

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA

ANA PAULA CAIXETA DE BRITO

**REPRESENTAÇÕES DO INSÓLITO COMO TENSÃO: as artesanias de
Rowling e Bojunga tecendo olhares dissonantes**

Uberlândia
2019

ANA PAULA CAIXETA DE BRITO

**REPRESENTAÇÕES DO INSÓLITO COMO TENSÃO: as artesanias de
Rowling e Bojunga tecendo olhares dissonantes**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Literatura,
Representação e Cultura

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Camila da Silva
Alarvarce

**Uberlândia
2019**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

B862r
2019

Brito, Ana Paula Caixeta, 1989-
Representações do insólito como tensão [recurso eletrônico] : as
artesanias de Rowling e Bojunga tecendo olhares dissonantes / Ana
Paula Caixeta Brito. - 2019.

Orientadora: Camila da Silva Alarvarce.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2019.690>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. Literatura. 2. Literatura - História e crítica. 3. Nunes, Lygia
Bojunga, 1932- - Crítica e interpretação. 4. Rowling, J. K., 1965- -
Crítica e interpretação. I. Alarvarce, Camila da Silva, 1978- (Orient.) II.
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em
Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

ATA DE DEFESA

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários - PPLET				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico				
Data:	15 de março de 2019	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	17:00
Matrícula do Discente:	11712TLT001				
Nome do Discente:	Ana Paula Caixeta de Brito				
Título do Trabalho:	Representações do Insólito como tensão: as artes e as artes de Rowling e Bojunga tecendo olhares dissonantes				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 2: Literatura, Representação e Cultura				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Nas veredas da ironia: românticos e pós-modernos sob o olhar oblíquo da ambiguidade				

Reuniu-se no Bloco U, Sala 213, Campus Santa Mônica, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, assim composta pelos Professores Doutores: Camila da Silva Alavarce da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, Doutora em Teoria Literária pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho / Unesp, orientadora da candidata (Presidente); Karin Volobuef da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho / Unesp Araraquara, Doutora em Letras (Língua e Literatura Alemã) pela Universidade de São Paulo / USP; Doutor Paulo Fonseca Andrade da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais / UFMG. Ressalta-se que a Prof.^a Dr.^a Karin Volobuef participou da defesa por videoconferência desde a cidade de Araraquara (SP) e os demais membros da banca e o discente participaram *in loco*.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Prof.^a Dr.^a Camila da Silva Alavarce, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da mestranda e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Camila da Silva Alavarce Campos, Professor(a) do Magistério Superior**, em 15/03/2019, às 17:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Fonseca Andrade, Professor(a) do Magistério Superior**, em 15/03/2019, às 17:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Karin Volobuef, Usuário Externo**, em 15/03/2019, às 17:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1091615** e o código CRC **866A51D3**.

À minha amada avó Manoelina, *in memoriam*, por ter me ensinado que a caminhada é longa, mas doce é a chegada.

AGRADECIMENTOS

À Deus e à Nossa Senhora das Graças por me permitirem ir e vir de Uberlândia em proteção e por sempre me concederem a inspiração para a escrita;

À minha amada mãe Maria Marta, pelas orações diárias e pelo apoio. Obrigada por compreender e por respeitar que sua filha sempre sonhou em alçar voos mais altos;

Ao meu irmão Rogério Wenderson, pelas palavras de carinho, pela fé depositada em mim e por sempre me dizer que eu seria capaz de alçar este voo;

Aos meus amados avós Manoelina (*in memorian*) e Raul pelas orações diárias e por serem meus exemplos de que a luta é árdua, mas os frutos do esforço gasto na batalha sempre virão;

À minha orientadora, professora Camila Alavarce, minha eterna admiração, respeito e gratidão pelo acolhimento durante estes dois anos e por ter sido uma amiga em meus momentos mais frágeis ao longo desta jornada. Obrigada por insistir em mim, pelos conselhos e pela forma tão amorosa com que cuidou desta orientação;

À professora Marisa Gama-Khalil, obrigada por me apresentar Lygia Bojunga, por amar os contos de Beedle e por me ensinar sobre as artesanias da Literatura;

Aos amigos que fiz durante esta caminhada, principalmente aos de Uberlândia, por sempre me receberem muito bem e por me instigarem a continuar nesta busca árdua pelo conhecimento;

Aos amigos de perto, agradeço pela compreensão, pela torcida e por me lembrarem constantemente de que no final tudo daria certo;

Ao meu amado amigo, Raniel Fernandes, por sua amizade preciosa. Obrigada por sempre me ouvir nos momentos de angústia, por seus inúmeros abraços acolhedores nestes dois anos e, principalmente, por me tornar uma pessoa melhor a cada dia;

Aos membros da Banca Examinadora, Karin Volobuef e Paulo Fonseca Andrade, pelas valiosas contribuições prestadas ao enriquecimento desta pesquisa;

Aos professores e professoras do Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras, pelos conhecimentos professados nas aulas e por me encantarem com sua paixão pela Literatura;

Às autoras, Joanne Kathleen Rowling e Lygia Bojunga, por me presentear com a magia de suas histórias e por darem sentido a esta busca.

Insólita é a vida. Insólito é o pacto com o instante, naquele que, na condição de mortais, nos foi concedido. Variados caminhos, feitos de desvios e atalhos, se delineiam à nossa frente, na tentativa fugaz de assegurarmos a permanência ... A arte é um deles. Se insólita é a vida, a arte seria seu duplo.

Cinda Gonda

RESUMO

A presente dissertação pretende analisar a abrangência do insólito e a sua construção nas narrativas literárias escolhidas, a partir de teorias, conceitos e análises do termo, propondo uma visão mais ampla do acontecimento insólito nas narrativas, ao relacioná-lo às diversas possibilidades de entendimento do real. Para tal reflexão, utilizaremos o romance *Corda Bamba*, de Lygia Bojunga e os contos “A Fonte da Sorte” e “O Conto dos Três Irmãos”, presentes na obra *Os Contos de Beedle, O Bardo*, de J.K. Rowling. Ainda pretendemos explorar a construção poética dos objetos e sua relação com as personagens das narrativas, bem como os efeitos de sentido criados no texto a partir dessa relação.

Palavras-chave: Insólito. Artesanias. Real. Objetos. Olhar.

ABSTRACT

This study intend to analyze the comprehensive of the unusual and its creation in the literary narratives chosen from theories, concepts, and term analyzes, proposing a broader vision of the unusual event in the narratives, when we relate it to many chances of understanding of the real.

To such critical thinking, we will use the novel *Corda Bamba*, by Lygia Bojunga and the short stories “A Fonte da Sorte”, and “O Conto dos Três Irmãos”, found in the book *Os Contos de Beedle, O Bardo*, by J.K. Rowling. We also intend to explore the poetic construction of the objects and its relationship with narrative characters, beyond its effects of meaning created in the text from this relationship.

Keywords: Unusual. Crafts. Real. Object. Look.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Ilustrações de Rowling na Obra Os contos de Beedle, o Bardo.....	17
Figura 2 -	Manuscrito de Os contos e Beedle, O Bardo, leiloado em Londres.....	18
Figura 3 -	Imagens do conto A fonte de sorte, de Rowling.....	25
Figura 4 -	Imagens da obra Corda bamba de Lygia Bonjuga.....	26
Figura 5 -	Imagens do filme As relíquias da morte- parte 1.....	68
Figura 6 -	Imagem retirada do conto de Rowling O conto dos três irmãos.....	68
Figura 7 -	Fotografia do exemplar na versão 2017.....	71
Figura 8 -	Fotografia do personagem Alvo Dumbledore.....	72

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 LYGIA BOJUNGA E J. K. ROWLING.....	15
1.2 Artesãs de palavras.....	15
2 O INSÓLITO REVISITADO: a importância do contexto e a relativização do real.....	30
2.1 Entre o real e o sonho: o insólito em <i>A corda bamba</i>.....	41
2.2 As tensões em duas narrativas de “Beedle, o Bardo”: um caso de insólito?.....	54
3 A CONSTITUIÇÃO DO INSÓLITO PELA ENUNCIÇÃO FICCIONAL EM J. K. ROWLING E LYGIA BOJUNGA.....	64
4 UMA RELAÇÃO ENTRE OS SUJEITOS E OS OBJETOS: os significados do olhar.....	89
4.1 As narrativas de Beedle, o Bardo: o olhar do leitor a partir da relação entre as personagens e os objetos.....	93
4.2 Na corda bamba: a poesia nos objetos e a sua relação com o ver em Maria.....	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	115
REFERÊNCIAS	121

INTRODUÇÃO

A epígrafe escolhida para esta dissertação representa meu caminhar nesses dois últimos anos pelo Mestrado. Desde a elaboração de meu projeto para a inscrição na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), no Curso de Pós-Graduação em Estudos Literários, eu tinha a certeza de que o universo mágico de J. K. Rowling estaria junto comigo nesta jornada. Eu sempre falava sobre a obra *Os Contos de Beedle, o Bardo* com um entusiasmo genuíno e com o coração pulsante. Desde a minha adolescência, acompanho a *Saga Harry Potter* e as peripécias fabulosas, ao meu ver, de J. K. Rowling. Então, sempre me perguntava como traria aquele encanto para ainda mais perto de mim e, principalmente, como levaria aquele mundo às pessoas. Eu queria compartilhar meu encantamento com as obras e com os filmes. Eu queria me sentir parte de tudo aquilo de alguma forma. O Mestrado, então, me proporcionaria viver tudo isso. Eu tinha sido aprovada no processo seletivo, isto é, meu projeto seria lido e discutido pelos professores da Casa.

Durante o meu ingresso na UFU, com a realização das disciplinas e a participação nos eventos, acabei conhecendo, por intermédio da professora Marisa Gama-Khalil, a voz encantadora de Lygia Bojunga, que me mostrava seu universo através de personagens marcantes, como a querida garotinha Maria, na obra *Corda bamba*. Então, após conhecer minha orientadora, a professora Camila da Silva Alavarce, decidimos que, naquele caminhar, também caberia a companhia de Bojunga, uma vez que ela tinha em seus livros um caráter artesanal que poderíamos explorar, muito semelhante ao trabalho de Rowling. Dessa forma, aquela nova dupla – Lygia Bojunga e J. K. Rowling – passou a me acompanhar em cada passo dado no desenvolvimento de minha pesquisa.

A princípio, meu estudo estava voltado para a análise dos objetos que estavam no interior das narrativas escolhidas; mas, à medida que as orientações aconteciam, as discussões foram ganhando proporções maiores que a vontade inicial. Assim, vi que as obras me ofereciam recursos tão ricos que precisaria desviar do caminho ora traçado para que conseguir me aproximar mais daquelas narrativas. À vista disso, minha orientadora e eu decidimos que o insólito presente nos enredos também seria meu companheiro de jornada.

A partir deste momento, muitas leituras sobre o Fantástico começaram a ganhar espaço em meus dias, já que um teórico sempre me levava a outro; uma teoria sempre se referia a outra, e eu me encontrava ávida por estabelecer tais conexões e associá-las às obras que havia escolhido. Os

dias foram passando e, à medida que eu terminava as leituras propostas por minha orientadora, surgiam vários questionamentos que precisavam ser esclarecidos para que eu pudesse continuar a pesquisa. Hoje, olho para trás, e entendo que foi uma construção de conhecimento diária e que minha orientadora foi peça fundamental para que eu chegasse até aqui.

Após lermos e discutirmos obras, artigos, dissertações e teses sobre o insólito, eu estava diante de um precipício teórico, visto que todo aquele material não oferecia respostas, mas levantava inúmeras questões. Confesso que senti medo e muita angústia diante dessa situação, mas ao mesmo tempo eu sabia que se conseguisse encontrar um caminho, ele seria instigante e singular para os meus estudos. Eu estaria ampliando as teorias existentes e assim dando, de fato, uma contribuição para a área. A minha empolgação era contagiante!

Eu estava começando a perceber que o caminho que eu traçava era repleto de incertezas e de desafios, assim como a travessia dos personagens de Bojunga e Rowling. Com certeza, eu teria à frente várias indagações e percalços, mas eu queria caminhar, afinal, a pesquisa não deveria sempre apontar para provocações que ainda não haviam sido respondidas? Eu tinha certeza de que sim!

Diante de tudo isso, apostei em uma visão mais abrangente do insólito. Deixei de lado o metaempírico, a visão genológica de Todorov, mas também não me contentei com a proposta modal de Felipe Furtado. Comecei a associar o fenômeno insólito ao “real” e a percebê-lo nas enunciações ficcionais das obras escolhidas para esta dissertação. Foi um desafio e tanto! Eu estava, portanto, diante de minha provocação maior: a tessitura do insólito pela enunciação ora ficcional, ora “real” nas obras escolhidas.

No meio de meu percurso, passei pela temida Qualificação, e foi neste momento que tudo mudou, porque tive a sorte de contar com as contribuições de dois professores maravilhosos: Prof. Dr. Paulo Andrade Fonseca (UFU) e Prof.^a Dr.^a Regina Michelli (UERJ). Eu sempre me lembrarei deste dia com gratidão! Gratidão, professores, pelo tempo dedicado à leitura dos capítulos, que começavam a ganhar seu formato, e gratidão pela partilha, uma doação de conhecimento e de amor pela Literatura.

Vocês também foram meus parceiros de caminhada. Associo cada passo que demos juntos a uma contribuição que recebi naquela tarde de julho de 2018, durante a minha Qualificação. Saibam, meus queridos professores, que esta dissertação foi escrita tendo como base inspiradora o olhar e as pontuações que, com tanto carinho, recebi naquele momento.

Professor Paulo, eu sempre serei grata por tudo que ouvi e pelo modo como me falou sobre Lygia Bojunga e J. K. Rowling. Saiba que em cada pontuação feita, eu percebia a dedicação e o carinho que você teve ao ler aquelas páginas. O cuidado das anotações, o apontamento para as intertextualidades, os vários livros emprestados, e principalmente, a direção que me apontou para o modo como deveria tratar o insólito, nas obras escolhidas, nunca será esquecido. Em minha mente e coração, a palavra gratidão sempre estará associada ao seu nome. Obrigada!

Após a Qualificação, minha análise sobre *Os contos de Beedle, o Bardo*, ganhou, então, proporções maiores, e passei a ouvir a voz de J.K. Rowling nos contos. Ouvi a voz de uma autora provocadora e de uma leitora atenta; assim como vi no paratexto intitulado “Pra você que me lê” uma Lygia Bojunga dialogar com seus leitores e também personagens. Nesta proposta, eu me debrucei sobre teorias consagradas e sobre análises críticas atuais, reconhecendo a relevância de todas; contudo, optei por enxergar as possibilidades para além delas; por tentar encontrar explicações para indagações que não eram totalmente respondidas em meus momentos de estudo.

As possibilidades me encantavam à medida que surgiam a cada conversa e a cada leitura realizada, junto ao café quentinho e ao espaço sempre aconchegante em que nos reuníamos para capturar essas ideias e possibilidades de leitura. A empolgação de minha orientadora Camila da Silva Alavarce sempre surge em minha memória, quando penso em todo o trajeto percorrido: “Ana, é um novo viés de análise. Nós estamos vasculhando as caixinhas! Este é um caminho muito bonito”! Nesses instantes, minha cabeça sempre fervilhava e a vontade era de já sair correndo para iniciar as leituras e a escrita.

Dizendo tudo isso, até parece que foi fácil, mas afirmo que não foi bem assim. Eu encontrei aquelas famosas pedras de Drummond pelo caminho. Mas, ao invés de tropeçar em todas elas, construí a minha dissertação inteira. As críticas vieram, contudo, escolhi que elas seriam responsáveis por instigar ainda mais as minhas pesquisas e as minhas leituras, não aconteceria o contrário. Reconheço que o caminho foi longo, mas o resultado é o presente estudo do qual muito me orgulho e que passo a apresentar a vocês através de uma pequena síntese de cada capítulo.

O primeiro capítulo busca apresentar as autoras Lygia Bojunga Nunes e J. K. Rowling mostrando os pontos comuns que aproximam a escrita de ambas, como o fazer artesanal na confecção manual das obras escolhidas, a linguagem plurissignificativa e o universo ambíguo de que se valem seus personagens no desenvolvimento dos enredos, e ainda, a temática das obras, considerada, muitas vezes, complexa para o público com o qual trabalham: jovens e adolescentes.

O segundo capítulo trata da conceituação e, principalmente, da relação entre o real e o insólito num determinado contexto literário. Para tanto, passei pelos diversos conceitos de insólito existentes e pelas teorias que tratam do acontecimento em si, tanto no texto literário quanto em nosso cotidiano para que pudesse chegar a uma reflexão sobre o mesmo nas obras escolhidas para esta pesquisa.

O terceiro capítulo aborda um tipo específico de insólito, o qual tratei por enunciação insólita – um modo singular de enunciação, a propor, invariavelmente, algo incongruente em relação a certo entendimento de “normalidade” ou de “realidade” –, através de paratextos presentes nas obras escolhidas. Nos contos de *Beedle*, da escritora J.K. Rowling, presente na saga infanto-juvenil Harry Potter, isso ocorrerá por meio dos comentários que o personagem Alvo Dumbledore – *personagem da Saga Harry Potter* – faz em relação aos contos, criando uma espécie de moral às avessas, em um paratexto localizado após o final do enredo principal, e também os comentários da própria autora – sobre o personagem Alvo Dumbledore – na introdução da obra literária e em notas de rodapé. Já em Lygia Bojunga, como a obra *Corda bamba* não conta com o “Pra você que me lê” – e, uma vez que essa questão despertou o meu interesse – busquei investigá-la nas obras *Paisagem* e *Feito à Mão* e notei que, além de possuírem o paratexto, essas obras também representam um caso de enunciação insólita.

O quarto capítulo trará a teoria sobre o olhar a partir de teóricos como Le Goff, Marilena Chauí, Adauto Novaes e Sérgio Cardoso e aplicará a mesma nas narrativas selecionadas a partir da relação deste com os personagens. Abordarei, assim, o modo como os protagonistas olham para os objetos com que se relacionam e para o ambiente que os envolve, estabelecendo diferentes maneiras de analisar o ver.

Finalmente, posso dizer que consegui realizar minha travessia e que o trajeto me levou até aqui: a dissertação que você lerá em seguida. Hoje, eu me sinto mais próxima a Rowling e a Bojunga e estou realizada por saber que consegui trazê-las para as mãos de outros leitores, que assim como eu são verdadeiramente apaixonados por literatura.

“As palavras eram feitas de pedaços, e cabia à gente juntá-los. No escuro, com linha escura e cautela, eu ia amarrando as letras, somando partes com cuidado.”

Bartolomeu Campos de Queirós

1 LYGIA BOJUNGA E J. K. ROWLING

“Num piscar de olhos, no verso tornado rosto, tornando verso, o branco virgem da folha desbodrase nessa luz que escapa: a escrita, universo em expansão.”

Mallarmé

1.1 Artesãos de palavras

Este capítulo propõe o levantamento dos pontos comuns que aproximam a autora britânica Joanne Katleen Rowling da autora brasileira Lygia Bojunga. Tal aproximação ocorrerá por meio da análise dos contos *A fonte da sorte* e *O conto dos três irmãos*, da escritora J.K. Rowling, presentes na saga infanto-juvenil Harry Potter, no livro *Os contos de Beedle, o bardo* e do romance *Corda bamba*, da escritora Lygia Bojunga.

Para tanto, apresentaremos uma breve biografia das escritoras escolhidas, bem como os enredos das obras citadas com o olhar voltado para o fazer artesanal usado na confecção manual das obras, para a linguagem plurissignificativa e para o universo ambíguo de que se valem seus personagens no desenvolvimento dos enredos. Além disso, faremos considerações sobre a temática das obras, considerada, muitas vezes, complexa para o público com o qual as autoras trabalham: jovens e adolescentes.

Joanne Katleen Rowling, nascida em Yate – cidade no interior da Inglaterra –, em 31 de julho de 1965, é criadora da célebre série de livros *Harry Potter* – responsável por cativar milhares de leitores pelo mundo inteiro. A série é composta por sete livros: *Harry Potter e a pedra filosofal* (1997), *Harry Potter e a câmara secreta* (1998), *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban* (1999), *Harry Potter e o cálice de fogo* (2000), *Harry Potter e a ordem da fênix* (2003), *Harry Potter e o enigma do príncipe* (2005), *Harry Potter e as relíquias da morte* (2007), que foram traduzidos para sessenta e dois idiomas e já venderam mais de quatrocentos milhões de exemplares desde o lançamento no mercado editorial em 1997.

Segundo a editora Dilva Frazão (2017) do site *ebiografia.com* J. K. Rowling sempre manifestou o gosto pela leitura desde a infância e seus pais fomentavam o mesmo mantendo a casa repleta de livros. Rowling escreveu seu primeiro livro de ficção, “A história de um coelho chamado Coelho”, com apenas seis anos de idade, o que já refletia sua intimidade com a escrita.

Ainda segundo a editora, Rowling passou um ano na França estudando línguas clássicas, literatura francesa e se especializando. Graduada pela Universidade Exeter, voltou para a Inglaterra onde trabalhou como pesquisadora da Anistia Internacional, em Londres. Em 1991, deixou o emprego e se mudou para Portugal onde conheceu o jornalista Jorge Arantes com quem se casou e teve uma filha. Quando seu casamento chegou ao fim, ela retornou para a Inglaterra onde lançou o primeiro livro da Saga Harry Potter, intitulado *Harry Potter e a pedra filosofal* e, então, recebeu o prêmio “O Livro Infantil do Ano”, concedido pelo British Book Awards. Posteriormente, em 2001, casou-se com o anestesista Neil Michael, com quem teve dois filhos.

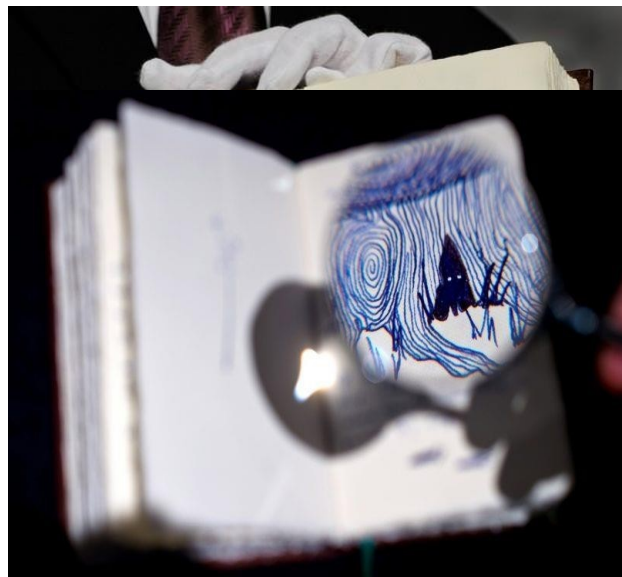
J. K. Rowling recebeu vários prêmios e honrarias, segundo dados do site *ebiografia.com*, entre eles, "A Ordem do Império Britânico", 2001; prêmio "Príncipe de Astúrias para a Concórdia", Espanha, 2003; "The Edinburgh Award", 2008; título de "Cavaleiro da Ordem da Legião de Honra", França, 2009; foi eleita pela Enciclopédia Britânica uma das trezentas mulheres que mudaram o mundo.

Curiosamente, segundo uma matéria publicada pela jornalista Monteleone e Sereza (2004) o primeiro livro responsável por dar vida ao bruxo Harry Potter foi escrito à mão em um café, na cidade de Edimburgo, na Escócia. Após várias tentativas frustradas de publicação, o manuscrito encantou o agente literário Christopher Litte e, então, a editora Bloomsbury o publicou. Com o sucesso alcançado em um curto espaço de tempo, lançam-se mais seis livros que, posteriormente, tornaram-se filmes com novo recorde de público.

Em 2008, J. K. Rowling decide se despedir da Saga que envolveu sua vida por dezessete anos de uma maneira especial; ela decide criar a obra *Os contos de Beedle, o bardo*, artesanalmente, construindo cada exemplar com suas próprias mãos, e proporcionando aos fãs um vislumbre de sua outra habilidade: ser desenhista. A autora ilustrou os cinco contos que compõem o livro com imagens capazes de nos fazer mergulhar no universo da saga e nos elementos fantásticos que a compõe a cada página lida e escreveu uma dedicatória diferente para cada um deles. Vale registrar que as dedicatórias não são de domínio público. Foram feitas para as pessoas que Rowling escolheu apresentar, e, portanto, não foram divulgadas aos fãs nem a imprensa.

Individualmente escrito à mão e extensivamente ilustrado pela autora, com 160 páginas contendo 5500 palavras, escrito em caderno italiano feito à mão, com páginas cor de creme e bordas recortadas (167x111mm), encapado em marrom (175x144mm) decorado na capa superior pelos artistas de Edimburgo, Hamilton and Inches, com cinco ornamentos prata individualmente esculpidos a mão e pedras-da-lua (<https://arquivo.potterish.com>).

Figura 1 – Ilustrações de Rowling na Obra Os contos de Beedle, o Bardo



Fonte: Ben A. Pruchnie / Getty Images Entretenimento / Getty Images <https://galeria.potterish.com>)

Como podemos perceber nas imagens anteriores, a arte manual ocupa todo o livro. Rowling se vale da caneta e de sua criatividade para dar vida a cada traço que ganha forma de enredo bem como de imagens representativas a cada página lida. Segundo a autora Lucia Castello, essa relação entre escritor/criador e livro/objeto criado no que diz respeito ao fazer artesanal ocorre como numa Banda de Moebius, escrita e sujeito mantêm, assim, uma relação de interioridade/ exterioridade que não opõe um ao outro, mas antes os conjuga, continuamente, em movimentos que aparentemente se alternam (BRANCO, 2011).

Muito além do talento que a autora possui para criar enredos que conquistaram o mundo, a escritora decide confeccionar à mão tais exemplares, a fim de reforçar a gratidão que possui pelas pessoas que acompanharam bem de perto sua trajetória de escrita, assim vemos o valor que Rowling atribui a esse trabalho artesanal, uma mistura de amor, gratidão e generosidade. Esse último sentimento é manifestado quando ela decide confeccionar um sétimo exemplar envolto em tecido, encadernado em couro e revestido com joias semipreciosas para destiná-lo a um leilão, em 2007, com a finalidade de ajudar a Organização The Children's Voice, que cuida de crianças em

situações de vulnerabilidade nos países europeus e que, como ela mesma disse, tem um lugar muito perto de seu coração.

Figura 2 – Manuscrito de Os contos e Beedle, O Bardo, leiloadado em Londres



Fonte: Ben A. Pruchnie / Getty Images Entretenimento / Getty Images (<https://galeria.potterish.com>)

Cada uma das sete cópias foi unicamente decoradas com ornamentos pratas feitos a mão e decoradas com pedras semipreciosas por Hamilton and Inches. A companhia foi fundada em 1886 por James Hamilton e Robert Inches que eram tios e sobrinhos respectivamente. A firma possui uma garantia real apontada pela Sua Majestade a Rainha como silvermiths e clock specialists. A montagem e decoração foram inspiradas em um antigo livro italiano de orações. Cada ornamento prata sustenta uma ideia principal de cada um das histórias sendo uma folha, coração, fonte e um pé humano. O painel de prata central inclui um crânio. Pedras da lua também são decoradas. Dentro da mitologia mágica, pedras da lua promovem amor incondicional e desinteressado. Essas qualidades estimulam qualidades maternas e educativas. Cada ornamento foi feito a mão e marcado. (<https://arquivo.potterish.com>).

Os contos de Beedle são citados no sétimo livro da saga, intitulado *As relíquias da morte* como sendo um livro de contos de fadas para bruxos (as) ouvirem antes de dormir. Além das instigantes histórias, temos uma introdução da própria autora e notas do personagem Alvo Dumbledore – bruxo e diretor da Escola de Magia e Bruxaria Hogwarts – ao final de cada conto. Esta obra, além de ser um espaço para os fãs irem além das narrativas que compõem a Saga *Harry Potter*, é uma oportunidade de eles conhecerem as opiniões de um importante personagem e da própria autora. J. K. Rowling sobre as histórias.

Posteriormente, a autora explica, ainda em seu site oficial, os motivos de criar notas de rodapé com falas do personagem Alvo Dumbledore, decisão essa que surpreendeu muito seus fãs, visto que temos um personagem analisando situações vividas por personagens também fictícias.

A nova edição incluirá os contos em si, traduzidos das runas originais por Hermione Granger e com ilustrações feitas por mim, mas também terá notas do Professor Dumbledore que aparecem pela generosa permissão dos diretores do Arquivo de Hogwarts. O comentário de Dumbledore sobre os contos, os quais foram descobertos em seus documentos após sua morte, incluem algumas notas históricas, reflexões pessoais e os aspectos de um dos ramos mais misteriosos da magia: o folclore mágico. Espero que os leitores que poderão ter essas fábulas mágicas clássicas pela primeira vez, encontrem em seus comentários tanto um entretenimento como uma utilidade (www.jkrowling.com).

Na citação anterior, vemos que J. K. Rowling confunde a tênue linha que separa os “limites” entre real e ficcional, afinal de contas, os comentários de Dumbledore “foram descobertos em seus documentos após a sua morte”; e ela ainda dialoga com os leitores, dizendo que espera que eles “encontrem em seus comentários tanto um entretenimento como uma utilidade”, provocando-os a completarem as brechas que ela propositalmente deixa no texto para aproximar tal relação. Toda vez em que isso acontecer essa confusão proposital dos contornos de real e de ficcional, ou a rasura do entendimento do que seja real e do que seja ficcional estaremos diante do que vamos chamar, aqui, de uma “enunciação insólita”, que estudaremos no capítulo 3.

Em seu site oficial, a autora divulgou uma nota explicando aos fãs o porquê da elaboração de um livro artesanal e ainda discorreu sobre a ideia de colocar comentários e notas do personagem Alvo Dumbledore ao final de cada conto. Rowling explica o quão especial é poder agradecer às pessoas que acompanharam essa jornada literária de perto e também como é gratificante poder ajudar crianças internadas, que, segundo a autora “precisam de uma voz”.

A ideia veio porque eu realmente queria agradecer as seis pessoas que têm sido muito intimamente ligadas à série 'Harry Potter', e essas eram as pessoas para quem uma peça de joalheria não estava indo para cortá-la. Então eu tive a ideia de escrever-lhes um livro, um livro escrito à mão e ilustrado, apenas para estas seis pessoas. E bem, se estou fazendo seis, eu realmente tenho que fazer sete, e o sétimo livro será por esta causa, que é tão perto do meu coração. (Potterish.com / 30 de abril de 2007 / Tradução: Juliana Maron dos Santos).

Assim, através de várias entrevistas concedidas pela autora, sabemos que a criação/confecção de *Os contos de Beedle, o bardo* foi um gesto de amor para com as pessoas que a apoiaram e acreditaram que *Harry Potter* seria muito mais que um personagem no papel. Somase a isso, uma grande estratégia de marketing da autora para divulgar tal obra, uma vez que os fãs da saga principal, jamais deixariam de comprar esta obra que se tornou fundamental para o entendimento das relíquias da morte, assunto da obra *Harry Potter e as Relíquias da Morte*. Desse

modo, Rowling autoriza que o livro também fosse publicado de modo impresso para que os fãs, espalhados pelo mundo inteiro, pudessem ter acesso à magia dessas histórias e, ao mesmo tempo, a mais um livro escrito pela autora.

É salutar ouvirmos a voz dessas autoras nos textos para compreendermos a finalidade de tais paratextos e, ainda, vemos que tal estilo elaborativo é um dos traços que marca a contemporaneidade das obras escolhidas. O fato de essas narrativas serem contemporâneas faz com que haja um espaço maior para essa voz ser percebida pelos leitores. A crítica literária brasileira Leila Perrone-Moises, em sua obra intitulada “Texto crítica, escritura”, explica algumas características dessa ruptura sofrida entre as obras anteriores e posteriores ao século XIX:

Uma das principais características da transformação sofrida pelas obras literárias, a partir do fim do século XIX, é a multiplicação de seus significados, que permitem e até mesmo solicitam uma leitura múltipla.

As personagens dos romances começam a representar diferentes “vozes” não unificadas por uma verdade englobante, de ordem ideológica (a “filosofia” do autor) ou de ordem psicológica (a “personalidade” do autor). (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 22).

Notamos essas diferentes vozes tanto na obra de Lygia quanto na de Rowling, afinal as vozes das autoras misturam-se na tentativa de encaixar uma história na outra e, ao mesmo tempo, dialogar com os leitores. Compreendemos que esse processo de ficcionalização ocorre por escolha das escritoras, que decidem estabelecer um elo entre essas histórias, com a intenção de fazer com que seus leitores relacionem os fatos narrados, constituindo uma espécie de “quebra-cabeças narrativo” capaz de desvendar alguns dos enigmas mais importantes da Saga. No momento em que o leitor é capaz de montar esse “quebra-cabeças”, ele passa a questionar a “realidade” em que está sendo inserido pelas autoras que aproximam esses mundos reais e ficcionais.

O teórico Karl Schollhammer fala sobre o desejo de se atingir uma “realidade” narrativa ao pontuar que: “O essencial é observar que essa escrita se guia por uma ambição de eficiência e pelo desejo de chegar a alcançar uma determinada realidade, em vez de se propor como uma mera pressa ou alvoroço temporal.” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 11).

Tal ponto de vista também se aplica às narrativas escolhidas, porque aqui não vemos uma preocupação com o tempo das histórias, mas sim, uma necessidade de observação e engajamento maior para encaixar os detalhes narrados pelas autoras ao enredo principal, contado pelos narradores.

Em entrevista, J. K. Rowling fala aos fãs sobre a criação de “Os Contos de Beedle, o Bardo”:

Quando eu tive a ideia de escrever “Os Contos de Beedle, o Bardo” por completo, fiquei intrigada em descobrir como os contos de fada bruxos seriam diferentes daqueles contados a crianças trouxas. No fim, bruxos e bruxas são delegados a papéis secundários, senão principais; em “Os Contos de Beedle, o Bardo”, eles mesmos são os heróis e heroínas.

Você pode pensar que magia resolveria qualquer dilema de um conto de fada, mas o fato é que há sempre alguém que pode conjurar uma maldição mais poderosa, ou uma criatura que não sucumbe aos melhores encantamentos. Então, os intratáveis e eternos predicamentos humanos de amor, morte e busca pela felicidade não são necessariamente resolvidos com mais facilidade pelos possuidores de varinhas.

Então esses contos de fada bruxos têm muito em comum com seus semelhantes bruxos: eles existem para expressar esperanças e medos humanos, e para ensinar uma lição ou duas. Há, entretanto, algumas diferenças: bruxas tendem a salvar a si mesmas, em vez de esperar um homem fazer isso e os jovens bruxos são alertados, não contra os perigos e tentações do mundo a fora, mas contra seus próprios poderes mágicos.

“Os Contos de Beedle, o Bardo” é na verdade uma destilação dos temas encontrados nos livros Harry Potter, e escrevê-lo foi o mais maravilhoso modo de dizer adeus ao mundo que eu amei e no qual eu vivi por dezessete anos (Potterish.com / 13 de dezembro de 2007 / Tradução: Renata Grando).

Passando às colocações sobre a outra autora que escolhemos para esta pesquisa, verificamos que, segundo dados publicados no site oficial da autora, Lygia nasceu em Pelotas (RS), em 26 de agosto de 1932 e tem o livro como um objeto de criação artística, conforme estamos demonstrando. A autora, que mudou para o Rio de Janeiro com apenas oito anos de idade, escreve seus textos a lápis e em cadernos capazes de abrigar seus personagens e suas histórias.

A escritora já recebeu, em 1982, o prêmio Hans Christian Andersen e o prêmio Astrid Lindgren Memorial Award (ALMA), em 2004, os dois mais importantes prêmios internacionais de literatura infanto-juvenil, tidos como o Prêmio Nobel da literatura infantil. Lygia também traz em sua carreira marcas do teatro e do rádio – artes pelas quais nutre grande carinho e admiração, mas foi como escritora que viu surgir sua verdadeira vocação e o amor pela escrita. Lygia Bojunga tem vinte e três livros publicados, sendo sua maioria traduzida em vinte e três idiomas. A autora tem recebido vários elogios da crítica especializada dentro e fora do Brasil.

O amor pelos livros fez com que Bojunga fundasse a Casa Lygia Bojunga, no Rio de Janeiro, para abrigar suas criações e também para que pudesse desenvolver projetos socioeducativos que estimulassem a leitura de crianças e jovens. Posteriormente, em 1982, decidiu se mudar com o marido para a Inglaterra; mas logo percebeu que não conseguiria ficar longe de sua pátria, então começou a alterar o seu tempo entre os dois países.

Assim, Lygia além de escrever decidiu editar seus próprios livros por acreditar que fazer parte de todo o processo de criação tornaria sua relação mais profunda com suas obras. Assim, em

seu site oficial, vemos que surge, em 2002, uma Lygia editora que não só escreve, mas publica e reedita suas obras.

Desse modo, Lygia passa a brincar com seus leitores ao incluir gostos pessoais como a cor amarela a todas as capas de seus livros, ilustrações e o “Pra você que me lê” paratexto em que a escritora instaura um contato com seus leitores e compartilha seus anseios, medos e desejos na elaboração/ construção dos livros. Esse processo elaborativo também ocorre com Rowling tanto em suas entrevistas quanto na introdução dos contos de Beedle ao criar uma aproximação com o leitor, chamando-o para dialogar com o texto, como vimos anteriormente. A professora Vanessa Passos assinala esse processo criativo ao escrever que:

Os meandros da escrita, já mencionados, e como tema nuclear, exigem, para uma apreensão de seus mistérios, o que a autora da pesquisa elegeu como fundamento da escritura de Lygia: o artesanato de uma escritora que conjuga a Literatura como uma forma de comunicação entre as pessoas, utilizando-se de uma linguagem que desperta os sentidos dos leitores e fala aos seus sentimentos. Esta arte era necessária tanto para tecer os fios de dizer as coisas mais leves e descontraídas para tecer o silêncio de dizer a dor mais profunda da perda e do luto. (PASSOS, 2018, p. 22).

Esse caminho que Passos (2018) afirma ser o de Lygia Bojunga une a escrita às ilustrações das obras, despertando em seus leitores a percepção de criação diferenciada que a autora possui e sua intenção, muitas vezes velada, de tratar de assuntos polêmicos na infância e na adolescência em uma época ditatorial, em que as vozes eram silenciadas e/ou abafadas por uma minoria que detinha o poder por tecer críticas à sociedade. Passos (2018) afirma que notar o contexto histórico, social, político e cultural é demasiado importante para a compreensão do conjunto da sua obra, de modo que uma análise realizada fora do contexto poderia gerar muitos equívocos.

Essa necessidade de criação é uma vocação literária que faz com que Lygia maneje os espaços dos livros de maneira artesanal: perigrafando, desenhando e ficcionalizando com a própria escrita e também com a criação do “Pra você que me lê”. Eliane Muzzi também fala da apropriação desses espaços ao citar a importância dos paratextos:

[...] o paratexto constitui um meio de controle do autor ou do editor sobre o livro de onde advém sua aptidão para funcionar como instrumento ideológico: é o lugar por excelência de uma ação sobre o público, onde se estabelece critérios de recepção e consumo. (MUZZI, 1996, p. 8).

Por tudo que estamos dizendo em torno do fazer literário e artístico de Rowling e de

Bojunga, percebemos que o livro como objeto de criação artística oferece aos seus próprios criadores o inenarrável prazer da escrita de uma escrita singular que não se tece apenas pela palavra escrita, mas também pelo “avesso” dessa palavra, nos paratextos e notas de rodapé e, ainda, pelos desenhos que acompanham as obras.

As autoras, ao criarem, dessa maneira, um universo imaginário, dão vida a vários personagens capazes de fazer saltar aos olhos dos leitores sensações, muitas vezes, inexplicáveis, afinal, a experiência que elas proporcionam ao leitor – que está em contato com estas obras – é uma experiência que vai além da palavra escrita, pois envolve o contato físico do leitor com a obra.

Logo, essas sensações ganham uma dimensão ainda maior quando o autor, além de criar um novo universo para abrigar suas ideias, é capaz, como vimos, de confeccionar artesanalmente a morada para esses novos personagens, pois assim o artesanato floresce em mãos capazes de confeccionar cada página e cada ilustração que trarão novas linhas e novas travessias para seus moradores mais sublimes - os personagens de papel.

Sabemos que a literatura é artesanal, em primeiro lugar, por revelar uma preocupação formal com a palavra e com as suas possibilidades; além disso, a literatura engendra, em nosso cotidiano, sensações e histórias capazes de passar de mãos em mãos e suscitar diferentes olhares e emoções, fazendo com que o contato entre livro e leitor torne-se indispensável e que se estabeleça um vínculo forte, além de, num processo paralelo, despertar interesse por esse universo mágico que fica entre folhas de papel.

Assim, as obras por nós escolhidas potencializam esse traço artesanal, pois elegem o trabalho com a palavra, nos trazendo uma linguagem significativa que excede a comunicação verbal, revelando a habilidade e o fazer manual de duas autoras que escolheram produzir exemplares únicos para a posteridade, de maneira completamente artesanal. Soma-se a isso, como um traçado importante dessa artesanania e desse trabalho com a palavra, uma enunciação que aqui novamente chamamos de insólita, na medida em que torna confusos os limites entre realidade e ficção, viabilizando a representação de uma ambiguidade no interior das narrativas.

Estamos falando de escritoras que optaram por colocar suas habilidades a serviço da arte. Rowling e Bojunga escolheram olhar para este fazer artesanal de maneira entusiástica e por fazerem do lápis e do papel os recursos necessários para a criação artística e, é exatamente por essa maneira singular de escrever suas obras literárias que as vemos como artesãs de palavras.

No mesmo ano de publicação da obra *Livro – um encontro* (1988), na ocasião da apresentação do monólogo “Livro” no teatro da Fundação Gulbenkian, Lygia Bojunga concedeu uma entrevista para Isabel Fragoso que foi publicada em Lisboa. Nessa entrevista, ela afirma: “Sou uma artesã, não uma intelectual” (FRAGOSO, 1988, s/p.). Para ela, declarar-se uma artesã é também falar sobre como se dá seu processo de escrita, sempre ligada aos livros e aos cadernos. Na editora e Fundação Casa Lygia Bojunga, podemos visualizar alguns de seus manuscritos a lápis, objeto que ela não largou mais. (PASSOS, 2018, p. 53).

O fato de Lygia autodenominar-se artesã faz com que compreendamos a importância dada pela autora ao construir, ao fazer artesanal de suas obras, valorizando o passo a passo da elaboração do livro. Aqui, vemos a Lygia escritora unir-se à Lygia editora tornando-se a artesã citada anteriormente e concluímos que as motivações da escritora dizem respeito a uma vocação literária muito singular.

Martins (1973) destaca o quão único é esse trabalho artesanal, ao pontuar em sua obra *Contribuição ao Estudo Científico do Artesanato*, que “[...] embora padronizada, cada peça feita à mão é única, não se confunde com nenhuma outra, nem da mesma espécie, ainda que tenha sido elaborada no mesmo dia e pela mesma pessoa.” (p. 14). Logo, o artesanato, essa interação ser/fazer, é um caminho cuja trajetória demanda muita dedicação e amor, pois cada exemplar, como disse Martins (1973), é único e, portanto, carrega consigo características singulares e raras.

Ao refletirmos sobre essa afirmação do autor, reafirmamos a escolha de nossas obras como únicas e incomuns, uma vez que ambas são ilustradas a mão, o que já as tornam verdadeiras obras-primas, pois trazem em cada traço um trabalho manual extremamente cuidadoso.

Como vimos, a escritora Joanne Rowling em sua obra *Os contos de Beedle, o Bardo* desenhou com suas próprias mãos cada um dos desenhos que compõem o livro. Eles retratam com riqueza de detalhes o universo mágico criado pela autora, bem como as personagens, seus trajes, objetos e os espaços de cada um dos contos. Esse é um aspecto bastante singular da obra de Rowling, afinal a autora não se dedica apenas à escrita dos contos, mas também à ilustração de cada um deles.

Figura 3 – Imagens do conto A fonte de sorte, de Rowling



Fonte: Rowling (2008)

Em *Lygia*, temos um trabalho parecido, também por revelar um cuidado com o projeto gráfico do livro: a autora busca constantemente colocar ilustrações que estejam voltadas para uma escrita singular, que vai além da palavra. Logo, comprovamos ao longo de nossos estudos, que as imagens escolhidas não estão ali por acaso, mas sim como uma “roupa” para o próprio texto. Juntos imagens e texto se completam em um processo que une a leitura à imaginação e ao visível.

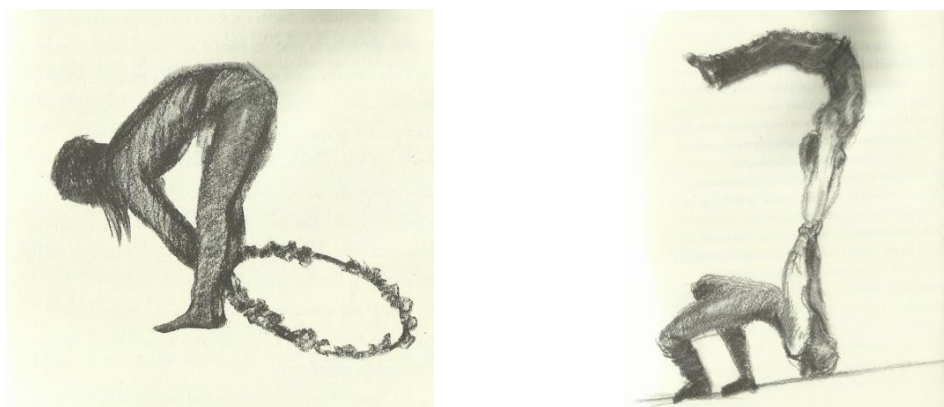
Um dos traços dessa escrita singular é, com certeza, a participação do leitor na construção dos sentidos: afinal, ele é quem precisa perceber os diálogos possíveis entre o texto escrito e o desenho, bem como as tensões entre o enredo principal e os paratextos e/ou notas de rodapé. Nesse sentido, é comum, nas duas autoras e, portanto, comum a essa escrita singular a proposta de diálogo. Conforme comenta Sandroni, sobre *Lygia Bojunga*:

Esse ímpeto de conversar com o leitor e de contar um pequeno relato sobre a história do livro e de seu processo de feitura, contribui para a consolidação do estilo da autora, em um tom simples e coloquial, ao qual ela se refere numa entrevista, remetendo-se à seleção que fez sobre o uso de linguagem em seus textos ficcionais: “Foi essa a maneira que eu escolhi - entre as várias que existem de vestir minha literatura”. (SANDRONI, 1987, p. 171).

Diferentemente de J. K. Rowling, que desenhou de próprio punho as ilustrações de “Beedle, o Bardo”, as obras de *Lygia* não são ilustradas pela própria autora, mas sim por outros profissionais especializados. Contudo, ainda assim, vemos a mesma preocupação em tornar o não verbal parte do processo de interpretação dos enredos, fazendo com que, leitores, nos debruçemos sobre a imaginação durante a leitura e formulemos de maneira abrangente a produção de sentidos

proporcionados na junção do enredo às imagens. As figuras abaixo ilustram a obra *Corda Bamba*, objeto de nosso estudo:

Figura 4 – Imagens da obra *Corda bamba* de Lygia Bojunga



Fonte: Bojunga (2016)

Portanto, o fazer artesanal é isto: a feitura manual de obras nas quais o autor trabalha com o lápis e o papel para colocar em prática suas habilidades não só com as palavras, durante a construção escrita do enredo, mas também com os detalhes que irão “mobilier a casa” que irá abrigá-las. Assim, o artesanato ganha vida em mãos criativas que escolherão desde o papel em que a história irá ser escrita até os desenhos que a ilustrarão, conferindo um traço singular a cada exemplar confeccionado à mão. O que temos aqui é uma escolha que exigirá dedicação e sensibilidade daqueles que veem em tal construção um caminho para tocar o coração das pessoas por meio de obras que nos mostram uma verdadeira vocação literária dessas autoras ao contribuírem em cada detalhe que compõe tais livros.

É, portanto, diante da feitura artesanal de livros e de temas comuns abordados nas obras dessas escritoras que pretendemos, nas próximas linhas, desvelar o quão próxima são as escritas de Lygia Bojunga a de J. K. Rowling, ao refletirmos sobre o universo ambíguo e metafórico de que ambas as autoras se valem para dar vida a seus personagens, descortinando temas que, muitas vezes, são considerados difíceis e inadequados para o público infantil e infanto-juvenil.

O professor Paulo Fonseca (2013), em seu texto “Os lugares da escrita: o livro livre de Lygia Bojunga” aborda que a autora possui um trabalho tão diferenciado que é capaz de trazer o aspecto teatral para dentro de seus textos. Ele explica sobre o quão única é essa relação da autora

com seus livros ao relacionar o teatro – paixão da autora – ao seu estilo de escrita e à apropriação feita por ela desse espaço paratextual – o “Pra você que me lê”:

O teatro se fez presente também – e sobretudo – como *linguagem*, determinando o estilo da escrita, a composição de personagens e da voz narrativa, o jogo dialógico com o leitor, entre outros aspectos. Assim, é também nesse sentido, que devemos entender a apropriação feita por ela do espaço paratextual: o trabalho como editora, afastando-se da função de controle – “publicitária, pragmática e estratégica” – traz novas possibilidades *teatrais*. O caráter ideológico do paratexto é assim deslocado para um campo limítrofe, e talvez indiscernível, entre a ficção e o seu fora. Por isso, se o paratexto é por excelência o lugar “de uma ação sobre o público,” para Lygia-editora essa ação é acima de tudo pautada pela liberdade de criação teatral da escrita e do livro, e não por normas classificatórias ou mercadológicas. (ANDRADE, 2013, p. 117).

Assim, diante do que pontuamos até aqui, podemos afirmar que a valorização do artesanato ocorre no trabalho de ambas as autoras, afinal, mesmo vivendo profissionalmente de seus livros e tendo diversos recursos gráficos para a publicação de suas obras, elas optam por imprimir aos seus livros a dimensão da arte e do trabalho artesanal, trazendo para cada um desses exemplares a singularidade dos traços, a escolha do papel, as ilustrações e até mesmo os borrões e rabiscos recorrentes desse fazer singular.

É relevante citarmos que, mesmo diante das inúmeras dificuldades que esse trabalho manual possui, vemos claramente a ânsia de conseguir fazê-lo em ambas as autoras, e esse ponto também é explicado por Martins (1973, p. 70), ao dizer que “A ânsia de querer fazer e não ter mãos é idêntica a de possuí-las e não saber o que fazer com elas.”

Somam-se a esse trabalho manual, as temáticas abordadas pelas autoras que em narrativas para o público infantil e infanto-juvenil trazem temas como: o poder, a morte e a importância do amor de forma tão madura e eficaz que fazem com que vejamos o quanto é importante pararmos de tratar de forma idealizada esses acontecimentos da vida.

Acreditamos que é salutar trabalhar com as crianças e os adolescentes sobre tais temas e, que talvez, a literatura seja o melhor caminho, ou, pelo menos, um caminho para quebrarmos as barreiras impostas pela sociedade no que diz respeito a quais assuntos devem ou não ser tratados nessa fase da vida. Candido (2004) também aborda a literatura artesanal como humanizadora, ao dizer que:

Enfim, se a literatura é um direito e humaniza, por meio da fruição estética, conforme diz Candido, procuramos fazer do espaço de produção de livros autorais/artesanais, um momento disponível para o devaneio, a expressão abstrata e subjetiva, a instrumentalização poética dentro de uma cumplicidade, que é imprescindível para criação de sentido de um fazer que resgate a conexão entre mão, mente e coração. (CANDIDO,

2004, p. 147).

Em suma, a literatura é o caminho para que consigamos entender que dias difíceis também podem ter um quê de leveza, mesmo quando nos deparamos com temas complexos de serem abordados na escrita; assim como o fazer artesanal exige das mãos certa presteza e habilidade na feitura do livro. Mas, para tais dificuldades, tanto Lygia quanto Joanne têm contribuído, através de suas obras, para que as crianças ganhem voz por meio de seus personagens em uma sociedade que idealiza essa fase da vida como um tempo apenas de alegrias e brincadeiras.

Como dissemos, Lygia Bojunga também se envolveu diretamente com os encantos da arte artesanal e os incorporou às suas obras. O livro intitulado *Feito à mão* é também exemplo disso: conta com oito contos e um “Pra Você que me lê”, prefácio escrito pela própria autora, responsável por explicar o porquê de um livro artesanal. Assim como J.K. Rowling, Bojunga usa o “Pra você que me lê” como um mecanismo de diálogo com seus leitores, o que faz com que eles consigam se aproximar dos pensamentos e dos métodos de criação tanto dos enredos quanto dos personagens.

Quando Lygia estabelece o “Pra você que me lê” o efeito é justamente o de uma confusão ou *indiferenciação* entre as instâncias do autor, do narrador e das personagens (e ainda, podemos dizer, do editor).

Primeiramente porque não há grande diferença, em termos de estilo, entre a linguagem ficcional e a de comentário de Lygia, o que resulta num primeiro apagamento das fronteiras que dividem texto e paratexto (voz narrativa e voz autoral coincidem? – ela nos provoca). (ANDRADE, 2013, p. 118).

Vale salientar que esse projeto artesanal foi posto em prática pela autora em 1996 e contou com a colaboração de outras artesãs. Lygia Bojunga elaborou artesanalmente cento e vinte exemplares e disse em seu livro *Feito à mão* que tal decisão ocorreu por duas razões:

A primeira razão: tudo que eu andava querendo escrever naquela hora tinha a ver com o fazer à mão: eu queria falar do meu eu-artesã; e queria lembrar a marca que outros artesãos me deixaram; eu queria voltar atrás na minha vida pra reencontrar o pano bordado, a terra cavada, o barro moldado, e queria juntar eles todos numa pequenininha homenagem ao feito à mão.

A segunda razão foi – mais uma vez – a compulsão de remar contra a maré: quanto mais a tecnologia se impõe, mais rédea eu vou dando pro meu gosto de fazer à mão. (BOJUNGA, 1996, p. 7).

E, então, diante desse inusitado projeto, vemos a reafirmação do amor e da dedicação que a autora nutre por suas criações literárias e por seus leitores, somado a esses sentimentos sobre os motivos que despertaram essa vontade de escrever um livro que fosse todo feito à mão:

Quando aprendi a ler e a escrever, fui logo tomada pelo prazer de decifrar palavras e de imprimir palavras num papel. O ato físico de escrever me encantou: mexer com lápis, borracha e caneta, mexer com papel; achava caderno bonito (ainda mais fazendo par com livro), o prazer que eu sentia de me rodear desses objetos, todos eles tão bons de pegar, de cheirar, de alisar, de apertar, foi um prazer que me acompanhou vida afora, e do qual eu não abro mão. Então, nada mais natural que eu tenha delirado ‘escrever’ o Feito à Mão: ele não ia ser impresso, ia ser caligrafado (!) (BOJUNGA, 1996, p. 11).

Não adiantava explicar que – da mesma maneira que, anteriormente, eu tinha me dedicado a outros projetos ligados ao LIVRO (livros artesanais, livros dramatizados; livros em exposição), sempre buscando novas experiências pra ir aprofundando mais e mais a minha relação com o livro LIVRO – agora tinha chegado a hora de andar junto dele o caminho inteiro, quer dizer, desde o momento em que começam as alegrias e as dores de transformar em palavras as imagens que a imaginação produz até o dia de botar o ponto final da história. Só que, aí, em vez de respirar contente e dar a tarefa por concluída - como fazem os escritores e como eu também sempre fiz –, seguir em frente e percorrer a outra metade do caminho: aquela que vai possibilitar o “encontro físico” de quem escreve e de quem lê. (BOJUNGA, 2010, p. 88-89).

Em suma, entendemos que as obras escolhidas para esta dissertação dialogam com outras representações artísticas, como o desenho e as apresentações circenses, fazendo com que nossa percepção enquanto críticos literários desarticule as fronteiras, muitas vezes, impostas pela sociedade de uma leitura unilateral, com a diferenciação taxativa de autor e narrador, e ainda, com o distanciamento circunstancial de leitor e autor.

Vemos que o jogo estabelecido pelo despojamento da linguagem o qual aqui chamamos de enunciação insólita propõe uma sedução imaginativa capaz de valorizar a experiência do leitor, ao propiciar ao mesmo a possibilidade de preenchimento dos espaços vazios que o texto possui propositalmente, fazendo-o ver que nem tudo que parece ser é, de fato, verdadeiro nas histórias. A cumplicidade estabelecida entre autor e leitor faz com que esse espaço de criação literária seja visto como um caminhar de mãos dadas em que criador e criatura misturam-se num propósito comum: dar vida e espaço as várias vozes do texto.

2 O INSÓLITO REVISITADO: a importância do contexto e a relativização do real

“A tensão entre questão e conceito ultrapassa e muito o complexo âmbito do saber epistemológico e suas representações. É, certamente, a questão

das questões, pois se abre para o lugar do ser humano como e no âmbito do real.”

Manuel Antonio de Castro

Ao pensarmos em narrativas fantásticas, logo nos vem à mente a fratura do universo “real” pelo insólito, que vem ganhando cada vez mais espaço em discursos e análises literárias, contudo, na bibliografia geral, raramente encontramos um (a) autor (a) que se dedique exclusivamente ao estudo teórico do acontecimento insólito e de suas implicações nos textos literários. Diante disso, iniciaremos este capítulo fazendo um recorte dos conceitos encontrados em torno do insólito para que possamos não só analisá-los, mas também propor um diálogo entre esses conceitos e as narrativas objetos desta pesquisa, acreditando que esse estudo possa nos auxiliar a compreendê-las melhor.

O insólito é visto como algo que estilhaça o convencional tornando-o inquietante, inconstante e inexplicável. Assim, dentro dos enredos ficcionais, é aquilo que salta aos olhos do leitor para provocar dúvidas quanto à possibilidade de uma existência, de certo modo, transgressora e, muitas vezes, fora do convencional. Aos olhos de Covizzi (1978), trata-se do que carrega consigo e desperta no leitor “[...] o sentimento do inverossímil, incômodo, infame, incongruente, impossível, infinito, incorrigível, inaudito, inusitado, informal [...]” (p. 26).

Diante desse conceito primeiro, que pretendemos considerar como essencial à nossa investigação e, a partir das teorias existentes, entendemos que o conceito de insólito só pode ser compreendido a partir do entendimento de real, num dado contexto, a fim de compreendermos até que ponto esses termos insólito e realidade estão relacionados; e pretendemos, ainda, traçar os diferentes caminhos que o insólito percorre na literatura e em nosso cotidiano para que cheguemos ao nosso propósito inicial.

Não podemos desconsiderar, no entanto, que um outro caminho para se pensar o acontecimento insólito seria a partir das classificações de “Fantástico como gênero” e de “Fantástico como modo”. No primeiro caso, o insólito, como propõe Todorov, seria encontrado somente no Fantástico, visto que é onde a hesitação do leitor sempre está presente. Já no segundo caso, como sugere Furtado (1980), o insólito ocorrerá em textos que abordem acontecimentos incomuns, desde que o Fantástico seja estudado como um modo discursivo.

Ainda em termos teóricos, segundo Todorov (2004), o insólito clássico está relacionado aos acontecimentos sobrenaturais que provocam estranhamento no leitor e que mantêm a ambiguidade

durante todo o enredo, pois sempre transitam entre o que pode ser considerado verdadeiro e o que é inusitado e sobrenatural, desconcertando, assim, o leitor. Para o autor, a tensão é diretamente ligado à ideia do fantástico como um gênero literário.

É interessante notar, no que diz respeito ao fantástico, que Todorov e Bessière (2012) discordam nesse ponto, pois a autora entende o fantástico como uma modalidade literária, isto é, uma lógica narrativa que abrange diversos acontecimentos contraditórios, não sendo uma característica apenas dos seres inanimados, ou sobrenaturais ou, ainda, dos acontecimentos metaempíricos.

Já Todorov, como já vimos, defende o fantástico como sendo um gênero literário em que a hesitação ocorre sempre no presente e não poderá ser solucionada, pois sua resolução faria com que estivéssemos em outro gênero literário, numa outra classificação. É importante explicarmos, contudo, que ambos compreendem o insólito de uma mesma maneira: um recurso necessário para estilizar as normas do dia a dia, gerando uma incerteza tanto nos personagens quanto nos leitores, ao tentar formular uma explicação para tal estilização.

É importante pontuar que quando seguimos um raciocínio de estudos mais recentes e que vão além das propostas de Todorov, vemos um novo insólito ganhar espaço nas narrativas fantásticas que surgem a partir do século XX. Por exemplo, o crítico Jaime Alazraki traz de um modo indireto uma discussão sobre o acontecimento insólito, segundo os pesquisadores Flávio García e Regina Michelli: ele propõe o conceito literatura neofantástica¹.

O neofantástico entende o mundo como uma espécie de camuflagem para uma segunda realidade, fazendo com que o leitor se sinta inquieto e perplexo frente aos acontecimentos insólitos que vivencia. Os professores Flávio García e Regina Michelli (2017) no artigo intitulado “A ficcionalidade insólita de fita verde no cabelo: nova velha estória de João Guimarães Rosa” afirmam, com base nas ponderações de Alazraki, que relatos neofantásticos são:

[...] metáforas que procuram expressar vislumbres, entrevisões ou interstícios de irracionalidade que escapam ou resistem à linguagem da comunicação, que não se encaixam nas células construídas pela razão, indo na contramão do sistema conceitual científico com que lidamos diariamente. (ALAZRAKI, apud GARCIA, 2001, p. 277).

¹MAZZUTTI, Luciana Helena Cajaz; MITIDIERI, André Luís. Expressões conceituais do insólito no espaço literário sul-americano. **Signo**. Santa Cruz do Sul, v.40, n. 69, p. 21-32, jul./dez. 2015.

Assim, nesses relatos neofantásticos, a linguagem está ligada ao irracional dos seres humanos. É o recurso que usamos para expressar os pensamentos que nem sempre são específicos. Vemos que os teóricos passam a ver o insólito de maneira mais abrangente, diferentemente do que propõe Todorov:

Dentre outros que defenderam a renovação do discurso fantástico em sua manifestação contemporânea, pode-se destacar Renato Prado Oropeza. Ele abandonou a subserviência à hesitação, postulada por Todorov e ainda não deixada de todo por Alazraki, passando a apontar a composição insólita de qualquer das categorias da narrativa, com o que promoveriam incongruências frente à lógica racional e aristotélica, como sendo o cerne do fantástico contemporâneo. Nessa esteira de novos estudiosos da ficção fantástica, Rosalba Campra defende um fantástico de linguagem, uma vez que o considera não ligado apenas à percepção de mundo representado, mas, também, à escrita, efetuando uma transgressão linguística em diversos níveis. (GARCÍA; MICHELLI, 2017, p.131-132).

Embora exista aqui uma correlação muito forte entre o conceito de insólito e o de Fantástico e Neofantástico, esperamos que esteja claro que nós buscamos um caminho diferente: pretendemos analisar as narrativas tendo como foco o insólito e as tensões criadas por ele no interior dessas mesmas narrativas, independente de nomenclaturas e classificações.

Dessa forma, compreendemos que o insólito perpassa o fantástico genológico ou modal, o estranho, o maravilhoso e os tantos outros subgêneros em que o inusual, o diferente, o atípico estejam presentes. Está mais que claro para nós que o entendimento que daremos para esse acontecimento torna mais possível a compreensão dos diversos efeitos de sentido que tal estratégia narrativa é capaz de propiciar efeitos estes dificilmente contemplados por conceitos fixos. Nossa proposta é analisar o acontecimento insólito e as tensões provocadas por ele no interior das narrativas. O estudioso Flávio Garcia também pontua que:

Em diferentes estudos acerca de obras literárias em que se verifica a manifestação do que, aqui, se convencionará chamar de insólito ficcional, **o termo insólito aparece, por vezes, significando uma categoria ficcional comum a variados gêneros literários**, sendo, desse modo, um aspecto intrínseco às estratégias de construção narrativa presentes na produção ficcional. (GARCÍA, 2012, p. 14, grifo nosso).

Atentos à explanação de Flávio García, podemos compreender que os conceitos de Fantástico e de insólito não se equivalem: o estudo do insólito não nos deve remeter, necessariamente, ao conceito de Fantástico seja ele compreendido como gênero ou como modo. Uma pesquisa sobre o insólito ficcional sinaliza, em nosso entendimento, um estudo das tensões e

dissonâncias presentes nas tessituras das narrativas, uma vez que, com Flávio García como vimos, o acontecimento insólito é uma categoria ficcional comum a gêneros literários diversos, caracterizando-se como um elemento constitutivo de determinadas construções narrativas.

Em outra linha de raciocínio que vem também ao encontro de nossos estudos, a estudiosa Tailane Rodrigues analisa o insólito por uma abordagem mais abrangente, isto é, ela também não espera que o insólito esteja apenas relacionado ao metaempírico, e mostra como ocorre sua presença em seu texto “O insólito na contemporaneidade”, nomeando o acontecimento inusitado como um insólito contemporâneo². O pesquisador Flávio García cria, ainda, inserido no insólito contemporâneo, o conceito de “insólito banalizado”³.

Diante do exposto, vimos que os estudiosos citados, também procuraram um conceito de insólito que abarcasse um número máximo de narrativas, na tentativa de fixação de um único conceito, sobretudo por entenderem que os entendimentos fixados anteriormente em torno do conceito de insólito já não davam conta das narrativas contemporâneas. No entanto, esses mesmos estudiosos perceberam que esse movimento não traria resultados satisfatórios, já que era impossível reunir as diversidades de ocorrências do insólito, nas narrativas, sob um único rótulo. Um exemplo disso, é o professor e pesquisador Flávio García:

Num primeiro momento das investigações, acreditou-se haver chegado a uma conceituação que desse conta efetivamente da resposta procurada, havendo-se, inclusive, forjado uma nomenclatura provisória para o gênero que se delimitava – Insólito Banalizado –, mas, como “a emergência do homem e o âmbito de sua atuação e de seu lugar dentro do real – e o enigma do seu destino – são as questões que perpassam todas as culturas em todos os tempos e suas obras de arte” (CASTRO, 2008).

Acabou-se por concluir que a resposta encontrada era apenas circunstancial e transitória, não dando conta da totalidade dos textos que os conceitos anteriores não abarcavam (GARCÍA, 2007).

Logo, o caminho mais profícuo aos estudos literários é, de fato, a busca pelas ressignificações do conceito, relacionando-o ao contexto e à realidade vivida pelos personagens nas obras literárias. Assim, veremos o insólito como um elemento narrativo não fixo, sempre

²No insólito contemporâneo ocorrerão questionamentos sobre fenômenos sobrenaturais, mas os mesmos acabarão sendo incorporados ao cotidiano das personagens e aos testemunhos narrados, uma vez que as possibilidades interpretativas estarão direcionadas ao que os personagens estão em condições de compreender. O conceito foi desenvolvido em: RODRIGUES, Tailane. O insólito na contemporaneidade. In: GARCÍA, Flávio (Org.). **A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

³ GARCÍA, Flávio. Tensões entre questões e conceitos na proposição de um outro e novo gênero literário: o Insólito Banalizado. In: CONGRESSO DA ASSEL-III ENLETRARTE, 14., 2007, Campos. **Anais...** Campos: ASSEL-Rio CEF.

dependente de um contexto, uma vez que percebemos, nas narrativas que compõem o *corpus* desta pesquisa, que muitos acontecimentos são inesperados na “realidade” representada por essas mesmas narrativas, e isso faz com que as teorias não consigam abarcar as diversas possibilidades de construção do acontecimento insólito.

Dessa forma, nossa pesquisa nos coloca diante de alguns questionamentos fundamentais para a formulação de nossa análise, como: o que é o insólito? O que é o real? A realidade é ou não cercada por elementos insólitos? Baseando-nos nessas questões, iniciaremos nosso texto pensando um pouco sobre os vocábulos “realidade” e “insólito” para que consigamos relacioná-los e chegarmos a algumas conclusões.

O estudioso Manuel Antonio de Castro, em seu ensaio intitulado “A realidade e o insólito”, explica o quão complexa é a conceituação da palavra realidade ao compreendermos que a mesma se baseia em fatos não palpáveis e, sobretudo, em um entendimento que é da ordem do relativo, do não fixo, não podendo, por isso, estar limitada a conceitos muito específicos. Logo, o estudioso opta por analisá-la através de acontecimentos insólitos. Ele afirma que a realidade é o próprio insólito, ou seja, ele vê esse acontecimento entrelaçado aos fatos que ocorrem no cotidiano, mantendo, entretanto, o seu viés de tensão, ou seja: o insólito, embora esteja presente no cotidiano, não é naturalizado, guardando o seu traço de dissonância em relação a um determinado entendimento de realidade.

Logo, o conceito de realidade como “questão” acaba se perdendo e, no entanto, o real é sempre aquilo que está em causa; a naturalização do real e a rigidez em torno das definições de real é apenas aparente, relacionando-se a um modo “plano” de se apreender o mundo.

Mais complexa é a questão da proveniência da palavra realidade. Ela origina-se da palavra latina: *res*. E seu sentido corriqueiro era: causa, coisa, isto é, a coisa como o que está em causa. No fundo, realidade é o que está em causa, o que é digno de ser posto em causa, em questão. (CASTRO, 2008, p. 12).

Ainda segundo Castro, compreender a realidade como sendo o próprio insólito é bem diferente de entendê-la como um substantivo que surge adjetivado pelo “insólito”. Quando dizemos “realidade insólita”, estamos limitando-a a características específicas, assim como fazemos com “realidade romântica, realidade psicológica etc”. Já ao entendermos a mesma como sendo uma tensão, refletimos sobre nós mesmos como questão e, ainda, sobre o que vem a ser realidade como questão. Castro diz que “a realidade acontece num mistério incessante, numa mudança inegável,

como um rio que não cessa de fluir, ao refletirmos procuramos no fluir sempre o que permanece, o originário (p. 7).

Essa analogia faz com que nos entendamos enquanto questão. Somos mudança, fluência constante, movimento. E, nesse processo todo, por fim, nos questionamos: o mistério é, então, o insólito? Sim! Afinal, estamos inseridos dentro desse contexto chamado realidade, que é movediço e misterioso. Nós somos parte integrante dos acontecimentos diários, mas quase nunca conseguimos compreendê-los na íntegra.

Entendendo a realidade como o que está em foco, percebemos que estamos em um patamar consideravelmente subjetivo, visto que por não ser palpável e por estar relacionada a um sujeito, não conseguiremos defini-la para toda situação que possa surgir ao nosso redor; contudo, isso não torna a sua discussão irrelevante, muito pelo contrário, a faz única para cada situação.

Pensemos ainda que essa “realidade”, ou seja, o que está “em questão”, está sempre ligado a um sujeito, isto é, se considerarmos tudo que nos cerca como provenientes de um mesmo real, teríamos, provavelmente, um mesmo “real” o que não é possível. Outro aspecto interessante, no que tange ao entendimento do conceito de realidade, é trabalhado pelo professor e escritor David Roas (2013) que também compreende o real como algo movediço e atrelado a uma construção discursiva:

Em conclusão, o que se depreende de todas essas novas perspectivas é uma ideia coincidente: a realidade deixou de ser uma entidade ontologicamente estável e única, passando a ser contemplada como uma convenção, uma construção, um modelo criado pelos seres humanos (até um simulacro, como diria Baudrillard). Torna-se evidente que já não se pode conceber (reconstruir) um nível absoluto de realidade, um critério definitivo ou infalível dela. (ROAS, 2013, p. 86).

⁴Logo, entendendo a realidade como um “construto ficcional”⁴ do ser humano, veremos que ela será sempre movediça, instável e relativa, afinal, tudo que nos cerca está diretamente ligado à maneira como pensamos, reagimos e vemos o mundo uma maneira multifacetada e subjetiva. E é exatamente a partir desse modo de vermos o nosso entorno que nos deparamos com as situações ora incomuns, ora surpreendentes, as quais chamamos aqui de insólitas – e que são insólitas em relação a esse modo de vermos o nosso entorno. Então, em que consiste o insólito? Castro (2008, p. 27-28) explica-o a partir da origem da palavra:

⁴ Expressão usada por David Roas (2013).

Sólitus, em latim (de onde se forma a palavra portuguesa) diz o costumeiro, o habitual, aquilo que fazemos repetida e cansativamente, aquilo que já se tornou hábito, costume. O prefixo *in-* indica negação. Portanto, o *insólito* é simplesmente o *não-costumeiro*, o *não-habitual*.

Nesse sentido, estamos diante de algo que não praticamos e/ou visualizamos com frequência em nosso cotidiano/realidade. Castro ainda diz que “a questão do insólito se torna sempre estranha porque não se pode *explicar*, mas só *experienciar*”. (p. 14) Ao pensarmos sobre tal pontuação, voltamos à subjetividade, afinal, a experiência é única e relativa. O que soa estranho ou incomum para alguém nem sempre será para outrem ou, ainda, o que é visto como incomum numa cultura talvez não seja em outra; mas, ainda assim, não deixará de ser insólito, afinal, o acontecimento foi vivido, experimentado pelo sujeito como uma situação incomum e inabitual.

Diante do exposto, compreendemos que o insólito está relacionado a uma ampliação do entendimento de verdade/experiência ou, ainda, de real, como conceitos invariavelmente compreendidos a partir de uma relativização, como vimos anteriormente. Sendo assim, podemos afirmar que o entendimento de verdade determina que o insólito também seja relativo, devendo ser, portanto, considerado dentro de um contexto, uma vez que não se pode dissociar a experiência humana do insólito.

Essa maneira mais abrangente de entender o insólito ficcional também é abordada pelo professor Carlos Reis (2008), que entende que, ao tentarmos modelizar as singularidades do ser humano, criamos certo equívoco, visto que todos os exemplos não caberão na mesma caixa classificatória. Por isso acreditamos que o insólito assim compreendido amplia as possibilidades de chegarmos mais perto dos mistérios da mente humana tecidos na narrativa literária. O estudioso diz que “[...] é no decurso dessa busca e para ilustrar que às vezes sobrevêm estranhezas várias e que dão pelo nome de insólito.” (p. 68).

É visível, então, que para considerarmos um acontecimento insólito, precisamos contrastá-lo em relação a um contexto considerado de “normalidade” ou de “realidade” contexto este sempre movediço. O escritor Umberto Eco, em sua obra intitulada *Seis passeios pelos bosques da ficção*, no capítulo “Bosques possíveis”, aborda a questão da subjetividade no que tange à verdade e à inverdade tanto no mundo real quanto no ficcional conceitos diretamente ligados aos acontecimentos do dia-a-dia:

Acreditamos que, no que se refere ao mundo real, a verdade é o critério mais importante e tendemos a achar que a ficção descreve um mundo que temos de aceitar tal como é, em confiança. Mesmo no mundo real, todavia, o princípio da confiança é tão importante quanto o princípio da verdade. (ECO, 1932, p. 95).

Vemos, portanto, que o autor reforça que o mundo real pode ser tão enganoso quanto o mundo ficcional e que a maneira como lidamos com os acontecimentos em ambos é que nos dirá se aquela interpretação ou mesmo inferência feita é ou não passível de discussão, ou seja, se poderá ou não ser considerada insólita. Mas como já dissemos, conseguiremos discutir possibilidades interpretativas, não formular verdades absolutas, visto que, por exemplo, numa narrativa literária, o que concluímos como verdadeiro agora pode perfeitamente ser tido como falso amanhã, pois isso dependerá da confiança do leitor.

Para Lenira Covizzi (1978), *a priori*, o insólito estava relacionado ao *status* de gênero literário, contudo, ao concluir suas ponderações acerca do acontecimento, passou a entendê-lo como uma categoria à qual o ser ficcional pertence, pois não se trata, segundo a autora, de um atributo da arte contemporânea, mas sim de situações não convencionais, independentemente da época em que ocorram. Covizzi (1978) diz que na literatura do insólito, “[...] há uma impressão inicial de realismo, o que dá aos acontecimentos e ao leitor a impressão de certa tranquilidade, para, em seguida, ir gradualmente intranquilizando na direção da determinação de atmosfera ou situação extremamente irrealistas.” (p. 69).

Entendemos essa “impressão de realismo” como a verossimilhança das obras independente da época em que foram escritas, como dito anteriormente. Através desse recurso verossimilhança, os autores conseguem relacionar o sobrenatural a certas evidências de real do texto, valendo-se dos cenários, ou mesmo da escolha do narrador ou da percepção do protagonista. Mas isso não impede que a tensão surja no enredo, apenas faz com que ela ocorra paulatinamente e instaure apenas uma verdade que pode ser a verdade do personagem, de uma testemunha, ou mesmo da voz narrativa.

Desse ponto de vista, o problema surge como consequência da redução de nosso conceito de realidade à realidade percebida. Trata-se de uma parcialidade recortada pelas possibilidades dos sentidos humanos. E, naturalmente, pela extensão do conhecimento, científico: ainda que a partir de Copérnico ou de Galileo sabemos que é a Terra que gira ao redor do sol, é o sol que vemos “sair” e “se pôr”; o olho nu não distingue os átomos que constituem a matéria; o ouvido não adverte um som além de certas frequências... Essa discrepância entre o que podemos perceber da realidade e a própria realidade é rica em potencialidades narrativas. (CAMPRA, 2016, p. 94).

Consideramos, assim, que o insólito é uma dessas potencialidades narrativas citadas por Campra (2016). Afinal, muito mais que perceber a presença de um ser sobrenatural no enredo e apontá-la para possíveis questionamentos, se faz necessário entender o porquê do questionamento, quem está questionando e qual a situação ocorrida. Logo, o presente trabalho não elege o estudo específico do espaço, ou do personagem ou, ainda, do narrador, mas sim, do acontecimento insólito e das tensões criadas por ele no interior da narrativa. Quando damos espaço para várias reflexões a partir do estudo do insólito desse modo mais abrangente permitimos olhares múltiplos sobre o que está sendo narrado e isso faz com que a experiência narrativa se torne muito mais rica e produtiva.

Os estudiosos Mazzutti e Matidieri (2015, p. 22-23) também abordam a questão da conceituação do insólito na literatura atual, tendo como aparato os principais autores do fantástico, como Covizzi, Todorov, Bessière, Campra, Opezero entre outros. Uma reflexão importante que eles fazem sobre o insólito é que:

Heidrun Krieger (2012) contrapõe ao Insólito sua face sólida que articula e rearticula a concepção de um e do outro; aproxima-os ao mesmo tempo em que os distancia, estabelecendo, assim, uma condição paradoxal. A autora descarta o rótulo que marca a propriedade conceitual, no entanto sublinha a condição como experiência estética articulada ao intervalo entre disciplina e diferença, entre norma e surpresa. Segundo a estudiosa, configuram-se paradoxos, mesmo que o evento insólito esteja inserido na realidade sul-americana é visto como algo espalhafatoso, uma vez que contraria os horizontes de expectativa e provoca o desconforto e estranhamento; para ser compreendido, deverá ser reformulado a partir da rejeição ou da reformulação de partes (ou não) das heranças conceituais e culturais. (Mazzutti; Matidieri, 2015, p. 22-23).

Para tanto, nós buscamos diversos conceitos e ponderações pertinentes de estudiosos do acontecimento insólito, como o professor e pesquisador já citado Flávio García (2012), que vê o insólito como “[...] uma estratégia conducente ao fantástico e como uma reação de estranheza e desfamiliarização.” (GARCÍA, 2012, p. 71) ou, segundo a estudiosa Angélica Maria Santana Batista, que o vê como “[...] sendo tudo o que estremece o previsível ou incontestável... força que desfaz ou repensa o sólido, tradicionalmente visto como real apreensível, advindo da vivência cotidiana dos leitores reais, em consonância com o senso comum racional.” (BATISTA, 2007, p. 45-46), ou ainda com Aurora Gedra Ruiz Alvarez, que toma o conceito de insólito como uma intercorrência que fragmenta o contexto cultural inscrito na narrativa (ALVAREZ, 2015, p. 44). Voltando aos estudos de Covizzi (1978), que afirma ser o insólito “uma condição do ser fictício”, vemos:

A aludida constante, que batizamos de *insólito*, no sentido do não acreditável, desusado, contém manifestações congêneres que englobamos como tal:
 Ilógico – contrário à lógica; não-real; absurdo.
 Mágico – maravilhoso; extraordinário; encantador.
 Fantástico – que apenas existe na imaginação; simulado; aparente; fictício; irreal.
 Absurdo – que é contra o senso, a razão; disparate; despropósito.
 Misterioso – o que não nos é dado conhecer completamente; enigmático.
 Sobrenatural – fora do natural ou comum; fora das leis naturais.
 Irreal – que não existe; imaginário.
 Supra-real – o que não é apreendido pelos sentidos; que só existe idealmente; irrealidade; fantasia. (COVIZZI, 1978, p. 36).

Logo, após passarmos por esse percurso, chegamos à conclusão de que o acontecimento insólito está além das classificações apontadas, entre outros aspectos porque ele se caracteriza por ocorrências até certo ponto “incapturáveis” em textos de diferentes épocas e autores. Não há uma teoria que perpassasse os séculos e consiga captar todo esse mistério, todo esse desconhecido intangível e encaixá-lo, sem brechas, em um único conceito, uma vez que pensar o insólito é, portanto, pensar o “real” e este será sempre construção discursiva e relatividade, como vimos.

Por isso, ao nos questionarmos sobre qual seria o caminho mais frutífero para estudarmos as nossas narrativas, tendo em vista o caráter inusitado que as constitui, optamos por estudar o seu funcionamento e a sua construção no interior das narrativas, independentemente de sua classificação como Fantásticas, Maravilhosas ou, ainda, Realistas e Românticas.

À vista disso, concluímos que para trilharmos esse caminho, precisaríamos não só encontrar teóricos que também concordassem em repensar esse “lugar” do insólito nas obras literárias e na realidade, mas entendermos, como mostramos, a relativização do real. Vimos que o caminho se dará através do contexto de cada obra. Precisamos observar as quebras à “ordem” tida como vigente e natural compreendendo o que é tido como “real” em determinados contextos para, então, analisarmos o acontecimento insólito. O estudioso Carlos Reis (2012) explica o conceito de insólito no sentido em que estamos encaminhando a nossa pesquisa:

Alargo o âmbito destas considerações e acentuo a questão da historicidade, apontando para a dimensão contextual das representações do insólito. De forma mais explícita e um tanto redutora: não há, nos textos literários, um insólito em absoluto ou em abstrato, ou seja, fora de contexto; há um insólito (ou até vários insólitos) que os românticos elaboram no quadro mental e cultural do romantismo, como há um insólito barroco, um insólito realista, um insólito surrealista, um insólito pós-modernista e assim por diante. (REIS, 2012, p. 55).

Diante do exposto, portanto, é imprescindível compreendermos que o insólito não é gratuito

dentro do enredo, pelo contrário, este promove, por meio de sua singularidade, o rompimento com as classificações fixas para dar espaço à ambiguidade, à surpresa, aos não ditos e ao incomum. Isso faz com que as narrativas sejam tecidas por diversos tipos de insólitos que surgirão através da linguagem, dos personagens, da construção do narrador, dos espaços ou até mesmo dos objetos.

O professor Carlos Reis (2012) assim como Castro (2008) explica o resultado de se considerar o insólito para além do ficcional, ou seja, em nosso cotidiano, ao dizer que:

Uma fenomenologia do real enquanto experiência humana não pode ser dissociada, quando pensamos no insólito que põe em causa esse real, da noção de verossimilhança. Isto é sobretudo certo quando abordamos, como foi aqui o caso, textos em que a disrupção do usual e do convencionado se processa numa representação ficcional de costumes e de mentalidades socialmente ilustrativas, numa época literária propícia àquela representação. (REIS, 2012, p. 58).

É exatamente por este viés que vemos a presença do insólito nos textos escolhidos para esta pesquisa, uma vez que Lygia Bojunga propõe em sua obra *Corda bamba* temáticas, como a morte e o luto na infância, e J.K. Rowling mescla nos contos selecionados da obra *Os Contos de Beddle, o Bardo*, cria uma falsa ilusão de “real” ao estabelecer a enunciação insólita nos paratextos das obras. Ambas as autoras, em linhas gerais, que serão posteriormente estudadas com mais vagar, rompem com o convencional através do que Reis (2012) chamou de “dimensão contextual das representações do insólito”. Existem, então, insólitos em toda situação que, de alguma forma, rompe com o costumeiro:

Há um insólito modelado pela ficção a que chamamos realista e de base verossímil, insólito que se manifesta como tal não em si mesmo ou só por si mas contra uma lógica que nada parece capaz de abalar. Nessa lógica ressoa uma certa historicidade e o timbre de um contexto particular, em função dos quais se decide o insólito e se ponderam os seus efeitos; como se, naquele tempo de “normalidade” socialmente controlada, não houvesse para o insólito outro lugar que não fosse o das ficções ousadas.” (REIS, 2012, p. 55).

Em suma, o mais importante para a presente pesquisa é considerar o acontecimento em si de acordo com o contexto e suas tensões ao qual ele está inserido, uma vez que um conceito sozinho não abarca toda a potencialidade desses acontecimentos narrativos.

2.1 Entre o real e o sonho: o insólito em *Corda bamba*

Assim, para que possamos mostrar que o insólito é sempre definido a partir de um contexto,

iniciaremos nossa análise pelo romance *Corda bamba*, de Lygia Bojunga não com o objetivo de classificá-lo como um gênero pertencente ao “fantástico” ou ao “maravilhoso”, mas sim com a intenção de compreender os processos insólitos que compõem o enredo, os temas escolhidos pela escritora para a irrupção desse insólito e, ainda, os efeitos de sentido criados, na narrativa, a partir da construção do insólito.

Ao pensarmos no público para quem Lygia Bojunga escreve, nos deparamos com crianças e adolescentes em sua maioria, ou seja, um público acostumado a lidar com temas que sejam “condizentes” com suas idades; pelo menos com o que a sociedade acredita ser adequado para essa faixa etária. Contudo, a literatura surge com outra perspectiva de lidar com a realidade através de críticas diretas e indiretas sobre os mais diversos assuntos, uma vez que, a nossa realidade comunga de dores, perdas e situações complexas independente da idade que temos.

Nesse contexto, Lygia Bojunga surge com enredos que infringem, em parte, o esperado para seu público alvo, crianças e adolescentes, fazendo com que eles e também nós, adultos possamos ampliar os nossos horizontes de expectativa sobre a realidade que nos rodeia, entendendo que não há idade para enfrentarmos as dores e os dissabores da vida. Mas Lygia não o faz de uma maneira simples e comum, ela constrói situações e reações insólitas no ambiente e nas personagens para que o leitor perceba que tais enfrentamentos podem ser possíveis tanto na infância quanto na adolescência, através de contextos, muitas vezes, insólitos.

A autora trabalha principalmente com a morte, na infância, e com os traumas que esta pode proporcionar. Na obra *Corda bamba*, vemos o tempo todo ponderações sobre o real e o sonho a partir de situações vividas pela protagonista, como sua travessia rumo ao inconsciente ao tentar lidar com todas as atribulações e aflições que pairam em sua vida.

O que se observa nas obras de Bojunga é a presença do maravilhoso, mas de outra estirpe que mais se aproxima da noção mais abrangente de insólito. A escritora constrói suas narrativas a partir de um cotidiano bastante duro (marcado por crueldades semelhantes a que se vê nos contos de Perrault), com personagens aparentemente normais; esse cotidiano, porém, é atravessado por acontecimentos fora da ordem – extraordinários –, mas vivenciados como se dela fizessem parte. Por outro lado, o material onírico encontrado nos textos afasta-se da racionalidade do senso comum que orchestra o viver cotidiano. (MICHELLI, 2012, p. 133-134).

Maria presencia a morte dos pais ao despencarem da corda bamba: isso corresponde a um “fato” narrativo; no entanto, entre a experiência desse fato e a sua elaboração, na cabecinha da menina, há um difícil caminho.

É exatamente nesse limite entre o “real” e a sua representação que o insólito ganha força e espaço. Lygia Bojunga consegue representar por meio de sua escrita plurissignificativa o tamanho da dor da protagonista, a personalidade autoritária e individualista da avó materna e a ânsia de liberdade da menina, fazendo com que alcancemos a realidade vivida por Maria ao nos depararmos, por exemplo, com a amnésia da garotinha. O trauma da menina está diretamente ligado a esse acontecimento insólito, visto que são os acontecimentos diários que fazem com que ela tente lidar, de alguma forma, com tantas dores.

É importante compreendermos que o contexto da produção/publicação de *Corda bamba* está diretamente ligado à ditadura militar vivida no Brasil, visto que a publicação aconteceu em 1979, concomitante à Lei oficial da anistia, assinada em 28 de agosto de 1979. O país vive um período de forte repressão militar e isso faz com que vários artistas busquem estratégias para que se posicionem frente ao período de maneira velada, afinal, aconteciam frequentemente prisões e torturas para os opositores do regime.

A fim de expor a diversidade desse mundo caótico que, esquecido do espírito coletivo, insere o homem numa realidade cada vez mais degradada de seus valores originais, a arte assume o papel de agente de transformação. O desvendamento das máscaras utilizadas pela escritora revela que, sem a pretensão de ser um registro histórico, sua obra registra e transmite a realidade que escapa à historiografia oficial. (PAULI, 2001, p. 77).

Esse “desvendamento de máscaras” dito por Pauli faz com que vejamos a importância do papel da arte no cerne da sociedade. Os escritores, pintores, compositores vêm propiciar a reflexão sobre o tempo vivido por meio de suas artesanias que, muitas vezes, são capazes de retratar a vida “real”.

Podemos ver isso claramente no enredo de *Corda bamba*, bem como na escolha das personagens. Lygia apresenta personagens marginalizados pelo sistema, como Márcia, Marcelo, Barbuda, Foguinho e a Velha, que representam a minoria que não possui voz em nossa sociedade. Mas também apresenta aqueles que oprimem e impõem suas ações, como a avó e a professora particular de Maria.

Segundo Rosa Maria Graciotto Silva, “Dona Maria Cecília avó materna de Maria poderia ser vista, alegoricamente, como uma réplica do poder constituído que, principalmente na década de 70, excedeu-se em suas prerrogativas de dono absoluto do poder” (SILVA, 1996, p. 219). Possuindo muito dinheiro, ela sempre acreditou que poderia controlar a vida das que pessoas que

a rodeavam: filha, genro, neta e maridos.

Assim, ou subornava-os para satisfazer suas próprias vontades, ou os enchia de presentes, acreditando cegamente nos princípios valorativos que o dinheiro era capaz de propiciar. Pode-se afirmar, portanto, que ela representa a sociedade capitalista com suas atitudes egocêntricas, opressivas, arrogantes e autoritárias.

A personalidade absurda da avó dona Maria Cecília Mendonça de Melo também soa insólita em suas ações pontuais e representa significativamente a postura adotada por muitos durante a ditadura, como presentear a neta com uma velha, “mas não era uma velha de acrílico nem de borracha, era uma velha de verdade, gente de carne e osso” (MELO, p. 109). Soma-se a isso o fato de impor suas vontades à filha durante toda a infância e adolescência da garota, como podemos afirmar quando Márcia diz à mãe: - “Escuta aqui, mamãe, a senhora sempre mandou e desmandou em mim; a senhora nunca deixou eu escolher uma roupa, um colégio, uma amiga. Cansei.” (p. 86); ou cada vez que literalmente compra um marido: “- O seu dinheiro só serve pra isso, não é? Pra forçar todo mundo a fazer o que a senhora quer. Pra comprar os outros! Será que não chega ter comprado três maridos?” (p. 86); ou ainda, quando descobrimos que a tirania da avó é tanta que sequestra a própria neta e a mantém escondida por dois anos de seus pais biológicos, Márcia e Marcelo:

E, com o barulho da chuva caindo, mal dava pra escutar Márcia falando pra Menina:
- Te procurei tanto. Tanto. Mais de dois anos te procurando. Te viram saindo do circo com a tua avó. Corri na casa dela: cadê? Tá viajando. Pra onde? Ninguém sabia. Até que enfim te encontrei. (BOJUNGA, 2016, p. 127).

Diante de todas as atitudes apresentadas, comprovamos que a prepotência bem como o autoritarismo da personagem Maria Cecília Mendonça desconhece todos os limites no que tange o respeito e os direitos das pessoas. Nesse contexto, vemos um dos pontos dissonantes da narrativa, pois a personalidade da avó é totalmente avessa ao esperado. Suas atitudes e trato dispensado à neta trazem para a narrativa de Bojunga um caráter tenso, inusitado, absurdo, insólito. Além disso, quando pensamos no porquê de os pais de Maria andarem na corda bamba sem a rede, mais uma vez, encontramos a presença da avó envolvida na narrativa, pois o casal precisa custear os gastos que teve ao procurar sua filha, Maria, por mais de dois anos, como vemos na passagem:

Márcia, Marcelo Barbuda e Foguinho estavam discutindo, Márcia falava depressa:
- Não dá mais tempo de mudar nada: já fizemos o acordo, o espetáculo vai começar.

- Foguinho era o mais nervoso:
- Dá tempo: ainda não anunciaram o número.
 - Mas a gente já fez o acordo.
 - Rasga!
 - Não pode!
 - O que não pode é fazer o que vocês tão fazendo!
 - A gente precisa de mais dinheiro.
 - O jeito não é esse.
 - Até hoje não deu pra pagar as dívidas que a gente fez quando eu saí procurando a Maria.
 - O jeito é outro.
 - Agora eles estão apertando, querem que a gente pague de uma vez.
 - Pede o dinheiro pra tua mãe, Márcia!
 - Não! Vem, Marcelo, tá na hora. (BOJUNGA, 2016, p.130-131).

Ademais, o capítulo intitulado “Aula particular”, se relacionado ao contexto histórico da publicação do livro, sinaliza para outro aspecto comum no regime ditatorial: o cerceamento do pensamento. A professora, Dona Eunice, em nenhum momento, incentiva Maria à elaboração de um pensamento ou mesmo a motiva a continuar se esforçando para aprender o conteúdo. A professora é autoritária, impaciente, grossa e coercitiva com a garota.

O fato de Maria não conseguir se concentrar devido aos fatores externos do ambiente, como: o cachorro esparramado no chão, o canto do canário ou mesmo as unhas de Dona Eunice, também são bastante significativos, uma vez que, além de mostrar a confusão/caos na cabeça da garotinha, mostra, segundo Pauli, uma crítica ferrenha à instituição escolar e ao papel do professor que, muitas vezes, ensinava “[...] conteúdos desconexos e desvinculados do conhecimento, nada acrescentando à interioridade da personagem.” (p. 51).

Outro ponto insólito no enredo é a maneira com que Lygia aborda os sonhos do garotinho Quico. Neles, o garotinho vibra e sofre com as atitudes de Maria, e ao mesmo tempo, sonha como se estivesse experimentando os acontecimentos: “Quico desatou a suar. Não se mexia. Mal respirava. E agora só suspirava fraquinho: “Maria. Cuidado, viu, Maria?” (BOJUNGA, 2016, p. 52).

Nesses sonhos, vemos Maria buscar sua liberdade de maneira poética, corajosa e persistente: “E aí ele viu Maria passar pra não esbarrar numa andorinha que ia passando. A andorinha também parou pra deixar Maria passar... e então o coração de Quico já não bateu tão assustado: pelo menos Maria não estava mais sozinha lá no ar.” (BOJUNGA, 2016, p. 53). Há uma fantasmaticidade⁵ evidente nessas passagens citadas, pois os sonhos são narrados como se fossem

⁵ Termo usado por J. Bellemin-Noël (2009) e revisitado por Bessièrre. Ver artigo: BESSIÈRE, Irène. **O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha**. *FronteiraZ*, São Paulo, n. 9, dez. 2012.

cenas visíveis ao leitor e isso aumenta a fantasia bem como a ambiguidade presente nos mesmos. Afinal, como alguém narra as sensações e os acontecimentos internos do garoto?

Na narrativa *Corda bamba*, Lygia dá vida à garotinha Maria e faz com que entendamos de maneira espetacular através de seus enfrentamentos cotidianos que a morte e a dor têm espaço, sim, na infância. Diante do exposto, vemos que muito embora as crianças tenham força para lidar com essas situações, os acontecimentos mantêm o seu caráter insólito, numa perspectiva contextual, pois não é esperado que em tal fase da vida elas vivam essa realidade tão dolorosa, isto é, estamos fugindo de uma rotina esperada pela sociedade.

Sabemos que não é comum uma criança perder a mãe e o pai ao mesmo tempo, e menos comum ainda é que isso ocorra num espetáculo de circo, local de contemplação da arte e da beleza. Mas, sim, isso ocorre com a protagonista Maria, e ela presencia toda a tragédia no auge de sua infância, aos dez anos de idade.

O tambor começa. Marcando bem o movimento de Márcia e Marcelo. Maria para de chamar. Espera. O tempo passa devagar. Ela se vira, olha: que alto que eles estão! A mãe é bonita, assim de malha prateada, o cabelo feito o dela, um arco maior que o dela com flor de tanta cor, opa! (era a mãe fazendo um volteio), coisa mais linda! Como ela fazia isso bem. A malha que o pai usa é preta só, e aqui debaixo ele parece ainda mais alto: o arco que ele segura só tem flor amarela, puxa, que pirueta! o pai é mesmo uma cobra, o público até se assustou. Vai ver susto é bom: todo mundo bate palma. Quanto mais Maria olha pra Márcia e Marcelo, mais vai esquecendo que queria ir embora; Márcia tem tanta graça! mesmo não fazendo nada difícil, a gente não quer deixar de olhar, imagina quando o pai estender o arco para ela passar, pronto! estendeu. Ela se abaixa e passa de novo. E de novo. Cada vez diferente. Cada vez mais depressa. Cada vez, que é isso!! o arco de cor se embarça no amarelo; cai. Márcia falseia o pé, o corpo vira, o pai quer pegar um braço, um cabelo, um resto dela, mas tudo escapa, ela já vem vindo, ele se vira todo, já vem também, o tambor parou, ninguém diz ai, só tem silêncio, que depressa que gente cai!! (BOJUNGA, 2016, p. 134-135).

Nesse contexto, evidenciamos a presença do incomum, do tenso, saltar aos nossos olhos de maneira poética, o que faz com que pensemos na profundidade contextual que o insólito é capaz de atingir neste enredo; afinal, Lygia Bojunga trabalha a morte em um âmbito completamente singular: durante a infância e ligada à arte de um espetáculo circense. Dessa forma, encontramos em *Corda bamba*, um insólito ou, porque não dizer, vários insólitos, ao olharmos para o estilhaçamento da realidade dessa garotinha em uma fase da vida que as responsabilidades deveriam ser mais leves, se comparadas às da vida adulta. Trata-se, portanto, de uma narrativa que, construída sempre tendo como alicerce a tensão, desestabiliza o leitor, quebra as suas expectativas, propõe reinvenções a esse leitor, reelaborações.

Em meio a tantos estilhaços, vemos a normalidade e a calma de uma infância feliz abrir espaço para o caos e para a turbulência de uma mesma infância traumática. Maria agora deverá enfrentar o luto diariamente e atrair para sua nova rotina as memórias perdidas na noite em que ocorreu a morte de sua família; a negação da tragédia ocorrida com seus pais e a vida solitária que leva precisam ser superadas.

A relação da perda de memória de Maria implicitamente está ligada à perda de memória do povo brasileiro, que durante a anistia foi forçado a se esquecer dos acontecimentos e a se calar diante dos mesmos. Assim como o esquecimento, o processo que a protagonista passará para a recuperação dessa memória também é importante, pois funciona como uma espécie de alerta para a sociedade da época. Bojunga mostra indiretamente o autoritarismo político e, a partir disso, propicia possibilidades de leituras que repudiam o retorno do mesmo em um futuro próximo.

Contudo, inconscientemente, Maria não dá conta de sua nova rotina morar apenas com sua avó materna; fazer aula particular de matemática; estudar em um colégio de classe alta; ter pouquíssimo contato com os amigos do circo todos esses obstáculos surgem para tumultuar o que antes soava costumeiro e “normal”, afinal ela tinha um convívio feliz com as pessoas do circo e não se sentia pressionada para alcançar metas nem para estabelecer relações pessoais que fossem convenientes para sua avó.

Vemos durante a leitura da obra que ela não consegue aprender matemática para ingressar na 4ª série ano escolar que corresponde à sua idade porque não se concentra o suficiente nas aulas particulares, e também não faz amizades, tanto que, como mostramos, sua avó compra uma senhora para contar histórias para a neta, já que ela não interage com absolutamente ninguém.

Carlos Reis (2012) pontua que quando algo não ocorre como é esperado e começamos a nos questionar sobre o porquê de determinados acontecimentos, temos um exemplo de insólito no enredo. Ele aborda o insólito como aquilo que soa inesperado aos nossos ouvidos, ou mesmo como aquilo que questionamos no cotidiano:

Negamos a rotina, sendo essa negação que corresponde à afirmação do insólito capaz de surpreender e de levantar interrogações acerca do mundo e daquilo que nele com surpresa observamos, ao arrepio da realidade trivial das coisas, tal como esperaríamos que elas acontecessem. (REIS, 2012, p. 57).

Essa negação ocorre com a protagonista Maria. Nós a entendemos como uma espécie de recalamento do trauma pela morte de seus pais. É como se Maria, por meio de seu esquecimento,

negasse o seu presente, sem os pais e os amigos do circo. Após o trauma, ela perde a memória e, então, começa inconscientemente a criar mecanismos para a recuperação da mesma. Freud diz que “[...] a elaboração do luto dá trabalho, implica um gasto energético significativo, consome tempo, e, durante esse tempo, a existência do objeto perdido é prolongada no psiquismo. O desligamento se dá paulatinamente.” (EDLER, 2015, p. 45-46).

Nossa protagonista, então, começa uma viagem ao inconsciente para conseguir fragmentos importantes de sua infância e, aos poucos, começa a elaboração do luto. Durante a leitura do romance, percebemos que Maria anseia estar na corda bamba, pois ali é o único espaço em que encontra uma espécie de conforto para a dor que sente. Ao atravessá-la, Maria revive momentos com seus pais e isso faz com que ela entenda que eles estarão sempre com ela, mas não fisicamente.

A pesquisadora Marisa Martins Gama-Khalil, também pontua essa irrupção do insólito na realidade ao escrever que nas obras de Lygia Bojunga:

O leitor entra sempre em contato com enredos que desvelam mundos que representam muitas vezes penosas realidades sociais, como a morte, a violência e as desigualdades sociais; contudo todo esse realismo temático não é trabalhado na forma realista tradicional de composição, com a descrição direta de situações coloquiais. Pelo contrário! O realismo temático aparece construído, em muitas de suas narrativas, através da irrupção do insólito nas cenas cotidianas. (GAMA-KHALIL, 2013, p. 125).

Nesse ponto evidenciado pela autora irrupção do insólito em cenas cotidianas, devemos nos ater ao fato de que Maria, nossa protagonista, passa por um luto que a faz enfrentar seu consciente, e que tal enfrentamento ocorre através do principal objeto de trabalho de seus pais: a corda que, da mesma maneira que a vida de Maria, é bamba, repleta de incertezas e de medos, assim como toda vida.

Há uma “fantasticidade” da obra, que nos remete ao poema *Psicografia*, de Fernando Pessoa, no momento em que o poeta diz: “E assim nas calhas de roda/Gira, a entreter a razão, /Esse comboio de corda/Que se chama coração”. Vemos essa intertextualidade por dois motivos salutares: o primeiro ocorre quando refletimos sobre a dicotomia razão/emoção presente no comboio criado pelo poeta. E, o segundo, porque observamos o vocábulo “corda” sendo bastante significativo dentro desse contexto e na obra de Lygia ao pensarmos que a função de tal objeto é “acordar” a menina; fazer com que ela elabore a realidade em que está inserida ao repetir a ação de atravessá-la várias vezes.

Temos aqui a revivência da cena dramática, o reconhecimento quase palpável do luto, a

instabilidade da vida. A corda torna-se uma metonímia do trauma de Maria morte de seus pais. Maria precisa recriar a cena da morte para reelaborá-la com um cenário. A memória esquecida pela personagem Maria a ultrapassa: essa memória não se reduz ao “eu”; é uma memória da história.

A escritora Sandra Edler diz que “A fixação no trauma, a dificuldade em elaborá-lo e a repetição sistemática de seu conteúdo em sonhos conduzem Freud a postular algo além do princípio do prazer como determinante do funcionamento psíquico: a compulsão à repetição.” (EDLER, 2015, p. 45-46). É exatamente o que ocorre com Maria: ela anda na corda todos os dias; esse ir e vir faz com que ela elabore os fatos trágicos de uma maneira dolorosa, mas eficiente para sua reestruturação emocional.

Essa resignificação da cena e do objeto central faz com que observemos o signo presente no interior da palavra “corda”; o signo cor CORda que nos remete à CORação e a aCORdar, justificando, portanto, a possibilidade de recuperação da razão e do recomeço, bem como no “comboio de cordas”, de Pessoa.

Além disso, tais situações fazem parte dessa “fantasticidade” abordada anteriormente por Bessière (2012), pois nos questionamos durante toda a leitura se Maria, de fato, atravessa a corda ou se tudo tem acontecido apenas na cabeça da garota. Bojunga joga com os leitores de maneira espetacular para alinhavarmos os acontecimentos a partir de possibilidades diferentes.

Analizando a travessia de Maria de um prédio a outro, a uma altura de nove andares, sem absolutamente nenhum equipamento de segurança, e pensando no contexto em que a menina decide fazê-la, usando uma corda instrumento de trabalho de seus pais e também causa da morte deles para conseguir tal façanha, vemos o insólito irromper aos nossos olhos.

Mesmo se considerarmos que a travessia aconteceu somente nos sonhos da menina, o insólito ganha força, afinal ela se lembrará de acontecimentos anteriores ao seu nascimento, os quais não conseguimos justificar através da razão, pois possuem tamanha riqueza de detalhes que nos perguntamos se, de fato, ela não estaria presente em cada um deles.

Podemos pensar, ainda, que a memória recalcada não é apenas da protagonista, mas da história, da narrativa, incluindo a do Brasil, na ditadura militar. Esse “acordar” da personagem, em um contexto ditatorial, nos reporta à canção que Chico Buarque faz durante o período vivido pela nação brasileira. O compositor diz:

Acorda, amor/Eu tive um pesadelo agora/Sonhei que tinha gente lá fora Batendo no
portão, que aflição/Era a dura, numa muito escura viatura/ Minha nossa santa

criatura/Chame, chame, chame lá/ Chame, chame o ladrão, chame o ladrão. (Chico Buarque – Acorda amor).

Esse “acordar” do poeta refere-se aos sentimentos adormecidos no coração de muitos brasileiros, como a alegria, a paz, a tranquilidade e o amor. O pesadelo pode ser visto como a própria personificação da ditadura, que nas figuras dos policiais, oprime a população, revelando o medo diário que as minorias enfrentam. Chico cria uma ponte entre o discurso e a realidade.

A única janela de formato circular existente no edifício representará uma espécie de portal para outra dimensão a do inconsciente de Maria que a levará a um corredor de portas coloridas capazes de abrigar ambientes da infância de Maria e episódios decisivos na vida de seus pais e de sua avó.

Maria vislumbra no prédio, que fica em frente ao seu quarto, uma janela diferente e isso atiça sua curiosidade. Então, a garotinha amarra uma corda até a janela do prédio vizinho e começa a se equilibrar para efetuar a travessia, entrando pela única janela de formato circular que tanto chama sua atenção.

A janela em forma de arco na parte superior faz com que ela a associe ao arco de flor que possui, à altura e ao trapézio, elementos circenses que os pais, trapezistas de circo, utilizavam ao realizar o espetáculo. Ou seja, a protagonista recompõe uma cena, independentemente de ela o faz imaginária ou factualmente.

O quarto de Maria ficava num canto daquele quadradão de janelas. Tantas! Mas só uma arredondada em cima que nem um arco, e sempre vazia. Maria ficava olhando, olhando um tempão. (BOJUNGA, 2016, p. 32).

A janela era alta; teve que ficar na ponta do pé pra espiar. Não. Não era fundo, nem era sala nem quarto. Era um corredor comprido com seis portas fechadas. E cada porta de uma cor. (BOJUNGA, 2016, p. 82).

A corda simboliza a “corda bamba” da vida, ela é a responsável por ligar o “real” ao imaginário e por rememorar fases passadas da vida de Maria e libertá-la de seus traumas, edificando a seu presente. O real é representado por Lygia, no decorrer da obra, pela situação da garotinha órfã de pais, com dificuldade de relacionamento, sem memória e amigos próximos. Já o insólito é evidenciado nas decisões, bem como no enfrentamento de tais obstáculos por uma criança de apenas dez anos de idade. A corda neste cenário liga, portanto, um contexto sólito a um contexto insólito, propiciando à garotinha possibilidades para aprender a lidar com o luto

inevitável.

Além disso, o objeto insólito surge como representação de um espaço repleto de imprecisões e de incertezas, já que a altura em que Maria se encontra para atravessar nove andares torna-se também uma realidade perigosa a seu destino, que passa a ser cada vez mais incerto. Contudo, essa incerteza também não surge ao acaso na narrativa, visto que ela nada mais é que uma cena do cotidiano envolta por processos insólitos, já que a travessia de um prédio ao outro pode ser entendida como uma saída do presente, da instabilidade emocional, do luto e do medo para a passagem, ou melhor, a chegada no outro lado da corda, ao futuro, a estabilidade emocional, a vida e a coragem.

Nesta ótica, encontramos o entendimento de “passagem de limite” pelo estudioso Remo Ceserani (2006, p. 73):

Várias vezes encontramos, nos contos fantásticos que lemos, exemplos de passagem de dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador: passagem de limite, por exemplo, da dimensão da realidade para a do sonho, do pesadelo, ou da loucura. O personagem protagonista se encontra repentinamente como se estivesse dentro de duas dimensões diversas, com códigos diversos à sua disposição para orientar-se e compreender. (CESERANI, 2006, p. 73).

A janela circular é simbólica porque é vista por Maria como uma passagem capaz de conduzi-la ao início de sua caminhada pelo inconsciente e assim para o enfrentamento da cruel realidade vivida pela garotinha. Segundo a simbologia, tanto a presença da janela neste contexto quanto o seu formato possuem significados:

A janela simboliza a receptividade e a abertura para as influências vindas de fora. Ela também pode ser considerada um símbolo da consciência. Sua simbologia muda conforme o seu formato. As janelas redondas representam-se de tal como os olhos. É por isso que metaforicamente é dito que os olhos são as janelas da alma. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 512).

Podemos compreender essas “influências vindas de fora” como a própria memória de Maria, e até mesmo como a figura de sua avó e de tudo o que ela representa: autoritarismo, repressão, possessão, despotismo e arrogância. No enredo, vemos que a janela dá para um corredor de portas que guardam suas lembranças mais significativas. Todavia, como dissemos, até a tentativa em recuperar a memória é insólita, visto que a protagonista acaba se lembrando de seu próprio nascimento, “Maria espichou o pescoço, louca para ver. Louca pra se ver. Quis gritar

‘Nasci! O bebê do barco sou eu!’, mas a emoção era tão grande que o grito não saiu.” (p. 94) e de como seus pais se conheceram – acontecimentos impossíveis de terem sido vividos por ela:

Maria pulou pro andaime, se abaixou e pegou o arco. Parou. Fascinada. Mal podendo acreditar. O rapaz era igualzinho ao pai dela, só que mais moço. Usava um macacão sujo de tinta, boné, sapato de lona. Maria mal podia respirar de tão emocionada. Foi se ajoelhando ao lado do rapaz: queria ver de mais pertinho como ele era igual ao pai. (BOJUNGA, 2016, p. 72).

Tal episódio soa insólito aos nossos ouvidos, uma vez que Maria se vê como “outra” na cena descrita. É como se ela voltasse no tempo e encontrasse com ela mesma sob outra perspectiva. Edler explica que “[...] no luto, o mundo se torna pobre e vazio; na melancolia, o próprio eu do sujeito sofre esse processo de empobrecimento, esvaziamento e aridez.” (EDLER, 2015, p. 31).

Maria se esvazia para depois transbordar. Ela esvazia seu coração do amor, da dor, do desespero, da tristeza, do medo, do trauma; para depois enchê-lo de esperança, coragem e força. Esse olhar que Maria projeta em si mesma faz com que ela veja novas oportunidades para seus enfrentamentos diários. Isso será de fundamental importância para o desenrolar da narrativa.

Passando à análise das portas mágicas, vimos pelo enredo, que estas são capazes de proporcionar momentos da história de Maria antes mesmo de ela ter nascido; como: a maneira que seus pais se conheceram; a resistência da avó ao casamento de sua mãe; a fuga do casal para o circo, o nascimento de Maria e a morte de seus pais. Tais lembranças são insólitas porque se ligam diretamente à perda de memória vivida por Maria após o trauma da morte de seus pais e ainda porque, *a priori*, essa travessia ocorre apenas no inconsciente da personagem.

Deu um vento tão forte que empurrou Maria pra dentro. A porta bateu. Veio um cheiro de mar.

No princípio nem deu pra ver nada direito: o cabelo desatado voava feito doido, tapava o rosto, e Maria se agarrava na porta, achando que ia voar também. Mas depois o vento acalmou e ela viu o barco chegando. Achou até que estava sonhando: era o barco de jornal que Marcelo tinha feito pra Márcia. Mas não era sonho, era ele mesmo. A mesma vela: precisando de cozinheira, contando que o homem se jogou do Pão de Açúcar, mostrando o retrato do Robert Redford. Só que agora o barco era grande, do tamanho de um barco de verdade. E o chão do quarto era um mar. Sentiu o pé afundando na areia; olhou. Só tinha uma tira de areia entre a porta e o mar. (BOJUNGA, 2016, p. 92).

Como diria Covizzi (1978), um espaço impossível e inusitado salta aos olhos dos leitores ao nos depararmos com um mar dentro de um quarto e um barco de papel capaz de transportar dois adultos e ser o local do nascimento de nossa protagonista. Mais uma vez partimos de uma cena do

cotidiano nascimento de uma criança para adentrarmos ao mundo insólito, através do caráter poético dessa cena.

A riqueza de detalhes com que a cena é construída faz com que imaginemos a protagonista vivendo-a exatamente conforme foi narrado, mesmo sabendo que isso não seria possível. Maria fala das sensações de ter o vento tocando em seu rosto e de seu pé afundando na areia, com a mesma convicção de relatar os pais navegando dentro de um barco de papel. Isso reflete a força que as vontades internas da menina possui e constrói um percurso para a elaboração da realidade estabelecida por ela.

Ao repensarmos nos conceitos de insólito abordados até agora e na protagonista de Lygia, vemos que eles se aplicam integralmente à Maria, pois ela se recria diariamente diante de uma realidade dolorosa e inaceitável: a morte das pessoas que mais amou na vida, seus pais. Única e exclusivamente por eles, ela não hesita em enfrentar os riscos de uma travessia perigosa, riscos emocionais, inclusive, pois acredita que encontrará alguma esperança do outro lado da corda ou até mesmo alguma motivação para continuar seus dias sem a companhia de seus pais.

A travessia é a força que Maria busca para encarar os medos que perpassam sua nova realidade e o insólito é uma maneira metafórica de lidar com tudo que a envolve. Diante disso, temos uma narrativa poética e metafórica, que ganha forma com temas duros, dolorosos, difíceis de lidar, sempre impregnados pela tensão, como: o geral X o particular; a criança X o adulto; a prisão X a liberdade; o acolhimento X a opressão/violência; a morte X a vida; o sonho X a realidade, entre outros.

Toda a construção desse espaço prédio e circo bem como a utilização dos objetos citados desencadeiam um entrelugar criado por Maria para conseguir lidar com a mudança drástica em sua infância; mas, ao mesmo tempo, mostra a coragem e a vontade de viver de nossa garotinha que diariamente enfrenta a vida com uma força sobre-humana e nos mostra ser uma personagem densa, profunda e forte. Na narrativa, tais espaços abrigam o insólito, como podemos comprovar nas palavras da pesquisadora Marisa Gama-Khalil:

Os espaços normatizados pela sociedade sofrem um deslocamento e passam a abrigar espacialidades em que o irreal, o onírico e o insólito se desvelam. E assim tinha a certeza, em minha percepção de leitora, que o insólito surgia para explicar o sólido; o irreal abria-se como uma zona possível dentro do real, ou, dito de outra forma, o irreal apontava as inconsistências do real. (GAMA-KHALIL, 2013, p. 125).

Diante de toda a reflexão que tecemos até agora, concluímos que o modo de viver da personagem Maria é por si só insólito, pois além de abrigar uma gestão de expectativas em relação ao presente, passado e ao futuro, põe em xeque o que é “real” e o que é fruto da imaginação dentro da narrativa.

Logo, reafirmamos que esse insólito ligado ao contexto ficcional, que tanto tratamos neste capítulo, representa, através de seus personagens e enredo, o real de diferentes maneiras, afinal tendo como fio condutor a realidade que nos cerca, Bojunga faz com que muitas mensagens e reflexões sejam tecidas ao longo da leitura. Covizzi fala sobre essa arte que vai muito além da contemplação ao dizer que:

Num balanço sintético, a arte do século XX é uma arte incômoda, perturbadora, que não faz concessões e excita a inteligência. Arte não contemplativa porque experimental. Não se vale das simplistas muletas literárias da tradição, dando à palavra *criador* um sentido radical. O seu inconformismo não é temático ou de ideias, mas de estrutura: compõe a partir da literatura ela mesma. É uma arte que elabora abstrações em direção à essência global, ao absoluto, que não se encontram, é claro, na aparência sensível. Nesse sentido é que a grande crise pela qual passa a arte contemporânea pode ser resumida no conflito platônico entre a aparência e a essência. (COVIZZI, 1978, p. 40).

Assim, experimentamos exatamente o que Covizzi diz, nas linhas escritas por Bojunga ao lermos a representação da contingência na infância soando muito insólita no livro através do empoderamento da avó, que por ser rica, acredita que tudo pode ser comprado, inclusive as pessoas (filha, genro, maridos, Velha e neta). Os amigos de Maria, pessoas simples e do circo, representando a classe mais humilde de uma sociedade capitalista, ou seja, pessoas que não são bem tratadas nem bem vistas, pessoas marginalizadas pelo sistema. E, por fim, a imposição e opressão do sistema de ensino na época da Ditadura, representadas aqui pela professora particular de Maria.

Assim, experimentamos exatamente a dor que uma morte provoca, a exposição a que a minoria é submetida cotidianamente e o olhar para o mundo que nos cerca, muitas vezes, doloroso, impositivo e cruel; mas capaz de fazer com que o ser humano encontre meios para atravessá-lo dia após dia, como Maria em sua corda sempre bamba.

2.2 As tensões em duas narrativas de Beedle, o Bardo: um caso de insólito?

Neste item, analisaremos as tensões existentes em “O conto dos três irmãos” e em “A Fonte da Sorte”, compreendendo como o insólito presente nesses “contos de fadas” para bruxos (as), ou seja, no universo maravilhoso pode fundamentar-se a partir a enunciação dos personagens para criar perspectivas que sejam capazes de provocar dissonâncias no contexto, criando efeitos de sentido que ora reforçam o ficcional, ora criam uma ilusão de “real” potencializando, assim, a ficcionalização.

Nossas ponderações sobre as tensões presentes nesses enredos através do conto “A Fonte da Sorte”. Faz-se necessário compreender, para tanto, que no contexto da Saga *Harry Potter*, vemos que a maioria dos bruxos faz questão de pontuar sua origem diferenciando-se dos humanos, ou como são chamados nos livros “trouxas” (homens não mágicos) uma vez que esses seres mágicos possuem hábitos singulares e vivem rodeados por magia, ao passo que os trouxas, além de desconhecerem tal realidade mundo mágico, não podem contar com o mesmo “dom”. Os filhos nascidos entre casais de bruxos são tidos ainda como “sangues puros”, já aqueles nascidos do relacionamento entre bruxo e trouxa são considerados “mestiços”⁶. Aqui, portanto, é clara a separação entre trouxas e bruxos, tanto no que diz respeito à origem quanto aos costumes.

Contudo, de maneira inusitada, no conto “A fonte da Sorte”, vemos a relação entre o humano e o sobrenatural ganhar espaço na narrativa. Os seres “não mágicos” estão representados não só pelo personagem Cavaleiro Azarado, que, mesmo não sendo dotado de poderes mágicos, mistura-se às três bruxas protagonistas Asha, Altheda e Amata na busca pela Fonte da Sorte, mas, principalmente, porque as personagens sobrenaturais sofrem com as desventuras humanas: Asha padece de uma doença incurável; Altheda considera-se pobre e fraca e Amata sofre por um amor não correspondido e por saudades de seu amado.

Ao lermos a descrição das aflições das três bruxas, entendemos que a magia que elas possuem não é suficiente para solucionar seus problemas mundanos e que, por isso, elas precisam recorrer a uma força mística e invencível a qual chamamos de “sorte”. Diante de tal percepção, as personagens iniciarão uma travessia que abarcará o sobrenatural e o natural de maneira não convencional.

O conto inicia-se narrando as desventuras dessas três bruxas que acreditam poder reencontrar a felicidade banhando-se em uma fonte de águas mágicas. Todos querem se banhar na

⁶ Mestiço é o termo comumente dado aos bruxos e bruxas que filho de um pai/mãe trouxa ou nascido(a)-trouxa e de um bruxo ou bruxa. Nos anos 1990, os mestiços eram o tipo de bruxo mais comum, já que a população bruxa teria se extinguido se não tivesse se casado com trouxas e nascidos-trouxas. [Harry Potter e a Câmara Secreta]

Fonte por terem a certeza de que assim terão a boa sorte, ou seja, seus destinos/sorte não estarão mais ao acaso. Compreendemos no conto em análise que a sorte é tida como sinônimo de destino ou de bons agouros, logo foge à lógica e ao controle do homem. Assim como, na mitologia as Parcas determinam o destino ao controlar o curso da vida das pessoas; no conto, a Fonte exerce o mesmo papel.

Chegamos a tal entendimento, visto que as personagens agem e reagem espontaneamente aos obstáculos que surgem durante o trajeto até a Fonte como narraremos a seguir. Eles bruxas e Cavaleiro Azarado solucionam os empecilhos do caminho, mas curiosamente, isso ocorre ao acaso, isto é, a magia já está ocorrendo ao redor da fonte o que soa bastante irônico, uma vez que a Fonte não é mágica.

A magia existe, portanto, em torno da Fonte, como se a mágica não fosse dar a sorte aos personagens, mas sim compreender algo nesse percurso pela busca da sorte. O fato de a Fonte não possuir sorte alguma, ressignifica os fatos anteriores a Fonte é, ao mesmo tempo, a causa do desejo (porque é a solução das questões) e é o motivo da travessia das personagens. Na tentativa de compreendermos melhor tais reflexões, contaremos a história vivida por esses personagens, nos atendo aos obstáculos enfrentados durante o percurso até a Fonte da Sorte.

O conto tem início explicando ao leitor que o caminho até a fonte é guardado por um muro que se abre apenas no dia mais longo do ano. Cientes de que o trajeto até a fonte é repleto de obstáculos misteriosos, as bruxas e o Cavaleiro decidem se unir para vencê-los, mesmo sabendo que apenas um deles poderá se banhar na Fonte.

Quando o muro abre a fresta possibilitando a passagem, plantas rastejantes se enrolam na bruxa, Asha, que acaba por segurar o pulso de Altheda, que por sua vez, se segura nas roupas de Amata. Essa última bruxa prende-se à armadura de um cavaleiro esquelético, chamado de Cavaleiro Azarado, e os quatro vão parar no jardim que ficava atrás do muro.

Quando as personagens se recuperaram do susto, começaram a discutir sobre quem se banharia na tal fonte; o Cavaleiro quis desistir de imediato, pois percebeu que as três mulheres possuíam poderes com os quais ele não seria capaz de lutar, afinal não era bom nem em duelos com espadas, quem dirá em encantamentos. Mas na discussão, Amata irritou-se e o chamou de covarde, dizendo a ele que as ajudasse a conquistar sua meta. Então, ele concorda e, juntos, seguem o caminho até a Fonte. Ao chegarem à base do morro em que surgia a Fonte, aparece o primeiro obstáculo:

Ali, enrolado na base no morro, havia um monstruoso verme branco, inchado e cego. À aproximação do grupo, ele virou uma cara feia e malcheirosa e proferiu as seguintes palavras: *Paguem-me a prova de suas dores*. (ROWLING, 2008, p. 27).

Nesse momento, as bruxas e o cavaleiro se valem de artifícios humanos espada e pedras bem como de feitiços para subjugar o verme, mas nada foi eficaz. Somente quando a bruxa Asha, desesperada com a situação, começa a chorar copiosamente, temos a resolução do primeiro obstáculo, pois o verme se encosta no rosto da bruxa, bebe suas lágrimas e some por um buraco no chão.

Em sequência, temos a presença de mais dois obstáculos a serem decifrados pelos personagens no espaço mágico: uma mensagem aparece gravada no chão, “*Paguem-me os frutos do seu árduo trabalho*.” (p. 28), e, no fundo da água que leva à Fonte, uma pedra com os dizeres “*Paguem-me o tesouro do seu passado*” (p. 30). Ambos não podem ser pagos com bens materiais, mas sim com a interpretação correta das mensagens.

No segundo obstáculo, o Cavaleiro Azarado coloca na encosta, a única moeda que possui, mas nada acontece: a inscrição continua no chão. Eles, então, continuam a subida íngreme, porém, mesmo tendo andado por horas, não avançam um único passo. A bruxa Altheda anda ainda mais rápido e encoraja os amigos, assim, começa a suar e à medida que as gotas de suor caem na terra, a inscrição que bloqueava o caminho desaparece, então, eles entendem que podem prosseguir o trajeto.

Já no terceiro e último obstáculo, vemos os personagens tentarem atravessar as águas que levam até a Fonte, mas fracassam incansavelmente. Assim, começam a refletir sobre o significado da mensagem escrita na pedra, e Amata, enfim, a compreende:

Apanhando a varinha, apagou da mente todas as lembranças dos momentos felizes que passara com o seu amor desaparecido e deixou-as cair na correnteza. O riacho as levou para longe, deixando aparecer pedras planas e, finalmente, as três bruxas e o cavaleiro puderam atravessar em direção ao topo do morro. (ROWLING, 2008, p. 31).

Os três obstáculos dentro de um contexto maravilhoso não provocam estranhamento, portanto, não podem ser considerados insólitos. Nos dois primeiros, não existem decifrações. As personagens reagem intuitivamente aos enigmas; e estes se desfazem *a posteriori*, quando elas têm uma resposta positiva, que as permite continuar a jornada. É salutar perceber, ainda, que os pedidos feitos aos personagens, bem como as resoluções das tarefas são, no mínimo, inabituais dentro de

tal contexto, posto que é imposto a quem detém a magia que não a utilize dentro do ambiente mágico e que os enigmas sejam solucionados de forma racional, pelo menos, nos dois primeiros obstáculos.

O insólito no texto está no fato de as personagens não descobrirem que a Fonte não tinha sorte dentro do universo do contexto mágico. A verdadeira mágica vai acontecendo ao longo do trajeto de maneira imperceptível. É salutar compreendermos, ainda, que os obstáculos enfrentados pelas personagens vão revelar qualidades delas próprias, sobretudo, quando elas agem de maneira não egóica, ou seja, pensando de maneira mais coletiva, cedendo a vez ao outro, até que essa vez chegue ao Cavaleiro Azarado ele é o escolhido para se banhar na Fonte, e mesmo nele, o que se opera é a conjunção daqueles fatos acontecidos entre os personagens. Ele, então, se apaixona pela bruxa Amata o próprio nome diz “amada” e propõe o casamento. A aceitação da bruxa e o banho do Cavaleiro Azarado na Fonte trazem a autoconfiança ao personagem, que passa a se acreditar sortudo.

Nessa parte do enredo, a sorte se apresenta, mas ainda assim fugindo ao controle das personagens ou mesmo ao próprio entendimento do que seria a mágica que ela seria simplesmente concedida como presente, à medida que as personagens fazem escolhas e agem na travessia. Permitindo este ponto de vista sobre o elemento insólito, nos reportamos à pesquisadora Regina Michelli, quando ela pontua que:

A base em que opera o maravilhoso é, portanto, o real, ainda que atue sobre ele de maneira a delinear uma realidade outra, a ficcional, iluminando possibilidades outras. Sobre a questão da nomenclatura e da conceituação subjacente aos termos maravilhoso, fantástico, realismo mágico, literatura do sobrenatural, polissemia do fantástico etc., o “insólito” vem sendo estudado como a irrupção de eventos que ferem a lógica da cotidianidade, agrupando, como gênero, textos com esta mesma característica. **A uni-los, a apresentação de fenômenos percebidos como fora do comum ou fora da ordem, quer no âmbito da personagem e da estrutura narrativa, quer na percepção de seu leitor, quer na utilização de uma linguagem que “trapaceie” por demais a língua. Em todas as circunstâncias, desaloja-se o senso comum, o sólito**, o que é também característico da obra de arte literária. (MICHELLI, 2012, p.124-125, grifo nosso).

Diante do exposto, entendemos que não deve ocorrer, portanto, uma limitação do entendimento do conceito de insólito dentro dos contos, visto que as dissonâncias narrativas ocorrem de maneira inusitada dentro do enredo; por exemplo, quando se espera que mágicas resolvam todos os problemas das protagonistas, dentro do ambiente sobrenatural travessia até a Fonte da Sorte, nós nos deparamos com bruxas, dotadas de magia, que simplesmente buscam a

sorte em suas vidas e, ainda, precisam lidar com os recursos humanos dentro do enredo para consegui-la e se sentirem, finalmente, afortunadas e felizes. Aqui, o acaso acaba por ser abolido em favor da certeza da boa sorte.

Soma-se a tudo o que já foi dito, o desfecho muito interessante e inusitado do conto, a desejada Fonte da Sorte responsável por todo o empenho dos protagonistas durante a travessia não possuía encanto algum. Mas, ainda assim, todos os personagens livram-se de suas agruras e recuperam o controle de suas vidas. Vale salientar que nossos protagonistas não descobrem que a fonte era desprovida de sorte.

É insólito não haver magia na fonte. A magia está apenas em torno dela: os obstáculos são mágicos bem como a seleção dos personagens para irem até a fonte. Tudo no conto é regido pela magia. É como se a mágica não fosse receber a sorte, mas sim compreender algo nesse percurso por sua busca. Logo, estaríamos, portanto, diante de uma desestabilização do fenômeno insólito.

No desfecho do conto, o insólito é instaurado, pois embora a fonte fosse protegida por mágica, ela não guardava o encanto buscado por todas as pessoas que tentavam chegar ali, mas, ao mesmo tempo, ela ressignifica os fatos narrados anteriormente.

É interessante percebermos também que tanto as bruxas quanto o Cavaleiro Azarado precisaram estar diante de um desafio, que exigisse uma força humana, para conseguir novamente a autoconfiança necessária à recuperação de seus dons: Altheda precisou ser solidária e determinada para salvar a vida de Asha que estava em agonia mortal; assim recuperou a confiança em si mesma e viu que conseguiria ganhar muito dinheiro fazendo poções. Asha, por sua vez, finalmente foi curada de sua enfermidade, logo recuperou a fé na vida e a esperança. Amata, ao resolver o último obstáculo, livra-se das memórias dolorosas, e finalmente esquece quem tanto lhe fez sofrer, recuperando, assim, seu amor próprio.

Diante de tais soluções inesperadas, as bruxas compreendem que não precisam mais se banhar na Fonte e pedem ao Cavaleiro que o faça. O mesmo fica admirado por ter sido escolhido entre centenas de pessoas e mal crê em sua sorte. Ele se banha e acredita pelo restante de sua vida ter finalmente conseguido a sorte da mesma. Dessa forma, recupera sua autoestima e pede Amata em casamento ali mesmo, em frente à Fonte. A bruxa aceita o pedido por perceber que havia encontrado um homem que merecia sua afeição.

Assim sendo, o conto tem o seu desfecho deste modo: “As três bruxas e o cavaleiro desceram o morro juntos, de braços dados, e os quatro levaram vidas longas e venturosas, sem

jamais saber nem suspeitar que as águas da fonte não possuíam encanto algum.” (ROWLING, 2008, p. 34).

Notamos um eco da história do *Mágico de Oz* ressoar durante a leitura deste conto, uma vez que o enredo também propõe a superação dos obstáculos por nossos próprios méritos. Afinal, as personagens conseguem chegar até a Fonte sem usar magia e depreendem dela uma lição capaz de fazer com que esquecessem suas agruras.

Ainda analisando a presença das tensões nas narrativas, passaremos às nossas pontuações sobre “O Conto dos Três Irmãos”, também objeto de nosso estudo. Este tem início quando os três bruxos encontram um rio perigoso em seu caminho durante uma viagem. Percebendo que não conseguiriam atravessá-lo, usam seus poderes para materializar uma ponte até a outra margem. Neste momento da narrativa, surge a Morte, zangada por não poder levá-los consigo visto que o normal era os viajantes se afogarem no rio, mas astutamente oferece a cada irmão um presente por terem realizado tamanho feito. Nesse momento, teremos no texto a presença de objetos imbuídos de poderes: Le Goff (1983) os chama de “objetos protetores”, já Propp (1984) os intitula de “objetos mágicos”.

Até este momento da narrativa nada surpreende o leitor, posto que estamos no universo maravilhoso, então, tanto os poderes dos bruxos quanto o surgimento do vulto encapuzado representando a morte são “normais” dentro do contexto. No entanto, a partir de uma reflexão sobre os presentes escolhidos pelos irmãos, bem como a atitude da Morte em deixá-los seguir adiante faz com que reconheçamos pontos insólitos no enredo.

A pesquisadora Marisa Martins Gama-Khalil fala em seu texto “Os objetos e a irrupção do fantástico em *Objecto quase de José Saramago* e *Objetos turbulentos de José J. Veiga*”, sobre como os objetos exercem certo domínio sobre os personagens e em como eles podem mostrar o pior dos indivíduos; ao comentar a influência de um espelho sobre um casal, em um conto de Veiga, diz que esse objeto “[...] atrai insolitamente as personagens para si. Objeto que subjuga os sujeitos. E, em seguida, passa a revelar-se mágico e assustador, conseguindo vasculhar e mostrar as ideias mais íntimas dos sujeitos.” (p. 200). Veremos que isso ocorrerá com dois dos bruxos do conto, mas o terceiro irmão conseguirá utilizar o objeto mágico sem sofrer consequências negativas.

O primeiro irmão reconhecido nos outros livros de J. K. Rowling como Antíoco Peverell pede a Morte uma varinha imbatível, ou seja, capaz de derrotar todos os bruxos e até ela mesma. “Ela atravessou a ponte e se dirigiu a um vetusto sabugueiro na margem do rio, fabricou uma

varinha de um galho da árvore e entregou-a ao irmão mais velho” (p. 87). O conto reconhece o primeiro irmão como sendo um bruxo combativo, mas também o vemos aqui com características, como a covardia e a fraqueza, já que ele precisa de algo que vença seus adversários por ele.

O segundo irmão Cadmo Peverell pede à Morte uma pedra capaz de restituir a vida, pois sofria de amores por sua noiva recentemente falecida. “Então a Morte apanhou uma pedra do rio e entregou-a ao segundo irmão, dizendo que a pedra tinha o poder de ressuscitar os mortos.” (p. 88). O conto caracteriza o irmão como um homem arrogante, mas o vemos ainda como egoísta e obcecado, afinal ele não aceita ter perdido seu amor para a Morte.

Por fim, o terceiro irmão o mais moço e supostamente conhecido como Ignoto Peverell pede à Morte algo que seja capaz de tirá-lo daquele lugar sem ser visto por ela. “E a Morte, de má vontade, lhe entregou a própria Capa da Invisibilidade.” (p. 88). No enredo, ele é visto como o mais sábio e humilde dos três, mas, por motivos que veremos mais adiante, também acrescentaríamos outras qualidades a este bruxo, como a prudência, a bondade e a inteligência.

Tendo recebido os presentes, os bruxos seguem viagem. Depois de um tempo, os irmãos decidem se separar para seguirem seus objetivos. Sozinhos, eles são mais vulneráveis e se focarão somente em seus próprios intentos. Para isso, contarão com o presente recebido da Morte e, mesmo inconscientemente traçarão seus próprios destinos.

Assim a narrativa tem sequência através das atitudes do primeiro irmão: Antíoco Peverell mata um bruxo com quem tinha um desentendimento antigo e ainda brada aos quatro cantos da aldeia em que estava que possuía uma varinha invencível, uma varinha fabricada pela própria Morte. O que ele não esperava era que, ao anoitecer, outro bruxo vendo-o adormecido sob o efeito do vinho, decidiria roubar sua varinha e cortar sua garganta para evitar perseguições futuras. “Assim a Morte levou o primeiro irmão.” (ROWLING, 2008, p. 89).

O segundo irmão, Cadmo Peverell, percebe o “falso” poder da pedra no momento em que sua amada noiva surge fria e triste diante dele. Sem poder de fato tocá-la e sentindo um desesperado desejo de tê-la novamente, mata-se para poder unir-se a ela. “Assim a Morte levou o segundo irmão”. Vemos claramente aqui o quanto a Morte foi astuta ao atender ao pedido do segundo irmão, pois, na verdade, ela estava apenas se beneficiando com os sentimentos do bruxo, já que a pedra nunca teve tal poder.

Em um de seus comentários, Dumbledore personagem da Saga Harry Potter diz: “[...] o amor perdido do segundo irmão nunca ressurgiu realmente dos mortos. Foi enviado pela Morte

para atrair o segundo irmão às suas garras e, portanto, manteve-se fria, distante, tantalizantemente presente e ausente.” (ROWLING, 2008, p. 96).

O destino do terceiro irmão Ignoto Peverell, contudo, nos surpreende, pois ele engana a Morte e tem uma vida longa e feliz ocultando sua forma corpórea com a Capa da Invisibilidade e se perpetuando no filho. A Morte não imaginava que a escolha do terceiro irmão seria tão engenhosa fazendo com que ele, além de demorar tanto tempo para voltar a ela, fosse o responsável por decidir o próprio destino, ao escolher o melhor momento de despir-se da Capa e presentear o filho com a mesma, como podemos comprovar neste fragmento da obra:

Embora a Morte procurasse o terceiro irmão durante muitos anos, jamais conseguiu encontrá-lo. Somente quando atingiu uma idade avançada foi que o irmão mais moço despiu a Capa da Invisibilidade e deu-a de presente ao filho. Acolheu, então, a Morte como uma velha amiga e acompanhou-a de bom grado, e iguais, partiram desta vida. (ROWLING, 2008, p. 90-91).

Portanto, o desenrolar do conto manifesta no leitor sentimentos e reações análogas à realidade, ou seja, as diferentes emoções validam o valor e a grandiosidade do universo literário que reúne a fantasia à realidade para que se estabeleça o reencontro do homem com ele mesmo, em outros espaços, tempos e até mesmo se projetando em outras identidades insólitas.

A pesquisadora Regina Michelli (2009) analisa tais possibilidades aplicadas aos textos de Colasanti, mas vemos pelo decorrido até agora que as mesmas também se aplicam às narrativas de J. K. Rowling:

No espanto de personagens diante de circunstâncias inexplicáveis; no mundo encantatório criado em suas narrativas; na surpresa de leitores diante de alguns personagens e mesmo no desfecho de suas histórias. Seus contos, permeados de situações ligadas ao imaginário e ao simbólico, dialogam com o maravilhoso, articulando sua permanência e renovação. Considera-se que a narrativa desta escritora, ainda que embebida dessa herança do maravilhoso, ultrapassa-a, assinalando a marca do insólito: os eventos ficcionais aproximam-se do extra-ordinário, instaurando possibilidades que surpreendem e desalojam também o leitor. (MICHELLI, 2009, p. 224).

Podemos vislumbrar possibilidades múltiplas quando entendemos que dentro da modalidade fantástica pensando, especialmente, no acontecimento insólito existe uma realidade humana o desejo de conquista do que almejamos que insiste em ganhar voz através de recursos vários. Cabe a nós enquanto pesquisadores esmiuçar tais recursos para compreendermos suas complexidades e possibilidades e, para tal intento, precisamos enxergar as fissuras de um real

sempre movediço, que muitas vezes incomoda e soa como não convencional na literatura e na própria realidade.

Vladimir Propp, crítico e filólogo russo, conclui com propriedade que "O conto maravilhoso atribui frequentemente ações iguais a personagens diferentes. Isto nos permite estudar os contos a partir das funções dos personagens." (p. 25), já que os três irmãos saíram em busca do que mais desejavam na vida, ainda que sejam desejos diferentes, eles têm o mesmo objetivo ser bem sucedidos em seus intentos e eles só conseguem porque a personagem Morte possibilita isso a eles. Aqui vemos claramente que a função da Morte é nos mostrar que existem situações que jamais conseguiremos solucionar e a função dos irmãos é fazer com que reflitamos sobre nossas prioridades, pois elas podem nos levar a um trajeto trágico.

Isto posto, faz-se necessário entendermos ainda o porquê de a Morte deixar os personagens seguirem sua travessia. Sabemos, é claro, que eles, sendo versados em magia, lutariam por suas vidas, mas ainda assim não seriam páreos para ela. Consecutivamente, somos surpreendidos pela Morte e isso soa insólito aos nossos ouvidos, já que ela poderia simplesmente ter matado os irmãos, mas, assim como um ser humano, sente-se desafiada e prefere aceitar o desafio a ir pelo caminho mais fácil. A morte finge presentear os irmãos com os objetos, imaginando que esses mesmos artefatos trarão os bruxos a ela em uma questão de pouco tempo.

Em suma, acreditamos que um dos meios de se enxergar esses muitos e variados matizes do real as suas fissuras é entendendo que a abrangência do insólito está para além das nomenclaturas propostas pelas teorias existentes, e que conseguimos vislumbrar isso nas narrativas selecionadas, porque entendemos o acontecimento como um acontecimento tecido no interior dessas narrativas e criador de efeitos de sentido, independentemente de qualquer categorização.

Portanto, ao nos questionarmos sobre o lugar que essas tensões ocupariam nesses enredos "O conto dos três irmãos" e "A Fonte da Sorte", de J. K. Rowling percebemos que elas estão fora do campo da enunciação insólita, isto é, estão presentes nas narrativas principais, não nos paratextos. Essas dissonâncias também merecem ser analisadas com atenção não por provocarem estranhamentos, mas por fugirem da lógica natural das narrativas, por romperem com o andamento esperado no que tange à realidade das personagens, bem como em suas tomadas de decisões.

Ademais, ao pensarmos na potencialidade de tais dissonâncias, percebemos que elas são parte intrínseca das narrativas literárias e do nosso cotidiano, e que, portanto, esse acontecimento impulsiona a visão de outros universos constituintes da realidade, de modo que a linguagem

plurissignificativa e os elementos imaginários fazem surgir o “inesperado” responsável por despertar a curiosidade e a reflexão interpretativa dos leitores, independente das categorias existentes e dos conceitos que mostramos.

3 A CONSTITUIÇÃO DO INSÓLITO PELA ENUNCIÇÃO FICCIONAL EM J. K ROWLING E LYGIA BOJUNGA

“A tensão entre questão e conceito ultrapassa e muito o complexo âmbito do saber epistemológico e suas representações. É, certamente, a questão das questões, pois se abre para o lugar do ser humano como e no âmbito do real.”

Manuel Antonio de Castro

Analisaremos neste capítulo, a enunciação insólita através dos paratextos presentes nas obras escolhidas. Estamos entendendo por enunciação insólita as tensões que encontramos no interior das narrativas como uma espécie de plano de fundo que estabelece um jogo textual repleto de dissonâncias entre a possível veracidade do que as autoras dizem e a ilusão de real também criada por elas nos enredos, notas de rodapé e comentários fazendo com que os leitores dialoguem e participem dessa construção narrativa.

A nossa percepção de insólito caminha, portanto, nesse capítulo, na direção da enunciação, uma vez que as interferências tecidas por essas vozes que não sabemos se são reais e/ou fictícias corroboram para uma ilusão de real e acentuam o caráter inusitado do texto. Em *Os contos de Beedle, O Bardo* da escritora J.K. Rowling, presente na saga infanto-juvenil Harry Potter, a enunciação insólita ocorrerá por meio dos comentários que o personagem Alvo Dumbledore personagem da saga Harry Potter faz em relação aos contos.

O bruxo cria uma espécie de moral às avessas, em um paratexto localizado após o final do enredo. Nós também notamos esse insólito na enunciação nos comentários da própria autora sobre o personagem Alvo Dumbledore na introdução da obra literária e em notas de rodapé. Vejamos um dos exemplos desses comentários do personagem bruxo na obra:

O que deve ocorrer a qualquer bruxo inteligente que estude a pretensa história da Varinha das Varinhas é que todo homem que afirme ter sido seu dono¹ insistiu em sua “invencibilidade”, quando os fatos que se conhecem sobre sua passagem pelas mãos de muitos donos demonstram não só que ela foi vencida centenas de vezes, como atraiu tanta confusão quanto Bodalhão, o Bode Resmungão, atraía moscas.

¹ Nenhuma bruxa jamais afirmou ter sido dona da Varinha das Varinhas. Extraíam disso a conclusão que quisessem.

Percebemos que Dumbledore está narrando ao leitor a trajetória de uma das relíquias da morte a varinha de sabugueiro e destacando que ela não é invencível como supõe muitos bruxos, o terceiro irmão, por exemplo. Ao final da página, o personagem usa uma nota de rodapé para deixar um comentário para o leitor sobre o fato de nenhuma bruxa jamais ter possuído tal objeto.

Logo, vemos que o personagem acrescenta informações a um texto que ele analisa O conto dos três irmãos.

A tensão é estabelecida porque há um deslimite entre o real e o ficcional, de modo que a única verdade que podemos depreender do texto ao lê-lo também é ilusória: será o próprio Dumbledore que narra? Segundo a obra, sim! A autora, além de dar voz ao personagem, permite que ele dialogue com o leitor de igual para igual, isto é, ocorre uma ilusão de verdade, provocando as dissonâncias que aqui nomeamos de enunciação insólita.

Já em Lygia Bojunga, como a obra *Corda bamba* não conta com o “Pra você que me lê”⁷ e, uma vez que essa questão despertou o nosso interesse buscamos investigá-la nas obras *Paisagem* e *Feito à Mão* e notamos que, além de possuírem o paratexto, essas obras também representam um caso de enunciação insólita.

Antes de passarmos à análise do enredo dos contos *Fonte da Sorte* e *O conto dos três irmãos*, é importante entendermos que os contos vêm com comentários de um personagem da saga Harry Potter, o diretor de Hogwarts, Alvo Dumbledore, e que o manuscrito surge na saga com o falecimento do bruxo.

O mesmo deixa o livro de herança à personagem Hermione Granger, que traduz a edição rúnica para o inglês com os comentários do diretor. Posteriormente, a autora Rowling atua como uma editora dessa edição para nós, os trouxas (público não mágico). Assim, é como se o livro fosse um objeto vindo diretamente da saga Harry Potter que acaba por parar em nossas mãos.

Dumbledore faz de seus comentários um campo de completa ambiguidade no texto e nos faz pensar em como o leitor fará a ligação dos contos com os demais livros da saga. É a presença clara de um insólito ficcional, mais especificamente de uma enunciação insólita. Segundo a autora Lenira Covizzi, o insólito é caracterizado como sendo:

[...] um fenômeno de inadequação essencial entre partes de um mesmo objeto, entre origem e fim, constituição e fim, utilidade e fim, ou sua especial significação e o contexto em que se insere: deslocamentos, não correspondência entre significado intrínseco e operacionalidade, teoria e prática. Enfim, uma disfunção. (COVIZZI, 1978, p. 26).

É essa incongruência que enxergamos na enunciação dos contos, ou seja, dizeres que rompem com o esperado pelo leitor. A obra *Os contos de Beedle, o Bardo* teve, inicialmente, a finalidade de proporcionar às crianças bruxas, o reconhecimento dos seres mágicos, através de

⁷ Nas seções intituladas “Pra você que me lê”, Lygia Bojunga estabelece um diálogo com o leitor e cria uma confusão proposital entre os espaços da “ficção” e da “realidade”, estabelecendo assim um enunciação insólita.

histórias infantis escritas para serem lidas pelos pais bruxos, na hora de fazê-las dormir. Contudo, a importância da obra na saga *Harry Potter* ultrapassou essa intenção inicial. Os contos ganharam espaço e repercussão no enredo do livro *As Relíquias da Morte* sétimo livro da saga *Harry Potter* com o personagem Alvo Dumbledore.

Como dissemos, na narrativa de *As Relíquias da morte*, o diretor da escola de magia de Hogwarts deixa em seu testamento a edição rúnica dessa obra para a bruxa Hermione Granger. Na leitura do testamento, a bruxa não compreende o porquê de receber um livro do qual nunca ouvira falar, mas com o desenvolvimento da história, ela se depara com comentários e ilustrações enigmáticas do professor e, então, percebe que tais elementos ajudariam na busca das relíquias da morte objetos de que trataremos mais adiante.

As pessoas que não conhecem a saga na íntegra poderiam se questionar sobre o porquê de o diretor não ter entregue o presente à aluna antes de sua morte, ou até mesmo sobre o motivo de esconder a real intenção dos comentários e das ilustrações na obra. Então, é importante sabermos que as implicações de tais revelações existência das relíquias da morte em um momento errado, seriam perigosas no desenrolar do enredo por dois motivos: o Ministério da Magia estava assustado com retorno de Lord Voldemort, então, o ministro da magia, Cornelius Fudge, dificultaria, provavelmente, a entrega do exemplar a Hermione se soubesse de tais pistas e, o outro motivo, seria não revelar o paradeiro da Varinha das Varinhas ao Lord das Trevas.

Assim, Alvo Dumbledore agiu com inteligência ao elaborar seu testamento ocultando tais pistas e também engendrando sua morte. Sabemos que no sexto livro da saga, *Harry Potter e o Enigma do Príncipe*, Dumbledore é amaldiçoado quando coloca em sua mão direita o anel de Servolo Gaunt a horcruxe que continha a pedra da ressurreição, isto é, uma das relíquias da morte.

O professor fica deslumbrado com a possibilidade de rever sua irmã Ariana, morta há anos, durante um duelo entre o próprio bruxo e Grindelwald, e acaba se esquecendo momentaneamente de que a pedra da ressurreição encaixada na base do anel é perigosa. Ao colocar o anel, imediatamente a maldição é adicionada e quase o mata.

Alvo Dumbledore volta à Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts e pede ajuda ao professor Severo Snape cujo conhecimento é magistral nas Artes das Trevas, além de ser a pessoa em quem Dumbledore mais confiava na saga. O bruxo diz que a maldição pode ser contida para que não se espalhe rapidamente, através de uma poção e muitos encantamentos, mas que é irreversível.

Ao fazer tal análise, o professor Snape fica furioso por Dumbledore ter caído na tentação de colocar o anel e não ter percebido a maldição a tempo. Diante da situação, ele diz que Dumbledore terá aproximadamente um ano de vida, pois a maldição reagirá aos encantamentos e se espalhará por todo o corpo do bruxo. Ao saber que não teria muito tempo de vida, o diretor pede para que Snape o mate quando chegar a hora quando Snape se vê forçado a provar sua “lealdade” ao Lorde das Trevas, isto é, Dumbledore engendra sua própria morte para ajudar os que amava na luta contra Voldemort.

A partir da morte do bruxo, terá início a terrível luta bruxa e a busca de Harry Potter, Rone Weasley e Hermione Granger pelas horcruxes e pelas relíquias da morte. A seguir temos duas fotos do filme *Harry Potter e as Relíquias da Morte – parte I* e uma foto retirada do último livro da saga:

Figura 5 – Imagens do filme As relíquias da morte- parte 1



Fonte: ROWLING (2008, p. 91)

Figura 6 – Imagem retirada do conto de Rowling O conto dos três irmãos



Fonte: ROWLING (2008, p. 91)

Na figura 5 , retirada do filme *Harry Potter e as Relíquias da Morte parte I*, vemos o momento em que a personagem Hermione Granger percebe que o símbolo das relíquias não faz parte das ilustrações da obra; o símbolo é uma runa e foi desenhado ali, provavelmente, pelo próprio Alvo Dumbledore o que significa que esse personagem acrescentou o desenho ao manuscrito, isto é, deu outro propósito àquela versão dos contos que deixara em testamento para Hermione.

Esse desenho refere-se diretamente à enunciação insólita de que tratamos neste capítulo, afinal o personagem além de deixar comentários cifrados em um conto desenha o símbolo das relíquias da morte para que Hermione saiba por onde começar a busca pelas horcruxes. Contudo, em seus comentários sobre essas relíquias, ele insiste em dizer:

A ironia é que se formou uma curiosa lenda em torno dessa história, que contradiz a mensagem original. A lenda argumenta que os prêmios que a Morte dá aos irmãos – uma varinha imbatível, uma pedra capaz de ressuscitar os mortos e uma Capa da Invisibilidade – são objetos verdadeiros que existem no mundo real. (ROWLING, 2017, p. 93).

Vemos pela fala do bruxo que ele diferencia a realidade do conto da realidade em que ele está inserido, ou seja, ele se coloca em um universo real, como o que vivemos, e ainda joga com o leitor através de seus comentários que não são totalmente verdadeiros, uma vez que ele mente ao leitor sobre a existência das relíquias da morte. As jogadas que a autora cria com essa mistura entre real e ficcional e também com as atitudes do personagem desenho e comentários reforçam a ficcionalidade do texto, proporcionando as tensões enunciativas.

O professor Wolfgang Iser afirma que “[...] quanto mais o leitor é atraído pelos procedimentos a jogar os jogos do texto, tanto mais é ele também jogado pelo texto.” (ISER, 2002,

p. 115). Vemos a concretização dessa afirmação quando o leitor começa a preencher os vazios textuais deixados propositalmente por Dumbledore no texto. Dessa forma, o leitor precisa estar atento à medida que novas jogadas são propostas, pois tal participação garante aos jogadores autora, personagem e leitor atribuições diferentes que complexificarão a ficcionalidade do texto.

A participação dos leitores através da interpretação e criação ao completar os vazios textuais, posiciona o leitor constantemente frente a uma ilusão de real, que justamente por provocar tais possibilidades ora de cooperação, ora de interpretação desestabiliza-o no processo, isto é, faz com ele misture o ficcional ao “real”, nos remetendo a uma enunciação insólita.

Mais adiante, observamos ainda que Dumbledore cita Beedle e diz que ele desenha à tinta uma mensagem cifrada para seus leitores, mas que apenas os inteligentes seriam capazes de compreendê-la, exatamente como ele faz com Hermione, no livro, ao dizer: “uma minoria na comunidade bruxa insiste em acreditar que Beedle estava lhes enviando uma mensagem cifrada, dizendo exatamente o inverso do que escreveu à tinta, mensagem esta que somente eles são suficientemente inteligentes para entender.” (2017, p. 94).

A *imagem 2*, refere-se à cena em que o personagem bruxo Xenofílio Lovegood explica ao Harry, ao Rone e a Hermione, o que significa o desenho das relíquias da morte. Então, ele desenha um traço na vertical para representar a varinha de Sabugueiro; o círculo para simbolizar a pedra da ressurreição e o triângulo para estampar a capa da invisibilidade. Juntos, os objetos tornam seu dono, o senhor da morte. Na *imagem 3*, temos o desenho do túmulo de Ignoto Peverell, o caçula dos três irmãos bruxos, que segundo o conto, ganhou uma das relíquias da Morte.

Segundo Covizzi, na literatura do insólito, “[...] há uma impressão inicial de realismo, o que dá aos acontecimentos e ao leitor a impressão de certa tranquilidade, para, em seguida, ir gradualmente intranquilizando na direção da determinação de atmosfera ou situação extremamente irrealista.” (COVIZZI, 1978, p. 69). É exatamente isso que ocorre nos contos em análise.

Primeiramente, nos deparamos com uma espécie de contos de fadas para bruxos com acontecimentos tidos como “normais”, para, depois, sermos surpreendidos por um personagem que vem criar uma outra versão para as narrativas versão esta diversa daquela que o leitor acaba de conhecer.

Somado a isso, nos deparamos com uma introdução inusitada feita pela autora J.K Rowling que, inclusive, assina esse texto introdutório. Tem-se início, então, à construção dessa ilusão de real ou, pelo menos, de um jogo inusitado dentro da narrativa, o que nomeamos aqui como

enunciação insólita:

Parece-me justo acrescentar uma pequena observação aos comentários do professor Dumbledore. Até onde foi possível determinar, as notas foram escritas uns dezoito meses antes dos trágicos acontecimentos que se desenrolaram no alto da Torre de Astronomia de Hogwarts. Aqueles que estão familiarizados com a história da guerra bruxa mais recente (todos que leram os sete volumes da vida de Harry Potter, por exemplo) terão percebido que o professor Dumbledore revela um pouco menos do que sabe – ou suspeita – sobre a última história deste livro. (ROWLING, 2008, p. XVI).

A autora menciona a morte do personagem no alto da Torre de Astronomia de Hogwarts, como já explicamos anteriormente, e ainda busca justificar o fato de Dumbledore não ter revelado tudo o que sabia sobre “O conto dos três irmãos.” A voz narrativa neste trecho introdutório nos remete aos livros da saga *Harry Potter* e, ao mesmo tempo, faz com que nos atentemos para a posição que a autora ocupa em tais narrações. Afinal, ela age como se Dumbledore existisse em nossa realidade e, por isso é justo explicar o estado de saúde em que ele se encontrava ao escrever tais comentários e justificar sua postura.

É importante dizermos que a tessitura da enunciação insólita já começa a ganhar forma na capa da edição de 2016 do livro. Nela, como poderemos ver abaixo, temos uma nota em negrito, anunciando ao leitor que os contos terão comentários do personagem Alvo Dumbledore. Na parte de trás do livro imagem 14 temos um texto cujo foco é informar o leitor sobre o contexto literário em que o livro foi escrito, fazendo com que ele já relacione as informações narradas à saga *Harry Potter*.

Figura 7 – Fotografia do exemplar na versão 2017

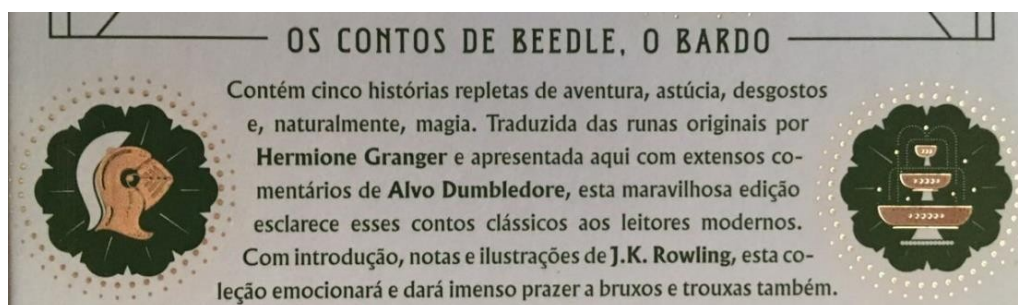
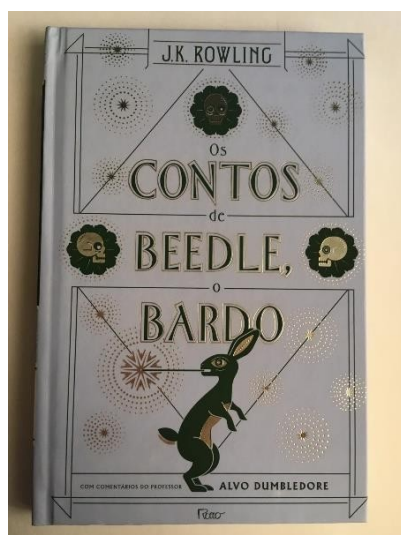


Figura 8 – Fotografia do personagem Alvo Dumbledore



Ao abriremos a capa, encontramos um texto introdutório um paratexto escrito pela autora cujo texto apresenta os contos aos leitores, diferenciando-os das fábulas do mundo não

bruxo:

As histórias de Beedle se assemelham aos nossos contos de fadas sob muitos aspectos; por exemplo, a virtude é normalmente premiada e o vício castigado. Apresentam, porém, uma diferença evidente. Nos contos de fadas trouxas, é comum a magia estar na raiz dos problemas do herói ou da heroína – a bruxa malvada envenenou a maçã, ou fez a princesa mergulhar em um sono de cem anos, ou transformou o príncipe em uma fera horrenda. Em *Os contos de Beedle, o Bardo*, ao contrário, encontramos heróis e heroínas que, embora capazes de realizar mágicas, descobrem que lhes é quase tão difícil resolver seus problemas quanto o é para nós, trouxas. As histórias de Beedle ajudaram gerações de pais bruxos a explicar este doloroso fato da vida aos seus filhinhos: a magia tanto causa dificuldades quanto as resolve. (ROWLING, 2017, p. XII).

Em sequência, Rowling apresenta o narrador Beedle, o Bardo, explicando que ele nasceu em Yorkshire, durante o século XV, e que suas histórias refletem com sinceridade a opinião que o bruxo tinha sobre os trouxas seres não mágicos e sobre como é difícil encarar os problemas mesmo com o uso da magia. Mais adiante, a autora Rowling compara as ideias de Beedle com as do professor bruxo Alvo Dumbledore ao dizer: “Apesar das coincidências nos pontos de vista, foi uma surpresa descobrir uma coleção de notas sobre *Os contos de Beedle, o Bardo*, entre os muitos documentos de que Dumbledore legou em testamento aos Arquivos de Hogwarts.” (2017, p. XIV), isto é, ela finaliza afirmando que foi surpreendente, apesar das semelhanças, encontrar um exemplar comentado desta obra nos arquivos da Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts (traduzido das runas por Hermione Granger) e espera que os leitores apreciem o livro cujo objetivo é beneficiar crianças pobres que precisam ser ouvidas através da venda desta obra que terá os fundos revertidos para a Lumos.⁸

Logo, o que ocorre nesta introdução é o estabelecimento do diálogo entre autor e leitor. Rowling dá ao texto um tom dialogal para que o leitor se sinta inserido naquele mundo criado por ela e queira estabelecer as conexões entre a obra e os livros da saga principal. Essa confusão, que propositalmente a autora cria com os limites entre real e ficcional, é um traço característico do que entendemos por “enunciação insólita”, portanto.

A crítica Lenira Covizzi explica essa cumplicidade entre autor e leitor, ao escrever:

⁸ Lumos é uma instituição filantrópica fundada pela autora J.K. Rowling que trabalha pela transformação da vida de crianças desamparadas pela família. A maioria dessas crianças são deficientes ou pertencem a uma minoria étnica, ou vem de uma família pobre. A Lumos tem como objetivo encerrar o uso de grandes orfanatos e promover meios que permitam às crianças viver com as famílias – as próprias famílias, adotivas ou de pais adotivos nacionais – ou em pequenos lares comunitários. (Georgette Mulheir – diretora executiva da Lumos).

Então o autor não tenta mais convencer o leitor: torna-o cúmplice, aliado de suas perplexidades. Não propõe soluções ou resoluções, mas dominações através de elaboração, contenção, experimentação arbitrariedade procurada gerando ambiguidade proposital, criando um universo fragmentário que se quer uno. Arte de expressão da vontade, que não se submete a cânones. A obra é considerada como um campo de possibilidades, onde técnica combinatória, acaso, indeterminação, probabilidade, e desordem têm vigência, emprestando-lhe maior plurivocidade, ambiguidade, universalidade. (COVIZZI, 1978, p. 41).

A obra *Os Contos de Beedle, o Bardo* é, ao nosso ver, exatamente esse “campo de possibilidades” dito por Covizzi (1978), pois, desde a capa do livro, percebemos a combinação de dois universos histórias de Beedle e saga *Harry Potter* sendo entrelaçadas para criar novas versões e perspectivas diversas para a narrativa principal e para os comentários de Alvo Dumbledore.

Além disso, ao abrimos o livro, temos ecos da voz de uma Rowling que é autora e leitora ao mesmo tempo: uma voz que explica de maneira muito pessoal os detalhes que até então não sabíamos sobre a existência do exemplar como se a autora nos revelasse os bastidores da narrativa.

Vale mencionar também que as páginas cujos textos são explicativos introdução e um adendo sobre as notas de rodapé são enumeradas em números romanos. A numeração sequencial só tem início a partir do primeiro conto intitulado “O Bruxo e o Caldeirão Saltitante”. Vejamos uma dessas explicações da autora:

Observação sobre as notas de rodapé
Tudo indica que o professor Dumbledore escreveu para um público bruxo, por isso incluí aqui e ali a explicação de um termo ou fato sobre os quais os leitores trouxas talvez precisem de esclarecimento. JKR.

É natural que, diante de um arranjo narrativo tão inusitado, se crie um efeito de sentido de estranhamento dos leitores que não estão familiarizados com a saga, pois não estamos em posse apenas de um livro de contos; olhamos para um livro já inserido em outro contexto ficcional, com termos usados apenas naquele universo literário e, principalmente, com informações implícitas em seus enredos.

Não se trata aqui de um incômodo gratuito: o leitor é convidado a sair da zona de conforto criada por uma leitura, de certo modo, “dada” leitura unilateral, com uma sequência sempre esperada dos fatos para construir desdobramentos textuais a partir de várias histórias que se entrelaçam, muitas vezes, de um modo dissonante, incongruente, inesperado. Esta obra permitirá o preenchimento dos não-ditos através de um constante alinhavar das pistas fornecidas pela autora.

O autor Umberto Eco fala sobre o não-dito textual ao pontuar que:

Não-dito” significa não manifestado em superfície, a nível de expressão: mas é justamente este não-dito que tem de ser atualizado a nível de atualização de conteúdo. E para este propósito um texto, de uma forma ainda mais decisiva do que qualquer outra mensagem, requer movimentos cooperativos, conscientes e ativos por parte do leitor. (ECO, 2002, p. 36).

Como estamos tentando demonstrar, esses “não-ditos” serão deixados por Rowling e pelo personagem Alvo Dumbledore durante a leitura do livro. E é durante tal percepção que veremos a enunciação insólita perpassar todo o enredo: especialmente nos paratextos que, conforme comentamos, são textos que acompanham o texto principal.

Outro exemplo dessa enunciação insólita é a apresentação que a autora faz do personagem bruxo, em uma espécie de currículo profissional – que também está no texto introdutório da obra:

Um bruxo dos tempos modernos foi, naturalmente, o professor Alvo Percival Wulfrico Brian Dumbledore, Ordem de Merlim, Primeira Classe, Diretor da Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts, Chefe Supremo da Confederação Internacional de Bruxos e Bruxo-Presidente da Suprema Corte dos Bruxos.

O currículo do bruxo soa como “real” dentro do enredo. É como se Rowling de fato tivesse pesquisado a vida profissional do bruxo para justificar a importância que seus comentários têm na obra. Os comentários seriam uma espécie de argumento de autoridade dentro do contexto do livro. É interessante percebermos como esse tipo de enunciação cria um efeito de sentido importante na narrativa, porque complexifica a ficção, enfatizando o seu caráter lúdico e criando efeitos de sentido incongruentes: ao mesmo tempo que legitima o caráter ficcional dessa narrativa, cria uma ilusão de verdade.

Como se sabe, toda ficção implica um processo de seleção de possíveis. A narração cria seus próprios conteúdos – uma pseudototalidade – da que só uma parte se manifesta. A “verdade” da história depende do que seu organizador – a voz narrante – quis, ou pôde, mostrar. O leitor pode supor a totalidade da história – do mundo representado – mas não a possui, e a parcialidade à que conecta está submetida a uma ordem que não foi escolhida por ele. Ordem e seleção do material representam a possibilidade de um saber que a voz narrante comunica ao leitor. Esse é um processo que na narrativa, geralmente, tem a função de significar a relevância do dito e a prescindibilidade do omitido. (CAMPRA, 2016, p. 121).

Essa reverberação de outras versões na obra estrutura-se como um modo não convencional

de se fazer literatura, uma vez que as autoras que escolhemos para esta pesquisa descortinam os bastidores das obras já citadas, e ainda estabelecem uma interface entre a ficção e a realidade. Essa seleção de referentes, que as vozes fornecem para o leitor durante o diálogo textual proposto, faz com que ocorra, como Campra (2016) nos diz, uma relevância das informações ditas e uma previsibilidade do omitido para que o leitor preencha com atenção os espaços dessas omissões.

Sequencialmente, temos o conto “A fonte da Sorte” seguido dos comentários do professor bruxo. Ele inicia os comentários dizendo que o conto é um “eterno favorito” e que foi o tema da única tentativa de comemorar o Natal em Hogwarts com uma apresentação cênica entre alunos e professores. Dumbledore conta que a ideia partiu do bruxo Herbert Beery professor de Herbologia mas, em nota de rodapé, afirma que Beery acreditava que a história fosse azarada e tinha aversão por contá-la.

Ainda assim, eles organizaram a apresentação e Dumbledore, que era professor de Transfiguração, na época, providenciou os efeitos especiais. A encenação foi desastrosa devido a brigas por motivos amorosos no elenco, durante a peça, e a explosão do verme do professor Kettleburn. Ainda em uma nota de rodapé, o professor Alvo Dumbledore também conta o que ocorreu após o espetáculo, completando, “remedando”, acrescentando detalhes à narrativa principal:

O espetáculo da noite terminou com uma ala hospitalar lotada; passaram-se muitos meses até o São Principal perder o cheiro acre de fumaça de madeira, e outros tantos para a cabeça do professor Beery retomar as proporções normais, e o professor Kettleburn deixar de lecionar sob observação. O diretor Armando Dippet impôs uma proibição a futuras pantominas, uma orgulhosa tradição antiteatral que Hogwarts mantém até hoje. (ROWLING, 2017, p. 38).

Posteriormente ao relato da peça, temos algumas observações do bruxo sobre a opinião dos pais em relação ao conto “A fonte da Sorte”. O professor além de trazer esses comentários em uma nota de rodapé, insere, em itálico, nessa mesma nota trechos de uma carta de outro personagem Lúcio Malfoy questionando a leitura do conto no colégio de magia.

Mais de um pai de aluno já exigiu a retirada desse conto da biblioteca de Hogwarts, inclusive, por coincidência, um descendente de Bruto Malfoy e antigo membro da diretoria de Hogwarts, o sr. Lúcio Malfoy. O conselheiro apresentou, por escrito, sua exigência de que a história fosse proibida:

Qualquer obra de ficção ou não-ficção que retrate a miscigenação de bruxos e trouxas deve ser banida das estantes de Hogwarts. Não quero que o meu filho seja influenciado a

macular a pureza de sua linhagem lendo histórias que promovam casamentos entre bruxos e trouxas. (ROWLING, 2017, p. 38-39).

Sabemos, através dos demais livros da saga *Harry Potter*, que o bruxo Lúcio Malfoy além de ser um comensal da morte seguidor de Lord Voldemort é um bruxo arrogante, oportunista e abusivo. Lúcio tem horror aos nascidos trouxas e despreza bruxos que se interessam pela vida dos trouxas. Ele trabalha no Ministério da Magia e só conseguiu se manter no cargo devido a contribuições feitas para as causas que interessam ao Ministro da Magia. Como vimos na citação anterior, ele usa essa influência para interferir até mesmo em Hogwarts, escola onde seu filho Draco Malfoy estuda.

Diante do exposto, vemos três histórias serem narradas na obra: primeiro, o conto; em segundo lugar, os comentários de Dumbledore sobre o conto, e em terceiro lugar, a carta de Lúcio Malfoy. Temos o que a professora Camila da Silva Alavarce chama de “movimento para dentro”, ao pontuar que:

Isso parece reforçar a ideia de um “movimento para dentro”, como se o primeiro texto se dobrasse sobre o outro, que também se dobrasse sobre um terceiro e assim sucessivamente, sem fim – representação da representação da representação. Ao “dobrar-se para dentro” tantas vezes, tece uma representação que se autoficcionaliza e, portanto, reforça a ideia de um projeto narrativo que cria os seus próprios referentes. (CAMPOS, 2014, p. 10).

Esse caráter diferente e incomum que encontramos vem exatamente da proposta textual que Rowling desenvolve ao dar diferentes vozes ao texto, como nos momentos em que ela comenta o porquê das prováveis falas de Dumbledore, colocando as mesmas como pontuações feitas por uma pessoa de carne e osso, no texto introdutório, como citamos anteriormente, ou mesmo quando ela afirma a veracidade dos acontecimentos narrados pelo personagem.

Além disso, a autora faz com os leitores preencham os vazios do texto com informações da saga principal, e ainda, consigam estabelecer conexões entre os personagens, espaços, tempo narrativo e os conflitos, que em certas situações são ambíguos e insólitos.

É importante percebermos que, ao criar esses espaços para que o leitor participe da construção narrativa, através de ligações entre os contos e a saga *Harry Potter*, Rowling também cria seus próprios referentes, como pontua Campos (2014). Essas dobras textuais fazem com que ao invés de apontarmos referentes do mundo “real”, a autora crie uma ilusão de verdade, isto é, crie outros mundos ficcionais ao dar um tom verídico às suas pontuações sobre os fatos, fazendo

com que busquemos referentes na ficção. Ademais, o fato de a autora referir-se a esses mundos constantemente, corrobora para a reafirmação de tais referentes.

Mais adiante, temos a resposta do professor bruxa à carta de Lúcio Malfoy em mais um paratexto, encerrando assim seus comentários:

A minha recusa em retirar o livro da biblioteca foi apoiada pela maioria dos membros do Conselho Diretor de Hogwarts. Em resposta, escrevi ao sr. Malfoy explicando a minha decisão:

*As famílias de sangue supostamente puro mantêm a sua alegada pureza excluindo os trouxas ou filhos de trouxas de suas árvores genealógicas, deserdando-os ou mentindo sobre sua pureza. Tentam então impingir aos demais a sua hipocrisia, pedindo a exclusão de obras que abordem as verdades que eles negam. Não há um único bruxo ou bruxa no mundo cujo sangue não tenha se misturado ao de trouxas, e, assim sendo, devo considerar ilógica e imoral a remoção de obras que tratem do assunto do acervo de conhecimentos dos nossos alunos.*³

Essa troca de correspondência marcou o início da longa campanha do sr. Malfoy para que me removessem do cargo de diretor de Hogwarts, e da minha para que o removessem do cargo de Comensal da Morte favorito de Lord Voldemort.

³ Minha resposta motivou várias outras cartas do sr. Malfoy, mas, como continham principalmente comentários afrontosos sobre a minha sanidade, meus pais e higiene, sua relevância para este comentário é remota. (ROWLING, 2017, p. 39-40).

O bruxo Alvo Dumbledore era mestiço ascendência bruxa e trouxa e defendia os direitos iguais entre os bruxos independente de sangue ou raça. A resposta dele ao bruxo Malfoy bem como a nota de rodapé aos leitores relata no livro uma discussão dos personagens sobre a leitura de um conto, isto é, personagens discutem sobre outros personagens. Diante dessa organização textual, temos o que chamamos de uma enunciação insólita evidente nos paratextos.

Afirmamos isso, uma vez que vemos uma mistura de vozes em uma discussão de bruxos por meios formais de comunicação carta sobre outra história, misturando, mesclando, um texto ao outro em um universo ficcional. Assim, temos uma ficção dentro da ficção, que contará com o conhecimento do leitor para compreender essa ilusão de real nas construções de sentido, complexificando a narrativa.

Fica claro que a ficção criou um mundo possível da estratégia interpretativa com uma representação cognitiva dependente dos arquivos sediados na memória semântica de cada um dos leitores. Não há uma via única de compreensão, os processos são múltiplos dependendo das diferentes situações, de diferentes usuários, das suas crenças, enfim de seus modelos culturais e dos diferentes discursos. (MATOS, 2012, p. 52).

O paratexto aponta caminhos para o entendimento de várias informações borrifadas no texto principal, deslocando o leitor para o preenchimento desses vazios textuais. O leitor precisará

recorrer aos livros da saga *Harry Potter* se quiser encontrar as respostas para certos apontamentos que tanto Rowling quanto o personagem Alvo Dumbledore fazem no enredo. Logo, um ponto importante dessa enunciação insólita é quando entendemos a jogada que Rowling executa: misturar a realidade ao ficcional, tornando confusa a linha tênue que separa esses dois espaços. Esse projeto criativo tão bem elaborado pela autora torna a ficção ainda mais complexa e rica.

Quando dizemos realidade, nos referimos ao livro *Os contos de Beedle, o Bardo* em si, uma vez que, em um primeiro momento, o livro só existia dentro da saga *Harry Potter*, mais precisamente na obra *As Relíquias da Morte*; contudo, como dissemos, J.K. Rowling nos conta que o mesmo uma primeira edição escrita em runas fora deixada por Dumbledore a Hermione em testamento, mas que a bruxa havia traduzido para o inglês tal exemplar, ou seja, uma segunda edição ganha vida aos nossos olhos.

Por fim, a autora lança o livro para nós, público não mágico, assim, temos uma terceira edição que, aparentemente, sai desse universo mágico para nossa realidade ou, pelo menos, pretende-se criar essa ilusão. Nessa terceira edição, a autora atua como editora da obra.

Passando aos comentários de Dumbledore após o enredo do conto dos três irmãos, iniciamos a leitura com o bruxo afirmando que a história lhe causa “profunda impressão” e que era o conto que ele mais gostava de ouvir sua mãe ler na hora de dormir. Sequencialmente ao comentário, o bruxo diz: “A moral de ‘O conto dos três irmãos’ não poderia ser mais clara: os esforços humanos para evadir ou superar a morte estão sempre fadados ao desapontamento. (p. 92).”

Nesse paratexto, vemos, como já pontuou Umberto Eco, que “[...] os personagens migram.” (ECO, 2003, p. 15). O diretor Dumbledore transita entre o universo da saga *Harry Potter* para comentar o conto, e posteriormente, leva os contos para dentro da saga ao presentear a personagem Hermione Granger com o livro em que ele próprio está inserido, através de um desenho e comentários. Além disso, o esperado é que toda moral tenha um caráter instrutivo, mas nos contos isso não ocorre, como podemos perceber neste fragmento escrito pelo personagem:

Qual de nós, porém, teria revelado a sabedoria do terceiro irmão, se lhe fosse oferecido escolher o melhor presente da Morte? Bruxos e trouxas são igualmente imbuídos de sede de poder; quantos teriam resistido à “Varinha do Destino”? Que ser humano, tendo perdido um ente amado, poderia resistir à tentação da Pedra da Ressurreição? Mesmo eu, Alvo Dumbledore, acharia mais fácil recusar a Capa da Invisibilidade; o que prova apenas que, esperto como sou, continuo sendo um bobalhão tão grande quanto os demais. (ROWLING, 2008, p. 103).

Sabemos que os textos que trazem um ensinamento moral de caráter instrutivo são classificados como fábulas. Contudo, nesses contos, Dumbledore cria uma moral, mesmo tal recurso não sendo comum ao gênero conto. O bruxo não só surpreende o leitor ao criá-la, como também é provocativo ao dar sua opinião, ao invés do esperado “caráter instrutivo”.

O personagem questiona a si mesmo e ao leitor sobre o comportamento diante das relíquias e julga que até mesmo o mais esperto dos humanos ou dos bruxos cairia na tentação de obter o poder que emana das mesmas. Aqui, o bruxo de certa forma, explica o motivo de guardar em segredo tais objetos: ele os julga perigosos demais para serem conhecidos e desejados.

Diante de tal construção, vemos ainda a enunciação insólita ganhar espaço com os comentários do personagem, quando ele diz:

A ironia é que se formou uma curiosa lenda em torno dessa história, que contradiz exatamente a mensagem original. A lenda argumenta que os prêmios que a Morte dá aos irmãos [...] são objetos verdadeiros que existem no mundo real. (ROWLING, 2008, p. 93).

Ao dizer que os objetos existem “no mundo real” vemos que ele estabelece com o leitor um limite entre a realidade da saga e a do conto, isto é, ele explica ao leitor que tudo sobre o conto dos três irmãos pertence ao ficcional, mas ele, Dumbledore, estaria no universo “real”. Assim, nos questionamos: qual seria a nossa realidade? É como se houvesse três dimensões distintas: a vivida pelos irmãos Peverell, a de Dumbledore, na saga, e a nossa enquanto trouxas (seres não mágicos).

Contudo, existem momentos em que tais dimensões se tocam, como quando Rowling interfere nessa construção narrativa, enquanto autora/leitora e aí vemos a enunciação insólita ser novamente instaurada no texto. Toda essa construção é um jogo, um projeto literário que busca atar os fios que estão “soltos” na saga principal aos que aparecem nos contos. Desse modo, Rowling consegue fazer com que os fãs de Harry Potter queiram a obra *Os contos de Beedle, o Bardo* em suas casas.

É salutar compreendermos, no comentário citado anteriormente, que o bruxo trata as relíquias como uma lenda, mas sabemos que ele possui tais artefatos, segundo os livros da saga, uma vez que a Capa tem sido passada aos últimos descendentes de Ignotus Peverell, nascidos como Ignotus, em Godric's Hollow James Potter e seu filho Harry Potter. No dia da morte de James, Dumbledore examina a capa e identifica a relíquia guardando-a para si.

Mas, no primeiro ano escolar de Harry, ele decide devolvê-la ao bruxo por acreditar ser o que James teria desejado. Futuramente, Harry decide passá-la para seus descendentes assim como foi passada para ele. Comprovamos, portanto, a existência da primeira relíquia.

Dumbledore também possuía a Varinha de sabugueiro desde que derrotou o dono da Varinha das Varinhas, Grindelwald, em um duelo em 1945, numa espécie de guerra do mundo bruxo; ele usou a varinha desde então, até que ela foi, por sua vez, tomada dele por Draco Malfoy, outro personagem da saga, o que acarretou em sua morte, de certa forma, orquestrada.

Assim, compreendemos que o tempo todo em que escreve tais comentários, o bruxo está em posse da segunda relíquia da morte, mesmo dizendo, propositalmente o contrário: “Em última análise, a busca pela Varinha das Varinhas corrobora uma observação que tive oportunidade de fazer muitas vezes no curso de minha longa vida: que os humanos têm um pendor para escolher precisamente as coisas que lhes fazem mal.” (p. 102).

Ainda sobre as varinhas mágicas, sabemos que uma varinha pode pertencer a um bruxo basicamente de duas formas: sendo escolhido por ela ou lhe conquistando em uma luta. Isto é, são elas as responsáveis por escolherem seus donos, não o contrário. O motivo da escolha nem sempre está claro, mas a única varinha da saga que não escolheu o bruxo é a Varinha das Varinhas, isto é, aquela que foi fabricada pela Morte.

Quando Dumbledore morre, ele é enterrado com a Varinha de Sabugueiro, pois sabia que a mesma não poderia cair em mãos erradas. Mas não foi apenas isso, o bruxo arquitetou sua morte, escolhendo quem deveria matá-lo, pois sabia que assim a varinha transferiria sua lealdade ao próximo dono, isto é, ao jovem bruxo Draco Malfoy. Dessa forma, Alvo Dumbledore impediria que Lord Voldemort obtivesse a mesma. O personagem também fala sobre isso em seus comentários:

A prática comum de enterrar (ou queimar) a varinha com o seu dono, quando ele morre, também contribui para impedir que uma varinha aprenda com numerosos mestres. Os que acreditam na varinha de sabugueiro, no entanto, sustentam que, dada a maneira com que ela sempre transferiu sua lealdade entre donos – o próximo superando o anterior, em geral matando-o –, a varinha de sabugueiro nunca foi destruída nem enterrada, antes sobreviveu para acumular sabedoria, força e poder muito além do normal. (ROWLING, 2008, p. 101).

E, por último, no verão seguinte ao quinto ano de Harry, Dumbledore estava caçando horcruxes e ouve falar de um medalhão e de um anel. Ele segue a pista do anel até os Gaunts e o encontra; descobrindo que o mesmo guarda a pedra da ressurreição, como já explicamos. Em seu testamento, Dumbledore passa a pedra para Harry, a escondendo dentro do pomo de ouro que Harry

agarrou para ganhar seu primeiro jogo de Quadribol em Hogwarts. Assim, temos a certeza da existência da terceira e última relíquia.

Observamos, assim, uma estratégia narrativa muito semelhante à ironia romântica nos paratextos, uma estratégia que, segundo Ferraz, “[...] usa basicamente uma estrutura dicotômica na sua expressão mais simples: dizer A e significar não A.” (FERRAZ, 1988, p. 18).

O personagem o faz ao esconder a existência das relíquias, pois acredita que mantendo a postura de não acreditar nas mesmas ao comentar o conto fará com que elas fiquem a salvo de outros bruxos. Esperteza ou estupidez? É outra questão a ser analisada, posteriormente. A autora J.K Rowling chega a falar sobre isso na introdução do livro de *Os contos de Beedle, o Bardo*:

A razão de possíveis omissões talvez resida na afirmação que fez Dumbledore, há alguns anos, a respeito da verdade, para o seu aluno mais famoso: “É uma coisa bela e terrível, e portanto deve ser tratada com grande cautela.” Concordemos ou não com ele, há que desculpá-lo por desejar proteger os futuros leitores das tentações que ele mesmo caiu e pelas quais pagou um preço terrível. (ROWLING, 2008, p. 17).

É muito irônico e, ao mesmo tempo, formidável, a convicção de que a autora se vale para falar aos leitores da existência do professor bruxo. Ela traz Dumbledore para um universo fora da saga, para o nosso universo, incluindo falas do mesmo em seus dizeres e opinando sobre as atitudes do personagem.

Há de se destacar, ainda, a destreza em ligar sua opinião à fala direta aos leitores. Rowling estabelece, assim, uma espécie de diálogo mesclando o real ao ficcional. Além disso, a reflexão em torno da “verdade” e todo o jogo tecido pela autora apontam, ainda, para uma discussão metalinguística acerca da ficção.

O ideal, segundo as já citadas teóricas Chiampi (1980) e Krieger (2012) citadas por Mazzutti e Matidieri, “[...] é analisar o texto favorecendo a (re)construção de uma teia interativa estabelecida com o leitor, visto como sujeito integrante de uma determinada sociedade relacionada à sua realidade (pluri) cultural.” (2015, p. 30). O leitor precisará preencher os vazios deixados propositalmente tanto pelo personagem Dumbledore quanto pela autora J. K. Rowling, na narrativa, e isso só será possível se ele relacionar as “realidades” apresentadas.

Afinal, ainda segundo Mazzutti e Matidieri (2015) “[...] a malha discursiva se desenvolve a partir das experiências culturais, históricas e sociais que se articulam com o sujeito, o mundo ficcional e/ou insólito presente na obra literária.” (p. 30). Quando Rowling dialoga com o leitor

sobre a interpretação que o personagem Dumbledore faz do conto e, ao mesmo tempo, é uma espécie de receptora ao ser leitora do conto ela encara tais comentários como uma “coleção de notas” para os arquivos de Hogwarts, como verificamos em outra passagem escrita pela autora:

Apesar das coincidências nos pontos de vista, foi uma surpresa descobrir uma coleção de notas sobre *Os contos de Beedle, o Bardo*, entre os muitos documentos que Dumbledore legou em testamento aos Arquivos de Hogwarts. Se tais notas foram escritas para seu próprio prazer ou para futura publicação, jamais saberemos; recebemos, contudo, a gentil permissão da professora Minerva McGonagall, hoje diretora de Hogwarts, para incluí-las, com uma novíssima tradução dos contos feita por Hermione Granger. Esperamos que as impressões do professor Dumbledore, que incluem comentários sobre a história bruxa, reminiscências pessoais e informações reveladoras sobre elementos-chave de cada história, possam contribuir para que uma nova geração de leitores bruxos e trouxas aprecie *Os contos de Beedle, o Bardo* (p. 15).

Logo, vemos que a autora, além de se manifestar dentro da obra, trata a mesma como um achado, ou seja, ela não se vê como escritora nesse momento, mas sim como uma leitora, ou até mesmo uma pesquisadora da saga *Harry Potter*, fazendo com que sua própria enunciação soe insólita para nós, ao misturar essas realidades.

Somado a isso, ainda notamos que ela afirma que jamais saberemos qual foi a intenção do personagem Dumbledore ao comentar o conto, ou seja, novamente, ela não se apresenta como autora da obra literária, o que revela uma grande ironia por parte da mesma ou uma ênfase no processo de tessitura de uma encenação ou fingimento narrativo.

Ferraz (1988) explica que esse processo tem uma intenção importante a ser considerada por nós, críticos literários: percebermos que a função da literatura vai muito além de uma representação e que a linguagem/enunciação é a responsável por nos mostrar isso:

[...] o autor não só é capaz de se apresentar dentro da obra como fizera no D. Quixote ou nas comédias de Shakespeare, mas toma consciência (e assume essa consciência no seu modo de fazer literatura) de que é não só o autor, mas o criador de um organismo, e não apenas o veiculador de um código mimético que a poética impusera de maneira mais ou menos sistemática. A autonomia forma da ironia processa-se quando mal se começa a adivinhar a inevitabilidade de a literatura ser linguagem, quando se começa a perceber que a obra literária não é só, ou sobretudo, uma interpretação/representação (mime) do universo (real ou poético), mas, mais do que isso, um modo peculiar de a linguagem formular um universo; a própria linguagem é o mundo. (FERRAZ, 1987, p. 19).

Assim sendo, entendemos a ironia no texto como um recurso capaz de estabelecer a

enunciação insólita, pois Rowling consegue criar esse “organismo” citado por Ferraz; ela faz com que os acontecimentos ficcionais soem como reais em seus comentários.

Notamos esse mesmo processo criativo enunciação insólita em Lygia Bojunga, quando a autora estabelece o espaço “Pra você que me lê” em seus livros e também ao atuar como editora dos mesmos tal qual Rowling fez na “terceira edição dos contos de Beedle, a edição para nós, os trouxas.” Esse é o ponto mais relevante para a nossa pesquisa a aproximação das autoras através dessa função editorial que traz textos repletos de uma enunciação insólita.

Ao lermos o paratexto, texto criado a partir da vontade da própria autora/narradora, o entendemos como se ela estivesse transpondo uma cena que já estivesse pronta, como um recorte do processo de criação literária em que ela esteve envolvida e que deseja compartilhar com o leitor, contando, nesse espaço específico, como ocorreu a elaboração do mesmo. Vejamos o que ela escreve no paratexto da obra intitulada *Paisagem*:

Pra você que me lê

Dos meus livros menos lidos estão os três que esmiúçam a relação leitura/escrita (Livro – um encontro; Fazendo Ana Paz; Paisagem), mas eu, que venho passando a minha vida às voltas com livros, tenho uma afeição especial por eles. E agora é de coração batendo contente que trago os três pra vir morar na Casa editorial que inventei.

Já te contei em outros livros que inventei também este espaço, que chamei de Pra você que me lê, onde te conto isso e aquilo do livro que você acabou de ler.

Outro dia, preparando a produção de Fazendo Ana Paz, me estendi bastante nessa nossa conversa e te contei muitas coisas ligadas às fotos que agora acompanham a nova edição daquele livro. Mas hoje, neste momento em que preparo a cara nova de Paisagem, resolvi ser breve. Talvez até porque eu tenha acabado de reler o livro e o João tenha ficado ressoando na minha cabeça - ele e o clarinete.

Meus personagens me afetam da mesma maneira que meus poucos familiares e amigos íntimos: as conversas que mantenho com eles ficam ressoando na minha cabeça, sonho com eles, me alegro e emociono quando as coisas dão certo pra eles, as depressões que eles têm baixam logo meu astral. Chego até, vez por outra, a sentir a presença *física* dos meus personagens. Sempre achei isso tão bom que às vezes fico cismando, se eu sou tão pouco gregária, e tantas vezes atraída a uma reclusão, é justo por causa disso: pra poder ficar bem a sós e à vontade na companhia deles.

E sentindo, feito eu estou sentindo agora, o João tão perto de mim, entrei aqui neste espaço pra conversar com você, mas me deu vontade de ficar quieta; não fazer barulho pro João: deixar ele aí, tocando em paz.

Em compensação (como diria o Lourenço) te dou o texto que escrevi no passado para acompanhar minha pequena “trilogia do livro”. (BOJUNGA, 2004, p.109-111).

Diante desse paratexto, vemos os “deslimites” entre a realidade e a ficção acontecerem para o leitor, pois a maneira de escrever da autora, além de legitimar este discurso ao fazer referência

aos personagens das obras, no paratexto, como se eles fossem seres existentes no mundo “real”, legitima também o enredo principal, visto que ocorre uma potencialização dos traços de “real” na linguagem usada por ela.

Bojunga dialoga diretamente com o leitor e cita seus personagens como se eles tivessem uma vida “real”. Ela compartilha informações, hesitações e descobertas com seus leitores, estabelecendo pontos de contato que só serão possíveis, se o leitor tiver lido a obra. Novamente, vemos a possibilidade de se completar os vazios do enredo propositalmente e de legitimação do discurso potencializando o efeito de “real”, tal qual ocorre com Rowling, em *Os contos de Beedle, o Bardo*.

O livro Paisagem trabalha em dois planos enunciativos: no primeiro, tece a relação leitor/autor estabelecida por uma afinidade via texto; no segundo, os sujeitos (autor/leitor(es)) tornam-se cúmplices na tessitura de uma outra narrativa, cujos elementos espaciais (a paisagem) possuem traços oníricos e fantásticos, induzindo o leitor extratexto a -fazer, quase que obrigatoriamente, um exercício de busca dos possíveis caminhos que levem a uma coerência significativa do texto. (MATOS, 2012, p. 49).

Tais ‘planos enunciativos’ abordados por Matos ocorrem simultaneamente no decorrer da leitura. Primeiro, temos o contato do leitor com a obra *Paisagem*; nesse momento, ele conhece o enredo, o espaço e as personagens. Já em um segundo momento, temos a voz da autora num entrelugar específico entre a ficção e a realidade Lygia explica o como e o porquê escreve, mas cita as personagens ainda como se estivessem nesse plano “real” do leitor.

Nesse ínterim, o fato de elas nos conduzirem proporciona um jogo textual que embaralha e manipula a autoria, uma vez que elas também são editoras das obras e isso gera uma grande liberdade de expressão. É essa função editorial comum às autoras Lygia Bojunga e J.K. Rowling que faz com que o lugar ocupado pelo narrador, pelo autor e pelas personagens se expanda ainda mais e as brincadeiras textuais e as que estão para além do texto ganhem destaque nas obras.

Assim como J.K. Rowling faz, Lygia cria uma narrativa dentro da outra, mesclando o ficcional ao real. Eliana Yunes, em artigo publicado em 1980⁹ chama atenção para o fato de ser frequente nas obras de Lygia a presença de narrativas encaixadas, ou seja, há outras histórias dentro do enredo principal, e essas histórias encaixadas são de responsabilidade não só das personagens,

⁹ Yunes, Eliana *A maioridade da literatura infantil brasileira in Literatura Infanto-Juvenil*, Revista Tempo Brasileiro, nº 63, outubro-dezembro de 1980.

mas também dos leitores que precisarão completar os vazios textuais.

A professora Regina Michelli também nos diz sobre esse encontro entre a autora/narradora e seus leitores na elaboração do enredo:

A autora, responsável pela produção das obras, dilui-se na narradora, imiscuindo-se com as personagens, promovendo hipoteticamente o encontro de criadora e criatura. O resultado é a intensificação do fingimento pela irrupção do insólito, “desfamiliarizando” estruturas narrativas e convenções ficcionais. (MICHELLI, 2015, p. 214).

Este é um modo lúdico de a autora sugerir aos leitores que narrativas nascem de narrativas, portanto, todo autor é também leitor, assim como, de certa maneira, todo leitor é um escritor. É curioso ainda notar que essas narrativas encaixadas de certo modo funcionam como uma fábrica de sentidos onde é dado ao leitor a oportunidade de preencher vazios textuais e ao mesmo tempo compreender as entrelinhas deixadas pelos autores. A construção de sentidos possíveis movimenta a ficção para criar o efeito de “real”, isto é, a enunciação insólita. A professora Eliana Yunes é incisiva ao pontuar tal relação:

Justamente nesta proposta de fusão-parceria é que se dá o processo de formação do leitor na obra de Lygia. Transformando suas lembranças em livro, Lygia abre espaço para que seu leitor junte suas próprias experiências às da autora e às personagens que as obras apresentam. Firma-se o pacto da transparência – a autora não mais se ausenta do processo, muitas vezes ela claramente se aponta como narradora, e o leitor não se “esconde” fora da obra: vem morar nela junto com a autora. (YUNES, 1980).

Sendo assim, o leitor se vinculará ao enredo de modo que ocorra uma relação de cooperação interpretativa e criativa, uma vez que ele recorra aos referentes do plano ficcional para aprofundar a interpretação do enredo principal um texto que diz sem dizer ao realizar o preenchimento dessas aberturas textuais com a experiência de ambos: autora e leitor.

Portanto, acreditamos que um dos meios de se enxergar esses muitos e variados matizes do real as suas fissuras é entendendo a abrangência que o insólito é capaz de atingir. Nós conseguimos vislumbrar isso nas narrativas selecionadas, porque entendemos o fato como um acontecimento tecido no interior do enredo e, percebemos que, diferentemente do que Todorov e outros tantos teóricos propõem, mesmo o sobrenatural sendo inerente ao texto maravilhoso, o insólito tem seu espaço para além do conceito de Fantástico, talvez não por causar estranhamento, mas por fugir da lógica natural da narrativa, por romper com o andamento esperado no que tange à enunciação das

personagens, suas tomadas de decisões e o lugar ocupado pelas autoras.

O que aqui interessa não é de todos os modos estabelecer uma tipologia exaustiva, mas **destacar algumas das formas em que a asseveração sobre a verdade do narrado constitui uma caracterização em um sistema**. Além disso, esse problema está estreitamente enlaçado com o dos modos de transmissão do narrado através de algum tipo de voz, e com o grau de conhecimento que essa voz quer, ou pode, transmitir ao leitor. (CAMPRA, 2016, p. 99, grifo nosso).

Assim sendo, estamos diante de uma enunciação insólita que surge diante de nós tecendo um jogo de representação que mescla o real ao ficcional e, ao mesmo tempo, envolve o leitor com suas peripécias e ambiguidades através das vozes indispensáveis para a reconstrução dos fatos narrados nesses paratextos.

A obra *Feito a Mão*, de Lygia Bojunga também apresenta alguns trechos da seção “Pra você que me lê” em que a autora é bastante incisiva ao dizer que tal espaço é para dialogar com o leitor. O texto apresenta-se como uma espécie de bastidor da obra lugar para os desabafos da autora e também um recurso para contar o que o enredo principal não revela:

Cada vez que eu recebia uma carta ou um telefonema querendo saber onde é que podiam encontrar o *Feito à Mão*, eu pendia para esse lado, e me sentia desconfortável com o fato de – tendo escolhido que a maneira essencial de me comunicar contigo é essa que eu estou praticando aqui, i.e., te escrevendo - eu tinha escrito um livro que você não ia poder ler... Durante um bom tempo fiquei dando essa de pêndulo, pra um lado e pra outro. Me envolvi com outros personagens, com outros projetos de vida. Só agora, passados dois anos do *Feito à Mão*-na-espera, e ainda sem espaço interior pra retomar o projeto do livro artesanal, concluí que, dentro de uma obra relativamente pequena feito a minha, e sendo um texto com o qual eu me envolvi tanto, o *Feito à Mão* não devia mais de esconder de você. E assim, um dia desses, quando você entrar numa livraria qualquer, é possível que você encontre o *Feito a Mão* por lá. É também possível que você saia da livraria me abraçando (ele sou eu, não é?). É possível até que a minha campainha te dê prazer. E então, você e eu vamos continuar mais um livro juntos e juntas, levando adiante o jeito que escolhemos de nos comunicar. (BOJUNGA, 2000, p. 37-38).

Enxergamos, nesse viés de análise, um caminho teórico mais frutífero, que conseguiu acolher, ao que nos parece, aspectos constitutivos dessas narrativas, que elegemos como mais importantes para a pesquisa. Como já comentamos anteriormente, esse também foi um caminho apontado, no momento da Qualificação, pelo professor Paulo Fonseca Andrade.

Logo, esperamos que tenha ficado claro que não nos importa tanto o termo em si: ironia romântica? enunciação insólita? o que procuramos destacar é a abrangência de tal recurso, as suas especificidades e os efeitos de sentido significativos criados, na narrativas, a partir desse modo de

funcionamento em dissonância, em tensão, enfim.

Assim, concluímos que tanto nas obras selecionadas de Lygia Bojunga quanto nos contos de J. K. Rowling, temos um tipo mais abrangente de insólito, um insólito tecido pela enunciação, capaz de fazer o leitor ir muito além da interpretação da obra: ele também se torna criador, escritor e cúmplice desse fazer literário ao completar os vazios textuais.

Esse embalhamento autoral presente nos paratextos faz com que o leitor seja parte integrante dessa construção literária ao ser arremessado para lugares imprecisos onde o inusual, o improvável e o incomum são possíveis graças a essa criação singular das autoras.

Logo, reafirmamos que os traços que caracterizam este conceito que nomeamos de enunciação insólita são o jogo textual existente no interior das narrativas em que as autoras brincam com o limite entre real e ficcional, ao darem um tom de veracidade à vida e às opiniões das personagens; e as tensões propositalmente criadas por elas nos enredos, notas de rodapé e comentários fazendo com que os leitores decidam sobre em que devem ou não acreditar durante o processo de leitura, a constituição do diálogo entre as vozes textuais e, por fim, a participação dos leitores nessa construção narrativa com o preenchimento dos vazios textuais e, por que não dizer, com a criação de outros vazios.

Enfim, essa mistura entre o “real” e o ilusório no projeto literário fará com que dissonâncias sejam criadas com o intuito de fortalecer a construção dessa ilusão de “real”, afinal Rowling opinará sobre a postura e sobre os comentários de um personagem Alvo Dumbledore, criando um campo de completa ambiguidade no texto e propondo ao leitor a amarração de alguns fios que estão “soltos” em *Os contos de Beedle, o Bardo* aos dos livros da saga *Harry Potter*.

A autora Lygia Bojunga, por sua vez, também oferecerá a seus leitores através da seção intitulada “Pra você que me lê” essa mesma enunciação insólita ao fazer com que o leitor dialogue com ela nessa seção e também ao atuar como editora/ autora desse projeto literário cuidando do enredo e das demais artesanias da obra e ao revelar as supostas agruras dos personagens dela mesma nesse processo literário.

4 UMA RELAÇÃO ENTRE OS SUJEITOS E OS OBJETOS: os significados do olhar

*“Ver é pensar pela medição da linguagem. Aqui,
olhos e palavra não são rivais.”*

Marilena Chaui

O ver está sempre em pauta nas discussões, sobretudo as literárias. Vivemos em um mundo onde tudo é observado e visto com riqueza de detalhes. Quando pensamos na Literatura não poderia ser diferente. O que propomos neste capítulo é o estudo da relação entre as personagens e os objetos, de modo que revele para o leitor um olhar possível para esses seres de papel, um olhar que descortine as fraquezas e os desejos das protagonistas dos contos e do romance. Entendemos

que tal percepção nos levará ao entendimento desses projetos literários criados por J.K. Rowling e Lygia Bojunga e também à irrupção do insólito voltada para a relação das personagens com objetos que estão no centro das narrativas.

Observaremos especificamente o olhar que os leitores poderão lançar para as personagens ao vislumbrarem a relação que esses seres de papel estabelecem com os objetos que estão em ambientes envoltos por mistérios e magia, bem como representações poéticas criadas através desses instrumentos que rodeiam as personagens principais e se tornam fundamentais para o desfecho dos enredos.

As protagonistas dos contos de Rowling as três bruxas, Altheda, Amata e Asha, o Cavaleiro Azarado e os três irmãos Peverell, Antíoco, Cadmo e Ignoto mostram, mesmo que inconscientemente ao leitor, como conseguirão a realização de suas ambições diárias por meio dos objetos, ou seja, o leitor poderá olhar para o modo como as personagens interagem com tais instrumentos mágicos.

Nesse ínterim, ocorrerá uma participação dos leitores nas construções de sentido dos chamados “vazios textuais”, isto é, espaços vazios que as autoras deixam propositalmente para que ocorra a participação dos leitores na construção narrativa. Ressaltamos que a escritora poderia descrever minuciosamente tais personagens ou mesmo fazer com que um bruxo descrevesse o outro no enredo, todavia escolhe provocar o leitor.

É importante explicarmos também que no romance *Corda bamba*, de Lygia Bojunga, pensaremos nos objetos simbólicos como intermediadores entre a protagonista e sua busca pela verdade. Nós olharemos poeticamente para os objetos, de modo a entendermos como nós leitores poderemos ler a protagonista a partir do olhar que ela tem para os mesmos.

A relação poética que Maria constrói com tais objetos é muito significativa nesta análise, uma vez que é pelo olhar da protagonista que veremos a narrativa. É o olhar estilhaçado e doído de Maria que definirá para o leitor o que será tido como real e/ou imaginário dentro da mesma e, principalmente, é tal olhar que apontará para o estado emocional da protagonista – um estado traumático devido à morte precoce de seus pais.

Acreditamos que a relação entre a protagonista e os objetos poéticos aqui compreendidos não como mera composição dos cenários, pode nos levar a um estudo dos efeitos de sentido, tais como a ambiguidade e o insólito numa obra que, ao nosso ver, constrói o insólito numa perspectiva mais contextual a partir da compreensão do porquê a menina se relaciona com objetos tão

específicos objetos que remetem à morte de seus pais, principalmente.

Assim, reafirmamos que a proposta deste capítulo é entender como a relação entre as personagens e os objetos revela para o leitor um olhar possível no desencadeamento dos acontecimentos inusitados dessas narrativas contos e romance e como esse olhar pode nos fazer enxergar as fragilidades e os anseios pelos quais passam as personagens.

Dessa forma, vemos que nossa linha de análise irá para o que o leitor captará e para as interrogações que levantaremos a partir da movimentação deste olhar, que poderão ser insólitas ou não, pois dependerão das escolhas e atitudes desses seres fictícios, por exemplo.

É importante pontuarmos também que há especificidades sobre o caráter das protagonistas que os narradores não apresentam explicitamente ao leitor, mas que são perceptíveis a partir das ações e das escolhas das personagens. Acreditamos ainda que tais características são as mais relevantes na personalidade desses seres fictícios e que elas só se tornam visíveis no momento em que o leitor olha para a relação que as personagens estabelecem com os objetos que as cercam e que, portanto, são cruciais ao entendimento dos enredos.

Iniciando nossa análise pelos contos intitulados “A fonte da Sorte” e “O conto dos três irmãos”, presentes na obra *Os contos de Beedle, o Bardo*, de J. K. Rowling, não podemos desconsiderar, no início de nossas ponderações, o universo maravilhoso que os envolve e como a própria raiz do termo está relacionada ao ver:

Com o termo *mirabilia* estamos perante uma raiz *mir* (mirar, *mirari*) que comporta algo visivo. Trata-se de um olhar. Os *mirabilia* não são naturalmente apenas coisas que o homem pode admirar com os olhos, coisas perante as quais se arregalam os olhos; originalmente há, porém, esta referência ao olho que me parece importante, porquanto todo um imaginário pode organizar-se à volta desta ligação a um sentido, o da vista, e em torno de uma série de imagens e metáforas que são metáforas visivas. (LE GOFF, 1983, p. 20).

É imprescindível, contudo, desde o início do texto, sabermos que existe uma diferença significativa entre o olhar e a visão. Sérgio Cardoso afirma em seu texto “O olhar viajante (do etnólogo)” que “o olhar pensa; é a visão feita de interrogação.” (CARDOSO, 1988, p. 349). O autor quer nos dizer que a visão capta o que é global, absoluto; já o olhar busca o que está para além do comum, busca o inesperado. Vejamos como ele aborda essa questão de forma bem clara e objetiva:

A visão – a simples visão –, ainda que modestamente ciente de seus limites e alcance circunscrito, supõe um mundo pleno, inteiro e maciço, e crê no seu acabamento e

totalidade. Tudo se compõe, então numa coesão compacta e lisa, indefectível... como aquela que deparamos na crença ou no sonho – pois, como ela, desconhece lacunas e incoerência e, como ele, tudo acolhe e integra com naturalidade... projeta, assim, um mundo contínuo e coerente, e acredita fruir e restituir – ainda que por prestações parcelares – a sua integralidade.

Já o universo do olhar tem outra consistência. O olhar não descansa sobre a paisagem contínua de um espaço inteiramente articulado, mas se enreda nos interstícios de extensões descontínuas, desconcertadas pelo estranhamento. Aqui o olho defronta constantemente limites, lacunas, divisões e alteridade, conforma-se a um espaço aberto, fragmentado e lacerado. (CARDOSO, 1988, p. 349).

Diante da explicação de Cardoso (1988), é salutar pontuarmos que seguiremos o universo do olhar, e não da visão. Uma vez que nossos protagonistas estão inseridos em situações e ambientes inconstantes, descontínuos e insólitos e essa travessia pela qual as personagens passam instigará o olhar do leitor para a relação que as personagens estabelecem com os objetos centrais dos enredos na tentativa constante de caminhar.

O autor Adauto Novaes (1988) fala que “O olhar deseja sempre mais do que o que lhe é dado ver. (p. 9) e, é esse desejo que moverá as narrativas objeto desta pesquisa. O autor ainda explica em seu texto intitulado “De olhos vendados” que “os olhos ligam-se ao coração quando enxergamos algo que desejamos e que a partir daí sempre buscaremos o objeto de nosso desejo.”

Tal explicação teórica se relaciona aos contos de Beedle, uma vez que as personagens não buscam algo palpável nem visível, elas querem possuir a aparente sorte da Fonte, no primeiro conto. Já no segundo conto, os irmãos querem a força, a capacidade de trazer à vida os que estão mortos e a segurança oferecida pela invisibilidade. Em ambos os textos, os protagonistas conseguem se movimentar em busca de suas ambições com a ajuda dos objetos mágicos ou de seus desejos, como ter a boa sorte, por exemplo.

Vemos no romance *Corda bamba*, que Maria protagonista da obra também empreende através dos objetos corda, arco de flor, janela e portas uma busca pela verdade de sua história e pela recuperação de sua memória, isto é, a garota buscará superar o trauma causado pela morte de seus pais por intermédio dos objetos que ocasionaram a mesma: a corda e o arco.

O autor e professor Luiz Alfredo Garcia-Roza aborda, em seu livro *Freud e o Inconsciente*, o conceito de verdade, ao dizer que ela consiste em uma “[...] correspondência necessária entre o Ser e o Pensamento (ou Discurso).” (2013, p. 12). Sabemos que, mesmo havendo essa correspondência, não existe uma verdade que seja única e permanente. O que Maria conseguirá, por exemplo, é uma elaboração dos acontecimentos um olhar possível para reelaboração de seu trauma a morte de seus pais. Garcia-Roza também discute essa questão ao explicar que:

[...] não há uma verdade essencial e imutável a ser descoberta, e, mais do que tudo, que não há sentido sem interpretação, assim como não há interpretação sem sentido. Sentido e interpretação não são duas realidades exteriores entre si e que se encontram na situação analítica, eles não possuem nenhuma existência prévia quando considerados isoladamente. Não há sentido original, todo sentido já é uma interpretação, assim como toda interpretação é uma forma de constituição de sentido. (GARCIA-ROZA, 1985, p. 71).

Logo, o leitor será um colaborador que participará da construção de sentidos das narrativas, sempre olhando para o modo como as personagens se movimentam e fazem suas escolhas. Assim, voltaremos nossa atenção para o modo com que as protagonistas olham e para o que pode significar o deslocamento desse olhar nas narrativas.

Baudrillard (1968), ao pontuar em seu livro *O sistema dos objetos* sobre a relação destes com o sujeito em nosso cotidiano, defende que “[...] os objetos tornaram-se mais complexos que o comportamento do homem a eles relativo.” (p. 62). Entendemos, contudo, que somos nós quem atribuímos significados aos objetos, de acordo com o nosso olhar, visto que se o comportamento do homem é relativo, o olhar deste para o que o objeto pode proporcionar nesta relação também o será de acordo com as ambições e o contexto que esses seres de papel estão inseridos.

Vemos isso nos contos escolhidos, afinal, em ambos, os protagonistas são detentores da magia e estão habituados a conseguir seus objetivos através de feitiços, contudo, os enredos nos surpreendem ao fazer com que eles deixem suas varinhas mágicas para se valerem de objetos únicos, que acabam por conduzi-los a suas ações futuras.

Os objetos também se revelam bastante significativos no romance *Corda bamba*, já que, se pensarmos apenas na corda e no arco, compreenderemos que se tratam de instrumentos que ligam Maria emocionalmente aos pais, afinal, tais instrumentos eram os objetos de trabalho de Márcia e Marcelo. Além disso, existe toda uma leitura poética em torno dos objetos centrais do romance e da relação que a protagonista estabelece com eles leitura que faremos mais adiante.

Portanto, esperamos que tenha ficado claro que nossa intenção é desenvolver uma reflexão sobre o olhar que o leitor pode ter a partir da relação que as protagonistas estabelecem com os objetos centrais das narrativas. Refletiremos a partir disso, sobre a personalidade e os anseios que cada protagonista revela ao leitor, ainda que de maneira velada, e trataremos sobre o movimento que o olhar é capaz de alcançar na cooperação da construção destes projetos literários.

4.1 As narrativas de Beedle, o Bardo: o olhar do leitor a partir da relação entre as personagens e os objetos

Diferentemente do conto “A fonte da Sorte”, em que o objeto de desejo dos protagonistas a sorte não é palpável, em “O conto dos três irmãos”, os objetos capa, varinha e pedra são visíveis e concretos, mas também nos remetem aos anseios bastante singulares, inerentes à personalidade dos personagens principais.

Desse modo, precisaremos entender o porquê no primeiro conto de os personagens se relacionarem de forma diferente uns dos outros com seus objetos e o que eles revelam ao leitor durante o trajeto até a Fonte da Sorte. Já no segundo conto, teremos de voltar nosso olhar para cada escolha dos personagens ao fazerem o pedido dos presentes à Morte e para o desejo que tais objetos carregam no desencadeamento dessa relação entre os protagonistas e seus objetos.

A crítica Marilena Chaui afirma que o olhar “é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si. Porque estamos certos de que a visão depende de nós e se origina em nossos olhos, expondo nosso interior ao exterior, falamos em janelas da alma (p. 33).” Assim, segundo a autora, vemos o melhor e o pior dos personagens ser exposto, como se espiássemos por esta “janela” que dá acesso aos diversos anseios das protagonistas anseios que são representados nas narrativas, principalmente, quando voltamos nosso olhar para a escolha de um determinado objeto por cada personagem.

O modo como as personagens se relacionam com o objeto de sua escolha revela ao leitor informações importantes sobre esses seres, pois essa escolha é a representação do estado emocional desses protagonistas. A autora semeia na narrativa pistas sobre tais objetos e revela ao leitor de um modo singular, poético e bastante simbólico que ele precisará olhar para tais apontamentos com atenção, pois só assim conseguirá construir os significados poéticos que tais objetos possuem na construção deste projeto literário.

Em “O conto dos três irmãos”, por exemplo, vemos a insegurança estampada na escolha do primeiro irmão ao pedir à Morte uma varinha imbatível. Esse objeto é muito interessante, pois além de a varinha garantir força e invencibilidade, descobrimos, no primeiro e no último livro da saga *Harry Potter – Harry Potter e a Pedra Filosofal* e *Harry Potter e as Relíquias da Morte* –, que ela é fiel ao seu dono, ou seja, para possuí-la verdadeiramente, o bruxo precisa desarmar ou matar o adversário, caso contrário, ela não “servirá” completamente o seu dono. É exatamente o que ocorre com o antagonista Lord Voldemort, no livro *As relíquias da Morte*, como mostra um

fragmento que narra a conversa entre Harry Potter e o Sr. Olivaras:¹⁰

___O senhor fala de varinhas como se elas tivessem sentimentos – disse Harry. ___Como se pudessem pensar sozinhas.

___A varinha escolhe o bruxo – disse Olivaras. Isto sempre esteve claro para os estudiosos da tradição das varinhas.

___Mas uma pessoa pode usar uma varinha que não a escolheu?

___Ah, sim, se você for realmente capaz de magia poderá canalizá-la através de quase qualquer instrumento. Os melhores resultados, porém, sempre ocorrerão quando houver a máxima afinidade entre bruxo e varinha. Esses vínculos são complexos. **Uma atração inicial, depois a busca mútua de experiência, a varinha aprendendo com o bruxo, o bruxo com a varinha.** (ROWLING, 2015, p. 361).

Aqui vemos a relação sujeito-objeto ganhar ainda mais relevância, afinal, existe um vínculo entre varinha e bruxo. Um aspecto importante a ser considerado a esse respeito é que a varinha é criada pela Morte, a partir da madeira de sabugueiro, porque o primeiro irmão almejava a força, e essa madeira específica passa a representá-la. Assim, a maioria dos personagens que possuíram a Varinha das Varinhas, após a morte do primeiro irmão, se sentiam indestrutíveis: Gregorovitch, Gellert Grindewald e Alvo Dumbledore.

Depois da morte do diretor, a varinha passou a pertencer a Draco Malfoy (pelo fato de ele ter desarmado Dumbledore na Torre de Astronomia) e por fim, Harry desarma Draco, passando a ser até hoje, o dono da Varinha das Varinhas. Sabemos que Harry decide devolvê-la a Dumbledore, colocando-a em seu túmulo, e que Voldemort viola-o, posteriormente, roubando a Varinha para si. Contudo, como ele não havia desarmado ou matado o dono anterior, o poder dela não era tão formidável quanto o explicado no conto.

Voltando ao conto, vemos que, como a Morte previa, esse irmão, mesmo munido da Varinha do Destino morre. Ao voltarmos nosso olhar para a escolha desse objeto, atribuímos à varinha um poder parcial, que não é compreendido pelo primeiro irmão, uma vez que este não vê, na realidade, o seu objeto.

Na verdade, sozinha, a varinha não era capaz de nada: a relação entre esse objeto e o seu dono é que propicia a força e a invulnerabilidade. De modo que, ao dormir sob o efeito alcoólico, o bruxo é facilmente derrotado por um adversário; fato que ele acreditava não acontecer, pois bradara aos quatro cantos sobre sua invencibilidade graças à varinha fabricada pela própria Morte:

¹⁰ Olivaras é indiscutivelmente o melhor fabricante de varinhas do mundo, e muitos estrangeiros viajam até Londres para adquirir uma de suas varinhas em detrimento daquelas que são oferecidas em suas cidades natais. O Sr. Olivaras cresceu envolvido com os negócios da família e sempre demonstrou ter um talento precioso. (Fonte: pottermore.potterish.com)

O primeiro irmão viajou uma semana ou mais, e ao chegar a uma aldeia distante, procurou um colega bruxo com quem tivera uma briga. Armado com a varinha de sabugueiro, a Varinha das Varinhas, ele não poderia deixar de vencer o duelo que se seguiu. Deixando o inimigo morto no chão, o irmão mais velho dirigiu-se a uma estalagem, onde se gabou, em altas vozes, da poderosa varinha que arrebatara da própria Morte, e de que a arma o tornara invencível.

Na mesma noite, outro bruxo aproximou-se sorrateiramente do irmão mais velho enquanto dormia em sua cama, embriagado pelo vinho. O ladrão levou a varinha e, para se garantir, cortou a garganta do irmão mais velho. (ROWLING, 2008, p. 89).

Assim, temos o destino de Antíoco Peverell: uma morte brutal envolta na vulnerabilidade do próprio bruxo. A ironia neste desfecho é quase palpável, visto que o bruxo que se dizia invencível, terminou sendo morto de uma maneira covarde. A fraqueza do irmão que a varinha escondia, volta a aparecer na figura de seu assassino: um ladrão de varinhas. Soma-se à análise, o fato de que o irmão não se vê, não se enxerga enquanto um ser que possui fraquezas consideradas graves à maioria dos seres humanos. O bruxo volta à Morte sem se conhecer e tal entendimento nos soa extremamente insólito.

Diante do exposto, compreendemos que esse objeto revela as fraquezas e as fragilidades do primeiro irmão. Ou até podemos pensar que esse objeto revela o modo fragilizado de Antíoco encarar o mundo. Enfim, revela ao leitor, exatamente o que não quer ser exposto pelo bruxo, durante a narrativa: Antíoco é um bruxo fraco, ambicioso, arrogante, vulnerável e egoísta.

Ygor Bezzera explica, em seu trabalho de graduação, o que a Varinha do Destino causa a este bruxo ao estabelecerem uma relação:

Em mãos meramente humanas, ainda que erguida por um poderoso feiticeiro (tal como Antíoco), a Varinha das Varinhas haveria de causar imensa destruição, não só aos outros, mas principalmente ao seu suposto portador, pois sua condição humana jamais seria capaz de suportar sequer a ideia de tamanha força, ou mesmo o poder que uma relíquia da morte proporciona. Ainda que o bruxo em questão seja versado em usar feitiços poderosos, o mesmo ainda permanece em uma condição finita que não se dissocia da fragilidade do ser de carne e osso. (BEZERRA, 2016, p. 19).

Desse modo, vemos que Antíoco banaliza a Morte a partir do momento em que começa a se relacionar com a Varinha de Sabugueiro por acreditar que tal relação de posse o conferiria imortalidade. Contudo, o bruxo morre não como o verdadeiro feiticeiro que já fora um dia, mas sim como um homem fraco, patético e vulnerável.

Logo, o leitor olha para esta relação de modo a compreender que a varinha não proporciona

o poder tão sonhado pelo bruxo, mas sim um ensinamento: o de que jamais devemos subestimar um adversário e o de que precisamos reconhecer os próprios limites. O modo frágil com que Antíoco percebe o mundo e sua relação com o objeto é obcecado e mesquinho, por isso foi exatamente essa maneira vazia de enxergá-lo que facilitou sua morte.

Direcionando o nosso olhar para o segundo irmão, Cadmo Peverell, vemos que o bruxo recebe da Morte a pedra da ressurreição, uma vez que queria trazer a sua noiva morta de volta: “Então a Morte pegou uma pedra da margem do rio e deu-a ao segundo irmão, dizendo-lhe que a pedra teria o poder de regressar os mortos.” (ROWLING, 2008, p. 90). Importante dizer que a pedra da ressurreição é retirada de um rio em cujas águas estão as almas de vários viajantes que morreram tentando cruzá-lo.

Analisando o olhar do segundo irmão para a pedra, vemos a debilidade do bruxo perante seus sentimentos. Ele encara o objeto como a única solução para recuperar sua felicidade ressuscitar sua noiva, mas, ao girar a pedra três vezes na mão, percebe a presença da jovem, que surge diante dele fria, triste e afastada por uma espécie de véu que separava o mundo dos vivos do mundo dos mortos. A pedra alude à condição que a amada virá triste e fria, como se a alma dela viesse petrificada. Diante de tal entendimento, a alegria do bruxo perde espaço para o desespero e, devido a isso, ele acaba tirando a própria vida. Logo, a Morte leva também o segundo irmão.

O segundo irmão viajou para a própria casa, onde vivia sozinho. Ali, tomou a pedra que tinha o poder de ressuscitar os mortos e virou-a três vezes na mão. Para sua surpresa e alegria, a figura de uma moça que tivera esperança de desposar antes de sua morte precoce surgiu instantaneamente diante dele.

Contudo, ela estava triste e fria, como que separada dele por um véu. Embora tivesse retornado ao mundo dos mortais, seu lugar não era ali, e ela sofria. Diante disso, o segundo irmão, enlouquecido pelo desesperado desejo, matou-se para poder verdadeiramente se unir a ela. (ROWLING, 2008, p. 90).

Na história do segundo irmão, temos uma intertextualidade com o mito de Orfeu, visto que este também tenta resgatar sua amada do mundo dos mortos e falha terrivelmente. Orfeu desce até o Inferno, mas perde sua amada ao olhá-la, quando estava completando o percurso para sair do Inferno, pois desobedece à condição imposta por Hades e por Perséfone.

De modo semelhante, Cadmo Peverell, segundo irmão, pede à Morte algo que seja capaz de trazer os mortos à vida. Assim, ganha de presente a pedra que supostamente traria sua amada dos mortos, mas quando decide usá-la para concluir o que pretendia, o que ele consegue é apenas uma figura triste, sofrida e fria. Logo, podemos afirmar que Orfeu e Cadmo não conseguiram

enganar a Morte e não se enxergaram neste processo de busca.

O bruxo Cadmo Peverell, na verdade, morre sem se enxergar. A relação entre a pedra da ressurreição presente da Morte e este irmão também nos faz ver a nós, leitores algo que Cadmo não consegue enxergar sobre si mesmo: o egoísmo sem limites de seu desejo e a compreensão de que jamais teria sua amada de volta, visto que não há possibilidade de a alma regressar ao corpo físico, pois é somente o corpo que Morte leva para ela.

Logo, ele decide tirar sua própria vida para se unir à noiva morta. Acreditamos que ele escolhe tal saída por ser um meio mais fácil de burlar todas as implicações que a morte da amada trouxe para seu destino e por não se julgar capaz de lidar com tal situação por não conseguir se perceber, assim como o irmão mais velho, citado anteriormente.

É interessante pensar que este irmão lida com o explícito e com o implícito ao relacionar-se com a pedra objeto mágico. O primeiro é representado pelo corpo da noiva morta diante de si e o segundo é o desejo de tê-la. Acreditamos que seja exatamente este choque entre o que se vê e o que não se pode ter que faz com que o irmão se mate no enredo.

Nosso olhar volta-se ainda para a simbologia que o verbete pedra possui: “[...] tradicionalmente, a pedra ocupa um lugar de distinção. Existe entre a alma e a pedra uma relação estreita. A pedra e o homem apresentam um movimento duplo de subida e de descida. O homem nasce de Deus e retorna a Deus.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 695). Aqui percebemos exatamente essa relação, afinal, é a alma da moça que está ligada à pedra, de modo que um simples gesto do bruxo faz com que ela surja parcialmente no mundo dos vivos. Por outro lado, pode-se pensar ainda que aqui a pedra alude a uma “petrificação” da alma, daí a condição “triste e fria” da amada.

Passando às colocações sobre o modo com que terceiro irmão se relaciona com o presente da Morte a capa da invisibilidade observamos alguns traços singulares de sua personalidade, de sua construção como personagem: inteligência, sabedoria e altruísmo. Nesse sentido, a relação entre personagem e objeto, diferentemente do primeiro e do segundo irmãos, fará com que ele tenha um destino menos doloroso.

Ignoto Peverell ao escolher o presente que receberá da Morte pensa, primeiramente, em sair da ponte em segurança, e posteriormente, em ter uma vida tranquila na companhia de sua família. Além disso, sobretudo, como nos indicou os comentários de Dumbledore, ele não nega a morte e seu poder essencial. Ele apenas tenta retardar o próximo e fatal encontro. Aqui vemos que ele

desejou o possível, a finitude da vida, e conseguiu atingir seu intuito por intermédio do objeto escolhido a capa da invisibilidade:

Embora a Morte procurasse o terceiro irmão durante muitos anos, jamais conseguiu encontrá-lo. Somente quando atingiu uma idade avançada foi que o irmão mais moço despiu a Capa da Invisibilidade e deu-a de presente ao filho. Acolheu, então, a Morte como uma velha amiga e acompanhou-a de bom grado, e iguais, partiram desta vida. (ROWLING, 2008, p. 91).

Este irmão mais novo “[...] o mais humilde e o mais sensato dos irmãos [...]” (ROWLING, 2008, p. 90) não confiou na Morte e, como já dissemos, lhe pediu algo que lhe garantisse sair da margem do rio sem ser visto, ou seja, em segurança. Contrariada, a Morte rasga um pedaço de seu próprio manto e entrega ao bruxo mais jovem. Posteriormente, o bruxo teve uma longa vida, sempre fazendo uso da capa da invisibilidade, e quando estava velhinho passa a mesma ao seu filho.

Segundo Bezerra (2016, p. 25) a escolha de Ignoto Peverell “[...] sugere a conquista de autorrealização na vida, um amadurecimento psíquico maior adquirido através do tempo e reflexão em virtude de uma posição madura sobre o processo de finitude.” Logo vemos que este irmão conseguiu encarar a oferta da Morte de modo mais realista e objetivo, pois não age de modo impetuoso ao escolher seu presente, desse modo retorna para sua família e tem uma vida duradoura e feliz.

Portanto, neste conto, temos uma estreita relação dos personagens com os objetos ofertados pela Morte Dumbledore também indicou isso ao comentar e nomear os dois primeiros caminhos tomados pelos irmãos, como sendo o da violência e o da necromancia¹¹, mostrando para nós os leitores que os traços fundamentais da personalidade desses personagens bruxos estão implícitos no texto, mas que nosso olhar é capaz de desvendá-los.

Apenas possuir o objeto não garante a realização dos intentos dos bruxos, como já dissemos anteriormente; isso nos mostra que a plena realização do desejo depende dos traços da personalidade desses personagens, de maneira com que encaram suas fraquezas e os dissabores da vida. O filósofo e professor Gerd Bornheim (1988) fala da implicação dessa relação do sujeito com o objeto ao explicar que:

Como, para Sartre, relação pressupõe interioridade, o mundo dos objetos perde-

¹¹ Necromancia é a magia negra que ressuscita os mortos. É um ramo da magia que nunca teve sucesso, como a nossa história deixa bem claro. JKR. (ROWLING, 2017, p. 93).

se na total exteriorização: a relação de objeto com objeto não se pode verificar, e não menos inviável revela-se a relação de sujeito com sujeito: seria pretender ligar o nada ao nada, o que é absurdo. Mas o absurdo continua presente na única modalidade possível de relação: a que acontece entre sujeito e objeto. E o absurdo se constata privilegiadamente na relação redutível à relação sujeito-objeto. Tal é a função precisa do olhar. A essência do olhar não consegue ir além do conflito, porquanto transforma o outro necessariamente em objeto - ainda que o revide - seja possível, e o olhar mais forte do outro inverta a relação e me transforme em objeto. Por outras, objetivando, o olhar passa a ser uma forma de dominação. (BORNHEIM, 1988, p. 92).

Vemos, portanto, que cada irmão se relaciona de uma forma diferente com os objetos ofertados pela Morte. O primeiro e o segundo irmãos relacionam-se com seus objetos varinha e pedra como se eles conseguissem sozinhos solucionar todos os seus problemas, ou seja, não se dão conta de que a prepotência (primeiro irmão) e a fragilidade emocional (segundo irmão) poderiam colocar tudo a perder, como colocou, afinal ambos morrem na narrativa.

A eles são atribuídos também os qualificativos de “combativo” e “arrogante”, respectivamente, no conto. Já o terceiro irmão se relaciona de um modo inteligente com o seu objeto alcança o que estava buscando e vai ao encontro da morte quando se sente preparado.

Reafirmamos então que os objetos refletem os traços de caráter de cada irmão bruxo e que a autora J.K. Rowling coloca estes personagens em cena interagindo com os objetos mágicos para movimentar o olhar do leitor para os implícitos textuais. Ela nos possibilita olhar para a relação entre bruxo e objeto e tirar nossas próprias conclusões a partir do olhar que direcionamos para as personagens e também da interpretação dos comentários nos paratextos como os comentários do bruxo Alvo Dumbledore. Vejamos um esclarecimento presente em tais paratextos:

Podemos rir com uma certa tristeza do que isto nos diz da natureza humana. A interpretação mais caridosa seria: ‘A esperança brota eternamente’. Ainda que, segundo Beedle, dois desses três objetos sejam extremamente perigosos, e sua clara mensagem é que, no fim, a Morte virá nos buscar, uma minoria na comunidade bruxa insiste em acreditar que Beedle, estava lhes enviando uma mensagem cifrada, dizendo exatamente o inverso do que escreveu à tinta, mensagem esta que somente eles são suficientemente inteligentes para entender. (ROWLING, 2017, p. 94).

O que Alvo Dumbledore pretende nos dizer é que a grande questão do terceiro irmão é que ele não desrespeita a Morte, isto é, não a nega. Sua sabedoria está em entender a finitude da vida e tentar ser tão esperto quanto a própria Morte ao escolher o adiamento do próximo encontro, ao invés, de optar por um possível enfrentamento imediato.

Tal entendimento não ocorre com os outros irmãos: o primeiro bruxo acredita que pode derrotar a Morte, pois possui uma varinha que julga ser imbatível e o segundo bruxo nega a morte ao escolher uma pedra que acredita ser capaz de trazer os mortos à vida. Assim, entendemos que esses irmãos não se veem ao se relacionarem com os objetos ofertados pela Morte.

Passando à análise dos olhares das bruxas e do Cavaleiro Azarado, no conto “A fonte da Sorte”, vemos que todos os personagens acreditam que a sorte é uma dádiva primordial e que eles não possuem. Contudo, creem que as águas da fonte possibilitarão aos mesmos ter finalmente a sorte para si. Chauí (1988, p. 45) fala que “[...] uma profunda mutação acontece quando passamos da experiência de ver do olhar à explicação racional dessa experiência ao pensamento de ver quando passamos da percepção ao juízo.”

Tal entendimento é o que acontece com as bruxas quando a fonte entra no campo de visão de cada uma delas, pois isso faz com que elas repensem se necessitam se banhar na fonte e se sua sorte depende de tal ação. Ao chegarem à conclusão de que não precisam da fonte, uma a uma, pronunciam o motivo que as levou a desistir de entrar nas águas “mágicas”:

Na mesma hora, Asha conseguiu se pôr de pé. Além disso, todos os sintomas de sua terrível enfermidade tinham desaparecido.

— Estou curada! — exclamou ela. — Não preciso da fonte; deixem Altheda se banhar!

Altheda, porém, estava ocupada colhendo mais ervas em seu avental.

— Se fui capaz de curar essa doença, posso ganhar muito ouro! Deixem Amata se banhar! O Cavaleiro Azarado se inclinou e, com um gesto, indicou a fonte a Amata, mas ela sacudiu a cabeça. O riacho tinha lavado todos os seus desapontamentos de amor, e ela percebia agora que o antigo amado fora insensível e infiel, e que era uma grande felicidade ter se livrado dele. (ROWLING, 2008, p. 33).

Vemos claramente que a primeira bruxa precisava apenas recuperar sua saúde para que se considerasse aventurada, então Altheda a ajuda. Já a segunda, precisava ter novamente sua autoconfiança e a consegue ao salvar a vida de Asha. Por fim, através da magia, Amata se livra das memórias tristes e já se considera feliz novamente.

No entanto, o personagem Cavaleiro Azarado tem outra visão sobre a boa sorte seu próprio nome nos revela isso. Após o cavaleiro ouvir a desistência de cada bruxa, ele rapidamente entra nas águas da fonte se banha, acreditando mesmo ser privilegiado. O personagem sai das águas convicto de que é afortunado por ter se banhado nas mesmas. Essa experiência “mágica” fez com que ele finalmente compreendesse que possuía sorte na vida, isto é, a experiência aqui é fundamental.

Então ele avançou a armadura tinindo aos últimos raios do sol poente e se banhou na Fonte da Sorte, admirado por ter sido o escolhido entre centenas de outros e atordoado com a sua inacreditável fortuna.

Quando o sol se pôs no horizonte, o Cavaleiro Azarado se ergueu das águas sentindo-se glorioso com o seu triunfo, e se atirou, ainda vestindo a armadura enferrujada, aos pés de Amata, a mulher mais bondosa e bela que já contemplara. (ROWLING, 2008, p. 34).

O que é curioso no conto é que, se a fonte da Sorte representa a certeza de boa sorte, por outro lado, as personagens “recebem” a sorte de forma indireta, estando umas ligadas às outras, como que “por acaso”. Elas “ganham” a sorte ao passar por “lições” que as levam ao esforço, ao altruísmo, à boa autoestima, etc. A sorte está ligada a suas ações e escolhas, não às águas, o que revela a grande ironia do conto.

É importante nos atentarmos para o fato de que, mesmo o desfecho do conto afirmando ao leitor que a fonte não possuía sorte alguma, o fato de o Cavaleiro se sentir escolhido faz toda a diferença, é “a experiência do ver” abordada por Chauí, justificando o fato de ele se sentir sortudo, apesar do sobrenome. O engano cometido pelas personagens ao buscarem a sorte é insólito para nós, porque ao que parece, elas possuem condições de vencer suas fragilidades, mas elas continuam não querendo se perceber.

Vale salientar que, diferentemente do enredo de “O conto dos três irmãos”, este não possui objetos palpáveis para se relacionarem com as protagonistas, logo estamos tratando do interior das personagens, ou seja, do desejo que elas têm de possuir a boa sorte. Vale pontuar que o fato de as águas da Fonte não serem mágicas não diminui a importância que as mesmas possuem para compreendermos a personalidade de cada personagem. O papel que tal revelação possui descortina o olhar do leitor para as protagonistas, tal como fazem os objetos mágicos: varinha, pedra e capa.

Esse apontamento só se faz pertinente se levarmos em conta a relação das personagens com a fonte, pois como analisamos anteriormente, nós os leitores sabemos que o encantamento está ao redor da Fonte, mais especificamente na resolução dos obstáculos, afinal a água da fonte em si não possui encanto algum. Novaes (1988, p. 9) diz que “O olhar deseja sempre mais do que o que lhe é dado ver.”, comprovamos a afirmação do autor através do olhar que temos para as personagens as três bruxas e Cavaleiro Azarado: eles desejavam fixamente a sorte que as águas, supostamente, proporcionariam, isto é, desejavam mais do que aquilo que podiam ver.

Em síntese, o olhar do leitor neste conto, segundo a teoria de Chauí (1988), precisa estar totalmente voltado para a experiência que as personagens vivem no enredo, afinal as bruxas e o

Cavaleiro descubrem o que precisam para se sentirem afortunados, e para nossa surpresa, vemos que apenas um deles é que se banha na Fonte. A experiência, portanto, é que propicia o entendimento, afinal, como dissemos anteriormente, a fonte não possui sorte, mas o fato de o personagem se banhar e não saber disso faz toda a diferença.

4.2 Na Corda bamba: a poesia nos objetos e a sua relação com o ver em Maria

Ao passarmos à análise do romance *Corda bamba*, de Lygia Bojunga, observamos que o leitor verá as ações narrativas pela perspectiva da personagem Maria personagem principal do romance. Diferentemente dos contos de Beedle, o olhar da protagonista está presente durante toda a narrativa e será através do olhar dela que o leitor completará os “não ditos” textuais ao entender a relação poética que a menina estabelece com os objetos centrais da obra.

Desde o início do romance, visualizamos um narrador em terceira pessoa bem consciente dos sentimentos de Maria. Na verdade, o que parece ao leitor é que este narrador se passa pela garotinha, uma vez que é ela quem olha para as cenas e é através dela que todos os acontecimentos vêm para o leitor, mesmo sendo o narrador quem nos conta tudo isso. A autora enfatiza constantemente, durante o enredo do romance, o olhar de Maria para o cenário e para os objetos.

Em várias passagens do texto, temos verbos que remetem ao visual, como o verbo olhar e o verbo ver. A autora se vale do gerúndio do primeiro verbo “olhando” e da conjugação do segundo verbo no presente do indicativo “viu”. Tais escolhas nos mostram que Maria pratica reiteradamente a ação de olhar a cena, isto é, ela volta sua atenção e interesse para os objetos e para o cenário a partir de tal movimento.

O narrador do romance sempre mostra ao leitor este olhar atento de Maria, “Maria tinha chegado junto da janela e estava **olhando** pra fora. Dona Maria Cecília foi ver o que ela tanto olhava, mas não viu nada de especial. Mas Maria **olhava, olhava**, e quanto mais **olhava** mais ia se interessando (BOJUNGA, 2016, p. 22, grifo nosso)”, ou ainda quando cita “Maria ficava um tempão na janela do quarto dela. **Olhando. Olhando** (BOJUNGA, 2016, p. 31, grifo nosso)” e também quando nos diz “Maria ficava **olhando**, examinando, **olhando. Viu** que o edifício bem em frente só tinha oito andares; **viu** que em cima do edifício tinha um terraço com antena de televisão (BOJUNGA, 2016, p. 31, grifos nossos)”.

A partir do enfoque dado a essas formas verbais, compreendemos o quão significativo é o

olhar da protagonista Maria para a corda, para a janela, para o arco de flor, para o corredor de portas coloridas e para o prédio em que tal corredor está “construído”, pois é a partir destes movimentos visuais da garota que o leitor perceberá o início da elaboração do trauma vivido pela protagonista.

Tais objetos são postos em ação quando Maria vê pela janela de seu quarto uma janela em formato circular do outro lado na rua, no prédio da frente. A janela é diferente de todas as outras que compõem o prédio e isso aguça a curiosidade da menina. Acreditamos que o formato associado ao do arco corrobora para uma memória prévia que ela começa a recuperar aos poucos, sem perceber ainda, mas que chama seu consciente para a realidade vivida no circo ainda em companhia de seus pais.

Já o arco de flor representará o equilíbrio entre essas pontas. É como se Maria precisasse encontrar um meio termo para conseguir viver com a consciência mais tranquila de novo. Porque o fato de a corda estar sempre bamba também é bastante significativo, já que a garotinha tem passado por situações inconstantes e turbulentas. Assim, o movimento da corda é também o movimento da vida de Maria, o bambo entre o real e o sonho; o bambo do sentido, isto é, a ambiguidade.

Ao atravessar a corda, contando com a ajuda do arco, Maria passa pela janela circular e se depara com um corredor de portas coloridas. Aqui ressaltamos a simbologia tanto do corredor quanto das portas. Podemos compreender que o espaço ocupado pelo corredor, assim como o seu formato remetem ao percurso da vida de Maria. Como se fosse o corredor de sua vida, ou melhor, as várias fases da vida que os anos fazem com que percorramos para o crescimento emocional e físico da criança.

Já as portas apresentarão essas fases que a travessia dos anos propõe. Aqui Maria iniciará a recuperação de sua memória perdida, assim como a compreensão de si mesma. O autor Remo Ceserani explica que os objetos se ligam aos protagonistas estabelecendo uma forte ligação do real com o irreal:

O objeto mediador está fortemente ligado a esse procedimento de passagem de limite à possível presença, nas narrações fantásticas, daquilo que os estudiosos chamam de ‘objeto mediador’, 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 da realidade, e daquele mundo trouxe o objeto consigo. (CESERANI, 2006, p. 74).

Vale destacar que nossa protagonista não traz os objetos consigo ao entrar numa possível

dimensão de seus sonhos; contudo, ela atravessa da realidade para o sonho e volta utilizando esses objetos, isto é, se relacionando com eles, como instrumentos necessários para essa passagem.

A corda é usada por Maria para atravessar de um prédio ao outro, o arco de flor para ajudá-la a equilibrar-se e a janela, que funciona como um portal de entrada para o corredor de portas coloridas lugar onde ela recupera, ao conseguir abrir cada porta, fragmentos de sua memória.

É muito significativo para o leitor observar o modo como Maria olha para a corda e para o arco de flor, uma vez que sabemos que tais objetos são ligados ao passado da protagonista. A relação entre Maria e tais objetos proporciona ao leitor um olhar simbólico sobre o trauma da personagem e sobre o luto enfrentado pela mesma devido à morte precoce de seus pais. Diante do que explicamos, portanto, podemos afirmar que a relação da protagonista estabelece com tais objetos soa bastante insólita para o leitor, afinal ela escolhe repetir uma cena dolorosa, violenta e sofrida o número circense feito por seus pais mortos. A professora Tânia Maria Sarmiento Pantoja (2012) fala sobre como é insólita a construção desse tipo de cena em narrativas ficcionais, ao dizer que:

Se o insólito se faz, enfim, na fronteira entre o sólito e o in-sólito, nesse limite, o que move esta análise é o papel do insólito quando manifesto em narrativas ficcionais em que o teor testemunhal está duramente associado à construção daquilo que chamamos de cena dolorosa em narrativas da catástrofe, pois em geral, a cena dolorosa, pela presença do abjeto, pelo rompimento do tabu, pela quebra da norma, pela violentação sofrida pelo cotidiano e pelo corpo, geram efeitos de insólito. (PANTOJA, 2012, p. 229)

É interessante pensar, ainda, que tais objetos auxiliam a protagonista em sua travessia ao inconsciente, mas que também são “condutores” que se opõem, uma vez que a corda é bamba e instável, já o arco representa o equilíbrio que a garota precisa ter para andar nesta corda.

Assim, estamos diante de um desequilíbrio emocional evidente: a instabilidade da corda e o equilíbrio propiciado pelo arco representam um descomedimento da situação enfrentada pela personagem que pode sucumbir à verdade, à dor do trauma. Ao risco de ela também “morrer”, subjetivamente.

Então, vemos ainda que, além de serem colaboradores na condução da personagem, eles metaforicamente representam sua realidade: ora estável na presença dos amigos e na relativa segurança da casa de sua avó, ora instável com a falta de memória, a dificuldade em se relacionar e o luto pelos pais.

Pensando nesta questão do olhar, compreendemos que o que Maria quer ver é a repetição da cena, mesmo sendo muito doloroso para ela. Às vezes, ela esquiva o olhar, mas ainda assim as lembranças dos momentos dolorosos de sua vida continuam sendo o que ela deseja ver diversas vezes, justamente porque é desse olhar para as cenas traumáticas que brotará a verdade de Maria. Podemos perceber o direcionamento do olhar da menina, por exemplo, na conversa telefônica que Maria tem com Barbuda sua amiga do circo:

- Hem, Maria? o que que você fez?
- Quando?
- Esses dias todos, hoje.
- Fiquei na janela olhando.
- Na janela o quê?
- Olhando.
- Olhando o quê?
- Olhando só. (BOJUNGA, 2016, p. 35).

Diante do exposto, podemos fazer uma analogia entre o olhar da protagonista para as cenas e a visão que Maria teria de seu reflexo diante de um espelho. Tal afirmativa se prova viável, visto que como um espelho ¹², o olhar passa a ser uma espécie de fonte narcísica porque infla o ego da personagem, correspondendo imediatamente ao seu desejo. Esta contemplação que ocorre entre a personagem e seus objetos de admiração é abordada por Garcia Roza (1985, p. 141):

A certeza que essa consciência oferece é uma certeza sensível, não é a Verdade. É uma certeza subjetiva que não se sabe como tal; julga-se objetiva, mas é abstrata, na medida em que nem mesmo constituiu ainda um Sujeito. Essa atitude cognitiva frente ao objeto não pode constituir um sujeito porque nela o homem é absorvido pelo objeto conhecido; ele se perde na contemplação do objeto. O que a contemplação revela é o objeto e não o sujeito.

O objeto de contemplação de Maria é a cena que cada porta revela ao ser aberta. Ressaltando que elas não podem ser abertas aleatoriamente, mas sim obedecendo uma sequência linear dos momentos vividos pela menina. Assim como Garcia-Roza aborda, o que ocorre não é bem a constituição de Maria enquanto sujeito, mas sim a repetição da tragédia sofrida com um efeito quase catártico do trauma enfrentado por ela.

Quando nos remetemos ao espelho anteriormente, mais especificamente ao reflexo oriundo

¹² Para aprofundamento, ver GARCIA-ROZA, O Estágio do Espelho e o Imaginário. In: _____. **FREUD e o inconsciente**. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. cap. 9, p. 211-216.

do espelho, associamos esse objeto também trabalhado por Garcia-Roza ao espelho de Ojesed, presente no décimo segundo capítulo da obra *Harry Potter e a Pedra Filosofal*. Tal objeto é um artefato mágico presente na saga para esconder a tão desejada Pedra Filosofal – pedra capaz de transformar metais comuns em ouro, e também produzir o Elixir da Vida, líquido que poderia tornar quem o toma imortal.

O espelho era um objeto belíssimo, muito alto, com uma moldura dourada e possuía a seguinte inscrição “oãça rocu esme ojesed osamo tso rueso ortso moãn”, que precisa ser lida de trás para frente, toda junta, para mostrar seu verdadeiro propósito. Logo, leríamos, em inglês, “I show not your face but your heart’s desire”, que em português quer dizer, “Não mostro o seu rosto, mas o desejo de seu coração”. Podemos estabelecer um elo entre o olhar de Maria e o de Harry, que olha para o espelho de modo muito semelhante ao modo com que Maria encara a cena, isto é, de maneira insistente e dolorosa.

Quando Harry olha para espelho de Osejed, ele vê seus pais acenando para ele, isto é, ele vê seu desejo refletido no espelho e não sua imagem. Diante da imagem uma falsa possibilidade de real, ele repete a ação de olhar para tal objeto, diariamente, o que se torna uma fixação na vida do garoto, pois todos os dias ele ia até o esconderijo do espelho para olhar a cena. Até que Dumbledore descobre tal fixação e decide intervir:

___Agora você é capaz de concluir o que é que o Espelho de Ojesed mostra a nós todos?

Harry sacudiu negativamente a cabeça.

___Deixe-me explicar. O homem mais feliz do mundo poderia usar o Espelho de Ojesed como um espelho normal, ou seja, ele olharia e se veria exatamente como é. Isso o ajuda a pensar?

Harry pensou. Então respondeu lentamente:

___Ele nos mostra o que desejamos... seja o que for que desejemos...

___Sim e não – disse Dumbledore. _Mostra-nos nada mais nem menos do que o desejo mais íntimo, mais desesperado de nossos corações. Você que nunca conheceu sua família, a vê de pé a sua volta. Ronald Weasley, que sempre teve os irmãos, a lhe fazerem sombra, vê-se sozinho, melhor que todos os irmãos. Já houve homens que definharam diante dele, fascinados pelo que viram, ou enlouqueceram sem saber se o que o espelho mostrava era real ou sequer possível. (ROWLING, 2015, p. 155-156).

Revela-se instigante para nós ainda, lermos uma declaração feita pela própria J. K. Rowling ao site Pottermore site desenvolvido pela escritora para expandir as informações sobre a saga em que ela fala sobre o espelho e também sobre a explicação dada pelo personagem Alvo Dumbledore, citada anteriormente:

As palavras de aviso de Alvo Dumbledore para Harry ao falar sobre o Espelho de Ojesed expressam o meu próprio ponto de vista. O conselho de “abraçar seus sonhos” é muito bom e correto, mas há um ponto em que se apegar aos sonhos se torna inútil e até mesmo nocivo. Dumbledore sabe que a vida pode passar enquanto se vive agarrado a um desejo que jamais poderá – ou deverá – se realizar. O maior anseio de Harry é impossível: o retorno dos pais. Por mais triste que tenha sido para ele viver privado da família, Dumbledore sabe que ficar sentado olhando para a visão de algo que nunca vai acontecer apenas irá fazer mal a Harry. O espelho é cativante e tentador, mas não traz felicidade em si. (ROWLING, 2014).

O anseio de Harry é também o de Maria superar o trauma e a ausência dos pais. O olhar que Harry tem para o espelho torna-se o mesmo que Maria tem para a janela que leva até o corredor de portas coloridas: uma fixação que releva o desejo de se ter a família viva novamente. Ambos as personagens perderam os pais de maneira trágica assassinato e acidente, respectivamente e a maneira com que lidam com este contexto é muito semelhante.

Logo, o desejo que ambos os protagonistas possuem acaba fazendo com que eles reajam à situação e enfrentem a realidade da morte, conectando assim, passado e presente. Segundo o professor José Moura Gonçalves filho (1988), o olhar liga-se diretamente à nossa memória e isso faz com que ocorra um desequilíbrio entre presente e passado:

O olhar que se desperta em direção ao passado, divertindo-se e compenetrando-se nas imagens de um outro tempo, suscitadas nos materiais e nas obras que a memória impregnou, longe de constituir-se num -impedimento nostálgico à história, instaura um desequilíbrio na relação com o presente, presente vivido e representado como progresso. (FILHO, 1988, p. 95).

Podemos afirmar que tal desequilíbrio ocorre na vida de Maria e isso já é sugerido ao leitor no próprio título da obra *Corda bamba* afinal, não é ao acaso que a corda está oscilante; a vida da protagonista encontra-se completamente instável e a corda representa tal instabilidade, pois além de ser o objeto que provocou a morte dos pais da protagonista é o que a garota usa para realizar sua travessia. Maria estica a corda como se tentasse metaforicamente esticar a própria vida. A corda representa, acima de tudo, a ambiguidade; cria e mantém esse efeito de sentido.

Por outro lado, a corda bamba também pode representar a própria indecisão a que nós leitores somos acometidos: esses acontecimentos são reais ou irreais? Isto aconteceu apenas no sonho da garotinha ou em sua imaginação? A corda também é bamba para o leitor! Assim como para Maria, corremos o risco de sucumbir subjetivamente no confronto com a verdade, diariamente.

O fato de nós encararmos a verdade não é indicativo de que daremos conta daquilo que vivenciamos, por isso que na narrativa, Maria vai abrindo as portas aos poucos, às vezes de maneira mais demorada passo a passo, pois estamos vendo as ações se desenrolarem no tempo da garotinha, não em nosso tempo. Há ainda o fato de que algumas portas não podem ser abertas imediatamente, isso é muito significativo na interpretação do enredo, pois nos mostra o que Maria ainda não está preparada para ver, ou mesmo o que ela não quer ver:

Parou na frente da porta vermelha, que medo de abrir! Mas também que vontade de ver o que é que tinha lá dentro. Rodou a maçaneta devagar; forçou a porta com o joelho, não adiantou: a porta estava trancada. Olhou pra porta branca, será que estava trancada também? Foi andando devagar pra ver se o medo ia passando; experimentou a maçaneta de leve; e tomou um bruto susto quando viu a porta abrir. (BOJUNGA, 2016, p. 83).

À medida que Maria evolui em sua busca pela verdade, as portas poderão ser abertas. Atrás da porta branca, ela vê a cena que marcou o início da trágica história de Márcia e Marcelo: o momento em que ele vai até a casa de Márcia pedir o consentimento de Dona Maria Cecília para realizarem o casamento. A garota assiste ainda ao momento em que sua avó oferece dinheiro ao seu pai para que ele desistisse de Márcia e ele recusa, e o momento em que sua mãe decidiu ir embora para o circo com o futuro marido.

Sequencialmente, Maria abre a porta amarela que traz a história de seu nascimento. Naquele momento ela vê o amor de seus pais por ela e entende, que o que lhe foi concedido naquele momento o dom da vida é de fato um presente de seus pais. Após a visualização dessa cena, Maria passa vários dias sem voltar ao corredor de portas coloridas. Quando decide voltar para tentar abrir todas as portas, ela para em frente à porta vermelha e começa a ouvir uma conversa de seus pais. A garota tenta abrir a porta, mas novamente não consegue.

Sentindo um cheiro de circo, Maria dirige-se à porta cinza e o que ela guarda impressiona-a: sua avó materna, Dona Maria Cecília, sequestrando-a enquanto seus pais apresentam-se na corda, durante o espetáculo circense. Posteriormente, a garota anda meio tonta pelo corredor de portas e vê que uma delas estava apenas encostada. Então, ela não resiste e a empurra com um dedo.

Logo, tem início a cena do aniversário de sete anos de Maria, mas a festa só contava com a presença dela e de sua avó. Após, Dona Maria Cecília contar sobre seus casamentos frustrados, ela presenteia a neta com uma velha, que é contadora de histórias, e explica que o dinheiro compra tudo, inclusive gente, eis o motivo de a protagonista ter recebido como presente uma senhora.

Em sequência, a Velha passa a contar histórias para Maria e a comer tudo o que estava na mesa de aniversário, então ela morre de tanto comer e Dona Maria Cecília pede à neta que esqueça tal acontecimento, pois a vida da Velha não era importante. A próxima porta que Maria abre é a azul, ela volta ao corredor de portas coloridas, em um dia chuvoso, e só vê esta porta em toda a extensão do corredor. Então, ela vê o momento em que seus pais conseguem encontrá-la, após o sequestro, e vê também vários momentos felizes com eles no circo. De repente, Maria começa a se lembrar de toda a história e se dirige à porta vermelha na certeza de que agora ela estaria aberta.

Ao abrir a porta vermelha, Maria presencia uma discussão entre seus pais e Foguinho amigo do circo a protagonista escuta que eles precisavam de mais dinheiro para pagar os gastos que tiveram ao procurá-la, após o sequestro e, então, ouve a solução que seus pais encontram para pagar as dívidas: a apresentação circense de Marcelo e Márcia será sem a rede de proteção e com a corda ainda mais alta do que de costume.

Neste momento, o coração de Maria fica apertado, segundo o narrador, pois a menina sabe o que acontecerá em seguida: seus pais cairão durante a apresentação na corda e a queda acarretará morte de ambos. Desesperada, Maria sai correndo do corredor e volta para a casa de sua avó. Lá, ela deita em sua cama, se cobre toda, e pergunta a si mesma se quando acordar doerão menos todas aquelas descobertas.

O próximo capítulo da obra é intitulado “Portas Novas” e traz uma linguagem bastante plurissignificativa, a começar pelo próprio título. O capítulo tem início com uma conversa telefônica entre Maria e Barbuda amiga do circo em que a menina conta que se lembrou de tudo sobre si própria e que todo dia pensa um pouco sobre os acontecimentos para ir se acostumando:

- Quer dizer que você tá bem, não é?
- Tô.
- Eu te escrevo, viu?
- Tá.
- Quem sabe nas férias do fim do ano você pode ir até lá?
- Pois é: quem sabe.
- Você me escreve também, Maria?
- Escrevo.
- Te cuida bem, viu?
- Pode deixar.
- Tchau, filhinha.
- Tchau. Ei, Barbuda! Barbuda! Espera, espera!
- O que foi, Maria, o que foi?
- É que... escuta... eu me lembrei de tudo, viu? De tudo. E agora... todo dia eu me lembro de novo um pouco. Pra ir acostumando, sabe?... Barbuda!... Alô?... Alô?... Barbuda, você tá aí?... Alô!

- Tô aqui, meu bem.
- Você ouviu o que eu falei?
- Ouvi.
- Ah, bom. Tchau então. Boa viagem.
- Tchau, Maria. Qualquer hora dessas a gente se encontra. (BOJUNGA, 2016, p. 141).

O diálogo explicita ao leitor que Maria recuperou sua memória e que se sente mais preparada para lidar com seu luto e com o futuro sem seus pais. Mais adiante, o narrador relata para o leitor que no dia seguinte, pela manhã, Maria decide voltar ao corredor de portas coloridas e percebe que tanto o medo de abrir as portas quanto as portas de cor cinza e vermelha desapareceram.

O desaparecimento das portas e do medo de Maria é bastante simbólico, pois representam a nova fase que Maria inicia em sua vida, isto é o modo como ela olhará para o mundo a partir do agora. Nesta nova fase, ela consegue pensar sobre todos os acontecimentos e encará-los de frente. A superação do trauma começa com os novos planos de Maria ir à Bahia rever os amigos, Barburda e Foguinho e com o aparecimento de uma nova porta colorida:

Era uma porta diferente de tamanho e de feitio, diferente de pintura também: parecia que estavam experimentando cor: tinha uma porção de pinceladas, cada uma de uma tinta. Maria abriu a porta bem de leve e bem devagar. Mas sem medo. Era um quarto vazio. Maria fechou a porta e ficou muito tempo ali parada, no meio de coisa nenhuma. Depois, aos poucos, começou a arrumação do quarto. (BOJUNGA, 2016, p. 142).

A partir daquele momento, nós não víamos mais um corredor colorido, mas sim uma única porta colorida. Tal porta representa, ao nosso ver, a organização mental da personagem em sua nova fase da vida. Maria organiza o quarto colocando a conversa com o avô Pedro de um lado, a viagem à Bahia de outro, e assim começa a reorganização de seus planos para o futuro. O que ocorre é uma associação entre a organização do quarto com a da própria mente da garotinha.

Após organizar o quarto, outras portas vão surgindo e dão espaço para as novas fases: adolescência e vida adulta de Maria. Assim, conforme ia crescendo, novas portas apareciam no corredor e ela começava pacientemente a arrumação de um novo quarto:

O tempo vai passando, mais portas vão aparecendo, e Maria vai abrindo elas todas, e vai arrumando cada quarto e cada dia arruma melhor, não deixa nenhum cantinho pra lá. Num quarto ela bota o circo onde ela vai trabalhar; no outro ela bota o homem que ela vai gostar; no outro os amigos que ela vai ter. Arruma, prepara, prepara: ela sabe que vai chegar o dia de poder escolher. (BOJUNGA, 2016, p. 145).

Diante do exposto, vemos a importância da relação de Maria com cada uma das portas, entendidas aqui como um dos objetos do romance. O olhar da protagonista para cada cena descrita, bem como o surgimento de uma porta colorida mistura de cada cor que havia anteriormente no corredor surgem como a recuperação da memória da menina, assim como a superação do trauma da morte de seus pais.

A maneira com que Maria olha muda no decorrer de seu caminhar pelo corredor e à medida que ia abrindo cada porta. A reelaboração dos acontecimentos guardados pelas primeiras portas cria novos espaços em sua mente e em seu coração para que ela viva outras histórias e tenha um novo olhar para o futuro. Maria recompõe uma cena, independente de ela o fazer imaginária ou factualmente.

Esta relação poética que a protagonista cria com os objetos só é possível devido aos preenchimentos dos vazios textuais por intermédio do leitor. Este é um participante ativo na construção deste projeto literário, que de certa forma, liga o olhar da protagonista ao olhar do narrador e ainda ao olhar do leitor, de modo a construir os sentidos da narrativa. A professora Camila da Silva Alavarce explica em sua tese de doutorado sobre a importância do leitor neste processo, ao explicar que:

Portanto, o leitor se configura como elemento central dessa categoria de texto literário, já que deve localizar os aspectos que se encontram, implicitamente, em tensão. Assim, esse tipo de discurso – ambíguo, paradoxal, contraditório e incongruente – espera do leitor não apenas o sentimento de prazer suscitado pela leitura, mas também a responsabilidade do uso da imaginação e da perspicácia na construção do sentido. (ALAVARCE, 2008, p. 21).

Logo, esta perspicácia do leitor fará com que as tensões sejam compreendidas no romance, fazendo com ele o leitor perceba que o olhar da protagonista Maria é estilhaçado, doído, sofrido, mas necessário para a elaboração do luto da personagem. A participação do leitor, portanto, construirá sentidos muito importantes no enredo.

Passando à análise do arco de flor e da janela circular, vemos que ambos possuem o formato circular que nos remete ao do olho. Para nós, a escolha desse formato também não é aleatória, visto que o narrador chama a atenção do leitor constantemente para os olhares de Maria. Segundo o dicionário de símbolos, “[...] a janela simboliza receptividade. Se a janela é redonda, a receptividade é da mesma natureza que a do olho e da consciência.” (CHEVALIER;

GHEERBRANT, 2009, p. 512).

Assim, vemos que a menina luta de alguma forma para manter-se consciente do que ocorre tanto no mundo “real”, quanto no mundo dos sonhos que ela cria, como uma espécie de elaboração psíquica. Assim, podemos dizer que a relação de Maria com os objetos representa, sim, os sentimentos da protagonista, suas vontades e suas fraquezas, porque relacionando os três, Maria consegue iniciar seu processo de elaboração para compreender do que ela está, de certo modo, fugindo, pela perda da memória, e o porquê ela “foge”.

O olhar de Maria, em um primeiro momento, é voltado apenas para os objetos, ou seja, é um olhar que não vê. Mas com a superação do trauma, ela consegue voltar o olhar para si mesma e elaborar o processo do luto. Assim, ela passa a organizar seu futuro através da relação com as novas portas, o que a impulsiona para sua organização mental.

Segundo Freud, o sonho é a via real de acesso ao inconsciente e é uma forma de se manifestar os desejos mais íntimos do sonhador. Ele indica as faces do desejo e a necessidade de conteúdos recalçados virem à tona, afirmando que eles podem causar prazer ou desprazer ao indivíduo.

O autor Garcia-Roza afirma em seus estudos sobre o médico que “o pressuposto de Freud é que a pessoa que sonha sabe o significado do seu sonho, apenas não sabe que sabe, e isso ocorre porque a censura a impede de saber (p. 63).” Assim são os sonhos de Maria: ela sabe que sonha com seus pais, mas não pode conversar sobre isso com a avó, pois é censurada a todo instante:

- A senhora sabe que ela nunca falou no assunto?
- Nunca?
- Nunca.
- Mas ela viu?
- Viu. E depois desatou a dormir. Dormiu um dia, uma noite, outro dia, outra noite. A senhora não tá acreditando, mas eu dou a minha palavra de honra que é verdade. A gente já tava numa aflição danada achando que ela era capaz de habituar e não querer acordar nunca mais. (BOJUNGA, 2006, p. 24).

Logo, nós entendemos que a consciência de Maria pode ser representada pelo formato da janela, como fala o verbete. O olhar de Maria para a janela é fundamental para o desenrolar do enredo, uma vez que quando ocorre a tragédia com Márcia e Marcelo, a menina dorme por dias e quando recobra a consciência não se lembra do que viveu. Diante disso, a garota elabora em sua mente o corredor de portas coloridas que a levarão para suas lembranças perdidas, como já explicamos.

A janela é também como a toca do coelho de Alice, é um buraco na superfície aparentemente contínua da “realidade”, bem como um buraco na memória de Maria, indicando sua falha e a necessidade de articulação entre o passado e o presente. O olhar de Maria está focado no visível, ela vê os objetos a sua frente. Contudo, ela precisa olhar para si própria e compreender o que deseja isto é, aquilo que está em sua mente e em seu coração, através de sua relação com esses objetos.

A intensidade com que Maria olha para o ambiente e para os objetos é inconsciente, o que ocorre é uma tentativa de olhar de fato para a realidade. A personagem busca a resposta para a morte de seus pais; tenta dar sentido ao luto e assim busca diariamente se ver neste espaço casa da avó materna e nos objetos já citados, anteriormente.

O capítulo intitulado “Aula particular” também traz vazios textuais que precisarão ser completados pelo olhar do leitor. Neste capítulo, vemos estampado no olhar de Maria o medo que na obra é metaforicamente representado pelo cachorro de Dona Eunice, sua professora particular de matemática.

Através do direcionamento que demos a este olhar da personagem, o cachorro é a personificação do medo que Maria sente por tudo que a rodeia. O cachorro que a incomoda a ponto de impedi-la de fazer as lições pedidas pela professora faz com que pensemos sobre o modo acuado com que ela também enfrenta os problemas de seu dia a dia, por isso o vemos de maneira tão metafórica, como no trecho a seguir:

Maria estava paralisada; nem piscava mais: quem sabe não piscando a língua também não mexia? Dona Eunice levantou; o cachorro levantou também.

- O jeito é lavar a língua, vem comigo lá no banheiro.

Maria levantou. Quando o pé tocou no chão, a perna dormente nem sentiu, dobrou; o corpo todo desequilibrou e Maria lá se foi em cima do cachorro. Ele mal teve tempo de tirar o corpo, logo latiu, avançou. Que lápis, papel, que língua espichada! Maria não se lembrou de mais nada, só tratou de pular pra cadeira, achou até que tinha que se explicar com o cachorro:

- Ai, desculpa, foi sem querer. (BOJUNGA, 2016, p. 65-66).

A partir desse trecho podemos reafirmar o quão importante é o preenchimento dos “não ditos” textuais. Aqui o leitor terá de atravessar seu olhar até o olhar de Maria que já está atravessado pelo olhar do narrador para conseguir compreender as metáforas e os implícitos deixados por Lygia Bojunga. A professora Maria Elena Pinheiro Maia pontua sobre esta colaboração necessária do leitor na construção narrativa, ao dizer que:

A Estética da Recepção tem demonstrado que a colaboração do leitor para a decodificação da mensagem textual é imprescindível, pois alguns romances nos oferecem infinitas possibilidades de relacionamento, e cabe ao receptor, através de suas projeções representativas e da estrutura de apelo do texto, ocupar seus vazios, o não dito. Sendo assim, podemos considerar o texto artístico não só uma construção do autor, como também uma reconstrução do leitor. Cabe-lhe dirigir, organizar, interpretar o texto que oferece o autor. (MAIA, 2001, p. 200).

Assim, a reconstrução que o leitor dará ao romance de Bojunga fará com que vejamos a aula particular de Maria como um lugar de confinamento tal como é a casa da avó materna Dona Maria Cecília, um lugar em que ela precisa se portar de maneira imposta, um lugar em que ela não se sente acolhida. Já metáfora do medo da personagem através da figura do cachorro mostra que o medo, assim como o animal, está sempre presente, sempre diante do olhar de Maria e que ela ainda não conseguiu vencê-lo.

Em suma, percebemos que a maneira como Maria olha a realidade ao seu redor é uma combinação de esperança e medo do futuro, mas, ao mesmo tempo, é de uma coragem potente, pois ela consegue levantar todos os dias e buscar forças para lidar com o luto, com a ausência de seus amigos do circo, com a presença autoritária da avó materna e com a vontade de se sentir livre das amarras que a vida lhe impôs. Sérgio Cardoso (1988) fala sobre essa maneira corajosa de enxergar a vida ao dizer que:

E o impulso inquiridor do olho nasce justamente desta descontinuidade, deste inacabamento do mundo: o logro das aparências, a magia das perspectivas, a opacidade das sombras, os enigmas das falhas, enfim, as vacilações das significações, ou as resistências que encontra a articulação plena da sua totalidade. Por isso o olhar não acumula e não abarca, mas procura; não deriva sobre uma superfície plana, mas escava, fixa, fura, mirando as frestas deste mundo instável e deslizante que instiga e provoca a cada instante sua empresa de inspecção e interrogação. (CARDOSO, 1988, p. 349).

Por fim, concluímos que a protagonista Maria se relaciona com os objetos de maneira bastante significativa e poética. Afinal, a menina vê na corda a preservação do vínculo com seus pais, mesmo após a morte deles; visualiza no arco, além de ser uma lembrança da infância que a liga diretamente à sua mãe pois a mesma também utilizava um arco de flor em suas apresentações circenses a tentativa de se reequilibrar na vida; vê, na janela, uma passagem para um lugar repleto de lembranças significativas; e vê no corredor de portas coloridas, a verdade ainda que subjetiva

de sua história de vida, afinal o que vemos é a história sobre a história de Maria.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A criação é como uma árvore: as raízes trazem a essência do que se pretende produzir, isto é, a filosofia, a visão de mundo do autor. O tronco guarda em seu cerne a trama que, através dos componentes literários, irão se revertendo em ramos, flores e frutos.”

Maria Dinorah

Partindo da analogia presente na epígrafe de que a criação é como uma árvore, iniciarei minha reflexão final lembrando metaforicamente de minha plantação. O primeiro passo quando se escolhe fazer um plantio, é a escolha do que se plantará, de qual semente semearmos naquele solo já definido.

Pois bem, a minha primeira semente foi a obra *Os contos de Beedle, o Bardo*, de J.K. Rowling, mas vi que aquele solo ora escolhido era fértil e bem nutrido, logo poderia receber novas sementes com entusiasmo. Assim, plantei também o romance *Corda bamba*, de Lygia Bojunga, e comecei a cuidar, a adubar e a regar minha plantação, para que em breve, poder vê-la desenvolver um crescimento saudável, dar raízes e, finalmente, florescer.

Quando iniciei a sementeira, procurei estabelecer pontos de encontro entre as duas autoras e, principalmente, entre as obras escolhidas. Eu sabia que associar uma escritora britânica a uma autora brasileira poderia me exigir uma dedicação ainda maior, mas estava disposta a plantar, e posteriormente a cultivar, estas duas sementes.

O meu primeiro olhar foi para a forma com que ambas as autoras produziram tais obras: artesanalmente. Elas construíram cada exemplar com as próprias mãos. Eu estava diante de duas artesãs de palavras! As autoras me mostravam, então, a primeira semelhança que eu tanto buscava:

o fazer artesanal. Notei em ambas, a preocupação com os desenhos que ilustrariam os livros, bem como a singularidade de cada obra que contava com a feitura manual, logo com traços únicos em cada exemplar. Um livro jamais ficaria igual a outro já produzido.

Eu tinha, assim, uma função editorial por parte dessas autoras, que não tinham somente a preocupação de escrever uma história, mas de escrevê-la e criar um espaço único para ela. A pesquisadora Vanessa Passos (2018) aborda este aspecto artesanal em Lygia Bojunga e a editora Daphne Durham em J.K. Rowling, respectivamente:

Podemos perceber quão visionária é Lygia Bojunga. Seu amor pelo livro não é abarcado somente pela produção literária, dentro do projeto arquitetônico da escritora inclui o processo de produção do livro, de distribuição e de divulgação por meio de projetos culturais. Um projeto que, por ser arquitetônico, de produzir espaços para dar morada aos livros, não negligencia a vida, a condição humana, já que ele é antes de tudo um projeto de vida da escritora. (PASSOS, 2018, p. 72).

Não existe uma maneira fácil de descrever a experiência de ver, ter em mãos, ou ler um exemplar de “*Os Contos de Beedle, o Bardo*” da autora J.K. Rowling, então vamos começar com uma palavra: “Whoa.” O simples fato da existência desse livro (um artefato vindo direto de um romance) é mágica, sem mencionar que são apenas sete exemplares no mundo e que cada um dos contos nunca lidos antes são escritos a mão e ilustrados pela própria J.K. Rowling (e fica claro desde as primeiras páginas que ela tem a habilidade de uma artista). A escrita de Rowling é como o garrancho familiar da tia preferida – não é difícil de ler, mas requer certa atenção – permitindo que você vá devagar e saboreie o mistério de cada palavra. (DURHAM, Daphne).

Assim, em meu primeiro capítulo, entendi esta artesanaria como um ponto forte que associa o trabalho dessas autoras. Os traços riscados por ambas nas obras por mim trabalhadas são muito mais que ilustrações que compõem os enredos. Essa construção quase arquitetônica dos livros reflete um processo de amor pelas letras e pelos leitores. Essa artesanaria permite vislumbrar novas possibilidades de leituras, além de perceber o amor das autoras pelos livros.

Durante o momento de espera para o florescimento de minha plantação, vislumbrei outro ponto muito semelhante nestas autoras: a maneira com que construíam o insólito nos textos – valorizando o contexto e a relativização do real. Logo no início da pesquisa, aprendi que precisaria repensar o “lugar” do insólito, uma vez que entendido como metaempírico, o acontecimento além de não abranger todas as possibilidades de análise também não conseguia abarcar todas as peripécias dessas autoras nos projetos literários escolhidos para esta pesquisa.

Compreendi ainda que, a voz das autoras se misturava ora tínhamos a autora, ora a leitora, ora a autora/leitora, ora comentários de personagens, ora notas de rodapé das autoras sobre esses

comentários para conversar com o leitor, encaixando a narrativa principal a outras histórias através dos paratextos e comentários, estabelecendo assim uma ilusão de “real” nos textos.

Uma das indecisões que, volta e meia, me assaltavam é a da se devo ou não continuar me intrometendo na vida dos meus personagens, quer dizer, nos livros que são a morada deles. Teve livros em que me intrometi tanto, que virei até personagem também. E teve depois essa mania de me apossar de um pedaço da casa deles só pra vir pra cá e fica batendo papo com você, que me lê. (BOJUNGA, 2007, p. 6).

O que percebi era um desaparecimento das fronteiras que delimitavam um espaço específico para a voz narrativa e outro diferente para a voz autoral. Lygia e Rowling descortinavam um novo solo, um espaço em que tais vozes poderiam sim conviver juntas. Segundo a professora Diana Klinger, isso é possível porque:

O autor é considerado como sujeito de uma performance, de uma atuação, um sujeito que “representa um papel”, na própria “vida real”, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras. Portanto, o que interessa do autobiográfico no texto de auto ficção não é uma certa adequação à verdade dos fatos, mas sim “a ilusão da presença, do acesso ao lugar de emanção da voz”. (ARFUCH, 2005, p. 42).

Assim, a auto ficção adquire outra dimensão que não a ficção autobiográfica, considerando que o sujeito da escrita não é um “ser” pleno, senão que é resultado de uma construção que opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele, na “vida mesma”. (KLINGER, 2007, p. 55).

Logo, as tensões promovidas pelas autoras nos enredos principais, e a maneira com que o insólito se constituía nos paratextos fez com que eu apontasse para uma enunciação insólita entre essas vozes textuais, já citadas anteriormente. Aqui o insólito seria observado a partir das dissonâncias que encontrei no interior das narrativas plano de fundo que estabelece um jogo textual entre a possível veracidade do que as autoras dizem e a ilusão de real também criada por elas nos enredos, notas de rodapé e comentários.

O desdobramento de meu movimento inicial associar o insólito ao metaempírico foi algo natural ao percebe esse caráter inusitado dos paratextos. Eu tinha diante de meus olhos, algo incongruente em relação à compreensão de “normalidade” e de “realidade” e precisaria ir além das análises já desenvolvidas para compreender o que de fato existia ali, naquelas obras. Observei conscientemente as teorias consagradas e escolhi este outro caminho por acreditar que poderia desenvolver contribuições outras nesta pesquisa ao abordar o insólito para além das fronteiras dos

gêneros.

O que aqui interessa não é de todos os modos estabelecer uma tipologia exaustiva, mas destacar algumas das formas em que a asseveração sobre a verdade do narrado constitui uma caracterização em um sistema. Além disso, esse problema está estreitamente enlaçado com o dos modos de transmissão do narrado através de algum tipo de voz, e com o grau de conhecimento que essa voz quer, ou pode, transmitir ao leitor. (CAMPRA, 2016, p. 99).

O insólito assim se desloca do viés metaempírico para a linguagem, ou como chamei em minha pesquisa, para a “enunciação insólita” das vozes que aparecem nos paratextos das obras escolhidas. A enunciação caracteriza-se pela incongruência entre a posição que a autora deveria ocupar e a que de fato ela ocupa nesses enredos.

Essa falta de ordenação inesperada entre leitor, autora e personagem, desestabiliza o leitor, causando uma inquietude, visto que mascara uma segunda realidade, isto é, não se sabe ao certo qual é o referente real e qual é o ficcional. A professora Karin Volubuef explica que “é justamente essa falta de compreensão quanto à realidade dentro do texto que dá origem ao fantástico, ao insólito, ao aterrador.” (VOLOBUEF, 2015, p. 126) em uma narrativa.

Logo, estava diante de um insólito que está emaranhado na linguagem da narrativa e que ora aponta para falas verídicas das autoras, ora direcionam o leitor para uma ilusão de verdade. Volubuef ainda pontua que “A incongruência daquilo que é apresentado e as lacunas deixadas por aquilo que está ausente levam a uma situação em que o leitor permanece desorientado, inseguro, angustiado.” (VOLUBUEF, 2015, p. 124).

Esses sentimentos advêm do jogo entre autor e leitor que complexificará a cada partida a ficcionalidade do texto. A partir do momento em que a partida é iniciada, cabe a cada um deles investir em suas jogadas para compreender o que o texto tem a oferecer em sua totalidade e para diferenciar o que pertence ao âmbito do real e do ficcional.

Acredito que essas semelhanças artesanais e enunciação insólita sejam as raízes de minha pesquisa, como aponta a epígrafe do início do texto. Esses pontos comuns são a essência das autoras, logo a essência de nosso trabalho. Neste sentido, trabalhei com o possível, não com o que já estava pronto.

Após o florescimento de toda plantação, compreendi que ainda poderia desenvolver um pouco mais sobre as obras, assim a criação do último capítulo foi pensada em como o leitor parte primordial em uma análise literária poderia olhar para as protagonistas e estabelecer uma relação

entre estes seres de papel e os objetos que se encontram no centro das narrativas escolhidas.

Confesso que meu olhar enquanto leitora mudou no decorrer da escrita desta dissertação. A princípio, eu queria analisar o significado de cada um dos objetos centrais dos contos e do romance e queria captar o olhar que as protagonistas tinham sobre os mesmos. À medida que as leituras foram acontecendo juntamente às orientações da professora Camila Avaralce, compreendi que analisar o olhar do leitor a partir da relação que as personagens estabeleciam com os objetos era o melhor caminho.

Assim, o quarto capítulo tratou do movimento do olhar do leitor para a relação entre protagonista e objeto. No decorrer da análise, compreendi ainda que a intensidade do olhar das personagens nos contos não era a mesma que a da protagonista Maria, no romance. Este seria poético, uma busca da personagem principal por entendimentos, verdades. Aquele mostraria os bruxos em busca de facilidades para realizarem seus intentos por intermédio dos objetos mágicos.

Diante disso, acredito que esta pesquisa seja mais uma possibilidade de análise das obras escolhidas, uma maneira mais abrangente de se analisar as fissuras do real e suas dissonâncias, entre o sonho e a realidade, entre os diferentes olhares lançados para as obras. Como diria Carlos Drummond de Andrade, “sob a pele das palavras há cifras e códigos”. Espero verdadeiramente que sempre existam outros leitores dispostos a lerem tais cifras e a desvendarem esses códigos.

Por fim, é chegada a hora de minha colheita. Associar o insólito ao “real” e chegar à enunciação insólita foi o que fez a plantação florescer. Claro que até chegar a esta fase final da plantação, passei por muitos questionamentos e inquietações, mas me permiti olhares múltiplos sobre as narrações ainda assim, e foi exatamente isso que fez com que a escrita e as descobertas teóricas tornassem-se gratificantes.

A trama de Bojunga e de Rowling trouxe as possibilidades ora desenvolvidas neste trabalho. A enunciação insólita se reverteu em ramos, flores e frutos: os ramos foram os capítulos escritos com tanta dedicação; as flores foram as descobertas teóricas possíveis; e o fruto é esta dissertação que espero ser um material instrutivo para os leitores e para os pesquisadores que sempre veem espaços para outras plantações.

REFERÊNCIAS

ALAVARCE, C. S. A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso. 2008. 212 f. Tese (Doutorado Estudos Literários), Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Araraquara, 2008. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/102407>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

ALVAREZ, A. G. R. As manifestações do insólito nas artes: modos de constituição e seus efeitos estéticos. In: GARCIA, F.; MICHELLI, R.; PINTO, M. O. (Orgs.) **Vertentes do fantástico no Brasil**: tendências da ficção e da crítica. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015.

ANDRADE, P. F. Os lugares da escrita: o livro livre de Lygia Bojunga. In: GAMA-KHALIL, M. M.; ANDRADE, P. F. (Org.). **As literaturas infantil e juvenil... ainda uma vez**. Uberlândia: GpEA/CAPES, 2013.

BATISTA, A. M. S. As (des)fronteiras do insólito na literatura: reflexões e possibilidades na contemporaneidade. In: GARCIA, F. (Org.). **A banalização do insólito**: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

BAUDRILLARD, J. **O Sistema dos objetos**. Tradução de Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 1968.

BESSIÈRE, I. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. **FronteiraZ**, São Paulo, n. 9, dez. 2012.

BEZERRA, Y. A. **A educação para a morte no conto dos três irmãos**. 2009. 38 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização), Escola de Saúde e Medicina em parceria com a Universidade Católica de Brasília, Brasília, DF, 2016.

BOJUNGA, L. **Corda bamba**. Ilustrações de Regina Yolanda. 24. ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2016. 145p.

BOJUNGA, L. **Feito à mão**. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2005.

BRANCO, L. C. **Chão de letras**: as literaturas e a experiência da escrita. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

BUARQUE, C. Sinal Fechado. DVD Coleção Chico: A série, vol.3, Emi Music, 2012. (Direção: Roberto de Oliveira).

_____. Site de Chico Buarque. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br> Acesso em: 18 jan. 2019.

CAMPOS, C. S. A. A representação da representação: lirismo e ironia romântica em Vícios e Virtudes, de Helder Macedo. **Caligrama**, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 19-22, 2014. <https://doi.org/10.17851/2238-3824.19.1.5-22>

CAMPRA, R. **Territórios da ficção fantástica**. Tradução de Flavia Pestana. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2016.

CANDIDO, A. Direito à Literatura. In: CARVALHO, J. S. **Educação, cidadania e direitos humanos**. Petrópolis: Vozes, 2004, p. 135-163.

CASTRO, M. A. In: GARCÍA, F. (Org.). **Narrativas do insólito: passagens e paragens**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CHIAMPI, I. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COVIZZI, L. M. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Ática, 1978.

ECO, U. Bosques Possíveis. In: ECO, U. **Seis Passeios pelos bosques da ficção**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1932

ECO, U. **Lector in fabula: a cooperação interpretativa no texto narrativo**. Tradução de Attilio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ECO, U. Sobre algumas funções da literatura. In: ECO, U. **Sobre a literatura: ensaios**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

EDLER, S. **Luto e Melancolia: à sombra do espetáculo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

FERRAZ, M. L. **A ironia romântica**. Lisboa: IN-CM, 1988.

FRAZÃO, D. **Biografia de J. K. Rowling**. 2017. *Disponível em:*
<https://www.ebiografia.com/j_k_rowling/> Acesso em: 10 nov. 2018.

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

GAMA-KHALIL, M. M. A literatura fantástica: gênero ou modo?. **Terra roxa e outras terras**, Londrina, v. 26, p. 30, dez. 2013.

GAMA-KHALIL, M. M. Uma carta para Lygia: desenhos ficcionais espaciais e fantásticos n' O sofá estampado. In: GAMA-KHALIL, M. M; ANDRADE, P. F. (Org.). **As literaturas infantil e juvenil... ainda uma vez**. Uberlândia: GpEA: CAPES, 2013.

GARCÍA, F. O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários In: GARCÍA, F. (Org.). **A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

GARCÍA, F. Tensões entre questões e conceitos na proposição de um outro e novo gênero literário: o Insólito Banalizado. In: CONGRESSO DA ASSEL-III ENLETRARTE, 14., 2007, Campos. **Anais...** Campos: ASSEL-Rio CEF, 2007.

GARCÍA, F.; MICHELLI, R. A ficcionalidade insólita de fita verde no cabelo: nova velha estória de João Guimarães Rosa. **Nonada**, Porto Alegre, v. 2, n. 29, p. 130-151, jul./dez. 2017.

GARCIA-ROZA, O Estágio do Espelho e o Imaginário. In: _____. **FREUD e o inconsciente**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. Cap. 9, p. 211-216.

KLINGER, D. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

MAIA, M. H. P. As formas da paródia em O ano da morte de Ricardo Reis de José Saramago. **Revista do CESP**, v. 21, n. 28129, p. 185-203, jan./dez. 2001. <https://doi.org/10.17851/2359-0076.21.29.185-503>

MARTINS, S. **Contribuição ao estudo científico do artesanato**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1973.

MATOS, L. H. L. Quem não conhece Lygia Bojunga? A obra de Lygia Bojunga e as estratégias de motivação da leitura. **E-f@bulations**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 9, p. 52, jul. 2012. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10129.pdf>>. Acesso em: 08 fev. 2019.

MAZZUTTI, L. H. C.; MITIDIERI, A. L. Expressões conceituais do insólito no espaço literário sul-americano. **Signo**, Santa Cruz do Sul, v. 40, n. 69, p. 21-32, jul./dez. 2015. <https://doi.org/10.17058/signo.v40i69.5914>

MENEZES, G. B. **O conto dos três irmãos**: da magia à morfologia. 2014. 66f. Monografia (Graduação em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/115680/000956494.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 19 jan. 2019.

MICHELLI, R. Do maravilhoso ao insólito: caminhos da literatura infantil e juvenil. In: GARCÍA, F.; BATALHA, M. C. (Org.). **Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2012.

MICHELLI, R. Entre fios e teias, o fazer literário de Lygia Bojunga na interface com o insólito. In: MICHELLI, R.; PINTO, M. O.; GARCÍA, F. (Org.). **Vertentes do fantástico no Brasil**: tendências da ficção e da crítica. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015.

MONTELEONE, J.; SEREZA, H. **A bruxa que criou Harry Potter**. Super Interessante, São Paulo, n. 202, ago. 2004. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/>> Acesso em: 18 Jan. 2019.

MUZZI, E. S. Paratexto: espaço do livro, margem do texto. In: QUEIROZ, S. (org.). **Editoração**: arte e técnica. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1996. v. 2. p. 7-10.

NOVAES, A. et al. **O Olhar**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PANTOJA, T. S. A catástrofe em “Não passarás o Jordão”, de Luiz Fernando Emediato. **Guavira Letras**, v. 14, n. 15, p. 229, 2012.

PASSOS, V.. **Manual de estilo e criação literária com a artesã Lygia Bojunga**. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

PAULI, A. A. M. **A travessia de Maria: uma experiência de leitura de Corda Bamba de Lygia Bojunga Nunes**. 2001. 334f. Dissertação (Mestrado em Letras), Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Assis, Assis, 2001.

PERRONE-MOISÉS, L. Crítica e intertextualidade. In: PERRONE-MOISÉS, L. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Ática, 1978.

PROPP, V. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense, 1984.

REIS, C. Figurações do Insólito em Contexto Ficcional. In: GARCÍA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina (Org.). **Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2012.

ROAS, D. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. Tradução de Julián Fucks. 1. ed. São Paulo: UNESP, 2014.

RODRIGUES, T. O insólito na contemporaneidade. In: GARCÍA, F. (Org.). **A banalização do insólito: questões de gênero literário, mecanismos de construção narrativa**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

ROWLING, J. K. **Os contos de Beedle, o bardo**. Tradução Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2008b.

ROWLING, J. K. **The of Beedle, the Bard**. London: Bloomsbury, 2008a.

ROWLING, J. K. **Os contos de Beedle, o bardo**. Tradução Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

SANDRONI, L. **De Lobato a Bojunga: as reinações renovadas**. Rio de Janeiro: Agir, 1987.

SCHOLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SILVA, R. M. G. **Da casa real à casa sonhada: o universo alegórico de Lygia Bojunga Nunes**. 1996. 248f. Tese (Doutorado em Letras), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto, São José do Rio Preto, 1996.

TODOROV, T. **Introdução à Literatura Fantástica**. 3. ed. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VOLOBUEF, K. “Fantástico e encenação da linguagem ficcional”. In: GARCÍA, F.; PINTO, M.

O.; MICHELLI, R. (Orgs.). **Vertentes do fantástico no Brasil:** tendências da ficção e da crítica. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015. p. 123-136.

YUNES, E. A maioria da literatura infantil brasileira in Literatura Infanto-Juvenil, **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 63, p. 40-53, out./dez. 1980.