
ENTRE TEMAS E FORMAS, UM OLHAR SOBRE O FANTÁSTICO EM NARRATIVAS JUVENIS BRASILEIRAS CONTEMPORÂNEAS

Among themes and forms, a study about the fantastic in contemporary young-adult Brazilian narratives

Katia Caroline de Matia Costa¹
Alice Áurea Penteado Martha²

RESUMO: A criação literária brasileira voltada à juventude é um fenômeno que remonta à segunda metade do século XX, e o fantástico passa a se destacar nas produções literárias juvenis a partir desse período, mantendo-se fortemente nas produções contemporâneas. No entanto, é recente o olhar da crítica sobre a ocorrência do fantástico na produção literária para jovens leitores. Neste texto, apresentamos os resultados de uma análise sistematizada do que constitui esse tipo de produção em vista da determinação do público ao qual se volta. Destacamos como o fantástico se manifesta na estrutura de cinco narrativas juvenis contemporâneas, representantes de três tendências ou linhas temáticas - linha histórica e social, linha intimista e psicológica e a linha de terror e mistério -, considerando especialmente traços formais que configuram a sua presença na estrutura dos textos.

PALAVRAS-CHAVE: Fantástico; Narrativa juvenil; Temas e formas.

ABSTRACT: The literary productions aimed directly at youth are a phenomenon that dates back to the second half of the twentieth century, and the fantastic in young-adult literary productions appears since that period and continues strongly in contemporary productions. However, the critic approach about the fantastic in young-adult literature is recent. In this text, we present the results of a systematized analysis that constitutes this production in determination of its public. We highlight how the fantastic manifests itself in the structure of five contemporary young adult narratives, representing three trends or thematic lines – historical and social line, intimate and psychological line, and the line of terror and mystery – especially considering the formal features that configure the presence of the fantastic in the structure of texts.

KEYWORDS: Fantastic; Juvenile narrative; Themes and forms.

¹ Doutora em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), PR. Professora na rede estadual de ensino do Paraná. E-mail: katmat_19@hotmail.com.

² Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista (UNESP-Assis). Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (UEM). E-mail: apmartha@uol.com.br.

INTRODUÇÃO

A reflexão acerca das relações humanas em relação ao sobrenatural, ao mistério, ao fantástico é atemporal e interessa a todas as idades. No entanto, embora o tema seja de certa maneira recorrente na produção literária para jovens, é recente o olhar da crítica sobre o tema no específico juvenil na literatura brasileira. Considerando que, de modo geral, a criação literária dirigida diretamente à juventude, bem como todos os objetos culturais a ela direcionados, é um fenômeno que remonta à segunda metade do século XX quando o fantástico passa a se destacar nas produções literárias juvenis, sobretudo nas produções contemporâneas.

Neste texto apresentamos os resultados de uma análise sistematizada do que constitui esse tipo de produção em vista da determinação do público ao qual se dirige. Apontamos como o fantástico se manifesta na estrutura de cinco narrativas juvenis contemporâneas selecionadas, a saber, *Alice no espelho*, de Laura Bergallo (2005), *O mágico de verdade*, de Gustavo Bernardo (2006), *A maldição do olhar*, de Jorge Miguel Marinho (2008), *Cidade do deitados*, de Heloísa Prieto (2008), e *O telephone*, de Luís Dill (2014). As obras propostas pelo *corpus* destacam-se pela existência, em sua estrutura narrativa, de elementos que as diferenciam no que se refere ao fantástico, uma vez que se valem de elementos do “gênero” para questionar a realidade, formar leitores, criticar motivos fantásticos e atualizá-los. No âmbito formal, a linguagem se apresenta como questionadora de convenções, ao buscar técnicas mais complexas de narrar; no âmbito temático, as obras seguem linhas diferenciadas, por meio das quais há produções em que os elementos fantásticos transitam. Outro critério foi a seleção de obras que contemplasse três vertentes ou linhas temáticas da narrativa juvenil: linha histórica e social, linha intimista e psicológica, e linha de terror e mistério.

O FANTÁSTICO ENTRE TEMAS E FORMAS

É evidente que as narrativas examinadas não apresentam somente características de uma linha específica, uma vez que tratam de assuntos tão variados que ampliam seus universos temáticos. Alice Á. P. Martha (2009) afirma que os livros lidos pelos jovens, como toda a literatura, são espelhos nos quais, pela percepção estética, os leitores recebem situações e sentimentos direta ou indiretamente ligados a questões prementes para o ser humano:

Desse modo, parece ser quase impossível selecionar temas e assuntos que não possam constar do cardápio literário para crianças e jovens, pois, na literatura infantil e juvenil, ajustados às peculiaridades do gênero, todos os sentimentos, desejos, aspirações e medos do homem devem estar presentes [...] (2009, p. 3).

A partir da abordagem temática das narrativas, cabe também lembrarmos as afirmações de Antonio Candido (1995, p. 181) de que na “literatura uma mensagem ética, política, religiosa ou mais geralmente social só tem eficiência quando for reduzida à estrutura literária, à forma ordenadora”. Assim, essa mensagem é inseparável do código, humanizando em sentido profundo justamente pela coerência que pressupõe e sugere, pois “A eficácia humana é função da eficácia estética e portanto o que na literatura age como força humanizadora é a própria literatura, ou seja, a capacidade de criar formas pertinentes” (1995, p. 182).

Na primeira linha temática, a histórica e social, estão incluídas as narrativas *O mágico de verdade*, de Gustavo Bernardo (2006), e *O telefone*, de Luis Dill (2014). A narrativa *O mágico de Verdade*, de Gustavo Bernardo (2006), estabelece uma crítica sobre a espetacularização do real por meio de um programa de televisão, dirigido por um apresentador falastrão e um Mágico de Verdade. A obra de Bernardo (2006) parte do cotidiano do leitor ao colocar em cena um programa dominical, mas, por meio da ironia, subverte a realidade convencionada da sociedade do espetáculo. A narrativa parte de um *locus* do “espetáculo”, do “ilusório”, do “gravado” pelas lentes das câmeras, para o choque com o real que assusta e desestabiliza, pois pressupõe a existência do imprevisível e do inexplicável.

Conforme observou Covizzi (1978, p. 26-27), um mundo em crise é um mundo não sólido, tanto no plano sócio-lógico-psicológico, quanto no da expressão artística, pois a realidade convencionada, com seus conceitos e representações, não é mais aceita sem hesitações. O programa de domingo segue os padrões dos programas apresentados no Brasil, e a linguagem evidencia a atualidade da representação:

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

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

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

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

A segunda mágica, no programa de domingo seguinte, já transmitido por todo o mundo devido à repercussão da primeira mágica, ocorre no alto do Corcovado, na frente da estátua do Cristo Redentor. O Mágico, que aparece sentado no braço do Cristo faz com que o monumento mude de forma e fique sentado na posição d’*O Pensador*, escultura de Auguste Rodin (1840-1917). A reação geral é o medo pela percepção de que, tanto fisicamente quanto como modo de reflexão, as ideias e as verdades não são fixas e imóveis: “E agora? Qual será a reação do Bispo? Do Vaticano? Das outras igrejas? Da população? Da Polícia Federal, da Interpol, da ONU? Por favor, alguém liga aí dizendo qual é o truque de uma vez, esse concurso está ficando muito perigoso” (BERNARDO, 2006, p. 41).

A reação ecoa em um pronunciamento do Presidente da República, tranquilizando a população a respeito da próxima apresentação do Mágico: “Explicou para os brasileiros que, em respeito ao princípio da liberdade de expressão, decidiu permitir esta apresentação” (BERNARDO, 2006, p. 47). O

Apresentador comenta sobre as possíveis razões do pronunciamento e da permissão presidencial da continuidade do programa, garantindo o respeito à liberdade de expressão e relembra os anos de censura no país:

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

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

Antes da quarta mágica há o levantamento das possibilidades do que poderia ser feito pelo Mágico e as hipóteses, caso ele decidisse fazê-las, uma vez que ele teria o poder de realizá-las, e isso “espanta” os interlocutores. A propósito, o Mágico faz uma observação sobre o termo fantástico empregado cotidianamente pela mídia: “Vocês da televisão gostam dessa palavrinha mas ela não me atrai muito, pelo parentesco que tem com ‘fanático’. No lugar, prefiro ‘espantoso’” (BERNARDO, 2006, p. 87). As hipóteses sobre o que o Mágico poderia realizar envolvem: acabar com as catástrofes naturais, com a poluição, as doenças e as guerras. O Mágico explica a impossibilidade de realização de tais ações, pois a fonte primária dos problemas seria justamente a existência do homem.

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

outro, tido até então como não-humano e irracional. Antes da última mágica, o protagonista faz uma antecipação ao comentar que o objetivo da última mágica “será o de corrigir uma humilhação milenar ao mostrar, para o homem, o seu verdadeiro lugar” (BERNARDO, 2006, p. 73).

Nesse sentido de pensar a posição do homem, Sartre (1996) assinala que o fantástico, tendo Kafka como precursor, teve “o plano dum ‘retorno ao humano’”, que busca transcrever a condição humana e para o qual existe apenas um objeto fantástico – o homem, ser que é um microcosmo, o mundo, a natureza inteira (SARTRE, 1996, p. 113). A partir das observações de Sartre, como observa (CAMARANI, 2014), Bessière defende que a renovação da narrativa fantástica depende completamente do emprego de temas oriundos do antropocentrismo, o qual marcaria um progresso em relação à liberdade da imaginação. É por esse caminho que a narrativa de Bernardo parte ao colocar o homem no lugar da dúvida, do pensamento, da indagação: “O espetacular Concurso de mágica de Verdade acabou. Com ele, acaba também o Programa de Domingo. É melhor. Eu preciso encontrar um lugar adequado para mim nesse mundo novo” (BERNARDO, 2006, p. 102).

Já a narrativa *O telephone*, de Luís Dill (2014), é construída a partir de um jogo temporal instigante e intrigante, que aborda o “hoje”, “em algum momento no passado recente”, “antes de ontem” e em “linha do tempo”, todo o ano de 1961, em cada mês. Na narrativa, 1961 é o ano que o protagonista Vitor Hugo passa a conhecer e a interferir, por meio do contato insólito com o passado. A linha do tempo, feita pela namorada do protagonista, Amanyara, tem a finalidade de auxiliá-lo com as informações sobre esse período e, sem dúvida, coloca diante do leitor o contexto e a complexidade dos fatos que interferem no desenvolvimento da narrativa.

Em maio de 1961, por exemplo, “o presidente dos Estados Unidos, Jonh Kennedy, promete enviar um homem à Lua e trazê-lo de volta à Terra em segurança. [...] A promessa é cumprida em junho de 1969” (DILL, 2014, p. 35). Em agosto de 1961, nasce Barack Obama, e no dia 13, começa a construção do muro de Berlim, que simboliza os anos de Guerra Fria. No dia 25, Jânio Quadros renuncia o mandato da Presidente da República: “Entre as razões para seu ato, Jânio quadros cita ‘forças terríveis’” (p. 54). Em setembro de 1961, no dia 07, o vice-presidente João Goulart toma posse no lugar de Jânio Quadros: “Considerado simpático ao socialismo, Jango como era conhecido, não contava com apoio da oposição nem de boa parte dos militares” (p. 60). E em dezembro de 1961, no dia 17, “um incêndio criminoso no Gran Circus Norte-Americano deixa mais de 500 mortos em Niterói [...] A grande maioria das vítimas fatais era de crianças” (p.80). Trata-se de um ano de conturbado período político que antecede o golpe militar de

1964, cujo presidente renuncia por “forças terríveis”, de um mundo dividido pela Guerra Fria e pelo muro de Berlim, de um ano de corrida espacial e de tragédias que parecem não fazer parte da realidade empírica.

O jovem Vitor Hugo vive no ano de 2011, o “hoje”. O jovem pratica aulas de tiro e namora Amanayara, uma ativista do grêmio da escola que defende a preservação ambiental contra a especulação imobiliária. A crítica recai sobre as formas de se lutar/defender na contemporaneidade: “A gente é bem diferente mesmo. Eu prefiro tentar mudar o mundo com uma passeata pacífica. Tu prefere mudar o mundo dando tiros” (DILL, 2014, p.37). No ano de 2011 houve uma forte campanha de desarmamento³.

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

AMANAYARA: Como assim faz barulho estranho?

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

Em *O telephone* (2014), a passagem de limite entre o real e o insólito é provocada por esse “objeto mediador”, que intitula a obra. Conforme Ceserani (2006, p. 74), trata-se de “um objeto que, com sua concreta inserção no texto, se torna o testemunho inequívoco do fato de que o personagem-protagonista efetivamente realizou uma viagem, entrou em outra dimensão de realidade e daquele mundo trouxe o objeto consigo”. Ou seja, por meio do objeto mediador foi possível ultrapassar o limite da dimensão da realidade diegética. Na obra de Luís Dill, é justamente um *telephone* antigo, com ph, que permite o insólito na narrativa. Conforme a sinopse na contracapa do livro, “ligações misteriosas são recebidas e o garoto descobrirá detalhes de um passado inimaginável e que trouxe reflexos inclusive para o seu presente”. Esse objeto misterioso “tem gostinho de passado”, “o que parece ser tão somente peça decorativa pulsa, enche seu quarto com o grito saído de algum ritual esquecido” (DILL, 2014, p. 17).

No tempo “antes de ontem”, a focalização está nas ligações recebidas no misterioso telefone. Ao atender, Vitor Hugo nota uma voz feminina do outro lado da linha. A conversa fica estranha quando os

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

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

A interlocutora também não acredita que Vitor esteja em 2011, mas, “depois de mais algum debate, os dois resolvem aceitar, ainda com reservas, o fato de estarem no mesmo horário, no mesmo dia, no mesmo mês, na mesma cidade, porém afastados por 50 anos” (DILL, 2014, p. 52). Como uma pista para provar que estava certo, Vitor indica para Iolanda a loja de tecidos do avô no centro, que funcionava no ano de 1961. Iolanda conhece o avô de Vitor Hugo. O protagonista passa outras informações do futuro que Iolanda registra detalhadamente em seu diário, bem como sobre a ida do homem ao espaço.

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

Motivado por “fazer justiça”, Vitor vai armado ao encontro do deputado assassino para matá-lo. Na casa dele, ambos conversam e confirmam informações que ratificam o ocorrido. Vitor desiste de assassiná-lo por interferência da namorada Amanyara. No entanto, posteriormente, o homem sozinho em casa morre em meio a um incêndio causado por “cigarro e excesso de papel” (DILL, 2014, p. 91). A narrativa não termina por aí, pois o telefone misterioso toca novamente: “Zumbidos e estalos saem dele acompanhados por odor próximo do mofo, da decrepitude” (DILL, 2014, p.92). Vitor Hugo atende e ouve uma respiração pesada:

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

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

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

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

Já, na segunda linha temática, intimista e psicológica, inserimos *Alice no espelho*, de Laura Bergallo (2005), narrativa protagonizada por uma adolescente de quinze anos que “há muito tempo não vê o pai” (p. 14). A mãe de Alice, Elisa, estava “sempre com pressa entre uma sessão de aeróbica e outra de musculação”, “todo mundo dizia que ela era linda e magra, e era exatamente isso o que Alice pensava também” (BERGALLO, 2005, p. 10-11). Motivada pela insatisfação com o próprio corpo e pelo desejo de corresponder ao padrão de beleza preestabelecido, Alice torna-se vítima dos transtornos alimentares, tais como a bulimia e anorexia, com o agravamento dos sintomas. A partir de uma das crises, Alice conhece do outro lado do espelho a “gorda Ecila”, seu oposto e seu duplo, Alice|Ecila. No fantástico, o tema do duplo é fortemente interiorizado, e ligado à vida da consciência, das suas fixações e projeções. Alice projeta no espelho a figura de Ecila ao ver o que não é diante de sua insatisfação com o corpo.

O ambiente do quarto, espaço duplo, lugar de vida e também de tormentos solitários, é para protagonista o refúgio: “Empurrou com força o prato que a avó tinha posto em sua frente e saiu correndo, banhada em lágrimas, para se atirar na cama. Que raiva sentia de todo mundo se meter na sua vida!” (BERGALLO, 2005, p. 22). O quarto possui um espelho em frente à cama. O espelho é o motivo⁴ fantástico que permite a complexidade do

⁴ De acordo com Louis Vax (1965), os motivos são norteados pela polivalência. Por exemplo, entre um gato e um vampiro, o autor questiona: “de onde procede que o gato seja capaz de virar do gracioso ao horrível, quando o vampiro não encarna outra coisa senão o horror? Será por que o segundo motivo é essencialmente fantástico, enquanto o primeiro o seria apenas acidentalmente? Respondo que não há fantástico em potencial, que há fantástico apenas em ação. A atividade artística não destila um conceito para extrair o horror que esconde, ela engendra este horror estilizando o motivo. Fazer a pergunta é admitir que o fantástico existe em si e recusar-se a vê-lo se *modelar sob a mão do artista*. A polivalência dos motivos é, então, produto de cultura, e a interrogação a respeito dessa polivalência é fruto da ilusão retrospectiva e da atrelagem ao preconceito do motivo existindo em si e subsistindo por si” (VAX, 1965, pp.67-8, tradução de Fábio Lucas Pierini).

tema do duplo na narrativa. Ele reflete a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência, e num aspecto numinoso, do terror que inspira o autoconhecimento, assim, o espelho é um instrumento da Psique (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998). Andrade (2000, sp.) destaca que “os significados conferidos ao espelho têm-se mostrado tão abrangentes quanto a própria realidade, ou mesmo quanto a irrealidade”. Como a ação das superfícies espelhadas deriva precisamente de uma das propriedades da reflexão, em termos da atividade concreta do espelho ou da ação abstrata do pensamento, o autor questiona: “o mundo do espelho é mesmo real, ou funciona como uma espécie de poeta fingidor [...]?” (ANDRADE, 2000, sp.).

Na obra de Bergallo (2005), o mundo do espelho é o inverso, uma extensão do real de Alice para o qual ela entra, tal como a “outra Alice”, e conhece o mundo de Ecila, a garota gorda. Trata-se de um mundo em que a sociedade vive em função da juventude e da beleza pré-estabelecida por modelos. Os jovens devem se submeter à transformação de identidade, de corpo, por um dos modelos impostos, tidos como os mais belos, e por isso inculcados e conformados pelas pessoas como o padrão que todos devem seguir. Aqueles que não seguem ou apresentam problemas em se adequar aos medicamentos pós-operatórios são exilados, pois as pessoas modelos não suportariam sua presença em sociedade.

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

Na terceira e última linha temática, de terror e mistério, estão as narrativas *A maldição do olhar*, de Jorge Miguel Marinho (2008), e *Cidade dos deitados*, de Heloísa Prieto (2008). Em *A Maldição do olhar* (2008), observamos que o universo constituído na narrativa representa o universo mimético e, embora o vampiro faça parte desse universo, não é ele o que faz a narrativa inquietante. A narrativa tem início no espaço do quarto de um jovem vampiro, o que evoca a intimidade e refúgio; um espaço duplo, ao mesmo tempo lugar de vida e câmara obscura dos sonhos, meditações e tormentos solitários, lugar de vida principalmente noturna (VIEGNES, 2006). Mas, é o motivo fantástico do vampiro na narrativa que intensifica esses sentidos. O vampiro é pura criação cultural que recebe determinação do folclore, destinado a exprimir, justificar e aprofundar um certo horror coletivo. Ao imaginá-lo, o homem deu a si mesmo uma máquina de atemorizar (VAX, 1965).

Na obra de Marinho (2008), o quarto de um *vampiro* é colocado, como espaço “alucinante”, na terminologia de Furtado (1980), pois constitui o espaço como um ambiente que não seria representativo do mundo empírico. Nas palavras de Furtado (1980), existem dois tipos de cenário no espaço fantástico, cujos componentes se intercambiam frequentemente: os realistas “caracterizando-se por acentuarem sempre os traços considerados mais representativos do mundo empírico e simulando assim, um rigoroso respeito pelas leis naturais e pelo o que a “opinião comum” considera ser real”, e os alucinantes que contribuem para introduzir dados anormais no cenário anterior, “originando parcelas de um espaço aparentemente desfigurado, aberrante e não conforme aos traços do universo que mais familiares se tornaram ao destinatário da enunciação” (FURTADO, 1980, p. 120).

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

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

Antigamente minha família escondia os nossos segredos porque o perigo era outro. Hoje em dia não sabemos bem como agir. Mudamos muito, muito mesmo. A última vez que saímos

à noite, com os olhos injetados de vermelho e uma fome de várias gerações, as pessoas começaram a rir. De uns tempos para cá criamos o hábito de jogar água benta no pescoço, beber extrato de alho quando não usamos uma réstia seca no tornozelo. Até mesmo carregar um punhal de prata na cintura ou uma estaca com ponta afiadíssima. É que em cada esquina estamos sujeitos à maldição dos mortais. Vivo com medo de ser atacado por um deles, dobrar a esquina e dar de encontro com uma boca aberta me esperando (MARINHO, 2008, p. 16).

É evidente que a narrativa rompe com elementos pré-concebidos culturalmente em relação à figura do vampiro, que não é mais aquele atrelado ao diabo cristão. Há, portanto, a desconstrução dos mitos. Conforme Bessière (1974), essa é a inovação que permite trabalhar com o imaginário nos limites da razão na literatura fantástica. Essa liberdade criadora que o autor tem, é não ter que obedecer às construções do ponto de vista da crença. O autor do texto fantástico não quer ser tributário das ideias pré-concebidas, e isso é “praticar a arte de imaginar”. Embora os símbolos cristãos estejam na narrativa, eles são ressignificados. Os vampiros temem a morte, e tornam-se vítimas. Além dessa ambientação, a obra estabelece intertexto com a narrativa de Lewis Carroll (1832-1898). Esta Alice “já estava aprisionada há quase 150 anos no labirinto das ilusões” (MARINHO, 2008, p. 68).

Alice, logo no início de *A maldição do olhar* (2008), está presa no espelho dentro do guarda-roupa do vampiro Alê. Ambos partem para uma viagem para esse universo especular, onde várias imagens da obra de Carroll são retomadas, tais como a necessidade de correr ao contrário: “Então vamos virar de costas e correr ao contrário *que eu sei que sempre funciona*” (MARINHO, 2008, p. 96 – grifo nosso). A narrativa coloca como ambiguidade a própria relação entre a “realidade” do vampiro e o ambiente das narrativas de Carroll: “Não tinha mais as antigas fantasias e nem conseguia invadir o real” (MARINHO, 2008, p.60); “Sonhar tanto me virou o estômago e, por isso, sinto engulhos nesta dimensão onde posso ver tudo e nunca sou ninguém” (MARINHO, 2008, p. 68). Alice esclarece seus desejos: “Ficar dentro do sonho não tem importância nenhuma. A maior aventura é trazer o sonho para as coisas reais” (MARINHO, 2008, p.73).

Já em *Cidade dos deitados*, de Heloísa Prieto (2008), a ambientação é justamente a da morte: um cemitério. Mais especificamente no Cemitério da Consolação em São Paulo. Meia-noite, em uma sexta-feira 13, a hora do terror absoluto, o pneu do carro da protagonista fura bem em frente ao cemitério. A ambientação retoma e atualiza a tradição gótica a um contexto talvez próximo do leitor brasileiro ao abordar um cemitério de São

Paulo. Camarani (2014) comenta, retomando as observações de Vax (1965), que, no universo fantástico, o espaço é uma variedade do espaço vivido, ou seja, o lugar assombrado não é apenas uma parcela daquilo que compõe esse mundo, mas um monstro que ameaça sua vítima: “O verdadeiro tempo fantástico, por sua vez, é o do terror, da ameaça sem recurso. A vítima vê fechar-se sobre ela o espaço e o tempo fantásticos: é *hic et nunc* que ela conhecerá o terror absoluto e a morte” (CAMARANI, 2014, p. 51).

A protagonista encontra o coveiro e pede ajuda. Este conta a ela histórias assustadoras, mas a protagonista não demonstra ter medo: “– É... tô vendo que a moça é diferente. Parece não ter medo de nada. – é que minha tia sempre me falava assim: medo a gente só deve ter dos vivos, pois quem morreu, morto ficará” (PRIETO, 2008, s.p.). Mas, a noção temporal torna-se confusa, “a vítima vê fechar-se sobre ela o espaço e o tempo”:

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

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

CONCLUSÃO

Ao serem produzidas, levando-se em conta os leitores e o contexto sociocultural em que transitam, as narrativas juvenis possuem tanto temáticas quanto marcas formais diversificadas. Quanto ao eixo temático,

consideramos, sem esgotar as possibilidades de classificação, três tendências predominantes nas narrativas analisadas: a linha histórica, engajada, de denúncia social, em que as narrativas juvenis empenham importante papel na divulgação e questionamento das questões sociais e históricas, por meio do fantástico; a linha intimista (introspectiva ou psicológica), cujas narrativas apresentam histórias fantásticas, que representam metaforicamente os confrontos internos e os questionamentos mais íntimos dos personagens jovens, por meio da busca de identidade e/ou do processo de amadurecimento; e a linha policial, de terror ou mistério, que evoca, de modo inovador, as tradicionais narrativas de terror e mistério, alimentadas pela tradição do gótico nas artes e na literatura em geral.

Os motivos e elementos fantásticos contribuem para a complexidade temática das narrativas. Em *A maldição do olhar* (2008), o quarto do vampiro Alê, embora possa ser considerado um espaço “alucinante”, uma vez que se trata de um protagonista vampiro, este é o universo mimético da narrativa em que vive o protagonista, de modo que a ambiguidade está presente na própria ambientação narrativa. Em *O telephone* (2014), o aparelho misterioso, personificado, fica no quarto do protagonista, e, quando “pulsa, enche seu quarto com o grito saído de algum ritual esquecido” (DILL, 2014, p.17). Já em *Alice no espelho* (2005), o ambiente do quarto é o espaço duplo, lugar de tormentos solitários e refúgio para a protagonista. É o quarto em que está o *espelho*, motivo fantástico, que permite a complexidade do tema do duplo, fundamental no desenvolvimento da trama entre Alice e Ecila.

Quanto à forma, apontamos os recursos dos quais autores lançam mão para garantir a proximidade da narrativa com o leitor. É por meio dos personagens e dos modos de narrar que os graus de proximidade com o leitor podem ser estabelecidos, possibilitando a identificação entre os seres do mundo ficcional com os jovens leitores enquanto seres no mundo, de modo que estes, a partir de tal proximidade, reflitam sobre si mesmos. Em *A maldição do olhar* (2008) há a construção de um narratário, um leitor ficcionalizado, que permite toda construção narrativa ambígua; em *A cidade dos deitados* (2008), é o narrador “representado” (TODOROV, 2004), autodiegético, que possibilita toda a constituição do medo da protagonista no decorrer da narrativa, presa no cemitério, um lugar assombrado que é o monstro que a ameaça. Por sua vez, em *O Mágico de Verdade* (2006), por meio do discurso direto, o foco narrativo é da “câmera”, que procura enquadrar justamente a dinâmica televisiva, aproximando o leitor da história narrada. Já em *Alice no espelho* (2005), há a modalização da racionalidade por meio da perspectiva da narradora “intrusa” que “vê” o real. Por sua vez, o discurso direto entre os protagonistas é um recurso de proximidade e

ambiguidade em *O telephone* (2014).

Colomer (2003), a partir da leitura das obras juvenis publicadas na Espanha, destaca que há obras em que a ambiguidade enlaça-se com a tematização de seus elementos constitutivos com o jogo metaliterário. Delbrassine (2006) também verifica nas narrativas juvenis francesas a forte presença de obras de metaficção que “nos permitem falar de um romance de iniciação à literatura” (2006, p. 408). Conforme o autor, o romance contemporâneo dirigido aos adolescentes situa-se como um lugar de reconciliação entre a “leitura ordinária” e a “leitura especialista”, garantindo simultaneamente o prazer do leitor (pela sua adequação ao público) e a formação do leitor (pelo exercício de distanciamento que exige)¹ (DELBRASSINE, 2006, p. 408 – tradução nossa).

Nas narrativas em pauta, é possível verificar também esse lugar de “reconciliação” que evidencia a preocupação de, ao mesmo tempo, proporcionar prazer e formar o leitor para a literatura, de provocar a reflexão sobre a composição do literário, sobretudo quando a ambiguidade permanece, como na ficcionalização do processo de leitura, ao tematizar a própria existência e permanência das personagens, como em *A maldição do olhar* (2008) e *Alice no espelho* (2005), em que a narradora assume a *persona* da “escritora” que mostra sua preocupação com a organização narrativa e com as personagens. Já a narrativa *O mágico de verdade* (2006) destaca a literatura em seu sentido “mágico”.

Como parte da ambiguidade e do processo de instauração do insólito há a utilização dos procedimentos formais do limite de fronteira e do objeto mediador (CESERANI, 2006). Em *Alice no espelho* (2005), o limite de fronteira para o fantástico é o sonho. Quanto ao objeto mediador para o fantástico, em *O telephone* (2014), é o próprio objeto que intitula a narrativa; já *O Mágico de verdade* (2006), por estar organizado pelo modo do espetáculo, por meio do discurso direto, configura o procedimento chamado por Ceserani (2006) de teatralidade.

Quanto à organização do mundo narrado, há a predominância da desarticulação lógico-causal nas narrativas, afinadas ao processo de “desrealização” (ROSENFELD, 1985) do romance moderno que relativiza a concepção de um pacto realista da literatura, que o fantástico propõe em essência. As narrativas analisadas terminam em hesitação, com ambiguidade,

⁵ «La variété et le nombre dès procédés littéraires mis en œuvre, la forte présence de la métafiction et de tous les moyens qui obligent à une lecture distanciée, nous autorisent à parler d'un roman d'initiation à la Littérature. Le roman contemporain adressé aux adolescents apparaît alors comme le lieu d'une réconciliation entre « lecture ordinaire » et « lecture savant », assurant simultanément plaisir du lecteur (par son adéquation à son public) et formation du lecteur (par l'exercice de distanciation qu'il exige)» (DELBRASSINE, 2006, p. 408).

com final *aberto*, exigindo que leitor levante hipóteses e reflita sobre os acontecimentos narrados, faça conjecturas e repense sua inserção no mundo. Assim, as narrativas juvenis analisadas entrelaçam em suas tramas acontecimentos insólitos que, a partir de seus diversos elementos e distintos parâmetros de composição e temática, iluminam as várias facetas da realidade empírica e possibilitam ao leitor uma maior sensibilidade acerca de si e do mundo.

Podemos afirmar, portanto, a partir das obras examinadas tanto no âmbito temático quanto no âmbito formal, que a modalidade do fantástico na narrativa juvenil brasileira, longe de se restringir a uma estratégia para atrair o leitor literário em formação ou de se destacar como forma de apelo ao mercado, permite que a narrativa se adeque aos jovens leitores pela qualidade da escrita criativa empreendida pelos autores, seja no nível temático e discursivo, seja no plano estrutural. Destaca-se também por colocar em cena os problemas sociais, históricos, psicológicos e os medos que perpassam a vida dos jovens, de modo que “cada um possa, como num espelho, encontrar [na narrativa] certa essência do ser humano, de qualquer ser humano, de si mesmo: tradução de necessidades, de angústias, de desejos, conscientes ou não” (HELD, 1980, p. 151), uma vez que o fantástico pode despertar o interesse, e talvez assustar, mas mantém sempre o encantamento, valorizando a sensibilidade, a partir da capacidade de instaurar o absolutamente novo, principalmente para a juventude, público diferenciado que experimenta momentos complexos da vida, plenos de significado e valor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Pedro. “O espelho: objeto refletor do sujeito da reflexão.” In: *Discursos e práticas alquímicas*. Colóquio Internacional. Lisboa. v. 2. 2000. Disponível em: <<http://www.triplov.com/alquimias/pedro2.htm>>. Acesso em: junho 2017.

BERGALLO, Laura. *Alice no espelho*. Ilustr. Edith Derdyk. São Paulo: SM, 2005.

BERNARDO, Gustavo. *O mágico de verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

CANDIDO, Antonio. O direito a literatura. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad. Nilton C. Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

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

COVIZZI, Lenira Marques. *O Insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.

DELBRASSINE, Daniel. *Le Roman pour adolescents aujourd'hui : écriture, thématiques et réception*. Paris : SCÉRÉN-CRDP de Académie de Créteil ; La Joie par les Livres – Centre national du livre pour enfants, 2006.

DILL, Luís. *O telephone*. São Paulo: Editora Gaivota, 2014.

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

HELD, Jacqueline. *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. 3. ed. Trad. Carlos Rizzi. São Paulo: Summus editorial, 1980.

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

MARINHO, Jorge Miguel. *A maldição do olhar*. São Paulo: Biruta, 2008.

MARTHA, Alice A. P. *Narrativas de Língua Portuguesa: temas de fronteira para crianças e jovens*. Anais do II Simpósio Mundial de Estudos de Língua Portuguesa – a Língua Portuguesa: ultrapassar fronteiras, juntar culturas. Évora: Universidade de Évora, 2009. Disponível em: <<http://www.simelp2009.uevora.pt/pdf/slt59/02.pdf>>. Acesso em: jun. 2019.

PRIETO, Heloisa. *Cidade dos deitados*. Ilustr. Elizabeth Tognato. São Paulo: Cosac Naify/ Edições SESC SP, 2008.

ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno.” *Texto e contexto I*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 75-97.

SARTRE, J. P. *O imaginário: psicologia e fenomenologia da imaginação*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.

VAX, Louis. Thèmes, motifs et schèmes. In: *La séduction de l'étrange*. PUF, Paris, 1965.

VIEGNES, Michel. *L'envoûtante étrangeté: le fantastique dans la poésie française (1820-1924)*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 2006.

Data de recebimento: 15 jun. 2019

Data de aprovação: 10 set. 2019