obra.

A fim de nortear tais estudos, servimo-nos do aporte teórico do linguista e filósofo Tzvetan Todorov (2013, 2017) e do teórico português Filipe Furtado (1980), fundamentalmente na seção intitulada *A literatura fantástica e a reconstrução do real*, cujo objetivo é definir os traços que compõem o gênero fantástico. Para isso, é essencial que refaçamos o percurso do gênero desde seu nascimento, no fim do século XIX, período em que se explorava a dimensão psicológica do ser humano e que a constante presença de seres sobrenaturais substituía as loucuras e alucinações, sensações vindas do interior do sujeito (CUNHA, 2017). Maria Zilda Cunha (2017), pesquisadora da USP, em seus estudos, propõe, no entanto, que o fantástico já tenha deslizado pelos fantasmas inúmeras vezes e que o processo do gênero nas narrativas abarque o universo da linguagem. Assim, um escritor, comandaria o fantástico por uma dialética de constituição da realidade, por meio do

cotidiano, a fim de causar uma tensão justamente pela falta de nexos, “pelo surgimento do absurdo (p. 17).

É isso que, em *Momo*, vemos em diversos momentos. Não o aparecimento de fantasmas ou mortos-vivos, mas a construção de personagens humanas, que espalham o frio e sussurram aos ouvidos das pessoas dúvidas em relação à existência, assim como a noção de que a vida não está sendo vivida corretamente e que o certo é poupar tempo, a fim de resgatá-lo no futuro. Quando aceitamos o desafio do fantástico, adentramos por zonas incertas, de deuses e demônios ausentes, mas de formas de representação reais, tão verossímeis quanto a própria realidade.

É inegável que a obra de Ende apresenta acontecimentos inexplicáveis, os quais fogem à ordem real, porém são admitidos pelo leitor, por estarem previamente inclusos no estilo da narrativa. Portanto, a tríade apontada por Todorov – fantástico, estranho e maravilhoso – está visivelmente ligada aos acontecimentos que percorrem, por exemplo, Momo, a personagem principal da obra, a fim de salvar seus amigos com a ajuda de uma figura peculiar, o guardião do tempo, alcunhado de Mestre Hora. Para tanto, o capítulo um também recebe as contribuições de García (2007, 2009), acerca do *insólito* na narrativa; de Rodrigues (1988), e o fantástico histórico; Jouve (2012), a fim de elucidar os estudos do narratário e seu papel na diegese e Candido (2018), acerca das considerações sobre as personagens.

A segunda seção de nossa pesquisa, intitulada *O conto maravilhoso e a constituição do eu*, se mantém sob a perspectiva do gênero literário vizinho ao fantástico: o maravilhoso, cujo propósito, neste trabalho, é estabelecer os elementos que o constituem. Em *Momo*, inúmeras passagens levam o leitor ao centro do conto de fadas, acontecimentos arbitrários irrompidos de uma ordem lógica se fazem presentes na história de Ende, como a presença de Cassiopeia, uma tartaruga em cujo casco aparecem mensagens à menina e que surge pela primeira vez no momento em que ela mais precisava. A ida ao Beco do Nunca, um local situado em Lugar Nenhum, onde as casas são tão unidas que parecem lombadas de livros; ou no momento em que a protagonista, já dentro da Casa de Mestre Hora, vê as flores do seu próprio coração, ao adentrar numa imensa cúpula, cujo pêndulo nunca cessava.

Todorov, mais uma vez se faz essencial, agora, para o estudo do maravilhoso. Somam-se a ele, Held (1980), acerca do imaginário infantil; Freud (2001, 2019) e Bruno Bettelheim (2017), e os estudos do inconsciente da criança, assim como Corso (2006) e Marie-Louise von Franz (1990) e Chiampi (2015), o qual traz contribuições em relação ao histórico do termo *maravilhoso*.

A terceira seção, intitulada *Os gêneros fantástico e maravilhoso em Momo e o senhor do tempo*, discorrerá a respeito do problema dessa pesquisa: “é possível considerar a obra de Ende pertencente somente a um gênero literário?”. Michael Ende já escreveu obras em que só havia o pertencimento da fantasia, como os contos infantis *O pequeno Papa-sonhos* (1993), *O teatro de sombra de Ofélia* (1984) e *Olá, Olé, Beto por Quê* (1998), cujos temas envolvem intimamente problemas infantis como sonhos ruins, o medo da morte e as infinitas perguntas que as crianças fazem.

Porém, outros títulos, aqueles como *A escola de magia* (1994), *A história sem fim* (1979) e a própria *Momo*, são textos que podem ser lidos em qualquer idade, por possuírem capacidade de significação e fruição literária, pois a literatura joga com os signos, a fim de produzir rupturas e deslocamentos de significados, exigindo do leitor uma intensa atuação no processo de construção dos sentidos (OBERG, 2007). Esses três últimos títulos, no entanto, vão além da fantasia, provocam no leitor a reflexão sobre temas sociais. A análise dessa pesquisa verificará quais são as passagens fantásticas e em quais os fatos são naturalizados, a fim de estabelecer qual (ou quais) gêneros literários abarcam a obra de Michael Ende.

Por fim, a inclinação moderna na literatura, para Todorov (2017), é que os gêneros literários se desprendam de suas formas rígidas, que sejam híbridos, a fim de despertar a identificação em seu leitor. Ende, de certa maneira, faz o que Nabokov (2015) intuía: “[...] um leitor sábio lê o livro de um gênio não com o coração, nem mesmo com o cérebro, mas com a coluna vertebral” (p. 43) é de lá que vem o formigamento da significação. Por isso, nas considerações finais dessa pesquisa procuraremos discutir os elementos intratextuais que surgirão ao longo de *Momo e o senhor do tempo*, uma vez que os capítulos são díspares e o mundo representado na narrativa ora aproxima-se da realidade empírica, ora apresenta elementos meta-

naturais³. É a partir de tais acontecimentos que essa pesquisa revelará se a obra analisada está conforme os critérios do gênero fantástico, do maravilhoso, ou se pertence a ambos.

³ Ou extranaturais, termos criados por Filipe Furtado (1980) para designar um acontecimento irreal, meta-empírico.

1 A LITERATURA FANTÁSTICA E A RECONSTITUIÇÃO DO REAL

Aponta-nos Tzvetan Todorov, em seu livro *As estruturas narrativas* (2013), que o indivíduo se constitui através da linguagem e que essa está presente em toda atividade social. Na literatura, a linguagem é definida como a matéria do poeta. Essa, preenche a função social e a literatura goza de privilégios dos seus estudos, segundo Benveniste “[...] a configuração da linguagem determina todos os sistemas semióticos [...]” (1954, apud TODOROV, 2013, p. 54). Sendo a literatura um desses sistemas semióticos, podemos desvendar as marcas abstratas da linguagem, ela é o ponto de partida dos escritores.

A literatura não é somente um campo em que se pode estudar a linguagem, mas aquele em que se pode lançar novas ideias às propriedades dela. Todorov contempla os estudos dos formalistas russos, que antes já observaram a analogia: literatura e linguagem na prosa literária – acerca dos estilos e organização da narrativa. Além disso, explana acerca dos estudos sobre enunciação de Émile Benveniste, supondo um locutor e um ouvinte, tendo o primeiro a função de influenciar o outro de determinada maneira, no enunciado.

Todorov empunha como ponto de partida o estudo da semântica. Somente o sentido se deixa apreender, pois depende da linguagem. Segundo Benveniste, o sentido é “[...] a capacidade que tem uma unidade linguística de integrar uma unidade de nível superior. O sentido de uma palavra é delimitado pelas combinações nas quais ela pode cumprir sua função linguística” (1954, apud TODOROV, 2013, p. 58). Para Todorov, no discurso literário, o sentido poderia ser isolado no conjunto de outros sentidos, “[...] aos quais se poderia dar o nome de interpretações” (p. 59), mas o nível do sentido é mais complexo, “[...] enquanto, na palavra, a integração das unidades não ultrapassa o nível da frase, em literatura, as frases se integram de novo em enunciados, e os enunciados, por sua vez, em unidades de dimensões maiores, até a obra inteira” (p. 59).

No entanto, Todorov busca nos estudos enunciativos de Benveniste não só tratar do aspecto semântico de uma obra, mas empregar as três propriedades que formam uma unidade estrutural: a primeira depende do enunciado; a segunda refere-se à enunciação, ambas, portanto, fazem parte do aspecto verbal; e a terceira

do ponto de vista sintático. Tal estudo é importante para a compreensão da teoria de Todorov, pois este tem um objetivo maior: definir os traços que compõem o gênero fantástico. O autor acredita que um texto literário funciona como um sistema. No interior desse sistema existem relações necessárias e não-arbitrárias entre as partes que o constituem e, portanto, constituem um texto. Este é o propósito dos estudos de Todorov: conhecer a estrutura de uma determinada obra literária, a fim de reconstruir a partir de um traço, todos os outros.

A preocupação em tratar da linguagem na narrativa é, para Todorov, essencial no que diz respeito a sua própria natureza. Em seu livro, *Introdução à literatura fantástica* (2017), o autor edifica a narrativa a partir de um núcleo sem o qual não seria possível que essa existisse, pois há a ideia de que “[...] toda narrativa é o movimento entre dois equilíbrios semelhantes, mas não idênticos [...]” (p. 172). O equilíbrio diz respeito, por exemplo, a uma situação estável, em que as personagens formam uma configuração sólida, mas que, no entanto, na unidade mínima da narrativa, esconde-se intacto um certo número de traços fundamentais. Todorov ilustra o primeiro equilíbrio, valendo-se do exemplo de uma criança que vive feliz no seio da família, participa ativamente da sociedade e segue suas leis. Em seguida, alguma coisa rompe a calma desse sujeito em seu seio social e introduz um desequilíbrio – podendo ser chamado também de equilíbrio negativo, segundo o autor. A criança deixa por alguma razão a sua casa. No fim da narrativa, ela venceu todos os obstáculos impostos e se reintegrou à casa paterna, porém, tornou-se um adulto. O equilíbrio até pode ser reestabelecido, entretanto não é mais o equilíbrio inicial. “A narrativa elementar comporta pois dois tipos de episódios: os que descrevem um estado de equilíbrio ou desequilíbrio, e os que descrevem a passagem de um ao outro” (p. 172). Para o autor, toda narrativa comporta esses dois equilíbrios, é um esquema fundamental, “[...] ainda que seja muitas vezes difícil reconhecê-lo: pode-se suprimir o início ou o fim, aí intercalar digressões, outras narrativas completas, etc.” (p. 172).

Os episódios anteriormente transcritos são relacionados por Todorov na literatura fantástica, uma vez que essa literatura exige um certo tipo de leitura que aparece com frequência significativa nas obras literárias de autores fantásticos, os três aspectos da obra: o verbal; o sintático; e o semântico (ou temático). A preocupação do autor é analisar, em um primeiro momento, os aspectos já

mencionados no interior do gênero e, só após, com o gênero constituído, podemos considerá-lo exterior. Segundo ele, passaremos da questão “O que é o fantástico?”, para “Por que o fantástico?” (p. 166).

Todorov (2017), preocupando-se em estabelecer um estudo acerca dos gêneros literários, analisou com diligência grandes autores de contos fantásticos como Balzac, Mérimée, Maupassant e até mesmo Howard Phillips Lovecraft e Edgar Allan Poe. Inicialmente, Todorov leva-nos ao âmago do fantástico, ao citar a personagem principal de *Le Diable amoureux*, um livro de Cazotte, datado de 1960, em que o personagem Alvare vivera há meses com um ser do sexo feminino que ele acreditava ser um mau espírito, o diabo. Pelo modo como a narrativa é construída, o leitor acredita ser esse um representante de outro mundo, mas seu comportamento humano específico e os ferimentos reais em sua pele, parecem provar o contrário, que o sujeito é simplesmente uma mulher que ama. Ao conversar com ela e ouvi-la responder que é uma Sílfide⁴ pergunta a si mesmo se o que lhe está acontecendo é verdadeiro. Para o autor, se o que cerca a personagem é de fato realidade, então o leitor acreditará que, na narrativa, as sílfides existem. Se o oposto transparecer e simplesmente tratar-se a narrativa de uma ilusão, toma-se a forma de um sonho e o leitor aceitará, pois ele estará sempre junto ao personagem, uma vez que esse ao tecer suas indagações e angústias, mantém o leitor próximo e igualmente preocupado. No exemplo de *Le Diable amoureux*, a ambiguidade condiciona quem lê até o fim da aventura: realidade ou sonho? verdade ou ilusão? (TODOROV, 2017).

Esta é a essência do fantástico segundo Todorov: “[...] num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar.” (2017, p. 30). Aquele que o percebe, no interior da narrativa, seja uma alegação do protagonista ou uma declaração do narrador, deve optar por uma de duas soluções possíveis, ou se trata de um produto imaginativo – e, neste caso o mundo continua a ser o que é, – ou, então, o acontecimento realmente ocorreu e tornou-se parte integrante da realidade e que leis vigentes deste mundo são desconhecidas para nós. “Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou então

⁴ Sílfide, na mitologia, é o gênio feminino do ar.

existe realmente, exatamente como os outros seres vivos: com a ressalva de que raramente o encontramos” (2017, p. 30).

No que lhe concerne, o leitor vê-se limitado a sua própria racionalidade, buscando maneiras de racionalizar o mistério, explicar o que não consegue entender a partir de sua vivência, “debatendo-se” para obter uma explicação para o que não é real. Surge, assim, uma hesitação, a qual afeta quem está lendo e faz com que aceite o que está além da explicação objetiva, travando uma batalha entre a razão e a ausência dela (FURTADO, 1980). Aponta-nos Todorov (2017) que, ao ler uma obra fantástica, o leitor leva a ambiguidade até o fim da narrativa, ao desvendar, de fato, se aqueles acontecimentos fugazes às explicações racionais, são congruentes ou fazem parte de um mundo cuja realidade é desconhecida para nós.

As primeiras observações que Todorov faz ao abordar o estudo da literatura fantástica é que estudar essa literatura implica saber o que são gêneros literários, pois, para ele, “[...] a expressão “literatura fantástica” refere-se a uma variedade da literatura, ou, como se diz comumente, a um gênero literário [...]” (2017, p. 7). O propósito para que o autor designe um capítulo aos gêneros literários é o de descobrir uma regra que defina os textos como obras fantásticas, não pelo que cada uma tenha de específico, mas para que haja, a partir da perspectiva do gênero fantástico, um princípio comum para classificá-los.

Para que Todorov possa, ao final de seu livro *Introdução à literatura fantástica* (2017), reconhecer o elemento que constitui, de fato, o gênero fantástico, o autor discorre acerca da ideia da palavra gênero e aborda a questão: o estudante, o crítico ou o pesquisador precisará ler todos os livros do mundo, considerando que a cada dia novas obras são escritas e publicadas, somente para garantir que tal obra categoriza-se em tal gênero? Conforme Todorov “[...] um dos primeiros traços do procedimento científico é que ele não exige a observação de todas as instâncias de um fenômeno para descrevê-lo; procede antes por dedução [...]” (p. 8), para ele, o essencial é levantar um número relativamente limitado de fenômenos, tirar uma hipótese geral e, então, verificar se determinada hipótese agrega-se a obra estudada ou se ela será rejeitada.

Assim, Popper ressalta que “[...] de um ponto de vista lógico não se justifica inferirmos proposições universais a partir de proposições singulares, pois qualquer conclusão tirada desta maneira poderá sempre revelar-se falsa: pouco importa o número de cisnes brancos que tenhamos podido observar, isso não justifica a

conclusão de que *todos os cisnes sejam brancos*” (1959, p. 27, apud TODOROV, 2017, p. 9). O autor ressalta, portanto, que podemos analisar particularidades que na obra existem, a fim de determinar a qual gênero literário ela se designa, “[...] podemos aceitar já a ideia de que os gêneros existem a diferentes níveis de generalidade e que o conteúdo dessa noção se define pelo ponto de vista escolhido” (2017, p. 9). No caso da narrativa fantástica, o autor pretende definir apenas o que é particular do gênero fantástico, uma vez que existir uma norma é fundamental para que haja entendimento em relação as já existentes, “[...] não reconhecer a existência de gêneros equivale supor que a obra literária não mantém relações com as obras já existentes” (p. 12). Porém os gêneros são precisos, como se fossem escalas que convergem e, as quais se relacionam com o universo da literatura.

Existir uma norma é fundamental para que haja entendimento e

[...] para que haja transgressão, é preciso que a norma seja perceptível. É aliás duvidoso que a literatura contemporânea⁵ esteja completamente isenta de distinções genéricas; apenas, estas distinções não correspondem mais às noções legadas pelas teorias literárias do passado. Não se está evidentemente obrigado a segui-las agora; mais ainda: começa a nascer uma necessidade de se elaborar categorias abstratas que possam se aplicar às obras de hoje. (TODOROV, 2017, p. 12)

Ocorre que, a fim de elucidarmos as ideias de Tzvetan Todorov em relação ao conjunto de normas, hipóteses e/ou fenômenos, os quais constituem uma obra fantástica, buscamos na história a essência dessa literatura e seu percurso através dos séculos. O trajeto da literatura fantástica, desde o século XIX até seu amadurecimento, no século XX, culminou em obras que impulsionaram os medos universais do ser humano e o gênero ganhou representatividade mundial. Obras primas do cinema, como *A noiva de Frankstein* (1935), cuja produção foi baseada na literatura de Mary Shelley, e *Nosferatu, vampiro da noite* (1979), são produções cinematográficas, adaptadas da literatura e que causam angústia no espectador, mesmo esse sendo adulto. O horror causa uma fragilidade psicológica, ligada indissoluvelmente ao fantástico, por despertar o medo e deixar o espectador inquieto. Na literatura, o fantástico inquietante transformou-se em obras de autores

⁵ Todorov (2017) utiliza o termo *contemporâneo* para se referir àquelas obras que não correspondem mais às noções legadas pelas teorias literárias do passado, que transgridem às normas clássicas que prontamente definiam seu gênero literário.

como o estadunidense *Lovecraft*, também *Hoffman* e o alemão *Kafka*. E, na França, *Gérard de Nerval*.

Na América do Norte, *Edgar Allan Poe* (1809-1849) projetou a narrativa fantástica ao escrever sobre temas “tabus” como, por exemplo, o suicídio. Por longos anos, fantasmas, vampiros, mortos-vivos e o diabo fizeram parte de uma literatura que incitou grandes produções, ao exemplo de *Drácula*, do autor irlandês *Bram Stoker* (1847) e que fomentaram narrativas, as quais fizeram sucesso em diversos formatos, como o já citado filme *Nosferatu, o vampiro da noite* (1979) e que, em dias atuais, têm êxito em *mangás*, *animês* e *fan fictions*.

Todorov ressalta que:

[...] ao lado da censura institucionalizada, existe uma outra, mais sutil e mais geral: a que reina na própria psique dos autores. A condenação de certos atos pela sociedade provoca uma condenação que se exerce dentro do próprio indivíduo, constituindo-se para ele em proibição em abordar certos temas tabus[...]. (2017, p. 167)

Mas não é um simples pretexto, o fantástico é um meio para ludibriar a censura. Para o autor, “[...] os desmandos sexuais serão melhores aceitos por qualquer espécie de censura se forem inscritos por conta do diabo” (p. 167). As palavras de Todorov saltam aos nossos olhos ao afirmar que o sobrenatural é parte do fantástico e sua função é “[...] subtrair o texto à ação da lei e com isso mesmo transgredi-la” (p. 168), pois, segundo ele, o pensamento psicótico de alguns autores do século XIX era condenado pela sociedade, a loucura e o uso das drogas suscitavam na sociedade a repreensão, assim como os temas, os autores também eram reprimidos (TODOROV, 2017), por isso a introdução aos elementos sobrenaturais era um recurso abundante, evitava a condenação.

A autora Selma Calasans Rodrigues, na obra *O fantástico* (1988), elucida o que, para ela, a expressão significa,

o termo fantástico (do latim *phantasticu*, por sua vez do grego *phantastikós*, os dois oriundos de *phantasia*) refere-se ao que é criado pela imaginação, o que não existe na realidade, o imaginário, o fabuloso. Aplica-se, portanto, melhor a um fenômeno de caráter artístico, como é a literatura, cujo universo é sempre ficcional por excelência, por mais que se queira aproximá-la do real” (p. 9).

É necessário um elemento substancial para existir o sobrenatural. Na narrativa, um local, um enredo típico familiar, um personagem com problemas reais

são acontecimentos necessários para tecer na trama um sobressalto, uma estranheza no leitor.

O autor Filipe Furtado traz contribuições acerca do gênero fantástico, em seu livro *A construção do fantástico na narrativa* (1980) e, antes de abordar uma definição do gênero, assim como os estudos de Todorov (2017) e Rodrigues (1988) e suas contribuições para este trabalho, o autor julga necessário refletir teoricamente sobre a organização das obras fantásticas, uma vez que alguns críticos parecem sempre prostrados em atribuir às obras um

[...] pretensão hermetismo em acentuar nele [gênero] uma alegada impermeabilidade à análise, em vez de tentarem uma determinação tão exaustiva quanto possível dos elementos e das formas de organização que o distinguem das outras classes de textos literários. (FURTADO, 1980, p. 9)

Furtado reporta-se aos estudos do escritor M. R. James, o qual fez parte do período mais fértil da narrativa fantástica, segundo ele, e que, no entanto, ao definir os traços e formas próprias da organização do gênero fantástico, encontra-se evasivo e reticente, julga o texto especial, embora trate-o apenas como uma forma particular do conto. Diante desta afirmação, o autor compreende que o essencial é tratar primeiro das quatro áreas do fantástico, para, posteriormente, defini-lo.

As áreas são, na visão de Furtado (1980), tipos de textos literários cujo estilo se aproximam do fantástico. A primeira área engloba as *histórias de fantasmas* – muitas vezes definida por M. R. James como o próprio gênero fantástico. Na segunda área, estão as *narrativas maravilhosas*, as quais reportam-se ao gênero maravilhoso. A terceira, envolve as *histórias misteriosas*, referidas ao gênero estranho. E, a quarta área, na qual se encontram as três anteriores e que possui maior amplitude: a *narrativa do sobrenatural*.

Segundo o autor, é dada excessiva importância aos reflexos emocionais que a obra, aliada às atribuições de artifícios, efeitos ou aspectos desintegrados, suscitam no destinatário, como o autor H.P. Lovecraft afirma, “devemos julgar uma história sobrenatural não pelas intenções do autor ou pela simples mecânica do enredo, mas pelo *nível emocional* que ela atinge no seu ponto mais insólito” (1973, p. 16, apud FURTADO, 1980 p. 10).

Para Filipe, a preocupação em escrever uma narrativa inscrita no gênero fantástico não deve depender da crença do autor em fantasmas ou espíritos, porém,

tanto a superstição quanto o cepticismo dos autores, não só não foram afastados das narrativas, como sobreviveram em alguns textos. Esses erros e carências “[...] somam-se a imprecisão em que geralmente envolve o conceito de fantástico [...]” (p. 12) e que trouxeram um marasmo na literatura na metade do século XX.

Como não é o objetivo de Furtado dar ao fantástico uma definição condensada e simplista, o autor buscará nos estudos de Todorov os fenômenos que o enunciado narrativo propõe como sobrenaturais e a hesitação representada pelo leitor ao aceitar ou recusar os fenômenos sobrenaturais na narrativa.

Para tal, Bessièrre considera que a narrativa fantástica, distinta dos romances, contos, fábulas, dentre outras narrativas, “[...] é talvez a forma de narração mais artificial e mais deliberada, mas também a que paradoxalmente provoca as reacções mais espontâneas por parte do leitor” (1974, p. 34, apud FURTADO, 1980, p. 83), pois esse é o destinatário imediato de uma obra, tão logo é para quem se constrói um texto, e, no tocante à narrativa fantástica, é a manifestação do sobrenatural que atinge efeitos surpreendentes no leitor, sem deixar, contudo, de excluir a possibilidade de uma saída racional para o enigma, bem como introduzir a complexidade em sua mente. Tais possibilidades são objetivos da construção narrativa própria desse gênero e que traz o leitor para o centro da discussão.

Furtado explora o conceito de *narratário*, de Gérard Genette (1972), o qual é receptor imediato e fictício do discurso narrativo, um modelo de leitor pré-estabelecido na narrativa. Vincent Jouve, autor cujos estudos envolvem a figura do narrador e do narratário nas obras, refere-se ao narrador como uma criação do autor que independe dele pelo sexo, gostos ou valores, e, no que tange ao receptor, é chamado de narratário, aquele que tem a essência de um leitor real,

[...] cujos traços psicológicos, sociológicos e culturais podem variar infinitamente, é uma figura abstrata, postulada pelo narrador pelo simples fato de que todo texto dirige-se necessariamente a alguém [...]. (2002, p. 36)

Assim, o narratário é um tipo de leitor que os autores supõem atingir, “não têm o mesmo saber, nem a mesma idade, nem os mesmos centros de interesse. Pelos temas que aborda e pela linguagem que usa, cada texto desenha no vazio um leitor específico. Assim, o narratário, da mesma forma que o narrador, só existe dentro da narrativa” (p. 36).

Gérard Genette (1972), define o conceito de narratário:

Como o narrador, o narratário é um dos elementos da situação narrativa, e ele se coloca necessariamente no mesmo nível diegético; isso significa que não se confunde *a priori* com o leitor (mesmo virtual), assim como o narrador não se confunde necessariamente com o autor. (p. 265, apud JOUVE, 2002, p. 39)

Assim, sendo possível haver dois tipos de narratário, o *intradiegético* e o *extradiegético*, uma vez que o primeiro intervém na ação, é interno à diegese, está incorporado ao mundo da história; o segundo, é externo a esse mundo, ele próprio não é uma personagem “[...] mas uma figura abstrata, a do destinatário postulado pelo texto[...]” (p. 39), o qual é a figura virtual que Jouve cita anteriormente, isso nada mais é que o destinatário implícito para o qual o discurso se reporta.

Na narrativa fantástica, para Furtado, o narratário intradiegético é o mais eficaz, pois executa sua função de forma mais detectável,

[...] quando intervém na acção como personagem. Contudo, mesmo um destinatário exterior à história (extradiegético, portanto) é susceptível de comunicar com apreciável clareza ao leitor real o papel que lhe é destinado, sobretudo se o discurso o sublinhar suficientemente através das intervenções do narrador e de (outras) personagens. (1980, p. 75)

Desta maneira, o narratário constitui uma parte importante do gênero fantástico, mas, segundo Furtado, não se torna suficientemente claro e definido para caracterizar sozinho o gênero. Para o autor, a conseqüente variedade de reações perante a *intriga* torna dificultosa a busca pela hesitação do leitor diante do sobrenatural. Tal variedade é marcada por obras que não exercem um controle sobre o destinatário da enunciação, pelo contrário,

[...] favorecem antes o desenvolvimento do seu livre arbítrio interpretativo promovendo uma leitura tanto quanto possível desligada de quaisquer orientações, mesmo que veiculadas indirectamente pelo narratário. Isto não significa que a reacção a uma leitura superficial destas obras não seja muitas vezes a de hesitar pura e simplesmente entre a explicação natural e a sobrenatural da acção. Porém, uma abordagem mais exigente já permitirá ao leitor conduzir a sua visão da narrativa de uma forma interveniente, multiplicando vias exegéticas, sobretudo as que se tornam propícias à explicação racional. (FURTADO, 1980, p. 75)

O papel do narratário, segundo o autor, nem sempre é claro, permanecendo, às vezes, ausentes de muitas narrativas. Por isso, caracterizar um gênero, segundo Furtado, é árduo, nem mesmo se houvesse uma análise atenta somente aos

elementos intrínsecos ao texto, seria possível, uma vez que “[...] facilmente se depreende que afastar o traço distintivo do fantástico (a ambiguidade) para o colocar no papel (nem sempre explícito ou convincente) destinado ao narratário, como o faz Todorov, equivale a dar prioridade ao acessório sobre o essencial [...]” (1980, p. 76).

Nos estudos de Filipe Furtado, tentar-se-á concluir que o papel do narratário nem sempre é claro, quase ausente na construção do gênero fantástico, pois, para o autor o narratário é no máximo isto: a tentativa de definição do gênero por meio da função de uma personagem, “[...] um «ser de papel», de uma convenção que em numerosos casos pouco terá a ver com as leituras reais a que a obra vem eventualmente a submeter-se” (1980, p. 76). E, ainda mais frágil, é tentar caracterizar a narrativa fantástica situando-a numa perspectiva extratextual, uma vez que as reações dos destinatários reais podem ser distintas, “[...] poderão ser de índole bastante variada e divergir por completo do papel que, por via do narratário, se pretende levá-los a cumprir” (p. 76).

No momento em que se irrompe o sobrenatural numa obra fantástica, o leitor real poderá reagir aceitando o elemento extranatural ou rejeitando-o.

Se, por absurdo, a índole fantástica de uma narrativa dependesse da reacção do receptor real do texto, qualquer das duas primeiras atitudes anularia o género pois contribuiria para a sua destruição ou, pelo menos, para alterar o equilíbrio precário em que se fundamenta. (FURTADO, 1980, p. 77)

Para o autor, é evidente que as reações dos destinatários reais experientes ou não, sejam variadas. Para tanto, o gênero não pode basear-se apenas em tais reações, uma vez que, com efeito, a narrativa deve possuir um traço que a caracterize, o qual se mantenha indiscutivelmente constante.

Filipe Furtado critica um outro viés que há décadas levanta um falso problema para o gênero fantástico: considerar como característica essencial o medo. Lovecraft escreveu em sua obra *Supernatural Horror in Literature*, “[...] o teste básico do verdadeiro sobrenatural é simplesmente este – se é ou não suscitada no leitor uma profunda sensação de medo e de contacto com esferas e poderes desconhecidos” (1973, p. 16, apud FURTADO, 1980, p. 84). Qualquer reação emocional por parte do leitor é uma realidade extratextual, portanto, constitui de verdadeiro ilogismo considerar os sentimentos como característica básica de qualquer gênero literário.

Além disso, é papel do estranho e do maravilhoso provocar medo, não do fantástico, embora se verifique isso com grande frequência. Com efeito,

[...] se algumas narrativas podem ser apontadas como visando intencionalmente infundir medo, essas serão sobretudo as de uma área incluível no gênero estranho: as narrativas de terror, nas quais a aparente fenomenologia extranatural é explicada antes do fim da intriga ou nem sequer chega a ser encenada. Pretendendo sobretudo representar o debate entre a razão e o seu oposto, entre o familiar e o inimaginável, a narrativa fantástica não visa necessariamente provocar o medo. (FURTADO, 1980, p. 78)

Das questões acima levantadas, as quais, segundo Furtado, não viabilizam a total caracterização do gênero fantástico, uma virtualidade não pode deixar de existir: “[...] levar o destinatário da narrativa a identificar-se com o protagonista ou com qualquer outra personagem que espelhe de forma consistente a reação ambígua nela suscitada pela intrusão do sobrenatural” (1980, p. 80).

1.1 A FENOMENOLOGIA META-EMPÍRICA E A DESTRUIÇÃO DO REAL

Qualquer narrativa fantástica representa regularmente fenômenos ou seres inexplicáveis, e, em seu exterior, sobrenaturais (FURTADO, 1980). Porém, tais manifestações do sobrenatural, de forma arbitrária, irrompem em um enquadramento espacial até então, supostamente, normal. Os temas comuns à literatura fantástica ocorrem, geralmente, em âmbito familiar, num ambiente rotineiro e recorrente, um espaço geográfico comum, personagens semelhantes a pessoas comuns, as quais possuem conflitos tangíveis e características análogas ao real. Tais temas não fogem a nossa percepção, pois estamos acostumados a vê-los ou a ler sobre eles, uma vez que em nada contradizem as leis da natureza.

Na narrativa construída por Michael Ende, *Momo e o senhor do tempo* (2012), temos, à primeira vista, um cenário disposto num espaço geográfico comum, local em que, em tempos antigos, quando os homens ainda falavam línguas muito diferentes, existiam cidades grandes, de palácios, reis e imperadores, de templos suntuosos com estátuas de ouro e mármore, de feiras nas quais se encontravam à venda mercadorias de todos os reinos. Existiam também grandes praças onde o povo se reunia para discutir as últimas notícias ou fazer discursos. Nessas cidades

havia, sobretudo, grandes teatros, alguns maiores, outros menores, uns luxuosos, ornamentados com estátuas, outros simples e modernos (ENDE, 2012). Passaram-se milhares de anos e algumas cidades daquele tempo desmoronaram, templos e palácios ruíram, a chuva, o vento, o calor e o frio desgastaram as pedras dos grandes teatros, mas algumas dessas cidades ainda existem, e a vida nelas mudou. “As pessoas andam de ônibus ou automóvel, têm telefone e luz elétrica. Mas aqui e ali, entre as casas modernas, há algumas colunas, uma arcada, um pedaço de muro ou mesmo um anfiteatro daquele tempo antigo” (ENDE, 2012, p. 4). E foi em uma dessas cidades que aconteceu a história de Momo, uma menina de aparência estranha, que poderia escandalizar alguém que fizesse muita questão de ordem e limpeza. Estava suja e com roupas que não condiziam com seu tamanho.

O espaço em que a menina se instala é nas ruínas de um anfiteatro de tempos antigos, escondido num bosque de pinheiros, considerado para pessoas mais pobres, pois nunca fora, segundo o narrador da obra, um dos mais importantes. Era localizado “além do limite sul da grande cidade, lá onde as casas vão ficando menores, mais pobres e começam os campos” (2012, p. 4). A história de Michael Ende, no entanto, sofre uma ruptura no seio dessa familiaridade comum ao leitor. Esse rompimento do universo rotineiro para um espaço análogo ao real é um dos traços que competem ao gênero fantástico, há, nesse interim, a primeira hesitação do leitor.

Roger Caillois (1965) destaca que

[...] o fantástico é a ruptura da ordem conhecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade, e não substituição total do universo real por um universo exclusivamente maravilhoso. (p. 161, apud FURTADO, 1980, p. 19)

Esta é a perspectiva do fantástico: um fenômeno irreal que promove uma fenda no que, até então, na narrativa, era possível e comum. “[...] A arte fantástica deve introduzir terrores imaginários no seio do mundo real” (VAX, 1974, p. 6, apud FURTADO, 1980, p. 19) e o elemento fantástico pode saltar aos olhos do narratário desta forma arbitrária, não regular, mas latente, provocando alteridade no leitor e que o faz compactuar com o narrador.

Tal fenômeno sobrenatural manifesta-se na obra e a domina. Uma personagem pode suscitar no leitor dúvidas sobre quem realmente é o receptor, e o

leitor, por sua vez, carrega tal dúvida até o final da narrativa. Tratar-se-á, no fim do texto fantástico, de revelar se o fenômeno insólito era de fato sobrenatural ou se esta personagem era apenas um sujeito com algumas manias estranhas e que nada tinha de características irreais.

Furtado mostrar-nos, então, acerca da fenomenologia⁶ meta-empírica⁷ na narrativa fantástica. A fenomenologia é referida por ele como algo que está além do compreensível, do verificável a partir da experiência, “[...] tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana” (1980, p. 20). O termo meta-empírico é um conjunto de manifestações de fenômenos sobrenaturais em sua acepção, aqueles que,

[...] seguindo os princípios ordenadores do mundo real, são considerados inexplicáveis e alheios a ele apenas devido aos erros de percepção ou desconhecimento desses princípios por parte de quem porventura os testemunhe [...]. (1980, p. 20)

Outros nomes são alcunhados pelo autor, a fim de designar o termo meta-empírico, o qual é elemento temático dominante na narrativa fantástica, como, por exemplo, ‘extranatural’, ‘meta-natural’, ‘alucinado’ ou ‘insólito’. Sejam quais forem esses epítetos, o meta-empirismo torna-se essencialmente importante para os gêneros fantástico, maravilhoso e estranho. O autor ainda revela que muitas obras, mesmo não sendo classificadas em nenhum dos gêneros que compreendem o fantástico, levam o nome de: “literatura do sobrenatural”, e essa exibe uma função decisiva no decorrer da ação.

No que diz respeito à esta fenomenologia imaginária, como refere-se Furtado, as personagens podem ser construídas a partir de experiências meta-empíricas negativas, como as ligadas ao mal. Também positivas, ligadas às experiências sensoriais benfazejas. Uma e outra são chamadas pelo autor de *sobrenatural negativo*, quando, em termos gerais, estão relacionadas “[...] com o contexto do Mal

⁶ *Fenomenologia* termo referido por Furtado, a fim de exemplificar um conjunto de fenômenos que tanto podem ser dominados pelo gênero fantástico, quanto pelo maravilhoso, a literatura do sobrenatural (FURTADO, 1980).

⁷ O termo *meta-empírico* já foi usado por críticos como Bessière e, mais tarde, pelo inglês George Henry Lewes, conforme notas de Filipe Furtado. “Que não pode ser objeto de experiência, devido a qualquer razão, e que, por conseguinte, não se circunscreve à ciência positiva” (LALANDE, 1972, p. 622, apud FURTADO, 1980, p. 31).

e *sobrenatural positivo* (por sua vez, ligado ao que os códigos axiológicos comuns costumam denominar o Bem) [...]” (1980, p. 22).

Para o autor, as manifestações exclusivamente associadas ao Mal são as que levam à construção do fantástico, pois o sobrenatural negativo constitui-se em enigmas intrigantes e, por vezes, profundos, que se revelam ameaçadores e maléficos no decorrer da ação. É somente através do sobrenatural negativo que “[...] se realiza inteiramente o mundo alucinante cuja confrontação com um sistema de natureza de aparência normal a narrativa do gênero tem de encenar” (FURTADO, 1980, p. 22).

Para Lovecraft, “[...] o domínio do fantástico [...] congrega obras que provocam um arrepio particular porque utilizam *para fins estéticos* uma *experiência axiológica* – ou experiência dos valores – *negativa* [...]” (1973, p. 15, apud Furtado, 1980, p. 22). Porém, para o extranatural de índole negativa ter função dominante no que diz respeito ao gênero fantástico, não significa que o sobrenatural positivo não exista, apenas que, quando surge, através de qualquer força indeterminada ou de uma figura divina, se torna pouco decisivo na ordem e no equilíbrio do real, “[...] o milagre que cura o doente; a boa fada que ajuda a órfã; o gênio benfazejo que repõe a justiça, etc.” (1980, p. 24).

Furtado evidencia ainda que a manifestação do sobrenatural negativo no gênero fantástico e no estranho⁸ é forte determinante para o desfecho da ação. Já no gênero maravilhoso, torna-se indiferente, pois o sobrenatural pode ser positivo ou negativo, “[...] o mesmo acontecendo com os efeitos que porventura provoca (a vara de condão da fada, [...] tanto pode transformar o príncipe em monstro como este em príncipe)” (1980, p. 24). Para o autor, há de se construir também um “patrimônio” em relação ao gênero maravilhoso e estranho, uma vez que estes gêneros, unidos pela temática meta-empírica, se limitam cada um em relação aos restantes e que, simultaneamente, estabelecem a particularidade do fantástico.

1.2 OS DESDOBRAMENTOS DO GÊNERO FANTÁSTICO

⁸ Os termos *estranho* e *maravilhoso* serão explicados mais à frente neste trabalho, itens 1.3.1 e 1.3.2.

Para Filipe Furtado (1980), o insólito é o fenômeno sobrenatural ou extranatural que se faz necessário para que exista o fantástico. Esse fenômeno sobrenatural aparece em um dado momento da narrativa, em que tudo se encontra absolutamente em um contexto real e comum ao leitor, as relações familiares, o local – que não apresenta nenhum sinal estranho –, as descrições de personagens, enfim, tudo está sob controle e recorrente como sempre foi. Porém, de maneira global ou não, um fenômeno irreal surge a fim de causar tensão no leitor, um estranhamento que se opõe ao que já havia previamente sido projetado em sua consciência. É nessa tensão que ocorre o fantástico.

De fato, a essência desse gênero reside na sua capacidade de expressar o sobrenatural de uma forma convincente, e de manter uma constante e nunca resolvida dialética entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o texto alguma vez explicita se aceita ou exclui inteiramente a existência de qualquer deles.

Todorov já os tinha nomeado e Furtado também chama de gêneros os desdobramentos que existem a partir do fantástico: o *gênero maravilhoso* e o *gênero estranho*. O primeiro se manifesta quando o fantástico já não pode ser explicado. Quando há concessão quanto aos acontecimentos extraordinários, aos espaços imaginários e às personagens insólitas, admite-se, por antecedência, uma legitimidade às leis e às regras a priori, que fogem à “normalidade” à qual a natureza e o mundo tal como vemos, se submetem. Na narrativa de Ende, por exemplo, sabemos que há uma ruptura nas leis vigentes, embora o leitor ainda não saiba o quê ou quem rompeu o local familiar. Essa dúvida, desenhada pelo narrador, leva o leitor à ambiguidade. Ao longo do texto, tem-se então o rompimento do fantástico para seus desdobramentos: ou essa normalidade não foi alterada, afinal, e as explicações serão dadas a partir do gênero estranho, ou há de fato um acontecimento extranatural e os episódios narrados tornam-se específicos do gênero maravilhoso.

Para o autor, o maravilhoso é o gênero que relata fenômenos narrados impossíveis diante de uma perspectiva empírica da realidade. E que em todo o discurso maravilhoso

[...] é instituído desde o início um mundo inteiramente arbitrário e impossível, onde o espaço e os fenômenos encenados não permitem qualquer dúvida quanto à sua índole meta-empírica. De facto, o maravilhoso conta histórias frequentemente eivadas de figuras e ocorrências em franca contradição com as leis da natureza, mas nunca discute a probabilidade da

sua existência objectiva nem pretende sequer suscitar interpretações que o façam. (FURTADO, 1980, p. 34)

O gênero maravilhoso é correspondente a um fenômeno desconhecido, exatamente por isso aceito e irrefutável, “[...] não se verifica sequer a tentativa de fazer passar por reais os acontecimentos insólitos e o mundo mais ou menos alucinado em que eles têm lugar [...]” (1980, p. 35). Estabelece-se, portanto, um pacto subentendido entre o narrador e o receptor do enunciado.

Prontamente, trataremos, no gênero estranho, que as ocorrências extranaturais são sempre explicadas racionalmente, mesmo que tais fenômenos não se desfaçam antes e, sim, ao longo da narrativa, são bastante temporários, “[...] descrevendo por vezes um percurso efêmero e secundário na globalidade da intriga” (1980, p. 35). Por seu turno, o efeito que o estranho causa no receptor é o de levantar uma conjectura em relação aos acontecimentos narrados, os quais têm origem alheias às leis naturais, tal hipótese, porém, apenas permanece durante uma breve parte da ação, ao passo que poderá ser completamente destruída, uma vez esclarecidos os acontecimentos de forma lógica e pautada na completa integração da fenomenologia no mundo em que conhecemos (FURTADO, 1980).

1.2.1 O fantástico e o maravilhoso

O gênero maravilhoso, chamado por Todorov (2017) de gênero vizinho, é um desdobramento do fantástico e ocorre quando o elemento insólito, ou, como já mencionado, inexplicável, se manifesta de maneira natural, deixa de ser fantástico para se tornar maravilhoso quando as resoluções e concepções dos fenômenos deixam de pertencer à ordem natural e familiar do mundo representado. O gênero maravilhoso relata acontecimentos irrealis, impossíveis de ocorrer dentro de uma perspectiva baseada em uma experiência real.

O maravilhoso instala-se sem causar questionamento ou espanto no leitor. Um exemplo conciso é a obra *A história sem fim* (1979), também de Michael Ende. O narrador constrói uma história com representações da realidade, como quando o personagem principal, Bastian, está fugindo de colegas que o perseguem por causa de seu peso, o chamando de “gordo, gordão, parece um balão” (p. 4). Diante a situação de perigo, Bastian entra em uma livraria obscura. Lá dentro, um senhor não muito simpático lia um livro de seda, capa cor-de-cobre, com duas serpentes, uma

clara, outra escura, que mordiam uma a cauda da outra. A história, a partir dessa cena, toma um rumo distinto do que seria habitual, pois o menino, ao ter a estranha sensação de que o livro o chamava, num impulso, o pega e sai correndo.

A começar daí, a história de Bastian se cruza com *Fantasia*: o pequeno reino que está sofrendo com uma manifestação de Nadas e o menino precisa ajudar a Imperatriz Criança; os anões come-rochas; o fogo-fátuo; fadas, elfos e todas as centenas de criaturas que vivem no reino a descobrir por que a vida deles está em perigo. Bastian não lê mais uma história de fantasia, ele faz parte dela. Este é o propósito do maravilhoso: ao passarmos pelo fantástico e descobirmos o elemento desconhecido, percebemos que torna-se natural que Bastian ajude a imperatriz Criança e todos do reino de *Fantasia*, pois, sem ele, talvez o reino desapareça para sempre.

No gênero maravilhoso, portanto, nem ao menos se discutem os acontecimentos insólitos e não há uma tentativa de justificá-los, uma vez que no enunciado já se tem um pacto entre o narrador e o narratário, o último aceita todas as ocorrências surgidas, sem as questionar, de forma “[...] apriorística, como dados irrecusáveis e, portanto, não passíveis de debate sobre a sua natureza e causas [...]” (FURTADO, 1980, p. 35). Os contos maravilhosos, conhecidos como contos de fadas, são exemplos férteis da narrativa que não pode ser refutada pelo elemento insólito ser explicado a partir de mais fenômenos irrealis. Assim, torcemos para que a Chapeuzinho devorada pelo Lobo volte à vida pelas mãos do caçador, ou que a Bela se apaixone realmente pela Fera e a faça voltar a sua perfeição como príncipe somente pelo poder do amor e a ajuda dos objetos (e animais) falantes.

1.2.2 O fantástico e o estranho

Para Todorov (2017) o maravilhoso e o estranho possuem subgêneros, ele os divide da seguinte forma: Estranho puro >> fantástico-estranho >> fantástico-maravilhoso >> maravilhoso puro.

O fantástico está no centro de todos, há uma linha divisória, que, segundo o autor, faz “[...] fronteira entre dois domínios vizinhos [...]” (p. 51). O fantástico-estranho é aquele cujos acontecimentos parecem sobrenaturais ao longo da história e, ao seu fim, esses acontecimentos recebem uma explicação racional, “[...] todos os milagres[...]”, segundo ele, são plausíveis de serem explicados. Já no estranho puro,

Todorov afirma que ele pode perfeitamente ser esclarecido por meio das leis da razão,

[...] mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiar. (TODOROV, 2017, p. 53)

Os romances de Dostoiévski, por exemplo, podem ser apontados como estranho puro, a literatura de horror pode pertencer ao estranho. Porém, o estranho é apenas uma das condições do fantástico, as reações humanas, por exemplo, a de medo estão vinculadas ao fantástico e são ligadas unicamente aos sentimentos das personagens e não a um episódio material que desafie a razão. Segundo Todorov (2017) nada existe de sobrenatural em textos de Edgar Allan Poe, há apenas a hesitação causada pelo fantástico que, ao final, se desfaz com explicações científicas. Em *A queda da casa de Usher* (1839) o narrador define a condição psicológica das personagens que vivem melancolicamente em uma casa cujo jardim era esquecido, de capim espesso e esparso. Rodrick Usher era um indivíduo sensível e nervoso, que sofria de distúrbios que o assolavam. Já sua irmã, não era uma morta-viva, uma criatura sobrenatural como o narrador havia sugerido no início do conto e sim, uma mulher que fora enterrada viva, após sofrer o equivalente a uma catalepsia. Assim ocorre no conto *O barril de Amontillado* (1846). Neste último, temos apenas o relato de uma vingança de Montresor, um homem imbuído pelo desejo de emparedar vivo um desafeto seu.

Para Filipe Furtado (1980), o gênero estranho está mais próximo ao fantástico, porque, ao contrário do maravilhoso, o qual os elementos insólitos não provocam reações particulares nas personagens, nem no leitor implícito, o estranho é explicação do sobrenatural por meio da razão. No terreno das manifestações extranaturais, segundo o autor, “[...] o fator básico de distinção entre o fantástico, o maravilhoso e o estranho resulta, afinal, dos diferentes modos como a narrativa de cada gênero encara a hipótese da coexistência dessas manifestações com a natureza conhecida [...]” (p. 34).

As questões que têm lugar no estranho mantêm a incerteza durante um certo tempo da narrativa, não são explicadas, racionalmente, de imediato. O leitor é convidado a criar hipóteses, possíveis explicações para os acontecimentos desconhecidos, e, ao final da narrativa, não deixa qualquer dúvida sobre o tipo de

espaço que encena. À medida em que a consciência do leitor busca uma explicação racional para esse elemento, o estranho ascende e, racionalmente, explica o que havia de duvidoso. Diz Furtado, sobre o estranho:

[...] o texto deste gênero faz usualmente surgir uma hipótese de que determinados acontecimentos ou personagens por ele encenados têm origem e caráter alheios às leis naturais. Tal conjectura, porém, apenas permanece durante uma parte da ação. A dado passo ela é completamente destruída, vindo a esclarecer-se de forma lógica todos os aspectos que poderiam levantar dúvidas quanto à completa integração dessa fenomenologia no mundo familiar e cotidiano. (1980, p. 35)

Portanto, ocorre que, enquanto o gênero maravilhoso “[...] se decide por um mundo arbitrariamente alucinado sem aventar os motivos da sua escolha [...]” (FURTADO, 1980, p. 40), o estranho mantém incerto os elementos insólitos até um determinado tempo na narrativa. O fato é que só o fantástico não propõe saída para os acontecimentos extraordinários, antes

[...] amplia a indefinição ao fazer-se constantemente eco dela. Estas diferenças que marcam entre si os três gêneros também se evidenciam naturalmente, nas relações que os textos pertencentes a cada um mantêm com o seu destinatário real, o leitor. (FURTADO, 1980, p. 40)

O fantástico procura fomentar no leitor um permanente estado de dúvida em face do conteúdo da intriga e isto é importante para que possamos estabelecer a essência do fantástico: a capacidade de expressar o sobrenatural de maneira convincente e de manter “[...] uma constante e nunca resolvida dialética entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o texto alguma vez explicita se aceita ou exclui inteiramente a existência de qualquer deles” (FURTADO, 1980, p. 36).

Por seu turno, a primeira condição, segundo Furtado (1980), para que o fantástico seja erigido é de a narrativa evocar o fenômeno meta-empírico de forma ambígua e de manter, até o fim, a indefinição diante ela. Com efeito,

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

Na narrativa fantástica, não se decide quais dos elementos descritos por Filipe Furtado vão permanecer, são eles que conservam a dúvida no leitor. O narrador não define os fenômenos, apenas mantêm-nos na ambiguidade.

Só o fantástico confere uma duplicidade à ocorrência de fenômenos e as personagens do texto são as peças principais a fim de acentuar a ambiguidade e, acima de tudo, suscitar no leitor real, através do narratário, uma leitura que este reflita, pois é através da personagem e a forma como essa reage diante do que o texto a destina e suas reflexões.

Todorov ressalta que o gênero se torna definível pela hesitação perante o elemento insólito, através do narratário intratextual, pois o cerne do texto fantástico reside no leitor e na hesitação desse perante o extranatural. Claro que o autor se refere em seus estudos ao narratário, cujo papel é o de “[...] receptor imediato e fictício do discurso [...]” (1970, p. 29, apud FURTADO, 1980, p. 74). Furtado acredita que o narratário seja um reflexo do leitor real, e que constitui apenas mais uma forma de comunicar ao leitor a dubiedade, a irresolução diante dos acontecimentos e as figuras evocadas para trazer a ambiguidade ao texto.

1.2.3 O insólito como gênero ficcional

É sabido que a leitura preenche vazios de significação entre o significante e o significado, Todorov (2017) já permeava esta ideia a partir dos eixos paradigmático e sintagmático, de Saussure, ao deslocarmos as relações entre as imagens (do significante) e as referências do significado, assim, “é decodificar o signo semiológico de que se vale a linguagem literária, traduzindo-o em signo linguístico” (GARCIA, 2009, p. 1). Para Flavio García, ler um texto implica que o leitor estabeleça implicitamente um pacto ficcional, ao concordar acerca do que está sendo narrado pertencer a uma história imaginária. Para ele, o autor é o primeiro que finge, ao ficcionalizar.

García aponta para uma leitura “modelar”, a partir dos estudos de Eco. Entende-se por “modelar” as estratégias discursivas que promovem a construção de universos ficcionais, assim, um autor-modelo desdobra-se em leitor-modelo, a fim de persuadir o leitor empírico a acondicionar-se e tornar-se competente diante do discurso. Eco percebeu a necessidade de “alargar os limites da narratologia clássica, somando a ela pressupostos teórico-metodológicos advindos da semiótica

e conformando horizontes mais amplos e culturalmente sedutores para os estudos da narrativa” (REIS, 2006, p. 10, apud GARCÍA, 2009, p. 1), uma vez que numa obra literária sempre há um leitor e ele é o responsável pelo processo de criar uma história e também de fazer parte dela. Como mencionando anteriormente neste trabalho, para Todorov o termo insólito desprendia-se acerca do desconhecido, do elemento sobrenatural, ou extranatural ao manifestar-se quando é despontado o gênero fantástico em uma narrativa. Porém, em seus estudos, García (2007) entende que, numa obra fantástica, o insólito pode ser considerado um *gênero*, a começar por ser um modelo discursivo, baseado em mecanismos instrucionais presentes num texto.

Para ele, os efeitos de índole “fantástica, lúdica e bizarra”, apontados por Carlos Reis (2006, p. 18, apud GARCÍA, 2009, p. 1) que o leitor detém, “são produto, de processos instrucionais a ele transmitidos pelo narrador, veículo de concretização, no plano do discurso literário” (2009, p. 1) conservado por um autor-modelo, aquele que rege um conjunto de instruções que nos são dadas, aos poucos e progressivamente, o que devemos seguir quando nos declaramos um leitor-modelo (GARCÍA, 2009), “desenhado pelo texto e dentro do texto” (ECO, 1994, p. 99, apud GARCÍA, 2009, p. 2). Além disso, a leitura literária do insólito provoca no leitor a sensação de que esse está em contato com o irreal, o inusitado, o incomum, pois, segundo García,

[...] o efeito verificável pelo leitor-modelo, no ato de leitura, tendo aceitado as regras do jogo e acessado as possíveis significações do texto, ao preencher, com seu inventário pessoal, os vazios de sentido entre o significante e o significado, passando do plano do signo lingüístico, em que se dá o primeiro contato com a narrativa, para o do signo semiológico, portanto literário, resultado de um segundo nível de contato, é produto das estratégias de construção narrativa empregadas pelo autor na configuração de seu autor-modelo, que guia e condiciona o leitor-modelo, sua imagem/espelho, ambos construtos ficcionais. Somente estabelecida essa correlação comunicativa entre emissor e receptor, cujos veículos perceptíveis no plano narrativo são o narrador e o narratário, o texto faz sentido na sua plenitude e literariedade, cumprindo-se a interlocução esperada. (2009, p. 2-3)

Para mais, o insólito como gênero ficcional aponta outra categoria da narrativa: a presença de um narrador, um narratário, uma personagem, além de tempo, espaço e ação, assim, um texto em que o insólito ficcional se apresenta, não se pode atribuir a percepção desse ao ato de leitura e às competências do leitor, pois a narrativa literária não é ocasional, nem fortuita, ela está acondicionada ao

gênero discursivo. Assim, “ler ou não o insólito ficcional não depende do leitor ou do ato de leitura, de modo incidental, mas da competência leitora frente a um objeto dado, que é o texto literário, produzido intencionalmente” (GARCÍA, 2009, p. 3). Num universo intratextual, tanto a imagem de um autor-modelo quanto a de um leitor-modelo são acessíveis por meio do narrador e do narratário, esses seres de papel.

Entende-se, por gênero, conforme Houaiss, o conceito que compreende as propriedades comuns, as quais envolvem um grupo ou classe de seres ou de objetos; um conjunto de seres (ou objetos) que possuem a mesma origem, ou se encontram ligados pela similitude de particularidades; ou “em teoria literária, cada uma das divisões que englobam obras literárias de características similares” (2001, apud GARCÍA, 2007, p. 18). Portanto, Flavio García entende que o insólito possa ser considerado um gênero ficcional, pois um gênero é um conjunto de narrativas ficcionais, que tem em comum “a presença de eventos insólitos, e esses eventos sejam não ocasionais e funcionem como seu móvel” (2007, p. 18), além de terem em comum a banalização do evento insólito pelos seres de papel, aqueles abarcados pelo narrador, seu narratário e suas personagens.

1.3 A ESSÊNCIA DO ASPECTO SEMÂNTICO NA OBRA FANTÁSTICA

Tratemos agora do aspecto semântico e a sua essência, pertinente para a construção da obra fantástica. Para Todorov (2017), a função semântica está no eixo paradigmático, pois a contiguidade dos acontecimentos fantásticos levam a uma percepção particular, a um nível temático que já foi anteriormente ligado pelo sintagma, pelos elementos próximos aos outros, que se interligaram, propositalmente pelo autor, que compunham o sentido figurado, como as personagens e suas ações ou, por exemplo, o anel de ferro, objeto inanimado que mata.

A função semântica visa à relação dos signos com aquilo que eles qualificam, com sua referência. O fantástico tem a função de produzir um efeito particular sobre o leitor: o medo (ou o horror), ou somente curiosidade diante de um elemento desconhecido. Além disso, para o autor, o fantástico serve à narração, pois mantém o suspense até o fim da intriga. Para ele, o objetivo essencial desta narrativa permite que o universo seja, à primeira vista, tautológico, e mesmo que as repetições

ocorram, este universo não está fora da linguagem, a descrição e o descrito não são de natureza distinta.

Consideramos a obra literária como uma estrutura que pode receber um número indefinido de interpretações; estas dependem do tempo e do lugar de sua enunciação, da personalidade do crítico, da configuração contemporânea das teorias estéticas, e assim por diante. (TODOROV, 2017, p. 102)

No entanto, os críticos de literatura fantástica mencionam, através dos temas fantásticos, somente as sensações que atingem o leitor. Para o autor, analisar somente as sensações que a obra provoca é culminar em uma estrutura oca, a qual é analisada somente pela esfera fantástica. Uma obra, entretanto, deveria ser globalmente avaliada, pois, se existe uma estrutura semântica/temática, analisa-se a literatura em geral, não apenas os temas do fantástico.

A estrutura dos livros de crítica temática ilustra perfeitamente esta atitude narrativa e horizontal: são na maioria das vezes coletâneas de ensaios, cada qual fazendo o retrato de um escritor diferente. Passar a um nível mais geral é por assim dizer impossível: a teoria parece proibida de aí permanecer. (TODOROV, 2017, p. 107)

Críticos como Dorothy Scarborough e Pendzolt, em seus respectivos livros, trataram os temas do gênero a partir de personagens de índole sobrenatural, as quais passam uma imagem e uma causa a seus leitores, como as estátuas que de repente se animam e adquirem uma temível independência: os fantasmas, os quais são condenados a vagar eternamente, as almas penadas, as quais assombram os sonhos e a vida de outras personagens. Há também o diabo, que exige a alma através de um pacto de sangue, ou o vampiro e o lobisomem, que tomam formas animais e que, geralmente, têm distúrbios de personalidade. Enfim, os modelos manifestados pelos críticos são inúmeros e importantes, porém, a crítica de Todorov é justamente em relação aos críticos se deterem somente naquilo que a imagem e a ação exteriorizam. No entanto, o que deveria significar é a percepção que as ações sobrenaturais provocam no leitor, não o objeto que a provocou.

Em outros termos, classificar um vampiro é implicar que todos os vampiros signifiquem a mesma coisa, qualquer que seja o contexto em que eles desponhem. O que os críticos propõem, Todorov chama de etiquetas, estereótipos, não elementos temáticos.

No universo evocado pelo texto, produz-se um acontecimento – uma ação – que depende do sobrenatural (ou do falso sobrenatural); por sua vez, este provoca uma reação no leitor implícito (e geralmente no herói da história: é esta reação que qualificamos de hesitação, e os textos que a fazem viver, do fantástico. (2017, p. 111)

O semântico está na reação fantástica percebida pelo leitor real diante dos acontecimentos que o provocam. Para o autor, o sentido temático/semântico de uma obra fantástica é este: o acontecimento sobrenatural é tão fortemente provocado pelo leitor que este não se importa ou não consegue identificar o que o provocou, como se constituiu, mas a sensação que a obra lhe causou, o sentido abstrato que despertou: medo, terror, alegria, prazer, euforia, angústia, dúvida, pânico, inquietação.

1.3.1 A função do fantástico em si mesmo

Em anos finais do século XVIII e durante algumas décadas do século XIX o gênero fantástico exigia a presença do sobrenatural materializado na figura do fantasma e a ele se devia a causa da angústia suscitada no leitor. Durante o século XIX, no entanto, explorou-se os aspectos psicológicos do ser humano e o sobrenatural fora substituído pelas alucinações dos autores, a angústia, então, estaria presente no interior do sujeito (CUNHA, 2017).

No princípio, autores cujas narrativas contemplaram a atmosférica do onírico e do sinistro, como os já mencionados Hoffmann, Poe, Kafka, Márquez, e outros, ainda, como Borges, Cavalhal e Cortázar constituíram e caracterizaram o universo fantástico ficcional que até hoje nos é estimado e importante para os estudos do gênero. No entanto, a preocupação atual em vista do fantástico e seus traços, começa pela linguagem e o elemento sobrenatural, agora, está numa profunda incoerência entre os elementos ordinários; a causa da angústia encontra-se no surgimento do absurdo (CUNHA, 2017). “Deuses e demônios, ausentes, cedem à narrativa fantástica campos novos e diversos nos quais a transgressão da realidade pode atuar” (CUNHA, 2017, p. 17).

A hesitação na ficção fantástica, preconizada por Todorov (2017) ocorria na tensão entre o real e o irreal, entre a lucidez e o desatino, nesse território, “há algo que encosta o ombro da gente para nos tirar do eixo” (CORTÁZAR, 1993, p. 179, apud CUNHA, 2017, p. 18). No entanto, se a preocupação de teóricos em relação

aos estudos do fantástico no século XXI está na linguagem, Maria Zilda Cunha (2017) entende que

[...] adentrar o universo da ficção fantástica, nesta ótica, é, sobretudo, entrar em um mundo em que a alteridade impera. Desse modo, a literatura ou outra expressão artística, ao subordinar-se ou se afastar do real, para refleti-lo, questioná-lo ou interrogá-lo, o fará para ser sua reprodução ou para tocá-lo no limite de seus próprios territórios, de sua própria realidade. (CUNHA, 2017, p. 20-21)

Se o fantástico, por meio de vias insólitas, abre fendas no imaginário, críticos como Bessièrre (2012) acreditam que o gênero “é comandado por uma dialética de constituição da realidade e da desrealização própria do projeto criador do autor” (p. 306, apud CUNHA, 2017, p. 21), assim como o fantástico não deve ser uma divisão entre o processo imaginativo e a razão, mas a polivalência de sistemas semióticos (CUNHA, 2017), uma sucessão de signos intelectuais e até mesmo culturais que se incumbem em figurações, por empregar a realidade e a ilusão, “o texto fantástico configura um discurso privilegiado por sua aptidão a se dirigir ao homem imaginário e pelo perfeito exemplo que fornece do jogo da representação e da falsidade que existe em qualquer relato literário” (BESSIÈRE, 1974, p. 29 apud CUNHA, 2017, p. 21). A função do imaginário na narrativa fantástica é de difundir o prazer pela estranheza e de reestabelecer o que fora produzido pelo elemento insólito.

Para Cunha, o fantástico tem como função subverter a percepção que o leitor tem do mundo real, “[...] assim, a subversão da realidade é o efeito fundamental do fantástico e o que vai garantir esse efeito, no plano ficcional, é a manifestação do insólito (2017, p. 25). Segundo David Roas (2014), acerca da literatura fantástica, propõe a compreensão do fenômeno fantástico como uma categoria, “um discurso em constante relação com esse outro discurso que é a realidade, entendida sempre como construção social” (p. 8, apud CUNHA, 2017, p. 25).

Alinhando-nos com os estudos de García (2009), é a irrupção do insólito na narrativa fantástica que pode provocar no leitor uma inquietação ante a falta de sentido. A combinação do tempo e do espaço, imprecisos, subordina-se ao conceito de verossimilhança, culminando nas relações de lógica internas, cujas explicações “sem, contudo, corresponder à lógica racional da realidade física e empírica dos leitores” (p. 4), ainda assim, é essencial que tempo e espaço “sejam reconhecidos pelo leitor como “possíveis”, mesmo que imaginários e ficcionais, o que corresponde

a dizer que o leitor precisa saber que esses construtos fazem parte das regras do jogo que ele aceitou jogar ao ler aquele texto e estão por elas condicionados” (p. 4).

Na narrativa fantástica, ao ameaçar o caráter estável que aparenta ter a realidade, a existência do elemento insólito instaura algo no âmago do real, segundo Roas (2014): “a necessidade de questionamento da validade dos sistemas de percepção do real” (p. 32 apud CUNHA, 2017, p. 25),

[...] tal ameaça sinaliza “a possibilidade da existência, sob essa realidade estável e delimitada pela razão na qual vivemos, de uma realidade diferente e incompreensível, alheia, portanto, a essa lógica racional que garante nossa segurança e nossa tranquilidade”. (ROAS, 2014, p.32, apud CUNHA, 2017, p. 25)

Para Cunha (2017), no que tange a ordem das ideias, o que importa é o fato de o leitor atentar, ao fugir do habitual, que pode confrontar-se com uma gama de identidades, de tempos não compatíveis, a fim de deparar com muitos “eus”. “[...] o lugar do relato fantástico se fará na linguagem do “agora” que reconstrói o real – em uma evocação de outra realidade” (p. 22), essa, por sua vez, provoca o leitor, o leva a um distanciamento das imagens passadas, “obrigando-o a recriá-las por outra lógica demolidora da identidade única” (p. 22). A irrupção do insólito, o estranhamento e o caminho intelectual que faz o leitor na tentativa de compreender os aspectos do texto fantástico, provoca uma inquietante consciência de como uma representação da realidade está justamente no lugar daquilo que fora por ela representada.

1.4 AS FIGURAS DE TODOROV

Tzvetan Todorov desenvolve acerca das categorias para as personagens da ficção fantástica. As chama de figuras retóricas, as quais surgem sob à luz do discurso. É, então, a partir da linguagem que tais figuras manifestam-se. O sobrenatural nasce da linguagem,

[...] é, ao mesmo tempo sua consequência e prova: o diabo e os vampiros não só existem apenas nas palavras, como também somente a linguagem permite conceber o que está sempre ausente: o sobrenatural [...]. (2017, p. 90)

Para Todorov, o sobrenatural é um símbolo da linguagem, assim como as figuras de retórica, pois essas últimas são a forma mais pura da literalidade.

A fim de delinear as características do gênero fantástico, Todorov acredita que os traços, um a um, vão sendo fixados até que se possa arquitetar as principais formas de um gênero, pois “[...] se a obra literária forma verdadeiramente uma estrutura, é preciso que encontremos, em todos os níveis, consequências desta percepção ambígua do leitor pela qual o fantástico é caracterizado” (p. 84). Dentre esses traços, encontra-se a estrutura da linguagem por três aspectos, a óptica do ponto de vista verbal – enunciado e enunciação, e a terceira, pelo aspecto sintático. Todorov pretende demonstrar que a obra fantástica é significativa em todos os aspectos. Não analisar a obra em sua totalidade é, então, desconsiderar determinadas partes importantes.

A primeira figura retórica nasce do sentido figurado e, portanto, no campo do enunciado. O leitor é convidado a participar das aventuras de *Sindbad*, em *As Mil e uma noites*, em que o fantástico surge nas imagens figuradas de grandes serpentes e pássaros, o exagero conduz ao sobrenatural. Em outra passagem demonstrada por Todorov, um diabo, incorporado em um homem indiano, é convidado a participar de um banquete. No meio do festim o indiano transforma-se em uma bola e as pessoas ali presentes sentem uma vontade incontrolável de chutá-la. Assim, a bola infernal passa por todos os cômodos do castelo, sai a rua e leva multidões a dar-lhe pontapés por necessidade, pessoas saem de suas casas para chutá-lo também, indômita obrigação. O indiano, “[...] depois de ter percorrido as ruas, as praças públicas, abandonou a cidade deserta, tomou o caminho da planície de Catul, e meteu-se por um vale ao pé da montanha” (p. 86, apud Todorov, p. 87). Tal passagem está presente na obra *Vathek*, de Beckford e ela caracteriza a segunda relação das figuras retóricas: o sentido *próprio* da expressão figurada.

Na primeira figura, a imagem de serpentes gigantes está no campo imaginário. Na segunda, porém, é narrada a forma do diabo-bola e todos lugares que ele passa, promovendo o caos. Nesses dois casos precedentes a figura é a fonte do sobrenatural, a relação é diacrônica, ocorre por um certo período de tempo. Já no terceiro caso descrito por Todorov, a relação da figura com o exemplo será sincrônica: “[...] a figura e o sobrenatural estão presentes no mesmo plano e sua relação é funcional, não “etimológica”.” (p. 88). O acontecimento sobrenatural advém

de uma estátua, “*Vénus d’Ille*”, de Mérimée, que se compraz e mata com seu abraço um recém-casado que deixara o anel de casamento em seu dedo.

Eis, como o leitor é “condicionado” pelas expressões figuradas que precedem o acontecimento. Um dos camponeses descreve a estátua: “Ela nos fita com seus grandes olhos brancos... Parece que nos enxerga”. Dizer dos olhos de um retrato que parecem vivos é uma banalidade; mas aqui esta banalidade nos prepara para uma “animação” real. Mais adiante, o recém-casado explica por que não quer enviar ninguém para buscar o anel deixado no dedo da estátua: “Aliás que pensariam aqui de minha distração? (...) Eles me chamariam de marido da estátua...”. (TODOROV, 2017, p. 88)

Ocorre que essas duas frases, uma dita pelo camponês e a outra pelo marido, Alphonse, são simples expressões figuradas, porém no final da narrativa a estátua, realmente se comportará como a esposa de Alphonse, tudo por ter posto nela o anel. Depois da morte do protagonista, eis como o narrador descreve o acontecimento: “Afastei sua camisa e vi em seu peito uma marca lívida que se prolongava sobre as costelas e as costas. Dir-se-ia que tivesse sido apertado por um círculo de ferro” (MÉRIMÉE, 1964, p. 173, apud TODOROV, 2017, p. 88).

Nos exemplos descritos, podemos perceber a tenacidade quanto aos estudos de Todorov, pois se o fantástico utiliza constantemente figuras retóricas é porque nelas encontrou um princípio, sua origem. O sentido figurado visto até então é traço essencial do enunciado.

No tocante à enunciação, considerada por Todorov a segunda propriedade estrutural da narrativa fantástica, o narrador é essencialmente importante. No fantástico, geralmente o narrador é o protagonista. Os contos de Poe, Gautier, Hoffmann, habitualmente dizem “eu”, “[...] é um fato empírico que se pode verificar facilmente” (p. 90). Segundo o autor, se o narrador estiver em primeira pessoa, a identificação com o leitor ocorre de imediato, pois o pronome “eu” pertence a todos. Para ele, a identificação com o narrador ocorre também por esse ser um “homem médio”, em outras palavras, em que todo (ou quase todos) leitor pode se reconhecer, assim penetra-se mais facilmente no universo fantástico, porém “[...] evidentemente, nada impede o leitor real de manter distância absoluta com relação ao universo do livro [...]” (p. 92).

Na maioria dos textos do universo fantástico o suspense repousa no fato de os acontecimentos inexplicáveis serem narrados por alguém que é, ao mesmo tempo que narrador, um dos protagonistas (ou o protagonista) da história,

[...] trata-se de um homem como os outros, sua palavra é duplamente digna de confiança; em outros termos, os acontecimentos são sobrenaturais, o narrador é natural: excelentes condições para que o fantástico apareça”. (TODOROV, 2017, p. 92)

Não duvidamos do testemunho do narrador em *La Vénus D’Ille*, por exemplo, das marcas do abraço ou do anel que é encontrado no quarto de dormir. Não duvidamos de Maupassant e de sua novela *Un fou?* em que o narrador protagonista vê uma faca deslizar docemente da escrivaninha para a mão de seu assassino, “[...] eu vi, sim, eu vi a própria faca estremecer, depois mexeu-se, depois deslizou sobre a madeira, na direção da mão parada que a esperava, e veio colocar-se sob os dedos. Pus-me a gritar de terror” (MAUPASSANT, 1949, p. 135, apud TODOROV, 2017, p. 93).

Em cada um desses exemplos não duvidamos do testemunho que o narrador faz. Porém, procuramos uma explicação empírica para fatos inexplicáveis. Para Todorov a personagem pode mentir, mas o narrador não deveria,

Maupassant faz do narrador o próprio herói da história (é o procedimento de Edgar Allan Poe e de muitos outros depois dele). Enfatiza-se então o fato de que se trata do discurso de uma personagem mais do que do discurso do autor: a palavra está sujeita a caução, e podemos muito bem supor que todas as personagens sejam loucas; entretanto, pelo fato de não serem introduzidas por um discurso distinto do narrador, emprestamos-lhes ainda uma confiança paradoxal. Não nos é dito que o narrador mente e a possibilidade de que possa mentir de algum modo estruturalmente nos choca; mas esta possibilidade existe (já que ele é também personagem), e – a hesitação pode nascer no leitor. (TODOROV, 2017, p. 94)

Para Todorov, o narrador representado é essencial ao fantástico, por facilitar a identificação do leitor real com as personagens do conto ou do romance. “Quando concerne ao narrador, o discurso se acha aquém da prova de verdade; quando à personagem, deve se submeter à verdade [...]” (2017, p. 94). O discurso estrutural gera, portanto, a ambiguidade, traço de fundamental importância nas narrativas fantásticas.

Estamos agora no campo sintático, o terceiro traço da estrutura aprofundada por Todorov. A estrutura sintática das narrativas fantásticas deve partir de um ponto ascendente para outro culminante, segundo Poe, todos os elementos dedicados pelo autor na construção da narrativa deve seguir uma gradação visando um efeito único no fim da história; “e pela obrigação de todos os elementos da novela contribuírem para este efeito” (p. 207, apud TODOROV, 2017, p. 95).

Outras narrativas como *La Vénus d'Ille*, por exemplo, comprovam o efeito final, o ponto culminante, neste caso a animação da estátua. Desde o início da narrativa, detalhes distintos preparam o leitor para esse acontecimento,

[...] são os passos que fazem estalar a escada, “o leito cuja madeira estava quebrada”, as marcas no corpo de Alphonse, o anel reencontrado no quarto, “algumas pegadas profundamente marcadas na terra”, a narrativa da noiva, enfim a prova de que as explicações racionais não são satisfatórias. A aparição final foi pois cuidadosamente preparada, e a animação da estátua segue regular: inicialmente ela teve apenas o aspecto de um ser vivo, a seguir a personagem afirma que ela fechou o dedo, no fim ela parece ter matado esta mesma personagem. (TODOROV, 2017, p. 96)

Segundo Todorov, um constituinte importante é a temporalidade, toda obra possui uma indicação quanto ao tempo, na narrativa fantástica esse tempo é irreversível, “todo texto comporta uma indicação implícita: a de que é necessário lê-lo do começo ao fim, do alto da página até embaixo [...]. O fantástico é um gênero que acusa esta convenção mais claramente que os outros” (2017, p. 97), pois a leitura de um conto fantástico que ocorre pela segunda vez dá uma impressão muito diferente ao ser lida na segunda, isso porque a identificação não é mais possível. “[...] ressaltam-se os procedimentos do fantástico, em vez de padecer-lhes os encantos (p. 98).

Notemos que a leitura graduada não é característica importante só para o gênero fantástico, mas é a única a enfatizar o tempo de percepção da obra, justamente pelas dúvidas provocadas pelo narrador durante a primeira leitura.

1.5 AS PERSONAGENS DA FICÇÃO FANTÁSTICA

Os estudos de Filipe Furtado (1980) permitem que exploremos a atuação do narratário, suas contribuições e limites, e a importância de seu papel como paradigma de leitura. O dever do narratário é “[...] um dos traços cuja existência se verifica em todas as narrativas do gênero, embora nem sempre se manifeste com grande nitidez e seja por vezes atribuído prioritariamente a outras figuras [...]” (p. 82), ele acaba por manter uma leitura receptiva à ambiguidade. Outra função que torna-se essencial e desempenha papel importante na construção dos traços distintos do gênero é a caracterização das personagens.

Uma das formas mais seguras de causar no leitor da narrativa fantástica a incerteza diante de uma ocorrência extranatural é, segundo Furtado, a identificação

com a personagem que melhor reflita esta condição: manter a “[...] conseqüente perplexidade perante a coexistência das duas fenomenologias contraditórias [a ordem natural, o elemento empírico; e o elemento insólito, meta-empírico] que aparentemente a confrontam [...]” (1980, p. 85). A figura da personagem pode até existir em um estatuto secundário, mas, na maioria dos casos, a identificação ocorre através da figura principal.

Conforme Furtado, a característica básica de uma personagem é sempre facilitar a adesão a que se pretende levar o leitor real e que, embora ela possa ser característica de qualquer texto narrativo, é na literatura fantástica que desempenha papel de maior relevo, segundo o autor,

[...] 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 (diretamente ou por intermédio do narratário) o percurso de leitura a seguir. É evidente, por vezes, a preocupação de criar para as personagens um papel em tudo idêntico ao do narratário que, de onde em onde, mais parece transferir-se para aquelas a função que em princípio deveria caber ao destinatário imediato da narrativa. (1980, p. 85)

Porém, mesmo a personagem representando um papel essencial na construção da narrativa fantástica, sai da obra, muitas vezes, duplamente derrotada, sendo na luta contra as forças meta-empíricas ou quando se integra à normalidade do cotidiano. Isso ocorre porque não é a ação voluntária e consciente das personagens ou de um grupo de indivíduos que faz a obra fantástica ser essencial e sim a manifestação - de aparência sobrenatural - que desenvolve, à revelia, o controle ou a explicação por parte da personagem, transformando-a em miserável no fim do conto ou do romance. Furtado diz ainda que “[...] 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 [...]” (1980, p. 87).

H. P. Lovecraft diz a respeito do herói típico de Edgar Allan Poe que é, por vezes, um cavalheiro de família antiga e opulenta, cujas características o tornam “[...] sombrio, elegante, orgulhoso, melancólico, intelectual, altamente sensível, caprichoso, introspectivo, isolado e, por vezes, ligeiramente louco [...]. O seu carácter melancólico, ambicioso e anti-social lembra o herói byroniano típico” (1973, p. 59, apud FURTADO, 1980, p. 104).

Entre os aspectos que constroem o gênero fantástico, o pendor realista que compõe a obra é essencial, pois a ação humana assume papel importante na intriga, uma vez que o caráter vacilante do protagonista e as constantes derrotas sofridas por ele durante a narrativa, não o deixam sair vitorioso, em oposição ao herói comum dos contos maravilhosos, quase sempre triunfante no final da intriga.

A personagem tem um estatuto inferior, segundo Furtado, até submisso diante da manifestação meta-empírica, por isso, é rapidamente apresentada na narrativa fantástica. Os detalhes descritivos são geralmente escassos, pois deter-se mais sobre suas características e atitudes equivaleria a preconizar perigosas interpretações a seu respeito. E o que pretende ser mantido na narrativa é a leitura ambígua, além de evitar que o acontecimento insólito se perca. “A necessidade de evitar qualquer leitura não ambígua da narrativa e o consequente plano secundário face ao acontecimento insólito para que é relegada a personagem da ficção fantástica determinam em grande medida a escassez da sua caracterização” (1980, p. 87).

Outro fator além das limitadas características de uma personagem no gênero fantástico é a economia de espaço textual que tal ação representa. Segundo Furtado, o conto é a forma mais frequente, escolhida pelos autores e, como é natural do gênero, essa forma impede a descrição de retratos físicos, psíquicos ou sociais mais elaborados em relação à personagem. O autor ressalta que “[...] mesmo nos romances ou contos extensos a sua caracterização é diminuta, bidimensional, não passando daquilo que E. M. Forster chama figura «plana»” (p. 87). Um exemplo é a obra *Drácula*, de Bram Stoker, apesar da sua apreciável dimensão textual e de possuir diversos aspectos que poderiam favorecer o aprofundamento da personalidade da personagem, o oposto ocorre. Gérard Stein diz que

Stoker parece dispor de todos os elementos para fazer do seu texto um romance de caracteres psicológicos profundos e «matizados». Ora, nada disso aparece. Nenhum drama interior e poucas tonalidades nestas personagens estereotipadas. (1972, p. 86, apud FURTADO, 1980, p. 104)

A descrição do herói fantástico mantém frequentemente a indefinição que resulta ora da insuficiência de elementos importantes, ora de uma constante abstração.

A teoria de Filipe Furtado culmina no desenho que as personagens sugerem em uma obra fantástica, porém, para ele é difícil reconhecer com precisão qual é a protagonista, pois ela é sempre escolhida entre um pequeno grupo de personagens que constituem “[...] verdadeiros tipos do universo fictício do gênero que geralmente só fazem sentido quando integrados no contexto das outras características daquele[...]” (p. 88). Para ele, são atribuídas três funções de maior peso nas personagens da narrativa fantástica. Assim, respectivamente: o *monstro*, cujo papel é o de *Sujeito* da ação e que, diante da perspectiva meta-empírica, é de índole negativa - personificado ou não. Esse pode apresentar forma humana, como o vampiro ou pode revestir-se em animalesca ou híbrida, como o lobisomem ou um fantasma. Tal entidade pode manifestar o acontecimento meta-empírico e orientar o curso da ação.

Por outro lado, a personagem pode transformar-se em *vítima*, pois está de frente com determinado acontecimento que nunca provocou e que não compreende, geralmente desencadeado por uma imprudência ou excessiva curiosidade intelectual. É o objeto desejado pelo *Sujeito* e “[...] suporta o impacto alucinante dos acontecimentos que sobre ele se acumulam [...]” (p. 88). Por seu turno, a força contrária ao sentido da ação é chamada por Furtado de *exterminador*, aquele que combate os seres alheios à natureza, as chamadas abominações, “[...] é defensor estrénuo do mundo aparentemente normal encenado na narrativa [...]” (p. 88). Sua tarefa é esforçar-se para impedir que os acontecimentos sobrenaturais conduzam a vitória às forças maléficas e alheias à natureza, pois

[...] no fantástico, as personagens destinam-se fundamentalmente a servir a acção e a fazer ecoar a perplexidade perante ela, não a ser caracterizadas por seu intermédio. Por outro lado, recorde-se ainda que instauração no texto de figuras claramente alusivas a qualquer aspecto da realidade económica, social ou cultural contemporânea da acção convidaria a excessos interpretativos, a leituras alegorizantes, susceptíveis de desfazer o equilíbrio da ambiguidade e a construção do género. (FURTADO, 1980, p. 91)

Antonio Candido (2018) traz contribuições acerca da importância da personagem no romance. Embora os textos fantásticos sejam mais comuns em forma de contos ou contos-romance, aqui trará elementos essenciais para compreendermos como determinadas personagens se tornam centrais para a construção da narrativa. Para o autor, há, inseparável no romance, três elementos

centrais intimamente ligados: o enredo e a personagem, que representam a matéria orgânica do romance, e as ideias, as quais representam o significado do próprio. A personagem vive o enredo e as ideias, ela é a representação da afetividade e da adesão intelectual do leitor e tais possibilidades somente são possíveis pelos mecanismos de identificação e projeção que o leitor faz de si mesmo. Por isso, para Candido, “[...] não espanta que a personagem pareça o que há de mais *vivo* no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da *verdade* da personagem por parte do leitor” (p. 54). Porém, o autor atenta para um erro cometido geralmente pelo leitor, de pensar que o essencial do romance é a personagem, como se esta pudesse existir em outro contexto real, separada das ações que encarna e que lhe dão vida.

Para Candido, definir a personagem pode ser um paradoxo, “*como pode uma ficção ser?*” No entanto, a criação literária repousa na verossimilhança: a possibilidade de um ser ficcional, criação da fantasia, a qual comunica a impressão da mais legítima verdade.

Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste. (CANDIDO, 2018, p. 55)

À vista disso, existem afinidades e diferenças substanciais entre seres vivos e personagens ficcionais e elas são semelhantes na criação do que chamamos verossimilhança, o sentimento da verdade.

Segundo Candido, “[...] o conhecimento dos seres é fragmentário” (p. 56), pois a noção que se tem a respeito de um ser é sempre incompleta. Fundamentamos nosso conhecimento pela percepção física que temos como seres existenciais e, também, sob a óptica espiritual, porém essa nos mostra uma variedade de modos-de-ser e há, portanto, uma descontinuidade de percepção, uma vez que, segundo o autor, talvez não tenhamos a capacidade de abranger a personalidade do outro com a mesma capacidade que temos para pensar na sua configuração externa, seu aspecto físico. Tais impressões são acentuadas pelos estudos da psicologia moderna, a qual investiga o subconsciente e inconsciente dos seres, cujo objetivo é explicar o que há de insólito nas pessoas, em essência e existência. A construção das personagens insólitas, por seus autores, em toda a

literatura mundial, aconteceu antes das investigações técnicas dos psicólogos, mas a literatura moderna valeu-se dessas para ampliar seus próprios estudos.

É claro que a noção do mistério dos seres, produzindo as condutas inesperadas, sempre esteve presente na criação de forma mais ou menos consciente, - bastando lembrar o mundo das personagens de Shakespeare. Mas só foi conscientemente desenvolvida por certos escritores do século XIX, como tentativa de sugerir e desvendar, seja o mistério psicológico dos seres, seja o mistério metafísico da própria existência. (CANDIDO, 2018, p. 56)

Posto isso, escritores como Baudelaire, Dostoiévski, Emily Brönte e, segundo Candido, Machado de Assis, foram grandes autores intuitivos que iniciaram e desenvolveram a visão psicanalítica de seus personagens na literatura e prepararam caminho para Proust, Joyce, Kafka, entre outros, os quais procuraram descobrir a “incomunicabilidade das relações” (p. 57) entre os seres e que, talvez, tivesse sido de tais descobertas que as noções de “[...] verdade plural (Pirandello), de absurdo (Kafka), de ato gratuito (Gide), de sucessão de modos de ser no tempo (Proust), de infinitude do mundo interior (Joyce)” (p. 57) tenham desenvolvido, em ordem direta ou indireta, as concepções filosóficas e psicológicas voltadas para manifestação das aparências do homem e da sociedade, “[...] revolucionando o conceito de personalidade, tomada em si e com relação ao seu meio” (p. 57). Influenciando a concepção de homem e, portanto, da própria personagem.

No romance, ou no conto, sejam de gêneros distintos, a personagem é criada pelo escritor e suas ações são determinadas racionalmente, a partir de uma estrutura previamente estabelecida. É o próprio escritor que designa as frases, os gestos, os objetos identitários da personagem, a fim de que ela possa ser significativa ao leitor, que esse busque a identificação sem diminuir a impressão de complexidade dada a ela ou a sua aventura. Na vida real, porém, não se pode conferir mesmo papel, pois a interpretação que fazemos de cada pessoa é diferente, os modos-de-ser são únicos, por isso o escritor, no romance,

[...] estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica da personagem. A nossa interpretação dos seres vivos é mais fluida, variando de acordo com o tempo ou as condições da conduta. No romance podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser. Daí ela ser mais lógica, mais fixa do que nós. E isto não quer dizer que seja menos profunda. (CANDIDO et.al, 2018, p. 59)

Os estudos de Candido e Furtado se justificam em *Momo e o senhor do tempo*, pois a protagonista do conto-romance, possui papel essencial no imaginário pessoal da criança. O leitor encontra a menina pela primeira vez, assim como os moradores daquela comunidade, vinda não se sabe de onde, de aparência maltrapilha e com dificuldades em se comunicar. As circunstâncias pelas quais a levou ao anfiteatro em ruínas podem ser levantadas pelo leitor, ou pela ausência de pais que tomem conta dela, por morar nas ruas, ou por ter saído fugida de um orfanato (FERNANDES, 2012). A menina é

[...] una niña cuyas principales ocupaciones son jugar, escuchar cuentos e historias y arreglar disputas. Ella también renuncia al consumo: se alimenta com lo que le proporciona la gente de su alrededor. De su origen no sabemos nada, ni siquiera ella sabe cuántos años tiene [...]. Toda su percepción del mundo se apoya en la vivencia subjetiva y em um razonamiento que viene del corazón. (KENFEL, 1991, p. 22)

Momo, assim como outras personagens da literatura, *Pippi Meialonga*, de Lindgren ou *Eloíse*, de Kay Thompson, sabem o que não querem: o espaço institucionalizado, a escola ou até mesmo o orfanato. No caso de Píppi, a decisão de morar sozinha num grande casarão, depois do desaparecimento do pai, marinheiro, em alto mar, sobrevivendo das moedas de ouro deixadas por ele. No que tange à Momo, não deixar que as pessoas daquele pequeno bairro chamassem a polícia e de sugerir que pudesse viver no velho anfiteatro grego, fazendo sua casa em uma das galerias que ficava embaixo de sua arena central. Ambas as personagens têm opiniões formadas sobre muitas coisas da vida “e servem como mestres para outras pessoas, personagens infantis ou adultos em situação semelhante a que vivem” (FERNANDES, 2012, p. 68).

Para mais, Momo torna-se uma heroína no final da narrativa, o leitor descobre que somente ela poderia devolver às pessoas o tempo que lhes estava sendo roubado. Nessa ação aventuresca, a sinceridade e a pureza da menina são suas características essenciais, uma vez que ela é a única a não ser persuadida pelos sussurros dos homens-cinzentos e a poder ver o interior do seu próprio coração, em consequência, seu próprio tempo. A menina é pobre, mas em sentido material, uma pobreza externa, já que sua riqueza está na sensibilidade, pois tem uma capacidade de escutar (KENFEL, 1991), assim, [...] su valoración de la vida es típicamente romântica, hecho que se subraya con una frase repetida em varias ocasiones por

Momo: <<El tiempo es la vida y la vida reside en el corazón>>” (1991, p. 22). A figura de Momo é a união de tudo que é utópico e positivo no ser humano e Ende quer provocar em seus leitores adultos uma análise crítica de seus pensamentos e passar para seu leitor infantil a coragem para enfrentar seus problemas (KENFEL, 1991), ao mesmo tempo em que é enigmática.

Segundo Candido, a profundidade da personagem está justamente na sua caracterização, um universo lógico, cujos traços estão sempre à mostra, estabelecidos pelo criador, a fim de torná-la viva. Esta sensação ocorre pelo sistema estrutural de simplificação estabelecido pelo autor, assim, “[...] o romancista é capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza [...]” (p. 59), mas que o leitor apreende e tem a personagem como um todo coeso na sua imaginação. No que tange o fantástico, “[...] a reacção mais propícia à identificação leitor-personagem é a incerteza” e a dúvida que surge no leitor ao identificar os aspectos da personagem como parte do elemento sobrenatural (FURTADO, 1980, p. 105).

2 O CONTO MARAVILHOSO E A CONSTITUIÇÃO DO EU

Os estudos de Jacqueline Held (1980) nos propõem reconhecer a noção de gênero maravilhoso, não como aquela degenerada, fraca, que se tornou vazia e mergulhada em um mundo de príncipes, princesas e varinhas mágicas. O que a autora propõe é, então, buscarmos o conceito de maravilhoso na narrativa real, densa, a qual expressa a função de inquietar o narratário, e que o torna capaz de identificar situações de sua própria existência, uma vez que o leitor real é a criança. A autora sugere que mergulhemos no fantástico para salvaguardar a essência do maravilhoso, pois o termo frequentemente é empregado para designar os contos de ninar contados pelas babás e que, “[...] dificilmente escapará, no espírito de muitos, à assimilação de “mimado” e “adocicado”: universo passeísta do conto-evasão em que o príncipe, inevitavelmente, casa-se com a pastora, em que o caçula de numerosa família consegue, por seu próprio esforço, atingir o destino mais brilhante” (p. 22).

Podemos, então, compreender que o termo maravilhoso, para a autora, é relativo ao sentido de que a criança precisa desligar-se do conto “enfadonho” e “água com açúcar” (HELD, 1980), o qual a desvia dos verdadeiros problemas do mundo de hoje e de amanhã e seguir pela ambiguidade do fantástico, uma vez que, segundo ela, o fantástico, nos contos, de modo algum é angustiante, porém, pode ser extraordinário e incrível (HELD, 1980). Para a autora, o elemento fantástico pode até possuir algumas definições prévias como “o extraordinário, o insensato, o inimaginável” (p. 23),

[...] paremos por um instante: o *inimaginável*... Tratando-se do fantástico na literatura, na pintura, na música... enfim, na obra de arte, tal definição é, na realidade, contraditória, pois um caráter incontestável da obra fantástica é precisamente ter sido criada, *imaginada* pelo espírito do autor. A obra fantástica – bem como qualquer outra – é, ao contrário, a obra *imaginável* (HELD, 1980, p. 23).

A autora propõe, portanto, observarmos mais de perto as relações do real e do imaginário, como nos contos de fadas de Perrault, Grimm e Andersen, por exemplo, nos quais são introduzidos seres irrealis e onde se movimentam fadas, bruxas, sereias, gênios, duendes e gnomos. Ao exemplo de contos como *Peter Pan*, de Barrie, o poder de voar; ou em *Alice no país das maravilhas*, de Carroll, e o poder de modificar suas dimensões. Em todos eles o que rege a fantasia é o universo de

leis particulares e seus seres. É, portanto, o que Todorov (1975) já mencionara, o elemento desconhecido, nos contos de fadas, se manifesta de maneira natural.

O papel do fantástico nos contos maravilhosos, é, antes de tudo, “[...] fonte de maravilhamento e de reflexão pessoal, fonte de espírito crítico, porque toda descoberta de beleza nos torna exigentes e, pois, mais críticos diante do mundo [...]” (HELD, 1980, p. 234), e porque o fantástico rompe com o que é clichê e estereotipado, e fertiliza o imaginário pessoal do leitor (HELD, 1980). Para Bruno Bettelheim (2017) os contos de fadas transmitem mensagens à mente consciente da criança e, também, no nível do inconsciente e a ajuda a lidar com problemas humanos universais, pois essas histórias “[...] falam ao ego que desabrocha e encorajam o seu desenvolvimento, ao mesmo tempo em que aliviam pressões pré-conscientes e conscientes” (p. 13). Os contos, portanto, enriquecem a vida interior da criança, mais do que qualquer história infantil, uma vez que, não importa a criança ou seu nível de inteligência, os contos falam à sua psique, ao seu interior, sem menosprezar as lutas íntimas mais sérias que a criança enfrenta (BETTELHEIM, 2017).

A criança experimenta, exercita sua imaginação e faz isso construindo mecanismos lógicos. Held (1980) ressalta que alguns processos do imaginário deveriam ser tratados pelos adultos – os pais, neste caso – de maneira natural, como, por exemplo, uma brincadeira em que a criança transforma um pau de vassoura em um cavalo, ou uma pedra em pássaro, porém, quando o adulto a vê brincar com um macaco, ou um crocodilo que só ela pode ver, sente-se preocupado, pois é como se isso escapasse ao comportamento infantil. O adulto, portanto, vê problema quando a criança, “[...] que está aborrecida transforma seus amigos em animais ou flores [...]”, ou quando é filho único e não tem ninguém para brincar, cria um amigo imaginário que será seu confidente (HELD, 1980). “Por que se assustar quando a criança sonha e brinca? Ela experimenta suas forças novas. Exercita sua imaginação, assim como exercita seus músculos [...]” (p. 45). No entanto, o adulto fica inquieto frente ao “brinquedo simbólico”, ao ver “a criança “sonhar gratuitamente”, fora das normas, pelo prazer puro, é sempre, para muitos adultos, mais “perturbador” (p. 46). Para a autora, a imaginação da criança deve ser alimentada e cultivada, não atrofiada (HELD, 1980).

De inúmeros livros dedicados ao mundo infantil e juvenil, Michael Ende discorre sobre temas relacionados à leitura, ao leitor e à fruição desse. Suas obras convergem em grandes possibilidades de poder criativo, as quais podem se desenvolver no leitor no momento da leitura literária (OBERG, 2007), principalmente na recepção do texto literário, uma vez que seu narrador faz interferências sobre a leitura, comentários acerca das experiências das personagens e costuma incluir histórias dentro da obra que está sendo narrada.

Em *Momo e o senhor do tempo*, o autor acrescenta quatro pequenos contos de fadas, abundantes em detalhes que servem à fruição do leitor. No final de cada um, é como se o leitor pudesse estar ali e ter presenciado aqueles momentos, efeitos da criação literária de Ende que parece suscitar no leitor sua capacidade imaginativa. Em obras infantis como *O pequeno Papa-sonhos* (1993)⁹, o autor traz para a história o que para muitas crianças é um problema em sua infância: os pesadelos. No *País do sono*, dormir bem era algo precioso, o que não ocorria com a princesa Soninho, a qual ficara muito doente por ter seu sono invadido por pesadelos constantes. Depois de afixar cartazes, mandar mensageiros a outras terras e receber visitas de médicos e conselheiros e descobrir que tudo fora em vão, o rei resolve partir pelo mundo em busca da cura,

[...] ele perguntou a todos os que encontrava: ferroviários e bombeiros, professores e operários, taxistas e verdureiras; ele perguntou a *cowboys* e esquimós, crianças negras e velhos chineses, mas não encontrou uma única pessoa que conhecesse um remédio para os pesadelos. (ENDE, 2001, p. 9)

Acabou ele próprio encontrando – depois de se perder e acabar com suas provisões, – um serzinho feito de um pedaço da lua, “uma espécie de ouriço cintilante” (OBERG, 2007, p. 107) chamado *Papa-sonhos*. “O pedacinho de luar prateado tinha braços e pernas e uma cabeça grande cheia de espinhos, [...] os olhos brilhantes como estrelas” (2001, p. 13), o qual prometia devolver o bom sono da princesa, ao devorar todos os seus pesadelos com um garfinho de cristal e uma faquinha de chifre. Muito importante, no entanto, é o encantamento a ser declamado pela princesa para que os bons sonhos voltassem a vigiar seu sono,

⁹ Título original *Das Traumfresserchem*. A edição utilizada neste trabalho é a de 2001.

*Papa-sonhos te convido:
Traz a faquinha de chifre
E o garfinho de vidro.
Prepara bem tua pança:
sonho que assusta criança,
tu o podes devorar.
Mas os belos e os bons sonhos
esses, deixa de lado,
Papa-sonhos, Papa-sonhos,
és meu convidado!* (ENDE, 2001, p. 17)

O narrador de Ende sugere que as crianças-leitoras pudessem também chamar o pequeno Papa-sonhos, quando precisassem dele, e para que isso pudesse acontecer, o próprio rei mandara registrar toda a história, junto com o encantamento, e imprimir num livro. “Foi isso que se fez aqui” (ENDE, 1997, p. 245, apud OBERG, 2007, p. 108). O conto se fecha, portanto,

[...] reforçando o caráter lúdico da ficção, ao mesmo tempo em que registra a importância da escrita como forma de conservação da tradição literária (temática recorrente na obra de Ende) para que possa, inclusive, ser compartilhada – e fruída – por todos (oralmente ou na leitura) através dos tempos. (OBERG, 2007, p. 108)

Alguns contos, entretanto, regem conflitos íntimos como o medo da morte, a necessidade de ser amado e o medo de não possuir valor perante o outro. Esses temores e dilemas são confrontados pelos contos de fadas, sem rodeios, enquanto outras narrativas infantis escondem determinados temas, ou são ineficazes em abordar temas complexos, os contos maravilhosos ofertam sugestões para que as crianças lidem com problemas reais de forma simbólica.

Em *O teatro de sombras de Ofélia*¹⁰ (1984), também obra de Ende, narra a história de uma senhora que encontra na arte uma maneira de lidar com a dor, um meio de suportá-la. Ofélia é uma senhora de voz bem fraquinha, cuja função de toda sua vida era soprar para os atores as falas de seus papéis num teatro de uma pequena cidade. Com o tempo, no entanto, as pessoas começaram a preferir assistir à televisão ou ir ao cinema, assim, o lugar onde Ofélia trabalhava fechou suas portas, os atores foram embora e até ela fora demitida. Sem ter para onde ir, Ofélia fica um pouco mais naquele lugar, lembrando sua vida. A partir desse momento, ela vê “uma sombra balançando para lá e para cá nos bastidores, ora ficava enorme, ora bem pequena. Mas não havia nada nem ninguém fazendo aquela sombra”

¹⁰ Título original *Ophelias Schattentheater*. A edição utilizada neste trabalho é a de 1996.

(ENDE, 1996, p. 4). Elas, uma a uma, começaram a aparecer e Ofélia as resgatava colocando-as em sua pequena bolsa. “A partir daí, quase todo dia sombras sem dono vinham procurar Ofélia, pois existem muitas sombras perdidas no mundo inteiro” (p. 8). Então, a doce senhora recitou para as sombras que a acompanhavam as grandes palavras dos poetas, que ela sabia de cor. Ela declamava frase por frase, com muita paciência. Assim, aos poucos, as sombras foram aprendendo todas as grandes comédias e as tragédias do mundo. “A vida delas mudara bastante. As sombras podiam representar os mais diferentes papéis. Elas podiam tomar a forma de um anão ou de um gigante, de uma pessoa ou de um pássaro, de uma árvore ou de uma mesa” (p. 12).

A doce senhora, noite adentro, repassava as frases para que as sombras nunca perdessem o fio da meada. Assim, “a protagonista de Ende traz em si as dores rejeitadas pelo mundo, e delas faz arte, assim como o artista recolhe as sombras e dá forma a elas” (MELO & GODOY, 2019). As sombras-dores ficaram com a velhinha durante muito tempo, apresentando-se em diversos lugares, para todo tipo de gente. Durante uma tempestade, no entanto, o carro que a senhora dirigia ficou preso na estrada. Súbita, uma enorme sombra apareceu, era ainda mais negra que as outras:

- Você quer que eu seja sua dona? – perguntou Ofélia.
 - Você gostaria de ficar comigo? – perguntou a sombra, e aproximou-se mais um pouco.
 - Já tenho sombras mais que o suficiente – disse a velhinha – mas pode vir comigo.
 - Você não gostaria antes de saber meu nome? – quis saber a sombra.
 - Como você se chama?
 - Chamam-me Morte.
- Então houve um grande silêncio.

Foi, portanto, a literatura com sentido pedagógico há muitos anos instituída em escolas e casas, por considerarmos a criança como ser indefeso, frágil e sem direitos, para tanto, muitos livros transmitiam conhecimentos morais, descreditando o potencial literário, o prazer. Para Bruno Bettelheim, o papel da literatura é enfraquecido pelas cartilhas e manuais, cujo objetivo é ensinar habilidades necessárias sem levar em consideração o significado. “A aquisição de habilidades, inclusive a de ler, fica destituída de valor quando o que se aprendeu a ler não acrescenta nada de importante à nossa vida” (2017, p. 11). Grande parte da literatura infantil é “esmagadora”, superficiais em substância, “[...] que quase nada de significativo se pode obter deles” (p. 11).

Sucedese que, ao invés de enriquecer o imaginário infantil, a literatura destinada à criança menospreza esta busca por significado. O que, para o autor é perigoso, uma vez que é na primeira infância que a experiência da leitura e o acesso à literatura trarão significação àquilo que é mais profundo: a busca pelo significado da sua própria existência. Eis o papel das histórias infantis: ajudar a criança “[...] a desenvolver seu intelecto e a tornar claras as suas emoções; estar em harmonia com suas ansiedades e aspirações; reconhecer plenamente suas dificuldades e, ao mesmo tempo, sugerir soluções para os problemas que a perturbam” (2017, p. 11).

No entanto, segundo Corso (2006), “as crianças modernas adoram opinar, são filhas de um ideal democrático e não aceitam nada que não tenham compreendido ou elaborado” (apud MELO, 2013, p. 12), são questionadoras de leis e de regras, e participam ativamente na discussão delas. Há muito também não encontrávamos espaço para falar à criança sobre o medo da morte, devido a tristeza que ela pode provocar, uma concepção errônea de idealizar a infância como um tempo exclusivamente feliz (MELO, 2013). Segundo Calligaris (2004), o mais urgente não é inventar jeitos de devolver à criança o sorriso quando a descobre deprimida e sim, para seu bem, é reconhecer que uma criança tem o direito de estar triste, e não deve ser consolada por meios objetificados (p. 1, apud MELO, 2013, p. 17).

Por isso a importância do texto literário, ao exemplo dos contos, como em *O teatro de sombras de Ofélia*, ela, que aceitou ser levada pela morte, acorda rodeada pelas sombras que agora estão livres, diante de um maravilhoso palácio “que era, na verdade, o mais belo e suntuoso teatro que se possa imaginar” (1996, p. 21) e na entrada lia-se TEATRO DE LUZ DE OFÉLIA. Conforme Melo (2013), algumas obras trazem um final não consolador e sim sugerem conclusões para além do previsível, pois não é preciso dizer à criança que em determinado conto ocorreu uma morte, ela mesma acomodará o que lhe foi lido ou contado, “apenas explicam que a perda ou a própria morte não tem explicação: acontecem independente de nossa escolha, de nossa vontade” (p. 37).

A literatura tem um papel ímpar na infância de um indivíduo, pois é destinada a desenvolver a mente e a personalidade de uma criança, assim como estimular e alimentar os recursos de que ela mais precisa, a fim de lidar com seus problemas mais íntimos. Para Bettelheim, nada é tão enriquecedor e satisfatório, tanto para

criança quanto para o adulto, do que os contos de fadas populares. Segundo o autor, é por meio dos contos de fadas que

[...] pode-se aprender mais sobre os problemas íntimos dos seres humanos e sobre as soluções corretas para suas dificuldades em qualquer sociedade do que com qualquer outro tipo de história compreensível por uma criança. Como a criança está exposta a cada momento à sociedade em que vive, certamente aprenderá a enfrentar suas condições, desde que seus recursos íntimos lhe possibilitem fazê-lo [...]. Ela necessita mais ainda que lhe seja dada a oportunidade de entender a si própria nesse mundo complexo com o qual deve aprender a lidar (BETTELHEIM, 2017, p. 12).

A criança necessita de ideias, para, então, colocar ordem a “sua casa interior” e, com isso, criar uma diretriz para sua vida. No tocante ao seu imaginário, os contos de fadas têm um valor inigualável, para o autor, pois oferecem a ela “[...] novas dimensões à imaginação, que ela seria capaz de descobrir por si só de modo tão verdadeiro” (BETTELHEIM, 2017, p. 14). Para ele, os contos podem estruturar os devaneios de uma criança, dominar os problemas psicológicos do crescimento, solucionar questões de autoestima e resolver conflitos e dilemas internos. No entanto, a crença dos pais é que a criança deve ser afastada de tudo que a perturba, “[...] de suas fantasias caóticas, raivosas e mesmo violentas” (p. 14), das suas angústias e frustrações, pois somente imagens agradáveis e otimistas deveriam ser apresentadas a ela, assim como o lado positivo das coisas (BETTELHEIM, 2017).

Em *A história sem fim* (1979) anteriormente mencionada neste trabalho como exemplo de narrativa que compõe o cenário maravilhoso, traz reflexões acerca do protagonista. Bastian Baltasar Bux é um menino perseguido por outros garotos dentro e fora da escola, baixo, gordo, de dez ou onze anos, cuja vida fora transformada a partir da morte da mãe e pela rara atenção que recebia do pai, esse último, sujeito traumatizado pela perda precoce da esposa. Intimidado, nunca reage aos maus tratos que sofre dos professores e dos colegas: não é bom em nenhum tipo de esporte e já repetiu de ano, aceita as provocações, por isso é considerado entre os outros um covarde. No entanto tem um grande prazer na vida: “[...] a paixão de Bastian Baltasar Bux eram os livros” (ENDE, 1993, p. 4). “O nome do personagem retrata essa paixão, revelada no trocadilho entre *Bux* e *Books* (*livros*, na língua inglesa) – palavras que têm o mesmo som” (OBERG, 2007, p. 131 *grifos da autora*).

A história de Bastian começa assim que ele entra na loja de um alfarrabista e vê um livro – de nome homônimo à obra de Ende – fechado sobre a poltrona. Num

impulso de tocá-lo com as mãos, o menino sente uma estranha emoção, intensificada após o toque e à medida em que observa o livro (OBERG, 2007). Ao examinar suas cores e folhear suas páginas, quase sem alternativa, o rouba. Em questão de segundos, já se vê de volta à rua, ciente da gravidade do que fez. “O roubo e a leitura adquirem, assim, um caráter de transgressão, de ato proibido, realizado para atender a um desejo visceral, incontrollável, mais forte do que as razões para não roubar (ou não ler)” (2007, p. 131). É o prazer que Bastian já experimentara em outras leituras, a relação com esse livro se estabelece mesmo antes do menino lê-lo, quando o que chama sua atenção é a capa cor-de-cobre, com as serpentes comendo uma a outra.

Ao se refugiar no sótão da escola, lugar esquecido por todos, Bastian endireita o livro a sua frente e abre-o na primeira página. A história lida por ele passa-se em Fantasia, reino fantástico habitado por seres encantados. Porém esse lugar maravilhoso, de tempo e espaço desconhecidos, está em perigo. A leitura discorre acerca de *Atreiú*, guerreiro que possui a missão de salvar o reino de uma invasão de Nadas, o qual tem a mesma idade de Bastian. Ao longo da história, no entanto, sutilmente, a vida de Bux e o reino de Fantasia começam a refletir uma na outra. *Atreiú* vê a imagem de um garoto gordo, num lugar apertado, rodeado de colchões velhos. O Garoto “estremeceu ao compreender o que acabava de ler. Era ele! A descrição coincidia em todos os detalhes. O livro começou a tremer em suas mãos. Decididamente aquilo estava indo longe demais!” (ENDE, 2000, p. 88, apud OBERG, 2007, p. 119).

A história vai pontuando a aproximação de Bastian ao reino de Fantasia e a *Atreiú*; o garoto descobre de sua missão, assim que o menino dá um novo nome para a princesa, chamando-a de Filha da Lua. Neste momento, uma ventania apaga a última vela acesa do sótão e, minutos depois da meia-noite, Bastian já se encontra dentro do reino, com uma nova missão: a de recriar Fantasia a recriar-se a si mesmo. No entanto, ao receber o AURIN (amuleto que concede todos os desejos), de menino gordo e desajeitado, Bastian torna-se um herói belo e corajoso. Mas o amuleto traz terríveis consequências e o Salvador (como é conhecido em todo reino) perde todas as suas memórias ficando preso à Fantasia. Depois de muitas e perigosas aventuras e decepções, Bastian entende seu verdadeiro propósito e pode finalmente recuperar suas memórias e achar o caminho de volta para casa.

A história de Bux pode ser a de qualquer criança que fora derrotada por seus problemas mais íntimos ou que esteja começando a aceitar sua existência. Este é o papel dos contos maravilhosos:

[...] que uma luta com dificuldades graves na vida é inevitável, é a parte intrínseca da existência humana – mas que, se a pessoa não se intimida e se defronta resolutamente com as provocações inesperadas e muitas vezes injustas, dominará todos os obstáculos e ao fim emergirá vitoriosa (BETTELHEIM, 2017, p. 15).

Portanto, é característico dos contos possuir um problema existencial, mesmo que de maneira breve e incisiva, pois sua forma é essencialmente compreendida, enquanto que uma outra trama, mais longa e complexa, confundiria as coisas para a criança. Os contos têm estas vantagens: suas personagens são esboçadas claramente e são típicas, não únicas; os detalhes que não são importantes, são eliminados; e “o bem e o mal são corporificados sob a forma de algumas personagens e de suas ações, uma vez que o bem e o mal são onipresentes na vida e as propensões para ambos estão presentes em todo homem” (BETTELHEIM, 2017, p. 16). Além disso, a criança escolhe as personagens que mais despertam sua simpatia ou sua antipatia, independente do certo *versus* o errado. Ela pode se identificar com o herói não pela sua bondade, mas por todas as ações provocadas pelo profundo apelo positivo, “[...] a questão para a criança não é: “Será que quero ser bom?”, mas: “Com quem quero me parecer?” (2017, p. 18). Ela decide isso com base em sua projeção entusiástica numa personagem.

Corso e Corso (2011) relatam haver mudança no comportamento de Bastian, em relação ao momento em que esse toma o livro em suas mãos e adiante, quando decide ajudar Fantasia. Para os autores, há uma jornada de crescimento do menino e de Atreiu – o herói que vê Bastian pela primeira através de um espelho de metal e descobre de imediato que ele é o filho do homem, Salvador de Fantasia – duas jornadas embora distintas, complementares. Atreiu, por encarregar-se “de representar a maneira mais antiga de crescer, ou seja, através de um ritual, de aventuras fantásticas ou de uma viagem em busca de um sentido; já para Bastian, a jornada de crescimento é algo mais interior à medida que a narrativa evolui” (p. 1293, apud ROCKE, 2016, p. 60).

Para Rocke (2016) tanto o herói Atreiu quanto Bastian conseguiram crescer durante suas trajetórias em *A história sem fim*, principalmente Bastian, o qual deixa

de ser o garoto amedrontado, melancólico e considerado covarde, a fim de tornar-se corajoso a ponto de enfrentar seus medos e lutar pelo que deseja, “[...] sem deixar de lado a fantasia - o que retoma uma das principais problemáticas do texto, que é o fato de o ser humano esquecer a fantasia, o lugar de onde vem toda a imaginação e esperança do homem” (p. 60). Rocke (2016) afirma que

[...] esse mundo de fantasia está à espera de um visitante que use sua imaginação para lhe dar vida; no entanto, esse visitante, o leitor, não pode permanecer nesse mundo de histórias e fantasia para fugir da sua realidade ou por medo que elas acabem, pois, como Bastian aprendeu, as histórias não possuem um fim, mesmo que as páginas dos livros acabem. As histórias são infinitas, visto que guardam em seu interior a relação e, principalmente, a imaginação de cada leitor que já passou por aquele mundo mágico. (p. 71-72)

Em geral, supomos que qualquer história infantil possui um ensinamento, uma lição, ou até mesmo um bom exemplo por parte da trama e das personagens e suas ações. Porém, nem sempre o que essas obras transmitem são ensinamentos, pois as histórias vão além e obedecem às determinações do inconsciente do leitor infantil.

[...] quando o herói não mostra algum tipo de mérito, teríamos ainda um fundo moral que justificaria uma narrativa, como alertar sobre os perigos da curiosidade (Barba Azul) ou da desobediência (Chapeuzinho Vermelho). Esse conto não oferece nenhuma mensagem positiva, seria simplória a leitura de que a menina é punida pela curiosidade, pagando um preço pela transgressão de invadir uma casa que não é sua, e que, com ela, as crianças aprenderiam a não ser xeretas. Cachinhos é apenas uma menininha cansada e com fome, depois de uma excursão na floresta. (CORSO, 2006, p. 37)

O fato é que os contos de fadas não precisam ser delicados para tratarem temas densos e impactantes, como o abandono ou até a própria morte, graças ao distanciamento que a fantasia oferece. O elemento fantástico é figurado com naturalidade, por isso quando nos deparamos com um patinho feio que se torna a personagem principal, acompanhamos a sua trajetória e torcemos para que seu sofrimento interior acabe. O intelecto adulto é distinto do infantil, a criança não questiona o fato de ursos morarem numa casa onde as personagens deveriam ser humanas, ou se uma fada madrinha torna ameno o sofrimento de uma menina borralheira, porque, por parte da criança, “[...] por mais malucos e oníricos que sejam os acontecimentos, não haverá estranhamento, pois está tácito de que estamos em outro registro, que tudo é totalmente fictício” (CORSO, 2006, p. 40).

Todorov (2017) denomina de *maravilhoso puro* uma obra cujos acontecimentos não podem ser explicados de nenhuma maneira. Relaciona-se o gênero maravilhoso “[...] aos contos de fadas; de fato, o conto de fadas não é senão uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais aí não provocam surpresa: nem o sono de cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas” (Todorov, 2017, p. 60). O sentido dos contos maravilhosos para Todorov é este:

Para além da satisfação, da curiosidade, de todas as emoções que nos dão as narrativas, os contos e as lendas, para além da necessidade de distrair, de esquecer, de buscar sensações agradáveis ou terrificantes, *a finalidade real da viagem maravilhosa é, já estamos em condições de compreendê-lo, a exploração mais total da realidade universal* (2017, p. 63, *grifos nossos*).

Os contos, assim como as lendas, possuem uma origem. Observar seus aspectos históricos, o comportamento da sociedade à época em que essas histórias foram criadas e descobrir por que eles continuam sendo tão populares e permanentes, é evocar a busca pelo motivo da sua longevidade. O significado da sua permanência já foi descrito anteriormente: os contos de fadas trabalham, sobretudo, o aspecto psicológico do sujeito e as possíveis evocações que o inconsciente da criança desperta a partir dessas histórias. A nós, nos cabe conhecer essa identificação direta entre leitores e os contos maravilhosos e as contribuições que a teoria da psicanálise, de Sigmund Freud, pode nos oferecer, acerca da psique humana.

2.1 ASPECTOS INCONSCIENTES NA NARRATIVA LITERÁRIA

Freud (1856–1939) expandiu suas investigações acerca da psique humana ao desenvolver um método de análise dos processos mentais. Chamamos de teoria da psicanálise o procedimento de investigação das vivências internas. O psicanalista deu voz ao inconsciente e deu vida à pulsão através da fala, a fim de que o ser humano pudesse, a partir da instância psíquica, falar de experiências profundamente pessoais, como emoções, sentimentos, fantasias, atos falhos, pensamentos e sonhos. Desenvolveu-a nos anos finais do século XIX, em Viena, para o tratamento de pacientes com neuroses. A psicanálise, “esse campo sistemático de conhecimento” (EAGLETON, 1983, p. 163) nos permite entender determinadas

necessidades básicas, como a do alimento, do abrigo, do amor, do sexo, assim como nossos instintos de sobrevivência e nossos fluxos de consciência – esses, que nos acompanham desde a primeira infância. A psicanálise nos permite também compreender o desenvolvimento do homem e de sua psique e entender a moral e as questões que envolvem o inconsciente.

Corso (2006) expôs que a psicanálise se sente à vontade no terreno das narrativas, porque, afinal, a vida das pessoas é uma história, a qual pode ser narrada por aventuras, ser rica em reflexões, frustrações ou até mesmo pode se revelar extraordinária ou insignificante, seja como for, sempre será uma trama. “Às vezes, uma história ilustra temores de que padecemos, outras, encarna ideais ou desejos que nutrimos, em certas ocasiões ilumina os cantos obscuros do nosso ser” (CORSO, 2006, p. 20). É incontestável que acabemos sempre por escolher aqueles enredos que nos falam de perto, mesmo não sendo de forma direta, uma vez que as obras literárias podem ser uma “expressão” ou uma “reflexão” da realidade (EAGLETON, 1983).

As obras literárias também podem materializar uma intenção do autor, discorrer acerca da experiência humana, porém a psicanálise pode ir além, busca “aquilo que as afirmações inevitavelmente calam ou suprimem” (Eagleton, 1983, p. 192) ou “nos pode dizer alguma coisa sobre a maneira pela qual os textos literários se formam, e revelar alguma coisa sobre o significado dessa formação” (p. 192). Em linhas gerais, a crítica literária psicanalítica pode tratar do *autor da obra, conteúdo, construção formal do leitor*, dependendo de seu objeto de atenção. A psicanálise vai além de uma possível revisão secundária do texto: sua harmonia, coerência ou sua estrutura profunda, é uma “[...] hermenêutica da suspeita”: sua preocupação não é apenas “ler o texto”, mas descobrir os processos, o trabalho onírico, através do qual o texto foi produzido” (p. 193). “Em uma narrativa, alguma coisa deve ser perdida, ou estar ausente, para que ela se desdobre: se tudo estivesse no lugar, não haveria história a ser contada [...]” (EAGLETON, 1983, p. 199).

Em suas inferências acerca dos estudos literários, Freud acredita que a imaginação poderia ser uma ‘reserva’ construída quando o sujeito está na passagem do princípio do prazer para o princípio da realidade, cujo propósito seria a satisfação absoluta das pulsões que teriam de ser sacrificadas na vida real (CAMPOS E CASTRO, 2014). Assim, um artista, refugia-se neste domínio da imaginação, assim como um neurótico, para a psicanálise, afastando-se da realidade. Porém, para

Freud, um artista saberia retornar desse domínio e se apoiar novamente na realidade, pois “se nutriria da imaginação para realizar sua obra, e esta é forjada de tal forma que incita a atenção dos outros. Sendo a produção artística a satisfação imaginária de desejos inconscientes do seu autor, ela ainda é capaz de satisfazer indiretamente os desejos das outras pessoas, despertando nelas comoção” (CAMPOS E CASTRO, 2014, p. 62). Em seu texto *O infamiliar*, escrito em 1919, Freud destaca alguns autores que conseguiram criar efeitos infamiliars invocando figuras de cera, autômatos, objetos sem vidas e que, no entanto, se tornaram anímicos.

*Unheimlich*¹¹ é uma palavra-conceito¹². Foi definida por Freud por tratar daquilo que fora familiar um dia, e que por essa razão se tornar inquietante, estranho, infamiliar. *O infamiliar* é uma sensação despertada pelo sujeito ao ter vivido, na infância, algo que lhe provocou determinado sentimento e que, mais tarde, pode reviver. Só é infamiliar se, algum dia, já foi conhecido, se ocorreu um traço de familiaridade. Caso contrário seria puramente assustador, o paciente não teria nenhum contato prévio com o desconhecido. O prefixo *in*, em alemão, condiz com algo que fora negado, recalcado. “*O infamiliar* é, nesse caso, o que uma vez foi doméstico, o que há muito é familiar. Mas o prefixo “in-” [*Un-*] nessa palavra é a marca do recalçamento” (2019, p. 107). Freud traz esse prefixo à psicanálise como algo que está no inconsciente, guardado.

Para Freud o termo alemão *unheimlich* é, claramente, o oposto de *heimlich* [familiar]. Algo seria assustador quando não é conhecido e familiar. Naturalmente algo infamiliar já foi conhecido, familiar, um dia. Porém, busca a equivalência do termo *infamiliar* em outras línguas. Do latim, *locus suspectos* [local infamiliar], do grego *xénos* [estranho], do inglês *uncomfortable* [desconfortável]; *uneasy* [inquietante]. E é no próprio idioma alemão que encontra *heimlich* [pertencente à casa, não estranho, domesticado, conhecido]. O prefixo *un*, segundo o psicanalista, se refere a algo que foi negado, recalcado, “a palavrinha “familiar” [*heimlich*], entre

¹¹ Na edição bilíngue comemorativa (1919-2019), *O Infamiliar [Das Unheimliche]*, editada pela Editora Autêntica, os tradutores Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares optam pelo termo *infamiliar*, não só por expressar o mesmo conteúdo semântico do termo original [ao passo que Freud faz questão de incorporar ao texto diversas traduções], mas “pela marca visível da impossibilidade da tradução perfeita” (2019, p. 8). Ao exemplo da tradução proposta pela Editora Imago, a qual o termo traduzido é *O Inquietante*.

¹² Termo utilizado por Freud ao justificar que exista um determinado núcleo comum que permita ampliar o vocábulo, que consente “diferenciar, no interior do angustiante, algo “infamiliar”.” (2019, p. 76).

as diversas nuances no seu significado, também aponta coincidente com seu oposto “infamiliar” [*unheimlich*]” (p. 83). Entretanto, o que Freud nos diz em relação a palavra-conceito, é que, para a psicanálise, infamiliar seria tudo que deveria se manter oculto, segredado e que, por algum motivo, veio à tona.

Na literatura, os contos são um dos recursos mais seguros para provocar efeitos infamiliars, pois consistem em “deixar o leitor na incerteza se ele tem diante de si, em uma determinada figura, uma pessoa ou um autômato, de tal modo que, de fato, essa incerteza não aparece diretamente no ponto central de sua observação” (ERNST JENTSCH, apud FREUD, 2019, p. 86). A partir disso o leitor não seria estimulado, diretamente, a esclarecer as dúvidas quanto ao ser diante de si, permanecendo a ambiguidade. “[...] E. T. A. Hoffmann¹³, em suas peças fantásticas, desempenhou, com êxito, essa manobra psicológica” (2019, p. 86).

Hoffmann, para Freud, é “o inigualável mestre do Infamiliar na literatura” (p. 94), uma vez que em seus contos reúnem-se uma considerável quantidade de temas nos quais se pode assinalar o efeito infamiliar, pois, segundo ele, o resultado final do conto “não é o esclarecimento do leitor, mas sim uma total confusão. O escritor acumulou demasiadas coisas semelhantes; a impressão da totalidade nada sofre com isso, mas o entendimento, sim” (p. 94). Para Freud, os contos fantásticos têm efeito infamiliar nas crianças por provocar angústia em relação ao complexo de castração infantil, ele compara a personagem da boneca aparentemente viva, no conto de Hoffmann, às brincadeiras das crianças bem pequenas, nas quais não existe, em geral, diferença entre vivos e não vivos, nessa idade, as bonecas são tratadas como seres vivos. Ocorre então uma eclosão de sentimentos do *infamiliar*.

2.1.1 Os temas do eu

Algumas condições são favoráveis à eclosão do efeito do *infamiliar*. Para Freud, o âmbito do duplo¹⁴, um dos temas mais frequentes utilizados na literatura alemã do século XIX, diz respeito a uma espécie de sombra, “a identificação com

¹³ O autor alemão Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann foi considerado um dos grandes nomes da Literatura Fantástica, como descrito na seção 3 desse estudo. Freud analisou um de seus textos, *O Homem da Areia*, que está presente da edição bilíngue do livro *O infamiliar* (2019) utilizado nesse trabalho.

¹⁴ Tradução de *Doppelgänger*, termo criado pelo escritor alemão Jean-Paul Richter, significa “o que caminha ao lado”; “o companheiro de viagem” (2019, p. 121, N.T.).

outra pessoa, de modo que esta perde o domínio do seu Eu ou transporta o Eu alheio para o lugar do seu próprio, ou seja, a duplicação do Eu” (p. 94), a divisão ou até a confusão gerada pelo Eu em relação ao duplo.

O desenvolvimento posterior do Eu

[...] forma, lentamente, uma instância singular, que se pode, além disso, contrapor ao restante do Eu, e que serve à auto-observação e à autocrítica, conduzindo o trabalho de censura psíquica, e que nossa consciência conhece como “consciência moral”. Nos casos patológicos do delírio de ser observado, ela é isolada, cindida do Eu, tornando-se perceptível ao médico. O fato que exista tal instância, que pode tratar o restante do Eu como um objeto, ou seja, que as pessoas sejam capazes de auto-observação, torna possível à antiga representação do duplo ser preenchida com um novo conteúdo [...] sobretudo na autocrítica. (FREUD, 2019, p. 96)

Na literatura, segundo Todorov, a ruptura entre os limites da matéria e do espírito era considerada, em especial no século XIX, como a primeira característica da loucura. Para os psiquiatras, o homem “normal” dispunha de muitos quadros de referência e encaixaria cada fato a um desses quadros, exclusivamente. Já os psicóticos não distinguiriam os diferentes quadros e se confundiriam entre o sensível e o imaginário (TODOROV, 2017). Mas o que Todorov pretende demonstrar é que o homem está evidentemente prisioneiro em uma visão adulta, na qual os dois mundos [infantil e adulto] são distintos. Para Piaget “no início de sua evolução, a criança não distingue o mundo físico do mundo psíquico” (p. 3, apud TODOROV, 2017, p. 124) e esse simulacro adulto da infância é justamente o que compõe a literatura fantástica: o limite entre matéria e espírito permanece presente para fornecer os temas do Eu à literatura. Segundo Nerval, “uma ideia terrível me veio: ‘O homem é duplo’, disse-me eu”. “Sinto dois homens em mim [...]”. Há em todo homem um espectador e um ator, aquele que fala e aquele que responde” (p. 277, apud TODOROV, 2017, p. 124). Para Todorov, a multiplicação da personalidade “é uma consequência imediata da passagem possível entre matéria e espírito: somos muitas pessoas mentalmente, em que nos transformamos fisicamente” (p. 124).

Na literatura fantástica um dos elementos é a existência de seres sobrenaturais mais poderosos que os homens. Para Todorov, podemos dizer que tais seres simbolizam um desejo de poder, uma vez que alguns seres podem metamorfosear e metamorfosearem-se, ou ainda deslocar objetos no espaço, porém tais poderes não regem nossa vida, são temas específicos da literatura. Sabemos que uma fada assegura o destino de uma pessoa, mas essa é uma “*causalidade*

imaginária” (p. 118, *grifo do autor*). No entanto, segundo o autor, “tudo se corresponde” (p. 120) e chama de *pansignificação* a relação que existe entre todos os níveis, “entre todos os elementos do mundo, este mundo torna-se altamente significativa” (p. 120).

Na literatura fantástica, o mundo físico e o mundo espiritual se interpenetram. No mundo sobrenatural existente nela, o tempo e o espaço não são como a vida cotidiana, o tempo aparece suspenso e demora muito mais além daquilo que se crê exequível (TODOROV, 2017). Para o autor “[...] a multiplicação da personalidade, a ruptura do limite entre sujeito e objeto; enfim, a transformação do tempo e do espaço. Esta lista não é exaustiva mas se pode dizer que reúne os elementos essenciais da primeira rede de temas fantásticos” (2017, p. 128).

Para Todorov ainda se pode caracterizar os temas do eu como aqueles que estruturam a relação entre homem e mundo, para o autor esses temas estão, “em termos freudianos, no sistema percepção-consciência. É uma relação relativamente estática, no sentido de que não implica ações particulares, mas antes uma posição; uma percepção do mundo de preferência a uma interação com ele” (p. 128).

Para Freud, o *infamiliar* está na relação do Eu com a concepção animista do mundo, a superstição, por exemplo. O medo, o “mau olhado”, o acaso, como quando vemos um determinado número três vezes em três situações diferentes em si e passamos a observar que oferece uma indicação numérica, “[...] e quem não está armado contra a tentação da superstição tenderá a atribuir, obstinadamente, a esse retorno de um número um significado secreto, vendo nisso algo como uma alusão a uma determinada época de sua vida” (p. 100).

2.1.2 O infamiliar (não presente) no conto maravilhoso

A psicanálise busca interpretar os mecanismos da psique humana e, na literatura, os contos maravilhosos, como vimos, vêm ao encontro dessa busca. Para Bettelheim (2017), o conto de fadas é comparado a uma obra de arte. É uma história tão singular que não só a enxerga como uma forma de literatura, mas como uma obra que é compreensível pela criança, integralmente.

A comparação existe, pois o autor acredita que cada pessoa encontra o significado mais profundo diante de uma determinada obra e ele é diferente em cada

momento da vida. “A criança extrairá significados diferentes do mesmo conto de fadas, dependendo de seus interesses e necessidades do momento” (2017, p. 21). Assim como, quando tiver oportunidade, voltará ao mesmo conto e ampliará seus antigos significados e/ou os substituirá por novos.

O pensamento de uma criança é dissemelhante ao de um adulto. De determinada maneira, ela reage aos contos como se eles transpusessem o que ela está pensando e sentindo, algo impossível no intelecto maduro. Para Bettelheim, histórias rigorosamente realistas opõem-se às experiências interiores de um infante. Ele talvez extraia uma noção ou um pensamento delas, mas não um significado pessoal que transcenda o que ele mais busca no seu interior. “Prescrever às crianças histórias realistas seria tão tolo quanto banir os contos de fadas; para ambos há um lugar importante em sua vida. Mas uma dieta só de histórias realistas é improdutiva” (2017, p. 80). Quando essas histórias são adequadamente combinadas com a exposição psicologicamente correta dos contos de fadas, a criança recebe as informações que falam às duas partes de sua personalidade nascente: a racional e a emocional.

Acerca da construção do *infamiliar*, Sigmund Freud chama de “familiar-doméstico” o sentimento familiar que sofreu um recalçamento, tornando-se assim infamiliar. No entanto, nos contos maravilhosos, um gênio que concede desejos, uma fada que ajuda a personagem a salvar-se, um pé de zimbro que nasce dos ossos do menino enterrado, “tudo isso é muito impressionante, mas não é nada *infamiliar*” (2019, p. 108). Para Freud, o mundo dos contos maravilhosos abandonou o fundamento da realidade a fim de declarar-se aberto à aceitação de crenças animistas,

[...] a realização de desejos, as forças misteriosas, a onipotência do pensamento, a vivificação dos inanimados, muito comuns nesses contos, podem aqui não expressar nenhum efeito infamiliar; pois, para o surgimento de tal sentimento [...] é exigido um conflito de julgamento, caso a superação do que deixa de ser digno crença não seja realmente possível, uma questão que, por meio dos pressupostos do mundo dos contos maravilhosos, foi, no geral, afastada do caminho. (FREUD, 2019, p. 112)

O *infamiliar* está ausente nos contos maravilhosos. A exemplo do conto de Hauff, “*A história da mão amputada*”, a qual poderia ocorrer o *infamiliar* a partir do complexo de castração ou no conto “*O anel de Polícrates*”, no qual o desejo tem realização imediata. No mundo dos contos, caso não fosse um reino de ficção, muita coisa seria *infamiliar*, porém ali não o é. Segundo Freud, o leitor tem a capacidade

de ajustar o juízo às condições de uma realidade fingida por um escritor. Dentre muitas liberdades que tem um escritor, há o poder de escolher o modo de figurar o mundo, seja o que faz convergir com a realidade por nós conhecida, seja afastando-se dela (FREUD, 2019).

Shakespeare e a aparição de espectros em *Hamlet*, ou *Macbeth*, ou as almas do inferno de Dante, textos que não são de fadas, mas que por meio da incorporação de seres espiritualmente superiores separam-se do mundo real, poderiam suscitar o *infamiliar*, trazer à tona algum sentimento que outrora fora conhecido, mas nem nesses Freud acredita que o *infamiliar* esteja presente, pois estão escritos sob uma realidade poética, são tão amedrontadores e lúgubres quanto os deuses de Homero. Tratamo-los como se estivessem em uma existência justificada (FREUD, 2019).

Segundo Freud, o leitor sucumbe aos efeitos do tema, passivamente e, para o escritor,

[...] somos conduzíveis de maneira especial; mediante o estado emocional no qual ele nos coloca, por meio das expectativas que ele nos suscita, ele pode manobrar o processo de nossos sentimentos, ajustando-os, com êxito, de um lado para outro, podendo, a partir do mesmo tema, atingir, frequentemente, os efeitos mais variados. (FREUD, 2019, p. 114)

No mundo dos contos maravilhosos, segundo Freud, os sentimentos de angústia despertados pelo *infamiliar* não seriam possíveis, pois os contos maravilhosos são dispensados à prova da realidade. Deixemos para os contos fantásticos os ensejos do *infamiliar*.

2.2 OS SONHOS

Assim como o pensamento de um indivíduo adulto é distinto do pensamento de uma criança, os sonhos também o são. Por mais que os sonhos de um sujeito experiente sejam incompreensíveis, todos os detalhes, segundo Bettelheim, fazem sentido quando analisados, permitindo a quem sonhou de compreender aquilo que preocupa sua mente inconsciente. Os sonhos permitem que o adulto organize sua vida, seus desejos e suas necessidades, com sucesso. O sonho da criança é mais simples, pois “[...] possui um conteúdo inconsciente que permanece praticamente não moldado pelo seu ego; as funções mentais mais elevadas mal entram em seu trabalho do sonho” (2017, p. 80).

Segundo o autor, as crianças não poderiam e nem deveriam analisar seus sonhos, pois o ego ainda é fraco e está em processo de construção, uma criança precisa “lutar continuamente para impedir que as pressões de seus desejos sobrepujem a sua personalidade total” (p. 80). Para Bettelheim,

[...] essa luta, que nunca está inteiramente ausente de nossas vidas, permanece uma batalha dúbia até bem entrada a adolescência, embora quando nos tornamos mais velhos tenhamos também de enfrentar as tendências irracionais do superego. *À medida que amadurecemos, todas as três instâncias da mente – id, ego e superego – se tornam cada vez mais claramente articuladas e separadas umas das outras, cada uma apta a interagir com as outras duas sem que o inconsciente sobrepuje o consciente.* (2017, p. 81, grifos nossos)

Em uma criança, sempre que seu inconsciente vem à tona, acaba imediatamente dominando sua personalidade total. Se ocorrer esse contato direto entre o inconsciente e o ego, o indivíduo se vê enfraquecido, pois ele está sendo controlado, por isso é essencial que ele exteriorize seus processos íntimos, se quiser retomar o controle sobre eles. A criança deve “de alguma forma, se distanciar do conteúdo de seu inconsciente e vê-lo como exterior a ela, para obter qualquer tipo de domínio sobre ele” (2017, p. 81).

Segundo o autor, a personalidade de uma criança é complexa e contraditória e, para que ela incorpore alguns aspectos de sua personalidade, os brinquedos são importantes, assim como as brincadeiras, uma vez que as pressões do inconsciente podem ser solucionadas através delas. Porém, Bettelheim afirma que é no decurso da escuta ou da leitura dos contos de fadas, que os aspectos da personalidade se alinham. É impossível para uma criança fantasiar por conta própria que será resgatada por um príncipe, sem que tenha tido contato com uma história e se familiarizado com ela. Para o autor, a história de fadas começa

[...] no momento em que a criança está, e no qual, sem a ajuda, se manteria fixada: sentindo-se negligenciada, rejeitada, degradada. Então, usando processos de pensamento que são próprios da criança – por contrários que sejam à racionalidade adulta –, a história abre perspectivas gloriosas que lhes permitem superar sentimentos momentâneos de absoluta desesperança. Para poder acreditar na história e tornar sua visão otimista parte de sua experiência de mundo, a criança necessita ouvi-la muitas vezes. Se, além disso, ela a representa, isso a torna muito mais “verdadeira” e “real”. (BETTELHEIM, 2017, p. 85)

Em outras palavras, o infante sente que o conto corresponde a sua situação interior, com a qual é incapaz de lidar por conta própria. Do mesmo jeito quando encontra, em determinada parte do enredo, um apoio para que possa enfrentar um problema difícil. Segundo Bruno, a criança possui conflitos interiores e desejos profundos. Ao exemplo de uma menina, que evita ou se enraivece com a mãe (ou madrasta), por pensar que ela é a fonte de todos os seus problemas. Ou uma criança que possui um desejo edipiano de ter um bebê com o pai (ou com a mãe, no caso dos meninos), ao tomar conta de uma boneca, como se ela fosse verdadeiramente um bebê. Ao cuidar dessa boneca-bebê a criança pode satisfazer um desejo inconsciente de dar à luz. Bettelheim relata que as crianças dramatizam ao brincarem e, ao fazerem isso, exteriorizam desejos latentes e essa tarefa as ajuda a tornarem consciente o que antes as dominava:

O conto de fadas também tem outras vantagens importantes quando comparado a fantasias secretas. Uma delas é que, qualquer que seja o seu conteúdo – que pode correr paralelo às fantasias secretas da criança, sejam elas edipianas, vingativamente sádicas ou depreciadoras de um genitor –, pode-se falar abertamente sobre ele, porque a criança não necessita manter em segredo seus sentimentos sobre o que se passa no conto de fadas ou se sentir culpada por se deleitar com tais pensamentos. (BETTELHEIM, 2017, p. 84)

Para Bettelheim, um dos propósitos dos contos maravilhosos é confortar. Por exemplo: quando a mãe dá a luz a um novo bebê, a criança, que até então era única naquela família, pode sentir-se rejeitada pelos pais, por esses darem mais atenção ao irmão que acabou de nascer. Ou, ao exemplo de Cinderela: uma menina sonhadora, embora seja maltratada pela madrasta, detestada pelas próprias irmãs e, inclusive, abandonada pelo pai, o qual, em diversas versões, tem um papel tão irrelevante que não fica claro se já morreu ou se não se importa com a filha (CORSO, 2006). Os contos falam ao estado de espírito da criança, o sentimento de rejeição é um deles. Porém, para entender o sentido subjacente a um conto maravilhoso, nenhuma criança precisa limpar um fogão ajoelhada, dormir em uma floresta, como João e Maria ou ser engolida por um urso, como em Cachinhos dourados, pois a criança acostumada a ouvir contos de fadas percebe que esses lhe falam na linguagem dos símbolos e não na da realidade cotidiana (BETTELHEIM, 2017).

É o significado simbólico dos contos que a criança considera importante, por isso, para Bruno Bettelheim é fundamental que, durante a leitura dos contos, especialmente se forem lidos na escola, a criança possa fazê-lo em espaço apropriado, como na biblioteca, por exemplo. Ou em horários dedicados exclusivamente à leitura. É preciso que o indivíduo tenha a oportunidade de meditar sobre o que leu. Se ele for conduzido imediatamente a uma outra atividade, é improvável que se aproprie do conto ou que seus ensinamentos tenham sido transmitidos adequadamente.

O infante é mais inseguro do que um adulto, por isso os pais, ao narrarem contos de fadas para os filhos, lhes dão uma importante demonstração de respeito e segurança, ao considerarem suas experiências interiores importantes. “Isso faz com que a criança sinta que, uma vez que suas experiências interiores foram aceitas pelos pais como reais e importantes, ela, conseqüentemente, é real e importante” (BETTELHEIM, 2017, p. 92).

Bruno Bettelheim equiparou os sonhos aos contos de fadas, sendo o sonho uma expressão pessoal do inconsciente e das experiências vividas e os contos uma forma imaginária dos problemas universais transmitidos por gerações. A pesquisadora e psicoterapeuta analítica Marie-Louise von Franz também buscou nos contos de fadas analisar os sonhos, porém, em um âmbito geral. A autora foi discípula de Carl Gustav Jung (1875-1961), psiquiatra suíço fundador da psicologia analítica. Jung foi seguidor de Freud nos estudos da psicanálise, mas diferenciou-se desse ao criar a teoria dos estudos analíticos.

Os estudos junguianos são baseados nas experiências coletivas da humanidade, não mais na trajetória individual como propunha Freud. A contribuição de Marie-Louise se dá acerca dos arquétipos¹⁵ nos contos de fadas, assim como a experiência coletiva e o *self*¹⁶. A autora fundou o Instituto Carl Gustav Jung, em Zurique e continuou os estudos sobre psicologia analítica até sua morte, em 1998.

Para ela, os contos de fadas são a expressão mais pura dos processos psíquicos do inconsciente coletivo, os quais defendem a teoria que a humanidade herdou um passado coletivo. Esses processos não se encontram no campo das

¹⁵ Arquétipos são potencialidades inatas desenvolvidas pelo ser humano, comparados por Jung como sementes, a espera de um campo, prontas para germinarem.

¹⁶ Ou *Si-mesmo*. Imagem arquetípica que envolve todos os arquétipos, pois busca a perfeição e o equilíbrio da psique.

ideias, mas são tendências humanas inatas que nos fazem agir ou reagir desta ou de outra maneira diante de certas situações. Lendas, mitos, elementos da natureza como o fogo e a água estão em nós porque formam uma herança genética. Nos mitos e nas lendas ou em outros materiais mitológicos o ser humano atinge uma estrutura básica da psique humana a partir deste material cultural consciente. No entanto, nos contos de fadas, esse material consciente é menor, por isso esses últimos espelham mais claramente as estruturas básicas da psique humana.

Para Marie-Louise, cada conto maravilhoso é um sistema fechado de figuras e eventos simbólicos que formam o inconsciente coletivo, pois, segundo a autora, o conto de fada é em si sua melhor explicação, uma vez que em seu centro estão presentes todos os temas que envolvem o ser humano, os quais o leitor vai desvendando

Todos os contos de fada tentam descrever apenas um fato psíquico, mas este fato é tão complexo, difícil e distante de se representar em seus diferentes aspectos, que centenas de contos e milhares de versões, são necessários até que o fato desconhecido penetre na consciência, sem que isso consiga exaurir o tema” (1990, p. 10).

Para a pesquisadora, os contos maravilhosos fornecem quadros que enfatizam determinadas experiências, como, por exemplo, a imagem do pai e da mãe por trás dos contos ou algo que é inalcançável, como um tesouro, por exemplo, são chamados de experiências centrais. A autora ainda faz um resgate desde os escritos de Platão, embora a vinculação entre contos de fadas e as crianças tenha ocorrido a partir da idade moderna, eles já eram escritos pelos gregos, para os adultos.

No século 2 d.C. o jovem filósofo Apuleio escreveu *O asno de ouro*, uma história relativamente parecida com *A bela e a fera* e tantas outras que ainda são escritas hoje em dia e que podemos encontrar em diversos países. Somos capazes de concluir que essa história [da mulher que redime seu amado a um animal] permanece praticamente inalterada há mais de 2.000 anos. Segundo a autora, os temas básicos não mudaram muito e são frutos dessa experiência coletiva. Até os séculos XVII e XVIII os contos de fada

[...] eram – e ainda são nos centros de civilização primitivos e remotos contados tanto para adultos quanto para crianças. Na Europa, eles costumavam ser a forma principal de entretenimento para as populações

agrícolas na época do inverno. Contar contos de fada tornou-se uma espécie de ocupação espiritual essencial. Chegou-se mesmo a dizer que os contos de fada representavam a filosofia da roda de fiar. (FRANZ, 1990, p. 12)

Porém nem sempre os contos de fadas foram analisados de forma congruente, segundo Franz (1990), eles, assim como os sonhos, nunca foram cientificamente estudados até a modernidade. Esse fato abriu caminho para que eles fossem distorcidos e/ou modificados culturalmente. Seja qual for a pessoa, tem o direito de torcê-lo e deixar as partes que apenas lhe convém e descartar o resto. “Contos de fadas parecem ser um campo aberto de modo que alguns se sentem livres para tomar qualquer liberdade” (p. 13). O ideal, segundo a autora, é sempre buscar uma fonte segura, uma versão original, mesmo que haja inúmeras versões. Os irmãos Grimm viajaram muitos países ouvindo histórias de culturas distintas e escreviam os contos como lhes contavam, mas nem eles resistiram em misturar as versões, embora o fizessem de maneira escrupulosa (FRANZ, 1990). Segundo a autora, os irmãos escritores foram honestos e mencionaram isso em notas de rodapé em alguns livros.

Lüthi diz que “[...] contos de fada são abstrações. São abstrações de uma saga local condensada, e cuja forma se cristalizou, o que permite ser mais facilmente contada ou retida na memória, pois desta forma toca mais diretamente as pessoas” (apud MARIE-LOUISE, 1990, p. 30). A autora acredita também que, quando a história está enraizada em determinado espaço ela é uma saga local, em outras palavras, quando acontece um crime ou algo misterioso que choca a população, ela tende a vincular qualquer outra coisa irreal a esse fato do passado, e, quando esse fato “vagueia como uma planta aquática sem raízes, adquire a característica abstrata de um conto de fada, e que se uma vez mais adquirir raízes torna-se novamente uma saga local” (p. 32). É como se o essencial, a espinha dorsal, nunca fosse destruída.

Para Jung, arquétipos são experiências individuais ocorridas, que, biologicamente, permanecem adormecidas e perpassam de geração em geração. Tais experiências podem irromper na vida de um indivíduo, ao viver uma experiência numinosa (apud Marie-Louise, 1990). Esse conteúdo inconsciente pode despontar através dos sonhos ou de uma alucinação, nesse caso ocorrida a partir do estado de vigília, o qual é ordinário da consciência e complementar ao estado do sono. “Nas sociedades primitivas praticamente nenhum segredo é guardado; então essa

experiência é sempre comentada, ampliando-se por outros temas folclóricos existentes que a completam” (1990, p. 31). Para a autora as experiências de uma sociedade se desenvolvem tanto quanto um boato.

As experiências do inconsciente coletivo “provavelmente, de tempos em tempos criam novos núcleos de histórias e mantêm vivos os materiais já existentes” (FRANZ, 1990, p. 31). Para Marie-Louise, essas histórias, que sempre atingem um indivíduo, são o ponto de partida e o fator para que os temas folclóricos se mantenham vivos, pois as histórias adaptam-se às situações locais. Para ela,

[...] os contos de fada são como o mar, e as sagas e os mitos são como ondas desse mar; um conto surge como um mito, e depois afunda novamente para ser um conto de fada. Aqui chegamos a mesma conclusão: os contos de fada espelham a estrutura mais simples, mas também a mais básica – o esqueleto – da psique. (FRANZ, 1990, p. 33)

Ocorre também que um conto de fadas pode migrar de um país para outro, pois ele está além das diferenças culturais e raciais. Além disso, sua linguagem é internacional e atinge toda a espécie humana (FRANZ, 1990). A autora compara os contos aos sonhos, uma vez que, ao interpretarmos os contos, usamos de estratégias arquetípicas coletivas, buscamos fazer uma interpretação psicológica, considerando o herói do mito, alguém com quem queremos nos parecer, ou ainda procuramos absorver detalhes importantes, como os cenários ou os enredos das histórias.

O sonho, para Franz, é a melhor expressão para definir os acontecimentos interiores, o indivíduo pensará sobre o sonho que teve durante um longo período. Esse processo é essencial, uma vez que não é interrompido por ninguém, é exclusivo do sujeito com seu interior, “[...] a interpretação é uma arte ou ofício que só pode ser aprendida pela prática e experiência” (FRANZ, 1990, p. 48).

O fato essencial é que os estudos da psicanálise se valeram da riqueza das histórias de fada, as quais possuem uma infinidade de temas que podem ser explorados pelas crianças estando ou não em seus conflitos edipianos. Nenhum menino pequeno jamais deixou de se ver no papel principal. Nenhuma menina jamais deixou de se ver vencendo adversidades, porque os contos de fadas mostram como elas podem viver com seus conflitos, sugerem fantasias, as quais as crianças não poderiam inventar por conta própria (BETTELHEIM, 2017). O conto de fadas, por exemplo,

[...] oferece a história do menino pequeno que passa despercebido mas que parte para o mundo e obtém grande sucesso na vida. Os detalhes podem diferir, mas a trama básica é sempre a mesma: o herói improvável se põe à prova matando dragões, resolvendo charadas e fazendo uso de sua esperteza e bondade para viver, até que finalmente liberta a princesa, casa-se com ela e vive feliz para sempre. (BETTELHEIM, 2017, p. 161).

Para auxiliar nos conflitos edipianos os contos de fadas têm valias inigualáveis. Bettelheim sugere que uma mãe pode participar com prazer quando seu filho se imagina como um matador de dragões e salvador da mais bela das princesas. Uma mãe também pode encorajar sua filha a acreditar na solução para os seus problemas, apesar das decepções, “[...] o genitor pode se reunir aos filhos em todas as viagens da fantasia, ao mesmo tempo que mantém, na vida real, a importante função de executar as tarefas paternas” (2017, p. 166). Um infante, para dar seus primeiros passos rumo à sua transformação, deve olhar para um mundo mais vasto e, se ele não recebe o apoio dos pais em sua investigação real ou imaginária do mundo (fora das paredes da sua casa), arrisca-se a comprometer o desenvolvimento da sua personalidade, até empobrecê-la (BETTELHEIM, 2017).

As histórias de fadas ajudam a criança a lidar com um mundo mais vasto, porém esse exercício de aprendizado não pode ser dito por um adulto de forma direta: é a própria criança que precisa tomar as decisões acerca de mudar-se por conta própria e os contos apenas acenam, nunca exigem ou dizem. Nos contos de fadas tudo é dito de forma simbólica, “[...] como se pode lidar com os sentimentos ambivalentes acerca dos pais, como se pode dominar esse turbilhão de emoções” (p. 167), porém implicitamente. Os contos de fadas também podem advertir a criança sobre determinadas armadilhas que podem surgir e talvez até evitá-las, prometendo sempre um resultado favorável. Então por que os contos de fadas, ao longo dos anos, foram proscritos?

Segundo Bruno Bettelheim, as pessoas acreditavam que as histórias de fadas não apresentavam imagens verdadeiras, aquelas condizentes com a vida real. Porém, não lhes ocorria que a “verdade” na vida de uma criança pode ser diferente da de um adulto. Anteriormente nesse trabalho, foi mencionado que um infante tem pensamentos dissemelhantes aos de um adulto, nos contos de fadas o que se pretende não é descrever a “realidade”, nem tampouco mentir. Embora alguns contos maravilhosos iniciem de forma empírica: “[...] Era uma vez um homem e uma mulher que durante muito tempo desejaram em vão um filho” (2017, p. 170), a

criança já está tão familiarizada com as histórias que falam dos tempos de outrora, como as expressões “Era uma vez”, “Nos velhos tempos...”, “Em tempos e épocas longínquas...”, pois em tais começos é muito perceptível que as histórias tenham lugar em um nível amplamente distinto do da “realidade” (BETTELHEIM, 2017).

Segundo Tolkien,

[...] os contos de fadas evidentemente não estão preocupados em primeiro lugar com o possível, mas com o desejável [...]. Eu nunca imaginei que o dragão fosse da mesma ordem que o cavalo. Ele tinha a marca registrada *Do País das Fadas* impressa claramente sobre ele. Seja qual fosse o mundo em que existisse, era de Outro-mundo... Eu desejava os dragões com um desejo profundo. É claro que, com meu corpo frágil, não os desejava na vizinhança, intrometendo-se em meu mundo relativamente seguro. (apud BETTELHEIM, 2017, p. 170).

Tolkien não temia os dragões, pois sabia que eles faziam parte de um outro-mundo, aquele da fantasia dos contos de fadas. Alguns pais, porém, temem que a mente de uma criança possa ficar tão carregada de fantasia que ela se esquecerá de aprender a lidar com a realidade. Contudo, para o autor, é o oposto que é verdadeiro, pois seja qual for a experiência vivida, sempre ela afetará todos os aspectos da personalidade ao mesmo tempo. “Embora sejamos complexos – conflituosos, ambivalentes, repletos de contradições –, a personalidade humana é indivisível” (p. 171) e para que possamos lidar com as tarefas da vida, é essencial o respaldo de uma fantasia rica “combinada a uma consciência firme e uma apreensão clara da realidade” (p. 172).

Segundo Freud, “o pensamento é uma exploração de possibilidades que evita todos os perigos inerentes à experimentação concreta” (apud BETTELHEIM, 2017, p. 172), e o pensamento de uma criança pequena não procede de modo ordenado, as fantasias dela são justamente seus pensamentos, pois quando ela tenta entender a si própria e aos outros, ou até mesmo imaginar quais seriam as consequências de suas atitudes e ações, ela tece fantasias em torno dessas questões, como se ela “brincasse com as ideias” (BETTELHEIM, 2017). Por isso, oferecer à criança a solução ou até mesmo um pensamento racional só serviria para confundi-la e limitá-la:

[...] é uma imagem estranhamente unilateral e limitada dos adultos e da vida aquela que se espera que a criança aceite como a única correta. Ao não alimentar a sua imaginação esperava-se extinguir os gigantes e ogros do conto de fadas – isto é, os monstros obscuros que residem no inconsciente –, de modo a impedir que estes obstruíssem o desenvolvimento da mente racional da criança. Esperava-se que o ego racional reinasse supremo

desde o berço! Pretendia-se chegar a isso não pela conquista por parte do ego das forças obscuras do id, mas sim impedindo a criança de prestar atenção a seu inconsciente ou de ouvir histórias que falassem a este. (BETTELHEIM, 2017, p. 174).

Supostamente a criança ouviria somente histórias agradáveis, recalçando fantasias desagradáveis. Porém, Freud já nos alertava que recalcar o conteúdo do inconsciente não funciona, pois ele é a base sobre a qual o ego edifica a nossa personalidade. “[...] Nossas fantasias são os recursos naturais que fornecem e moldam essa matéria-prima, tornando-a útil para as tarefas egoicas de construção da personalidade” (p. 175). A infância é a época em que essas fantasias devem ser nutridas, se privarmos a criança desse recurso natural, sua vida pode ficar limitada.

Com as descobertas da psicanálise e da psicologia infantil, muitas pessoas acreditavam que os contos de fadas revelavam o quanto a imaginação de uma criança pode ser violenta, destrutiva e até mesmo sádica. De fato, um infante que ama seus pais com grande intensidade, por exemplo, também pode odiá-los na mesma proporção. Essa é uma provável explicação de o porquê os contos foram proscritos com a modernidade. Quando a psicanálise descobriu que a criança é perturbada por conflitos profundos e desejos violentos, concluiu que qualquer outra coisa que parecesse violenta ou perturbadora devesse ser mantida longe dela.

Porém, são os contos de fadas que ajudam a criança a não recalcar seu inconsciente. Até mesmo histórias de monstros, que quando narradas para uma criança, devem conter apenas seres amigáveis. Contudo o monstro que ela melhor conhece é aquele que sente ou teme ser. Se mantivermos o monstro que ela carrega dentro de si, escondido, impediremos que a criança conheça melhor esse monstro e sem fantasiar, ela não conseguirá dominá-lo. “Se nosso medo de ser devorado toma a forma tangível de uma bruxa, podemos nos livrar dele queimando-a no forno. Mas essas considerações não ocorreram àqueles que proscreveram os contos de fadas” (p. 174).

Os pais se enganam ao acreditarem que as crianças os veem como bruxas más ou velhos gigantes, porém, o que elas imaginam, na realidade, é o oposto: gostam dos contos de fadas porque as imagens que encontram neles estão conforme o que ocorre no seu interior. Apesar de toda perturbação, pensamentos raivosos e angustiados, as histórias têm sempre um resultado feliz que a criança não consegue imaginar por conta própria.

3 OS GÊNEROS FANTÁSTICO E MARAVILHOSO EM *MOMO E O SENHOR DO TEMPO*

O fantástico, como vimos, tem sua permanência no exato momento em que ocorre a hesitação¹⁷ e essa, por sua vez, é sentida pela personagem e também pelo leitor real. Ao fim da história, portanto, as leis que regem um espaço geográfico comum, aquele que a personagem estava inserida no princípio da narrativa, permanecem intactas ou se fenômenos desconhecidos se irrompem e assim, admite-se novas leis de natureza sobrenatural, pelas quais os fenômenos não podem ser explicados racionalmente. Se personagem e leitor decidem pelo primeiro, eles entram no âmbito gênero estranho: no qual acontecimentos desconhecidos, parecem sobrenaturais, no entanto recebem do narrador uma explicação racional (TODOROV, 2017). Se decidirem pelo segundo, no entanto, os acontecimentos meta-empíricos passam a admitir novas leis da natureza, pelas quais os fenômenos podem ser explicados. Entramos, portanto, no gênero maravilhoso.

O gênero fantástico leva uma “vida” cheia de perigos e pode se dissipar em instantes, uma vez que se localiza no limite dos gêneros maravilhoso e estranho, por ser ele próprio um gênero autônomo. “[...] Nada nos impede de considerar o fantástico precisamente como um gênero sempre evanescente” (Todorov, 2017, p. 48). Esse gênero, estaria, segundo Todorov (2017), no limiar do presente, entre o passado e o futuro, visto que, o maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, que está por vir; e o estranho, por sua vez, tem o inexplicável reduzido a fatos conhecidos, portanto, no passado. Então temos o fantástico que, a partir da hesitação que o caracteriza, não pode, irrefutavelmente, situar-se se não no presente.

Segundo Chiampi (2015) “a vacilação do leitor entre uma explicação racional dos fatos narrados (o fantasma como alucinação, por exemplo) e uma explicação sobrenatural (os fantasmas existem)” (p. 55), constituem as duas ordens que o leitor conhece: a natural e a sobrenatural, “[...] os limites de ambas as normas, de ambos os códigos, são relativizados, pela irreconciliação dos fatos narrados, seja com a

¹⁷ Como já mencionado no capítulo 1 deste trabalho, a hesitação, segundo Todorov, é o instante da dúvida diante de elementos extranaturais ocorridos em um texto, cujos traços seriam regidos pelas leis da realidade empírica. Para o autor, esta é primeira condição do fantástico: manter a hesitação até o fim da narrativa (TODOROV, 2017).

razão, seja com a não-razão” (p. 55). A autora ainda sugere que o fantástico se contenta em fabricar hipóteses falsas e delinear a arbitrariedade da razão, “[...] em sacudir as convenções culturais, mas sem oferecer ao leitor, nada além da incerteza” (p. 56), o fantástico, portanto, faz da falsidade o seu próprio propósito,

como em toda narrativa fantástica, a falsidade lúdica das premissas improváveis é sustentada pela motivação realista, cuja mediação assegura o efeito chocante que o insólito provoca num universo reconhecível, familiar, estruturado. (CHIAMPI, 2015, p. 56)

Para Todorov, seria incerto tencionar que o fantástico só possa existir em uma determinada parte da narrativa, ao contrário, há textos que mantêm a hesitação até o fim. O autor sugere que a ambiguidade acondiciona o leitor para além do texto:

[...] um exemplo notável é oferecido pelo romance de Henry James, *A volta do parafuso*: o texto não nos permitirá decidir se fantasmas assombram a velha propriedade, ou se se trata de alucinações da professora, vítima do clima inquietante que a cerca. (2017, p. 50)

Como já referido, um exemplo o qual sugere um paradigma perfeito dessa ambiguidade é na novela de Prosper Mérimée, *La Vénus d’Ille*: uma estátua que parece despertar e matar um homem recém-casado, por esse ter colocado uma aliança em seu dedo. Diante de tal cena, nunca alcançaremos a certeza se ele morreu pelo abraço da estátua ou não. Seja como for, não se pode excluir de um exame do fantástico o maravilhoso e o estranho, gêneros com os quais se imbrica. Mas não esqueçamos tampouco que, como diz Louis Vax, “a arte fantástica ideal, sabe se manter na indecisão” (p. 98, apud TODOROV, 2017, p. 50).

É o narrador que se ocupa em registrar realisticamente o fenômeno extranatural, a fim de conquistar a credibilidade do leitor. Esse fenômeno, diante de uma óptica racional, deixa de ser “desconhecido” para incorporar-se ao real. Ao contrário dessa premissa, a qual causa estranhamento no leitor, o maravilhoso desaloja qualquer desses fenômenos incomuns: temos então um gênero que é destituído de dúvidas ou mistério quanto ao universo que pertence (CHIAMPI, 2015).

O gênero maravilhoso relaciona-se ao conto de fadas, mas não só, o conto é uma variedade do gênero, uma vez que nele os acontecimentos sobrenaturais não geram surpresa: nem a fala do lobo, os cem anos de sono da Bela Adormecida, os dons das fadas e das criaturas benfazejas, nem os feitiços cruéis das bruxas más. Outro viés para designar o gênero maravilhoso em um texto é pertencer no mesmo

estatuto do sobrenatural, *As mil e uma noites*, por exemplo, pertence ao *maravilhoso hiperbólico*, uma vez que Sindbad, o marujo, afirma ter visto “peixes de cem e duzentos côvados de comprimento” ou “serpentes tão grossas e compridas que não havia uma que não engolissem um elefante” (p. 214, apud TODOROV, 2017, p. 60).

Assim como as narrativas de Gabriel Garcia Márquez que incorporam o maravilhoso-sobrenatural, consideramos extraordinários seus acontecimentos e suas personagens. Segundo Irlemar Chiampi (2015) as histórias de Márquez amalgamam “o maravilhoso hiperbólico com o maravilhoso puro” (p. 49). O maravilhoso está na intervenção que seres sobrenaturais ou divinos provocam no leitor, como admiração, surpresa, espanto, arrebatamento. No entanto não provocam nas personagens, dentro da narrativa, não as espantam, nem as condicionam, pois este é o estatuto do maravilhoso: “já não se trata de um grau de afastamento da ordem natural, mas da própria natureza dos fatos e objetos” (Chiampi, 2015, p. 48), sob uma realidade desconhecida, as quais pertencem a outra esfera. Alguns críticos literários, assim como Chiampi (2015) chamam a narrativa de Gabriel Garcia Márquez de *realismo maravilhoso*, cujo traço é pertencente ao gênero maravilhoso, no entanto, seu fluxo narrativo está sempre misturando elementos mágicos¹⁸ com elementos de ordem empírica. A literatura de Márquez acentua o imaginário e o mítico, a tematização da cultura latino-americana e a busca pela união de elementos dessa cultura (FIGUEIRA, 2000).

Para a autora, o termo maravilhoso é “o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano” (2015, p. 48), o que é extraordinário e insólito. “Maravilhoso é o que contém *maravilha*, do latim *mirabilia*, ou seja, “coisas admiráveis” (belas ou execráveis, boas ou horríveis), contrapostas às *naturalia* (p. 48 – grifos da autora). Para ela, o termo vindo do latim – *mirabilia* – é sinônimo de “mirar”, de olhar com intensidade, com atenção, ou até mesmo de “ver através” (CHIAMPI, 2015). “O verbo *mirare* se encontra também na etimologia de milagre – portento contra ordem natural – e de miragem – efeito óptico, engano dos sentidos” (p. 48).

Segundo a autora,

¹⁸ Lemos “mágico” os elementos de ordem empírica que são absorvidos na narrativa de forma onírica: “[...] elementos comuns do cotidiano, entretanto ambientados no inefável mundo dos sonhos” (Figueira, 2000, p. 23).

[...] nos contos maravilhosos (com ou sem fadas), não existe o impossível, nem o escândalo, da razão: tapetes voam, galinhas põem ovos de ouro, cavalos falam, dragões raptam princesas, príncipes viram sapos e vice-versa [...]. A recusa da realidade (“Era uma vez...”, “Em um certo reino...”) e da ambiguidade (bons vs. maus) são instrumentos da distância pedagógica para julgar simbolicamente a moral comum. Assim, enquanto na narrativa realista, a causalidade é explícita (isto é: há continuidade entre causa e efeito) e na fantástica ela é questionada (comparece pela falsificação das hipóteses explicativas), na narrativa maravilhosa, ela é simplesmente *ausente*: tudo pode acontecer, sem que se justifique ou se remeta aos *realia*. (CHIAMPI, 2015, p. 60)

Por fim chegamos ao maravilhoso puro, aquele cuja explicação dos acontecimentos não ocorrem de nenhuma maneira e que, conforme Todorov, traz variedades explicativas e justificadas, como o maravilhoso hiperbólico, o qual vimos em Gabriel Garcia Márquez, o maravilhoso exótico, cuja explicação está na excentricidade dos fatos, ao exemplo do pássaro de dimensões prodigiosas, em *As mil e uma noites*: uma de suas patas era tão grossa, quanto um grosso tronco de árvore; ele também podia esconder o sol. O receptor dessa história não sabe se em determinada região existe de fato um pássaro cuja asa é semelhante a um tronco (TODOROV, 2017). Por fim, Tzvetan Todorov chama de maravilhoso científico, aquele cujo acontecimento sobrenatural é explicado de forma racional, no entanto utiliza elementos que as leis da ciência contemporânea não reconhece, mas são explicados cientificamente: “[...] são narrativas que, a partir de premissas irracionais, os fatos se encadeiam de uma maneira perfeitamente lógica” (2017, p. 63).

Portanto, diante do que fora apresentado acerca do gênero fantástico e também do gênero maravilhoso, esse capítulo propõe uma incursão à obra do autor alemão Michael Ende, sob a perspectiva desses dois gêneros literários. *Momo e o senhor do tempo* tem um grande valor, não só na literatura alemã, mas em diversas partes do mundo, e fez seus leitores refletirem sobre seus temas tão pertinentes no século XXI.

Michael Ende construiu uma narrativa antológica, cujo enredo foi dividido em três partes e, em cada uma, o autor traz uma reflexão acerca dos sentimentos que rodeiam as pessoas: a ganância, a angústia, o poder da amizade, mas principalmente a esperança. Na primeira parte, intitulada *Momo e seus amigos*, a menina chamada Momo chega no anfiteatro em ruínas pela primeira vez. Aos poucos, ela se torna indispensável para os moradores daquele lugar¹⁹. E o leitor

¹⁹ A personagem possui um dom, explicado mais à frente, no trabalho.

pode ter uma sensação despreziosa e milhares de perguntas: quem de fato Momo é, como simplesmente apareceu na aldeia, e, talvez, a mais importante: por que ela tornou-se substancial para as pessoas que lá viviam.

Na segunda parte, chamada *Os homens cinzentos*, algo avança sobre a paz do lugar, pois os homens cinzentos, de maneira praticamente imperceptível, estão envolvendo as pessoas em um terrível plano. O narrador destaca, inúmeras vezes a frase “tempo é vida e a vida mora no coração”, e ninguém sabia melhor disso do que esses misteriosos agentes, que constituirão uma parte da análise deste trabalho. De maneira silenciosa e discreta, seu objetivo era fazer com que as pessoas daquela aldeia trabalhassem muito, desconsiderando o descanso, os encontros com amigos e o tempo com a família.

Na última parte, intitulada *As flores-das-horas*, a menina descobre que somente ela pode desfazer os planos daqueles homens terríveis, cujas almas não existem e nem mesmo o narrador deixa pistas do que são feitos. A menina, com a ajuda de seus amigos, aprenderá qual é, verdadeiramente, o seu destino. Para isso, inúmeras aventuras a esperam, por lugares desconhecidos. Por seu turno, na primeira e na segunda parte da obra, há traços da literatura fantástica fortemente destacados pelo narrador, como veremos mais adiante neste estudo. Tais traços sugerem que a obra em si seja considerada literatura fantástica, por conter elementos de ordem empírica que se tornam ambíguos até o fim da narrativa.

No entanto, o narrador sugere, muito timidamente no princípio, mas que depois toma grandes proporções, que aquela aldeia, localizada às margens da sociedade, inóspita, na qual Momo apareceu sozinha e perdida, possui mais segredos do que o leitor possa esperar. E é na última parte que o narrador desvenda, afinal, todas as pistas que vinha deixando ao longo da narrativa.

3.1 A MANIFESTAÇÃO DO GÊNERO FANTÁSTICO NA OBRA DE ENDE

Não é objetivo deste capítulo nivelar a generalidade deste ou daquele gênero (maravilhoso), mas observar que a obra de Michael Ende é híbrida, essencialmente singular e se caracteriza pelo que tem de inimitável, em relação à outras. Todorov (2017) afirma que gostamos de uma obra “não porque seja um romance (gênero) mas porque é um romance diferente de todos os outros (obra individual)” (p. 10),

mas que essa visão pode também ser equivocada, uma vez que podemos muito bem gostar de uma obra por inúmeras razões, não é isso que a define como objeto de estudo. “[...] Toda obra modifica o conjunto dos possíveis cada novo exemplo muda a espécie” (p. 10). Por isso, este capítulo pretende mostrar a manifestação de gêneros distintos presentes em *Momo e o senhor do tempo*.

Torodov (2017) nos lembra que o texto literário funciona como um sistema: dentro desse sistema ocorrem relações necessárias e não-arbitrárias entre as partes que o constitui. “Não é possível que um dos traços da obra seja fixado sem que todos os outros sejam influenciados por ele. É preciso portanto descobrir como a escolha deste traço [pelo autor] afeta os outros” (p. 84), considerando que a obra literária forma verdadeiramente uma estrutura de partes constitutivas. García (2017) diz que o texto literário é um constructo arquitetônico, no qual as personagens – que habitam possíveis mundos ficcionais – estão num tempo e num espaço e que exercem ou sofrem ações. Tais ações implicam em um cruzamento entre enunciado e enunciação, entre o *eu* e o *tu*, a questão do duplo, como já argumentava Todorov, no capítulo um desse trabalho. O fantástico causa rupturas entre os limites do autor, relato e leitor. A tensão está na verossimilhança provocada pelo relato em relação ao leitor. Em *Momo*, o narrador descreve o mundo como conhecemos: de grandes e pequenas cidades, de lugares cheios de riqueza e lugares com muita pobreza. De crianças cheias de oportunidades e crianças que nada têm. De casas com luz elétrica e outras nas quais ela ainda não chegou. A obra de Ende é caracterizada por estar no seio das leis naturais, aquelas que conhecemos e respeitamos no interior de uma ordem empírica, na qual o sobrenatural não impera.

Para Arán (1999) o fantástico “se organiza siempre como relato que pone en crisis un concepto de lo normal o natural y al ha cerlo confronta dos modelos de mundo, el que está sujeto a leyes empíricas y el que está sujeto a leyes ficcionales” (p.53, apud CUNHA, 2017, p. 56). Em *Momo*, a protagonista é encontrada num anfiteatro em ruínas, uma construção antiga e abandonada, na qual as crianças do bairro eram acostumadas a brincar. Foram elas que encontraram a menina pela primeira vez. De aparência enigmática, de olhos grandes e bonitos, como piche e de pés sujos e descalços – exceto pelos dias frios, em que calçava sapatos muito maiores que eles, Momo não respondia coesamente as perguntas que lhe faziam. E o narrador não deixa claro se o fato de ela não saber a sua idade e responder “cento e dois anos” era apenas por não saber fazer contas ou porque isso faz parte do

mistério que a envolve. Assim como o narrador não deixa claro a origem da sua vinda àquela cidade. Ela apenas aparece aos moradores, fugida de um orfanato.

Apavorada e com medo de que os vizinhos chamassem a polícia, Momo diz que gostaria de viver no anfiteatro, sozinha, como sempre fizera em outros tempos. Fisicamente, a menina era ainda mais hermética, tinha cabelos cacheados – os quais pareciam nunca ter visto escova ou pente. Além disso, suas roupas poderiam causar no leitor a impressão de que Momo nunca teve ninguém que zelasse por ela: sua saia comprida era toda feita de remendos, de panos coloridos até o tornozelo e nos dias frios usava um paletó masculino de ombros largos e com as mangas enroladas: na ocasião não quis cortá-las porque pensou poder usá-lo quando crescesse mais (ENDE, 2012). De tudo que ela tinha nada era seu, tudo era doado ou encontrado.

No capítulo dois, intitulado *“Um dom raro e uma briga comum”*, o narrador sugere que a menina possui um dom, o qual será percebido pelas personagens que vivem na aldeia, ao se aproximarem cada vez mais da garota, até não conseguirem mais viver sem a presença dela. Aos poucos, Momo se torna tão indispensável que pequenos ou grandes conflitos, longas brigas, conselhos e até brincadeiras, carecia que fossem realizadas em sua presença. E, na vizinhança, quem precisasse ouvia: “ora, vá falar com Momo!” (p. 11). O narrador, então, suscita no leitor as primeiras dúvidas. Lhe faz pensar o que Momo teria de tão especial, quando, ao explicar que a vida daquelas pessoas simples que moravam na aldeia havia mudado com a presença da menina.

E o que Momo teria de tão especial? Será que era tão sensata que sempre tinha um bom conselho a dar? “Não, não era isso”. Será que sempre proferia frases sábias e justas? “Não. Quanto a isso Momo era igual a qualquer outra criança”. Será que ela sabia dançar, fazer acrobacias ou cantar bem? “Não, também não era isso”. É que Momo sabia ouvir. E pouca gente sabe ouvir de verdade (ENDE, 2012, p. 12). O narrador descreve exatamente como aquela criança, de atitudes tão singulares e desprezíveis ouvia

Momo ouvia de um jeito que fazia os desesperados ou hesitantes de repente saberem o que queriam; ou os tímidos sentirem-se à vontade e confiantes; os infelizes e oprimidos sentirem-se felizes e cheios de esperança. Quando alguém achava que sua vida não tinha sentido, acreditando-se um fracassado, apenas um ser entre milhões, sem qualquer importância e tão fácil de ser substituído como um prato quebrado, ia procurar a menina. Então, à medida que contava suas desventuras, a

peessoa ia percebendo que, fosse ela o que fosse, era uma pessoa única no mundo inteiro. Era assim que Momo ouvia. (p.13)

A narração instiga o leitor a perceber que a personagem ouvia todos com atenção singular, “gatos, cachorros, grilos e sapos, até a chuva e o vento nas árvores. E cada um falava com ela à sua maneira” (p. 17). E o narrador desafia o leitor a compreender como o dom de Momo funciona, pois ele diz “[...] e, quem ainda acha que ouvir não é nada de mais, experimente fazê-lo para ver se consegue” (p. 17).

Se na literatura fantástica, como já mencionado, um acontecimento insólito no interior de um texto cujas leis são naturais, nos leva ao âmago no fantástico, então parte da narrativa de Ende prevalece o gênero estranho. O estranho é um gênero criado por Todorov (2017) e mencionado por Furtado (1980) por tratar de explicar racionalmente elementos extranaturais nos textos fantásticos. Esse gênero se encaixa na narrativa quando explica racionalmente que a protagonista do conto-romance não é uma feiticeira ou uma representante de outro mundo, como o narrador dá a entender no início do contato entre leitor e personagem. Mas é indiscutível que Momo tenha um dom – ainda não desvendado pelo narrador. A esse dom misterioso dizemos que está no âmbito do gênero fantástico, pois o leitor é convidado a permanecer com essa dúvida até o fim da narrativa. O gênero estranho é um percurso efêmero, até secundário na totalidade da intriga, logo sendo solucionado pelo narrador com uma explicação empírica (FURTADO, 1980). No entanto é o efeito desse gênero que levanta dúvidas quanto aos acontecimentos narrados e quais têm origem alheia às leis naturais. Mesmo que esses acontecimentos sejam destruídos rapidamente com uma simples explicação do narrador.

Todo mistério que rodeia Momo está concentrado no gênero estranho, pois, sem explicações iniciais, a menina aparece, diz que sua casa é o anfiteatro, como se tivesse voltado de uma longa viagem e quando questionada sobre sua idade, diz que tem “cem anos”. Os moradores, assustados, se entreolham, instigados e duvidosos e ela repete que tem, então, “cento e dois”. O narrador diz, portanto, que a menina não sabe fazer contas. É nesse momento que o gênero estranho se define, pois o efeito que ele causa no receptor é bastante temporário e o leitor pode acreditar que se trata de um acontecimento desconhecido, de origem alheia à

natureza, no entanto, a narração se concentra em “decifrar” o mistério quando diz que ninguém havia ensinado Momo a contar (p. 7).

Ao analisarmos anteriormente *as figuras* de Todorov, sucumbimos ao passo que o narrador de *Momo e o senhor do tempo*, não está em primeira pessoa. Para Todorov o pronome ‘eu’ pertence a todos, é o protagonista das obras fantásticas e a identificação ocorre de imediato. No entanto, na narrativa alemã, há uma identificação se não imediata, construída sob a descrição substancial que o narrador faz de Momo. Ela é especial, ela se fez necessária de maneira instantânea àquela comunidade. E mesmo que na obra de Michael Ende o discurso não seja de um narrador-protagonista, a hesitação ocorre quando o narrador aproxima a personagem não só dos moradores, os quais começam a depender da menina para resolver pequenos e grandes conflitos, mas do leitor, que deverá, ao longo da narrativa, buscar uma explicação empírica em relação a ela.

No banquinho improvisado, junto aos degraus, no meio do anfiteatro em ruínas, Momo recebia a todos que não conseguissem se entender, apenas ouvindo ela parecia dar as respostas às pessoas que lhe procuravam. Um exemplo pertinente é de dois antigos amigos que se tornaram inimigos jurados, não conseguiam mais se entender, sua relação beirava à violência e os familiares decidiram que seria importante procurar Momo. No começo da conversa eles só brigavam, mas os gestos da menina e sua capacidade de ouvi-los transformaram as brigas em conversa e, mais tarde, os amigos conseguiram, “sozinhos”, identificar os motivos e fazer as pazes. Momo os aconselhava sem nunca falar.

A menina ouvia crianças e adultos da mesma maneira, então, antes dela aparecer, as crianças não se entendiam nas brincadeiras, o velho anfiteatro que poderia ser palco para inúmeras aventuras, era cenário de brigas e confusão. Depois de sua chegada, nunca mais uma discussão aconteceu e a criatividade pulsava na mente das crianças. Enquanto Momo estivesse lá, nenhuma aventura se repetiria. Cada dia mais as crianças expressavam ideias novas e sensacionais, cheias de detalhes e perigos. Como, por exemplo, a excelente aventura que criaram, em que o velho anfiteatro se tornava um navio de pesquisa, chamado Argo. “Ouvia-se o barulho da água batendo na proa. O navio de pesquisas “Argo” balançava suavemente avançando pelas ondas, a todo o vapor, em direção ao mar de Coral. Desde tempo imemoriais, navio algum se atrevera a atravessar aquelas águas perigosas” (p. 20). A aventura de Momo e seus amigos continua, enriquecida de

detalhes: as águas do mar do Coral escondiam muitos bancos de areia e estranhos monstros marinhos, além do Tufão Perpétuo, um furacão que não descansava nunca. “Seu caminho era imprevisível. Tudo o que caía nas garras daquele furacão não se soltava mais, até se destroçar em lascas do tamanho de palitos de fósforo” (p. 20).

No caso do navio “Argo”, tinha sido todo equipado para o encontro com o Tufão Errante, “era todo construído de aço azul, flexível e elástico feito uma lâmina de espada. Por um processo especial, fora fundido em uma só peça, sem emendas nem solduras” (p. 21). O objetivo da expedição era destruir o Tufão, embora uma tempestade tenha atrasado um pouco os planos. O capitão contou com a ajuda da nativa Momosan e seus mistérios para passar pela tempestade e encontrar o furacão temido. Finalmente chegaram ao ponto central do Tufão Errante e se depararam com um espetáculo:

[...] na superfície da água, que ali era lisa como um espelho porque a força da tempestade aplainara as ondas, pairava um objeto gigantesco. Apoiava-se numa perna só e seu contorno alargava-se da base ao topo. Era como se fosse um pião imenso, do tamanho de uma montanha. Mas ele rodopiava a uma tal velocidade que não era possível ver detalhe algum.
— É um *Shum-shum gummilastikum!* – gritou o professor, encantado segurando os óculos, que a chuva teimava em arrancar do seu nariz.
(ENDE, 2012, p. 25/26)

Não tem como o leitor não imaginar cada cena, a chuva forte, as ondas batendo na proa, os nomes de cada assistente, cada marinheiro, o encontro com o temido Tufão, a sua onipresença e sentir o pavor que ele causava nos demais tripulantes, menos no capitão Einstein, cuja experiência já passava tranquilidade aos que estavam no barco. Depois o leitor volta à realidade da narrativa e se dá conta de que eram só crianças brincando, mas que na presença de Momo a brincadeira se tornara uma espécie de holograma, em que o leitor quase poderia ver as imagens narradas, de tão detalhadas e minuciosas. As crianças do anfiteatro se deram conta que o temporal fora de verdade e uma menina, que estava ali com sua irmãzinha e participara da brincadeira “admirou-se ao perceber que, durante a viagem no barco de aço, tinha esquecido completamente o medo de trovões e relâmpagos” (p. 29).

Durante algum tempo ainda ficaram comentando suas aventuras, um contando ao outro sua experiência pessoal [...]. Só uma das crianças não estava plenamente satisfeita com o desenrolar da brincadeira. Era o menino de óculos. Despedindo-se de Momo, ele disse: — Foi uma pena a gente

afundar o *Shum-shum gummilastikum*. Afinal, era o único sobrevivente de sua espécie. Eu gostaria muito de descobrir mais coisas sobre ele. Numa coisa, entretanto, todos concordavam: as melhores brincadeiras do mundo eram as que eles faziam com Momo. (p. 29)

O leitor já sabe que Momo não é uma feiticeira, mas seu dom ainda é desconhecido. Saber ouvir realmente é uma virtude destinada a poucas pessoas, e Ende deixa pistas muito reflexivas ao leitor ao longo do conto. A obra do autor alemão foi escrita em 1973. A Alemanha e algumas partes do mundo ainda sofriam com inúmeros problemas sociais pós-guerra. Ende fez esse livro às crianças, pois em inúmeras passagens ele ressalta sobre a fome e a pobreza existente nessa cidade – que fora construída às margens e esquecida pelo resto da sociedade – e que as crianças que ali viviam não perdessem a esperança de um dia ver o mundo como desejavam. Mas não só a elas, a obra possivelmente tenha sido escrita para adultos também, pois a falta de tempo que consumia as personagens, atingia diretamente as crianças. Talvez Michael Ende tenha visto em Momo a esperança que se concentrava apenas naquelas pessoas cheias de angústias, alguém para ouvir. E é na terceira parte, intitulada *As Flores-das-horas* que o narrador revela ao leitor a missão da menina: ela era a única que poderia ouvir a voz do seu coração e de singular pureza, a única que conseguiria salvar a aldeia da massa cinzenta que prenderia a todos.

Esse dom leva o leitor à ambiguidade, causa dúvida em relação à sua possível explicação racional, portanto não está sob a égide do gênero estranho. O dom de Momo é um traço do gênero fantástico que se manifesta ao não encontrar vestígios na narrativa que explique racionalmente como ele funciona e por quê os moradores conseguem resolver seus conflitos apenas falando à menina o que os afeta.

A presença de um elemento sobrenatural (o dom) modifica o equilíbrio anterior na narrativa, “não é mais sobre a função do acontecimento sobrenatural, mas sobre a reação que ele suscita” (2013, p. 164). Para Todorov o leitor e a personagem²⁰ devem decidir se tal acontecimento pertence à realidade ou ao imaginário, se de fato é real ou não. “Pode-se mesmo dizer que é em parte graças à literatura, à arte, que essa distinção se torna impossível de sustentar [real vs

²⁰ Ou *herói*, termo que Todorov (2017) e Furtado (1980) constantemente se referem à personagem fantástica, como já mencionado no capítulo um.

imaginário, o que existe e o que não existe]. O objeto literário é ao mesmo tempo real e irreal; por isso contesta o próprio conceito de real” (p. 165). Para o autor há um questionamento de limite entre o real e o irreal, é uma impressão ambígua que a literatura nos deixa (TODOROV, 2013). Para ele,

[...] a literatura existe pelas palavras; mas sua vocação dialética é dizer mais do que a linguagem diz, ultrapassar as divisões verbais. Ela é, no interior da linguagem, o que destrói a metafísica inerente a toda linguagem. O próprio do discurso literário é ir além da linguagem (senão ele não teria razão de ser). (TODOROV, 2013, p. 165)

É por isto que Todorov acredita ser essencial o aspecto semântico na narrativa: se a função semântica visa à relação dos signos com aquilo que eles qualificam, o fantástico produz uma curiosidade diante de um elemento incomum. Assim, ela pode garantir um número indefinido de interpretações e o leitor tem o direito de duvidar e/ou de refutar as informações presentes no discurso. No universo esquadrihado pelo texto, uma ação produz um acontecimento “que depende do sobrenatural (ou do falso sobrenatural); por sua vez, este provoca uma reação no leitor implícito (e geralmente no herói da história: é esta reação que qualificamos de hesitação, e os textos que a fazem viver, do fantástico)” (TODOROV, 2017, p. 111).

Outra questão pertinente em relação ao dom de Momo pode ser comparada ao que Freud referia-se como *infamiliar*. Freud (2019), como já descrito nessa pesquisa, afirmou que a leitura de textos cujos temas envolvem o fantástico, causam no leitor sensações familiares, as quais podem provir de experiências que um dia foram vividas e condicionadas no inconsciente. Ocorre que, um leitor, diante de um acontecimento incomum, como o dom de saber ouvir, que a protagonista possui, pode produzir um efeito infamiliar, uma sensação de conforto na escuta dos problemas. Para o autor, um escritor pode acrescentar demasiadas coisas semelhantes da realidade, e no entendimento do leitor pode ocorrer o efeito do infamiliar. Estamos então no âmbito do *duplo*. Para o psicanalista, o leitor é duplo, uma vez que no texto pode aparecer uma personagem cujas características são demasiadamente semelhantes com a realidade do leitor e suas vivências, “de modo que este perde o domínio de seu Eu ou transporta o Eu alheio para o lugar do seu próprio, ou seja, duplicação do Eu, divisão do Eu, confusão do Eu” (2019, p. 59). Assim, a representação do *duplo* pode servir à auto-observação do leitor, esse pode

fazer uma autocrítica, “conduzindo o trabalho de censura psíquica, que nossa consciência conhece como “consciência moral” (2019, p. 59).

Assim, na história de Ende, muitas foram as vezes que a menina Momo ouviu segredos jamais contados: Gigi, dividiu suas angústias, pois sempre desejou ser rico, no entanto tivera inúmeros empregos, seus trabalhos mal pagavam seu sustento e seu desejo nunca se tornava possível; Nicola tinha problemas com bebida e brigava sempre com seus vizinhos; Nino nunca tinha dinheiro suficiente para sustentar a mulher e o bebê que acabara de nascer; e as crianças iam à procura da garota quando seus pais já não tinham tempo para elas. Momo, ao ouvir os desejos mais íntimos dos amigos que vinham até a antiga construção, pode causar aspectos infamiliars no leitor real, cuja identificação se dá através da duplicação do Eu. Porém, Freud afirma que o infamiliar na criação literária é sobretudo mais rico do que o infamiliar das vivências, “o reino da fantasia tem como pressuposto de sua legitimidade o fato de que seu conteúdo foi dispensado da prova da realidade” (p. 74). O autor pode escolher como figura seu mundo ficcional, porém, para Freud, o resultado é paradoxal, uma vez que muito daquilo que seria infamiliar na criação literária não é na vida real, mas através da criação literária existem muitas possibilidades de atingir efeitos do infamiliar no leitor.

Segundo García (2017) o fantástico franqueia outras fendas para vermos o mundo. Assim, em *Momo*, a tensão produzida pelo narrador está em diversas passagens da obra: na chegada e permanência da menina Momo no interior daquela humilde comunidade; do seu suposto dom, que leva o leitor a imaginá-la como um ser sobrenatural; e a vinda imperceptível dos homens cinzentos e seus planos para o mundo. Uma parte que comprova essa tensão é quando, num dia verdadeiramente quente, nos degraus do anfiteatro, Momo encontrou uma boneca. Era comum as crianças esquecerem brinquedos caros na antiga construção de pedra, mas a menina não se lembrava de uma boneca como aquela. Era tão bem feita, que qualquer um poderia ter se confundido com um pequeno ser humano, “era como uma moça elegante ou um manequim de vitrine. Usava um vestido curto, vermelho, e sapatos de salto alto” (ENDE, 2012, p. 82). Era Bibigirl, a boneca perfeita.

Momo ficou extasiada com aquele brinquedo. A boneca lhe dizia inúmeras frases como “Eu gostaria de ter mais coisas”, ou então “Eu sou sua. Todo o mundo tem inveja de mim e de você”. E a menina, ao ouvir Bibigirl dizer que gostaria de ter

mais coisas prontamente buscou numa caixa todos os seus tesouros e mostrou à boneca,

— Aqui está, isso é tudo que eu tenho. Se você gostar de alguma coisa é só dizer.

E ela mostrou para a boneca uma pena de pássaro multicolorida, uma pedrinha com bonitos veios, um botão dourado, um pedacinho de vidro colorido. Como a boneca não respondeu, Momo a cutucou.

— Bom dia – grasnou a boneca – Eu sou Bibigirl, a boneca perfeita. (ENDE, 2012, p. 83)

Cada vez que Momo queria brincar com a boneca, a menina só a ouvia repetir semelhantes coisas, tentou inúmeras brincadeiras, inutilmente, pois Bibigirl não a atendia. Momo começou a experimentar uma sensação que nunca tivera antes: tédio. Estava se sentindo perdida, tinha vontade de se afastar da boneca, mas por alguma razão não conseguia. “Ficou ali sentada, fitando a boneca, que a olhava fixamente com seus olhos de vidro azul. Era como se uma tivesse hipnotizado a outra” (p. 84). Foi quando Momo percebeu que bem perto dali um homem num automóvel cinzento a observava, “seu rosto também parecia cinza cinzenta” (p. 85). Embora o dia estivesse quente, o ar parecia tremular e de repente a menina começou a tremer de frio (ENDE, 2012).

O narrador utiliza o termo “de repente” em diversas passagens desse mesmo capítulo com a intenção de provocar no leitor a hesitação: o que de fato o homem cinzento estava fazendo ali?; por que Momo começara a sentir o ar tremular e um frio terrível subir pelo seu corpo?

[...] de repente era como se toda a felicidade tivesse desaparecido do mundo para sempre, ou melhor, como se nunca tivesse existido. E como se tudo aquilo que ela julgava ser felicidade fosse apenas fruto da sua imaginação. Ao mesmo tempo, sentia como que um sinal de alerta. (p. 85)

Esse alerta que a menina sentira a ajudou a lembrar de seus amigos, das crianças que iam diariamente ao anfiteatro e passavam horas a fio sem que seus pais se preocupassem, e percebeu que não dava para sentir amor pela boneca e nem por todas as coisas encantadoras que o homem tinha oferecido para Bibigirl. A partir desse momento “o homem cinzento se encolheu e, de repente, pareceu retrair-se em si mesmo” (p. 91) contava seus planos detalhadamente e sem parar, como fizesse contra sua vontade, “como se as palavras saíssem sozinhas, sem que ele tivesse força para impedir” (p; 91). Quando caiu em si, foi embora apavorado, deixando sob os pés de Momo um toco do charuto que foi se apagando até virar cinza.

O leitor não tem a dimensão completa do porquê a menina conseguira extrair tantas informações do visitante cinzento, apenas acompanha a sequência de fatos incomuns que ocorrera nos degraus em ruínas: o aparecimento da boneca, a sensação de êxtase seguida de tédio que Momo sentira, a visita do homem, que carregava consigo joias, vestidos e sapatos para que a menina pudesse vestir seu brinquedo novo, e, subitamente, a inversão de papéis, o homem acometido por uma sensação de impotência diante da menina, revelando tudo o que estava lhe atormentando, lutando entre despejar seu segredo ou mantê-lo segredo.

Outras passagens completam os traços do fantástico na narrativa. Um desses traços é a presença imperceptível dos homens cinzentos. As pessoas que os enxergavam, entretanto, logo se esqueciam deles, por isso ninguém questionava de onde vinham e eles continuavam chegando, invasores, sorrateiros (2012, p. 35). Nem o leitor, nem as personagens, nessa parte da narrativa, tomam consciência quem ou o que são esses indivíduos. Ao contrário, o traço do fantástico está em justamente manter a dúvida que paira sobre a realidade até então empírica na história: uma menina, cuja aparência é borralheira e possui um dom, a qual encontra amigos, como o velho varredor, Beppo, e Gigi, um jovem de olhos sonhadores; e que recebe crianças e adultos no anfiteatro, agora seu lar.

Os homens cinzentos têm uma aparência peculiar, dirigem elegantes carros cinzentos, entram em todas as casas e estão sempre anotando alguma coisa em seus caderninhos (ENDE, 2012). “Os homens vestiam-se de cinza-teia de aranha. Até seus rostos eram cinzentos. Usavam chapéu-coco cinzento, fumavam charutos cinzentos e cada um carregava uma pasta cinza-chumbo (p. 38). Momo fora a única que sentira um frio na espinha ao ver, nos limites das ruínas, as silhuetas escuras dos homens. Porém, durante um longo tempo, não se ouvira falar deles novamente.

No decorrer da narrativa é possível encontrar pequenos contos de fadas narrados por Gigi. No capítulo três *Uma tempestade imaginária e um temporal de verdade* (p. 19) a imaginação das crianças que iam sempre ao anfiteatro levou o próprio leitor a entrar no navio “Argo” e embarcar com elas até o mar de Coral. No capítulo cinco, *Histórias para muitos e histórias para uma* (p. 39), um pequeno novo conto é apresentado ao leitor. Dessa vez é Gigi Guia, o qual, também influenciado pela presença de Momo, passou a ser um contador de história como nunca se vira no mundo. Depois que a menina apareceu nunca precisou repetir uma história e seus “causos” extrapolavam os limites da imaginação. Sua grande paixão era

inventar histórias, porém, antes de conhecer Momo as histórias que contava chegavam a um impasse e, às vezes, não conseguia finalizá-las. Ficava sem ideias, sempre repetia a mesma coisa, ou buscava inspiração em algum filme ou notícia de jornal. Suas histórias, por assim dizer, se arrastavam. Mas, desde que ele conhecesse a menina, era como se, de repente, elas tivessem criado asas” (p. 39). Quando Momo estava ouvindo, sua fantasia brotava como “relva de primavera” e ele conseguia imaginar as melhores histórias só por estar perto da menina. Foi assim que, certo dia, alguns turistas apareceram no anfiteatro e Gigi começou a narrar.

A história em questão era da imperatriz Strapazia Augustina, cuja determinação envolvia empreender muitas guerras para defender seu povo. Um dia, descobriu que o rei Xaxotraxolus possuía um peixe dourado que se transformaria em ouro puro quando crescesse. A imperatriz resolveu então que se apossaria daquela raridade – pois até então era desconhecido naquele país. Mas o rei enganou-a e, ao invés de lhe enviar o peixinho, mandou em seu lugar um filhote de baleia, dentro de uma terrina de sopa, encravada de pedras preciosas. A imperatriz não escondeu o espanto, pois achou que o peixe era muito menor. E durante um longo tempo aquele peixe ia crescendo, consumindo enormes quantidade de alimento. “— Quanto maior, melhor” – insistiu a imperatriz. Passou-o da terrina para uma banheira e da banheira para a piscina imperial. Mas o peixe cada dia crescia mais, “[...] afinal, até a piscina imperial acabou se tornando muito pequena para o peixe. Então a imperatriz Strapazia mandou seu povo construir o edifício cujas ruínas estamos vendo aqui, senhoras e senhores. Era um gigantesco aquário redondo, cheio de água até a borda, e dentro dele, finalmente, o peixe podia se esticar à vontade” (p. 41). No entanto, a imperatriz vigiava-o para descobrir quando viraria ouro, nunca fechava os olhos, emagreceu, perdeu a noção das horas e o peixe se esbaldava alegremente na água, sem a menor intenção de algum dia virar ouro. Quando percebeu, Strapazia já havia perdido todo seu poder como governante, e, enlouquecida, decidiu afogar-se nas águas do gigantesco aquário.

Gigi não contava apenas *histórias para muitos*, mas fazia questão de separar em sua memória as melhores ideias para Momo. “Quando Momo estava entre os ouvintes, era como se dentro dele se abrisse uma comporta de ideias, deixando fluir torrentes de novas e invenções, sem que ele precisasse fazer esforço para pensar” (p. 43). A história que encerra a primeira parte do livro chama-se “A história do espelho mágico”. O nome fora inventado por Momo, pois eram dos contos de fadas

que a menina mais gostava. A história de Gigi ocorre em um reino distante, onde morava uma princesa que tinha tudo, mas era completamente só. Um dia ela decidira mandar seu espelho mágico – grande e redondo, feito da mais fina prata – ao mundo, para que ele pudesse lhe trazer as imagens dos mares, cidades e campos. As pessoas que viam o espelho, não se espantavam, somente diziam “— É a lua!”. Ao voltar o espelho sempre despejava aos pés das princesas as imagens mais belas. A princesa era imortal e jamais tinha se visto no espelho, pois viraria mortal para sempre. Porém, um dia, deparou-se com uma imagem diferente das outras, era de um príncipe. A princesa, então, desejou poder vê-lo. Os ministros da Terra do Amanhã, aonde ficava o reino do jovem príncipe disseram que ele precisava se casar. Dentre as moças introduziu-se uma fada má que logo enfeitiçou o príncipe para que só pudesse ver a ela. Casaram-se e a fada má exigiu como condição que durante um ano o jovem não olharia para o céu. Enquanto isso, a princesa saiu em busca do príncipe e caminhou até chegar a Terra do Hoje.

Uma noite, o príncipe Girolamo estava sentado no telhado do seu palácio dourado, jogando damas com sua fada de sangue verde e frio. De repente, uma gotinha minúscula caiu na mão do príncipe.

— Está começando a chover – disse a fada de sangue verde.

— Não – disse o príncipe –, não pode ser, pois não há nuvens no céu.

E o príncipe olhou para cima, direto para o espelho mágico grande e prateado, que pairava lá no alto. Então ele viu a imagem da princesa Momo. Percebeu que ela estava chorando e que uma lágrima tinha caído em sua mão. No mesmo instante compreendeu que a fada má o tinha enganado. (ENDE, 2012, p. 48)

Essa sequência de histórias no interior do conto-romance não é novidade para quem é leitor de Michael Ende. O autor utiliza o recurso *mise en abyme*²¹, também conhecido como *narrativa em abismo*, em suas obras. Em *Momo*, ela está presente nos quatro contos de fadas narrados em diversos momentos, porém todos relacionados à importância que a protagonista tem para aquele grupo de pessoas. Ende evidencia que a presença da menina é fundamental para que o leitor compreenda que só a partir da vinda de Momo, as crianças puderam se aventurar por terras desconhecidas sem saírem de seus lugares e Gigi pode melhorar sua performance narrativa diante das pessoas.

²¹ Técnica conhecida por apresentar uma história dentro da outra.

Como já referida anteriormente, em *A história sem fim* (1993), Ende também busca na técnica *mise en abyme* para contar uma história, estruturada no livro roubado de um livreiro, pelo protagonista e intitulado *A história sem fim* – a qual apresenta uma história passada num reino chamado Fantasia – incluída em outra, que na realidade a sustenta, que é a história do menino Bastian. Neste cruzamento, ainda temos o leitor real que tem em mãos o livro *A história sem fim*, que lê a história de outro leitor: Bastian, lendo o livro de capa cor de bronze roubado da loja do alfarrabista. “Este labirinto de espelhos certamente produz significações e, ao mesmo tempo, abre espaço para vários enfoques e temas, entre eles, o da própria criação ficcional, da leitura e da fruição literárias e suas relações com a realidade” (OBERG, 2007, p. 112).

No capítulo 2 expomos o que Held (1980) propôs, nos estudos do gênero maravilhoso, como aquele capaz de inquietar o narratário a partir de uma narrativa real. Pois na história de Michael Ende esses quatro contos de fadas estão presentes na narração em momentos que compõem o início da obra, como o Tufão Errante, um conto no interior de outro, cujo tema envolveu não só as crianças que estavam presentes no anfiteatro, como faz o leitor perder a noção de tempo na narrativa, pois vê-se tão envolvido que só no final descobre que as chuvas daquela terrível tempestade aconteceram de verdade e todas as crianças saíram encharcadas da brincadeira. Ou ao exemplo da história da Imperatriz e seu peixinho dourado, ou até mesmo do conto de fadas que envolveu a própria Momo, como uma princesa imortal. Se o lugar do insólito é o da “[...] potência, é o lugar distópico de todos os pressupostos da verossimilhança em que o sujeito anônimo faz do verossímil uma falsidade” (CUNHA, 2017, p. 32, apud PALO, 2017), esse gênero, nos contos de fadas, se manifesta de maneira natural e, provavelmente é isto que deseja o autor de *Momo*: salvaguardar o efeito do fantástico e do maravilhoso, preparando o leitor, fertilizando seu imaginário, para outros temas abordados mais profundamente no decorrer da obra. Segundo Bettelheim (2017), os contos de fadas oferecem à criança “novas dimensões à imaginação” (p. 14), e Ende escolheu histórias, no interior do grande conto, que provocam o leitor quanto a sua capacidade imaginativa.

Outra manifestação do insólito ocorre na segunda parte da história. O narrador apresenta ao leitor os homens cinzentos e o envolvimento desses com a comunidade pacata e feliz que era a cidade onde Momo apareceu. Eles tinham

planos para o tempo das pessoas, cuidadosamente preparados. O primeiro envolvimento do fantástico nessa parte ocorre quando um desses homens, – ainda misteriosos aos olhos do leitor – envolveu em seu artilo o primeiro indivíduo, o barbeiro Sr. Fusi.

O acontecimento fantástico está em um envolvimento com as leis de uma realidade positiva: o barbeiro “estava na porta da loja, esperando a clientela. Era folga do aprendiz e sr. Fusi estava sozinho, olhando a chuva cair na calçada. *Era um dia cinzento, e na alma do barbeiro o tempo também estava encoberto*” Ao ver a chuva cair o barbeiro questionou-se: “*o que minha existência me oferece?*”, e ainda afirmou: “*quando eu morrer, será como se nunca estivesse existido*”, “minha vida é um fracasso” (p. 54, *grifos nossos*). Na verdade, ao questionar-se sobre sua existência e o que costumava fazer com o tempo que lhe restava além do trabalho, sr. Fusi se tornava perfeito para os planos dos homens cinzentos. O elemento insólito presente no fantástico pode ser visto nesta passagem, a qual à porta da barbearia um carro elegante e cinzento estaciona. O homem entra na loja, colocando sua pasta cinza-chumbo sobre a mesa na frente do espelho. Logo atrás sr. Fusi havia fechado “a porta da barbearia, *porque, de repente, começou a fazer um frio esquisito*” (p. 55, *grifos nossos*).

Para Nodier, a mentira é procedente da imaginação e ela, por sua vez, criou o mundo fantástico e compôs o vasto reino do pensamento humano (1970, p. 119/120 apud CAMARANI, 2014, p. 14). O fantástico seria oriundo do racional, do desenvolvimento da psique humana, não é regido por leis distintas às que predominam o mundo positivo, mas por uma categoria hiperbólica das leis empíricas (CAMARANI, 2014). Por isso, a presença incessante dos ladrões de tempo, a palavra cinza e o adjetivo cinzento, vocábulos recorrentes no texto para que o leitor sinta a ambiguidade, a dúvida instalada no fantástico: mantê-los estranhamente singulares, ao carregarem suas pastas cinza-chumbo, dirigirem seus automóveis cinzentos e elegantes, “com uma voz inexpressiva, cinzenta” (p. 55), fumando constantemente seus pequenos charutos também cinzentos e emanando uma fumaça cinza-chumbo. Nodier justifica acerca do fantástico que a fantasia destinava apenas a apresentar de forma hiperbólica as seduções do mundo empírico²², esta

²² “*La fantaisie [...] n’eut pour objet que de présenter sous un jour hyperbolique toutes les séductions du monde positif*” (1970a, p. 121, apud Camarani, 2014, p. 15).

forma exagerada provoca a ambiguidade que carrega os acontecimentos até o fim da narrativa. E para Furtado as manifestações do sobrenatural se irrompem, de forma arbitrária, em um espaço até então supostamente normal. “O fantástico é a ruptura da ordem conhecida, irrupção do inadmissível, no seio da inalterável legalidade” (CAILLOIS, 1965, p. 161, apud FURTADO, 1980, p. 19), sem alterar, no entanto, o universo que conhecemos. E Michael Ende deixa o leitor real suspenso quanto à relação dos homens cinzentos. Apenas descobrirá quem são e quais seus planos, ao fim da história, na última parte de *Momo e o senhor do tempo*.

De fato, diferentes críticos da literatura fantástica insistem, demonstrando por meio de inúmeros exemplos e de teorias, que o fantástico deve aparecer ligado à representação do real, pois é justamente o desequilíbrio ou a perturbação das leis reconhecidas que determina essa modalidade literária. Daí o real ser imprescindível para a compreensão do fantástico. (CAMARANI, 2014. p. 15)

Na obra de Ende, quando o estranho homem aparece ao sr. Fusi, esse diz trabalhar para a *Caixa Econômica de Tempo*, não tem nome, apenas sabe que é o agente XYQ/384/b. Ainda que tais informações apareçam ao leitor como se pertencessem à narrativa de fadas [aos contos], ainda assim há um traço forte do gênero fantástico: o nome da empresa ainda é irrelevante, visto que o narrador não concede nenhuma pista sobre os planos dos misteriosos homens. E o fato de ser um ‘agente’ causa estranheza e deixa a dúvida de que realmente seria o seu trabalho e o porquê decidiu que Fusi estaria em sua lista de clientes. Diz o agente quando chega à barbearia

— Sessenta vezes sessenta são três mil e seiscentos segundos. Então uma hora tem três mil e seiscentos segundos. Um dia tem vinte e quatro horas. Portanto, três mil e seiscentas vezes vinte e quatro horas são oitenta e seis mil quatrocentos e sessenta e cinco dias (excluindo o ano bissexto), o que dá trinta e um milhões e quinhentos e trinta e seis mil segundos por ano. Ou trezentos e quinze milhões trezentos e sessenta mil segundos em dez anos. Quanto tempo acha que vai durar sua vida, sr. Fusi?

— Bem, gaguejou o barbeiro, perplexo. — Espero viver até os setenta ou oitenta anos, se Deus quiser.

— Muito bem — prosseguiu o homem cinzento. — Vamos supor, por precaução, que sejam setenta anos. Teríamos trezentos e quinze milhões e trezentos e sessenta mil vezes sete. Dá dois bilhões duzentos e sete milhões quinhentos e vinte mil segundos.

E escreveu no espelho em algarismos bem grandes: 2.207.520.000

Sublinhou várias vezes o número e explicou: — Veja, sr. Fusi, esta é a fortuna à sua disposição. (ENDE, 2012, p. 57)

Segundo Nodier, o fantástico-puro seria aquele no qual a hesitação se manteria, deixando “a alma suspensa na dúvida” (apud CAMARANI, 2014, p. 17). O sr. Fusi, ao ser persuadido pelo agente XYQ/384/b a poupar todo seu tempo, esperando enriquecer ao longo de sua vida, vendeu o passarinho para uma loja de animais, pôs a mãe em um asilo, bom e barato, deixou de almoçar na casa de amigos como fazia regularmente e trabalhava mais de 12 horas por dia. Já não tratava os clientes com a mesma calma, recebia-os secamente e fazia o serviço com rapidez de quem não podia perder mais de sete minutos em cada atendimento. Já não conversava mais e “[...] cada movimento de mão era estabelecido segundo um horário rigoroso, calculado até a fração de segundo. Na barbearia do sr. Fusi foi pendurada uma placa com o recado: TEMPO POUADO É TEMPO DOBRADO” (p. 64 *grifos do autor*).

O âmago do fantástico está, segundo Todorov, na dúvida que o próprio narrador oferece ao narratário, buscando o leitor real: se o personagem é ou não humano. “O modo como esse ser apareceu indica claramente que se trata de um representante de outro mundo; mas seu comportamento é especificamente humano [...]” (2017, p. 30) causa a ambiguidade que será levada pelo narrador no decorrer da narrativa. “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (p. 31). Por isso o gênero fantástico está colocado na linha tênue entre o que é real e o que pode ser imaginário (TODOROV, 2017). Em *Momo e o senhor do tempo*, nem os homens cinzentos nem a própria Momo foram revelados pelo narrador como representantes de outro mundo, porém, o contexto incomum no qual chegaram àquela cidade e os acontecimentos ocorridos depois de suas chegadas – as brincadeiras infinitas e resoluções de problemas (no caso de Momo, apenas com seu dom de ouvir) e a mudança da cidade, a falta de tempo das pessoas e o abandono das crianças pelos seus pais (com a chegada dos homens cinzentos) – tornam a narrativa solidificada na essência do fantástico [até aqui]. A dúvida preexiste na narrativa de Ende pelas condições que o narrador nos apresenta.

Camarani (2014) relata que os estudos do fantástico sempre estiveram ligados ao medo, o medo criado pela própria mente, o qual é responsável pela alucinação, assim E.T.A Hoffman, o qual aparece como o iniciador do gênero fantástico em 1828, assim como Cazotte, na França, também Maupassant e Flaubert, os quais escreveram histórias de fantasmas, mortos-vivos, demônios e/ou

vampiros, determinadas pelas loucuras dos protagonistas e pela intensidade de suas alucinações (CAMARANI, 2014). “Nas palavras de Castex, temos, de um lado, as ficções misteriosas ligadas a uma explicação objetiva que, exposta geralmente no final, destrói a ilusão, como a alucinação e a loucura; de outro lado, os contos nos quais os acontecimentos sobrenaturais que vêm perturbar o curso da vida ordinária permanecem inexplicáveis” (CAMARANI, 2014, p. 35)

Porém, nas narrativas de Maupassant, por exemplo, explicações racionais são constantemente apresentadas, “seja pelos desvarios da imaginação, seja pelos desatinos da loucura que desencadeiam o medo” (p. 29). Porém, o fantástico pode estar presente não só em obras de terror, como fora na primeira metade do século XX. Elementos fantásticos surgiram em histórias que não apresentam fantasmas, nem sílfides, nem mortos-vivos, mas que sugerem determinadas personagens como seres desconhecidos, embora prostrados em uma realidade empírica que conhecemos. Se produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis desse mundo familiar e natural que conhecemos, aquele que percebe – seja o narratário, seja pelas pistas deixadas pelo próprio narrador – deve optar por uma das duas soluções possíveis, segundo Todorov: “ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é desconhecida para nós” (2017, p. 30)

Em outras palavras, se as ações de uma personagem são comprovadas como fruto de sua imaginação e ela não é representante de um mundo paralelo às leis naturais, então a narrativa está regida sob a égide do gênero estranho – aquele que surge quando os fatos são comprovados sob as leis empíricas, ao longo da história. Por outro lado, se determinado personagem, aparentemente misterioso, o qual provoca ações meta-empíricas que não conseguem ser explicadas diante das leis familiares que conhecemos, a narrativa se encaminha para o âmago do gênero maravilhoso. Por isso a obra de Ende se encaixa nas duas alegorias, ela apresenta inúmeras passagens fantásticas, ao passo que, à frente na narrativa, o narrador nos deixa pistas as quais levam ao gênero maravilhoso. Segundo Todorov (2017) se o leitor fosse alertado sobre a “verdade”, se ele compreendesse em que terreno está pisando, a sua interpretação seria diferente. “O fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados [...], temos em vista não este

ou aquele leitor particular, real, mas a “função” de leitor” (p. 37) que no texto se encontra implícita. A percepção desse leitor “implícito” está inscrita no texto “com a mesma precisão com que estão os movimentos das personagens” (p. 37).

Quando o leitor sai do mundo das personagens e volta à sua prática própria (a de um leitor), um novo perigo ameaça o fantástico. Perigo que se situa ao nível da interpretação do texto. Existem narrativas que contêm elementos sobrenaturais sem que o leitor jamais se interrogue sobre sua natureza [...]. Se animais falam, nenhuma dúvida nos assalta o espírito. (TODOROV, 2017, p. 38)

Pois nessas narrativas as palavras são tomadas num outro sentido, que Todorov chama de alegórico²³. O fantástico implica também na forma de ler, da interpretação dos fatos narrados, “é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados” (2017, p. 39).

O leitor-real, a essa altura da narrativa de Ende, ainda está conhecendo as personagens. Já sabe que Momo é uma menina solitária e misteriosa. O fantástico somente se desfaz, quando o elemento incomum (o mistério que envolve os homens cinzentos, por exemplo) passa a pisar no terreno do maravilhoso. O leitor pode deixar a ambiguidade justamente ao prever que os homens não são humanos.

Para Furtado (1980) uma das formas mais seguras de conduzir o leitor à incerteza dos fatos sobrenaturais é suscitar nele a identificação – a integração dele no mundo das personagens. Assim, a identificação constitui uma condição facultativa do fantástico: na maioria das obras fantásticas o leitor segue uma personagem que melhor reflita a percepção ambígua das duas “fenomenologias contraditórias que aparentemente a confrontam [acontecimentos reais *versus* o sobrenatural]” (p. 85). Segundo Furtado, o leitor pode se identificar com figuras secundárias, mas, na maioria dos casos, ela é propiciada pelo ator principal. “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 [...] o percurso da leitura a seguir” (p. 85)

Voltemos a segunda parte da narrativa de Ende e nas respostas que o leitor-real ainda não possui, visto que as informações que recebe do narrador ainda são

²³ Categoria exemplificada mais à frente neste trabalho.

escassas. Ele depara-se então com o barbeiro sr. Fusi e o vê convencido que a ideia de poupar tempo foi somente sua, e, a cada dia, ele foi ficando cada vez mais nervoso e preocupado. Começou a achar estranho que, apesar de todo tempo que economizava, nunca lhe sobrava tempo algum,

[...] o tempo desaparecia misteriosamente e nunca mais voltava. Os dias foram ficando cada vez mais curtos, a princípio sem ele se dar conta, depois ostensivamente. Sem o sr. Fusi perceber, mais uma semana se passava, depois um mês, um ano e mais outro.

Como não se lembrava da visita do homem cinzento, devia ter se perguntado seriamente para onde estava indo todo o seu tempo. Porém, essa pergunta lhe ocorreu tão poucas vezes quanto para todos os outros poupadores de tempo. Era como se estivesse tomado por uma obsessão cega. E, quando às vezes percebia que seus dias estavam cada vez mais depressa, só fazia redobrar seus esforços desesperados para poupar o tempo. (2012, p. 65)

Naquela cidade, todos os dias o número de pessoas que estava “poupar tempo” aumentava. “[...] O futuro pertence a quem poupa tempo!” (p. 66), “[...] o tempo é precioso – não o perca! Tempo é dinheiro – economize!” (p. 67). Assim, avisos semelhantes a esses foram afixados nas empresas, atrás das mesas de chefes, em escolas, e por todo bairro. Ninguém escapou. Por fim a aparência daquela cidade foi transformando-se cada vez mais. Novas construções começaram a existir, casas grandes e modernas, e bairros antigos foram demolidos. “Quem mais sentia isso eram as crianças, pois ninguém mais tinha tempo para elas. *Mas tempo é vida. E a vida mora no coração.* E quanto mais as pessoas poupavam tempo menos tempo elas tinham” (p. 67, grifo nosso). Assim, Momo foi perdendo um por um dos amigos que a visitavam todos os dias no velho anfiteatro, ora para resolver algum conflito, ou só para desabafar.

O narrador nos leva, assim como Furtado (1980) expunha anteriormente, a seguir o fluxo da narrativa, pois a simples presença dos homens cinzentos fizera o sr. Fusi fechar as portas da barbearia de frio e Momo a tremer, mesmo que naquela cidade fizesse dias escaldantes. Os adjetivos variáveis cinzento/cinzenta sempre estão presentes nas descrições objetivas dos homens, tudo que eles vestem ou carregam envolvem a cor cinza, até seus rostos parecem “cinza cinzenta”. Embora Furtado tenha ressaltado acerca da escassez de características em relação às personagens, principalmente a atribuição de retratos psíquicos e sociais, em *Momo e o senhor do tempo*, a descrição física não é diminuta, é ela que ajuda o leitor a montar o retrato dos homens e a torná-los ainda mais enigmáticos. Para o autor, “[...]”

certas personagens constituem, até, verdadeiros tipos do universo fictício do gênero que geralmente só fazem sentido quando integrados no contexto das outras características daquele” (p. 88). São dessas características objetivas que, mais tarde, o leitor poderá descobrir por que os vocábulos *cinza* e *cinzento* estão sempre fixados aos homens.

Por outro lado, Momo, a protagonista do conto-romance, não possui tantas características essenciais que a complementem no interior da narrativa. A personagem principal, para Furtado, é “uma figura singular marcada por um certo número de acontecimentos de ordem extranatural que a aniquilam ou a transformam completamente” (p. 100). E é exatamente o que ocorre com Momo na terceira parte da narrativa de Ende, analisada no capítulo 3.2 desse trabalho.

3.2 INCURSÃO AO MARAVILHOSO

Se o traço definidor do gênero fantástico é produzir no leitor uma inquietação física [dúvidas, medo e outras variantes], cujo princípio é psicológico (CHIAMPI, 2015), ou provocar a hesitação no leitor, ao depositar suas dúvidas no que tange uma realidade empírica e o que pode ser meta-natural (TODOROV, 2017), no gênero maravilhoso está imbuída a aceitação das leis que fogem à racionalidade, reúnem-se “as isotopias natural e sobrenatural numa relação conjuntiva” (FIGUEIRA, 2000, p. 31). Por um lado, em *Momo e o senhor do tempo*, analisamos acontecimentos considerados fantásticos, aqueles que geram ambiguidade no leitor, os quais serão levados pelo narrador até se dissolverem em explicações racionais [gênero estranho] ou então serão reconhecidos pelo leitor de acordo com leis divergentes, as quais são transformadas em gênero maravilhoso e que passamos a aceitar que dragões existem e que animais falam.

Assim, a narrativa de Michael Ende se dissolverá no gênero maravilhoso. O narrador, que até agora manteve ambígua a relação dos homens cinzentos e seus planos para aquela cidade e que tinha como cenário as ruínas de um velho anfiteatro, onde Momo aparecera, agora convida o leitor a compreender tais fatos até então fantásticos, a tornarem-se parte do gênero maravilhoso. No capítulo nove, intitulado “*Uma reunião boa que não se realiza e uma reunião má que se realiza*” os dois amigos de Momo e ela própria, junto às crianças, organizam uma grande

assembleia, a fim de alertarem aos adultos sobre seu próprio tempo, que está sendo roubado. Parece que, ao contrário do que as crianças e Momo pudessem imaginar, mesmo vendo os cartazes por toda a cidade e ouvindo suas vozes que entoavam versos de uma canção composta por Gigi, “Ouçam todos com atenção/ está na hora de acordar./ Por aí tem muito ladrão/ que seu tempo quer roubar. [...] / domingo às seis da tarde/ compareçam à nossa reunião/ pois vamos contar a verdade” (p. 106), os adultos não compareceram. Nem sequer ouviram, o motivo: estavam ocupados demais com suas funções, não tinham tempo, nem ouvidos para escutarem o apelo de Momo e seus amigos.

A grande hora passou. Passou e nenhum convidado apareceu. Justo os adultos, os maiores interessados no assunto, nem tinham notado a passeata das crianças. Portanto, tudo tinha sido em vão. O sol, vermelho e resplandecente, num mar de nuvens arroxeadas, já estava se pondo. Seus raios, agora, apenas roçavam os últimos degraus do velho anfiteatro, os quais, durante horas, centenas de crianças estiveram sentadas, esperando [...]. Todos estavam tristes e silenciosos. (ENDE, 2012, p. 107)

Ocorre que, perto dali, outra reunião, desta vez, se realizava. Sobre uma montanha de lixo, homens cinzentos em ternos elegantes, de chapéus-coco, pasta cinza-chumbo nas mãos e na boca pequenos charutos cinzentos estavam diante de uma espécie de tribunal. O motivo era o julgamento do agente BLW/553/c, o qual tinha discorrido à Momo todos os planos dos homens cinzentos e agora todas as crianças sabiam. Acontece que as revelações que o agente tinha dito à menina naquela noite, no velho anfiteatro em ruínas, colocou em risco a clandestinidade dos homens cinzentos, uma vez que as crianças são consideradas suas inimigas naturais e o agente sabia muito bem “que nada nem ninguém representa maior perigo para a nossa obra do que a infância” (p. 112). Sob julgamento, um dos homens sentados à mesa do tribunal, igualmente vestido como os outros, deferiu a sentença ao agente que tinha contado tudo à Momo,

— O veredito unânime que recai sobre o agente BLW/553/c é o seguinte: o réu é considerado culpado por crime de alta traição. Ele próprio admitiu sua culpa. A sentença determinada por nossa lei é que lhe seja imediatamente retirado todo o tempo.

— Piedade! Piedade! – clamou o réu.

Mas dois homens cinzentos que estavam de pé ao seu lado já lhe arrancavam a pasta cinza-chumbo das mãos e o charuto da boca. (ENDE, 2012, p. 114)

O homem, após retirado seu charuto, começou a se tornar cada vez mais transparente. Seus gritos, aos poucos, foram enfraquecendo, assim como seu corpo. “Ele ficou ali, cobrindo o rosto com as mãos, literalmente se dissolvendo em nada. Acabou se transformando num punhado de cinzas redemoinhando ao vento. Finalmente também estas sumiram” (p. 114). Para Figueira (2000) “o maravilhoso estabelece e sustenta uma isotopia sobrenatural, mas se trata de uma sobrenatureza que é natural para as personagens” (p. 31). Notamos que as crianças são fundamentais para a construção da realidade na narrativa maravilhosa. As crianças são os leitores de Michael Ende, elas vêm de diferentes culturas, são ensinadas a viver e conviver em sociedade. Para os órgãos mundiais, as crianças são a representação de um futuro melhor, a sua esperança de um mundo sem desigualdade entre os povos. Ao colocá-las para ajudar Momo a resolver o enigma, o leitor se identifica de imediato com a luta da personagem, a menina é uma criança que possui a missão de mudar o destino dos adultos, salvando o tempo que elas estão “vendendo” aos homens cinzentos. O leitor-real sustenta agora a sobrenatureza descrita por Figueira (2000), e não questiona os acontecimentos meta-empíricos próprios do conto de fadas. Para Todorov (2017) o elemento insólito que havia até então deixa de ser fantástico para tornar-se inexplicável acerca da ordem natural e familiar do mundo representado. Instala-se sem causar espanto em relação aos fenômenos que, anteriormente, causavam hesitação no leitor.

As crianças, as únicas que acreditam em Momo, além de Beppo e Gigi, sabem que de fato existem homens dispostos a roubar todo o tempo das pessoas do mundo todo. A narração referente ao julgamento do agente que, antes, abrira seu “coração” para Momo, pode ser considerada a primeira representação do maravilhoso na narrativa de Michael Ende. A partir dela, o leitor mal consegue estabelecer-se e já se vê diante de outro traço imprescindível do maravilhoso: quase na mesma hora, quando o relógio da cidade badalou a meia-noite, a pequena Momo achava-se pronta para dormir em sua cama improvisada no anfiteatro, quando alguma coisa roçou levemente seus pés: “[...] a menina inclinou-se para a frente e viu uma grande tartaruga com a cabeça erguida, olhando para ela, com a boca entreaberta num sorriso. Seus olhinhos pretos e vivos brilhavam amavelmente, como se estivesse querendo conversar” (p. 115). A menina não sabia se não havia notado antes, mas no casco do animal sibilavam letras que apareciam em suas costas, ligeiramente luminosas, como se fossem formadas pelos detalhes de sua

carapaça (ENDE, 2012): “VENHA COMIGO”, soletrou Momo, devagar” (p. 115, *grifo do autor*). Momo hesitou, mas logo compreendeu que ela deveria seguir o misterioso animal. Passo a passo a menina acompanhou a tartaruga que, muito lentamente, conduziu-a para fora da velha construção em ruínas.

O fato de Momo encontrar uma grande tartaruga à meia-noite, depois de ter fracassado em sua reunião, não desestabiliza o leitor, esse fato não desequilibra a história, porém, a partir do momento em que, em seu casco, em letras luminosas, enquanto desenha as palavras que vão sugerir à menina que venha com ela, um traço do gênero maravilhoso se estabelece. Segundo Todorov, “[...] os acontecimentos sobrenaturais intervêm para romper o equilíbrio mediano e provocar a longa demanda do segundo equilíbrio. O sobrenatural aparece na série de episódios que descrevem a passagem de um estado a outro” (2013, p. 163). O equilíbrio mediano se instaurou na presença de Cassiopeia, a tartaruga que levará a menina ao Beco do Nunca e levou a narrativa a possuir um segundo equilíbrio, a naturalização dos acontecimentos. É no gênero maravilhoso, o das histórias de fadas, que uma tartaruga tem a capacidade de se comunicar.

Torna-se claro, afinal, que a função social e a função literária do sobrenatural são uma única: trata-se da transgressão de uma lei. Seja no interior da vida social ou da narrativa, a intervenção do elemento maravilhoso constitui sempre uma ruptura no sistema de regras preestabelecidas, e acha nisso sua justificação. (TODOROV, 2013, p. 164).

A pequena Momo, guiada pela tartaruga, rumava ao centro da grande cidade, onde as pessoas já não dormiam, mesmo nas horas mais tardias (ENDE, 2012). Ela e Cassiopeia atravessaram a cidade, sem nenhuma vez precisarem se desviar de um pedestre, não levaram encontros com outras pessoas e os carros vinham por trás e as ultrapassavam, sem se chocarem. “Momo, que nunca tinha visto aquilo, caminhava como num sonho, de olhos arregalados, sempre atrás da tartaruga. Atravessaram praças imensas, ruas iluminadas” (p. 119), era como se o grande animal soubesse de antemão o momento exato em que não passaria nenhum pedestre ou carro. “Momo estava admirada de como era possível caminharem tão devagar e avançarem tão depressa” (p. 119). Mais uma vez o sobrenatural se manifesta, pois não é somente uma impressão que a personagem principal sente e, sim, o próprio tempo controlado por Mestre Hora [já que estão próximas ao Beco do Nunca, lugar suspenso – fica no nada, segundo Mestre Hora], porém o leitor-real

não questionará tais informações, ele se preocupará em torcer para que Momo e Cassiopeia não sejam encontradas pelos ladrões de tempo.

Enquanto isso, de um lado Gigi e Beppo procuravam Momo em todos os lugares, de outro, uma busca incansável pela menina: a Caixa Econômica de Tempo organizou uma operação em larga escala e vários agentes receberam ordem de não interromper as buscas até encontrarem-na.

Todas as ruas se encheram de vultos cinzentos. Alguns se instalaram nos telhados, outros rastejavam pelos encanamentos de esgoto, outros, ainda, vigiavam discretamente as estações ferroviárias e os aeroportos, os ônibus e os bondes; em suma, estavam por toda parte. Mas não encontraram Momo. (ENDE, 2012, p. 123)

Ocorre que Momo estava ficando assustada, pois Cassiopeia a levava a lugares cada vez mais estranhos. Parece que a tartaruga sabia o que a menina estava sentindo, pois em sua carapaça apareceu escrito “NÃO TENHA MEDO” (p. 123). Atravessaram praças, túneis, grandes vestíbulos, velhos portões, passagens subterrâneas (ENDE, 2012). Até chegarem a uma parte da cidade onde as ruas estavam totalmente vazias, “[...] não só de gente, mas também de cães, pássaros e carros. Nada se movia, como se tudo estivesse fechado dentro de vidro. Não soprava nem uma brisa” (p. 126). Momo parou, deslumbrada, atravessavam uma ruela estreita,

[...] as casas, que se apertavam umas contra as outras dos dois lados, pareciam palácios de vidro, cheios de torrinhos, balcões e terraços, que, depois de permanecerem imersos no mar durante longo tempo, tivessem acabado de emergir, cobertos de algas, conchas e corais. O conjunto todo resplandecia em cores múltiplas, como madrepérola. (ENDE, 2012, p. 127)

Momo levantou os olhos e viu uma grande porta verde, toda ornamentada de esculturas, onde, no meio, havia uma placa de mármore branco. Leu:

BECO DO NUNCA

No momento em que Momo entra junto de Cassiopeia, a narrativa se encontra ainda mais incrustada no gênero maravilhoso. O que se vê na casa de Mestre Hora, o guardião do tempo, o senhor e distribuidor, é um verdadeiro conto de fadas²⁴. As duas seguiram até um corredor comprido. No final dele, Momo leu nas costas da tartaruga “CHEGAMOS”. Ela ajoelhou-se e viu uma portinha bastante pequena. Leu na plaquinha a inscrição

²⁴ Termo que pertence ao maravilhoso-puro, criado por Todorov e já mencionado no capítulo dois desse artigo.

MESTRE SECUNDUS MINUTIUS HORA

Respirou profundamente e baixou o trinco. “Quando a portinha se abriu, fizeram-se ouvir vindos lá de dentro, numa melodia a muitas vozes, tique-taques, roncões, campainhas e rangidos. A menina seguiu a tartaruga e a portinha se trancou atrás delas” (p. 129).

Para Felipe Furtado (1980), no gênero maravilhoso é instituído um mundo inteiramente arbitrário e impossível. Nele, o espaço e os fenômenos não permitem dúvidas quanto à sua índole meta-empírica. “O maravilhoso conta histórias frequentemente eivadas de figuras e ocorrências em franca contradição com as leis da natureza, mas nunca discute a probabilidade da sua existência objectiva” (p. 35). Pode-se dizer que no capítulo doze, intitulado “*Momo chega ao lugar de onde vem o tempo*”, os acontecimentos sejam o centro do conto de fadas, uma vez que inúmeras situações ocorrem ao redor e por causa de Momo. Se estabelece, nessa parte da narrativa, um pacto entre narrador e leitor, o receptor do discurso: “[...] este deve aceitar todos os fenômenos nele surgidos de forma apriorística, com dados irrecusáveis e, portanto, não passível de debate sobre a sua natureza e causa” (FURTADO, 1980, p. 35).

Nesse capítulo Momo já se encontra numa sala enorme, cuja escuridão era tão tênue que mais se adivinhava do que se via. Não havia janelas e uma claridade dourada cintilava em toda a sala provocada por inúmeras velas, dispostas em todos os lados, cujas chamas eram estáticas e que pareciam ter sido pintadas. Os milhares de sons que Momo ouvira no corredor agora se explicavam: provinham de inúmeros relógios de todos os tamanhos e feitios (ENDE, 2012). Alguns relógios se encontravam em pé, outros deitados em longas mesas, alguns ainda se via dentro de vitrines de vidro, outros em mísulas douradas e, também, em prateleiras intermináveis. Havia

[...] minúsculos relógios de bolso ornados com pedras preciosas, despertadores comuns de metal, ampulhetas, relógios com caixinha de música e bonequinhas que dançavam, relógios de sol, relógios de madeira e relógios de pedra, relógios de vidro, e outros movidos a água. Pendurados nas paredes havia relógios-cuco de vários tipos, relógios de pesos, relógios de pêndulos grandes que oscilavam devagar e solenemente, outros de pêndulos pequenos que se moviam muito depressa de um lado para outro. À altura de um primeiro andar, havia uma galeria que rodeava toda a sala, e a ela se chegava por uma escada em espiral. Mais acima, havia uma segunda galeria, e depois outra e mais outra. Por todo lado viam-se relógios em pé, deitados e pendurados [...]. Não havia um só momento em que não

se ouvisse algum relógio batendo ou tilintando, pois cada um deles marcava uma hora diferente. (ENDE, 2012, p. 140)

No centro dessas enormes galerias estava Mestre Hora, o senhor do tempo, cuja função é distribuir o tempo que cabe a cada pessoa. De cabelos prateados, de casaco comprido bordado de dourado, calçola de seda azul e de sapatos com grandes fivelas douradas, parecia viver a moda de duzentos anos atrás (ENDE, 2012). “Depois, notando o olhar de espanto de Momo diante de sua aparência, olhou para baixo examinando a si mesmo [...], estalou os dedos e imediatamente apareceu de sobrecasaca e colarinho duro” (p. 142). Na Casa de Lugar Nenhum, Mestre Hora explica à menina que não tem o poder de retirar as horas das pessoas, apenas as distribui e elas as usam conforme desejarem. Depois, conta a ela tudo sobre Cassiopeia [sua tartaruga de estimação que prevê o futuro em meia hora] e sobre o motivo pelo qual os homens cinzentos a queriam e quais eram seus planos.

É somente nesse capítulo que o narrador revela ao leitor do que são feitos os ladrões de tempo a partir de uma pergunta feita por Momo: “— Por que eles têm o rosto tão cinzento?” Mestre Hora respondeu que nutriam sua existência de algo morto, o tempo de vida dos seres humanos. O tempo que seus amigos estavam economizando.

- Então os homens cinzentos não são seres humanos?
- Não, só adquiriram a forma humana.
- O que eles são, então?
- Na verdade não são nada.
- De onde eles vêm?
- Eles surgem porque as pessoas lhes dão oportunidade para surgir [...]. E agora as pessoas estão dando oportunidade para que eles as dominem. (ENDE, 2012, p. 148)

Antes de entrarmos, porém, na origem reveladora dos homens cinzentos, alguns aspectos acerca da alegoria, que Todorov (2017) estrutura em seus estudos, são pertinentes neste por serem apresentadas em Momo e o senhor do tempo algumas representações alegóricas que só poderiam ser aludidas após serem apresentadas ao leitor deste trabalho. A primeira: Cassiopeia. Diz-nos Todorov, que a alegoria é uma proposição de duplo sentido, em que o literal (seu sentido próprio) e sentido espiritual apareçam simultaneamente. Por isso, a tartaruga que ajuda a menina Momo possui várias representações. Seu nome é provido de um mito.

Cassiopeia, na mitologia grega, era mãe de Andrômeda e casada com Cefeu. Cefeu e Cassiopeia eram rainha e rei da Etiópia, lugar amaldiçoado pelos deuses, principalmente por Hera, pois Cassiopeia, vaidosa e arrogante, havia se proclamado a mais bela entre todas as deusas e mortais. Como castigo, um monstro marinho lançado por Poseidon era o responsável por devastar Etiópia. O oráculo havia dito a Cefeu para que desse a filha Andrômeda em sacrifício. Andrômeda, acorrentada ao penhasco, está prestes a ser lançada ao mar quando é salva por Perseu. (BRANDÃO, 2009). Cassiopeia, no entanto, não saiu ilesa e foi transformada em uma constelação, condenada a ficar de cabeça para baixo. Na mitologia maia, o Cinturão de Orion era visto pela tribo como uma tartaruga cósmica. Sua longevidade é associada à ideia de imortalidade, assim como resistência e força. Sua carapaça, arredondada, como a abóbada celeste, “[...] e achatada na parte inferior como a terra, centra em si, toda a representação do universo, ou seja, nada mais que uma cosmografia. O próprio profeta descreve o Céu como uma cúpula de nácar sobre quatro pilares”, relacionados com suas quatro patas. (PAULO, 2007, p. 303, apud CHEVALIER E GHEERBRANT, 1994, p. 271).

A representação da tartaruga também está em outro livro de Ende, *A história sem fim* (1993), quando o herói Atreiu e seu dragão Fuchur receberam a missão de salvar Fantasia de ser extinta, o personagem e seu companheiro vão até uma tartaruga enorme e muito velha, chamada Velha Morla, única habitante de Fantasia que pode lhe ajudar a cumprir sua tarefa: a antiga tartaruga tem a mesma função de um oráculo dos deuses, na mitologia. Ela conta a Atreiu que para salvar o reino um novo nome deve ser dado a imperatriz Criança. O leitor real sabe, quem dará o nome de “Filha da Lua”, é Bastian, o Salvador de Fantasia.

No campo das alegorias, outro objeto de sentido figurado que podemos enfatizar na obra de Ende é o relógio. Segundo Tiburi (2003) a invenção do relógio “altera a percepção do tempo” (p. 142). De algo natural, passa a ser mecanizado, assim, mero instrumento, tornou-se símbolo da humanidade, o relógio domestica o tempo, “o ser humano sempre quis ter poder sobre o tempo: ampulhetas, clepsidras, serviam a esse desejo” (p. 142), no entanto havíamos de ter cuidado frente à força da areia, da água, do fogo. O relógio nos oferece a matemática, com seus símbolos geométricos simbolizados pelos ponteiros. “O relógio é um fetiche, ele representa a vontade de possuir o tempo, como se pudéssemos colocá-lo no pulso, na parede, escapando assim ao seu sortilégio (p. 143).

E, por último, a protagonista da obra de Ende, Momo, a menina que pode ser a personificação da própria literatura, a qual ouve todos os nossos segredos, assim como a menina, que fazia os amigos adultos resolverem conflitos interiores, dava asas à imaginação das crianças que iam à construção em ruínas, fazia com que os homens cinzentos revelassem seus segredos. Aquela cuja pureza salvou o mundo.

3.3 UM REINO DE FANTASIA SITUADO NO NADA E EM LUGAR NENHUM

Para Bergson (2006), toda ação humana tem, como ponto de partida, uma espécie de insatisfação, uma sensação ausente de que só agiríamos se não houvesse um objetivo. “Só procuramos uma coisa porque nos sentimos privados dela” (p. 28). Para ele, “não deve causar espanto que os hábitos da ação impregnem os da representação e que nosso espírito perceba sempre as coisas na mesma ordem em que estamos acostumados a pensá-las quando nos propomos a agir sobre elas” (p. 29). Em *Momo e o senhor do tempo*, o barbeiro sr. Fusi fora convidado a poupar tempo. Dentre todas as ações propostas pelo homem cinzento, algumas tinham relação com sua vida pessoal atrapalhar a profissional. E o barbeiro foi se desfazendo de tudo que antes era motivo de orgulho, já que trabalhava com muita competência. Depois da visita do misterioso homem, ele se lamenta por não ter escolhido uma vida de verdade, mesmo sem saber muito bem o que consistia em uma vida de verdade. “A questão é que meu trabalho não me deixa tempo para essas coisas. Para viver uma vida de verdade, é preciso ter tempo. É preciso ser livre.” (ENDE, 2012, p. 55).

Notamos que o sr. Fusi continua suas reflexões acerca de sua vida e como ela seria “de verdade” se não tivesse que passar seus dias “preso ao barulho da tesoura, às conversinhas e à espuma de sabão” (p. 55). Para Bergson, o trabalho humano consiste em finalidade, enquanto o ser humano encontra esse objetivo, essa função, “passamos a vida assim, a preencher vazios que nossa inteligência concebe sob a influência extra-intelectual do desejo e da nostalgia, sob a pressão das necessidades vitais” (p. 28). Todas as nossas ações partem de um “nada” para “alguma coisa”, pois o trabalho humano consiste em criar uma utilidade e o objetivo do ser humano é ir, constantemente, do *vazio* para o *pleno* (BERGSON, 2006). Na

narrativa de Ende, o objetivo dos homens cinzentos é encontrar pessoas confusas, que ainda não descobriram seus propósitos, a fim de retirar-lhes o *pleno* e deixar-lhes o *vazio*.

A obra de Michael Ende ocorre numa região sem tempo, situada no nada. Em inúmeras partes da narrativa, é recorrente o leitor acompanhar as reflexões do narrador sobre o tempo. O tempo é um elemento constante e muitas questões que rondam a cidade, os amigos de Momo e até os inimigos que ela encontra pelo caminho estão relacionados a ele. A narrativa se inspira na vida atual e, mesmo escrita na metade do século XX, é como se adultos e crianças, todas as pessoas que a lessem, se identificassem com as personagens e o enredo. A obra é traçada num mundo repleto de fantasia e, no entanto, risca paralelos com a vida real. No capítulo seis, *A conta está errada, mas dá certo*, há uma citação do autor, a qual define o tempo.

Existe um mistério muito grande que, no entanto, faz parte do dia a dia. Todos os seres humanos participam dele, embora muito poucos reflitam sobre ele. A maioria simplesmente o aceita, sem mais indagações. Esse mistério é o tempo.

Existem calendários e relógios que o medem, mas significam pouco, ou mesmo nada, porque todos nós sabemos que uma hora às vezes parece uma eternidade e, outras vezes, passa como um relâmpago, dependendo do que acontece nessa hora.

Tempo é vida. E a vida mora no coração. (ENDE, 2012, p. 53)

Henri Bergson (2006) chamou de *tempo* a duração real indivisível dos acontecimentos. A sucessão de momentos vividos pelo ser humano aparecem à consciência não pode ter relação com um “antes” e um “depois” justapostos (p. 16) e sim a partir de uma simultaneidade, uma continuidade de momentos sucessíveis, substanciais. É a partir da duração real que “ocorrem num único e mesmo tempo as mudanças mais ou menos longas a que assistimos em nós e no mundo exterior (p. 17). Portanto, para o autor, “quer se trate do dentro ou do fora, de nós ou das coisas, a realidade é a própria mobilidade. Era o que eu expressava ao dizer que há mudança, mas não há coisas que mudam” (p. 16). Bergson voltou seus estudos para o domínio da vida interior, para a investigação da psique humana e deparou-se com a concepção da personalidade em sintonia com a definição de temporalidade abstrata estudada por físicos e matemáticos. Considerou o tempo como homogêneo, “por tratar os estados da consciência como coisas materiais que ocupam lugar no espaço, isto é, como se eles fossem exteriores uns aos outros” (COELHO, 2004, p. 237), assim, para Bergson, o tempo psicológico pode ser representado como “um

espaço ideal, onde supomos alinhados todos os acontecimentos passados, presentes e futuros...” (1993a, p. 9, apud COELHO, 2004, p. 237).

Se a concepção do tempo psicológico, para Bergson, é indivisível e existencial, a duração não é um instante que substitui outro instante, mas um “progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança” (2006, p. 47). Portanto, o tempo psicológico também é dotado de memórias, pois a memória articula o entendimento do presente. E as memórias do passado constituem a nossa consciência (BERGSON, 2006). “Na verdade, o passado se conserva por si mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente que a ele irá se juntar forçando a porta da consciência” (p. 48).

Outro viés do tempo se põe em discussão na obra de Ende: em sua narrativa depreendemos sobre ele em relação à cidade. Ao descrevê-la, em vários espaços, mesmo aqueles no entorno do centro, onde os bairros eram considerados mais calmos, já não havia sossego. Anúncios luminosos brilhavam nas fachadas e projetavam sobre a cidade suas luzes coloridas que piscavam, acendiam e apagavam. As pessoas “se deslocavam incansavelmente, em grandes multidões, acotovelando-se com impaciência, empurrando umas às outras ou caminhando em fileiras cerradas e intermináveis” (p. 119). É sobre sua economia. Tempo é dinheiro e, para Tiburi (2003) se o tempo não pode ser desperdiçado, há que pensarmos a relação existente entre: tempo > trabalho, tempo > produção, tempo > lazer, tempo > ócio. Esse último já visto como um pecado, marginalizado, brandalhão.

Na sociedade regida pelo capital, parece ter o merecimento da vida apenas aquele que sabe vender bem seu tempo enquanto não basta ser produtivo, mas há que ser mais do que o possível ou garantir a chave da realização da promessa de vir a sê-lo. (TIBURI, 2003, p. 141)

Para Tiburi (2003), o tempo deveria ser por direito de cada sujeito, mas as necessidades, verdadeiras ou impostas pelo modo de vida atribuído ao século XX, mercantilizada, administrada, trouxe o tempo como valor de troca, reduzido à mercadoria. “Vendido o tempo, a pressa se instaura como desejo ensandecido de guardar para si, quando muito, um pouco do precioso sal da vida” (p. 141). A pressa virou a regra da existência, “a quem nem é permitida a escolha entre ser ou não ser

dono de seu próprio tempo” (p. 141), assim, em *Momo*, Nino e Liliana, que outrora desprendiam seu sustento de um pequeno bar, agora tinham o “Restaurante expresso do Nino”. Um lugar lotado, onde as pessoas se estendiam por um corredor de extensas barras de metal. Ao longo dele, caixas de vidro continham sanduíches, salsichas, pratos com salada, bolos e sucos. Em frente às janelas, “havia uma fileira de mesas com tampos minúsculos e pernas altas, parecendo cogumelos. Eram tão altas que um adulto podia comer em pé” (ENDE, 2012, p. 186), pois não havia nem cadeiras. Assim, conforme Tiburi,

[...] o tempo moderno, o tempo capitalista, é o avesso do tempo do sol, dos ritmos da natureza, dos ciclos de dia e noite, das estações, das fases, das épocas, das festividades, dos eventos característicos de uma forma de vida norteada pelo trabalho artesanal, pela agricultura, quando a hora do trabalho era anunciada pelo galo que canta na manhã. (2003, p. 142)

Em *Momo*, o ritmo acelerado do trabalho havia contagiado a todos. Nino, quando a menina foi procurá-lo em seu restaurante expresso, não conseguia dar-lhe atenção e nem ouvi-la, pois o barulho aumentava, as pessoas já começavam a se estressar, pois Momo estava trancando o caminho. Além disso, a caixa registradora absorvia toda a atenção de Nino que fazia o troco com muita habilidade e rapidez. No entanto, a impressão causada pela narração ao leitor é que tanto Nino quanto Gigi conseguiram o que queriam: o primeiro era tornar-se dono de um grande restaurante, o outro, que suas histórias fossem famosas e ele pudesse ser rico. O propósito das ações, designado por Bergson, para com ambos os personagens, fez com que os dois tivessem o que em suas memórias era ainda sonhos: tornaram-se ricos. Porém, algo lhes foi tirado com a ajuda dos homens cinzentos: o tempo transitório, efêmero, que nossa consciência julga passar rápido demais.

Para Tiburi, a invenção do relógio alterou a percepção do que antes era algo natural, que dependia dos ciclos, das estações, agora foi mecanicizado, deixando num plano secundário a transformações, as quais eram definidas pela luz e pela sombra e pela alternância cíclica dos momentos. E com os avanços tecnológicos e “a neurose da precisão”, podemos controlar o tempo, o relógio tornou-se digital, “capaz de exercer sem igual a tirania dos horários fixos, a fixação do próprio tempo que o progresso técnico pensa controlar” (2003, p. 143).

Outras passagens do tempo são recorrentes na obra de Ende. No capítulo nove, por exemplo, os amigos de Momo, aqueles que acreditavam na menina,

quanto aos planos dos ladrões de tempo, também estavam deixando-se levar pelo trabalho demasiado e a falta de tempo para se encontrarem

- Você também já vai? – perguntou Momo.
- Preciso ir – respondeu Beppo –, tenho que fazer *hora extra*.
- Mas à noite?
- É! Puseram a gente para descarregar lixo no depósito. Preciso ir até lá.
- Mas hoje é domingo! *E você nunca teve de fazer isso antes*. (ENDE, 2012, p. 108, *grifos nossos*)

A expressão *hora extra* e a frase mencionada por Momo “*e você nunca teve de fazer isso antes*” indicam que mesmo Beppo, o qual “varria as ruas devagar, mas com muita regularidade: a cada passo uma respirada, a cada respirada, uma varrida. Passo – respirada – varrida” (p. 32), mesmo o velho amigo, sem perceber, submergia em um ritmo acelerado de trabalho.

Para Bergson, a fim de justapor nossos estados de consciência, a ideia de espaço está ligada às representações da sucessão psicológica, por isso temos a impressão de que nossas memórias estão sob uma linha espacial contínua, uma cadeia cujas partes se tocam, porém não se penetram (apud COELHO, 2004). No entanto, na narrativa de Ende, tanto o tempo físico quanto o tempo psicológico foram alterados pelos homens cinzentos. Nino, Gigi e mesmo Beppo varredor viviam em um ritmo acelerado, cujos objetivos estavam ligados somente à poupança de tempo. Momo era a única que percebia o que estava acontecendo ao seu redor e, particularmente, a única que não teria sido afetada pelas mudanças causadas pelos ladrões de tempo. O passado das personagens, as memórias de como suas vidas eram desde que a menina aparecera no anfiteatro estavam se perdendo e somente ela saberia como fazer para trazer o tempo de volta.

Para Calvino o tempo é uma riqueza que tememos perder, de que somos avaros, por isso há de se ter uma necessidade de conservá-lo. Como já mencionado, em *Momo* há uma passagem singular diante do abismo que tomaram as personagens e a velocidade de como viviam o trabalho: a fuga da menina, junto da tartaruga, ao Beco do Nunca. Após um tempo andando, uma luz fora do comum parecia expandir-se diante das duas.

Ali já não era noite e também ainda não era dia. Aquela luz não era de aurora nem de crepúsculo. Era uma luz que tornava os contornos extraordinariamente nítidos e claros; no entanto, não parecia vir de lugar algum, ou melhor, parecia vir de todos os lugares ao mesmo tempo [...]. Sobre um enorme pedestal cúbico, de pedra preta, destacava-se um

gigantesco ovo branco. Era só isso. Também as casas eram diferentes de todas as que Momo já vira. Eram quase ofuscantes de tão brancas [...]. Momo tinha a impressão de que aquelas casas não tinham sido construídas para serem habitadas, mas para alguma outra finalidade misteriosa. (ENDE, 2012, p. 125)

De novo, Momo teve a impressão de avançar cada vez mais depressa, embora a tartaruga caminhasse ainda mais devagar do que antes. Quanto mais avançavam a menina teve a impressão de estar sentindo uma grande pressão que não a deixava seguir adiante, assim, apareceram nas costas de Cassiopeia as seguintes palavras: “ande de costas”. Assim que começou a andar e não sentiu dificuldades, Momo percebera que passou a pensar ao contrário, respirar ao contrário, sentir ao contrário, imaginou que estava vivendo ao contrário! Assim, ela chegou até a casa que findava o beco, em cuja porta havia uma placa sustentada por unicórnio branco.

Assim que as folhas da porta se abriram e Momo viu uma enorme sala, sem janelas, “[...] a claridade dourada e tênue que cintilava na sala imensa provinha de inúmeras velas, dispostas por todos os lados, cujas chamas eram tão estáticas que pareciam ter sido pintadas em cores luminosas e não precisar de cera para luzir” (p. 139). Também chamou a atenção da menina os milhares de sons como tique-taques, roncões, campainhas e rangidos. Tudo provinha de inúmeros relógios, cujos tamanhos e feitios eram incontáveis. Mestre Hora estava esperando por ela.

A menina se virou e viu, num dos corredores entre os relógios de pé, um elegante senhor de cabelos prateados, agachado para olhar para a tartaruga, que estava no chão, a seus pés. O homem usava um casaco comprido bordado de dourado, calções de seda azul, meias brancas e sapatos com grandes fivelas douradas [...]. Momo nunca tinha visto trajes como aqueles, mas alguém menos ignorante do que ela reconheceria imediatamente a moda de duzentos anos atrás. (ENDE, 2012, p. 140)

Se Calvino fala acerca da necessidade de conservar o tempo, na mesma medida em que ele nos é extorquido e eliminado da esfera da vida, essa aventura de Momo até o Beco do Nunca é uma tentativa de congelar o tempo, do narrador não aceitar a imposição da velocidade, fazendo com que a menina experimente uma sensação de estar fora do tempo presente. No momento em que as pessoas passam por ela e não a enxergam e que a caçada dos homens cinzentos não tem sucesso por perderem a garota de vista, o leitor tem a impressão que ela e a tartaruga estão num estado contrário do que diz Calvino, aqui, a lentidão substituiu a pressa, ao passo que prepara o espaço – e o leitor – para a espontaneidade de

ideias, para a intuição. Calvino deseja que a experiência seja vivida e não se torne uma avalanche de acontecimentos velozes. Não defende a rapidez em comparação à lentidão, apenas quer que indivíduo seja dono da sua própria velocidade, “[...] na contracorrente das imposições típicas de um modo de vida norteado pela produtividade quantitativa que prende os seres humanos ao fazer e ao sobreviver sem mais alternativa para as aventuras da existência (TIBURI, 2003, p. 140).

No interior da Casa de Lugar Nenhum não havia nem um só momento em que não se ouvisse o som de algum relógio tilintando ou batendo, pois cada um deles marcava uma hora diferente, porém, o barulho não era algo desagradável. “Era um murmúrio constante, que lembrava o ruído de uma floresta no verão” (ENDE, 2012, p. 140). Hora também tinha, no bolso interno do colete, um relógio cravejado de brilhantes. Momo notou que não havia ponteiros nele, nem números, apenas duas espirais muito finas, em sentidos opostos que se moviam muito devagar. Era um relógio estelar e serve para marcar fielmente as raras horas estelares,

[...] no correr do mundo há momentos especiais em que todos os seres e coisas, até a estrela mais distante, conjugam-se de um modo singular, podendo então ocorrer alguma coisa que, antes ou depois, seria impossível. Infelizmente, em geral as pessoas não sabem aproveitá-las, e as horas estelares acabam passando despercebidas. Mas, quando alguém as reconhece, grandes coisas acontecem no mundo. (ENDE, 2012, p. 142).

Momo chegara à Casa de Lugar Nenhum exatamente numa hora estelar. Nessa passagem está dito pelo narrador que a menina é a escolhida para que grandes feitos aconteçam. Mestre Hora gostaria que Momo percebesse a importância que ela tem para resgatar o tempo das pessoas daquela cidade, por isso a leva a conhecer as *flores-das-horas*. Para conhecer as flores, no entanto, o mestre pretende que a menina responda um enigma, a fim de que ela mesma possa entender o que é o tempo. Hora diz, então:

“Moram numa casa três parentes,
ou melhor, três irmãos diferentes.
Mas cada um se parece com os outros dois.
O primeiro *não* está, só vai chegar depois.
O segundo *não* está, já foi embora.
Só o terceiro está em casa agora.
Sem ele não haveria os outros no mundo.
E ele existe porque o primeiro vira o segundo.

Se você olhar bem não vai ver o terceiro,
só vai enxergar o segundo ou o primeiro.

Então me diga: serão os três apenas um?
 Ou serão dois, ou até nenhum?
 Esses senhores são os três governantes
 de um mesmo reino, dos mais importantes,
 e que é eles mesmos além do mais.
 Dentro desse reino eles são iguais.”

Momo refletiu um pouco e gritou de repente:

É o agora! É este momento! O passado são os momentos que já se foram e o futuro são os que ainda estão por vir. E os dois não existiriam se não houvesse o presente. É isso! [...]

Também estou entendendo o resto, pois podemos pensar que existe apenas um dos três irmãos, isto é, o presente ou só o passado e futuro. Ou nenhum, pois um só existe se existirem os outros dois! Nossa, tudo isso é de virar a cabeça!

“Qual é o grande reino que os três governam juntos, e o que são eles mesmo?”

Momo voltou-se para ele, atordoada. O que seria? O que seria o passado, o presente e o futuro, tudo junto?”

Momo olhou toda a sala imensa à sua volta. Seu olhar percorreu os milhares de relógios e, de repente, sua expressão se iluminou.

- O tempo! – ela gritou, batendo palmas. – É o tempo!

- E agora, me diga que casa é essa em que moram os três irmãos? – indagou Mestre Hora.

- É o mundo – respondeu a menina.

Momo comparou o tempo à música que sempre ouvira lá dentro de seu próprio coração, compreendeu também que o tempo vive dentro de cada um e as pessoas decidem o que fazer com ele. “Os ponteiros do relógio, na mesquinha marcação dos segundos, testemunham o sentido do vazio do tempo, a cobrança dos poderosos, dos detentores dos meios de produção, enquanto, simultaneamente, indicam, que cada segundo é um agora que se perde” (TIBURI, 2003, p. 143) nessa cobrança, haverá, nos estudos de Walter Benjamim, a concepção do “tempo de agora”, o tempo despertado pela interrupção daquele preso à linearidade exigida pelo capital. É esse tempo que Momo precisa devolver às pessoas, é antagônico aos jogos de azar e ao trabalho assalariado (apud TIBURI, 2003, p. 143). “Salvar o tempo aparece como forma de salvar a própria vida em escala social” (p. 144), ver o tempo como transformação.

Mestre Hora então levou Momo a uma cúpula, cujo tamanho era como uma abóboda celeste, “[...] e aquela cúpula gigantesca era toda de puro ouro” (p. 156). No alto, havia uma abertura redonda e por ela entrava verticalmente uma coluna de luz, a qual dava para um lago redondo, cuja água era preta e imóvel, formando um escuro espelho (ENDE, 2012). Momo vira então um pêndulo que se movia lentamente, se aproximava e se afastava da margem do lago. No meio dele surgiu uma flor, quanto mais perto chegava o pêndulo, mais aquela flor se abria. “Era a flor

mais maravilhosa que Momo jamais tinha visto. Parecia ser feita apenas de cores luminosas. Momo nem mesmo imaginara que aquelas cores pudessem existir” (p. 156). Porém, Momo percebeu que, à medida que o pêndulo se distanciava, a bela flor ia murchando, até se desmanchar completamente.

A tristeza invadiu a menina que, no entanto, viu do outro lado do lago uma nova flor surgir. Era ainda mais bela do que a anterior e Momo a viu desabrochar. Suas cores eram raras e ainda mais luminosas que a primeira. Seu perfume também era outro, “[...] quanto mais Momo contemplava a flor, mais lindos detalhes ela descobria” (p. 157), até que novamente o pêndulo fazia-a murchar e desaparecer. E assim, sucessivamente, a menina via surgir e desaparecer as mais belas flores. Quanto mais tempo se concentrava nelas, mais detalhes encontrava. No princípio, Momo achava que o quê ouvia era um sussurro, como o som do vento, mais intenso ou como a queda de uma cachoeira. Porém, de repente a menina reconheceu,

[...] era a música que ela às vezes ouvia muito ao longe e baixinho, quando se punha a escutar o silêncio sob o céu estrelado [...]. Quanto mais ouvia, mais claramente conseguia distinguir cada uma das vozes. Mas não eram vozes humanas. Soavam como se fossem o cantar do ouro, da prata e de todos os metais. Além disso, no fundo, emergiam vozes de um tipo bem diferente, de uma distância incalculável [...]. Momo subitamente compreendeu que aquelas palavras se dirigiam a ela! O mundo todo, desde a mais longínqua estrela, voltava-se para ela como um único grande rosto, inimaginável, olhando-a e falando com ela. (ENDE, 2012, p. 158-159)

Momo não imaginava que o tempo do ser humano era tão grande. Também não imaginava que aquele tempo era somente o seu e que cada flor pertencia a uma hora, que também era única. Sem saber aonde estivera, perguntou assombrada à Mestre Hora, que lhe respondeu acariciando seus cabelos emaranhados: “No seu próprio coração” (p. 159).

O caminho da transformação, como aponta Tiburi, está na volta de Momo ao espaço comum e em descobrir que sua estada com Mestre Hora, que pensava ter durado dias, durara, na verdade, exatamente um ano. Tudo que a menina havia deixado para trás mudara, seus amigos foram persuadidos pelos ladrões de tempo e até as crianças passaram a viver em depósitos, e, ao invés de brincarem e aprendiam coisas úteis, como arquivar documentos. Agora, a menina precisava achar um jeito de encontrar seus amigos. Alguns meses passaram, e, para a menina, era o tempo mais longo que já vivera, “[...] pois o tempo verdadeiro não é o

que se mede por relógios ou calendários” (p. 205), Momo sentia falta de seus amigos e tinha esperança de vê-los de novo.

Há muitas formas de solidão. A de Momo era um tipo de solidão que poucas pessoas conhecem, menos ainda com tanta intensidade. Sentia-se como se aprisionada numa gruta cheia de tesouros de inestimável valor, que cresciam continuamente, ameaçando sufocá-la. E não havia saída. Ninguém conseguia chegar até ela e, por outro lado, *ela não conseguia se fazer notar por ninguém, profundamente enterrada sob uma montanha de tempo.* (ENDE, 2012, p. 205, *grifo nosso*)

Sobrevém que Momo estava sendo perseguida pelos homens cinzentos, os quais já haviam descoberto que estivera com Mestre Hora, pois sentiu aquela onda de frio interpelando-a por todos os lados. Fugiu. Tentou chamar por Cassiopeia, mas estava só. Subitamente, quase inconsciente, as vozes ao redor de Momo cessaram. Tudo ficou em silêncio. Temeu pela tartaruga e que ela estivesse em posse dos ladrões de tempo, mas alguma coisa roçou seus pés, era Cassiopeia levando-a de volta ao Beco do Nunca.

No gênero maravilhoso, segundo Todorov (2017) o mundo físico e o mundo espiritual se interpenetram, o tempo e o espaço do mundo sobrenatural não são o mesmo espaço da vida cotidiana. “O tempo aqui parece suspenso, ele se prolonga muito mais além daquilo que se crê possível” (p. 126). O autor acredita que a há no gênero maravilhoso uma ruptura do limite do tempo e do espaço, uma transformação do tempo assim como ocorre a uma criança pequena, por exemplo. As narrativas fantásticas, segundo Todorov, têm proximidade com o mundo da criança, uma vez que ela não faz nenhuma diferenciação entre o *eu* e o mundo exterior, como vimos nos contos de fadas. Para o autor, os temas sobrenaturais das histórias maravilhosas e sua estrutura tem a ver com a relação homem-mundo,

[...] estamos em termos freudianos, no sistema *percepção-consciência*. É uma relação relativamente estática, no sentido de que não implica ações particulares, mas antes uma posição; uma percepção do mundo de preferência a uma interação com ele. O termo percepção é aqui importante: as obras ligadas a esta rede temática fazem a problemática aflorar incessantemente, e muito particularmente a do sentido fundamental, a visão (“os cinco sentidos que são apenas um, a faculdade de ver”, dizia Louis Lambert): a ponto de podermos designar todos estes temas como “temas do olhar”. (TODOROV, 2017, p. 128, *grifos do autor*)

A história de Michael Ende, hegemônica ao gênero maravilhoso, confere à criança a capacidade dessa observar o mundo interior da narrativa paralelo ao seu,

e, até mesmo, como acontece com o espelho, a mirar-se, a se maravilhar²⁵. Por seu turno, confere ao leitor juvenil a capacidade de indagar sobre o tempo vivido e a valorização desse tempo para a realidade da sua vida. Para o autor, as histórias inseridas no gênero maravilhoso, são [...] um jogo entre sonho e real, espírito e matéria. Significativamente, toda aparição de um elemento sobrenatural é acompanhada pela introdução paralela de um elemento pertencente ao domínio do olhar” (TODOROV, 2017, p. 129).

Chegamos na parte final da narrativa de Ende, em que os planos dos homens cinzentos, até então irrevelados ao leitor, agora são desvendados. Momo descobriu que os ladrões tinham o poder de envenenar o tempo com a fumaça de seus charutos e que sem eles, deixariam de existir, pois os charutos eram feitos das flores-das-horas. E ouviu de Mestre Hora, “[...] eu lhe disse que cada ser humano tem dentro de si um templo dourado do tempo, pois cada um tem coração. Quando as pessoas deixam os homens cinzentos entrarem nesse templo, eles vão tirando pedaços da flor” (p. 234). Porém essas flores que são arrancadas dessa maneira do coração das pessoas, não morrem, pois elas não murcham. Também não podem viver, já que foram separadas de seus verdadeiros donos. “Elas se empenham com todas as fibras do seu ser para voltar às pessoas a quem pertencem” (p. 234). E era preciso que Momo as encontrasse.

Depois da conversa definitiva com Hora, a menina pegou Cassiopeia no colo e estreitou-a contra si, “[...] sua maior aventura tinha começado, irrevogavelmente” (p. 239). Depois que Momo abriu a portinha de Mestre Hora, percebeu que nada mais fora do Beco do Nunca se movia, o mundo havia parado. De repente a menina viu um dos homens que se movia rapidamente e o seguiu. Andaram muito, e Momo descobriu depois de algumas horas onde ficava o depósito que continham as flores-das-horas roubadas. Com uma flor-das-horas em suas mãos, a qual não soubera explicar como viera parar ali, Momo tocou a porta, bloqueando seu acesso aos ladrões, deixando-os imóveis, somente seus charutos continuavam queimando. Era uma questão de segundos para que todos eles se acabassem e os homens pudessem sucumbir e o frio, finalmente, pudesse cessar.

²⁵ Termo criado por Pierre Mabile, o qual indicava o parentesco dos termos espelho, maravilha e mirar-se. Do francês, respectivamente, *miroir*, *merveille* e *se mirer* (TODOROV, 2017, p. 129).

Com o desaparecimento do último ladrão de tempo, também o frio se fora. Momo entrou no imenso depósito, com os olhos arregalados. As flores-das-horas, em número incalculável, enfileiravam-se em longas prateleiras, como cálices de vidro. Cada uma era mais linda do que as outras, e não havia duas que fossem iguais. Eram centenas de milhares, milhões de horas de vida [...].

Quando a última pétala da flor-das-horas de Momo estava caindo, começou de repente uma espécie de tempestade. Nuvens de flores-das-horas rodopiavam em torno dela e iam passando. Era como uma tempestade quente de primavera, mas uma tempestade de tempo liberto.

Como num sonho, Momo olhou à sua volta e viu Cassiopeia no chão à sua frente. Na sua carapaça apareceram, luminosas, estas palavras “VOE PARA CASA, MOMO, VOE PARA CASA!”. (ENDE, 2012, p. 258, *grifos do autor*)

Se não há concessões acerca da índole meta-empírica dos acontecimentos narrados na história de Momo e se, segundo Furtado (1980), no discurso maravilhoso é instituído um mundo inteiramente arbitrário e irrefutável de explicações racionais; se é possível que os contos de fadas – aqueles que são parte do gênero maravilhoso, regem a fantasia, é o universo de leis particulares e de seres sobre-humanos, além de ser fonte de maravilhamento e de reflexão pessoal, segundo Held (1980); se a literatura tem um papel ímpar na infância de um indivíduo e é destinada a estimular recursos para desenvolvimento de sua capacidade, conforme Bettelheim (2017); se uma história ilustra “temores de que padecemos, outras encarnam ideais ou desejos que nutrimos”, ou outras ainda iluminam os cantos obscuros do nosso ser, segundo Corso (2006, p. 20), então é claramente possível que a história escrita por Michael Ende seja um grande conto de fadas, o qual percorre os gêneros estranho e fantástico, até chegar no fim do percurso, aquele que Todorov chama de maravilhoso puro, o qual distingue as histórias de fadas a uma certa escritura, sempre mantendo o mesmo estatuto para o sobrenatural. “A todas estas variedades do maravilhoso “desculpado”, justificado, imperfeito, opõe-se o maravilhoso puro, que não se explica de nenhuma maneira” e “porque a aspiração ao maravilhoso enquanto fenômeno antropológico supera os limites de um estudo que se pretende literário” (TODOROV, 2017, p. 63).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse estudo, um longo percurso foi traçado. Seu objetivo era o de analisar, no interior da obra alemã, escrita em 1973 por Michael Ende, os traços dos gêneros *fantástico e maravilhoso*, a fim de demonstrar como uma história cercada por elementos empíricos e sobrenaturais poderia dialogar de distintas maneiras com o leitor. Em capítulos díspares, Ende utilizou elementos de ordem comum, que, segundo García (2017) é um terreno natural, confrontado, no entanto, a partir da violação dessa ordem por outra, a de índole meta-empírica. O narrador nos apresentou personagens, cujos aspectos eram misteriosos, e que foram analisados por nós, como pertencentes ao gênero estranho, criado por Todorov, por manter o leitor real em dúvida, até que esses aspectos pudessem obter uma explicação racional por parte do narrador.

O gênero fantástico, por sua vez, foi analisado como o instante que está situado no presente, o qual mantém a hesitação no leitor até o desfecho da narrativa. E, por fim, a análise da obra perpassou o gênero maravilhoso, cujo mundo possui leis próprias e não questionáveis, justificáveis por sua natureza meta-empírica, na qual seres como os homens cinzentos, Cassiopeia e Mestre Hora estão inseridos.

Esse estudo propôs uma investigação no que diz respeito ao universo da literatura fantástica com o aporte teórico de Todorov (2013, 2017) e Furtado (1980), assim como difundiu ainda mais aspectos dessa literatura através dos estudos de Cunha (2017) e García (2007, 2009). Não obstante, acerca do gênero maravilhoso, Bettelheim (2017), Freud (2001, 2019), Held (1980), Corso (2006) e Franz (1984), aprofundaram essa pesquisa acerca de como a criança forma sua personalidade a partir da leitura de contos de fadas.

Se todo grande escritor busca seus escritos na realidade, pois ela é a referência central da poesia, Michael Ende desenhou com veracidade um mundo de fantasia, cuja matéria-prima foi o tempo, esse enigma que intriga crianças e adultos. Para Nabokov, o mundo é matéria-prima da arte. Constitui ele próprio uma criação artística insubstancial e tão ilusória a ponto de parecer que uma obra-prima pode ser desenhada à vontade imperial do autor, do nada (NABOKOV, 2015). Em *Momo e o senhor do tempo*, seu contexto se inspira totalmente na vida atual e procura questionar o leitor: o que fazemos com o tempo vivido? Foi parte dessa pesquisa

analisar como Michael Ende desenvolveu acerca do tempo e como as personagens o viviam. Observamos em Bergson (2006) que o ser humano vive buscando preencher os vazios, e a duração do tempo é aquela cuja sucessão é de momentos vividos, substanciais, aqueles alinhados ao passado. E mesmo que a obra de Ende seja concebida em um mundo fantástico, a todo momento recorre à vida real para demonstrar a importância do tempo para as pessoas, pois são as memórias do passado que constituem nossa consciência, assim ela julga que o tempo passa rápido demais, pois ele é efêmero.

Tiburi (2003) desenhou o aspecto do tempo atribuído ao valor econômico, o tempo capitalista, aquele que parecemos perder só em falarmos dele, tempo *igual a dinheiro versus* prazer. Na obra de Michael Ende, o tempo roubado pelos homens cinzentos deixou nas personagens da obra uma espécie de amortização pela incapacidade de reflexão, uma vez que, quando menos esperavam, suas vidas já tinham tomado rumos equivocados, seus dias ficavam mais curtos, à medida que as horas de trabalho iam aumentando e a falta de lazer e cuidado com os filhos, cada vez mais se tornando evidente.

Segundo a autora, o tempo é dependente e em *Momo*, ele é esquecido, engolido, fazendo com que os adultos se esqueçam como viviam, recentemente, na narrativa. Não só as fachadas luminosas, as luzes que piscavam sem parar na grande cidade, mas os brinquedos caros disponíveis para as crianças, e, também, os “depósitos” que foram construídos para que elas pudessem aprender os ofícios e responsabilidades que um adulto possui. Ao redor da grande cidade, onde Momo vivia, o Restaurante do Nino também mudara. Sua fachada foi trocada a fim de conter a palavra “Expresso”, e, lá dentro, não haviam cadeiras e as mesas eram altas e reguláveis, ao passo que as pessoas pudessem comer em pé.

Esse ritmo, tão bem ilustrado por Michael Ende, modificou a relação do homem com os acontecimentos, alterando, assim, a experiência. Sua contribuição é permitir que seus leitores identifiquem que, no mundo da velocidade, no qual o trabalho industrial furtou a humanidade (TIBURI, 2003), os acontecimentos precisam ser experimentados.

Nessa pesquisa, por um lado, buscou-se definir os traços de cada gênero estudado: o fantástico – por produzir no leitor uma inquietação física e/ou uma hesitação diante de uma realidade meta-natural; e o maravilhoso – as leis que convergem em um mundo em que dragões existem e não só cospem fogo, como

dialogam. Assim, personagens como a tartaruga Cassiopeia e a própria menina Momo comportam habitualmente elementos sobrenaturais em suas atitudes.

O resultado, portanto, culminou na obra ser um grande conto de fadas, estar sob a égide do maravilhoso puro, em um mundo cujas leis poderiam, de início, estarem sob a hesitação do fantástico, mas em poucos instantes, ao fim da narrativa, se dissolveram. O fantástico vive uma “vida” repleta de perigos (TODOROV, 2017), pode ser levado pelo narrador até o final, ou pode deixar de existir para tornar-se maravilhoso. Não nivelamos, portanto, a generalidade dos dois gêneros na narrativa e sim verificamos na hibridez da obra de Michael Ende, ao tratar-se de um texto singular, cuja narrativa culminou em um grande e atemporal conto de fadas.

REFERÊNCIAS

- BASEIO, MARIA A, CUNHA, MARIA ZILDA DA. **Tecnologias e Literatura para crianças**. São Paulo: USP, 2012. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/47172/50902>> Acesso em: 06 de julho de 2019.
- BERGSON, HENRI. **Memória e Vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BETTELHEIM, BRUNO. **A psicanálise dos contos de fadas**. São Paulo: Paz e Terra, 2017.
- BRAUER, J. F., BRUDER, M. C. R. **A constituição do sujeito na psicanálise lacaniana: impasses na separação**. Psicologia em estudo. Scielo, 2007. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/pe/v12n3/v12n3a08.pdf>>. Acesso em: 24 de março de 2019.
- CAMARANI, ANA LUIZA SILVA. **A Literatura fantástica: caminhos teóricos**. São Paulo, SP: Cultura Acadêmica, 2014.
- CAMPOS, MARCELO G. CASTRO, JÚLIO E de. **Freud e a Literatura**. Rio de Janeiro, 2014. Disponível em <seer.unirio.br/index.php/psicanalise-barroco/article/download/7389/6522>. Acesso em: 27 de abril de 2019.
- CANDIDO, A. ROSENFELD, A. PRADO, A. GOMES, P. E. S. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- COELHO, JONAS G. **Ser do tempo em Bergson**. Scielo, 2004. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/icse/v8n15/a04v8n15.pdf>>. Acesso em: 24 de março de 2019.
- CORSO, DIANA L. **Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis**. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- COSTA, ANA. BONFIM, FLAVIA. **Um percurso sobre o falo na psicanálise: primazia, querela, significante e objeto a**. Rio de Janeiro, UERJ, 2014. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982014000200005>. Acesso em: 29 de janeiro de 2019.
- CHIAMPI, IRLEMAR. **O realismo maravilhoso: a forma e ideologia no romance hispano-americano**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CUNHA, MARIA ZILDA, MENNA, LÍGIA (orgs.). **Fantástico e seus arredores: figurações do insólito**. São Paulo, FFLCH, 2017.
- EAGLETON, TERRY. **Teoria da Literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- ENDE, MICHAEL. **A história sem fim**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1993.

_____ **Momo e o senhor do tempo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

_____ **O pequeno Papa-sonhos**. São Paulo: Ática, 2001.

_____ **O teatro de sombras de Ofélia**. São Paulo: Ática, 1996.

FERNANDES, RENATA SIEIRO. **Píppi, Momo, Eloíse e Grimble: apoios para se pensar na infância com ou sem tutela**. Campinas: Unicamp, 2012. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v32n86/v32n86a05.pdf>> Acesso em: 07 de julho de 2019.

FIGUEIRA, LAURO. **Realismo mágico ou Realismo maravilhoso?** Revista dos Cursos PPG Letras UFPA, Belém, 2000. Disponível em <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/3119>>. Acesso em: 10 de março de 2019.

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

FRANZ, MARIE-LOUISE VON. **A individuação nos contos de fadas**. São Paulo: Paulus, 1984.

_____ **A interpretação dos contos de fadas**. São Paulo: Paulus, 1990.

FREUD, SIGMUND. **A interpretação dos sonhos**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2001.

_____ **O infamiliar/ Das Unheimlich**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

GARCÍA, FLAVIO (org.). **A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

_____ **A construção do insólito ficcional e sua leitura literária: procedimentos instrucionais da narrativa**. Ilhéus: UESC, 2009. Disponível em <http://www.uesc.br/eventos/iconlireanais/iconlire_anais/anais-16.pdf> Acesso em: 29 de junho de 2019.

HELD, JACQUELINE. **O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica**. São Paulo: Summus, 1980.

HUECK, KARIN. **O lado sombrio dos contos de fada**. São Paulo: Abril, 2016.

JOUBE, VINCENT. **A leitura**. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

KEHL, MARINA SALLES. **(AS)PIRAÇÕES FEMININAS: Sobre a literatura de Stefan Zweig e as incidências do Gozo do Amor**. Rio de Janeiro: PUC, 2018. Disponível em <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/34250/34250.PDF>>. Acesso em: 17 de janeiro de 2019.

MÁRQUEZ, GABRIEL GARCIA. **Cem anos de solidão**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. **Um senhor muito velho com umas asas enormes**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

MELO, HENRIQUE FURTADO DE. GODOY, MARIA CAROLINA DE. **O oco, o mundo: teatralidade e resistência ao sofrimento**. Paraíba: UFCG, 2019. Disponível em <<http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/RLR/article/view/1181/857>> Acesso em 09 de julho de 2019.

NABOKOV, VLADIMIR. **LIÇÕES DE LITERATURA**. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

BERG, MARIA SILVA PIRES. **Informação e significação: a fruição literária em questão**. São Paulo: USP, 2007. Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-23072009-161746/pt-r.php>> Acesso em 29 de junho de 2019.

PAULO, LUIZ CAMPOS. **O simbolismo da purificação. O “Vaso de Tavira”: iconografia e interpretação**. Revista portuguesa de Arqueologia, 2007. Disponível em <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/media/uploads/revistaportuguesadearqueologia/10_1/4/16-p.289-316.pdf?origin=publication_detail> Acesso em: 19 de julho de 2019.

POE, EDGAR ALLAN. **Contos de imaginação e mistério**. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

SILVA, LÍVIA CAMPOS E. **O estatuto do Outro no pensamento de Jacques Lacan**. 2017. 130 f., il. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica e Cultura) — Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Disponível em <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/25245>>. Acesso em: 22 de janeiro de 2019.

TIBURI, MARCIA. **Uma outra história da razão**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

TODOROV, TZVETAN. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

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

RODRIGUES, SELMA CALASANS. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

ROCKE, FRANCIELE DA SILVEIRA. **A representação do leitor e da leitura em A história sem fim de Michael Ende e Coração de tinta de Cornélia Funke**. 2016. 115 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2016. Disponível

em <<http://repositorio.ufpel.edu.br:8080/handle/prefix/2851>>. Acesso em: 26 de outubro de 2017.

SAUSSURE, F. de. **Curso de Lingüística Geral**. 2º. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SOUZA, MAURÍCIO RODRIGUES DE. **A psicanálise e o complexo de Édipo: (novas) observações a partir de Hamlet**. São Paulo: USP, 2006. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010365642006000200007&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 10 de março de 2019.