

SOB OS ENCANTOS DO NARRAR: ENTRE O FANTÁSTICO E O MARAVILHOSO

Vívien Monzani FONSECA

Thiago do NASCIMENTO

Sabemos que a narrativa chega cedo à vida da criança, já em seus primeiros anos de vida. Chega, muitas vezes, ao passe de mágica do “Era uma vez...” dos contos de fadas, que conduz ao desconhecido, a aventura, é a tentação da intempérie, que atrai e repele, que seduz e amedronta. O antes familiar agora estranho, o antes estranho, agora familiar, num movimento cíclico infinito, sensações e sentimentos contrários porém inseparáveis, que caminham lado a lado, completando-se. Não há escuridão sem que haja luz, a vida sem a morte, *eros* sem *thanatos*, o amargo sem o doce, são “opostos” que se amalgamam numa reciprocidade constante. Dualidade estas que abordaremos com mais detalhes posteriormente. Mas uma coisa é certa, a partir do início dessa viagem narrativa, nada mais será como antes, *reescreve-se* o mundo.

A arte de narrar, infelizmente, está em vias de extinção, como já nos disse há tempo, Walter Benjamin, no seu célebre texto *O narrador* (1994), fala que pode tranquilamente ser dita nos dias atuais. Os holofotes voltam-se para infinitos discussões e cursos formativos sobre “Contar histórias”, ressaltando, suas importâncias, metodologias do narrar, ocupação do espaço pelo narrador, sua impostação de voz, o pontuar corretamente, prestando atenção no tom, ritmo, volume, criar ambiência, enfim inúmeras são as oficinas que dinamizam a “arte de contar histórias”. Mesmo com atenção especial neste aspecto das Letras, a fala de Benjamin se inscreve como verdadeira, pois os profissionais, ignoram o fator mais importante em todo este contexto, os processos de subjetivação. A figura do professor, com seus conhecimentos e sua habilidade de contar histórias, narrar, desde a escolha do texto até a adequação deste último ao leitor é terminante para a elaboração dessa ponte, considerando as técnicas e principalmente a constituição do outro, é decisiva neste último, bem como nos processos ensino-aprendizagem. Contudo, o que se nota ainda hoje, nas instituições escolares, são professores despreparados para criar situações que possibilitem a construção de uma ponte entre os mundos interno e externo da criança, de maneira vinculada ao processo de subjetivação e ensino-aprendizagem.

Narrar é o ato de contar a vida e contar a vida faz parte da própria natureza humana. A narrativa é a eterna busca de manutenção da identidade, no qual nos apresentamos e nos representamos, para nos construirmos, instaurados pelo Outro, a busca do reconhecimento.

Para Freud, existe uma estreita relação entre a Psicanálise e a linguagem, uma vez que a Psicanálise vê o seu objeto na fala do sujeito. Na estrutura do ato discursivo, o sujeito falante serve-se da língua para nela construir a lógica do seu discurso. É neste discurso que a língua, comum a todos, torna-se o canal de transmissão de uma mensagem única, própria da estrutura particular de cada sujeito “que imprime sobre a estrutura obrigatória da língua uma marca específica, em que se marca o sujeito sem que por tal ele tenha consciência disso”. (Kristeva; 1969:98). Falar é um tampão da angústia¹, pois tenho necessidade de recriar o mundo para reparar ou cessar a incompletude, que se refletirá na representação simbólica. É nessa passagem, nesse exercício do falar, representando as pulsões de vida e morte que o sujeito se constitui.

É portanto, a partir deste contexto, do processos de subjetivação do sujeito, assim como da constituição de uma civilização², que os antigos contadores de histórias transmitiam seus ensinamentos por meio da arte de contar histórias. Um narrador que retira da sua experiência ou a relatada pelos outros, o que ele conta, e, incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes (cf. Benjamim, 1994, p. 201).

No tempo das cavernas, os homens sentavam-se em volta de uma fogueira e contavam para os demais o que lhes tinha acontecido durante o tempo em que estiveram fora caçando. Provavelmente, já naquela época, enfeitavam um pouco suas histórias, mostrando como eram corajosos e quantos perigos tinham enfrentado. Aos poucos, eles acharam que contar só para as pessoas de seu convívio era pouco, sendo preciso registrar essas histórias, para que as gerações futuras também soubessem o que lhes tinha acontecido. Então, eles passaram a gravar suas aventuras nas paredes das cavernas, resultado de uma relação ingênua, entre o ouvinte e o narrador, dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado. Narrar tornou-se, assim, uma forma de sobreviver.

A criança, desde o seu nascimento, está em permanente contato com a linguagem, sempre em contato com a narrativa - ainda que esta não seja destinada a ela, que não venha acompanhada do olhar e do calor do Outro. Este narrar chega por meio do padrão musical regular dos acalantos, que, como as histórias, se abrem e fecham nitidamente, contendo em si um mundo particular. Chega através nas letras das cantigas que tantas vezes contam histórias, como *O Cravo brigou com a Rosa*, *Ciranda Cirandinha*, *A Canoa Virou e Atirei o Pau no Gato*, para ficar nos exemplos mais óbvios. A mulher das cavernas que ninava seus filhos no mmmmmm... mmm... já intuía o poder da voz humana de criar o vínculo afetivo. Caráter

¹ Que é um sintoma da incompletude.

² Abordamos civilização abrangendo cultura, língua, de um povo.

precursores de toda narração oral, ainda existente nos dias de hoje. A narrativa chega através da conversa do adulto que conta ao bebê o que fez e aconteceu, familiarizando-o com os ritmos do relato e com o que eles significam.

Desde os primeiros tempos, existe uma verdadeira tradição das narrativas serem contadas ao redor do fogo ou da água, conforme a época do ano. Se analisarmos o conteúdo simbólico desse gesto perceberemos que o fogo, a fogueira trazem o sentido de proteção. Junto ao fogo se está protegido dos animais e dos perigos do mundo. O corpo se aproxima do calor e ao redor da fogueira se realiza uma aliança entre os que ouvem. Entretanto, contar histórias junto as fontes e riachos também faz parte da tradição. A água purifica, regenera, espiritualiza, batiza uma nova vida, enfim protege e afasta os maus espíritos. Há também outros elementos como a noite, a escuridão que guarda segredos impossíveis de ser revelados a luz do dia. O narrar era um ritual, os ritos nos garantiram e ainda garantem certas formas de memória e consciência, sua perda privaria o indivíduo de elementos que conferem sentido à existência social ou individual; por isso estão ressurgindo modificados.

Assumindo essa perigosa profissão, a do narrador de histórias, Scheerazade assume conviver com a ameaça de morte por decapitação, e com outra, talvez igualmente vil/cruel: ser esquecida e prontamente substituída por outra mulher, no leito do sultão, na noite seguinte. É na escuridão (noite) que ela caminha, e que encontra a luz para sua salvação, adentrando na escuridão do inconsciente para a cura de Sharyar. A capacidade curativa de Scheerazade residiria, inicialmente, em sua esperteza em jogar com a necessidade de ficção que habita o coração de cada homem.

Casos em que enredos romanescos são tomados por “reais” não são incomuns: é fato conhecido o caos causado por Orson Welles, em 30 de outubro de 1938, quando este leu um trecho de A Guerra dos Mundos [The War of the Worlds] (1898), de H. G. Wells, em um programa de rádio nos Estados Unidos. A grande maioria das pessoas que ouviram o programa acreditou que o que estava sendo lido por Wells era verdade, o que causou pânico generalizado em várias localidades do país.

Ricoeur acentua o texto de ficção, ou seja, literário, também suscita uma relação de presença e refiguração temporal. Os acontecimentos contados na narrativa ficcional são fatos passados para a voz narrativa, como se realmente tivessem ocorrido e liberaram possibilidades de acontecer, assim a ficção é quase histórica, assim como a história é quase uma ficção. No entanto, não é qualquer texto que propicia uma experiência criadora significativa. É necessário que ele seja uma obra de arte, quer dizer, construído como uma

estrutura ordenada de significações, que fale à alma do leitor, como diz Bachelard (1996). Que seja uma particularização do universal.

Ainda hoje as narrativas estão bem próximas da vivência cotidiana e, segundo Umberto Eco, as pessoas têm fome de narrativa, tanto que a procuram nas novelas, filmes, seriados da televisão, nos livros, gibis e no cinema.

O conto de tradição oral oferece ao professor o contato com uma obra de arte de tempos imemoriais. Nele, a imaginação criadora articula valores essenciais dos seres humanos. O processo de estudar um conto, recriando-o nas mais diferentes formas artísticas, dá ao professor a oportunidade de encontrar e ordenar suas próprias imagens internas, configurando em uma forma suas significações essenciais, e assim ele se conta sua própria história de aprender e tornar-se capaz de ensinar. Apenas através do conhecimento de como aprendeu - contando sua própria história - sua prática pedagógica será fecunda.

Neste momento nosso foco passa para os contos de encantamento ou de fadas, como são mais conhecidos, são aqueles que, partindo de uma indefinição espaço-temporal, falam de um herói que parte para uma aventura onde se depara com problemas de difícil solução e, só através da ajuda de elementos mágicos, pode superá-los, ser reconhecido como herói e se casar com um descendente real. Esse herói dos contos de encantamento pode ser homem ou mulher do povo, via de regra, como um príncipe ou princesa que, circunstancialmente, e por tempo limitado, perdeu sua condição social.

Dada à diversidade dos contos de encantamento, tem-se a impressão de que eles possuem grande variedade de estrutura. Apesar da diversidade de sua forma, uma leitura mais atenta revelará a presença de alguns elementos invariantes neles presentes. Esses elementos constantes foram detectados por PROPP, em 1965-70, em Morfologia do Conto, ao descrever os contos maravilhosos russos e por ele denominados de funções. Os valores constantes da ação das personagens definem-se a partir da sua significação no desenvolvimento da intriga e são em número de 31 (trinta e um).

Para a apreensão da estrutura do conto de encantamento, partiu-se para a análise descritiva das várias funções das ações das personagens de cada conto. Nesses contos, detectou-se a presença de elementos estruturais constantes, comuns a todos eles e que, mesmo quando não explicitados, o seu espaço lhes era reservado. Tais elementos constituem-se nas invariantes estruturais menores que sustentam o modelo desse tipo de conto. Assim, a partida do herói, a tarefa difícil, a ajuda de elementos mágicos o reconhecimento e o final feliz representam as funções, constantes, indispensáveis à articulação da narrativa dos contos de

encantamento, Se Propp destacou 31 (trinta e um), certamente essas cinco funções são as mais importantes, porque definidoras da sua natureza.

A punição do herói, afastamento do seu habitat para passar por provações — a tarefa difícil — a que ele supera graças à intervenção do ajudante mágico, constitui o embrião narrativo, origem de toda a sequência que formará o "universo" do conto de encantamento. A ação do ajudante mágico, por sua vez, possibilita a fantasia se espalhar, criando um espaço simbólico onde os significados a nível aparente remetem a outros mais profundos e amplos. Ao afastamento do herói e à consequente provação a que foi submetido, pode subjazer a necessidade de um crescimento, de um amadurecimento que todo indivíduo precisa atingir para poder assumir um dos papéis definidos pela organização da sociedade. As tarefas difíceis por ele assumidas não se concretizariam sem a interferência de forças sobrenaturais, desencadeadas pelo ajudante mágico. A partir da instauração desse espaço simbólico, a imaginação alça seus mais altos voos nas paragens da fantasia, possibilitando o enriquecimento do texto à medida que esse nível simbólico lhe confere uma auto-referencialidade maior, como texto artístico em sua imanência, e uma maior autenticidade como texto ficcional. Mesmo quando a ação do elemento mágico não está explicada, subtende-se a sua existência através de um domínio do espaço e do tempo, superior ao desempenho natural humano; ou, então, o herói já se apresenta metamorfoseado em um animal (sapo, lagartão, fera e tantos outros) o que pressupõe a existência desse espaço maravilhoso.

Finalmente, a consagração e o reconhecimento do herói são ratificados, reiterados pela recompensa final, traduzidos por um casamento com o príncipe ou com a princesa, canonicamente denominado de final feliz, que implica ainda riqueza e poder. Quando isso não ocorre - raramente - a recompensa se reduz a dinheiro, ou há ausência de recompensa, atribuída a esquecimento ou a inovação do narrador, deixando a impressão de conto não concluído (A Bota Misteriosa).

As cinco funções constantes básicas do conto de encantamento, a partida do herói, a tarefa difícil, a ajuda de elementos mágicos, o reconhecimento e o final feliz, após passarem por rearrumações, reduplicações e receberem encaixes de novos motivos, organizam-se em novas sequências narrativas, possibilitando uma infinidade de rearticulações — as versões ou as variantes. Se essa variabilidade de formas, por um lado, dificulta delimitar matriz e variante, por outro lado, traz para o conto de encantamento maior complexidade e riqueza, tanto em nível da fabulação, como em nível do seu significante. Certamente por isso o conto

de encantamento, mais do que qualquer outro do gênero popular, desencadeia a fantasia em crianças e adultos.

Graças, sobretudo, a esse trabalho na forma, esse tipo de narrativa se aproxima mais da chamada literatura erudita. Tal aproximação deve-se não apenas a existência de um espaço simbólico que camufla o sentido a que o texto remete, mas também ao próprio tecido do texto apresentado por ambas as formas, embora em graus diferentes. A presença de um espaço maravilhoso, preparado e introduzido no início do texto por uma indefinição de tempo e de lugar — "Era uma vez..." representa o traço mais característico e definidor do tipo de conto chamado de encantamento.

Os Contos de encantamento proporcionam o Brincar e Educar através da palavra — a mágica do: "Era uma vez"...Mnemosyne³, da deusa da reminiscência, nutre o sopro de vida do universo ficcional e do real apropriando-se da linguagem, bem como se utilizando de símbolos de natureza informe e caótica, que diante de uma página em branco são aparatosamente desenhados, letras que combinadas são capazes de simbolizar o inimaginável. Dentre esse universo das palavras de Mnemosyne, sublinharemos *o verbo*, parte essencial da trilogia frasal (SVO - sujeito, verbo e objeto) que expressa o movimento da vida.

... Era uma vez... um verbo para brincar. O tempo verbal da criança *eu era*, é a palavra mágica para abrir o portal entre o universo ficcional e o real, e adentrar no mundo da ficção, para brincar, elaborar conflitos, representar. A criança pronuncia o imperfeito quando assume uma personalidade imaginária, quando entram em fábulas, quando termina os últimos preparativos para a brincadeira. O "era uma vez" é um *presente* especial, um tempo inventado, um verbo para brincar, para a gramática é um tempo do passado. Na brincadeira o passado passa a ser presente, o presente que se passa, o entre, um espaço intermediário, um tempo verbal da ficção, é o presente da ficção e o passado do real. É um imperfeito no real, que passa a ser perfeito na ficção, é neste tempo verbal que o narrar adquire vida e tudo pode acontecer, é a magia da palavra, do verbo; enfim, *o poder da palavra* que permeia o passado, o presente e o futuro, o real e o imaginário, capaz de destruir e construir, a exemplo da Bíblia, que a palavra cria:

No princípio Deus criou o céu e a terra.

Ora, a terra era estava vazia e vaga, as trevas cobriam o abismo, um vento de Deus pairava sobre as águas.

³ Memória para os gregos antigos era Mnemosyne, filha de Urano (o céu) e Gaia (a Terra). Com Zeus Mnemosyne gerou nove filhas, as musas, responsáveis pela inspiração. Entre elas Clío, a musa da história.

A criança cria e recria mundos também a partir do verbo. Tempo verbal este, com este uso particular é ignorado pelas gramáticas ou dicionários. Quando a criança verbaliza: *eu era*, atravessa o portal, muda a cena, está no universo da imaginação. Podemos observar, contudo, que a imaginação é indissociável do brincar, uma é pressuposto para a outra.

A criança e o escritor utilizam-se da linguagem para "brincar", criam mundos de fantasia com as palavras, que levam muito a sério, no qual investem uma grande quantidade de emoção, enquanto mantêm uma separação nítida entre o mesmo e a realidade. Eles conseguem impressionar-nos e despertar-nos emoções das quais talvez nem nos julgássemos capazes.

O maravilhoso apresenta-se ao subir das cortinas, o imperfeito passa a ser perfeito na conjugação do *era uma vez*. Dessa forma, a criança cria um modelo de realidade em que os acontecimentos e as coisas não podem ser explicados por uma lógica convencional, embora essas coisas e acontecimentos guardem certa verossimilhança com a realidade. Nesse modelo de mundo criado, os desejos e as fantasias do indivíduo podem realizar-se, pois, ao construir-se um mundo fantasioso, instaura-se uma lógica diferente da convencional que passará a reger os acontecimentos de modo que esses satisfaçam as expectativas e os desejos do homem. As forças motivadoras dessas fantasias são os desejos insatisfeitos, e toda fantasia é a realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória. Assim, através da experimentação dessa realidade, subtraem-se e repõem-se as peças de um jugo alimentado pela imaginação criadora, que retificam, no mundo real, aquilo que não atende às aspirações do homem e, conseqüentemente, não o satisfaz.

Através dessa nova lógica, o mundo ordena-se dentro do que Jolles (1976) chama de "moral ingênua", que se opõe ao trágico real, isto é, os acontecimentos se passam como os indivíduos gostariam que acontecessem, de modo que, no desenrolar da ação narrativa, haja a punição para os maus e o prêmio para os bons. Essa gratificação final cria a expectativa de vitória que instrumentaliza a personagem com suficiente coragem e disposição para enfrentar os maiores perigos e para vencer qualquer dificuldade. Com a certeza de que no confronto entre Bem e Mal, o Bem prevalecerá, a ação do elemento mágico é entendida como o veículo necessário para que a injustiça ou a "imoralidade do universo real" seja reparada.

⁴ Gn 1, 1-3. A Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulinas, 1973.

A citação do texto bíblico presente nesta pesquisa segue a forma exegética tradicional de citação desse tipo de texto, ou seja, livro seguido de capítulo, versículos.

Antigamente o conto popular se constituía em um veículo de transmissão da história dos antepassados às gerações mais novas e de todo conhecimento necessário ao crescimento do grupo. E ainda o é, hoje em dia, nas sociedades iletradas, por meio dessas narrativas que tecem as histórias da cultura aos fios da experiência. Para cumprir essa sua instrumentalidade, o conto popular passa por constantes adaptações em cada nova realidade que garantem a "vigência cultural" da sua função comunicativa. Por lidarem com conteúdos da sabedoria popular, com conteúdos essenciais da condição humana, é que esses contos são importantes, perpetuando-se até hoje. Neles encontramos o amor, os medos, as dificuldades de ser criança, as carências (materiais e afetivas), as auto descobertas, as perdas, as buscas, a solidão e o encontro.

Embora passando por transformações, o conto popular continua transformando salas em palcos, criando espaços de aventuras para onde crianças e adultos se transportam; e, nessa encenação, veicula expectativas e desejos nos papéis escolhidos e encarnados por cada um.

Dentre os aspectos citados anteriormente não podemos deixar de considerar a literatura fantástica como elemento determinante na motivação para o interesse de ler. Um exemplo eminente disso é o sucesso que o bruxinho mais famoso do mundo vem ostentando desde o lançamento do primeiro filme, Harry Potter e a pedra filosofal, em 2001, pois este fato aumentou o número de fãs da série. Mas o que tem a ver o filme com o interesse de ler se no mundo tecnológico atual é mais fácil assistir a um filme do que ler um livro?

Existe um velho ditado popular, “se não pode vencê-los junte-se a eles”. Sendo assim, o professor deve usar qualquer elemento que suscite interesse por uma história para mostrar a diferença entre ler e assistir um filme, e nada mais providencial do que uma história que já atraiu o interesse dos alunos, sendo do gênero literatura fantástica, que é um ímã para leitores de qualquer faixa etária, e que ainda por cima tem continuidade, criando-se então um cenário bastante apropriado para trabalhar leitura com os alunos. Instigar, aguçar a curiosidade dos alunos, mostrando, por exemplo, partes importantes e interessantes do livro que não foram colocadas no filme, como no capítulo dezesseis do primeiro livro da série, “No Alçapão”, que narra as provas que Harry, Hermione e Rony passam para chegar até a sala em que está a pedra filosofal. Dentre estas provas duas não estão no filme, a do trasgo e a das poções, demonstrando assim que o livro tem muito mais informação e aventura do que o filme. Se apresentado deste modo, muitos alunos procuram o livro para ler, assim como para saber a continuação da história que ainda não foi lançada em filme. Claro que para filmes que já estão todos lançados o professor pode utilizar-se então do recurso mencionado, de apresentar diferenças os livros e os filmes.

O interesse dos alunos, e do ser humano de um modo geral, pela literatura fantástica é intenso por conta da hesitação que ela causa no leitor e, principalmente, por tratar-se de uma literatura que dramatiza a incerteza humana quanto à existência propriamente dita, ou os seus medos mais recônditos; além de encenar por meio do simbólico os medos e temores que rondam a idade, e o ser humano de um modo geral, bem como de tratar das relações de alteridade ou, mais precisamente, o que a teoria literária de viés psicanalítico chama de estranho (*unheimlich*). O sentimento de estranhamento que pode ser causado por esse tipo de literatura remete, portanto, ao conceito freudiano do desconhecido conhecido, o *unheimlich* propriamente dito, ou “o nome de tudo que deveria ter permanecido [...] secreto e oculto mas veio à luz”(FREUD, 1969, p. 242).

A palavra alemã “*unheimlich*” é impossível de ser traduzida. Um possível equivalente seria a palavra “estranho”. No alemão, “*unheimlich*” pode significar tanto algo que não é familiar, não é conhecido, como algo que é familiar, usual. Segundo os estudos de Freud em “O Estranho”, isso é muito significativo pois o estranho se caracteriza justamente por algo que era familiar e se torna subitamente e inexplicavelmente estrangeiro, estranho. Segundo ele, o estranho deriva seu terror não de alguma fonte externa ou desconhecida, mas, pelo contrário, de algo familiar que supera quaisquer esforços do indivíduo para se separar dele. De certo modo, todos os temas relacionados a essa estranheza dizem respeito ao que a teoria literária de linha psicanalítica costuma nomear de fenômeno de duplo (*doppelgänger*).

[...] Assim temos personagens que devem ser considerados idênticos porque parecem semelhantes, iguais. Essa relação é acentuada por processos mentais que saltam de um outro desses personagens - pelo que chamaríamos telepatia-, de modo que um possui conhecimento, sentimento e experiência em comum com o outro. Ou é marcada pelo fato de que o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (self), ou substitui o seu próprio eu (self) por um estranho. Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (self). E, finalmente, há o retorno constante da mesma coisa – a repetição dos mesmos aspectos, ou características, ou vicissitudes, dos mesmos crimes, ou até dos mesmos nomes, através das diversas gerações que se sucedem [...] (FREUD, 1969, p.252).

Esse duplo, que é composto por fragmentos inconscientes e conscientes re-significados em um todo, que a criança pode encontrar nas obras literárias é uma segurança contra a ameaça ao ego. É a relação eu/outro, sendo que o outro pode ser também uma situação dada ou vivida, no caso a verossimilhança proporcionada pela literatura, portanto o outro pode ser o próprio eu. Temos, portanto, um construto fantasmático ocasionado por lapsos no eterno diálogo entre inconsciente e consciente. Nesse diálogo com o outro

(literatura) há a imagem que é um exato reflexo do sujeito (eu), porém um reflexo invertido e resignificado.

De certa maneira, é nesta fase conturbada que as não mais crianças e nem tão adolescentes, longe de serem adultas, tem seus conflitos com o mundo exterior mais latentes. Dúvidas e vergonhas em relação ao próprio corpo, hormônios estão em erupção, a sensação de ser um alienígena em relação ao mundo, de não dar conta dos sentimentos que os abarcam, e principalmente a incógnita primordial — eu sou igual aos outros? Será que sou normal, tudo que estou passando os outros também passam? —, ou seja, muitas coisas que antes não produziam sentido agora estão vindo à tona como se o mundo estivesse desabando sobre suas cabeças. Quantas contradições, estranhamentos, “será que vou saber lidar com isso?”, “e agora, vou ter mais de um professor?”, “bateu uma insegurança que parece que nunca vai passar”. Eles agora não tem mais aquele professor que “substitui” a mãe, aquela relação maternal, o porto seguro que tiveram até no 5º. Ano.

Obvio que a maior parte destas questões estão em nível inconsciente, e a literatura, capaz de atingi-lo por meio do simbólico, tende a funcionar como um bálsamo. É o momento que a criança pode distanciar-se dela mesma e encontrar-se com um “outro” (a literatura) no qual consiga elaborar seus conflitos com o mundo exterior, de forma que se identifique com outros com quem possa compartilhar desses mesmos problemas. No entanto, de certa forma ela sabe que aquilo pode sim lhe acontecer, e tem a sensação de alívio por não estar passando por aquilo e por saber que outras pessoas também podem passar, assim como ela: é o que acontece quando rimos de alguém que acaba de levar um tombo. Essa indescritível qualidade é, na verdade, parte integral do entendimento da experiência do estranho, que é terrificante justamente porque não pode ser adequadamente explicada. É neste aspecto do duplo que a literatura vai interagir e colaborar para os processos de subjetivação.

O estranho, tal como é descrito na *literatura*, em histórias e criações fictícias [...] é um ramo muito mais fértil do que o estranho na vida real, pois contém a totalidade deste último e algo mais além disso, algo que não pode ser encontrado na vida real. O contraste entre o que foi reprimido e o que foi superado não pode ser transposto para o estranho em ficção sem modificações profundas; pois o reino da fantasia depende, para seu efeito, do fato de que o seu conteúdo não se submete ao teste de realidade. O resultado algo paradoxal é que *em primeiro lugar, muito daquilo que não é estranho em ficção sê-lo-ia se acontecesse na vida real; e, em segundo lugar, que existem muito mais meios de criar efeitos estranhos na ficção, do que na vida real* (FREUD, 1969, p. 266 – grifos do autor).

É neste ponto que cabe retomar a questão da literatura fantástica e suas características.

A literatura, em seus primórdios, foi essencialmente fantástica, numa época na qual a humanidade não tinha o conhecimento científico dos fenômenos da vida natural ou humana, e o pensamento mágico dominava no lugar da lógica que conhecemos. Assim sendo, o ser humano recorreu aos mitos⁵ para explicar sua própria existência. Portanto, o mito surge como a principal fonte de respostas para questionamentos íntimos em relação aos fenômenos naturais que ocorrem no meio físico, porém fogem ao controle da racionalidade humana: o fogo, a chuva, o relâmpago, o trovão. Grande parte dessa literatura arcaica acabou se transformando em Literatura Infantil: a natureza mágica de sua matéria atrai espontaneamente as crianças e também adultos; o fantasismo privilegiou-a desde seus primórdios (sec. VII) até o surgimento do Romantismo, quando o maravilhoso dos contos populares é definitivamente incorporado ao seu acervo pelo trabalho dos Irmãos Grimm, na Alemanha; de Hans Christian Andersen, na Dinamarca; Garret e Herculano em Portugal; etc.

Todorov coloca três condições, uma desejada e duas necessárias, para que o fantástico se instaure: a primeira é a identificação do leitor com um personagem; as necessárias são primeiro a hesitação que a narrativa provoca no leitor e segundo uma atitude que rejeite a leitura poética ou alegórica da obra. Ele define o fantástico de acordo com a dialética entre os dois mundos, real e sobrenatural, e ainda que esta dure apenas o tempo da hesitação tanto da personagem como do leitor que, em alguns textos específicos (**A volta do parafuso**, de Henry James, seria um exemplo), decidem se o percebem enquanto realidade e optam, no final da leitura, por aceitar o sobrenatural como ele é ou não. Esse é um dos aspectos do lúdico proporcionado pela literatura, que já mencionamos e fascina as crianças aproximando-as da leitura, afinal elas tem a ilusão de controlar a brincadeira, que se for controlada deixa de ser brincadeira. Dessa maneira, podem além de aproximar-se do livro, aproximar ou tornarem-se autores, pois já têm subsídios para criar.

Ainda no que tange à literatura fantástica, Todorov identifica dois gêneros vizinhos ao fantástico, sendo que este ocupa a posição do meio. Um deles é o maravilhoso, que reside num mundo imaginário impossível para a realidade humana:

[...] o maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, jamais visto, por vir: logo, a um futuro; no estranho, em compensação, o inexplicável é reduzido a fatos conhecidos, a uma experiência prévia, e daí ao passado. Quanto ao fantástico mesmo, a hesitação que o caracteriza não pode, evidentemente, situar-se senão no presente. (TODOROV, 2008, p. 49)

⁵ mito surge a partir do desenvolvimento da civilização humana. É resultado psicológico de indagações, compreensões e sensações vivenciadas pelo ser humano num processo de interação consigo mesmo e com a natureza na manutenção de sua espécie.

Os gêneros fantástico, maravilhoso e estranho se imbricam, tornando a obra ainda mais atraente ao público leitor, principalmente às crianças. Observemos o diagrama para ilustrar esta afirmação:

Estranho puro	Fantástico-estranho	Fantástico-maravilhoso	Maravilhoso puro
Os acontecimentos podem ser explicados perfeitamente pela lei da razão, mas que podem ser incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietos, insólitos, e por isso provocam reação de familiaridade.	Os acontecimentos que aparentam sobrenaturais são explicados racionalmente no final da narrativa.	Narrativas apresentadas como fantásticas que terminam com aceitação do sobrenatural. São as mais próximas do fantástico puro.	Não tem limites claros, assim como o estranho; os elementos sobrenaturais não provocam reação particular no leitor ou na personagem; é caracterizado pela natureza dos acontecimentos. Não se explica de maneira nenhuma.



Fantástico puro:
 Permanece sem explicação e não é racionalizado, sugerindo-nos a existência do sobrenatural. Não existe nem na realidade e nem na ficção, mas constitui a ambas.

Tabela 1: Configurações do fantástico.

Enfim, quando não é possível pela incerteza estabelecer nem o estranho nem o maravilhoso ou sobrenatural, dentro da ausência de explicação lógica destes mundos, instaura-se o fantástico. Toda essa incerteza que gera no leitor este gênero foi referida por Freud ao distinguir o conto de fadas das narrativas em que a subversão do real nunca é completamente aceita ou excluída:

O mundo dos contos de fadas, por exemplo, abandonou desde o início terreno da realidade e aderiu abertamente às convenções animistas. Realização dos desejos, forças ocultas, onipotência dos pensamentos, animação do inanimado, são outros tantos efeitos usuais nos contos que impedem estes de dar a impressão de estranheza inquietante. Com efeito, para que este sentimento aflore é necessário que haja debate, a fim de decidir se o “incrível”, que foi superado, não poderia, apesar de tudo, ser real (FREUD, 1933, p. 206).

O universo do maravilhoso é o de um mundo (trans)figurado, (sub)vertido, o que permite uma quase completa arbitrariedade na intriga, e a questão da verossimilhança é peculiar, já que neste gênero os fenômenos, apesar de (im)possíveis, não deixam de ser críveis dentro daquele universo ficcional, sugerindo então a possibilidade de universos inverosimilhantes, porém verossímeis. Nessa perspectiva, o espaço do fantástico é transgressor do conceito platônico de real e realidade, aproximando-se mais de conceitos pós-modernos e pós-estruturalistas como simulacro e simulação, por exemplo.

Estes gêneros são importantes para a aproximação com o texto pelo fato de terem o lúdico imbricado, como pelo fato de serem transgressores⁶ tanto na forma como o ser humano se relaciona com o mundo, quanto na forma como esse mesmo ser humano se relaciona com os seus desejos, fatores motivadores de prazer e emoções proporcionados por estas histórias. Destacamos o maravilhoso, que em todas as situações que ocorrem fora do nosso entendimento da dicotomia espaço/tempo ou realizada em local vago ou indeterminado na terra, sempre foi e continua sendo um dos elementos importantes na literatura destinada às crianças devido ao simbolismo mais intenso que está implícito nas tramas e personagens responsáveis por agir em seu inconsciente, atuando pouco a pouco para ajudar a resolver os conflitos interiores normais nessa fase da vida.

Como já mencionamos, a Psicanálise afirma que os significados simbólicos dos contos maravilhosos, estão ligados aos eternos dilemas que ser humano enfrenta ao longo de seu amadurecimento emocional. É nesse sentido que a Literatura Infantil e, principalmente, os contos de fadas podem ser decisivos para a formação da criança em relação a si mesma e ao mundo à sua volta. Outro aspecto importante é a identificação do pequeno leitor com os heróis, também abordada pela Psicanálise, que na maioria das vezes são levados a se identificar com o herói bom e belo não devido à sua bondade ou beleza, mas por sentir nele a própria personificação de seus problemas infantis: seu inconsciente desejo de bondade e beleza e, principalmente, sua necessidade de segurança e proteção. A criança pode assim superar o medo que a inibe de enfrentar os perigos e ameaças que sente à sua volta, podendo alcançar gradativamente o equilíbrio adulto.

A área do Maravilhoso, da fábula, do fantástico, dos mitos e das lendas tem linguagem metafórica que se comunica facilmente com o pensamento mágico, natural nas crianças, um significado que pode ser compreendido pelas associações simbólicas que o enunciam

⁶ Questão já mencionada no início do capítulo “O professor: entre a dor e o amor”, e retomada como um dos motivadores da aproximação com o texto.

presentes nestes textos. Estes significados simbólicos estão ligados aos eternos dilemas que ser humano enfrenta ao longo de seu amadurecimento emocional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, R. **Da obra ao texto**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BARTHES, R. Brinquedos. In: _____. **Mitologias**. 6. ed. São Paulo: Difel, 1985.

BENJAMIN, W. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002.

_____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas, v. 1).

BETTELHEIM, B. **A psicanálise dos contos de fadas**. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BOURDIEU, P. **Escritos de Educação**. 2ª ed. Petrópolis: Vozes. 1999.

CÂNDIDO, A.. A literatura e a formação do homem. *Ciência e Cultura*, São Paulo, vol. 24, n. 9, p. 806, set. 1972.

CAVALCANTI, J. **Caminhos da literatura infantil e juvenil: dinâmicas e vivências na ação pedagógica**. São Paulo: Paulus, 2002.

COELHO, N. N. **O conto de fadas**. São Paulo: Ática, 1987. (Série Princípios, 103).

_____. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. São Paulo: Editora moderna Ltda, 2008.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Debates, 52).

FREUD, S.. El creador literario y el fantaseo. In: _____. **Obras completas**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1979, v 9.

_____. O estranho. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2003. v. 17.

_____. Uma nota sobre o “Bloco Mágico”. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2003., v. 19.

_____. *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, Paris, 1933.

GOTLIB, N. B.. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2006.

JOLLES, A.. O conto. In: _____. **Formas simples**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 181-204.

LIVRO DAS MIL E UMA NOITES. Trad. Mamede Mustafá Jarouche. São Paulo: Globo, 2006 (v. 1: Ramo sírio).

PROPP, V. **Morfologia do conto maravilhoso**. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

SARTI, F M. **O Professor e as Mil Maneiras de Fazer no Cotidiano Escolar**. Revista Educação: Teoria e Prática. UNESP. Rio Claro, vol. 18, No. 30 (2008).

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Debates, 98).

WINNICOT, D. W. **O brincar e a realidade**. Rio de Janeiro, Imago, 1975.

ZILBERMAN. R. **A literatura infantil na escola**. São Paulo: Global, 1987.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

CAMBI, F. A educação do imaginário: o romance, o teatro e a literatura infantil. In: _____. **História da pedagogia**. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.

CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento: 2007

CARVALHO, B. V. de. **A literatura infantil**. Visão histórica e crítica. 4. ed. São Paulo: Global, 1985. (Série Crítica e Teoria Literária).

CONTOS DE FADAS: edição comentada e ilustrada. Edição, introdução e notas Maria Tatar. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

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

KUPFER, M C. **Freud e a educação: o mestre do impossível**. São Paulo: Editora Scipione Ltda., 1989.

MACHADO, Ana Maria. **Como e por que ler os clássicos universais desde cedo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

RODARI, G. **Gramática da Fantasia**. São Paulo: Sumus Editorial Ltda, s.d.