UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS
HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA
ALEMÃ

LAURA ALVES DO PRADO

“Die Stadt der träumenden Bücher”:
um estudo da metaficção a partir da *Fantasy* de Walter Moers

Versão corrigida

São Paulo

2014

LAURA ALVES DO PRADO

**“Die Stadt der träumenden Bücher”:
um estudo da metaficção a partir da *Fantasy* de Walter Moers**

Versão corrigida

Dissertação apresentada à banca examinadora do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Língua e Literatura Alemã

Orientador: Prof. Dr. Helmut Paul Erich Galle

São Paulo

2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Nome: Laura Alves do Prado

Título: “Die Stadt der träumenden Bücher”: um estudo da metaficção a partir da *Fantasy* de Walter Moers

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo com vistas à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Língua e Literatura Alemã

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

Ao Guilherme, pelo amor, carinho, interesse, pela paciência e, especialmente por fazer questão das menores e mais significativas coisas: me esperar do lado de fora no dia da entrevista; encomendar e me presentear com o livro mais citado nesse trabalho; me acompanhar sempre; participar de um colóquio sobre literatura fantástica em Assis só para ouvir minha comunicação de 20 minutos; saber ouvir e opinar; ler e rever todas as páginas desse trabalho, e ainda notar cada ponto e vírgula esquecidos... Obrigada por me mostrar sempre – mesmo nos momentos mais difíceis – o caminho para o nosso *Anderswelt*.

A minha família, por nunca deixar faltar amor, carinho, conversa, apoio, cuidado e incentivo. Obrigada por compreender no momento certo a importância que a Alemanha teria na minha vida. Obrigada também pelas caminhadas no parque, as ligações preocupadas e pelo amor sempre traduzido em boas conversas na cozinha, compras, coxinhas, lanches, cafés e sopas. Sem vocês, eu certamente não teria aprendido a ver a poesia na literatura, na música e na vida.

AGRADECIMENTOS

*E aprendi que se depende sempre
De tanta, muita, diferente gente
Toda pessoa sempre é as marcas
Das lições diárias de outras tantas pessoas
[...]
E é tão bonito quando a gente entende
Que a gente é tanta gente
Onde quer que a gente vá
E é tão bonito quando a gente sente
Que nunca está sozinho
Por mais que pense estar
[...]
É tão bonito quando a gente vai à vida
Nos caminhos onde bate
Bem mais forte o coração*

Gonzaquinha, 1982, *Caminhos do coração*

Ao Helmut Galle, meu orientador sempre atento e presente, por me incentivar a estudar Walter Moers; por me sugerir o caminho a ser seguido; pelas muitas leituras, correções e revisões dessas páginas e, especialmente, por me deixar tranquila e confiante durante o processo de escrita dessa dissertação.

A Karin Volobuef, pelo interesse na minha pesquisa, pela leitura detalhada do meu relatório de qualificação, por todos os comentários e pelas correções, pelas muitas indicações bibliográficas e por, gentilmente, se colocar à disposição.

Ao André Garcia, pelo incentivo desde o início, pela presença nos momentos importantes e por me lembrar sempre como é fundamental escrever artigos e manter o Lattes atualizado.

A Lorena Vicini, amiga querida que sempre soube me motivar e que me ensinou como é gostoso escrever os agradecimentos.

A Anna Laura por ser a amiga do coração.

A Renedy e Hugo por serem os amigos de toda e qualquer hora.

A Ingrid Lenk, pela amizade e o carinho traduzidos em uma xícara de café.

A Riki, Elton e Gabriel por me trazerem livros da Alemanha; por perguntarem a toda oportunidade como andava o mestrado e pelos laços que nos unem.

A Cristina Shibuya, por todos os ensinamentos sobre a vida e sobre a profissão de professora.

A Juliana Moreira pelo apoio e pela presença incentivadora na minha banca de qualificação.

A Nina, Diogo, Sonia, Gustavo, Miriam, Ivan e Heloisa por me fazerem sentir parte da família.

A Danilo e Marcelo, pelo interesse na pesquisa, pelas conversas e por fazerem parte de algumas boas lembranças universitárias.

Aos colegas e amigos do Goethe-Institut São Paulo, que deixam o trabalho de qualquer um mais leve e prazeroso.

A Dalila, por sempre me levar para passear no parque e me forçar a espairecer.

»Das ist doch schließlich die Arbeit eines Schriftstellers«, sagte der Schriftsteller. »Wie ein Adler über den Figuren zu kreisen, die er verfolgen will. In diesem Fall dem Arzt und dem Oberst.«

»Die gibt es also?« fragte der andere Schriftsteller, »Du arbeitest nach tatsächlich existierenden Figuren?«

»Sie existieren von dem Augenblick an, in dem du sie erfunden hast«, antwortete der Schriftsteller, der sich da gar nicht so sicher war.

C. Nooteboom: *Ein Lied von Schein und Sein*

RESUMO

Die Stadt der träumenden Bücher (A cidade dos livros sonhadores) é um extenso romance escrito em 2004 por Walter Moers. A narrativa se passa no mundo fantástico de Zamonien – um lugar habitado por dragões e outras criaturas curiosas – e concentra-se na jornada do protagonista Hildegunst von Mythenmetz, um jovem dragão-escritor, o qual encontra um misterioso texto, que seria, segundo sua opinião, a melhor obra já escrita no continente fictício. Ele sai, então, à procura do autor desconhecido daquelas palavras. Sua busca o leva a “Buchhaim”, a cidade dos livros sonhadores, onde muitas aventuras – mas também perigos – o aguardam. Moers finge ser apenas o tradutor da “língua zamônica” e o ilustrador da biografia de Hildegunst von Mythenmetz, que seria o verdadeiro autor de *Die Stadt der träumenden Bücher*. Logo após a publicação do romance, os fãs de Moers ocuparam-se em decifrar charadas que fazem referência a obras literárias e autores conhecidos. O livro tornou-se, então, uma narrativa fantástica sobre a literatura e o mundo literário. O presente trabalho pretende analisar a estrutura narrativa de *Die Stadt der träumenden Bücher*, especialmente o aspecto da metaficcionalidade. Para tanto, será apresentado, primeiramente, um breve resumo do enredo. Em seguida, ocuparemos-nos com as principais características do gênero da *Fantasy*, procurando encontrar exemplos no romance dos aspectos constitutivos desse gênero. Por fim, serão analisados diferentes elementos metaficcionais encontrados na obra, com o intuito de demonstrar o jogo que o autor faz com a ficcionalidade. O romance de Moers lida de forma irônica e parodística com a questão do limite entre ficção e realidade, que ocupa parte da crítica literária. Essa temática desenvolve-se em um jogo, no qual um dinossauro é autor de um best-seller e concede entrevista à mídia alemã (FAZ e ZDF). O humor é, sem dúvida, a característica mais marcante de Walter Moers. O principal objetivo desse trabalho consiste, por fim, em investigar a relação entre a metaficcionalidade e o sucesso que o romance encontrou entre um público tão diversificado.

Palavras-chave: Walter Moers, *Die Stadt der träumenden Bücher*, *Fantasy*, ficção, metaficcionalidade, paródia

ABSTRACT

Die Stadt der träumenden Bücher (The city of dreaming books) is a novel written in 2004 by Walter Moers. The narrative takes place in the fantastic world of Zamonien – a place inhabited by dragons and other curious creatures – and focuses on the journey of the protagonist Hildegunst von Mythenmetz, a young dragon-writer, who finds a mysterious text, which would be, according to his opinion, the best book ever written on the fictional continent. He starts a journey looking for the unknown author of those words. His quest leads him to "Buchhaim", the city of dreaming books, where many adventures – but also dangers – wait for him. Moers pretends to be only the translator of the "zamonian language" and the illustrator of the biography of Hildegunst von Mythenmetz, which would be the true author of *Die Stadt der träumenden Bücher*. Shortly after the publication of the novel, fans of Moers tried to decipher the riddles of literary pieces and unknown authors references within the story. The book became, then, a fantastic narrative about the literature and the literary world. This work intends to analyze the narrative structure of *Die Stadt der träumenden Bücher*, especially the aspect of metafictionality. Therefore, will be presented, firstly, a brief resume of the story. Then we will analyze the main characteristics of the genre of Fantasy, trying to identify examples in the novel which establishes this genre. Finally, we will analyze distinctive metafictional elements found in the work, in order to demonstrate the tricks that the author makes with fictionality. Moers's novel deals in an ironic and parodistic way with the question of the boundaries between fiction and reality, which occupies part of the literary critic. This theme takes its course in a game in which a dinosaur is the author of a best-seller and agrees to be interviewed by German media (FAZ and ZDF). The humor is undoubtedly the most remarkable characteristic of Walter Moers. The main purpose of this work is to investigate the connections between the metafictionality and the huge success of the novel, which reached such a diversified audience.

Keywords: Walter Moers, *Die Stadt der träumenden Bücher*, Fantasy, fiction, metafictionality, parody

ZUSAMMENFASSUNG

Die Stadt der träumenden Bücher ist ein umfangreicher Roman von Walter Moers aus dem Jahr 2004, der in der phantastischen Welt Zamonien spielt, die von „Lindwürmern“ und anderen merkwürdigen Wesen bewohnt wird. Sein Protagonist ist der Lindwurm Hildegunst von Mythenmetz, ein junger Schriftsteller, der einen Text findet, den er für so genial hält, dass er sich auf die Suche nach seinem Autor macht. Die Spur führt ihn nach „Buchhaim“, der Stadt der träumenden Bücher, wo ihn zahlreiche Abenteuer – aber auch Gefahren – erwarten. Moers gibt vor, ausschließlich als deutscher Übersetzer und Illustrator der Biografie von Hildegunst von Mythenmetz zu fungieren. Mythenmetz wäre dementsprechend der tatsächliche Autor von *Die Stadt der träumenden Bücher*. In den ersten Monaten nach dem Erscheinen des Romans erfreute sich Moers' große Fangemeinde vor allem daran, im Roman erhaltene Rätsel in Bezug auf bekannte literarische Werke und Autoren zu entschlüsseln. Das Buch wurde demnach zu einer fantastischen Erzählung über die Literatur und die literarische Welt. Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist, die Erzählstruktur von *Die Stadt der träumenden Bücher* zu untersuchen, besonders hinsichtlich der Metafiktionalität. Als Erstes wird kurz die Erzählung präsentiert und der Gattung Fantasy zugeordnet, indem die wichtigsten Merkmale des Genres anhand von Beispielen aus dem Buch erläutert werden. Weiterhin werden unterschiedliche metafiktionale Elemente des Romans in Betracht gezogen und analysiert, um so das Spiel des Autors mit der Fiktionalität sichtbar zu machen. Die Leitfrage dieser Arbeit, ist das Verhältnis der Metafiktionalität zum Erfolg des Romans bei einem ungewöhnlich breiten Publikum. Zusammenfassend kann man festhalten, dass Moers' Roman sich auf einer ironischen und parodistischen Art mit der literaturwissenschaftlichen Frage der Grenze zwischen Fiktion und Realität befasst. Diese Thematik entwickelt sich in einem Spiel, bei dem ein Dinosaurier Autor eines Best-Sellers ist und Interviews an FAZ und ZDF gibt. Humor ist allerdings das markanteste Merkmal von Walter Moers.

Schlüsselwörter: Walter Moers, *Die Stadt der träumenden Bücher*, Fantasy, Fiktion, Metafiktionalität, Parodie

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1. A LITERATURA FANTÁSTICA – DEFINIÇÕES E INDEFINIÇÕES	26
1.1 O termo “fantástico” na teoria literária	29
1.2 <i>Introdução à literatura fantástica</i> de Todorov	31
1.3 <i>Fantasy</i>	36
1.3.1 Primeiras manifestações e recepção crítica na Alemanha	37
1.3.2 Aspectos estruturais	41
1.3.2.1 Construção de um <i>Anderswelt</i>	42
1.3.2.2 Temáticas recorrentes	46
1.4 A obra de Walter Moers como exemplo da <i>Fantasy</i> contemporânea	49
1.4.1 A temática da <i>quest</i>	50
1.4.2 A figura do herói	52
1.4.3 A disputa entre o bem e o mal	52
1.4.4 A representação de Zamonien, um <i>Anderswelt</i>	55
1.4.5 Referência a um passado longínquo	61
1.4.6 Linguagem e estilo	62
1.4.7 O status da magia	64
1.4.8 O continente distante e desconhecido em tempos de multimídia	68
1.5 Considerações finais ao capítulo	70
CAPÍTULO 2. A METAFICCIONALIDADE EM DIE STADT DER TRÄUMENDEN BÜCHER	73
2.1 Introdução teórica: o que é a metaficção?	73
2.2 Intertextualidade	76
2.2.1 Palintextualidade	80
2.2.1.1 Buchlinge	80
2.2.1.2 Referências a personagens da literatura mundial	87
2.2.1.3 Referência intertextual a espaços fictícios de obras literárias	93
2.2.2 Similtextualidade	95
2.2.3 Metatextualidade	103

2.2.4	Tematextualidade	105
2.3	Elementos autorreflexivos	107
2.3.1	Autor, leitor e texto	108
2.3.2	O mercado literário	115
2.3.3	Syndiegese	119
2.3.4	Ficção autoral	122
2.3.5	Peritexto	124
2.3.6	Epitexto	128
2.4	Conclusões finais do capítulo	130
CONSIDERAÇÕES FINAIS		132
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS		137

INTRODUÇÃO

Quando falamos de personagens de ficção, criaturas sobrenaturais de um romance de fantasia, ou ainda sobre o herói de uma história de aventura, é comum imaginar esses personagens dentro do universo que lhes é mais próprio: o universo da ficção. Embora eles lá costumem ficar, há alguns casos em que esses personagens fictícios conseguem, de uma forma ou de outra, ultrapassar a barreira entre o ficcional e o real para “invadir” o “nosso mundo”, a “nossa realidade”. Isso é justamente o que acontece com os personagens do continente fictício de “Zamonien”, criado pelo escritor alemão Walter Moers e consagrado em uma série de romances que se tornaram best-sellers na Alemanha.

Em “Zamonien” há, por exemplo, um grande e genial escritor chamado Hildegunst von Mythenmetz, autor de diversas obras que teriam sido traduzidas para a língua alemã pelo próprio Walter Moers. Essa criatura “zamônica” sai das páginas dos romances para ter, de alguma forma, acesso às mídias alemãs e conceder entrevistas ao jornal *Frankfurter Allgemeine Zeitung*¹, ou então, à emissora de televisão ZDF². Hildegunst von Mythenmetz tem até mesmo um perfil na rede social *facebook*³ e posta, frequentemente, conteúdos referentes a “Zamonien”.

O pesquisador do instituto zoológico da Universidade de Berna, Holger Frick, também é responsável por trazer uma criatura “zamônica” para a nossa realidade. Ao descobrir uma nova espécie de aranha nos alpes suíços, não hesitou em batizá-la como “zamonische Zwergspinne”⁴, em homenagem às criaturas inventadas por Moers:

Der «Kopf-Fortsatz» der «Zamonischen Zwergspinne» weist erstaunliche Ähnlichkeit mit den Nasen der Zwergpiraten und anderen Bewohnern Zamoniens auf – jenen Wesen, die der deutsche Zeichner und Autor Walter Moers in seinen Romanen über den fiktiven Kontinent Zamonien erschuf. Hiermit lässt sich die Namensgebung der neu entdeckten Spinne erklären. Wissenschaft dürfe schliesslich auch eine unterhaltsame Seite haben, so Holger Frick.⁵

¹ Cf. PLATTHAUS, Andreas. Andreas Platthaus im Gespräch mit Walter Moers. „Natürlich bleibt Ihr Buch ein Schmarrn“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Frankfurt, 04.10.2007. Disponível em: <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/moers-trifft-mythenmetz-natuerlich-bleibt-ihr-buch-einschmarrn-1488651.html>> Acesso em 8 de agosto de 2014.

² ZEILMANN, Achim. *Drachengespräche*. 2010. Vídeo disponível na internet. Parte 1 disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=E3JwEVYcGBk>>;

Parte 2 disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=I9-eLrAxErw>> Acesso em 13 de agosto de 2014.

³ O perfil é administrado pela editora Knaus e todas as postagens são também de autoria da equipe editorial.

Cf. <<https://www.facebook.com/pages/Hildegunst-von-Mythenmetz/158142424258674?fref=ts>> Acesso em 8 de agosto de 2014.

⁴ Tradução: aranha nanica zamônica.

⁵ Tradução: A extensão da cabeça da aranha nanica zamônica apresenta incrível semelhança ao nariz dos piratas nanicos e de outros habitantes de Zamonien – criaturas inventadas pelo ilustrador e autor alemão Walter Moers.

Embora as criaturas fictícias de “Zamonien” sejam bastante conhecidas e até mesmo homenageadas no nosso mundo – como é o caso da “zamonische Zwergspinne” –, sobre Walter Moers, seu criador, pouco se sabe. Segundo Platthaus (2011)⁶, o escritor é o maior desconhecido da literatura fantástica:

Unbekannt nicht mangels Publikumsinteresse – im Gegenteil. Seit 1999 sein Romandebüt «Die 13½ Leben des Käpt’n Blaubär» herauskam, das uns erstmals in die sagenhafte Welt von «Zamonien» führte, haben sich die Bücher von Moers jeweils hunderttausendfach verkauft und ihren Autor zu einem der populärsten deutschen Schriftsteller werden lassen. Doch Moers lebt unerkannt in Hamburg und den Vereinigten Staaten; es gibt nicht einmal Fotos, von denen man sicher wüsste, dass sie ihn zeigen. Denn schon als der 1957 geborene Moers noch lediglich (wenn man das so sagen darf) einer der erfolgreichsten deutschen Comiczeichner war – seine bekannteste Serie «Das kleine Arschloch» war in den neunziger Jahren kein geringerer Verkaufsschlager als später die «Zamonien»-Romane –, legte er Wert auf sein Inkognito. Und je beliebter seine Schöpfungen wie Käpt’n Blaubär als Puppentrickheld in der «Sendung mit der Maus» oder der grotesk karikierte Hitler aus der 1998 begonnenen Comicserie «Adolf» wurden, desto konsequenter wahrte Moers dieses Inkognito. Interviews werden nur per E-Mail geführt, Preise nimmt er nicht persönlich entgegen, Signierstunden finden nicht statt.⁷

Nem mesmo seu editor, Wolfgang Ferchl, que acompanhou o autor na sua primeira publicação pela editora Eichborn – assim como nas posteriores mudanças de editora para a Piper e, por fim, para a Knaus –, tem contato direto com o escritor. Aliás, ele o teria encontrado pessoalmente apenas duas vezes nos últimos anos. O anonimato e o isolamento de Walter Moers

Assim se explica o nome atribuído à aranha recentemente descoberta. A ciência também pode ter seu lado divertido, diz Holger Frick.

Cf. <http://www.uniaktuell.unibe.ch/content/umweltnatur/2010/zwergspinne/index_ger.html> Acesso em 8 de agosto de 2014.

<<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/neues-aus-zamonien-hui-spinne-1983948.html>> Acesso em 8 de agosto de 2014.

⁶ Cf. <<http://www.cicero.de/salon/der-schattenkoenig-der-phantastischen-literatur/46278/>> Acesso em 8 de agosto de 2014.

⁷ Tradução: Desconhecido não por falta de interesse do público – pelo contrário. Desde 1999, quando seu romance de estreia *As 13 ½ vidas do capitão urso azul* foi publicado e nos conduziu, pela primeira vez, ao lendário mundo de “Zamonien”; foram vendidos centenas de milhares de exemplares dos livros de Moers, o que o tornou o autor alemão mais popular de todos. No entanto, Moers vive sem ser identificado em Hamburg e nos Estados Unidos. Não há, ao menos, fotos que retratem o escritor com certeza. Isso porque desde que Moers, nascido em 1957, era simplesmente um dos cartunistas alemães mais bem sucedidos (se podemos falar dessa maneira), ele valorizou muito seu anonimato. Sua série mais conhecida “Das kleine Arschloch” foi, nos anos 1990, um sucesso de vendas quase tão grande quanto, mais tarde, os romances de “Zamonien”. E quanto mais conhecidas as suas criaturas ficavam (como o Käpt’n Blaubär na figura de um boneco em “Sendung mit der Maus” ou a figura grotesca caricata de Hitler na série de quadrinhos iniciada em 1998), mais Moers preservava seu anonimato. Entrevistas só são concedidas por e-mail, prêmios nunca são aceitos pessoalmente e não há sessões de autógrafa.

são tão levados ao extremo que nem a editora prestes a publicar seu próximo trabalho tem acesso a quaisquer informações sobre o autor e a obra em andamento (PLATTHAUS, 2011).

Andreas Platthaus (2011) – o jornalista alemão que mais teve a oportunidade de entrevistar o escritor por e-mail – conta que, dois meses antes da data oficial de início de vendagem do último romance da série de Zamonien, não se sabia na editora se haveria de fato um manuscrito a ser publicado. Quando Moers, finalmente, enviou o trabalho pronto, a surpresa ainda foi maior, pois *Das Labyrinth der träumenden Bücher* (2011) é uma continuação de *Die Stadt der träumenden Bücher* (2004), porém, incompleta, pois o autor anunciou que ainda irá publicar o segundo volume da obra: *Das Schloss der träumenden Bücher*. Aparentemente, a editora não contava com esse fato e, por enquanto, não há previsão para o lançamento do romance⁸.

Moers, com irreverência e ironia, publicou um autorretrato seu, feito por ele mesmo, para que seus leitores não fiquem sem associar uma imagem ao nome do cartunista. E essa é a única imagem que “retrata” Walter Moers com certeza⁹:

Figura 1: autorretrato de Walter Moers desenhado por ele mesmo (PLATTHAUS, 2011)

⁸ A publicação desse segundo volume estava prevista para abril de 2014. No entanto, postou-se no perfil de Walter Moers na rede social *facebook* (administrada pela editora Knaus e não pessoalmente pelo autor) no dia 3 de julho de 2014 que o lançamento teria que ser adiado para o outono de 2015. Em seguida, essa data foi alterada na página da editora Knaus.

⁹ No decorrer desse trabalho, veremos que o anonimato de Moers não é apenas uma postura radical adotada pelo escritor perante o público e a mídia, mas sim um distanciamento que contribui imensamente para a recepção estética de seus romances.

A obra de Walter Moers é bastante extensa e divide-se em dois grandes grupos: seus quadrinhos e seus romances, dos quais apenas um não entra no ciclo de “Zamonien”¹⁰. Apesar de ser muito conhecido na Alemanha e de seus romances terem sido traduzidos para diversos idiomas, o escritor é muito pouco conhecido no Brasil. Provavelmente isso se deve ao fato de que ainda não foi feita uma tradução de sua obra para língua portuguesa. Por esse motivo, achamos importante apresentar brevemente o autor e sua produção literária para contextualizar o romance que será objeto de análise desse trabalho.

Um pouco sobre Walter Moers

Walter Moers tornou-se inicialmente conhecido como autor e ilustrador de quadrinhos. Desde 1984, publicou diversas obras do gênero e consagrou-se por suas personagens marcantes e provocadoras, pelo tom crítico, irônico e satírico de seus quadrinhos e, especialmente, pelo humor negro com que ele tematiza tabus e tudo o que é considerado politicamente correto. Tome-se como exemplo alguns de seus protagonistas: *Kleines Arschloch* é um garoto míope e astuto que provoca os adultos com perguntas indelicadas; *Der alte Sack*, um idoso em uma cadeira de rodas que faz comentários sarcásticos sobre tudo e todos ao seu redor; e, por fim, *Adolf, die Nazi-Sau*, um quadrinho que ridiculariza Adolf Hitler nas mais variadas situações, trazendo-o aos dias de hoje.

Em 1999, Moers estreou no mercado editorial como autor de romances e ilustrador de suas obras com *Die 13½ Leben des Käpt’n Blaubär*, que ficou na lista de best-sellers da revista *Der Spiegel* durante 30 semanas. À época, esse texto foi considerado o segundo romance de ficção mais vendido, tendo ficado apenas atrás de *Mein Jahrhundert* de Günter Grass, que ocupou o primeiro lugar. *Die 13½ Leben des Käpt’n Blaubär* inaugura o ciclo dos “Zamonien-Romane”¹¹, uma série de best-sellers que apresenta o continente fictício como fio condutor.

Ensel und Krete (2000) apresenta-se como “ein Märchen aus Zamonien von Hildegunst von Mythenmetz. Aus dem Zamonischen übertragen, illustriert und mit einer halben Biografie des Dichters versehen von Walter Moers”¹². Essa é a primeira vez na série de romances que Moers é introduzido como ilustrador e tradutor da obra. Assim ele será apresentado nos romances seguintes.

¹⁰ MOERS, Walter. *Wilde Reise durch die Nacht*. Köln: Eichborn, 2001.

¹¹ Tradução: Romances de Zamonien.

¹² Tradução: um conto de fadas de Zamonien por Hildegunst von Mythenmetz. Traduzido do zamônico, ilustrado e fornecido com uma meia biografia do poeta por Walter Moers.

Em 2001, o escritor publica *Wilde Reise durch die Nacht* e homenageia o artista francês Gustave Doré, escrevendo o romance a partir de 21 ilustrações do desenhista. Esse é, por enquanto, o único romance de Moers que não faz parte do ciclo de Zamonien e que não foi ilustrado por ele mesmo.

Dois anos depois, Moers publica um novo romance ambientado no continente fictício de Zamonien: *Rumo & Die Wunder im Dunkeln* (2003). Logo no ano seguinte, o escritor lança *Die Stadt der träumenden Bücher* (2004), considerado seu grande sucesso e sua melhor obra. Ele ficou 21 semanas na lista dos 15 livros de ficção mais vendidos e rendeu ao autor o *Phantastik-Preis der Stadt Wetzlar* no dia nove de setembro de 2005 (LEMBKE, 2011a, p.27-32).

Em 2007, Moers publica *Der Schreckenmeister* e, após um longo intervalo, o autor traz a seus leitores *Das Labyrinth der träumenden Bücher* (2011), uma sequência do romance de 2004.

Die Stadt der träumenden Bücher é o objeto de estudo desse trabalho e, antes de iniciarmos a análise, consideramos imprescindível introduzir o enredo do romance, resumindo brevemente as 476 páginas do livro na trama central.

Die Stadt der träumenden Bücher

Die Stadt der träumenden Bücher é um romance que trata de forma satírica do livro, da literatura e do mercado editorial a partir de diferentes instâncias: poetas, editores, agentes, vendedores, donos de livrarias, críticos literários e leitores.

O enredo concentra-se nas aventuras de Hildegunst von Mythenmetz, um “Lindwurm”¹³ destinado a tornar-se um escritor, assim como todos seus conterrâneos. Sua terra natal, a “Lindwurmefeste”¹⁴, é conhecida em todo continente fictício de Zamonien como o local de nascimento de grandes escritores. Portanto, nada menos que isso poderia ser esperado do jovem Mythenmetz.

De maneira inesperada, ele recebe uma missão de seu padrinho literário¹⁵: iniciar uma jornada em busca de um escritor desconhecido que, de acordo com seu “Dichtpate”, teria escrito o maior livro de toda história da literatura de Zamonien. Apenas com o misterioso manuscrito

¹³ Criatura semelhante a um dragão sem asas presente em fábulas e lendas (Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Hilhelm Grimm).

¹⁴ Tradução: Fortaleza dos dragões.

¹⁵ “Dichtpate”, uma pessoa experiente que se torna responsável pela formação cultural de um jovem “Lindwurm”, especialmente pela sua formação como escritor.

em mãos e mais nenhuma informação a respeito desse escritor, Mythenmetz parte em direção a “Buchhaim”¹⁶, um mundo fictício que gira em torno do livro e da leitura, e no qual, segundo Bunia (2010, p. 190), representa-se uma forte tensão entre a arte e a indústria cultural.

Em Buchhaim, o jovem Lindwurm entra em contato, pela primeira vez, com o mercado literário e deslumbra-se com as livrarias, gráficas, editoras, antiquários e os diversos especialistas em “literatura zamônica” que encontra pelo seu caminho. Sempre com o manuscrito em mãos e em busca de seu misterioso escritor, Mythenmetz informa-se a respeito do paradeiro desse suposto escritor genial.

Sua busca leva-o ao antiquário de “Phistomefel Smeik”, um livreiro especialista em manuscritos antigos e fontes tipográficas raras. Ele compromete-se a analisar detalhadamente o manuscrito na tentativa de identificar o autor e pede que Mythenmetz retorne no dia seguinte. Ao retornar, o protagonista acaba caindo em uma armadilha e é intencionalmente envenenado por Smeik através das páginas tóxicas de um “gefährliches Buch”¹⁷. O Lindwurm vê-se, então, banido da cidade dos livros e aprisionado nas catacumbas da cidade, um local repleto de imensos labirintos subterrâneos escondidos embaixo da terra. Esses labirintos foram, algum dia, grandes bibliotecas subterrâneas, que escondem obras literárias de valor imensurável, grandes segredos, mas também criaturas horripilantes. Curiosamente, Mythenmetz encontra em seus bolsos o misterioso manuscrito e não consegue compreender por qual motivo Smeik o teria envenenado senão para roubar-lhe o texto que deveria ser valioso.

Mythenmetz tenta em vão encontrar a saída das catacumbas e enfrenta muitos perigos pelo seu caminho. Nas partes mais reclusas desse imenso labirinto de livros que Mythenmetz irá conhecer o famigerado “Schattenkönig”¹⁸, a criatura mais maléfica, perigosa e mortal que há no subterrâneo da cidade. O rei das sombras, todavia, simpatiza com o Lindwurm e resolve mantê-lo como hóspede em sua residência. Durante sua estadia com Schattenkönig, Mythenmetz acaba por descobrir que, antes de se tornar aquela criatura monstruosa que vive em um local recluso das catacumbas de Buchhaim, Schattenkönig foi um dia um ser humano e também um escritor. Não qualquer escritor, mas o autor do misterioso manuscrito. Ao desvendar esse mistério, Mythenmetz torna-se aprendiz do rei das sombras, o qual irá lhe ensinar tudo o que ele deve saber para ser o maior escritor de Zamonien.

¹⁶ Tradução: A cidade dos livros sonhadores. O neologismo “Buchhaim” criado pelo autor remete a livro (Buch) e lar, morada (Heim), sendo portanto, “Buchhaim” a morada, o lar dos livros. A tradução do romance para o inglês e para o espanhol apresentou a cidade respectivamente como “bookholm” e “bibliopolis”.

¹⁷ Tradução: livro perigoso.

¹⁸ Tradução: rei das sombras.

Mythenmetz encerra, então, sua jornada e como comprovação da missão cumprida do protagonista, o leitor tem o próprio livro em suas mãos, pois quem se apresenta a ele como autor de *Die Stadt der träumenden Bücher* é Mythenmetz. O romance retrata, portanto, as memórias do protagonista-autor daqueles acontecimentos, que o levaram a se tornar um escritor. Walter Moers é, por outro lado, apresentado como tradutor das memórias do dragão-escritor a partir do idioma “zamonisch” para a língua alemã.

Alguns pressupostos teóricos

Mencionamos anteriormente que personagens de ficção normalmente permanecem dentro do universo ficcional. Porém, eles podem, às vezes, ultrapassar o limite entre o que é ficcional e o que é “real”, como o que houve com alguns personagens de Walter Moers. Isso não significa que eles criem vida e circulem entre nós, o que seria possível apenas dentro de uma ficção; mas sim que essa barreira pode ser mais flexível do que, num primeiro momento, imaginamos.

Antes, então, de discorrermos sobre o universo fictício inventado por Moers, é necessário esclarecer, de maneira breve, o que compreendemos por “ficção” e “realidade”.

Nickel-Bacon (2003, p.5) apresenta um panorama bastante claro acerca da distinção entre esses dois conceitos:

Die uns intuitiv geläufige Opposition von Fiktion und Wirklichkeit erweist sich bei genauerem Nachforschen als Phänomen, das überhaupt erst in der Frühgeschichte unserer Kultur entstand. Galten Homers Verse lange Zeit als wahre, da göttlich inspirierte Aussagen über Realität, so verurteilte Platon die Worte der Dichter als Lügen. Dieses Urteil setzte einen neuen, nicht mehr göttlich begründeten Wahrheitsbegriff voraus, der auf Vernunft und Empirie basierte. Platos wissenschaftlich, und nicht mehr religiös fundiertes Wirklichkeitsmodell leitete eine erste Unterscheidung der poetischen von den wirklichkeitsbezogenen Texten ein. Dem Lügenvorwurf folgte in hellenistischer Zeit mit der hier erstmals entstehenden Lesekultur ein Bewusstsein dessen, was später Fiktion genannt wurde. Leserinnen und Leser mit Fiktionsbewusstsein wissen, dass die Geschichten, die sie lesen, keinen Realitätsanspruch erheben und daher auch keine Lügen sein können. Unter diesem Vorbehalt, mit diesem Vorwissen lesen sie erfundene Geschichten als mögliche „Versionen von Welt“ und betrachten Wirklichkeitspartikel als Teil einer solchen „Quasi-Welt“. Fiktionen sind also ein in unserer Kultur sehr früh angelegtes kulturelles Konstrukt, das einen auf Empirie und Vernunft basierenden Wirklichkeits- und Wahrheitsbegriff voraussetzt.¹⁹

¹⁹ Tradução: A oposição corrente e intuitiva para nós entre ficção e realidade demonstra-se, em uma investigação mais precisa, como um fenômeno que surge pela primeira vez na história antiga de nossa cultura. Os versos de Homero foram considerados por muito tempo verdadeiros, pois continham afirmações sobre a realidade inspiradas

Ao tentar encontrar, primeiramente, um conceito de “realidade”, Zipfel (2001) apoia-se na discussão epistemológica sobre esse conceito iniciada por Nelson Goodman²⁰, também mencionada por Nickel-Bacon na citação acima.

De acordo com Goodman (1978 apud ZIPFEL 2001, p.70), não existe apenas uma realidade, uma única “versão do mundo”, e sim, muitas e diferentes versões, ou seja, muitos tipos de realidade. A versão do mundo da física, por exemplo, é diferente da biologia, que por sua vez é diferente da psicologia, das artes plásticas, da música, etc. Essa visão pluralista da realidade pressupõe que cada versão de mundo seja um construto, algo feito e criado pelos homens.

A partir desse conceito de diferentes versões do mundo, pode-se discutir a definição daquilo que é tido como “real”, que, segundo Goodman (1978 apud ZIPFEL, 2001, p.74), baseia-se no conceito de “realidade cotidiana”²¹.

A “realidade cotidiana” apresenta-se como um construto de partes diferentes de diversas versões científicas, técnicas e pragmáticas do mundo. Com essa realidade lidamos diariamente, e é a essa realidade que nos referimos ao afirmar que as personagens de um romance não existem, que os acontecimentos narrados em uma obra ficcional não aconteceram de fato e que são fruto da criação de um autor. Em outras palavras, a “realidade cotidiana” é precisamente aquilo que os membros de uma sociedade consideram “real”. Todavia, antes de avaliarem se algo faz parte do “mundo real”, eles recorrem a seus conhecimentos acerca dessa versão de mundo (ZIPFEL, 2001, p.74-75).

Umberto Eco (2012, p.96) introduz o termo da “enciclopédia” para designar esses conhecimentos acerca de uma “versão de mundo”:

Por “Enciclopédia”, entendo a totalidade do conhecimento, com o qual estou familiarizado apenas em parte, mas ao qual posso recorrer porque é como uma enorme biblioteca composta de todos os livros e enciclopédias – todos os papéis e documentos manuscritos de todos os séculos, inclusive os hieróglifos

nos deuses, mas Platão condenou as palavras dos poetas como mentiras. Esse julgamento pressupunha um novo conceito de verdade, não mais justificado pelo divino, mas baseado na razão e no empirismo. O modelo de realidade científico e não mais fundamentado na religião de Platão introduziu uma primeira diferenciação entre os textos poéticos e os que se referem à realidade. A acusação de mentira foi seguida de uma consciência – através da cultura de leitura que surgiu inicialmente no tempo helênico– daquilo que, posteriormente, foi chamado de ficção. Leitoras e leitores com a consciência da ficção sabem que as histórias que leem não pretendem ser realidade e, por isso, não podem ser consideradas mentiras. Sob essa condição e com esse conhecimento, eles leem histórias inventadas como possíveis “versões do mundo” e consideram partículas de realidade como uma parte desse tipo de “meio mundo”. Ficções são, portanto, um construto cultural elaborado há tempos em nossa cultura, que pressupõe um conceito de realidade e verdade baseados no empirismo e na razão

²⁰ Cf. GOODMAN, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: 1978.

²¹ “Alltagswirklichkeit”.

dos antigos egípcios e as inscrições cuneiformes. A experiência e uma longa série de decisões que me levaram a confiar na comunidade humana me convenceram de que o que a Enciclopédia Total descreve (em geral de maneira contraditória) representa uma imagem satisfatória do que chamo de mundo real.

Portanto, consideraremos nesse trabalho “mundo real” o mundo das nossas experiências (ECO, 2012, p.83), e o mundo ficcional como aquele no qual “das Dargestellte gänzlich oder zum Teil ausgedacht bzw. erfunden ist. Die dargestellten Gegenstände, Personen, Orte, Sachverhalte oder Ereignisse haben keine Entsprechung in der Realität und werden deshalb als *nicht-wirklich* bezeichnet”²².

A ficção pode ser realista quando representa algo semelhante ao que conhecemos do nosso “mundo real”, embora saibamos que aquilo que é narrado não aconteceu de fato e, por isso, não é “real”. A Paris representada por Victor Hugo em *Os miseráveis* existe, porém os personagens, os eventos e as circunstâncias ali descritos não encontram uma correspondência na realidade. Por outro lado, a ficção pode ser fantástica²³ quando representa aquilo que não é possível, realizável, ou mesmo viável, de acordo com as “versões de mundo” conhecidas por nós, e condizente com o nosso conhecimento adquirido através de nossa “enciclopédia”. Ao nos depararmos, por exemplo, com o universo representado nos romances de Zamonien, sabemos que o que ali está descrito não é “real” e, muito menos, viável no nosso “mundo real”.

Nickel-Bacon (2003, p.8) chama a atenção para o fato de que, embora essa discussão sobre os conceitos de ficção e realidade rendam extensas discussões dentro da teoria literária, crianças aprendem cedo que a ficção é bastante diferente da realidade. A autora afirma que elas sabem distinguir quando uma história é inventada, especialmente quando se trata de literatura fantástica:

„Wie hast Du Dir das ausgedacht?“, fragten Kinder nach einer Lesung aus *Drachenreiter 7* am 25.03.2001 in Köln die Kinderbuchautorin Cornelia Funke, und: „Wann hast Du Deine besten Ideen?“. Aber nicht: „Wann hast Du das erlebt?“. Das zeigt schon: Die anwesenden Kinder sind den Fiktionsvertrag mit der Autorin eingegangen und haben keinen Moment daran gedacht, ihr Buch als Sachtext zu lesen²⁴

²² ZIPFEL, 2001, p.14, grifo do autor. Tradução: [...] a representação é total ou parcialmente criada ou inventada. Objetos, pessoas, locais, circunstâncias ou acontecimentos representados não tem correspondência na realidade e são, por isso, designados *não-reais*.

²³ Utilizamos aqui o adjetivo “fantástico” em sua mais larga acepção. Cf. Capítulo 1 desse trabalho.

²⁴ Tradução: “Como você inventou isso?”, perguntaram crianças à autora de livros infantis Cornelia Funke após uma leitura de *Drachenreiter 7* no dia 25.03.2001 em Colônia. E também: “Quando você tem suas melhores ideias?”. Mas não: “Quando você vivenciou isso?”. Isso já demonstra: as crianças presentes aceitaram o pacto ficcional com a autora e não pensaram em momento algum em ler seu livro como um texto factual.

Após essa introdução, a qual teve como finalidade apresentar o autor, contextualizar o romance que será analisado nas próximas páginas e esclarecer conceitos importantes que nortearão a análise; é necessário tratar dos objetivos específicos desse trabalho e do que motivou essa pesquisa.

Nosso principal objetivo é investigar quais aspectos estéticos de *Die Stadt der träumenden Bücher* podem ter contribuído para a imensa repercussão que o romance encontrou entre seus leitores na Alemanha. É importante ressaltar que houve uma grande divulgação do livro por parte da editora e pelas mídias alemãs, o que, certamente, contribuiu para a comercialização do mesmo. Todavia, acreditamos que, no caso de *Die Stadt der träumenden Bücher*, tal sucesso entre os leitores é motivado por aspectos estéticos intrínsecos à obra e não apenas pela estratégia de marketing adotada pela editora.

Partimos da hipótese de que sua estrutura narrativa esquemática e o eixo temático em torno das aventuras de um herói e sua jornada²⁵ podem despertar o interesse do público-leitor. Essa questão nos remete a elementos da literatura fantástica, e mais especificamente, ao gênero da *Fantasy*. Um segundo fator que acreditamos contribuir para o sucesso na recepção da obra é a tematização no romance da literatura, da escrita literária e do funcionamento do mercado editorial; assim como a referência intertextual a obras literárias consagradas da literatura mundial. Essa questão, por sua vez, nos leva a aspectos da metaficcionalidade.

Investigaremos, portanto, esses dois aspectos no romance de Walter Moers. Para tanto, esse trabalho foi dividido em dois extensos capítulos que se ocupam com os dois eixos temáticos acima mencionados: a *Fantasy* e a metaficção.

No primeiro capítulo trataremos, de maneira geral, da literatura fantástica, das categorias do fantástico e do sobrenatural, assim como da dificuldade na adaptação desses termos na teoria literária em diferentes esferas culturais. Em seguida, delimitaremos o estudo ao gênero da *Fantasy*, apresentando estruturas e elementos recorrentes que nos permitam falar aqui de um gênero literário. Após identificarmos as características constitutivas da *Fantasy*, iremos expor, na segunda parte do capítulo, de que maneira os romances de Walter Moers podem ser reconhecidos como exemplares desse gênero.

Se por um lado, esse trabalho pretende demonstrar como a *Fantasy* – um gênero da literatura fantástica sobre o qual pouco se pesquisa – se constitui e quais são as estruturas convencionalizadas do gênero; por outro, pretendemos mostrar como Walter Moers modifica

²⁵ Cf. CAMPBELL, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*, New York, 1949.

essas convenções. Os romances do escritor são interessantes exatamente pelo fato de serem inovadores e não se prenderem às convenções do gênero.

No segundo capítulo, trataremos da metaficção. Procurando encontrar, primeiramente, uma definição para o termo, apresentaremos algumas perspectivas teóricas mais ou menos abrangentes para, por fim, encontrarmos aquela que irá nortear a análise dos elementos metaficcionais em *Die Stadt der träumenden Bücher*.

A metaficção é considerada, frequentemente, uma característica da literatura pós-moderna. Todavia, segundo Hauthal et al. (2007), elementos metaficcionais são encontrados em textos de diferentes épocas, gêneros e ainda em diferentes mídias. Os autores afirmam também, que a metaficcionalidade não é exclusiva de textos experimentais e pós-modernos da “alta cultura”, mas que se estende a gêneros mais “populares” como romances de aventura, quadrinhos, séries de televisão e até filmes de Hollywood.

É praticamente inevitável se deparar com expressões como “alta cultura”, “alta literatura”, “cultura popular”, “indústria cultural”, “high” e “low” quando falamos da *Fantasy*. Hecken (2011, p.11-12) define, em poucas palavras, o que se entende por esses termos e o que está por trás dessa classificação:

[...] das, was als „hoch“ bezeichnet wird, (bekommt) zumeist einen äußerst positiven Wert verliehen, was als „niedrig“ eingestuft wird, findet sich im unteren, negativen Bereich der Wertungshierarchie. [...] Es sind zweifellos ästhetische und poetologische Kategorien, die eine Rolle spielen; die Werke der hohen Kunst sind schön, erhaben, kreativ, originell, formvollendet, überraschend, avantgardistisch, modern oder zeitlos, ihr Widerpart das jeweilige Gegenteil und anders (kitschig, seicht, klischeehaft, etc.) [...] Die ästhetischen und/oder politischen, moralischen Kriterien, die dabei zur Anwendung kommen, sieht man zumeist von bestimmten Schichten erfüllt oder enttäuscht, so dass mit der Einstufung *high / low* ebenfalls soziologische Klassifizierungen und soziale Einschätzungen verbunden sind.²⁶

Afirmamos previamente que, apesar desse tema ser bastante instigante, não iremos nos ocupar com essa discussão. Especialmente, porque não é interessante para essa pesquisa categorizar o objeto de estudo de uma forma ou de outra e nem mesmo problematizar esses aspectos. O objetivo desse trabalho é, antes, analisar o romance como um objeto estético,

²⁶ Tradução: [...] àquilo que é designado como “alto” atribui-se, em geral, um valor positivo; e aquilo que é classificado como “baixo” encontra-se em uma posição inferior e negativa numa hierarquia de valores. [...] São, sem dúvida, categorias estéticas e poetológicas que desempenham aqui um papel. As obras da alta cultura são belas, elevadas, criativas, originais, perfeitas na forma, surpreendentes, de vanguarda, modernas ou atemporais. O seu adversário é o respectivo oposto e diferente (cafona, superficial, cheio de clichês, etc.) [...] Vê-se os critérios estéticos e/ou políticos, morais que são aplicados preenchidos ou frustrados por classes específicas, de maneira que à classificação *high / low* estejam associadas também classificações sociológicas e avaliações sociais.

deixando de lado a etiqueta – já bastante polêmica e quase “fora de moda” – de alta ou baixa literatura²⁷.

Por fim, serão retomados nas considerações finais alguns pontos discutidos nos dois capítulos com o intuito de fechar a argumentação desenvolvida a partir do questionamento apresentado com os objetivos desse trabalho.

Uma vez que *Die Stadt der träumenden Bücher*, assim como outros romances de Walter Moers, ainda não foi traduzido para a língua portuguesa foi necessário fazer uma tradução livre do título do romance, do nome de alguns personagens, de locais fictícios descritos na narrativa, assim como de trechos da obra citados nesse trabalho. A tradução tem como finalidade apenas possibilitar a leitura desse trabalho por aqueles que não falam ou compreendem alemão.

O nome do romance, assim como nomes de personagens e locais fictícios serão, portanto, mencionados no corpo do texto em alemão e a tradução livre para o português – algumas vezes baseada nas traduções para o inglês e espanhol – será feita, quando necessária, nas notas de rodapé. As citações de trechos do romance serão feitas em alemão para manter a língua original do texto e a tradução será apresentada também em notas de rodapé.

Por fim, gostaríamos de resgatar a metáfora de Umberto Eco (2012) que relaciona a ficção a um “bosque” e o estudo da ficção a um “passeio”. Segundo o autor (2012, p.12),

[...] bosque é uma metáfora para o texto narrativo, não só para o texto dos contos de fadas, mas para qualquer texto narrativo [...] um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam. Mesmo quando não existem num bosque trilhas bem definidas, todos podem traçar sua própria trilha, decidindo ir para a esquerda ou para a direita de determinada árvore e, a cada árvore que encontrar, optando por esta ou aquela direção. Num texto narrativo, o leitor é obrigado a optar o tempo todo.

O presente trabalho é, portanto, o resultado do passeio que realizamos pelo “bosque” de “Zamonien” e, especialmente de “Buchhaim”. Durante nosso “passeio”, tivemos que decidir qual direção tomar e qual rumo dar a nossa leitura. No decorrer desse percurso, procuramos não nos esquecer de que:

Os mundos ficcionais são parasitas do mundo real, porém são com efeito “pequenos mundos” que delimitam a maior parte de nossa competência do mundo real e permitem que nos concentremos num mundo finito, fechado, muito semelhante ao nosso, embora ontologicamente mais pobre. Como não

²⁷ Sugerimos a seguinte leitura a respeito desse tema: WEGMANN, Thomas. WOLF, Norbert Christian. “High“ und “Low“. *Zur Interferenz von Hoch- und Populärliteratur in der Gegenwartsliteratur*. Berlin: De Gruyter, 2011.

podemos ultrapassar suas fronteiras, somos levados a explorá-lo em profundidade.²⁸

As páginas que seguem são, enfim, o resultado da nossa tentativa de explorar a ficção de Walter Moers com profundidade, identificando nela um “outro mundo” relativamente distante de nosso “mundo real”, porém não tão distante quanto imaginávamos no começo de nosso “passeio”.

²⁸ ECO, 2012, p.91.

1 CAPÍTULO 1. A LITERATURA FANTÁSTICA – DEFINIÇÕES E INDEFINIÇÕES

Ao se tratar de “literatura fantástica” deparamo-nos inicialmente com uma questão bastante frequente na teoria literária: a dificuldade em encontrar definições conceituais isentas de críticas e objeções. Se nos fosse possível definir termos e palavras, como o faz a personagem de Lewis Carroll *Humpty Dumpty*²⁹, certamente seria mais simples definir o que entendemos por literatura fantástica:

“[...] É a glória para você!”
 “Não sei o que quer dizer com ‘glória’”, disse Alice.
 Humpty Dumpty sorriu, desdenhoso. “Claro que não sabe... até que eu lhe diga. Quero dizer ‘é um belo e demolidor argumento para você!’”
 “Mas ‘glória’ não significa ‘um belo e demolidor argumento’”, Alice objetou.
 “Quando *eu* uso uma palavra”, disse Humpty Dumpty num tom bastante desdenhoso, “ela significa exatamente o que quero que signifique: nem mais nem menos.”
 “A questão é”, disse Alice, “se *pode* fazer as palavras significarem tantas coisas diferentes.”
 “A questão”, disse Humpty Dumpty, “é saber quem vai mandar – só isso.”

A problemática conceitual pode ser facilmente observada a começar pelas diversas categorias normalmente associadas à literatura fantástica: o grotesco, o absurdo, o fantástico, o estranho, o monstruoso ou o maravilhoso, por exemplo. Indo um pouco além, ao se buscar exemplos do que é reconhecido como literatura fantástica, são mencionados nomes tão diversos quanto suas propostas literárias. Representantes do Romantismo europeu estão frequentemente entre os primeiros a serem citados: Hoffmann, Poe, mas também Potocki, Nodier e Gogol. Do final do século XIX tem-se Carroll, James, Stevenson, Wilde, Maupassant, Lautréamont e Verne. E, por fim, no século XX fala-se de Meyrink, Kubin, Kafka, Wells, Orwell, Lovecraft e Borges, entre outros. O leque da literatura fantástica estende-se da literatura “trivial” à “alta literatura”; do nonsense ao pensamento metafísico; de jogos infantis ao horror e às críticas sociais (PENNING, 1980, p.34-35).

Tome-se como ponto de partida para essa análise terminológica a definição do adjetivo “fantástico” em dois diferentes dicionários, um em língua portuguesa, e outro em língua alemã:

²⁹ CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no País das Maravilhas; Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2010, p.245

fantástico: 1. Só existente na fantasia ou na imaginação. *As sereias são seres fantásticos.* / 4. Falso, simulado, inventado, fictício. *No júri, só apresentou provas fantásticas.* / 6. Aquilo que só existe na imaginação. *Nos seus contos, apela com frequência para o fantástico.* / 7. (Liter.) Gênero literário em que elementos sobrenaturais estão integrados ao discurso e são tratados com naturalidade³⁰.

fantastisch / phantastisch: von Illusionen, unerfüllbaren Wunschbildern, unwirklichen, oft unklaren Vorstellungen od. Gedanken beherrscht u. außerhalb der Wirklichkeit od. im Widerspruch zu ihr stehend: *in ihrem Kopf spuken allerlei -e Vorstellungen; er erzählte -e Geschichten; -e Literatur* (Literaturw.; über den Realismus hinausgehende, durch fantastische Elemente gekennzeichnete Literatur³¹).

A partir dessas duas definições pode-se notar como o conceito de fantástico é amplo. Em ambos os exemplos encontra-se aquela que é a definição primeira e mais comum do termo: algo irreal, imaginado, fictício; ou seja, o conceito de “fantástico” é colocado em contraposição ao conceito de “realidade”. Jehmlich (1980, p.24) afirma que, segundo essa perspectiva, fantástico seria tudo aquilo que não é representado no mundo que conhecemos, experimentamos e compreendemos como possível e realizável.

A partir dessa definição ampla, decorre naturalmente uma definição igualmente vasta do que é a literatura fantástica, como, por exemplo, a definição encontrada em Held (1980, p.30): “[...] pertencerá à literatura fantástica toda obra na qual temática, situação, atmosfera, mesmo linguagem, ou tudo isso junto, nos introduzirão num outro mundo que não o da percepção comum, diferente, estrangeiro, estranho [...]”.

A discussão que contrapõe o fantástico à realidade aprofunda-se se nela inserirmos também o conceito de “ficção”. Robert Scholes e Eric S. Rabkin³² problematizam essa questão ao falar sobre a ficção científica:

Most people think of fantasy as the imagination of the non-real. Since science fiction postulates conditions which don't actually exist, it deals in the unreal. Hence, it is fantastic; hence it gets called fantasy. However, *all* fiction deals in conditions which don't actually exist, perhaps in tidy endings or in

³⁰ NOVO AURÉLIO. O dicionário da Língua Portuguesa. 3.ed, Rio de Janeiro, 2000.

³¹ DUDEN - Deutsches Universalwörterbuch, 6. Aufl. Mannheim 2006. Tradução: dominado por ilusões, ideais inatingíveis, irreais, idéias e pensamentos muitas vezes vagos e fora da realidade ou em contraposição a ela: *sua mente é assombrada por todo tipo de coisas imaginadas; ele contou histórias fantásticas; literatura fantástica* (Teoria literária: que vai além do realismo, literatura marcada por elementos fantásticos.).

³² SCHOLES; RABKIN, apud JEHLICH, 1980, p.23.

opportune coincidences; certainly in lives of characters who surely have not lived among us. [...]"

Jehmlich (1980, p.24) assevera que não se pode compreender o conceito de “realidade” sempre em contraposição ao conceito de “fantástico”³³, pois “realidade” é um conceito relativo e gradual, que depende da convenção do real e do que é considerado “realista” em um determinado período ou em um contexto cultural específico. Um exemplo para tanto seriam as narrativas de Homero em *Odisséia*, as quais eram compreendidas pelo público do poeta como histórias de Ulisses, uma pessoa que realmente teria existido em tempos remotos. Hoje, em pleno século XXI, nós não consideramos tal narrativa “realista”.

Solms (1994, p.12) insiste que o termo “fantástico” não pode ser compreendido como contrário ao “real”, ou mesmo como um sinônimo para irreal; mas sim, como oposto ao conceito do termo “realista”. Nesse sentido, a literatura fantástica vai na direção contrária à literatura realista. Enquanto esta pretende que representações na obra literária equivalham aos caracteres, locais, situações, ações e instâncias presentes no mundo real; aquela elabora e desenvolve um mundo bastante diferente, que pretende inclusive afastar-se da realidade.

Todavia, Ceserani (2006, p.9) problematiza essa perspectiva teórica ao afirmar que

[...] frente à tendência de fazer do fantástico simplesmente o contrário do realista, continuamos nos sentindo desarmados pela dificuldade nada pequena de definir esse próprio “realista”. Quase não se sabe o que dizer quando se lêem páginas da crítica nas quais é evidente que o “fantástico” é usado como uma grande categoria geral e como sinônimo de “irrealidade”, “ficção” ou “imaginário”.

O autor (2006, p.8-9) ainda complementa sua análise expondo duas tendências contrapostas, que se apresentam “na crítica, na divulgação, nos comportamentos mais difundidos das comunidades literárias para identificar o fantástico como um modo literário específico”:

Uma é aquela que tende a reduzir o campo de ação do fantástico e o identifica somente com um gênero literário historicamente limitado a alguns textos e escritores do século XIX e prefere falar de “literatura fantástica do romantismo europeu” (a tendência já está presente no ensaio de Todorov, que é muito seletivo ao identificar e definir o fantástico puro. Ele chega a excluir do seu cânone até mesmo um escritor como Edgar Allan Poe). A outra tendência é aquela – hoje, parece-me largamente prevalente – que tende a alargar, às vezes em ampla medida, o campo de ação do fantástico e a estendê-lo sem limites históricos a todo um setor da produção literária, no qual se

³³ “Realität als Gegenbegriff zu Phantastik“.

encontra confusamente uma quantidade de outros modos, formas e gêneros, do romanesco ao fabuloso, da *fantasy* à ficção científica, do romance utópico àquele de terror, do gótico ao oculto, do apocalíptico ao meta-romance contemporâneo.

A segunda tendência na definição do termo “fantástico” apontada por Ceserani (2006, p.10) é, de fato, demasiado extensa e acaba por misturar em um “único caldeirão” aquilo que Todorov considera o fantástico romântico e tantos outros produtos literários diversos. Uma definição tão ampla parece-nos mais adequada para referir-se, de forma genérica, ao termo “literatura fantástica”.

1.1 O termo “fantástico” na teoria literária

Não há dentro da teoria literária internacional um consenso com relação à equivalência do termo “fantástico” em diferentes idiomas: fala-se de *fantastique*, *fantastic*, *fantastisch*, *fantástico*, *fantasy* ou *Phantastik*. O termo “fantástico” assume, então, significados não idênticos dentro da crítica literária em diferentes esferas culturais, fato este que traz grande dificuldade na tradução automática desses conceitos (HUFTIER, 2007, p.23-24). Tome-se como exemplo o termo *fantasy* comparativamente dentro das esferas culturais francófona e anglo-saxônica.

Segundo Huftier (2007, p.27), “a palavra *fantasy* está [...] ligada, na esfera cultural francófona, a um ‘gênero’, tomando a produção de Tolkien como paradigma”. Já na esfera cultural anglo-saxônica, o termo apresenta certa flutuação. Há críticos, como Brian Attebary³⁴, que atribuem ao termo *fantasy* um sentido bastante restrito, definindo um gênero que remete às produções de J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, ou W. Morris. Dessa forma, o conceito aproximaria-se daquele proposto pela crítica francófona. No entanto, a abordagem de Brian Attebary não é de forma alguma consensual dentro da crítica anglo-saxônica, e a palavra *fantasy* é usada frequentemente em sua “acepção larga” e “inclusiva” (HUFTIER, 2007, p. 29). Um exemplo para tanto é a apresentação de Terry Windling à coletânea *The Year’s Best Fantasy and Horror*³⁵:

[...] our definition of fantasy is a broad and inclusive one, ranging from the Tolkienesque works of “imaginary world” fiction to Márquezan magical realism [...] Thus, in this volume, all nonrealist works rooted in myth, magical

³⁴ ATTEBARY, Brian. *Strategies of Fantasy*. Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press, 1992.

³⁵ DATLOW; WINDLING, 2001, apud HUFTIER, 2007, p.29

and surrealism are considered eligible for inclusion, as well as dark fantasy ranging from stories of the supernatural magic to psychological horror.

Ao tratar dos significados distintos que um conceito pode assumir em diferentes contextos, Huftier (2007, p.7) fala de “fronteiras porosas” entre as esferas culturais:

Encontra-se a palavra, perde-se, e volta-se a encontrá-la... Ela adapta-se, desnatura-se, reveste-se de características estranhas à sua importância teórica inversamente proporcional ao domínio literário que lhe é atribuído [...] E, face à dinâmica e aos problemas de território implicados na palavra, perante a pluralidade dos *efeitos de fantástico* que fazem extravasar o nome para as outras esferas culturais, o que nos ensinam as diferentes transposições de fronteiras, é simplesmente a conservar a noção de fronteiras porosas, onde críticos e autores, quais contrabandistas em fuga à alfândega, percorrem caminhos obscuros com o seu quinhão de textos, de críticas e de traições criadoras de termos e de noções, tentando em vão encerrar o objecto movediço do real num quadro conceptualizável, ou dando uma forma efêmera ao fascínio exercido pelo “impossível e no entanto presente”.

Perante essa “anarquia terminológica”³⁶ observada nos estudos sobre a literatura fantástica, cabe-nos a título de esclarecimento tratar do momento em que o termo “fantástico” foi cunhado e utilizado pela primeira vez. Isso remonta à recepção de *Phantasiestücke in Callots Manier* (1814)³⁷ de E.T.A. Hoffmann, na França. Estes foram traduzidos como *contes fantastiques* pelo tradutor Jean-Jacques Ampère, pois ele acreditava ser o termo *fantaisie* muito delicado para temas tão sombrios como os encontrados na obra de Hoffmann (PESCH, 1994, p.137).

A definição de *fantastique* pode ser encontrada já em uma enciclopédia francesa do século XIX:

[...] genre littéraire où la vérité se mêle à la fiction, le détail de la vie ordinaire aux imaginations les plus surnaturelles [...]. Le fantastique est une forme du merveilleux que l’on a cherché à renouveler dans la littérature en lui donnant des bases psychologiques.³⁸

Esse primeiro significado atribuído ao “fantástico” é tido como sua mais clássica aceção e estabelece um gênero literário, o qual abarca uma série de textos escritos no século

³⁶ DURST, 2010, p. 22.

³⁷ *Fantásias à maneira de Callot*.

³⁸ Gênero literário, no qual a verdade se mistura com a ficção, os detalhes da vida cotidiana à imaginação e ao sobrenatural. O fantástico é uma forma do maravilhoso, na qual se procurou renovar a literatura a partir de um embasamento psicológico (tradução livre) / *La Grande Encyclopédie, inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, ed. André Berthelot et al. 31 Bde, Paris [1886-1902], V.16, cf. ‘fantastique’ (apud PENNING, 1980, p.35).

XIX por autores como Jan Potocki, Charles Nodier, Edgar Allan Poe, Robert Louis Stevenson, Henry James e, naturalmente, E.T.A. Hoffmann. A definição de *[le] fantastique* foi posteriormente ampliada, representando então, não apenas um gênero literário, e sim, uma categoria estética.

Dentro do contexto da crítica alemã e inglesa, entretanto, não havia uma categoria terminológica tão estável como era o caso do *fantastique* na França. O gênero literário definido pelo termo francês foi pouco assimilado nessas esferas culturais, de forma que o termo *fantástico* também foi estendido a categorias muito próximas dele como “Schauerroman”, “Gespenstergeschichte”, “gothic novel”, “ghost story” e “romance” (JEHMLICH, 1980, p.13-14).

1.2 Introdução à literatura fantástica de Todorov

Um marco bastante importante nas discussões acerca da literatura fantástica foi a publicação e as consequentes traduções de *Introdução à literatura fantástica* de Todorov³⁹.

Ceserani (2006, p.7-8) afirma que:

Tzvetan Todorov teve o grande mérito de “promover”, no final dos anos 60 – e de chamar a atenção dos estudiosos de todo o mundo, com uma operação crítica e historiográfica brilhante –, todo um filão literário intacto da modernidade, que é a literatura de modalidade fantástica. [...] Trata-se de um fato importante. Uma tradição literária inteira foi redescoberta e recuperada; foram definidos e estudados os mecanismos de operação de um modo literário que forneceu ao imaginário do século XIX a possibilidade de representar de maneira viva e eficaz os seus momentos de inquietação, alienação e laceração, e de deixar essa tradição como legado para a tradição moderna – como uma das descobertas expressivas mais vitais e persistentes.

Hufter (2007, p.34) aponta ainda que:

[...] poder-se-ia notar que o ensaio de Todorov traz uma certa dinâmica e uma reorganização dos diferentes territórios: quer seja *fantastische*, *fantástica* ou *fantástico*, anteriormente os termos não tinham obrigatoriamente o mesmo valor em diferentes sistemas de recepção. Assim, no Brasil, as tentativas de demarcação e de nomenclatura surgem apenas na tradução da obra de Todorov, enquanto no mundo hispânico, Harry Belevan traduzia a *fantasy* de

³⁹ Publicado em 1970 na França. É importante mencionar que, para a análise que seguirá neste trabalho não é de fundamental importância entrar a fundo no modelo teórico proposto por Todorov e nem nas críticas que se seguiram, de maneira que a apresentação dessa teoria será feita de maneira sucinta, apenas para demonstrar a importância do modelo de Todorov para a definição terminológica.

Tolkien por fantástico, e a palavra, sob a pena de Borges, parecia igualmente integradora.

Todorov estabelece sua primeira definição do fantástico a partir de um exemplo encontrado em *Le Diable amoureux*, de Cazotte⁴⁰, quando o personagem principal (e o leitor consequentemente também) hesita diante de um acontecimento extraordinário da narrativa, perguntando-se se o que lhe acontece é realidade ou sonho. A hesitação e a incerteza são, segundo Todorov, “o âmago do fantástico”:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das suas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós.⁴¹

Cabe então ao personagem e/ou ao leitor escolher entre uma ou outra resposta. Ao se fazer a escolha, deixa-se o fantástico para se entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso (TODOROV, 2008, p.31). Entre esses dois gêneros puros (estranho puro e maravilhoso puro) surgem dois subgêneros transitórios: o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso, de maneira que o fantástico puro fique na fronteira entre esses gêneros, como no esquema abaixo:

Estranho puro	Fantástico-estranho	Fantástico	Fantástico-Maravilhoso	Maravilhoso puro
------------------	---------------------	------------	------------------------	---------------------

(TODOROV, 2008, p.50)

Todorov afirma que esses subgêneros compreendem obras que “[...] mantém por muito tempo a hesitação fantástica, mas terminam enfim no maravilhoso ou no estranho”.

Quando a hesitação do fantástico leva à escolha de que o acontecimento narrado é extraordinário, incrível, chocante, singular, inquietante ou insólito, mas ainda parte da realidade conhecida pelo personagem e pelo leitor implícito, entra-se no gênero do estranho-puro (TODOROV, 2008, p.50-53).

⁴⁰ Publicado em 1772 na França.

⁴¹ TODOROV, 2008, p.30

Em contrapartida, quando “os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito”⁴² caracteriza-se o maravilhoso-puro. Tem-se nos contos de fadas uma das variações do maravilhoso, uma vez que animais falantes, um sono de cem anos ou qualquer acontecimento sobrenatural não provocam surpresa ou estranhamento nem nas personagens, nem no leitor implícito. Para Todorov (2008, p.180), o maravilhoso é o gênero que toma o sobrenatural ao pé da letra e implica, que “[...] estejamos mergulhados num mundo de leis totalmente diferentes das que existem no nosso; por este fato, os acontecimentos sobrenaturais que se produzem não são absolutamente inquietantes [...]”.

Bessière ⁴³(1974 apud CESERANI, 2006, p.64) pondera que o conto maravilhoso “não enuncia a realidade daquilo que representa. O ‘era uma vez’ nos arranca de qualquer atualidade e nos introduz em um universo autônomo e irreal, explicitamente dado como tal”.

Ao analisar o modelo teórico e as categorias propostas por Todorov, Remo Ceserani (2006, p.12) prefere considerar o fantástico como um “modo” literário e não como um gênero. Modo esse que

[...] teve raízes históricas precisas e se situou historicamente em alguns gêneros e subgêneros, mas que pôde ser utilizado – e continua a ser, com maior ou menor evidência e capacidade criativa – em obras pertencentes a gêneros muito diversos. Elementos e comportamentos do modo fantástico, desde quando foram colocados à disposição da comunicação literária, encontram-se com grande facilidade em obras de cunho mimético-realista, aventuresco, patético-sentimental, fabuloso, cômico-carnavalesco, entre outros tantos. Porém, há uma precisa tradição textual, vivíssima na primeira metade do século XIX, que continuou também na segunda metade e em todo o século seguinte, na qual o modo fantástico é usado para organizar a estrutura fundamental da representação e para transmitir de maneira forte e original experiências inquietantes à mente do leitor.

Para Huftier (2007, p.35), o modelo estruturalista de Todorov trouxe para a crítica literária primeiramente a clareza da necessidade de uma nomenclatura mais precisa ao se tratar da literatura fantástica. Todavia, esse modelo teórico recebeu muitas críticas, principalmente de outros estudiosos que recusavam esse pensamento estruturalista e viam no modelo uma “categoria encarceradora”. Stanislaw Lem⁴⁴, por exemplo, criticou duramente Todorov e apresentou numerosos contraexemplos com intuito de mostrar a falibilidade de seu sistema.

Ceserani (2006, p.48) acredita que, embora haja pontos a serem criticados, é preciso reconhecer que a definição dada por Todorov em 1970 tem, ao menos, dois méritos: “o da

⁴² TODOROV, 2008, p.60

⁴³ BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique: La poétique de l'incertain*. Paris, 1974.

⁴⁴ LEM, Stanislaw. Todorov's Fantastic Theory of Literature. In: *Science Fiction Studies*, 1974.

grande (embora abstrata demais) clareza e o de ficar ao centro, desde aquele momento, de um debate amplo e muito acalorado, em que demonstrou, apesar de tudo, resistir, em seu núcleo central, às muitas críticas e conseguir manter ainda hoje uma notável utilidade hermenêutica.”

O crítico (2006, p.55-56) indica ainda os pontos que considera produtivos no esquema de Todorov, assim como aqueles que vê como problemáticos:

O esquema a que recorreu Todorov para a sua definição pode parecer abstrato demais, muito sistemático a ter em si a por demais simplista e hegeliana perfeição de todos os sistemas triádicos; porém, justamente por sua natureza dialética, pôde acolher em si uma quantidade de elementos contraditórios (às vezes escondidos, às vezes negados pelo crítico) e pôde também fornecer um instrumento de discussão e análise muito útil e construtivo.

O esquema apresentava, por outro lado, alguns aspectos obscuros e problemáticos. Havia, muito forte, uma tendência a quase não dar espaço real, textual, ao elemento que era o intermédio do fantástico, e a reduzi-lo a um momento quase virtual. Em outras palavras, o discurso de Todorov corria o risco de, a cada momento, reduzir-se a uma mera linha distintiva, a uma divisória: ou se cai de um lado ou se cai de outro, o texto permanece na ambiguidade do fantástico somente durante um tempo da leitura, e depois se resolve ou pelo maravilhoso ou pelo estranho. Havia, além disso, um certo desequilíbrio entre as categorias postas em cena, não todas claramente definidas, não todas baseadas nos mesmo princípios lógicos, não todas provavelmente dotadas da mesma concreta capacidade de resumir as características estruturais de uma série de textos. [...]

Concordamos com Ceserani e Huftier no que diz respeito à utilidade hermenêutica do esquema de Todorov. Notamos que é praticamente inviável tratar da literatura fantástica – e não apenas do fantástico – sem mencionar o autor e seu modelo terminológico. Esse fato confirma-se na leitura de textos da crítica literária que se ocupam com a literatura fantástica e que ainda mantém Todorov como um núcleo central, seja como uma base para a análise, ou como ponto de partida para novas críticas e discussões.

Voltemos agora à categoria ampla e extensa da literatura fantástica, a qual abarca textos bastante diversos: contos de fadas, os contos fantásticos de E.T.A. Hoffmann, os contos de Jorge Luis Borges, a literatura de horror, a ficção científica, o nonsense, os romances de Walter Moers, entre outros. Jehmlich (1980, p.25-26) afirma que, apesar do caráter muito diversificado que a literatura fantástica apresenta, é possível identificar ao menos uma característica que seja comum a todas as obras consideradas “fantásticas” – aqui na acepção larga do termo –, um fio condutor que as aproxime e faça com que elas sejam reconhecidas como tais: a representação de outra dimensão, de um outro mundo, de outra realidade possível que, de alguma maneira, se contrapõe ao “mundo real”. Como isso se configura e com qual intenção isso acontece nas

diferentes obras literárias é peculiar a cada um dos gêneros e deve ser, portanto, analisado especificamente em cada narrativa.

A partir do modelo teórico de Todorov, pode-se afirmar que entramos no terreno do “maravilhoso-puro” ao tratar de *Die Stadt der träumenden Bücher*, uma vez que o mundo representado no romance apresenta leis, criaturas e circunstâncias completamente diferentes daquelas existentes em nosso mundo. Embora a narrativa não seja iniciada com a fórmula do “Era uma vez”, o leitor é transportado imediatamente no início da leitura ao universo autônomo e irreal do continente fictício criado por Walter Moers. Os elementos do universo fantástico de Zamonien não provocam inquietação, estranhamento ou qualquer reação particular no leitor implícito, ou mesmo, nas personagens. A própria natureza “sobrenatural”⁴⁵ dos acontecimentos presentes nessa obra é característica do maravilhoso.

Há, portanto, elementos textuais e sinais específicos na superfície do texto que indicam o caráter “maravilhoso” da obra, o que exige o leitor de tomar uma atitude frente aos acontecimentos narrados, decidindo se aquilo é algo sobrenatural ou não (PESCH, 2009, p.13). Dessa maneira, pode-se estabelecer uma importante diferença entre a recepção do “fantástico” e do “maravilhoso”. Enquanto aquele exige um posicionamento do leitor e/ou de personagens perante acontecimentos extraordinários na narrativa, este pressupõe que o leitor, assim como os personagens, compreenda imediatamente que se trata de outro mundo, com regras diferentes daquelas que conhece no “mundo real”.

No universo ficcional de diferentes obras do gênero da *Fantasy* pode-se notar como o leitor não precisa hesitar frente a acontecimentos extraordinários até se decidir pelo caráter maravilhoso dessas obras: “Fantasy – das sind Geschichten von Zauberern und Helden, Drachen, Elfen und Zwergen, von magischen Ringen und verborgenen Schätzen, versunkenen Kulturen, erfundenen Welten und privaten Mythologien [...]”⁴⁶ (PESCH, 2009, p.6).

Partiremos agora, portanto, à apresentação e análise desse gênero da literatura fantástica, que se utiliza de elementos e mecanismos do “maravilhoso”.

⁴⁵ Todorov (2008, p.174) compreende o “sobrenatural” como uma “transgressão da lei”: “[...] a intervenção do elemento sobrenatural constitui sempre uma ruptura no sistema de regras preestabelecidas[...]”.

⁴⁶ Tradução: Fantasy – são histórias de magos e heróis, dragões, elfos e anões, de anéis mágicos e tesouros escondidos, culturas perdidas, mundos inventados e mitologias particulares [...].

1.3 *Fantasy*

Ao dedicar alguns instantes à observação das prateleiras de grandes livrarias ou das obras recomendadas como as mais vendidas, nota-se com facilidade que o mercado literário atual concentra-se, em grande parte, na publicação de obras da *Fantasy*. A título de ilustração podem ser mencionados best-sellers, como a série Harry Potter, de J. K. Rowling, ou até mesmo as inúmeras coleções sobre vampiros, lobisomens, bruxas e feiticeiras. Segundo Mendlesohn e James (2009, p.5), grande parte das obras da *Fantasy* são facilmente identificadas em livrarias pelas suas capas: “[...] there is what publishers and booksellers package and sell as fantasy. For many people fantasy can be identified by its cover art. A dragon or a wizard is usually a clue; but so is a half-naked barbarian (male or female) wielding a sword [...]”.

O gênero da *Fantasy* é considerado a mais jovem e recente manifestação da literatura fantástica (SOLMS, 1994, p.17). Suas origens remontam, no entanto, a diversas formas de narrativa nas quais a magia e o sobrenatural são predominantes: antigos mitos, sagas, lendas, contos de fadas, assim como a literatura gótica e de horror. Segundo Mendlesohn e James (2009, p.7-9):

Yet the ancient Greek and Roman novel, the medieval romance, and early modern verse and prose texts all commonly use what we consider to be the tropes of fantasy: magical transformations, strange monsters, sorcerers and dragons, and the existence of a supernatural world. The earliest form of written fiction that we have from the ancient world are works that we might understand as fantasy which have influenced many modern fantasy writers: stories about gods and heroes, such as the *Epic of Gilgamesh* and the works of Homer. [...]

The ancient tradition of tales of marvels and wonders continued in the Middle Ages in the form of the romance. The most familiar of these concern themselves with the “Matter of Britain”: stories about King Arthur and his knights.

A partir dessas bases temáticas e tomando elementos narrativos emprestados de diferentes gêneros da literatura fantástica, a *Fantasy* começa a se configurar como o gênero que hoje conhecemos a partir do início do século XX nos Estados Unidos e, paralelamente, no Reino Unido⁴⁷.

⁴⁷ Com essa afirmação, não pretendemos centralizar a história do gênero da *Fantasy* nos países de língua inglesa. Reconhecemos aqui a imensa importância das obras publicadas, por exemplo, durante o romantismo alemão – como as *Kunstmärchen* – para a literatura fantástica. Citamos apenas os Estados Unidos e o Reino Unido como fundamentais para a solidificação desse gênero fantástico específico que é a *Fantasy*, devido a autores como Tolkien e Lewis que, embora tenham escritos suas obras “fundadoras” da *Fantasy* no Reino Unido, foram recebidos de maneira muito positiva pelas editoras e pelos leitores norte-americanos.

Antes de nos determos nos elementos estruturais constitutivos desse gênero, é importante traçar o contexto histórico da recepção dessas obras, especialmente no cenário alemão, assim como retomar algumas publicações relevantes de obras da *Fantasy*⁴⁸.

1.3.1 Primeiras manifestações e recepção crítica na Alemanha

Em meados dos anos 1960, enquanto no contexto anglófono algumas obras da *Fantasy*, como *The Wonderful Wizard of Oz* (1900), *Peter Pan and Wendy* (1911), *Mary Poppins* (1934), *The Hobbit* (1937), *The Lion, the Witch and the Wardrobe* (1950) encontravam imensa repercussão entre os leitores, o grande público leitor alemão ainda não era muito receptivo a essas obras da literatura fantástica.

Grandes editoras alemãs começaram a publicar volumes dedicados à literatura fantástica, especialmente à literatura de horror, em séries intituladas *Bibliotheca Dracula* (Hanser Verlag) ou *Bibliothek des Hauses Ushers* (Insel Verlag). Todavia, essas obras não encontraram tanto sucesso entre os leitores. A Hanser Verlag concentrou suas publicações nos clássicos do gênero gótico anglo-americano dos séculos XVIII e XIX e organizou antologias sobre as temáticas mais frequentes: vampiros, lobisomens e monstros semelhantes a humanos. Dentre os autores publicados desfilavam nomes como Bram Stoker, Mary Shelley, Matthew Gregory Lewis, Charles Robert Maturin, Charles Brockden Brown, Ann Radcliffe e Sheridan Le Fanu. Já a Insel Verlag ocupou-se com autores anglo-americanos de “weird-fiction” do final do século XIX e início do XX, que eram completamente desconhecidos pelo público alemão, como Algernon Blackwood, Lord Dunsany, William Hope Hodgson, Montague Rhodes James, Arthur Machen e, principalmente, Howard Phillips Lovecraft (THOMSEN; FISCHER, 1980, p.1).

A pequena movimentação editorial no mercado literário alemão teve seu fim em meados dos anos 1970 como reflexo da reedição da trilogia de J. R. R. Tolkien *O Senhor dos Anéis*⁴⁹

⁴⁸ Não é objetivo desse trabalho fazer um resumo histórico mais detalhado acerca da formação e evolução do gênero da *Fantasy*. Iremos nos ater apenas aos fatos mais relevantes, que tiveram como consequência a definição de aspectos constitutivos do gênero como o conhecemos hoje. Todavia, indicamos uma obra de referência na qual se faz uma descrição bastante completa das origens do gênero, do desenvolvimento histórico, da configuração de um mercado literário e das publicações mais relevantes desde as narrativas que serviram de base para a *Fantasy* até as publicações e os fenômenos literários mais recentes. Cf. MENDLESOHN, Farah. JAMES, Edward. *A short story of fantasy*. Londres: Middlesex University Press, 2009.

⁴⁹ A importância de J. R. R. Tolkien para a configuração do gênero da *Fantasy* é imensa. Todo o seu trabalho de décadas para elaborar a “Terra-média”, seus cenários, os diferentes povos que habitam esse universo fictício e seus diversos idiomas, e por fim, toda a mitologia fictícia desse mundo contribui para configurar os elementos centrais desse gênero literário. *The Hobbit* (1937), assim como a trilogia que dá sequência a essa obra inicial *The Lord of*

em formato de livros de bolso nos Estados Unidos. O autor inglês, que já havia publicado seus romances há mais de 10 anos, foi descoberto por jovens leitores americanos, que movimentaram o mercado editorial da literatura fantástica de uma maneira nunca antes vista (PESCH, 1994, p.138). Esse fenômeno foi ainda mais acentuado devido à estratégia editorial pioneira na publicação de formatos mais acessíveis para compra, como as edições de bolso.

Para alimentar o interesse de fãs desse tipo de literatura fantástica, o editor americano de Tolkien lançou no mercado uma série em formato de bolso com obras do último século, cuja temática fosse fantástica. Essas obras foram definidas por ele como exemplares da “Adult-Fantasy”, com a intenção clara de desvincular a idéia da literatura fantástica do universo infantil. Posteriormente, o termo acabou por se estabilizar apenas como “Fantasy”, palavra que na língua inglesa, além de significar “fantasia”, designava o “fantástico” em sua mais larga acepção. Apesar da confusão terminológica, o termo “fantasy” acabou por vincular-se à literatura na tradição de Tolkien e por autores, cuja proposta literária se assemelhe (PESCH, 1994, p.138).

Na língua portuguesa ainda há certa confusão ao se lidar com esse tipo de literatura. Fala-se de literatura fantástica ou de romance de fantasia, sem que haja uma especificação ao gênero da *Fantasy*. Por esse motivo, optamos por utilizar a terminologia adotada pela crítica literária alemã⁵⁰, que designa como *Fantasy* o gênero literário com o qual se ocupa essa pesquisa.

A falta de clareza terminológica e de definições teóricas é, em partes, decorrente do histórico recente desse gênero da literatura fantástica. Soma-se a isso o fato de que a *Fantasy* foi historicamente recebida e criticada primeiramente por autores e editores, e não por críticos literários. Mesmo dentro do departamento de linguística e teoria literária de Oxford, onde Tolkien lecionava, a repercussão após a publicação de *The Hobbit* foi ínfima e apesar do romance ter esgotado após apenas seis semanas de venda, o autor e sua obra foram praticamente ignorados pelos colegas (MENDLESOHN; JAMES, 2009, p.46).

Esse é também um indício da falta de pesquisas no campo da *Fantasy* dentro da teoria literária. Nota-se que praticamente todos os artigos, livros e trabalhos que se ocupam com esse gênero literário dedicam algumas linhas ou até mesmo parágrafos para mencionar a falta de

the Ring (1954-1955) são consideradas até hoje as maiores obras da *Fantasy*. Não poderemos tratar dessas obras, de suas composições e da repercussão no mercado literário, todavia recomendamos dois textos esclarecedores sobre esse assunto:

MENDLESOHN, Farah. JAMES, Edward. *A short story of fantasy*. Londres: Middlesex University Press, 2009, p.43-60.

MENDLESOHN, Farah. *Rhetorics of Fantasy*. Middletown: Wesleyan University Press, 2009, p.30-38.

⁵⁰Cf. PESCH, 2009.

estudos a respeito⁵¹. Fesler (2007, p.5) acredita que o motivo principal para essa relativa marginalização do gênero deva-se ao fato de que ele é frequentemente associado à literatura trivial, pois atinge um grande público de leitores.

Outros termos chegaram a ser cunhados para designar obras que apresentam leitura acessível a diversas camadas de leitores, como “Unterhaltungsliteratur” e “Populärliteratur”⁵². O intuito de tal nomenclatura era o de não atribuir juízo de valor a obras desse gênero, uma vez que uma obra literária não é necessariamente trivial apenas em razão de sua popularidade entre o público-leitor. No entanto, essas tentativas não surtiram muitos resultados diante da crítica literária acadêmica.

O termo “trivial” associado à literatura é utilizado para definir obras que apresentem uma estrutura esquemática muito clara. Mesmo que o leitor desconheça elementos específicos do enredo, ele sabe desde o início da leitura com qual estrutura narrativa irá se deparar, Hanuschek (2011, p.46) define que “trivial ist ein Stoff dann aufbereitet, wenn der Verlauf berechenbar bleibt noch in der Unberechenbarkeit”⁵³.

A gêneros literários que se concentram em muita ação durante a narrativa e na apresentação de clichês atribui-se frequentemente o caráter da trivialidade. É o caso da *Fantasy*, mas também de romances de aventura, romances policiais, entre outros (FESLER, 2007, p.25).

Há ainda uma peculiaridade da *Fantasy*, que a diferencia de outros gêneros fantásticos: sua estreita relação com o mercado editorial e com a indústria cultural (THOMSEN; FISCHER, 1980, p.3). Pesch (2009, p. 26) afirma que a designação *Fantasy* não é válida apenas para indicar um gênero literário, mas é também uma mercadoria e as leis que regulam o mercado da literatura não são necessariamente de natureza literária. Para concluir seu raciocínio, ele cita o sociólogo Leo Löwenthal: “Literature embraces two powerful cultural complexes: art on the one hand and a market-printed commodity on the other”⁵⁴.

⁵¹ Há trabalhos que se ocupam com esse gênero nas esferas culturais norte-americana, inglesa e alemã, por exemplo. São raros, todavia, os trabalhos publicados no Brasil sobre a *Fantasy*. Um motivo possível para que não haja interesse pela temática entre os críticos brasileiros é de que a produção literária nesse campo é ainda muito restrita. As obras da *Fantasy* que chegam aos leitores brasileiros são, em sua grande maioria, norte-americanas traduzidas para o português.

⁵² Tradução: Literatura de entretenimento, literatura popular.

⁵³ Tradução: Uma temática é desenvolvida de maneira trivial, quando o decorrer dos eventos se mantém previsível dentro da imprevisibilidade.

⁵⁴ LÖWENTHAL, Leo. *Literature, Popular Culture and Society*. Mobley: Englewood Cliffs, 1961. (apud PESCH, 2009, p.26)

Em 1991 foi organizado um congresso na cidade de Wetzlar⁵⁵, na Alemanha, intitulado *Phantastische Welten*⁵⁶, para tratar da temática de contos de fadas, mitos e *Fantasy*. Houve uma discussão final aberta entre os participantes do congresso e alguns representantes de editoras alemãs que tem em seu catálogo muitas obras da *Fantasy*. O teor dessas discussões deixa bastante claro que, para as grandes editoras, a publicação de obras fantásticas desse gênero pode ser muito lucrativa, pois visa-se, de fato, alcançar um grande público de leitores. Tome-se, como exemplo, Reinhard Rohn, na época editor da Bastei-Lübbe Verlag: “[...] Wenn ich auf die Frage antworten soll, was gute Fantasy ist, könnte ich ganz profan sagen: für einen Verlag ist gute Fantasy erst einmal Fantasy, die sich gut verkauft. Das ist sicherlich nur ein Kriterium und sollte auch nicht allein das Kriterium sein [...]”⁵⁷.

Helmut Pesch, pesquisador que publicou o primeiro estudo em língua alemã sobre a *Fantasy*⁵⁸, era na época editor da Gustav Lübke Verlag e, ao participar da discussão, tentou encontrar critérios menos mercadológicos para definir o que ele acredita ser a boa literatura de *Fantasy*:

Ich spreche für den Bereich der Unterhaltungsliteratur, und ich glaube, dass gute Fantasy als Unterhaltungsliteratur immer dann von Qualität ist, wenn sie eine gewisse Doppelbödigkeit hat, das heißt, wenn sie eben nicht nur Geschichte ist, sondern wenn sie auch dem Leser das Angebot macht, über etwas, über sich selbst, über die Welt nachzudenken. Auf der anderen Seite haben solche Romane in der Regel eine Story, sie werden auf einer Ebene gelesen, einfach weil der Leser wissen möchte, wie es weitergeht, weil er wissen möchte, wie das Abenteuer endet. Nur wenn sich das Ganze darin erschöpft, dann ist es zumindest für mich als Leser und auch in dem, was ich gerne im Verlag machen möchte, auf die Dauer unbefriedigend. Aber ich glaube nicht, dass Literatur an sich Weltanschauungen transportieren sollte, ich glaube nicht, dass Literatur Einstellungen verändern kann, wenn doch, dann nur in ganz, ganz seltenen Fällen. Sie artikuliert eigentlich mehr das, was bereits latent in den Lesern, in der Gesellschaft vorhanden ist.⁵⁹

⁵⁵ Cidade que abriga a Phantastische Bibliothek Wetzlar, uma biblioteca dedicada à literatura fantástica e seus estudos. C.f. < <http://www.phantastik.eu/> > Acesso em 5 de Agosto de 2014.

⁵⁶ Tradução: Mundos fantásticos;

⁵⁷ Tradução: [...] Se eu tiver que responder à pergunta o que é boa Fantasy? Eu poderia dizer de maneira bastante profana: para uma editora, boa Fantasy é aquela que se vende bem. Esse é certamente apenas um critério e não deve ser o único critério. [...] / Was ist gute Fantasy? In: LE BLANC, Thomas. SOLMS, Wilhelm. (org.) *Phantastische Welten. Märchen, Mythen, Fantasy*. p. 237.

⁵⁸ Cf. PESCH, 2009.

⁵⁹ Tradução: Eu sou favorável à área da literatura de entretenimento e acredito, que boa Fantasy como literatura de entretenimento é sempre de qualidade, quando ela tem dois níveis. Isto é, quando ela não é só uma história, mas quando oferece ao leitor também a possibilidade de refletir sobre algo, sobre si mesmo ou sobre o mundo. Por outro lado, esses romances têm, via de regra, uma história e são lidos em um nível, simplesmente porque o leitor quer saber, como a história continua, como a aventura termina. Quando tudo se resume a isso, acho a obra a logo prazo insatisfatória – tanto para mim como leitor, como para o meu trabalho na editora. Porém, não acredito que literatura em si deva carregar visões de mundo. Eu não acredito que a literatura possa mudar atitudes e opiniões. Quando isso acontece, são casos muito raros. Ela articula mais com aquilo que já está latente nos leitores e na sociedade. PESCH, H. Was ist gute Fantasy? In: LE BLANC, Thomas. SOLMS, Wilhelm. (org.) *Phantastische Welten. Märchen, Mythen, Fantasy*. p. 247

Não podemos deixar de levar em consideração que a indústria cultural, especialmente, a cinematográfica, obteve nas últimas décadas – e ainda obtém – grande sucesso com obras da *Fantasy* e de gêneros vizinhos como a literatura de horror e a ficção científica (PESCH, 1994, p.143)⁶⁰. Há mais de um século a fórmula publicitária da adaptação da *Fantasy* ao cinema apresenta-se como produtiva e lucrativa. L. Frank Baum foi bastante astuto ao levar seu romance *The Wizard of Oz* (1900) rapidamente às telas de cinema. Antes de 1939 já havia seis versões mudas para *O mágico de Oz* e, em 1929, quando a MGM lançou a versão musical, a obra acabou por se consagrar nas telas de cinemas ao redor do mundo (MENDLESOHN; JAMES, 2009, p.27).

Diversas são as obras literárias publicadas e comercializadas sob o título de *Fantasy*. Dessa forma, é natural que as propostas literárias e/ou mercadológicas delas sejam também muito diversas. Há romances rasos e pouco densos, há romances voltados ao público infanto-juvenil, há obras extensas e complexas, bons romances, textos medianos ou até mesmo ruins. Todavia, concordamos com Helmut Pesch (2009, p.6) quando ele afirma que a “*Fantasy* existiert, als ein Bestandteil unseres kulturellen Hintergrundes, und wird von Millionen gelesen, und dies ist Legitimation genug”⁶¹. Nesse sentido, mesmo que se identifiquem na *Fantasy* estratégias comerciais, elementos triviais, estruturas esquemáticas, ou que ela seja vista como um produto da indústria cultural, é necessário se ocupar com esse gênero na teoria e crítica literária.

1.3.2 Aspectos estruturais

Feita essa breve análise do contexto histórico no qual houve as primeiras manifestações da *Fantasy* como um gênero literário e também de sua recepção perante o público, a crítica e o mercado editorial, faz-se necessário discorrer sobre os elementos constitutivos de tal gênero literário.

Trataremos, portanto, da configuração do universo fictício inventado pelo autor, para, posteriormente, analisar a estrutura narrativa, assim como as temáticas mais frequentes e convencionais do gênero.

⁶⁰ Alguns exemplos: A trilogia de *O Senhor dos anéis* (2001-2003), de Peter Jackson; *A história sem fim* (1984), de Wolfgang Petersen; *O iluminado* (1980), de Stanley Kubrick; *Laranja Mecânica* (1971), de Stanley Kubrick.

⁶¹ Tradução: A *Fantasy* existe como parte de nossas referências culturais e é lida por milhões de pessoas. E isso é legitimação suficiente.

1.3.2.1 Construção de um *Anderswelt*

A característica principal da *Fantasy* é a representação de um *Anderswelt*⁶², um mundo fantástico inventado pelo autor, que é bastante diferente da realidade conhecida e experimentada pelo leitor. Esse “outro mundo” é regido por leis e princípios diferentes. Nesse universo, muitas coisas podem ser inventadas, contanto que a construção do espaço ficcional seja lógica, consistente, coerente e coesa (FESLER, 2007, p.10-11).

Solms (1994, p.20) afirma que:

Die Welten der Fantasy sind phantastisch und zugleich äußerst komplex. Um eine Anderswelt zu erschaffen, die der uns vertrauten Alltagswelt entgegengesetzt ist und in der wir und dennoch zurechtfinden, ist mindestens ein ganzer Roman, wenn nicht eine Roman-Tetralogie oder eine Roman-Serie vonnöten. Die Fantasy-Welt ist bis ins letzte ausfabuliert, als kompletter Weltentwurf angelegt.⁶³

Mesmo que nem todos os detalhes do universo ficcional sejam mencionados na narrativa, compreende-se que se trata de um mundo completo. Isso significa que o “outro mundo” tem geografia e paisagem próprias, fauna e flora; que seus habitantes têm hábitos específicos, tradições, manifestações culturais, religiões e sistemas políticos. Naturalmente nem tudo é criado exclusivamente pelo autor, pois muito do universo ficcional é construído com base naquilo que já é conhecido como algo elementar da vida: a mudança das estações, o tempo, os fenômenos naturais, a necessidade das personagens dormirem e se alimentarem, etc. Grande parte do cenário inventado é, inclusive, parte do mundo real, como flores, pedras, montanhas, colinas, cavernas, campos, cidades, etc. (FESLER, 2007, p.10-11).

Na construção dos mundos fantásticos, motivos advindos de mitos, contos e lendas também assumem um papel importante no processo criativo individual do escritor (NICKEL-BACON, 2006, p.6). Um dos exemplos para tanto são os próprios personagens fictícios da *Fantasy*. Embora muitas criaturas sejam, de fato, inventadas exclusivamente para uma história⁶⁴, não é raro deparar-se com figuras como bruxas, vampiros, elfos, duendes, magos ou lobisomens.

⁶² Tradução: outro mundo.

⁶³ Tradução: Os mundos da Fantasy são fantásticos e, ao mesmo tempo, muito complexos. Para criar um outro mundo, que se oponha ao nosso mundo cotidiano e conhecido, um mundo que nós ainda podemos compreender, é necessário pelo menos um romance, quando não uma tetralogia ou uma série de romances. O mundo da Fantasy é inventado até em seus mínimos detalhes, apresentado como um projeto de mundo completo.

⁶⁴ É o caso do Schattenkönig (Rei das sombras), apenas para mencionar um personagem de Moers.

Muitas narrativas se passam inteiramente dentro desse “outro mundo”. Mas também é possível encontrar em diversas obras da *Fantasy* uma estrutura que apresente dois mundos fictícios⁶⁵: um primeiro, muito parecido com o nosso; e um segundo mundo fantástico (NECKNIG, 2007, p. 44-46). Muitos romances têm seu início na realidade cotidiana, para depois entrar no cenário inventado do “outro mundo”. Mendlesohn (2008) denomina essa estrutura narrativa como *Portal Fantasy*, uma vez que é necessário haver algum portal que estabeleça a comunicação entre os dois mundos, como uma passagem mágica, um livro, um espelho, etc. É o caso, por exemplo, de toda a série de *Nárnia* de C.S.Lewis; *A história sem fim*, de Michael Ende, ou *Coração de tinta*, de Cornelia Funke para citar alguns exemplos de *Portal Fantasy*. Fesler (2007, p.12) afirma que, o início no cotidiano próximo ao leitor pode facilitar a identificação dele com a personagem central da obra, assim como pode acentuar o contraste dessa realidade com o exótico da realidade fantástica.

Muito comum em obras da *Fantasy* é a representação cartográfica do mundo fictício, especialmente naquelas obras em que a narrativa se passa inteiramente nesse mundo, sem que haja alternâncias com um mundo semelhante ao nosso. Ao tratar da função que a topografia e a cartografia assumem em obras literárias desse tipo, Lembke (2011b, p.89) afirma que:

Hier wird einerseits eine Orientierungsfunktion erfüllt, da es dem Leser an dieser angesichts eines fremden und mit unserer Welt inkompatiblen Kosmos an Räumen und Zeiten notwendigerweise fehlt. Darüber hinaus trägt das Artefakt der Karte zur Komplettierung eines Kosmos bei: Eine Welt wird glaubwürdiger, wenn sie auch kartographisch erfasst ist.⁶⁶

Quando o leitor é introduzido no universo fictício nas obras da *Fantasy*, há inicialmente uma quebra da continuidade espacial, uma vez que se trata, afinal, de um mundo bastante diferente daquele com o qual o leitor está familiarizado. Ao mesmo tempo, é interrompida a continuidade temporal, remetendo-se frequentemente a um passado longínquo e também desconhecido pelo leitor, de maneira que se faz necessário preenchê-lo com informações da nova realidade ficcional.

Fesler (2007, p.11) assevera que a retomada do passado aponta para tempos pré-industriais, eventualmente medievais, quando a natureza ainda era intocada por homens e regida

⁶⁵ Zwei-Welten-Modell (tradução: modelo dos dois mundos). Cf. NECKNIG, Thomas. Wie Harry Potter, Peter Pan und Die unendliche Geschichte auf die Leinwand gezaubert wurden 2007 (apud BAUERNBERGER, 2010, p.9).

⁶⁶ Tradução: Dessa maneira atribui-se (aos mapas) uma função de orientação no espaço e no tempo, pois esta falta ao leitor naquele mundo que é estranho ao nosso. Ademais o artefato do mapa contribui para a complementação do cosmo: um mundo é mais plausível, quando ele também é representado de maneira cartográfica.

por forças maiores, muitas vezes míticas. Nesse contexto, assuntos como religião e política parecem não assumir um papel definitivo na narrativa. A religião, quando mencionada nos romances, representa deuses muito poderosos, em cujas mãos encontra-se não raro o destino do herói e de toda civilização. O sentimento religioso, por sua vez, surge como tentativa de se aproximar dessa grande força incompreensível aos personagens.

O mesmo se dá com questões de ordem política. Sistemas políticos não ocupam um lugar central dentro da temática recorrente no gênero e observa-se com grande frequência a presença da monarquia e da aristocracia, de maneira que questões contemporâneas são raramente trazidas à tona. Motivo este, talvez responsável pela atribuição de um caráter escapista à *Fantasy* por parte da crítica (FESLER, 2007, p. 11).

Um suporte textual bastante utilizado para sustentar a referência temporal a um momento histórico passado, porém não claramente delimitado em uma linha do tempo, é o estilo linguístico adotado pelo autor. São utilizadas formas linguísticas elevadas, arcaicas e pouco usuais, que por um lado causam estranhamento ao leitor, porém por outro, o aproximam do universo fictício. O estilo do texto pode variar imensamente entre autores e possui influências diversas. Lord Dunsany, por exemplo, aproxima sua linguagem textual do inglês bíblico, enquanto J.R.R. Tolkien faz uso de uma sintaxe formal e de um vocabulário de origem anglo-saxônica; Kenneth Morris prefere ainda uma linguagem metafórica similar à língua celta. Independente da tendência individual de cada autor é consenso entre a crítica que a linguagem adotada tende a ser arcaizante (PESCH, 2009, p. 156-158).

Pesch (2009, p.159-161) afirma que a língua e as palavras não são apenas importantes no que toca o aspecto estilístico do texto, mas também na construção e elaboração do “Anderswelt”. Isso se dá, pois o mundo da *Fantasy* pode ser representado com tantos detalhes, porque encontra nas palavras um suporte fundamental. O uso de aliteraões, onomatopeias, de novos alfabetos, assim como a invenção de termos e conceitos e um uso tipográfico atípico apontam para uma relevância da forma do texto e não apenas de seu conteúdo.

Mader (2012, p.16-17) fala ainda do valor da língua e das palavras para construir uma nova realidade dentro do universo fantástico:

In fiktiven Welten existiert lediglich die Sprache, die Phantasie formt: Umgekehrt als in der Realität wird also nicht bereits Existentes sprachlich beschrieben, sondern Sprache ist das Mittel um Existenz zu schaffen. In beiden Fällen, in Realität und Fiktion, ist demzufolge die Sprachverwendung ausschlaggebend. In der Realität, um zu repräsentieren; in der Fiktion, um zu

kreieren. Dennoch ist in beiden Fällen ohne Sprache nichts im eigentlichen Sinn des Wortes existent.⁶⁷

Com relação à descrição do universo ficcional, Fesler (2007, p.28) chama a atenção para a “*immense Beschreibungslust*”⁶⁸ da maior parte dos autores de *Fantasy*. Isso se dá, em partes, devido à necessidade de descrever o mundo inventado da maneira mais detalhada possível. A instância narrativa mais adequada e frequente para tanto é o narrador em terceira pessoa, que é onisciente e onipresente na narrativa e tende a ser mais distanciado dos acontecimentos, se comparado ao narrador em primeira pessoa.

Segundo Solms (1994, p.18), outro aspecto bastante característico desse gênero fantástico é a presença da magia. Muito daquilo que não pode ser explicado a partir de ideias e conceitos do nosso mundo, encontra sua explicação no mundo inventado através da magia. Ela, portanto, ocupa frequentemente o lugar das ciências naturais e da tecnologia, presentes no mundo real⁶⁹. A magia é, em muitas obras da *Fantasy*, a força maior que pode, inclusive, modificar o mundo inventado ali representado.

É necessário mencionar, por fim, um traço pouco frequente na *Fantasy*: o humor. Quando não se trata de uma obra fantástica parodística ou voltada ao público infantil, o humor, se presente na narrativa, manifesta-se na figura de um personagem geralmente secundário ou em cenas menos importantes. Isso se dá devido ao tom sério assumido por várias obras do gênero, que parece ser o mais adequado para tratar de temáticas como o destino de uma civilização, a salvação de todo um mundo, os dramas das personagens envolvidas na missão do herói, etc (FESLER, 2007, p.30).

Nota-se que cabe ao autor da *Fantasy* um trabalho bastante extenso, complexo e detalhado, pois a coerência e verossimilhança do *Anderswelt* dependem apenas de sua maestria na composição da diegese. Solms (1994, p.18) conclui, portanto, que:

Der Autor ist hier wie in keiner anderen Literatur Weltenschöpfer. Denn in der Fantasy bestimmt er nicht nur die Szenerie, die handelnden Figuren und die Konflikte und ihre Lösungen, er legt sogar die Naturgesetze fest. Dabei darf er freilich nicht willkürlich vorgehen. Er muß darauf achten, dass die Figuren gemäß der ihnen verliehenen Fähigkeiten agieren und dass auch die

⁶⁷ Grifo do autor. Tradução: Em mundos fictícios existe somente a língua, que dá forma à fantasia: ao contrário do que acontece na realidade, não se descreve através da língua algo que já existe, mas ela é o meio para criar a existência. Nos dois casos, realidade e ficção, o uso da língua é, conseqüentemente, determinante. Na realidade, para representar; na ficção, para criar. Todavia, nos dois casos nada existe – literalmente – sem a língua.

⁶⁸ Tradução: o imenso prazer em fazer descrições

⁶⁹ Vale ressaltar que, enquanto a magia é um dos elementos constitutivos centrais da *Fantasy*, as ciências naturais e a tecnologia encontram um lugar especial na ficção científica.

Magie Regeln gehorchen muss, in sich eine feste (und uns manchmal gar nicht so unvertraute) Ordnung zeigt.⁷⁰

É possível, entretanto, que nessa exigente tarefa de criar todo um mundo complexo, o autor venha a falhar e que o mundo inventado da *Fantasy* apresente algumas inconsistências e pequenas incoerências internas, as quais o leitor ainda é capaz de aceitar, contanto que essas pequenas “falhas” não interfiram de maneira radical na compreensão do *Anderswelt*. É, todavia, imprescindível que, na construção de seu mundo fictício, o autor prove ao leitor que esse mundo é plausível, assim como as histórias que nele se passam (PESCH, 2009, p.149).

1.3.2.2 Temáticas recorrentes

Igualmente importante para as convenções da *Fantasy* é sua temática, que gira em torno de histórias de ação e aventura (PESCH, 2009, p.33). O enredo concentra-se em um personagem central, um herói singular, que deve proteger e salvar o mundo do mal. A estrutura do enredo baseia-se em uma *quest* e remonta às canções de heróis medievais, ao ciclo de narrativas arturianas, assim como à literatura épica: o herói precisa enfrentar desafios, lutas e batalhas, viver aventuras e superar desafios para ser glorificado e reconhecido no fim de seu percurso (BAUERNBERGER, 2010, p.12-14).

Mendlesohn (2008) define como *Quest-Fantasy* as obras fantásticas que tematizam a jornada. A autora afirma que o início da narrativa caracteriza-se normalmente por uma estabilidade do protagonista que será desfeita ao longo do enredo, enquanto o herói segue com sua missão. Embora nem sempre haja um portal e a representação de dois mundos na *Quest-Fantasy*, ela assemelha-se à *Portal-Fantasy* no sentido de que a atitude do leitor perante o texto e os meios retóricos utilizados nas duas categorias são muito parecidos:

One of the defining features of the portal-quest-fantasy is that we ride with the point of view character who describes fantasyland and the adventure to the reader, as if we are both with her and yet external to the fantasy world. What she sees, we see, so that the world is unrolled to us in front of her eyes, and through her analysis of the scene. One result is that the world is flattened

⁷⁰Tradução: Em nenhum outro tipo de literatura o autor é criador de mundos como na *Fantasy*, pois aqui ele define não só o cenário, as personagens, os conflitos e suas soluções; como também estabelece leis da natureza. Ele não pode fazer isso de maneira aleatória. O autor precisa cuidar que as personagens ajam de acordo com as habilidades que lhes foram atribuídas e também, que a magia obedeça a regras e que seja demonstrada certa ordem (que às vezes não nos é tão desconhecida).

thereby into a travelogue, a series of descriptions made possible by the protagonists' unfamiliarity with it. (MENDLESOHN, 2008, p.8)

Pesch (2009, p.168) vê na temática da jornada um princípio de organização recorrente nesse tipo de narrativa fantástica. Partindo do esquema cíclico de Campbell⁷¹, identificam-se na *quest* três momentos distintos: a partida, a iniciação e o retorno. Isso significa que o herói será, primeiramente, confrontado, de maneira inesperada, com uma missão. Essa missão exigirá dele, que abandone sua vida e seu universo particular para que saia em uma jornada, normalmente longa e por territórios distantes e desconhecidos. Durante sua jornada, o herói irá enfrentar diversos desafios, porém contará com auxílio e com a proteção de personagens que surgirão em seu caminho. Depois de se deparar com os mais inusitados imprevistos, o herói há de superar as adversidades e cumprir sua missão. Satisfeito e recompensado por todos seus feitos, ele volta mais amadurecido e, de certa forma, modificado ao seu universo inicial.

Dentro desse contexto, identifica-se um segundo motivo central da *Fantasy*: a luta entre o bem e o mal: “Das Böse erscheint dabei oft [...] als allgegenwärtig drohende, schwer zu fassende, gesichtslose Macht. Es wird als gewaltige Übermacht gezeichnet, denn wenn es sich auch in einer Person konzentriert, so verfügt es doch über unzählige ergebene Helfershelfer“⁷² (MATTENKLOTT, 2003, p.48).

A *quest* apresenta, portanto, um movimento cíclico iniciado com a partida e finalizado com o retorno do herói. O objetivo de sua jornada é, em primeira instância, coletivo. O herói há de cumprir sua missão por um bem maior, de um povo ou até mesmo de todo o mundo. No entanto, há também um objetivo centrado no indivíduo, pois as provas, às quais ele será submetido farão com que ele próprio se modifique (PESCH, 2009, p. 169).

O “final feliz” da *Fantasy* é, como se pode ver, previsto e esperado pelo leitor. Tolkien, cujas obras acabaram por se tornar o modelo de romance para o gênero, afirma que o final feliz não só é constitutivo da *Fantasy*, como também é indicador da qualidade literária da obra:

[...] O sinal de uma boa história de fadas, do tipo mais elevado ou mais completo, é que, não importa quão desvairados sejam seus eventos, quão fantásticas ou terríveis as aventuras, ela pode proporcionar à criança ou ao adulto que a escuta, quando chega a “virada”, uma suspensão de fôlego, um batimento e ânimo no coração, próximos às lágrimas (ou de fato

⁷¹ CAMPBELL, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*, New York, 1949 (apud PESCH, 2009, p.45).

⁷² Tradução: “O Mal aparece frequentemente como poder onipresente, indescritível e sem rosto. Ele é representado através de uma força superior ou, quando concentrado em uma personagem, este possui diversos cúmplices e ajudantes.”

acompanhados por elas), tão penetrantes como aqueles dados por qualquer forma de arte literária, e com uma qualidade peculiar.⁷³

Fundamental para a temática da *quest* é, naturalmente, a figura do herói. Este se assemelha, no geral, ao homem comum. Ele é, todavia, muitas vezes dotado de traços mágicos ou apresenta habilidades e características sobre-humanas. Há heróis de origem nobre ou até mesmo divina, porém há também aqueles de origem simples e comum. Além da figura do herói-protagonista, podem ser encontrados personagens mágicos e divindades que remontam aos contos de fadas e aos mitos, como deuses, duendes, elfos, dragões, anões, etc.

De acordo com Pesch (2009, p. 163-166), a crítica literária tende a identificar certa tipificação na configuração de personagens da *Fantasy*, descrevendo-os como personagens “planos”, ou seja, figuras constantes, que apresentam pouca ou nenhuma evolução no decorrer da narrativa e cujo repertório de comportamentos e características é parco e repetitivo. Por outro lado, a crítica mais favorável a essas obras fantásticas propõe interpretar os personagens dessas obras como alegorias ou até mesmo arquétipos: o bem, o mal, o monstruoso, o belo, etc. Segundo essa perspectiva, os personagens da *Fantasy* correspondem às convenções do gênero e não são apenas resultado de uma tipificação simplista na constelação de personagens, como ocorre em muitas obras triviais.

A *Fantasy* pode ser recebida pelo leitor como uma “Wunscherfüllungsphantasie”⁷⁴: ele identifica-se com o protagonista, coloca-se no papel da personagem e realiza-se individualmente como tal. Essa experiência pode permanecer no âmbito da leitura, mas pode, eventualmente, estender-se a uma experiência extra-literária (PESCH, 2009, p.173). Muitas obras desse gênero encontraram um sucesso tão grande entre o público-leitor, que acabam por ganhar uma vida “extratextual”, tornando-se então “cult” (ECO, 2012, p.133).

Segundo Wunderlich (1986, p.31), quando se estabelece o culto a uma obra literária, os leitores acabam por ser tornar e se comportar como fãs. Manifestações desse culto às obras literárias fantásticas são muito frequentes ainda hoje. Um exemplo relativamente recente desse fenômeno, dentre tantos outros a ser mencionado, foi um evento realizado em 2009 na cidade de São Paulo, no qual três mil fãs do autor de *O Senhor dos Anéis* comemoraram o “onzentésimo” aniversário do escritor:

Para os apreciadores da literatura do britânico J. R. R. Tolkien, 111 anos é uma data a ser celebrada. Foi esta a idade completada pelo hobbit Bilbo Bolsero no início do livro “O Senhor dos Anéis”. E é esta também a idade que

⁷³ TOLKIEN, 2006, p.77.

⁷⁴ Tradução: fantasia de realização do desejo.

o escritor completaria em janeiro de 2003 se estivesse vivo. Para comemorar em grande estilo o “onzentésimo” (termo inventado pelo escritor) aniversário de Tolkien, cerca de 3 mil fãs seus compareceram, no último sábado, a um evento especial no Centro Cultural São Paulo, na capital paulista.⁷⁵

Expostos os elementos constitutivos da *Fantasy*, passaremos agora à análise dos romances de Walter Moers, especialmente de *Die Stadt der träumenden Bücher*. Procuraremos neles não só aspectos que confirmem as convenções do gênero aqui apresentadas, de maneira a contextualizar autor e obra dentro da *Fantasy*; assim como elementos de destaque, que apontem para um caráter inovador de suas obras.

1.4 A obra de Walter Moers como exemplo da *Fantasy* contemporânea

Diese Bücher sind mit nichts vergleichbar: Sie sind dick, aber auch schnell; sie sind geradeaus erzählt, aber voller Abschweifungen und Nebengeleise; sie sind fantasievoll, aber nicht in der fantasielosen Art schlechter Fantasy-Literatur, die ein bekanntes Schema mit immer denselben Girlanden umwickelt. Was Moers erfindet, hat es noch nie gegeben, was ihm einfällt, ist noch keinem eingefallen [...]⁷⁶

Muitas críticas favoráveis à obra de Walter Moers foram escritas em diferentes jornais e revistas alemães após as publicações de seus romances. Grande parte dos críticos elogia a “ungewöhnlich fruchtbare Phantasie”⁷⁷ do escritor e vê nela o motivo principal do sucesso que suas obras encontraram entre leitores.

Identificam-se na produção literária de Moers diferentes aspectos constitutivos centrais da *Fantasy*, o que, por um lado, não nos oferece dificuldade em enquadrá-lo dentro desse gênero. Em contrapartida, o autor é bastante estimado e reconhecido por explorar e ir além do modelo padrão da *Fantasy* ao refletir, discutir e criticar o gênero fantástico e a literatura em geral, especialmente em seu romance *Die Stadt der träumenden Bücher*, no qual são

⁷⁵ Revista Época– Cultura (20.02.2009).

Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,ERT35406-15225,00.html>>; Acesso em 21 Maio 2013.

⁷⁶ EBEL, Martin. *Einige leben, andere töten*. Disponível em: <<http://www.berliner-zeitung.de/archiv/walter-moers--neues-meisterwerk-ist-ein-abenteuerroman-aus-der-welt-der-buecher-einige-leben--andere-toeten,10810590,10222274.html>>. Acesso em 5 de Agosto de 2014.

Tradução: Esses livros não podem ser comparados a nada: eles são longos, mas lê-se depressa; eles são contados de maneira direta, porém são cheios de digressões e desvios; são fantasiosos, todavia não à maneira sem imaginação da *Fantasy* ruim, que apresenta sempre um esquema batido com as mesmas guirlandas. O que Moers inventa, nunca existiu. O que vem a sua mente, ainda não veio à mente de ninguém.

⁷⁷ HAAS, Christoph. Das Lesebändchen-Kompott. In: *Süddeutsche Zeitung*. v.17.10.04, p.28. Tradução: sua imaginação extraordinariamente fértil.

apresentadas referências intertextuais, citações *ipsis literis* de outros autores alemães e, até mesmo, paródias deles. De acordo com Fesler (2007, p.6-7), esses elementos do romance em questão trazem a esse gênero fantástico tão esquemático e conhecido por suas convenções uma nova proposta literária bastante inovadora.

O diferencial nas temáticas recorrentes na obra de Moers faz com que ele seja reconhecido como: “Ein unbedingt beachtenswertes Talent, das sich zwar einer breiten Leserschaft erfreut, doch auch dem nach geistigen Genüssen strebendem Publikum ernsthaft Freude bereiten wird”⁷⁸. É com a inovação e a maneira flexível de Walter Moers lidar com as convenções da *Fantasy* que iremos nos ocupar nas páginas que seguem, analisando os principais elementos constitutivos de seus romances.

1.4.1 A temática da *quest*

O romance *Die Stadt der träumenden Bücher* é apresentado ao leitor como a tradução e publicação dos dois capítulos iniciais do primeiro volume (de vinte e cinco volumes, no total) de uma obra “clássica” na literatura de Zamonien: *Reiseerinnerungen eines sentimental Dinosauriers*⁷⁹. Trata-se, portanto, das memórias do personagem fictício Hildegunst von Mythenmetz.

Logo nas primeiras páginas da obra, o leitor é levado a “Buchhaim”, a cidade dos livros, local onde a aventura de Mythenmetz começa. No entanto, o autor das memórias faz uma digressão para esclarecer aos leitores por qual motivo ele se encontra ali:

[...] Doch zuvor möchte ich kurz innehalten und berichten, aus welchen Gründen ich mich überhaupt auf den Weg hierher begeben habe. Jede Reise hat ihren Anlaß, und meiner hat mit Überdruß und jugendlichem Leichtsinn zu tun, mit dem Wunsch, aus den gewohnten Verhältnissen auszubrechen und das Leben und die Welt kennenzulernen. Außerdem wollte ich ein Versprechen einlösen, das ich einem Sterbenden gegeben hatte, und nicht zuletzt war ich einem faszinierenden Geheimnis auf der Spur. [...] ⁸⁰

⁷⁸ KREITLING, Holger. Wanderer, kommst du nach Buchhaim. In: *Die Welt*. <<http://www.welt.de/print-welt/article342502/Wanderer-kommst-du-nach-Buchhaim.html>> Acesso em 20 Maio 2013. Tradução: Um talento absolutamente notável, que cativa um grande público-leitor, mas que também prepara uma diversão mais séria ao público mais exigente.

⁷⁹ MOERS, 2008, p.478 / Tradução: Memórias de viagem de um dinossauro sentimental.

⁸⁰ MOERS, 2008, pág. 11 / Tradução: [...] Mas antes eu gostaria de fazer uma breve pausa e relatar por quais motivos eu me pus no caminho para cá. Toda viagem tem um motivo e a minha foi devida ao desgosto e à imprudência juvenil, ao desejo de romper com os hábitos e conhecer a vida e o mundo. Além disso, eu queria cumprir a promessa que fiz a um moribundo, e, por fim, eu estava atrás de um segredo fascinante. [...]

Aqui passa a ser de conhecimento do leitor que o protagonista da história está atrás de um “segredo fascinante” e que esse segredo está provavelmente relacionado aos últimos momentos de alguém em seu leito de morte. Apresentam-se então os primeiros elementos da jornada a ser realizada por Mythenmetz: a promessa feita a seu padrinho; a leitura do manuscrito daquela que seria a melhor obra literária de Zamonien; o desejo de viver experiências e aventuras e o destino de escritor a ser cumprido pelo protagonista. Mythenmetz discorre então, sobre o que motivou sua jornada pessoal:

Ich wollte nach Buchhaim, um die Spur jenes geheimnisvollen Dichters aufzunehmen, dessen Kunst mich in solche Höhen geleitet hatte. Er sollte, so malte ich mir in meiner jugendlichen Zuversicht aus, den leeren Platz meines Dichtpaten ersetzen und mein Lehrmeister werden. Er sollte mich hinaufführen in jene Sphäre, in der solche Dichtung entstand. Ich hatte keine Ahnung, wie er aussah, ich wußte nicht, wie er hieß, nicht einmal, ob er überhaupt noch existierte, aber ich war überzeugt, daß ich ihn finden würde – oh grenzenlose Zuversicht der Jugend!⁸¹

Uma jornada é iniciada pelo protagonista da narrativa em busca de algo valioso ou simbólico. Esse “algo” remete quase sempre a um objeto real, como um anel, um tesouro; ou então, a algo simbólico e abstrato, como o bem da humanidade, a salvação do mundo ou o amor. No caso da jornada de Mythenmetz, esse quadro inverte-se na narrativa: o protagonista já tem o objeto valioso em suas mãos – o manuscrito – procurando então, o escritor que concebeu aquela obra. Durante a jornada forma-se um outro escritor: o próprio protagonista. Essa *quest* transforma-se, por sua vez, em um processo de formação, cujo final o leitor já conhece, pois o próprio Mythenmetz apresenta-se como escritor do livro (HANUSCHEK, 2011, p.50-51).

O importante é que se conheça o percurso de Mythenmetz até encontrar o “Schattenkönig” (autor do misterioso manuscrito), e não apenas o momento de encontro das duas personagens. Tal trajetória é imprescindível para que o leitor conheça o processo de formação do escritor-protagonista. Essa estrutura narrativa remete, inclusive, ao diálogo entre o protagonista e seu padrinho no leito de morte: “Eins noch, Junge, was du dir merken muß: Es kommt nicht darauf an, wie eine Geschichte anfängt. Auch nicht darauf, wie sie aufhört. [...] Sondern auf das, was dazwischen passiert”⁸².

⁸¹ MOERS, 2008, pág.30. Tradução: Eu queria ir até a cidade dos livros para buscar pistas daquele misterioso poeta, cuja arte me levou às alturas. Ele deveria, pensava eu com meu otimismo juvenil, ocupar o lugar do meu padrinho literário e virar meu mestre. Ele deveria levar-me àquela esfera, na qual esse tipo de poesia tinha lugar. Eu não tinha a menor idéia da sua aparência, eu não sabia qual era o seu nome, não sabia ao menos se ele ainda existia. Mas eu estava certo de que eu iria encontrá-lo. Oh, otimismo sem limites da juventude!

⁸² MOERS, 2008, p.21. Tradução: De mais uma coisa você precisa se lembrar, meu menino: não depende de como a história começa. Nem de como ela termina. [...] Mas sim, do que acontece entre o início e o fim.

Hanuschek (2011, p.51) acredita que, mesmo que a temática da *quest* seja um elemento tipicamente trivial, a configuração da jornada de Mythenmetz afasta-se do modelo trivial padrão. Isso se dá devido à construção do enredo em cima de elementos metaficcionais, como a formação de um escritor, o ato de ler e escrever, a criação e composição da obra literária, entre outros que surgem no decorrer de *Die Stadt der träumenden Bücher*.

1.4.2 A figura do herói

A temática do herói, que encontra na figura de Mythenmetz sua representação no romance, é imprescindível para o modelo da *quest* (FESLER, 2007, p.88). Nota-se aqui, todavia, um afastamento da convenção dessa figura, se comparada a outras obras da *Fantasy*.

Fesler (2007, p.59) afirma que o padrão recorrente no gênero para o desenvolvimento da figura do herói configura-se da seguinte forma: “Der Mensch hat die Möglichkeit über sich selbst hinauszuwachsen. Eine große Aufgabe formt automatisch zu einem großen Charakter. Wer sich für die Gemeinschaft einsetzt, tut sich letztlich selbst damit den größten Gefallen.”⁸³

Mythenmetz não é motivado por nada, além de seus interesses privados em encontrar o autor do manuscrito e, conseqüentemente, um novo mestre que possa iniciá-lo na arte da escrita. Nenhum de seus grandes atos como herói foi planejado, incentivado ou apoiado pela sociedade e ele nem mesmo parece ser reconhecido por qualquer desses feitos (FESLER, 2007, p.58). Não só a motivação do herói da narrativa é individual, como também suas realizações. Tornar-se o maior escritor de toda Zamonien não parece apontar para um bem comum social, como tantos outros feitos de heróis em diversos exemplos na literatura fantástica.

1.4.3 A disputa entre o bem e o mal

Diferente de muitas outras obras da *Fantasy* que também tematizam a questão da jornada (como em *The Lord of the Rings* ou *Unendliche Geschichte*), a *quest* de Mythenmetz não se inicia devido à manifestação do mal e à necessidade de combatê-lo para o bem comum. O mal na narrativa configura-se, portanto, apenas em um momento posterior, ao fim da primeira parte do romance. Esse fato explica porque o herói-protagonista e seu antagonista não são logo

⁸³ Tradução: O homem tem a capacidade de se superar. Uma grande tarefa forma automaticamente um grande caráter. Aquele que defende a comunidade, faz a si mesmo o maior favor de todos.

apresentados no início da obra, como é comum na *Fantasy*. Tal configuração se dá quando Mythenmetz é conduzido às catacumbas de Buchhaim, e o leitor descobre que Phistomefel Smeik é seu rival, mas nem o leitor e nem o protagonista sabem ainda o porquê dessa rivalidade: “Phistomefel Smeik und Claudio Harfenstock, meine vermeintlichen Freunde, waren in Wirklichkeit meine gefährlichsten Feinde in Buchhaim. [...] Was genau die beiden gegen mich hatten, blieb allerdings rätselhaft”⁸⁴.

O grande antagonismo da fábula é esclarecido apenas na parte final do romance. No entanto, a dualidade entre bem e mal não se dá entre Smeik e Mythenmetz, como o leitor pode ter imaginado inicialmente. Mas sim, entre Schattenkönig e Smeik. Phistomefel Smeik é naturalmente também antagonista de Mythenmetz, mas de forma secundária. Isto tanto se confirma, que a batalha final – tão típica na *Fantasy* – ocorre entre Smeik e Schattenkönig, enquanto o protagonista da história, Mythenmetz, distancia-se da cena, atuando nela apenas como observador e relator do acontecimento (HANUSCHEK, 2011, p.51).

Por fim, Mythenmetz assume a figura do herói, todavia, mais por libertar Schattenkönig de sua prisão e deixar que sua vingança de Smeik aconteça, do que por quaisquer atos heróicos concretizados por ele. No entanto, ao ajudar Schattenkönig, o protagonista acaba por salvar Zamonien do mal que seria causado por Smeik, caso não houvesse alguma intervenção em seus planos maléficos; e ainda contribui para que Buchhaim seja incendiada e o mal que ali residia fosse extinto.

A figura representante do mal, Phistomefel Smeik, é mais poderosa do que o leitor, em um primeiro momento, poderia imaginar e isso é revelado no final da primeira parte do romance. Antes de Mythenmetz ser envenenado e banido para as catacumbas de “Buchhaim”, Smeik revela-lhe todo seu plano autoritário de poder e destruição das manifestações artísticas, e principalmente, da literatura em Zamonien:

Ich kaufe keine Bücher, ich kaufe ganze Antiquariate. Ich verschiebe riesige Kontingente von Büchern. Ich überschwemme den Markt mit Billigangeboten, ruiniere die ganze Konkurrenz im Umkreis, und wenn sie dann pleite sind, kaufe ich ihre Läden zu Spottpreisen. Ich bestimme die Mietpreise von ganz Buchhaim. Mir gehören die meisten Verlage der Stadt. [...] Ich bestimme, welche Bücher Erfolg haben und welche nicht. Ich mache die erfolgreichen Schriftsteller, und ich vernichte sie wieder, wenn es mir gefällt. Ich bin der Herrscher von Buchhaim. Ich bin die *Zamonische Literatur*. [...] Und das ist erst der Anfang. Von Buchhaim aus werde ich ganz Zamonien mit meinem antiquarischen Netzwerk überziehen. [...] Eines nicht

⁸⁴ MOERS, 2008, p. 164. Tradução: Phistomefel Smeik e Claudio Harfenstock, meus supostos amigos, eram na verdade, os meus mais perigosos inimigos em Buchhaim. [...] Mas o que os dois tinham exatamente contra mim, ainda era um mistério.

allzu fernen Tages werde ich den gesamten Buchhandel und Immobilienmarkt von Zamonien kontrollieren, und von dort ist es nur noch ein kleiner Schritt zur politischen Alleinherrschaft. [...] Die Künstler werden am meisten unter meiner Herrschaft zu Leiden haben, fürchte ich. Denn ich werde die Literatur abschaffen. Die Musik. Die Malerei. Theater. Tanz. Sämliche Künste. [...] Und dann wird Ruhe herrschen [...] Dann können wir endlich aufatmen. Und einen Neubeginn wagen. Befreit von der Geißel der Kunst. Eine Welt, in der es nur noch die Wirklichkeit geben wird. [...] Können Sie sich vorstellen, wie klar unser Denken werden kann, wenn wir es von der Kunst befreien? (MOERS, 2008, p.149-150)⁸⁵.

Pode-se, no entanto, dizer que a figura do antagonista e representante do mal já se configura logo na primeira cena em que Smeik é representado. Isso se deve ao anagrama contido em seu nome: Mefistófeles. Faz-se clara menção a essa figura bastante presente no imaginário literário, e a referência advinda de tal associação só poderia levar o leitor a criar uma expectativa de que o mal ardiloso encontre-se no personagem de Smeik, que será revelado a qualquer momento.

Fesler (2007, p.61-62) afirma que o bem nas obras de Moers é sempre resultado de uma ação com fins individuais e da mesma maneira se configura o mal, que é motivado por interesses egoístas de personagens específicas, que também ambicionam alcançar um objetivo individual. O maior exemplo para tanto é a própria figura de Phistomefel Smeik. No entanto, há também exemplos em que o mal aparece através de uma atitude indesculpável e inexplicável, como é o caso de Claudio Harfenstock, editor de livros que auxilia Smeik a transfigurar Schattenkönig em um monstro, assim como leva Mythenmetz até seu comparsa, para que ele desapareça nos labirintos subterrâneos de Buchhaim juntamente com o misterioso manuscrito. Outro exemplo da configuração desse tipo de mal pode ser encontrado em alguns caçadores de livros, que matam todos aqueles que cruzam seu caminho, apenas pelo prazer da carnificina.

⁸⁵ Grifo do autor. Tradução: Eu não compro livros, eu compro antiquários inteiros. Eu movimento contingentes imensos de livros. Eu alago o mercado com ofertas baratas, arruino a concorrência ao redor e quando eles estão falidos, eu compro seus estabelecimentos por preços ridículos. Eu defino os preços dos aluguéis em toda Buchhaim. A mim pertencem a maioria das editoras. Eu defino quais livros farão sucesso e quais não. Eu faço os escritores famosos e acabo com eles de novo, quando bem me agrada. Eu sou o soberano de Buchhaim. Eu sou a literatura zamônica. [...] E esse é apenas o começo. A partir de Buchhaim eu vou cobrir toda Zamonien com a minha rede de antiquários. [...] Em um dia não muito distante, vou controlar todo o comércio de livros e o mercado imobiliário de Zamonien, e daí é só um pequeno passo para a autocracia. [...] Os artistas serão os que mais irão sofrer diante do meu domínio, temo eu. Porque vou acabar com a literatura. Com a música. A pintura. Teatro. Dança. Todas as artes. [...] Ai então prevalecerá a paz. Ai poderemos finalmente respirar aliviados. E arriscar um novo começo. Livre da censura da arte. Um mundo no qual só exista a realidade. [...] Você pode imaginar, quão claro nosso pensamento pode ser, se nós nos libertarmos da arte?

1.4.4 A representação de Zamonien, um *Anderswelt*

O universo fictício de Zamonien é apresentado ao leitor como um outro mundo, bastante diferente daquele que conhecemos, porém não inteiramente. Essa representação se dá de forma completa e coerente, assim como é a convenção da *Fantasy*.

O continente fictício de Zamonien é apresentado ao leitor através de diversos mapas e de representações pictográficas das criaturas que habitam esse continente. A representação se dá também através da citação de alguns verbetes de uma enciclopédia fictícia⁸⁶, com diversas informações sobre as regiões do continente sua fauna, flora, seus habitantes, costumes e tradições, fenômenos naturais, fatos históricos, etc.

A topografia de Zamonien é documentada visualmente através de doze mapas, divididos nos romances de Moers (LEMBKE, 2011b, p.91). No primeiro romance, *Die 13 ½ Leben des Käpt'n Blaubär*, encontram-se as duas representações principais do continente fictício: “Zamonien und seine weitere Umgebung” e “Zamonien und seine nähere Umgebung (in leicht vereinfachter Darstellung)”⁸⁷.

Figura 2 – mapa-múndi fictício com a representação de “Zamonien” (MOERS, 2002, p.10-11)

⁸⁶ C.f. Prof. Dr. Abdul Nachtigallers *Lexikon der erklärungsbedürftigen Wunder, Daseinsformen und Phänomene Zamoniens und Umgebung*. Disponível em: <<http://www.woolly.de/cgi-bin/wiki.pl?Startseite>> Acesso em: 5 de Agosto de 2014.

⁸⁷ Tradução: Zamonien e seus territórios vizinhos / Zamonien e seus arredores (em uma representação ligeiramente simplificada).

Figura 3 - mapa do continente fictício de “Zamonien” (MOERS, 2002, p.8-9).

De acordo com esse primeiro mapa (Figura 2), pode-se notar Zamonien representada em um mapa-múndi, o que indica ao leitor que este continente faz parte do mesmo planeta que ele habita. Nesse mapa estão ilustrados continentes inteiramente fictícios (“Ü”, “Unland”, “Mumien”, “Yhöll”, “Nafklathu”, “Perm”, “Urien”, “Go”, “Zamonien”), continentes reais (Amerika, Südamerika, Afrika, Asien, Australien) e algumas regiões, cujos nome podem ser associados a locais reais (“Kalt” / Ártico, “Eisland” / Antártida, “Grünland” / Groenlândia, “Kleintroll” / Islândia, “Großtroll” / Escandinávia). O continente de Zamonien é, dessa forma, integrado em um mundo que, em parte, não nos é de todo desconhecido (LEMBKE, 2011b, p.92-93).

No segundo mapa (Figura 3) tem-se a representação mais detalhada do continente de Zamonien e nela é possível identificar referências a diferentes figuras e cenários mitológicos como “Säulen des Herkules”⁸⁸, “Midgard”⁸⁹, “Die Moloch”⁹⁰ e, por fim, “Atlantis”⁹¹. O universo criado por Moers faz, portanto, clara referência a cenários conhecidos e associados a

⁸⁸ Tradução: colunas de Hércules.

⁸⁹ Reino dos humanos, na mitologia nórdica.

⁹⁰ Deus ao qual uma etnia de Canaã sacrificava seus recém-nascidos jogando-os em uma fogueira. É também o nome de um demônio na tradição cristã e cabalística.

⁹¹ Atlântida, ilha lendária que remete à Grécia antiga de Platão.

tempos passados, remotos e míticos. Dessa maneira, remete-se a povos e civilizações antigos, que desapareceram da história da humanidade (FESLER, 2007, p. 34).

É também interessante notar que a representação cartográfica de Zamonien ainda faz clara referência a obras do universo fantástico na literatura. A representação do “Der Malmstrom”, na região nordeste do continente, faz uma menção direta ao conto *Uma descida ao Maelström* de Edgar Allan Poe, no qual um senhor misterioso conta como foi levado durante uma pescaria pelo turbilhão de águas do Maelström, que “[...] girando e girando, com um movimento oscilante e opressivo, e lançando aos ventos uma voz macabra, metade guincho, metade rugido, tal como nem mesmo a poderosa catarata do Niágara em sua agoria jamais elevou ao Céu [...]”, quase o levou à morte⁹². Em *Die 13 ½ Leben des Käptn Blaubär*, É dentro do turbilhão de águas do “Malmstrom” que se inicia a história do “Capitão Urso Azul, quando ele ainda era um bebê e foi salvo de se afogar nas águas violentas da corrente pelos “Zwergpiraten”⁹³.

“Atlantis”, a capital de Zamonien, além da referência ao mito grego, remete a um conto fantástico, dessa vez de E.T.A. Hoffmann: *Der goldene Topf*⁹⁴, no qual Atlântida é o “outro mundo” no qual Anselmo se realiza e por fim, desaparece (FESLER, 2007, p.68)⁹⁵.

O fato de o universo fictício ser apresentado ao leitor como um “continente” estabelece, de certa forma, uma relação com um *Anderswelt* fictício, porém semelhante ao nosso “mundo real”. Não há, todavia, contato explícito entre esses dois mundos, como prevê o *Zwei-Welten-Modell*⁹⁶. Mas pode-se pressupor que esse contato seja absolutamente possível no universo da ficção. Duas manifestações no romance apontam para essa ideia. A primeira delas consiste no fato de que Walter Moers é um escritor real e conhecido, um alemão que vive em Hamburg. Ou seja, ele é uma pessoa que faz parte do nosso mundo real, e que, apesar de não se fazer presente na mídia, “existe”. Ao apresentar-se como “tradutor” da literatura de Zamonien, Moers afirma ter estabelecido contato com esse continente. Isso nos leva a compreender que a comunicação entre esses dois mundos é, de alguma maneira, viável e possível (BUNIA, 2010, p.198).

A segunda delas consiste em um trecho de *Die Stadt der träumenden Bücher*, no qual se menciona a existência de alguns seres humanos em Zamonien, que ainda não emigraram para outros continentes:

⁹² POE, Edgar Allan. *Contos de imaginação e mistério*. São Paulo: Tordesilhas, 2012. p. 113-131.

⁹³ MOERS, 2002, p.15-22. Tradução: piratas nanicos.

⁹⁴ O Vaso de ouro. In: HOFFMANN, E.T.A. *Contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

⁹⁵ Não por acaso há dois anagramas em *Die Stadt der träumenden Bücher* que também homenageiam Edgar Allan Poe e E.T.A. Hoffmann: “Perla La Gadeon” e “Fatoma Hennf”.

⁹⁶ C.f. pág. 42-43

[...] Dieser Freund war ein Mensch, einer der wenigen, die noch in Zamonien zu leben wagten und noch nicht in die anderen Kontinente ausgewandert waren. Er hauste mit seinen Eltern in einer der kleinen Menschenkolonien in den Tälern der Midgardberge, wo sich selbst heute noch welche von ihnen verstecken sollen. [...] ⁹⁷

O continente de Zamonien é apresentado com maiores detalhes apenas no primeiro romance de Walter Moers. Em *13 ½ Leben des Käptn Blaubär*, o personagem principal percorre imensas distâncias, sendo possível notar que diferentes espaços do universo ficcional servem de palco às aventuras do Capitão Urso Azul. Em nenhum outro romance do autor há tantas mudanças de cenário como nessa primeira obra. Fesler (2007, p.35) acredita que a intenção do autor foi a de apresentar de maneira geral seu universo inventado aos leitores nesse primeiro romance, para depois desenvolver, em romances posteriores, histórias concentradas em cenários específicos de Zamonien.

Walter Moers mantém no segundo romance de Zamonien, *Ensel und Krete*, a ilustração que contém o mapa de todo continente (Figura 4).

Figura 4 - segunda representação cartográfica do continente de “Zamonien” (MOERS, 2002, p.6-7).

⁹⁷ MOERS, 2008, p.350. Tradução: Esse amigo era um humano, um dos poucos que ainda ousava viver em Zamonien e que não tinha emigrado para outros continentes. Ele vivia com seus pais em uma pequena colônia de humanos nos vales das montanhas de Midgard, onde certamente alguns deles ainda devem estar escondidos até hoje.

Porém, percebe-se que alguns elementos foram excluídos da gravura. Por exemplo, o pequeno barco dos “Zwergpiraten” ampliados por uma lupa, o navio “die Moloch” e as “Tratschwellen”, locais por onde o protagonista do primeiro romance passa, não estão representados nesse segundo mapa de Zamonien; assim como falta a pequena ilustração no canto inferior direito que indica a fonte fictícia do primeiro mapa: “Lexikon der erklärungsbedürftigen Wunder, Daseinsformen und Phänomene Zamoniens und Umgebung”. O motivo plausível para essa exclusão é o de que a história desse romance tem como palco apenas um cenário específico, o que não acontece no romance anterior, como mencionamos acima.

Para melhor descrever o cenário principal dos romances seguintes, Moers insere nas obras mapas e representações relevantes para cada uma das narrativas. Em *Die Stadt der träumenden Bücher*, por exemplo, há ilustrações de dois cenários importantes para o enredo: o ponto de partida da jornada de Mythenmetz, a Lindwurmfest, e o destino principal do protagonista: Buchhaim.

Figura 5 – ilustração da “Lindwurmfest” (MOERS, 2008, p.13).

Figura 6 – mapa de “Buchhaim” (MOERS, 2008, p.31).

Ambas ilustrações são acompanhadas de descrições detalhadas acerca desses cenários, assim como de informações sobre a localização geográfica dentro do continente de Zamonien.

A Fortaleza dos dragões é descrita como "ein ausgehöhlter Fels in Westzamonien [...], der sich unweit des Loch Loch über die Hochebene von Dull erhebt."⁹⁸. Caso o leitor de Moers tente localizar a terra natal do protagonista no mapa de Zamonien, não irá encontrá-la. O mesmo se dá com a cidade dos livros. A descrição da localização de Buchhaim dentro do continente de Zamonien é bastante detalhada e coerente com o mapa do mundo fictício. Porém, o leitor que seguir as indicações espaciais dadas pelo narrador, não encontrará no mapa de Zamonien essa cidade, mesmo que ela seja o cenário principal do romance:

Ist man im westlichen Zamonien auf der Hochebene von Dull in östlicher Richtung unterwegs, und sind die wogenden Grasmeeere endlich durchschritten, erweitert sich plötzlich der Horizont auf dramatische Weise, und man kann endlos weit blicken, über eine flache Landschaft, die in der Ferne in die Süße Wüste übergeht. Im spärlich begrünten Ödland kann der Wanderer bei gutem Wetter und dünner Luft einen Fleck erkennen, der schnell immer größer wird, wenn er zügig daraufzumarschiert. Der dann kantige Formen annimmt, spitze Dächer bekommt und sich schließlich als jene legendeumrankte Stadt entpuppt, die den Namen Buchhaim trägt.⁹⁹

⁹⁸ MOERS, 2008, p.12. Tradução: uma rocha oca no oeste de Zamonien, que se eleva não muito longe do Buraco Buraco, acima do planalto de Dull.

⁹⁹ MOERS, 2008, p.10. Tradução: No oeste de Zamonien, sobre o planalto de Dull, ao caminhar em direção ao leste e depois de passar pelos extensos mares de gramas, o horizonte amplia-se de repente de uma maneira drástica. Pode-se ver de uma distância interminável por sobre uma paisagem plana, que vai até o Deserto Doce. Nessa terra esparsamente verde o viajante pode reconhecer, em boas condições de tempo e ar limpo, uma mancha, que rapidamente vai aumentando de tamanho enquanto ele anda em sua direção. Essa mancha vai assumindo formas angulares, vai se distinguindo telhados pontudos até que, finalmente, aquela cidade rodeada por lendas chamada Buchhaim, se revela.

Há outros exemplos como estes de discrepâncias entre a representação cartográfica e a descrição textual em diversos romances de Moers. Os mapas elaborados pelo autor-ilustrador não são, portanto, confiáveis. Lembke (2011b, p.116) defende a tese de que os mapas na obra de Moers perderam seu caráter de autenticidade, pois:

[...] Sie dienen weniger der Orientierung – weder der Figuren noch des Lesers – sondern leisten ihren Dienst im lustvollen Akt der Lektüre. Es handelt sich nicht um Gebrauchsobjekte, sondern um ein zweckfreies Kartenspiel, das nur dann angemessen gespielt wird, wenn der Leser sich ihnen mit „interesselosem Wohlgefallen“ nähert und sie als Teil des ästhetischen Spiels versteht [...] ¹⁰⁰

Como a descrição da localização geográfica é muitas vezes coerente, faltando apenas no mapa a representação de uma cidade ou região específica, que é, todavia, relevante em uma obra posterior à primeira publicação do mapa, é bem provável que Moers ainda não tivesse pensando nesse cenário quando criou o continente de Zamonien pela primeira vez. A representação cartográfica é, portanto, fidedigna ao primeiro romance, sendo a ela atribuída ainda uma função de orientação para o leitor. Nos romances seguintes, o mapa do continente já nem é mais apresentado ao leitor. Apenas aquele que recorre às obras precedentes, nota a incoerência e pode interpretar isso como um jogo de Walter Moers, ou apenas, um lapso resultante de sua postura constantemente irreverente.

1.4.5 Referência a um passado longínquo

Com relação à orientação temporal, Walter Moers, segue a convenção da *Fantasy* de apresentar um universo em tempos remotos e de fazer referência a um passado distante, embora isso não ocupe um espaço central na narrativa e nem assuma tão grande importância nela e no desenrolar dos episódios, como ocorre em outras obras.

Não há nos romances datação específica, mas a vida no continente fictício pode ser relacionada ao que, em “nosso mundo”, relacionamos com épocas pré-modernas. Isso se dá, pois os personagens locomovem-se através de animais, quando não a pé; a vida cotidiana dos habitantes de Zamonien acontece sem grande uso de tecnologia; as figuras secundárias vivem de trabalhos manuais, agricultura ou arte; e também quando há cenas de luta, os personagens

¹⁰⁰ Tradução: [...] Eles não servem muito à orientação – nem dos personagens e nem dos leitores –, porém eles cumprem sua função no ato prazeroso da leitura. Não se trata de um objeto para uso, e sim, de um jogo de cartas sem maiores objetivos. Um jogo que só será jogado da maneira ideal, se o leitor aproximar-se dele com um prazer desinteressado e compreendê-lo como parte do jogo estético.

estão munidos frequentemente apenas de suas mãos ou então, de aparatos muito simplistas e retrógrados (FESLER, 2007, p.42).

1.4.6 Linguagem e estilo

A linguagem e o estilo convencionais no gênero da *Fantasy* caracterizam-se, especialmente, pelo uso de estruturas arcaizantes, por descrições extensas e pela presença do narrador em terceira pessoa.

Apenas no que diz respeito às longas e detalhadas descrições pode-se dizer que Moers não foge muito dessa convenção. Há diversas passagens de *Die Stadt der träumenden Bücher* em que cenários, personagens e circunstâncias são descritos em seus mínimos detalhes por várias páginas. Fesler (2007, p.92) chama a atenção para o fato de que o autor prioriza as descrições de espaços importantes para uma cena específica, de maneira que o cenário em que se configura a ação esteja intrinsecamente ligado a ela. Isso ocorre em detrimento de descrições mais amplas e gerais do universo fictício, como é comum encontrar em diversas obras da *Fantasy*. Tome-se como exemplo a descrição bastante detalhada de Buchhaim e de seu cenário literário:

Buchhaim verfügte über fünftausend amtlich registrierte Antiquariate und schätzungsweise tausend halblegale Bücherstuben, in denen neben Büchern alkoholische Getränke, Tabak und berauschende Kräuter und Essenzen angeboten wurden, deren Genuß angeblich die Lesefreude und die Konzentration steigerten. Es gab eine kaum meßbare Zahl von fliegenden Händlern, die auf rollenden Regalen, in Bollerwagen, Umhängetaschen und Schubkarren Druckwerk in jeder denkbaren Form feilboten. Im Buchhaim existierten über sechshundert Verlage, fünfundfünfzig Druckereien, ein Dutzend Papiermühlen und eine ständig wachsende Anzahl von Werkstätten, die sich mit der Herstellung von bleiernen Druckbuchstaben und Druckerschwärze beschäftigten. Da waren Läden, die Tausende von verschiedenen Lesezeichen und Exlibris anboten, Steinmetze, die sich auf Buchstützen spezialisiert hatten, Schreinereien und Möbelgeschäfte voller Leseplatte und Bücherregale. Es gab Optiker, die Lesebrillen und Handlupen fertigten, und an jeder Ecke war ein Kaffeeausschank, meist mit offenem Kamin und Dichterlesungen, rund um die Uhr.¹⁰¹

¹⁰¹ MOERS, 2008, p.31. Tradução: Buchhaim tem mais de cinco mil sebos oficialmente registrados e estimadamente mil livrarias meio-legais, nas quais são vendidos além de livros, bebidas alcoólicas, tabaco, ervas extasiantes e essências, cujo uso incentiva aparentemente a alegria de ler e a concentração. Havia um número incomensurável de vendedores ambulantes, que vendiam em prateleiras com rodinhas, carroças, bolsas e carrinhos de mão toda forma possível de material impresso. Em Buchhaim havia mais de seiscentas editoras, cinquenta e cinco gráficas, uma dúzia de fábricas de papel e um número constantemente crescente de oficinas que lidavam com a fabricação de letras de chumbo e tinta de impressão. Lá havia lojas que ofereciam mil tipos diferentes de marcadores de livros e ex libris, manufaturas que tinham se especializado em apoios de livros, carpintarias e lojas

Com relação à escolha pelo narrador em terceira pessoa, nota-se que Moers evita ater-se a essa forma narrativa, preferindo fazer uso de um narrador em primeira pessoa, como é o caso de *Die Stadt der träumenden Bücher*, romance no qual Moers cria um autor fictício, Hildegunst von Mythenmetz, que faz parte do mundo inventado e que tem autoridade para falar de seu próprio mundo.

O estilo arcaizante tão presente na maior parte das obras da *Fantasy* não é encontrado em nenhum dos romances de Walter Moers. Pelo contrário, o autor preza por um uso atual, irreverente e informal da língua alemã. Expressões e gírias modernas são encontradas a cada página de suas obras, tanto em diálogos entre personagens, como em descrições de cenário (FESLER, 2007, p.94).

A atualização da linguagem para os dias de hoje reforça uma referência do mundo fictício ao nosso mundo real e serve também de suporte ao tom humorístico do texto de Walter Moers. Sua forma de lidar com a língua alemã se mostra tanto mais criativa e irreverente, ao se analisar os neologismos e as brincadeiras que o autor faz com palavras e seus significados para nomear personagens, espécies de habitantes de Zamonien, assim como cenários do continente. Tome-se como exemplo, os termos utilizados em alemão para designar pessoas ávidas por leitura: “Bücherwürmer” e “Leseratten”¹⁰². Estes não indicam personagens que encontram prazer no ato da leitura, mas sim, figuras reais encontradas nas catacumbas da cidade dos livros e que representam um perigo genuíno aos passantes desavisados (FESLER, 2007, p.37).

As palavras e seus significados ocupam uma importância tão central em *Die Stadt der träumenden Bücher*, – e, como se pode deduzir, para Walter Moers como escritor também – que em determinada cena da narrativa Hildegunst von Mythenmetz é levado à “Wortschatzkammer”¹⁰³, enquanto está hospedado com o Rei das Sombras para aprender mais sobre a escrita literária. Lá o personagem entra em contato com o mundo precioso das palavras e aprende novos adjetivos, substantivos e verbos, como por exemplo, o verbo “sprinken”, cuja definição seria “eine Mischung aus Sprechen und Stinken”¹⁰⁴, entre tantos outros.

de móveis cheias de estantes e prateleiras de livros. Havia óticas que faziam óculos de leitura e lupas de mão e, em cada canto, havia um café, geralmente com lareira e leituras de poesia. Tudo vinte e quatro horas por dia.

¹⁰² Bücherwürmer seria, em alemão, um termo equivalente a traças de livros, em português. No entanto, não se faz uso desse termo para designar pessoas que gostam muito de ler. E Leseratten equivale ao termo “rato de biblioteca” na língua portuguesa.

¹⁰³ “Wortschatzkammer” é um neologismo criado por Moers a partir do termo “Schatzkammer”, que equivale a uma sala do tesouro, em português. “Wortschatz” significa vocabulário, em alemão. Portanto, a “Wortschatzkammer” seria a sala na qual se guarda o tesouro das palavras. C.f. MOERS, 2008, p.398.

¹⁰⁴ Tem-se aqui uma composição com dois verbos distintos: sprechen (falar) e stinken (fedor). “Sprinken” seria o verbo a ser utilizado para descrever uma cena em que um personagem fala após ter comido muito alho e exalar um hálito desagradável.

O processo de composição de palavras, ao qual Moers recorre para denominar personagens é tematizado diversas vezes em seus romances. É o caso de um dos monstros retratados nas catacumbas de Buchhaim: a “Spinxxxxxe”¹⁰⁵, uma aranha gigante que possui dezesseis patas. Em uma nota de rodapé, encontra-se um comentário do pseudotradutor Walter Moers a respeito da ortografia do termo na língua alemã:

Im Zamonischen Alphabet gibt es einen Buchstaben, der Vielbeinigkeit symbolisiert und der in jedem Namen einer Daseinsform vorkommt, die über mehr als acht Beine verfügt. Ein solcher Buchstabe fehlt in unserem Alphabet, daher mußte ich mir mit der vielfachen Verwendung des Buchstaben X behelfen, die meiner Meinung nach recht schön Sechzehnbeinigkeit symbolisiert. Das heißt aber nicht, daß man alle vier X aussprechen muß. Sprechen Sie den Namen der Spinxxxxxe einfach so aus, als hätte er nur ein X.¹⁰⁶

Esses recursos linguísticos utilizados por Moers não servem apenas ao divertimento do leitor, mas também chamam a atenção do mesmo para o caráter de invenção do texto e indicam que ele deve manter uma postura atenta não só com relação a esse caráter, mas também a possíveis referências e associações do mundo inventado ao mundo real.

1.4.7 O status da magia

A magia é um elemento imprescindível no universo ficcional da *Fantasy*, assim como em praticamente toda literatura do gênero “maravilhoso”. É exatamente nesse aspecto que a obra de Walter Moers mais se destaca e diferencia de outros autores. Não há em nenhum de seus romances a presença da magia ou de elementos mágicos.

Enquanto em outras obras da *Fantasy* tem-se na magia e no sobrenatural a explicação para alguns eventos do universo fictício, Moers encontra nas ciências e na razão a substituição para a magia. Tudo em Zamonien pode ser compreendido e explicado de maneira plausível por meio do argumento racional¹⁰⁷ (FESLER, 2007, p.53). Consequentemente, tanto os heróis de

¹⁰⁵ A palavra é criada a partir do termo “Spinne“, ou seja, aranha.

¹⁰⁶ MOERS, 2008, p.190. Tradução: No alfabeto zamônico há uma letra que simboliza a característica de muitas patas e que está representada em todo nome de criatura que tem mais de oito patas. Uma letra como essa não existe em nosso alfabeto, por isso tive que recorrer ao uso repetido da letra X, que simboliza perfeitamente as dezesseis patas. Todavia, isso não significa que todos os quatro X precisam ser pronunciados. Pronuncie o nome da Spinxxxxxe simplesmente como se só houvesse um X.

¹⁰⁷ É interessante notar aqui que, especificamente nesse aspecto, as obras de Moers aproximam-se mais da ficção científica do que da *Fantasy*, uma vez que é na primeira que se encontram explicações racionais para os eventos narrados.

Zamonien como personagens secundários, salvam-se dos maiores perigos e resolvem os mais complexos conflitos através da técnica ou da ciência e não através de fórmulas mágicas ou poderes sobrenaturais. Quando algo ainda não pode ser compreendido, depreende-se que faltam pesquisas empíricas para se chegar à solução, nunca a resposta está na magia. Um exemplo pode ser encontrado em *Ensel und Krete*¹⁰⁸, em uma cena, na qual os personagens questionam se a bruxa que vive na floresta tem poderes de fato mágicos: “Für alles gibt es eine wissenschaftliche Erklärung. Aber hier ist etwas im Wald, das über mächtige, ungewöhnliche Kräfte verfügt. Kräfte, die noch nicht empirisch erfasst wurden. Das macht sie rätselhaft, aber nicht zu Zauberei”¹⁰⁹.

O personagem Mythenmetz, por exemplo, recorre em *Die Stadt der träumenden Bücher* às ciências humanas para tentar encontrar uma saída do labirinto nas catacumbas de Buchhaim, utilizando seus conhecimentos da história e da crítica literária de Zamonien. Uma vez que os livros estavam organizados nas prateleiras por data e, consequentemente, por tendências e escolas literárias, bastava orientar-se de acordo com esses princípios para chegar à superfície. Assim o faz o protagonista, ao abrir volumes aleatórios no labirinto de livros:

«Wasser schneidet kein Brot» - lautete die erste Zeile eines Gedichtbandes, den ich hier aufschlug. Wie nannte man das noch mal? Genau, das war eine Adynation, eine Naturunmöglichkeit. Und welche Dichterschule hatte mit Naturunmöglichkeiten traditionell ihre Gedichte beginnen lassen? Die Adynationisten natürlich! Und die Adynationisten hatten wann geschrieben? Vor oder nach den Abundantionisten? Danach, danach! Ich hatte das Mittelalter hinter mir gelassen und war im Zamonischen Hochbarock angekommen [...].¹¹⁰

Até mesmo para a habilidade da escrita literária característica na população dos “Lindwürmer” há um argumento científico, que é apresentado na diegese por um personagem que é dono de antiquário e se interessa especialmente por obras técnicas e acadêmicas:

[...] Ich habe eine Doktorarbeit über die Einwirkung des Kaltblutkreislaufs von dichtenden Großechsen auf die stilistische Konzinnität geschrieben. [...] Lindwürmer sind geborene Dichter, das kann ich wissenschaftlich belegen [...] Ich bin tatsächlich der Meinung, dass diese Gattung rein organisch für

¹⁰⁸ MOERS, Walter. *Ensel und Krete. Ein Märchen aus Zamonien*. 2002. München: Goldmann.

¹⁰⁹ MOERS, 2002, p. 163 (apud: FESLER, 2007, p. 46). Tradução: Para tudo há uma explicação científica. Mas aqui na floresta há algo com forças poderosas e incomuns, que ainda não foram compreendidas de maneira empírica. Isso faz com que elas sejam misteriosas, porém não se trata de magia.

¹¹⁰ MOERS, 2008, p.170-173. Tradução: «Água não corta pão» - era a primeira linha de uma compilação de poemas que abri. Como se chamava isso mesmo? Exatamente! Isso era uma *Adynation*. Algo impossível na natureza. E que vertente poética começava os poemas tradicionalmente com impossibilidades da natureza? Os *Adynacionistas*, é claro! E quando os *Adynacionistas* escreveram? Antes ou depois dos *Abundacionistas*? Depois, depois! Eu tinha acabado de passar pela idade média e chegava ao alto barroco [...].

schriftstellerische Arbeit geradezu geschaffen ist. Die lange Lebensdauer ist wichtig für handwerkliche Reife. Die Dreifingerklaue ist ideal zum Halten eines Schreibgeräts. Die dicke Echsenhaut ist das beste Mittel gegen schlechte Kritiken [...] (MOERS, 2008, p.47-48)¹¹¹

Ao mesmo tempo que a fala do personagem acima mencionada reforça o argumento de que a racionalidade é uma característica do universo fictício criado por Walter Moers, ela também ironiza a pesquisa acadêmica que se ocupa com questões muito específicas, pouco relevantes e que apresentam resultados questionáveis.

Moers faz ainda uso de um recurso de legitimação de seu mundo inventado que reforça o caráter de racionalidade presente em Zamonien. Durante a narrativa, constantemente são feitas citações no intuito de explicar fenômenos, características de determinada espécie zamônica ou mesmo fatos históricos. A obra de referência para tais citações é também mencionada nas páginas dos romances, assim como seu autor: a *Lexikon der erklärungsbedürftigen Wunder, Daseinsformen und Phänomene Zamoniens und Umgebung von Prof. Dr. Abdul Nachtigaller*¹¹². Essa obra de referência fictícia tem maior importância no primeiro volume da série de romances de Zamonien, porém continua sendo mencionada dentro do universo ficcional e as citações ocorrem sempre dentro da diegese. Todavia, ela é apresentada ao leitor como um texto extraliterário, uma enciclopédia à qual o leitor possa ter acesso. Esse recurso sustenta a afirmação de que para tudo em Zamonien há uma explicação científica e plausível e que, portanto, não há motivo para se recorrer à magia.

A enciclopédia fictícia parece ter agradado os leitores de Walter Moers. Seus “artigos” estão parcialmente disponíveis na internet¹¹³ e em 2012 o autor publicou em parceria com Anja Dollinger um livro que se apresenta de fato como uma enciclopédia: *Zamonien. Entdeckungsreise durch einen phantastischen Kontinent. Von A wie Anagrom Ataf bis Z wie Zamomin*¹¹⁴. O volume apresenta um trabalho gráfico bastante detalhado e sua formatação é a de uma enciclopédia. A maior parte dos verbetes, que são organizados em ordem alfabética, é acompanhada de uma ilustração do autor e há também mapas, listas, gráficos, esquemas e citações de personalidades do continente fictício. No prefácio, Walter Moers afirma que a ideia

¹¹¹ Tradução: [...] Eu escrevi uma tese de doutorado sobre a influência do sangue frio de grandes répteis na concinnitas estilística [...]. Os Lindwürmer são poetas natos e isso eu posso comprovar cientificamente [...]. Eu sou realmente da opinião que essa espécie foi criada de forma puramente orgânica para o trabalho literário. A longevidade é importante para a maturidade artesanal. A garra de três dedos é ideal para segurar um instrumento de escrita. A pele grossa de lagarto é o melhor meio contra as críticas ruins [...].

¹¹² Tradução: Enciclopédia de maravilhas, criaturas e fenômenos de Zamonien e seus territórios vizinhos que requerem uma explicação, do Prof. Dr. Abdul Nachtigaller.

¹¹³ C.f. <<http://www.woolly.de/cgi-bin/wiki.pl?Startseite>> Acesso em 5 de Agosto de 2014.

¹¹⁴ DOLLINGER, A. MOERS, W. Zamonien. Entdeckungsreise durch einen phantastischen Kontinent. Von A wie Anagrom Ataf bis Z wie Zamomin. München: Knaus, 2012.

do projeto surgiu de supostas perguntas de seus leitores acerca de Zamonien e avisa que a enciclopédia não pretende ser completa, porque “ein gutes Nachschlagewerk ist immer *work in progress*”¹¹⁵. Ele ainda incentiva seus leitores a não se esquecerem de eventuais dúvidas que não venham a ser esclarecidas nesse livro:

Geben Sie die Hoffnung auf die Beantwortung dieser Fragen nicht auf und verschenken Sie das Buch so oft wie möglich! Denn im Erfolgsfall können wir unsere Aufklärungsarbeit in einem weiteren Band fortsetzen. Und dann wird unmissverständlich geklärt, wie viele Buchlinge genau die Lederne Grotte bevölkern, warum Lindwürmer periodisch die Schuppenfarbe wechseln und warum Ojahnn Golgo van Fontheweg in diesem Band keinen eigenen Eintrag bekommen hat. (MOERS, 2012, p.7)¹¹⁶.

Apesar da obra ser apresentada e formatada como uma enciclopédia que pretende ser científica, o tom humorístico do autor, – já anunciado no prefácio assinado por Moers – naturalmente, prevalece, assim como se mantém a paródia de textos acadêmicos e enciclopédicos¹¹⁷.

Ainda que a racionalidade seja fortemente marcada no mundo inventado por Moers, o cotidiano em Zamonien não é tão alterado devido às descobertas científicas, de maneira que ainda seja possível identificar nas obras a referência temporal a tempos pré-industriais, como é comum na *Fantasy*.

A falta da magia e as explicações racionais contidas nas narrativas levam o leitor a aproximar o universo fictício ao seu universo real, reconhecendo nas diversas áreas do conhecimento e teorias representadas na ficção uma paródia das mesmas na vida real. Isso se dá especialmente devido ao tom de humor que Moers utiliza ao tratar das ciências e tecnologias em seus romances (FESLER, 2007, p.53).

¹¹⁵ MOERS, 2012, p.7. Tradução: Uma boa obra de referência é sempre *work in progress*.

¹¹⁶ Tradução: Não desistam da resposta a essas perguntas e deem esse livro de presente sempre que possível! No caso de ele fazer sucesso, podemos prosseguir com nosso esclarecimento em um próximo volume. E então será esclarecido sem mal entendido quantos exatos Buchlinge vivem na Lederne Grotte, porque a cor das escamas dos Lindwürmer muda periodicamente e porque Ojahnn Golgo van Fontheweg não recebeu nenhum registro nesse volume.

¹¹⁷ Retomaremos adiante a menção irônica ao escritor fictício Ojahnn Golgo van Fontheweg.

1.4.8 O continente distante e desconhecido em tempos de multimídia

Mencionamos anteriormente que algumas obras da *Fantasy* acabam por se tornar “cult” (ECO, 2012, p.133). Esse fenômeno pode ser observado intensamente nas obras de Walter Moers, especialmente pelo viés da intermedialidade, que talvez seja, segundo Hillenbach (2011, p.73), o elemento mais marcante no ciclo de romances de Zamonien. A partir dessa perspectiva teórica pode-se analisar o alcance com o público que esses romances tiveram logo que publicados.

Primeiramente, é necessário esclarecer que, ao se falar de alcance com o público, trata-se em primeira instância do sucesso que as obras encontraram entre os leitores. Mas trata-se também dos desdobramentos que seguiram a leitura da obra como entrevistas, programas de televisão, sites, filmes, redes sociais, etc. Façamos primeiro sobre o sucesso de vendas consequente da publicação da série de Zamonien.

O primeiro romance de Moers *Die 13 ½ Leben des Käpt'n Blaubär*, publicado em 1999, ficou na lista de best-sellers da *Der Spiegel* durante 30 semanas. Ele foi considerado o segundo título de literatura mais vendido nesse ano, ficando o primeiro lugar para *Mein Jahrhundert* de Günther Grass. Seu segundo romance *Ensel und Krete* (2000) não correspondeu às expectativas de venda, apesar de elogiado pela crítica. Ele ficou por sete semanas na lista de best-sellers, mas não chegou à posição dos *top ten*. O terceiro romance da série, *Rumo & Die Wunder im Dunkel* (2003), publicado em outra editora, foi novamente um sucesso para Walter Moers: ele ficou sete semanas na lista de best-sellers, chegando até a terceira posição. *Die Stadt der träumenden Bücher* (2004) é considerado o grande sucesso de Moers e sua melhor obra. O romance ficou 21 semanas na lista dos 15 livros de literatura mais vendidos e rendeu ao autor em 9 de setembro de 2005 o *Phantastik-Preis der Stadt Wetzlar*. *Der Schreckenmeister* (2007) foi também um sucesso bem recebido pela crítica e ficou por nove semanas na lista de bestsellers, chegando à quarta posição. No entanto, comparado com o romance anterior, esse não foi recebido com tanto entusiasmo (LEMBKE, 2011a, p.27-32)¹¹⁸.

Além da lista de bestsellers, um indicador interessante para medir o interesse do público por uma obra literária é o sistema de avaliação e ranqueamento do site de vendas <www.amazon.de>. *Die Stadt der träumenden Bücher*, por exemplo, tem 491 avaliações de

¹¹⁸ O último romance de Walter Moers, *Das Labyrinth der Träumenden Bücher*, publicado em outubro de 2011 não foi tão bem recebido pela crítica e pelo público. Um demonstrativo para tanto são as avaliações feitas pelos leitores no site da <www.amazon.de>. Ainda não foi feito um levantamento para avaliar se o livro ficou na lista de bestsellers e por quanto tempo.

clientes que leram o romance, sendo que 403 deles consideram a obra excelente e atribuem a ela 5 estrelas, a nota máxima¹¹⁹.

De maneira geral, os romances sobre Zamonien encontraram repercussão significativa entre o público e a internet é a ferramenta amplamente utilizada para incentivar a formação de uma comunidade virtual de leitores da obra de Walter Moers. O primeiro exemplo para tal foi a iniciativa da Eichborn Verlag, a primeira editora a publicar os romances do escritor, que criou um site <www.nachtschule.de>¹²⁰, no qual os leitores podem assumir papéis de protagonistas dos romances ou alguma outra identidade de Zamonien e interagir uns com os outros dentro daquela que é considerada “a melhor escola de Zamonien”¹²¹.

Após a mudança de Walter Moers para a Piper Verlag, em 2003, os próprios usuários da rede social, ou seja, leitores de Moers, passaram a administrar o site, que ainda hoje está ativo (IRSIGLER, 2011, p.68). Nele encontra-se a maior variedade de material: informações sobre a história de Zamonien, sobre a fauna, flora, etc; há tarefas para serem realizadas, trabalhos finais de curso, uma titulação atribuída aos usuários mais ativos na rede e até mesmo informações sobre vagas fictícias em repúblicas da “Nachtschule”.

O leitor é, dessa forma, inserido no jogo ficcional, que ultrapassa os limites da obra literária, assumindo um caráter multimídia (LEMBKE, 2001a, p.25). É o que ocorre, por exemplo, no prefácio da enciclopédia sobre Zamonien publicada por Moers em 2012, quando o autor incentiva seus leitores a pensarem no continente fictício e formularem perguntas para serem enviadas a um endereço de e-mail indicado no mesmo prefácio. Essas perguntas serão, segundo o próprio escritor, possivelmente respondidas em segundo volume da obra, caso haja demanda. Ou seja, caso o livro seja bem vendido, ele resultará em um segundo volume. Os

¹¹⁹ Cf. <http://www.amazon.de/Die-Stadt-träumenden-Bücher-Zamonien/dp/3492246885/ref=pd_sim_b_1>. Acesso em 4 de Agosto de 2014. É interessante mencionar que, no início dessa pesquisa (especificamente no dia 13 de agosto de 2012), *Die Stadt der träumenden Bücher* ainda se mantinha entre os cem livros de *Fantasy e Science Fiction* mais vendidos do site, ocupando a posição 59. Hoje, ele não consta mais nessa lista, embora ainda seja caracterizado como best-seller pela empresa.

Sabemos que esse não é um instrumento de pesquisa empírico válido para avaliar a recepção de uma obra literária, uma vez que não há método de pesquisa estabelecido e nenhum tipo de controle com relação às avaliações feitas para as obras. No entanto, avaliações públicas de clientes como essas assumem uma função importante em um momento, no qual a internet e as redes sociais são definidores de novas tendências, inclusive no mercado da literatura.

¹²⁰ Último acesso em 5 Agosto de 2014.

¹²¹ Käpt'n Blaubär passa uma de suas 13 ½ vidas na „Nachtschule“: “Ich werde dich an einen Ort bringen, an dem man die wirklich wichtigen Dinge des Daseins vermittelt. Dunkelheitsforschung. Geheime Wissenschaften. Zamonische Lyrik. Gralsunder Dämonismus. Ich bringe dich in die Nachtschule des Professor Nachtigaller.“ / „Eine Schule?“ / „Keine gewöhnliche Schule. Du bist etwas Besonderes. Du mußt den höchsten Bildungsweg gehen, den es gibt. Und den vermittelt nur die Nachtschule“. (MOERS, 2002, p.124). Tradução: Eu vou levar você para um lugar onde se tratam das coisas realmente importante para a existência. Pesquisa da escuridão. Ciências secretas. Lírica zamônica. Demonismo. Eu vou te levar até a escola da noite do professor Nachtigaller. / Uma escola? / Não uma escola comum. Você é especial. Você deve receber a melhor educação que há. E essa só pode ser encontrada na escola da noite.

leitores mais interessados certamente irão começar essa interação sugerida por Moers e enviarão um e-mail para a editora com suas curiosidades acerca de Zamonien. De uma maneira bastante leve e divertida, o autor estabelece a relação multimídia com seus leitores e ainda investe na publicidade de sua obra.

1.5 Considerações finais ao capítulo

Ao longo da análise dos romances de Walter Moers, especialmente de *Die Stadt der träumenden Bücher*, pudemos constatar que suas obras apresentam estruturas convencionais da *Fantasy* e que, portanto, podem ser consideradas exemplares desse gênero na literatura alemã contemporânea. Todavia, o escritor destaca-se ao apresentar algumas inovações relevantes em seus romances, de forma a romper com as estruturas comuns da *Fantasy*. As obras de Moers demonstram, dessa forma, não só sua criatividade ao lidar com a literatura fantástica e seu dinamismo expressivo, como também que a *Fantasy* é um gênero que tem convenções, entretanto, não é engessado e impermeável a variações, de maneira que há espaço para a criatividade do autor.

Tratamos anteriormente da construção de um *Anderswelt* pelo escritor e da extensa complexidade desse trabalho, o qual tem que apresentar como resultado um mundo fictício bem elaborado, coeso, coerente, detalhado e verossímil. Mendlesohn (2008, p.39) afirma que há tanto a ser descrito na *Fantasy*, que dificilmente o autor consegue resumir seu universo fictício em um só romance. Por esse motivo, parte significativa de obras do gênero é apresentada em vários volumes.

Os romances de Zamonien formam um ciclo temático no qual o continente fictício é palco para todas as narrativas. Todavia, eles não se apresentam, como é comum ao gênero, de forma seriada. A leitura do último romance de Moers não será impossibilitada ou drasticamente afetada, caso o leitor não tenha lido o primeiro ou o segundo livro publicado. Há, entretanto, lógica e coerência internas entre os romances, que permitem estabelecer uma unidade, apesar da falta de sequência. Isso se deve, por exemplo, a personagens recorrentes nas obras, como Hildegunst von Mythenmetz e Professor Nachtigaller, entre outros; e também devido a instâncias explicativas presentes na narrativa, que estabelecem o vínculo entre os diferentes textos. É o caso das digressões e notas de rodapé de Mythenmetz, quando ele se apresenta como autor da obra; das intervenções do pseudotradutor Walter Moers em algumas notas; e também

das citações feitas a partir da: “Enciclopédia de maravilhas, criaturas e fenômenos de Zamonien e seus territórios vizinhos que requerem uma explicação, do Prof. Dr. Abdul Nachtigaller”.

Segundo Fesler (2007, p.39-40), a repetição dessas estruturas narrativas causa um efeito de familiaridade no leitor que já conhece as obras de Moers e para aquele leitor iniciante no universo fictício de Zamonien, essas estruturas são introduzidas pela primeira vez sem grandes prejuízos na compreensão do texto.

Todos esses procedimentos aos quais Moers recorre para tematizar e apresentar os mecanismos de construção do seu universo ficcional indicam uma *transparência* (FESLER, 2007, p.96) na composição de seu trabalho literário. Através de diversos elementos metaficcionais, o escritor apresenta a seus leitores de forma muito transparente como a ficção é construída; o que constitui seu universo ficcional; assim como aquilo lhe serviu de fonte; os autores que leu; as ideias que lhe inspiraram, etc. Mesmo que todos esses mecanismos sejam expostos ao leitor ainda dentro da ficção, isso faz com que ele seja levado a acompanhar a invenção e elaboração do mundo criado por Moers. Fesler (2007, p.96) reconhece certa *autoconfiança* na postura de Walter Moers, uma vez que ele expõe a seus leitores todas as regras do seu jogo literário, todas as fontes de que bebeu e faz disso uma prerrogativa da leitura de suas obras.

A característica mais marcante na produção literária de Moers é, indiscutivelmente, o *humor*. Ao mesmo tempo, esse é um dos poucos aspectos nos quais o escritor realmente destoa de outras obras do gênero da *Fantasy*. O humor em seus romances é estabelecido a partir de jogos linguísticos, da invenção de palavras, de diálogos entre personagens e na construção de uma realidade fictícia que pode ser muitas vezes associada à nossa realidade. É, inclusive, nesse último ponto que consiste o caráter mais humorístico da literatura de Moers: em Buchhaim e seus labirintos podemos reconhecer não só escritores consagrados da literatura mundial, como também hábitos, instituições, regras de mercado, personalidades, ciências, artes e até mesmo a gastronomia. O *Anderswelt* arquitetado por Moers acaba se mostrando mais semelhante ao “nosso mundo” do que, em um primeiro instante, poderíamos imaginar.

E, por fim, podemos falar que a *atualidade* dos romances de Walter Moers é também muito característica da *Fantasy* do autor. Essa *atualidade* configura-se exatamente a partir dessas inúmeras referências na diegese ao nosso “mundo real”, ao mundo contemporâneo que conhecemos. Apesar de haver indícios dentro da ficção de que o continente de Zamonien exista em um mesmo tempo e espaço nos quais Atlântida ainda existe, ou seja, em um passado antigo e mítico, há indícios mais fortes de que Zamonien poderia existir em um universo paralelo ao

nosso, tantas são as referências ao mundo contemporâneo e as semelhanças com o mundo em que vivemos.

Como mencionado anteriormente, o tom linguístico coloquial, bastante informal e corrente utilizado pelo autor em seus romances contribui bastante para tal aproximação com a nossa realidade, mais um elemento para reforçar a *atualidade* de sua obra. Porém, é necessário também mencionar questões extraliterárias que colaboram com tal referência à atualidade das obras de Moers. Tome-se como exemplo as entrevistas concedidas pelo personagem fictício Mythenmetz, tanto em jornais escritos, como na televisão, nas quais ele comenta a qualidade do trabalho de tradutor de Walter Moers¹²²; ou mesmo, as postagens e atualizações na rede social *facebook* realizadas em nome do fictício escritor¹²³.

Fesler (2007, p.98) define os romances de Walter Moers como um “inventário” de discursos, fenômenos, literaturas, posturas do autor frente ao fazer literário e também sobre os efeitos da leitura. Com sua escrita irreverente, que distorce convenções e cria novos caminhos para a *Fantasy*, Moers traz para esse gênero um elemento do qual o romance de fantasia tende a se afastar: a realidade. Uma realidade marcada no tempo, afinal trata-se de uma literatura que dialoga com a vida no início do século XXI. Uma literatura que talvez não seja lida em cinquenta anos ou um século exatamente por seu forte vínculo com a atualidade. Porém, os romances de Moers e, em especial *Die Stadt der träumenden Bücher*, reforçam o que o gênero da *Fantasy* tem mais especial: a imaginação e a criatividade de um autor ao inventar um mundo, para o qual o leitor pode se transportar com o intuito de se entreter, refletir e, porque não, rir.

¹²² C.f. A entrevista de Mythenmetz para o jornal FAZ está disponível em <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/moers-trifft-mythenmetz-natuerlich-bleibt-ihr-buch-ein-schmarrn-1488651.html>>. A réplica de Walter Moers às críticas de Mythenmetz está disponível em <<http://www.zeit.de/2007/35/L-Moers/komplettansicht>>. Os vídeos com as entrevistas de Mythenmetz estão disponíveis na internet e divididos em duas partes. Parte 1 disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=E3JwEVYcGBk>>; Parte 2 disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=I9-eLrAxErw>> Acesso em 5 de Agosto de 2014.

¹²³ C.f. <<https://www.facebook.com/pages/Hildegunst-von-Mythenmetz/158142424258674?fref=ts>> Acesso em 4 de agosto de 2014.

2 CAPÍTULO 2. A METAFICCIONALIDADE EM *DIE STADT DER TRÄUMENDEN BÜCHER*

2.1 Introdução teórica: o que é a metaficção?

O termo “metaficção”, assim como o “fantástico”, discutido no capítulo anterior, é amplamente debatido no âmbito da teoria literária. Há falta de consenso entre os diferentes autores no que diz respeito à definição terminológica e esse fato causa, consequentemente, certa confusão quando se busca uma definição coerente e plausível a um objeto de estudo específico. À metaficção relacionam-se, por exemplo, fenômenos literários bastante diversos: autorreflexão, autoreferencialidade, metalepse narrativa, intertextualidade, intratextualidade, metanarração, apenas para citar alguns. Há algumas conceituações bastante gerais e outras mais restritivas.

Andreas Böhn (2010, p.11), por exemplo, defende de maneira ampla que textos ficcionais e não ficcionais têm algo em comum: ambos se referem a fatos e acontecimentos, ou seja, a algo do mundo. A diferença entre ficção e não ficção consiste, principalmente, nas exigências com relação ao caráter de verdade das asserções feitas pelo escritor de uma obra. A metaficção, todavia, não se refere exclusivamente ao mundo, e sim, ao próprio texto, a sua organização interna e às características da ficcionalidade. Ela chama, dessa maneira, a atenção para o seu caráter de artefato, de construto. Portanto, a principal particularidade de obras com elementos metaficcionais é a autoreferencialidade, em outras palavras, a literatura falando dela mesma.

Essa primeira explicação de Böhn (2010, p.11), nos parece bastante elucidativa, especialmente por identificar na autoreferencialidade a maior característica da metaficção. Sua definição tem como ponto de partida obras de referência como Patricia Waugh e Werner Wolf.

Werner Wolf (apud NÜNNING 2004, p.447-448) compreende a metaficção como:

(Teil einer) Erzählung, die von Metafiktionalität, einer Sonderform von [...] Metatextualität und damit von literar. Selbstreferentialität [...] bzw. Selbstreflexivität, geprägt ist. Metafiktional sind selbstreflexive Aussagen und Elemente einer Erzählung, die nicht auf Inhaltliches als scheinbare Wirklichkeit zielen, sondern zur Reflexion veranlassen über [...] Textualität und [...] »Fiktionalität« – im Sinne von »Künstlichkeit, Gemachtheit« oder

»Erfundenheit« –, mitunter auch über eine angebliche Faktualität der Geschichte und über Phänomene, die mit all dem zusammenhängen¹²⁴.

Wolf (1997 apud GRUB 2010, p.37) afirma também que

Metafiktional sind metaästhetische Aussagen und alle autoreferentiellen Elemente eines Erzähltextes, die – unabhängig von ihrer impliziten oder expliziten Erscheinung – folgender Bedingung genügen: Sie müssen den Rezipienten in spürbarer Weise Phänomene zu Bewusstsein bringen, die sich nicht auf den Inhalt von Erzählungen als scheinbare Wirklichkeit beziehen, sondern auf das eigene, fremde oder allgemeine Erzählen als (Sprach-)Kunst und namentlich auf dessen Fiktionalität (im Sinne sowohl der Gemachtheit des Erzähltextes wie der »Unwirklichkeit« oder Erfundenheit der in ihm vermittelten Welt.)¹²⁵

O autor reitera nessas duas explicações complementares que a metaficção possibilita, através da autoreferencialidade, da tematização do caráter ficcional e também de sua condição de artefato ou construto, que o leitor reflita de maneira crítica sobre a própria ficcionalidade. Já do sufixo de origem grega *meta* pode-se depreender esse nível de reflexão crítica, a partir do qual fenômenos serão analisados, descritos e comentados (HAUTHAL et.al., 2007, 4)¹²⁶.

Já em seus estudos pioneiros acerca da metaficção, Patricia Waugh (1985 apud MADER, 2012, p.13) chama a atenção para dois fenômenos distintos: a transparência do texto ficcional, no sentido em que este se apresenta como um artefato, um construto; e o rompimento da barreira entre ficção e realidade na medida em que a metaficção examina a construção da ficcionalidade¹²⁷:

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text. (WAUGH 1985 apud MADER, 2012, p.13).

¹²⁴ Tradução: (parte de uma) narrativa, que é marcada pela metaficcionalidade, uma forma singular de metatextualidade e, conseqüentemente, de autoreferencialidade e/ou autoreflexividade literárias. São metaficcionais as afirmações e os elementos de uma narrativa que não tem por objetivo o conteúdo como realidade aparente, mas sim, que levam à reflexão sobre textualidade e “ficcionalidade” – no sentido de artificialidade, de algo feito ou de algo inventado – às vezes também sobre uma suposta factualidade da história e sobre fenômenos que relacionam-se com todos esses elementos.

¹²⁵ Tradução: Metaficcionais são aquelas afirmações metaestéticas e todos os elementos autoreferenciais de um texto narrativo que – independente de sua manifestação implícita ou explícita – satisfazem as seguintes condições: elas trazem necessariamente à consciência dos receptores fenômenos que não se referem ao conteúdo de narrativas como realidade aparente, e sim, ao próprio desconhecido e geral ato de narrar, como Arte (da língua) e, especialmente, à ficcionalidade da narração (ficcionalidade no sentido de feitura do texto narrativo, de irrealidade ou do caráter de invenção do mundo apresentado no texto narrativo).

¹²⁶ Segundo o dicionário da língua portuguesa *Aurélio*, o prefixo de origem grega *meta* significa “reflexão crítica sobre” e segue-se o exemplo do termo “metalinguagem”.

¹²⁷ Ao comentar a teoria de Waugh, Mader utiliza os seguintes termos em alemão: “*Sichtbarmachung*“ der Fiktion e “*Durchbruch*“ der Grenze zwischen Fiktion und Realität ou então, *Frame-Bruch*.

Bunia (2010, p.192-195) acredita, no entanto, que a delimitação entre esses dois fenômenos não fica clara na terminologia de Waugh, pois ela acaba misturando-os. Ele sugere, então, uma distinção na conceituação do termo “metaficção”: uma primeira, que se concentra necessariamente em elementos que tratam da narrativa (*erzählbezogene Begriffserklärung*) e uma segunda (*fiktionsbezogene Begriffserklärung*), que se ocupa com elementos textuais, cuja principal função é tematizar a ficcionalidade, ou seja, a construção do caráter ficcional da narrativa a partir de elementos da diegese. Para o autor, a metaficção sob a perspectiva da narrativa é identificada especialmente através de alguns efeitos de repetição e/ou espelhamento de determinados acontecimentos ou circunstâncias na diegese. Diante disso, o termo *mise en abyme* relaciona imediatamente esse espelhamento do mundo narrado no próprio mundo narrado. Bunia fala aqui da autoreflexividade (*Selbstreflexivität*) encontrada em obras metaficcionais¹²⁸.

Já sob o viés da referência à ficção, o autor trata de textos ou trechos de obras, que se referem à característica ficcional da narrativa ou ao caráter de invenção das circunstâncias na diegese¹²⁹, frequentemente apresentadas através de metalepses narrativas. A esse fenômeno metaficcional Bunia atribui o termo reflexão sobre a invenção (*Erfundenheitsreflexion*) e afirma que “Metafiktion in diesem Sinne ist davon geprägt, dass sie auch ein *Spiel mit Realität* betreiben kann, also letztlich die Annahmen darüber erschüttern kann, wie Realität sich konstituiert”¹³⁰ (BUNIA, 2010, p.194, grifo do autor).

O conceito de *Erfundenheitsreflexion* proposto por Bunia equivale ao significado que Fludernik (2003, p.28) atribui ao termo *metafiction*: “self-reflexive statements about the inventedness of the story”. Em contraponto a *metafiction*, Fludernik sugere o termo *metanarrative* para “all self-reflexive statements referring to the discourse and its constructedness”. Essa divisão de termos nos parece, em um primeiro momento, plausível e adequada, pois metaficção designa um discurso ou texto sobre ficção, assim como de maneira

¹²⁸ O verbo *reflektieren* em alemão, do qual se deriva o substantivo *Reflexivität*, tem, assim como em português dois significados: o de *wiedergeben* (reproduzir) ou *widerspiegeln* (espelhar); assim como o de *bedenken*, *nachsinnen*, *zurückdenken*, (*prüfend, vergleichend*) *betrachten*, ou seja, pensar maduramente, meditar, reflexionar. Fonte: Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa e Das digitale Wörterbuch der deutschen Sprache <<http://dwds.de/?view=1&qu=reflektieren>> Acesso em 6 de julho de 2014.

¹²⁹ “Die fiktionsbezogene Begriffsbildung erlaubt, Texte und Textstellen zu fokussieren, die sich auf die fiktionsschaffende Qualität des Textes oder die Fiktivität beziehungsweise auch die Erfundenheit der diegetischen Gegebenheiten beziehen” (BUNIA, 2010, p.193)

¹³⁰ Tradução: Nesse sentido, a metaficção é marcada pelo fato de que ela também pode realizar um jogo com a realidade, e que pode também abalar a suposição de como a realidade se constitui.

equivalente, metanarração é o discurso ou texto que trata de elementos da narração (FLUDERNIK, 2013, p.12).

No entanto, ao analisar os elementos metaficcionais em *Die Stadt der träumenden Bücher*, sejam eles referentes à construção da narrativa ou ao status ficcional da obra, notamos que todos tendem a expor o texto ficcional como um construto e também a problematizar os limites tênues entre ficção e realidade. O jogo com a barreira entre o ficcional e o real é, inclusive, a característica mais marcante dos romances de Zamonien de Walter Moers. Por esse motivo, não será interessante para o presente trabalho separar a análise desses elementos entre metaficcionais ou metanarrativos. Reconhecemos essas duas funções e compreendemos no que elas se diferem, porém, no âmbito da análise proposta, nos será mais produtivo entender a metaficção como um fenômeno bastante amplo e identificar elementos metaficcionais distintos recorrentes no romance. Dessa maneira, será possível avaliar de que modo se constitui a metaficção de Walter Moers e o que a caracteriza.

Para esse fim, organizaremos a análise do romance a partir de recursos e fenômenos observados com frequência na obra, isto é: a intertextualidade, os elementos autorreflexivos e a ficção autoral.

2.2 Intertextualidade

Escritores e suas obras, criatividade literária, estratégias narrativas, personagens e enredos são temas centrais em *Die Stadt der träumenden Bücher*, o que faz com que a intertextualidade seja um elemento inevitável. Moers “brinca” intencionalmente com referências intertextuais na construção da metaficção e remete tanto a autores clássicos da “alta literatura”, como também a autores e obras não tão “canônicos”. São tantas referências intertextuais, que em uma primeira leitura, muitas passam despercebidas, o que exige do leitor do segundo nível¹³¹ uma revisão bastante cuidadosa (LEMBKE, 2011a, p.16).

O pseudoautor do romance chega mesmo a anunciar na narrativa quão importante para ele são o diálogo e as relações intertextuais estabelecidas com outras obras da literatura: “Bei einem Dichter klauen ist Diebstahl, bei vielen Dichtern klauen ist Recherche“¹³² (MOERS, 2008, p.276).

¹³¹ Cf. ECO, 2012, p. 33, 121-122.

¹³² Tradução: Surrupiar algo de um poeta é furto, surrupiar de muitos poetas é pesquisa.

Apesar do comentário irônico do autor-modelo, a intertextualidade é, de fato, um dos elementos mais significativos no romance de Moers e contribui amplamente para a construção do caráter metaficcional da obra. Mader (2012, p.105) afirma que:

Intertextualität erscheint auf zweifache Weise als metafiktionales Element, wobei diese sich gegenseitig bedingen: So entsteht durch den Verweis auf ein scheinbar unbestimmtes „Außen“ ein Grenzbruch. Dieser kommt zustande, indem zwar innerhalb verschiedener Fiktionen eine Brücke als Verbindungsstück zueinander geschlagen wird, doch existieren diese Fiktionen schon alleine durch ihre materielle Distanz und ihre unterschiedlichen Autoren begrenzt voneinander. Aus dem Vorhandensein von intertextuellen Verweisen ergibt sich ein dieses Element stets indirekt begleitender Verweis auf das Werk als fiktionales Artefakt, indem auf andere fiktionale Werke verwiesen und damit auf Fiktionalität an sich hingewiesen wird. Natürlich sind auch intertextuelle Verweise von fiktionalen auf nicht-fiktionale Werke möglich, doch Ausnahmen bestätigen die Regel.¹³³

A análise da intertextualidade no romance será feita tomando como base o modelo teórico de Peter Stocker¹³⁴, que apresenta algumas categorias para as diferentes referências intertextuais. Em *Die Stadt der träumenden Bücher* pode-se dividir a intertextualidade em dois grandes grupos, o primeiro que faz menção direta a outros textos ou gêneros literários; e um segundo, que acrescenta um comentário crítico, uma avaliação ou então uma interpretação ao objeto da referência intertextual. No primeiro grupo, analisaremos a “palintextualidade” e a “similtextualidade”; no segundo, a “metatextualidade” e a “tematextualidade”. Investigaremos cada uma dessas categorias a partir de exemplos encontrados no romance.

Entretanto, antes de prosseguirmos com a análise, é importante definir uma forma de intertextualidade bastante presente nas obras de Walter Moers, que, todavia, não é esclarecida no modelo teórico que escolhemos para nortear nossas considerações acerca do romance: a “paródia”. Para tanto, iremos nos valer da definição apresentada por Gérard Genette em *Palimpsestes* (1993), obra publicada originalmente em 1982, na qual o crítico discorre sobre as articulações, seleções e combinações que podemos identificar em um texto literário tecido a partir de relações com outros textos (CURVELLO, 2011, p.13).

¹³³ Tradução: A intertextualidade aparece como um elemento metaficcional de duas formas distintas, que, todavia, estão condicionadas uma a outra. Através da referência a um mundo externo indefinido fica estabelecido um rompimento de fronteira. Esse rompimento acontece quando há conexões dentro de diferentes ficções que as ligam a outras ficções, embora essas ficções existam de forma separada devido à distância material entre elas e aos diferentes autores dessas obras. Da existência de referências intertextuais resulta o a menção à obra como artefato, de maneira que se remete a outras obras ficcionais e, dessa forma, à ficcionalidade em si. Evidentemente é possível estabelecer referências intertextuais entre obras ficcionais e não ficcionais. Todavia, as exceções confirmam a regra.

¹³⁴ STOCKER, Peter. *Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudie*. Paderborn 1998.

O significado do termo “paródia” nos remete, primeiramente, aos rapsodos gregos e à prática da récita, pois:

[...] a palavra *paródia* designa, na origem, uma prática especial dos recitadores. Esta prática consistia em pronunciar os versos normalmente, separando, assim, o texto ou a letra da música. O aparecimento da palavra *paródia* marcaria, pois, o nascimento da literatura, enquanto separação de música e letra. Parece que o uso do verbo *parodiar* foi inicialmente intransitivo e designava, então, um procedimento formal e estilístico da recitação. Só mais tarde é que o uso transitivo - parodiar alguma coisa - parece ter sido introduzido, o que cria a possibilidade da acepção moderna de *paródia*: discurso secundário que tem por objeto um discurso/texto primeiro, de onde se origina a conotação negativa de "discurso parasitário". (MOSER, 1992, p. 134)

Para Genette (1993), a intertextualidade¹³⁵ baseia-se na relação intencional e declarada entre dois textos: o pré-texto, denominado “hipotexto”, e o “hipertexto”, que é o resultado da modificação do “hipotexto”. Genette (1993, p.41) observa duas relações entre hipo e hipertexto: a transformação ou a imitação. Ambos os tipos de relação podem ter uma função satírica, ou não; neste caso a função seria mais jocosa, humorística, lúdica.

A combinação dos dois critérios – a “relação” (entre hipo e hipertexto) e a “função” – resulta em quatro gêneros: a paródia (transformação / não satírica), a travestia (transformação / satírica), a persiflage (imitação / satírica) e o pastiche (imitação / não satírica):¹³⁶

Função Relação	não satírica	satírica
Transformação	Paródia	Travestia
Imitação	Pastiche	Persiflage

Há, portanto, de acordo com Genette (1993), duas formas de intertextualidade nas quais prevalece o tom jocoso: a paródia e o pastiche e duas que são qualificadas como satíricas: a travestia e a persiflage.

¹³⁵ “Hipertextualidade”, segundo as categorias propostas por Genette. Por motivo de coerência terminológica usaremos aqui o termo mais genérico da “intertextualidade”, pois o modelo teórico de Stocker, utilizado como base para a análise da intertextualidade em Moers nas próximas páginas, não faz a distinção entre os termos como o faz Genette.

¹³⁶ Cf. Genette, 1997, p. 43.

Genette (1993, p. 40) define a paródia em termos de intertextualidade como um desvio do pré-texto com uma transformação mínima que se refere à modificação do tema, enquanto o estilo do hipotexto é mantido. A travestia, por outro lado, mantém o tema e modifica o estilo. Como o objetivo é, de forma geral, satirizar o hipotexto, tanto a paródia quanto a travestia substituem o “alto” no pré-texto pelo “baixo” no hipertexto. Ou seja, o conteúdo nobre da epopeia é trocado por um conteúdo vulgar; e na travestia, a matéria nobre é tratada em estilo coloquial. Em ambos os casos, porém, o hipotexto é ridicularizado, seja pela ironização do seu conteúdo ou da sua forma.

Tanto o pastiche quanto a persiflage são distinguidos da paródia e da travestia, no modelo de Genette, por serem “imitações”. O pastiche é bastante próximo da paródia e nele concretiza-se uma imitação estilística do hipotexto enquanto o tema difere do original, sem implicar, necessariamente, um tom irônico ou satírico (o exemplo de Genette são os pastiches de Proust, cf. GENETTE 1993, p. 39). A intenção do pastiche é jocosa, mas quando essa imitação, eventualmente, apresenta-se de maneira satírica, é designada por Genette persiflage.

Travestia é, por fim, a segunda forma de intertextualidade com intenção satírica que, diferente da persiflage, transforma o hipotexto. Pode-se dizer que ela é o oposto da paródia, pois imita um estilo e aplica-o de forma inadequada a um tema. Por meio da travestia, a discrepância estilística e temática entre o hipotexto e o hipertexto é muito grande, o que gera um efeito satírico ou crítico.

Há, todavia, autores, cuja opinião é de que, a terminologia proposta por Genette “restringe muito o âmbito da paródia, já que ele inclui apenas as relações de tipo intertextual e exclui as relações de tipo interdiscursivo, isto é, as paródias de estilo ou de gênero” (MOSER, 1992, p.138). Essa crítica nos parece plausível tendo em vista que, nos romances de Moers, se sobrepõem e se misturam as categorias separadas por Genette (como será analisado mais em detalhe nos próximos subcapítulos dedicados aos diferentes tipos de intertextualidade).

Die Stadt der träumenden Bücher apresenta, por um lado, aspectos da paródia (*stricto sensu* de Genette), usando o estilo e as formas narrativas do romance gótico para tratar de uma temática muito pouco “horrorosa” – o sistema de produção, distribuição e recepção de literatura. A função dessa transformação parece não ser satirizar ou criticar o hipotexto do romance gótico, mas usá-lo de forma lúdica e humorística. Por outro lado, o livro cita muitos textos e autores da nossa literatura consagrada em contextos do mundo de Buchhaim que parecem “degradados” e que podem ser considerados como persiflages no sentido de Genette: imitações de hipotextos que, dessa maneira, são ironizados, como acontece com os poemas de Goethe (ver cap.2.2.1.1).

Walter Moers, ao se referir a outras obras literárias, tece, eventualmente, alguns comentários irônicos, porém a intenção que prevalece em suas asserções ainda tem um tom jocoso, um ar de brincadeira, e as quatro categorias de Genette, muitas vezes, confluem – algo que o próprio teórico considera natural, quando se trata de uma obra concreta. Seria, por isso, difícil, e até desnecessário, classificar em cada momento qual das categorias aplica-se num elemento específico da narrativa. É, no entanto, importante considerar que a paródia, no sentido amplo, como é usada geralmente e como, a nosso ver, aparece na obra de Moers, apresenta as nuances explicitadas por Genette.

Passemos agora à análise dos tipos de intertextualidade propostos por Stocker que nos possibilitam distinguir várias categorias diferentes de intertextualidade, utilizadas por Moers.

2.2.1 Palintextualidade

Stocker (1998 apud ALTGELD, 2008, p.10) compreende a palintextualidade como citação ou alusão a um ou mais textos específicos: “Eine Beziehung zwischen zwei oder mehr Texten heißt genau dann „palintextuell“, wenn ein Text („Palintext“) spezifische Textelemente eines anderen oder mehrerer anderer dieser Texte („Prätexte“) im Wortlaut oder in abgewandelter Form zitiert“¹³⁷.

Essa é a forma de intertextualidade dominante em *Die Stadt der träumenden Bücher* e ela apresenta-se ao leitor especialmente a partir de uma criatura de Zamonien: os “Buchlinge”.

2.2.1.1 Buchlinge

Estes são criaturas parecidas com ciclopes¹³⁸, que vivem isolados no subterrâneo de Buchhaim, escondidos em sua “Lederne Grotte”¹³⁹. Buchlinge sobrevivem da literatura e para eles tudo gira em torno de livros e leituras, de maneira que até sua alimentação é realizada por meio da leitura.

¹³⁷ Tradução: Uma relação entre dois ou mais textos é “palintextual” quando um texto (“palintexto”) cita elementos textuais específicos de um outro ou de outros textos (pré-texto) de maneira literal ou em um tipo de variação.

¹³⁸ Os “Buchlinge” assemelham-se à figura dos ciclopes, pois possuem apenas um olho e, embora sejam criaturas pequenas e inofensivas, elas são descritas inicialmente na narrativa como gigantes de força descomunal que vivem no subterrâneo e devoram tudo o que encontram, inclusive livros. Cf. MOERS, 2008, p.212.

¹³⁹ Tradução: gruta de couro.

Ao nos depararmos com alguns nomes desses personagens, podemos reconhecer anagramas formados a partir de nomes de escritores mundialmente conhecidos: “Ojahnn Golgo van Fontheweg” (Johann Wolfgang von Goethe), “Gofid Letterkerl” (Gottfried Keller), “Perla La Gadeon” (Edgar Allan Poe), “Ali Aria Ejmirrner” (Rainer Maria Rilke), “Eseila Wimpershlaak” (William Shakespeare), entre outros¹⁴⁰.

Quando o protagonista Mythenmetz encontra os Buchlinge pela primeira vez, descobre que cada uma dessas criaturas é batizada com o nome de um escritor de Zamonien. Após o “batismo”, cada um deles deverá dedicar sua vida ao estudo e à memorização das obras do escritor do qual herdou o nome¹⁴¹:

»Die Sache ist die...«, hub Gofid an. »Jeder Buchling lernt das Gesamtwerk eines großen Schriftstellers auswendig. Das ist unser Lebenszweck. Ich bin dabei, das Gesamtwerk von Gofid Letterkerl zu memorieren. Er schreibt noch, daher bin ich sozusagen unvollendet.«
 »Im Gegensatz zu mir«, sagte Golgo. »Ich bin komplett. Ojahnn Golgo van Fontheweg ist seit neunhundert Jahren tot. Und er hat zweiundsiebzig Romane, über dreitausend Gedichte, vierhundertfünfzig Theaterstücke und auch in jeder anderen literarischen Disziplin so einiges Bemerkenswerte hinterlassen. Ich muss mein Gedächtnis andauernd auffrischen.«. Er stöhnte mitleidheischend. (MOERS, 2008, 212-213)

Esses personagens são, na maioria das vezes, apresentados ao leitor juntamente com uma citação de alguma de suas obras e, não raro, seguem-se comentários pessoais do narrador com relação a esses escritores. É o caso do Buchling “Ojahnn Golgo van Fontheweg”, quando este se apresenta a Mythenmetz e recita alguns versos de sua obra mais conhecida:

[...]
*»Die Frage scheint mir klein
 Für einen, der das Wort so sehr verachtet,
 Der, weit entfernt von allem Schein,
 Nur in der Wesen Tiefe trachtet. «*

Ich versuchte die Ansprache des Gnoms zu deuten. [...] »Wie meinst du das?
 « fragte ich. »Sag doch einfach, wer du bist!« Er wagte sich noch weiter aus seiner Deckung hervor.

*» Ich bin ein Teil des Teils, der anfangs alles war,
 Ein Teil der Finsternis, die sich das Licht gebar.«*

¹⁴⁰ A lista completa dos anagramas que surgem no romance, assim como o nome equivalente dos escritores pode ser encontrada em < http://www.mythenmetz.de/zamonische_dichter.php > Acesso em: 7 Jul. 2014.

¹⁴¹ Podemos traçar aqui também um paralelo com personagens da ficção científica *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, os quais preservam as grandes obras literárias gravadas em suas mentes.

Wieso kam mir das so bekannt vor? Moment mal! Das war ein Zitat! Ein Zitat von... von...

»Das war ein Zitat von Ojahnn Golgo van Fontheweg«, rief ich. Klar war das Fontheweg – dieser unerträgliche Platzhirsch der Zamonischen Klassik. Der Liebling aller Kritiker und der Schrecken aller Schulkinder. Das war eine Stelle aus *Weisenstein*, seinem bekanntesten Buch. [...]

[...]

»So ist es. Das ist mein Name.«

»Dein Name? Du bist Ojahnn Golgo van Fontheweg? «

»Jawohl. Du kannst mich Golgo nennen, das tun alle!«

Ich war verwirrt. Fontheweg war seit neunhundert Jahren tot.¹⁴²

(MOERS, 2008, p.210-211, grifo do autor)

Os trechos citados *ipsis litteris* pelo “Buchling” são versos da cena “Quarto de Trabalho”, da tragédia *Faust* de Goethe, na qual Mefistófeles apresenta-se a Fausto e lhe propõe a aposta¹⁴³. Portanto, *Faust* tem seu equivalente no mundo de Zamonien em “Weisenstein”, que, aparentemente é composto dos mesmos versos da tragédia de Goethe, o qual tem em “Golgo” o seu equivalente “zamônico”. Golgo é, no continente fictício de Zamonien, “*der Liebling aller Kritiker und der Schrecken aller Schulkinder*”, o que talvez não se distancie tanto da figura do próprio Goethe em nosso mundo real.

Na mesma cena em *Die Stadt der träumenden Bücher*, um segundo Buchling, cujo papel no enredo será bastante central no desenrolar da trama, apresenta-se a Mythenmetz:

»Und ich bin Gofid Letterkerl«, sagte er. »Für meine Freunde einfach Gofid.« Gofid Letterkerl war einer meiner Lieblingsschriftsteller. Er hatte *Zanilla und der Murch* geschrieben, das allein machte ihn in meinen Augen unsterblich. Letterkerl war zwar nicht tot, dafür aber ein zwei Meter großer Schweinling, des meines Wissens in Buchting lebte.

»So, so«, sagte ich. »Du bist Gofid Letterkerl.«

»Allerdings« rief der schlanke Zwerg, faltete die Hände und deklamierte dramatisch:

»Hüll mich in deine grünen Decken
Und lulle mich mit Liedern ein!
Bei guter Zeit magst du mich wecken

¹⁴² Tradução: [...] “Questão de pouco peso / Para quem vota aos termos tal desprezo / E que, afastado sempre da aparência, / Dos seres só procura a essência”. Eu tentava interpretar a resposta do gnomo. [...] “O que você quer dizer com isso?”, eu perguntei. “Diga logo quem você é!”. Ele se arriscou a sair um pouco mais do seu esconderijo. “Parte da parte eu sou, que no início tudo era, / Parte da escuridão, que à luz nascença dera” Como isso não me soava estranho? Perai! Isso era uma citação! Uma citação de... de... “Isso era uma citação de Ojahnn Golgo van Fontheweg“, eu disse. É claro que isso era Fontheweg. Esse insuportável todo-poderoso do classicismo zamônico. O queridinho de todos os críticos e o terror de todos os estudantes. Essa era uma passagem de *Weisenstein*, seu livro mais conhecido. [...] “É isso. Esse é o meu nome.”. “*Teu nome?! Você é Ojahnn Golgo van Fontheweg?*”.”Sim. Você pode me chamar de Golgo. Todos fazem isso!”. Eu estava confuso. Fontheweg morreu há novecentos anos.”

¹⁴³ Cf. GOETHE. Johann Wolfgang von. *Fausto: Uma tragédia*. São Paulo: Editora 34, 2004. pág. 136-140. Observação: na nota anterior foi feita uma tradução livre da cena do romance de Moers, com exceção dos versos de *Fausto*, que foram extraídos da edição bilíngue acima mencionada.

Mit eines jungen Tages Schein!«

Das war in der Tat von Gofid Letterkerl. *Abendlied an die Natur*, wenn ich mich recht entsann. Nicht unbedingt eines seiner stärksten Gedichte, nebenbei bemerkt.¹⁴⁴

(MOERS, 2008, p. 211, grifo do autor)

Se o leitor até este ponto ainda não tivesse decifrado o anagrama em Gofid Letterkerl, ele o faria após a citação *ipsis literis* dos quatro primeiros versos de *Abendlied an die Natur*¹⁴⁵, poema de Gottfried Keller, cujo título não foi modificado na ficção como aconteceu com *Faust*.

O protagonista afirma também que Gofid Letterkerl é o autor de *Zanilla und der Murch*, obra fictícia mencionada por Mythenmetz em momentos diferentes da narrativa. O título não nos remete imediatamente a nenhuma obra de Keller. Todavia, a narrativa fictícia retrata o romance impossível entre duas criaturas zamônicas incompatíveis: o “Murch”, uma criatura quase desconhecida no continente, que é resultado da mistura entre sapo e pato; e Zanilla, uma “Berghutze”, criatura cabeluda que se esconde dentro de montanhas. Gofid Letterkerl teria imortalizado essa história de amor impossível que acaba tragicamente com a morte do jovem casal que não pode concretizar o romance¹⁴⁶. Apesar da distância semântica do título, pode-se associar o enredo dessa obra fictícia a uma narrativa real de Gottfried Keller: *Romeo und Julia auf dem Dorfe*¹⁴⁷, uma adaptação do tema shakespeariano feita pelo autor suíço¹⁴⁸.

Apesar dos anagramas facilmente decifráveis com os nomes dos escritores e da menção direta a suas obras, Moers encontra uma maneira de “zamonizar” essa referência intertextual e de ambientá-la de maneira verosímil no mundo ficcional. Enquanto Ojahnn Golgo van Fontheweg já morreu há 900 anos e deixou uma vasta obra literária, Gofid Letterkerl ainda está vivo em Zamonien, mas na forma de um “zwei Meter großer Schweinling”¹⁴⁹.

¹⁴⁴ Tradução: “E eu sou Goffid Letterkerl”, disse ele. “Para os meus amigos, apenas Gofid.” Gofid Letterkerl era um dos meus escritores favoritos. Ele havia escrito Zanilla e o Murch, o que já fazia dele um imortal a meus olhos. Letterkerl não estava morto, mas era um Schweinling que, até onde eu sei, vivia em Buchting. “Aham”, disse eu, “Então você é Gofid Letterkerl.” “Sem dúvida!”, gritou o esbelto anão, que juntou as mãos e declamou dramaticamente: *Envolve-me em teus mantos verdes / E adormeça-me com canções / No tempo certo você pode me despertar / Com o brilho de um novo dia*. Esse era de fato Gofid Letterkerl. *Noturno à natureza*, se eu me recordo bem. Não necessariamente um de seus maiores poemas, diga-se de passagem.

Observação: a tradução dos versos de *Abendlied an die Natur* foram livres, pois desconhecemos tradução do poema para a língua portuguesa. Portanto, a tradução não teve a pretensão de manter a métrica e a rítmica do poema.

¹⁴⁵ C.f. KELLER, Gottfried. *Die Leute von Seldwyla. Gesammelte Gedichte*. München: Artemis & Winkler, 1978, p.601-602.

¹⁴⁶ DOLLINGER /MOERS, 2012, p.173

¹⁴⁷ Tradução: “Romeu e Julieta na aldeia”

¹⁴⁸ Essa associação é bastante plausível, principalmente, se levarmos em consideração que o romance de Moers *Der Schreckenmeister* (2007) é uma clara adaptação da novela *Spiegel, das Kätzchen* de Gottfried Keller. No romance, o povoado de Seldwyla é apresentado como “Sledwaya”, assim como o personagem Hexenmeister Pineiß é der “Schreckenmeister Eißpin”.

¹⁴⁹ Tradução: espécie de porco de dois metros de altura (criatura fictícia de Zamonien)

Há também exemplos de palintextualidade que modificam em pequena medida o texto original, como em uma cena, na qual Ojahnn Golgo van Fontheweg declama um poema intitulado “Der Nurnenwald”¹⁵⁰, que remete imediatamente a *Ein Gleiches*, de Goethe:

*Der Nurnenwald*¹⁵¹

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch
Die Nurnen schweigen im Walde
Warte nur, balde
Ruhest du auch

*Ein Gleiches*¹⁵²

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Há apenas uma pequena modificação na citação feita no romance de Walter Moers, que consiste na alteração do termo “Vögelein” por “Nurnen”, seres fictícios que se assemelham à madeira e que possuem oito patas. Essa é a forma encontrada pelo autor de “zamonizar” um poema tão conhecido da literatura alemã, para que ele possa ser inserido de maneira coerente no universo fictício de Zamonien (GOSLAR, 2011, p.270). Nesse continente não há passarinhos voando e sim “Nurnen”, seres estranhos, porém não a esse universo. A substituição dessa única palavra traz o leitor que começava a relacionar o poema com algo conhecido por ele em sua realidade de volta para o mundo inventado por Walter Moers. Em outras palavras, Moers demonstra o caráter de artefato do seu texto e ainda tematiza a fronteira entre o ficcional e o real.

A maior recorrência desse tipo de referência intertextual acontece em longas passagens narrativas que descrevem o ritual de “Ormen”, um jogo de adivinhação entre a comunidade de “Buchlinge” que acontece quando eles recebem algum visitante:

Es funktioniert so: Jeder Buchling hat sich eine markante Stelle aus dem Gesamtwerk seines Dichters ausgesucht – die Stelle, von der er glaubt, dass den Autor beim Schreiben dieser Zeilen das Orm besonders nachhaltig durchströmt hat. Und diese Zeilen wird er dir aufsagen. Wenn du gut in Zamonischer Literatur bist, wirst du die meisten erraten. Wenn du aber

¹⁵⁰ Tradução: A floresta de Nurnen.

¹⁵¹ MOERS, 2008, p.246. Grifo nosso

¹⁵² Cf. GOETHE, Johann Wolfgang von. *Goethe. Gedichte*. München: C.H. Beck, 1999, p.142, grifo nosso. Tradução: Outra Igual / No alto destes montes / É a paz, / Em todas estas frondes / Nem dás / Pela leve aragem; / Não se ouve já no bosque uma avezinha. / Espera, que se avizinha / A tua paz também. In: *Obras Escolhidas de Goethe*. Poesia. Círculo de leitores, 1993.

schlecht in Zamonischer Literatur bist, wirst du dich unsterblich blamieren.
Das nennen wir Ormen. (MOERS, 2008, p.229)¹⁵³

Diversos autores da literatura alemã e mundial são mencionados durante o “Ormen”. Pode-se notar através de alguns exemplos como Walter Moers faz uso da palintextualidade também com o intuito de conferir um caráter de autenticidade para a história e os mitos de Zamonien (ALTGELD, 2008, p.60). Versos de *Herbsttag* podem, por exemplo, ser identificados na cena em que uma criatura chamada “Ali Aria Ekmirrner” declama os seguintes versos:

*Befiehl den letzten Früchten voll zu sein;
Gib ihnen noch zwei südlichere Tage,
dränge sie zur Vollendung hin und jage
die letzte Süße in den schweren Wein.*¹⁵⁴
(MOERS, 2008, p.232, grifo do autor)

Mythenmetz reflete um pouco a respeito da temática do poema até chegar à resposta correta:

Hm. Wein. Ein Weingedicht. Nicht irgendein Weingedicht. Ein besonderes Weingedicht. *Das Weingedicht überhaupt: Kometenwein*, das die grausame Geschichte von Gizzard von Ulfo thematisierte. Und das hatte niemand anderer als ...»Ali Aria Ekmirrner!« rief ich. »Das ist die zweite Strophe aus *Kometenwein!*« (MOERS, 2008, 232) ¹⁵⁵

Walter Moers usa versos do poema de Rilke sem alterá-los, porém atribuindo-lhes novo título e sentido para retratar um evento mítico em Zamonien: a produção de um suposto vinho excepcional após um cometa muito raro atravessar os céus da região vinícola do continente¹⁵⁶. Ao trazer versos do poema de Rilke para dentro do universo ficcional sem modificá-los, todavia,

¹⁵³ Tradução: Funciona assim: todo Buchling escolhe uma passagem marcante da obra completa de seu poeta – a passagem na qual ele acredita que o autor foi fortemente inspirado pelo Orm. E essas linhas ele irá recitar para você. Se você for bom em literatura zamônica, você irá descobrir a maior parte. Mas se você for ruim em literatura zamônica, você vai se envergonhar pra sempre. Isso é o que chamamos de ormen.

¹⁵⁴ Tradução: Ordena às últimas frutas que fiquem maduras, / dá-lhes ainda mais uns dois dias de calor, / leva-as à completude e não deixes de pôr / no vinho pesado sua última doçura. In: RILKE, Rainer Maria. *Poemas*. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo, Companhia das Letras, 2012, p.80.

¹⁵⁵ Tradução: Hm. Vinho. Um poema sobre vinho. Mas não qualquer poema sobre vinho. Um poema sobre vinho especial. O poema dos poemas sobre vinho, que tematiza a terrível história de Gizzard von Ulfo. E isso foi ninguém senão... “Ali Aria Ekmirrner!”, gritei. “Essa é a segunda estrofe de *Vinho do cometa*”

¹⁵⁶ Segundo os mitos de Zamonien, Gizzard von Ulfo, dono de vinícola, destruiu todas as garrafas do tão especial “Kometenwein”, ficando apenas com uma única para si. Ao ter que lidar com a revolta de seus funcionários, ele resolve beber todo o seu vinho antes que seja morto por todos ao seu redor. Segundo a lenda zamônica, ele foi levado a uma prensa de uvas e da mistura de seu sangue com o vinho que tinha bebido, fez-se o “Kometenwein” definitivo (MOERS, 2008, p.124).

alterando, de certa forma, seu significado e usando-os até mesmo como elemento de construção do *Anderswelt*, Moers insere os versos do poeta alemão em um novo contexto, atribuindo-lhes uma ressignificação dentro da narrativa.

O mesmo processo de recontextualização se dá com outros autores e outras obras citadas pelo autor no romance. Enquanto Mythenmetz tenta desvendar quem é o autor “zamônico” daquele trecho, o leitor-modelo também tenta paralelamente decifrar o anagrama criado por Moers. Para isso, ele terá que ativar todos os seus conhecimentos literários e recordar-se das obras que já leu. Altgeld (2008, p.60-62) afirma, portanto, que o rito do “ormen” tem duas funções na narrativa: a de estimular o resgate de uma lembrança literária no leitor-modelo e também, de atualizar esse seu conhecimento durante a leitura após a ressignificação feita por Walter Moers.

Esse estímulo ao leitor-modelo que deve estabelecer relações intertextuais a partir do que leu, toca, segundo Conrad (2011, p.290), em uma questão bastante significativa da literatura pós-moderna:

Während der Lektüre muss hier idealerweise beständig anhand der Werkzitate der gerade zitierte Autor erkannt werden. Diese ohnehin schwierige Transferleistung des gebildeten Lesers, die Mythenmetz im Rahmen des Ratespiels vorführt, wird durch die anagrammatische Zamonisierung der Autornamen für den fiktionsexternen Leser gleich doppelt erschwert. In diesem Spiel mit dem Pseudodiskurs einer zamonischen Literatur kommt nun aber eine zentrale Problematik postmoderner Intertextualität zum Ausdruck: Die Menge der (hier: literarischen) Diskurse ist für den individuellen Leser nicht mehr erschließbar und eröffnet damit eine unendliche Menge von nie vollständig dechiffrierbaren Bedeutungsdimensionen. [...] Der Roman erweitert in Gestalt der Buchlinge erneut seine ohnehin nicht mehr auf ihre Ursprünge hin rekonstruierbare, zeichenhafte Verweiskette, die postmoderne Literatur prinzipiell ausmacht.¹⁵⁷

¹⁵⁷ Tradução: Durante a leitura é ideal que o autor citado seja constantemente reconhecido através das citações das obras. Essa difícil tarefa de transfer para o leitor instruído, apresentada por Mythenmetz no jogo de adivinha, é dificultada ao leitor externo à ficção devido a “zamonização” dos nomes de autores através dos anagramas. Nesse jogo com o pseudodiscurso de uma literatura zamônica vem à tona uma problemática central da intertextualidade pós-moderna: a quantidade de discursos (nesse caso, literários) não é deduzível para o leitor individual e abre, dessa maneira, uma quantidade imensurável de dimensões de significados que não são integralmente decifráveis. [...] Através da figura dos Buchlinge, o romance expande novamente a simbólica corrente de referências, cuja origem não pode mais ser reconstruída, tão característica da literatura pós-moderna.

2.2.1.2 Referências a personagens da literatura mundial

A figura dos “Buchlinge” não estabelece uma relação intertextual apenas com poetas, escritores e suas obras. Essas figuras fantásticas também fazem uma clara referência às personagens da ficção científica de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*. Uma vez que a literatura é proibida e livros são imediatamente queimados no mundo futurista representado nessa narrativa, algumas pessoas memorizam obras literárias que leram algum dia em suas vidas, pois dentro da mente humana essas obras não poderiam ser destruídas. Grupos inteiros de homens e mulheres que vivem marginalizados, reúnem-se e declamam as obras memorizadas para que elas não caiam no esquecimento. São “vagabundos por fora, bibliotecas por dentro”¹⁵⁸. Cada um deles apresenta-se, inclusive, a partir do nome da obra que gravou.

Todavia, não é apenas na figura dos “Buchlinge” que podemos identificar uma referência a outros personagens consagrados da literatura mundial. Tome-se o seguinte exemplo: um monstro conta sua própria história. Ele fala das suas primeiras impressões ao despertar com vida em um laboratório, de seus medos, da angústia e da dificuldade em compreender sua condição e de encontrar seu lugar no mundo. Todos ao seu redor sentem certa abjeção com relação a sua figura. A relação com seu criador é bastante complexa e dúbia: se, por um lado, ele o vê como um pai, por outro, detesta-o por ter feito dele uma criatura monstruosa. O monstro procura de todas as maneiras compreender o porquê de sua criação e o sentido de sua vida. Seu conflito só chega ao fim quando ele consegue acabar com a vida de seu criador e, em seguida, com sua própria.

Para os leitores dos romances de Zamonien não é difícil identificar o personagem de quem falamos: “Schattenkönig”, ou melhor, “Homunkoloss”, o monstro criado em um laboratório por Phistomefel Smeik que vaga pelas catacumbas de Buchhaim. A temática da gênese do monstro traz consigo uma gama de referências a mitos, lendas e outras obras da literatura mundial que também ocuparam-se com essa temática.

Especialmente pelo fato de Walter Moers ter citado Mary Shelley como uma de suas fontes de inspiração¹⁵⁹, é cabível supor que muitos elementos referentes à criação do monstro em *Die Stadt der träumenden Bücher* baseiam-se na narrativa de Shelley publicada em 1818, *Frankenstein or The Modern Prometheus*. Schäbler (2011, p.139) afirma que, embora haja

¹⁵⁸ Cf. BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. São Paulo: Editora Globo, 2012, págs.207-217.

¹⁵⁹ Cf. NÜCHTERN, Klaus. Mein Zielpublikum bin ich. *Falter*. Viena, v.17/03, 2003. O trecho da entrevista em que Moers menciona Mary Shelley como uma de suas fontes pode ser lido na página 96 desse trabalho.

algumas diferenças na construção e no desenvolvimento dos dois personagens, há muitas semelhanças temáticas e narratológicas, que nos permitem confirmar a intertextualidade.

A narrativa sobre a gênese do monstro em *Die Stadt der träumenden Bücher* é apresentada em uma moldura narrativa intradieética, quando Mythenmetz conhece Schattenkönig pessoalmente e este lhe conta quem ele é e como chegou até as catacumbas de Buchhaim. Nesse ponto do enredo, o leitor descobre que esse personagem foi um humano e, um dia, transformado por Phistomefel Smeik em uma criatura horrenda, construída a partir de livros e manuscritos antigos. Devido à composição do papel altamente inflamável do qual foi feito, Schattenkönig está fadado a viver para sempre na escuridão das catacumbas de Buchhaim como uma “textuelle Monströsität”¹⁶⁰ (CONRAD, 2011, p.294). Smeik, seu criador, ao lhe trazer novamente à vida, dá a sua criatura um nome: “Ich habe dich in eine neue Kreatur verwandelt. [...] Du warst einst Mensch und bist jetzt ein Monster! Du warst einst klein und bist jetzt ein Koloß. Ich bin dein Schöpfer, und du bist mein Geschöpf. Ich nenne dich – *Homunkoloss!*”¹⁶¹ (MOERS, 2008, p.360).

Logo após ser criada, a criatura ganha um nome e juntamente com ele é informada acerca da razão pela qual foi trazida à vida:

»Ich sage dir, was der wirkliche Grund für all diese Maßnahmen hier ist [...] Du schreibst zu gut. [...] Wenn du hier in Buchhaim nur ein einziges Buch veröffentlichst, dann ist der Zamonische Buchmarkt im Eimer. Und der Zamonische Buchmarkt, das bin nun mal ich. Deine Art zu schreiben ist so vollkommen, so rein, so rundum erfüllend, dass man nichts anderes lesen möchte, wenn man sie einmal kennengelernt hat. Sie zeigt auf beschämende Weise, wie mittelmäßig das ganze Zeug ist, das wir gewöhnlich lesen [...] Du könntest Schule machen. Andere Schriftsteller inspirieren, bessere Bücher zu produzieren. [...] Du warst schon in dem Moment eine bedrohte Spezies, als du geboren wurdest. Du bist der erste und zugleich der letzte deiner Art. Du bist der größte Dichter Zamoniens. Und damit dein eigener schlimmster Feind. [...]« (MOERS, 2008, p.366-367)¹⁶²

¹⁶⁰ Tradução: Monstruosidade textual

¹⁶¹ Tradução: Eu te transformei em uma nova criatura. [...] Você foi um humano e é agora um monstro! Um dia você foi pequeno, mas é agora um colosso. Eu sou seu criador e você, minha criatura. Eu te dou o nome de Homunkoloss.

¹⁶² Tradução: Eu te digo qual é o verdadeiro motivo para todas essas medidas aqui. [...] Você escreve bem demais. [...] Se você publicar um único livro aqui em Buchhaim, o mercado literário de Zamonien está acabado. E o mercado literário de Zamonien sou eu. A sua forma de escrita é tão perfeita, tão pura e tão completa, que não se quer ler mais nada depois de tê-la conhecido. Ela mostra de maneira vergonhosa, como é regular essa coisa toda que costumamos ler. [...] Você poderia fazer escola. Inspirar outros escritores a produzir livros melhores. [...] Desde que você nasceu, você está fadado a ser uma espécie ameaçada. Você é o primeiro e, ao mesmo tempo, o último do seu tipo. Você é o maior poeta de Zamonien. E, por isso, seu próprio maior inimigo. [...]

Conforme as cenas desenvolvem-se, passa a ser de conhecimento do protagonista e também do leitor-modelo que, ainda em sua forma humana, Schattenkönig era escritor. E não apenas um escritor qualquer, mas o autor do misterioso manuscrito pelo qual Mythenmetz procurou durante sua jornada. Entretanto, a transfiguração do escritor em um monstro acaba por transformar também sua personalidade:

»Nein...[...] ich bin kein Mensch mehr. Ich bin nicht mehr der Dichter, den du die ganze Zeit gesucht hast. Das war ich einst, vor langer Zeit. Jetzt bin ich etwas Neues, etwas Anderes. Etwas viel Größeres. Ich bin ein Monster. Ein Mörder. Ein Jäger. Ich bin der König von Schloß Schattenhall. Ich bin – Homunkoloss.« (MOERS, 2008, p.361)¹⁶³

Ao se comparar *Frankenstein* com *Die Stadt der träumenden Bücher*, notam-se alguns paralelos na construção e no desenvolvimento dos personagens em ambas as obras. Schattenkönig, assim como seu “antecessor”, é um monstro colossal e obscuro com força e habilidades físicas imensuráveis. Ambas as criaturas são movidas pelo sentimento de ódio com relação a seus criadores e pelo desejo de vingança. Elas espalham medo naqueles que as cercam e, embora por motivos distintos, ambas acabam por se tornar monstros assassinos (SCHÄBLER, 2011, p.142-146). O fim dos dois monstros também é bastante semelhante: eles conseguem a vingança e acabam matando seus criadores, para, em seguida, morrer.

Há, todavia, algumas diferenças no que diz respeito à criação de ambos os monstros, tanto nos motivos, como na maneira em que isso aconteceu. Victor Frankenstein cria seu monstro em uma tentativa de superar a morte e de conseguir dar vida a algo, assim como Deus o fez. Seu objetivo era a fama e sua consequente imortalidade. No entanto, ao dar a vida ao monstro que ele mesmo criou, o jovem médico assusta-se com a imagem horripilante da criatura e foge. Smeik, todavia, cria seu monstro com um propósito bastante definido. Ele desmembra um ser humano e o transforma em um monstro a partir de livros, manuscritos e textos antigos, para que ele possa comandar sua criatura onde melhor lhe convém, ou seja, no subterrâneo de Buchhaim, longe dos leitores e em um lugar onde sua força física teria alguma serventia.

Ainda fazendo uma comparação entre os dois personagens, é relevante mencionar o fato de que a criatura da obra de Shelley não possui um nome e é denominado apenas como “o monstro de Frankenstein”, enquanto o monstro no romance de Moers tem nomes distintos (SCHÄBLER, 2011, p.143):

¹⁶³ Tradução: Não... [...] eu não sou mais um humano. Ich não sou mais o poeta por quem você procurou o tempo todo. Eu era ele, há muito tempo atrás. Agora sou algo novo, algo diferente. Algo muito maior. Eu sou um monstro. Um assassino. Um caçador. Eu sou o reino do castelo Schattenhall. Eu sou Homunkoloss.

»Ich habe viele Namen [...] Meffias. Soter. Ubel. Existien. Erohares. Tetragrammaton. Die Halbzwerge in den oberen Höhlen nennen mich Keron Kenken. Bei den dunklen Völkern in den Kellerlabirynthen habe ich den Namen Ngyan Spar Du Dung Mgo Gyu í Thor Tshugs Can. Das kann selbst ich mir kaum merken.«

»Bist du – der Schattenkönig? « fragte ich.

»Das ist der idiotischste Name von allen«, sagte er. »So nennen sie mich an der Oberfläche, stimmt's? Ja, wenn du so willst, bin ich auch der Schattenkönig. Am besten gefällt mir aber der Name, den mir mal ein alter Freund gegeben hat. Er nannte mich Homunkoloss. Das trifft es eigentlich am besten.« (MOERS, 2008, 349)¹⁶⁴

Enquanto o monstro de Frankenstein é conhecido por não ter sido nomeado pelo seu criador, o monstro de Smeik tem tantos nomes, que ele nem mesmo consegue se lembrar de todos. Walter Moers faz aqui uma paródia com o intuito de produzir um efeito humorístico dessa temática do romance de Shelley.

A infinidade de nomes do personagem de “Schattenkönig” pode ser interpretada também como uma alusão a Deus. Tal afirmação baseia-se em um dos supostos nomes da criatura apresentados na narrativa: “tetragrammaton”, termo que remete imediatamente ao tetragrama YHWH, um símbolo da cultura judaica que representa o nome de Deus. Zuchiwschi (2010, p.182) afirma que, por ser apenas um símbolo, o tetragrama é impronunciável. Ele carrega consigo o significado de que o nome de Deus não pode ser proferido ou invocado e deve, portanto, ser protegido, pois na cultura religiosa judaica acredita-se “que a invocação literal de seu nome pode desencadear forças perigosas e incontrolláveis”.

Ainda tratando de referências à cultura judaica, podemos estabelecer uma relação imediata entre as narrativas de Moers e Shelley com a lenda do Golem de Praga, uma narrativa que conta a história do rabino Judah Loew, o qual teria criado, no século XVI, um Golem para defender o gueto de Josefov dos gravíssimos ataques que os judeus vinham sofrendo. Silva (2009, p.2) esclarece que:

[...] o Golem é sempre uma criatura que se origina do barro; adquire vida através de uma intervenção mágica e, como ser vivente, criado, porém, de forma artificial, é limitado [...] Além disso, não possui livre arbítrio e destina-se, apenas, a cumprir as ordens de seu humano criador. No entanto, todo Golem, em algum momento, irá infringir as leis que demarcam as fronteiras de sua existência inumana – cresce de forma desmedida, começa a demonstrar sentimentos humanos, torna-se violento, desobediente, ameaçador –, obrigando o demiurgo a destruí-lo.

¹⁶⁴ Tradução: “Eu tenho muitos nomes [...] Meffias. Soter. Ubel. Existien. Erohares. Tetragrammaton. Os meio anões nas cavernas superiores me chamam de Keron Kenken. Entre os povos escuros nos labirintos do porão eu tenho o nome de Ngyan Spar Du Dung Mgo Gyu í Thor Tshugs Can. Nem mesmo eu consigo me lembrar disso.” “Você é o rei das sombras?”, perguntei. “Esse é o nome mais idiota de todos.”, disse ele. “É assim que me chamam na superfície, certo? Sim, se você assim quiser, eu sou o rei das sombras também. Mas o nome que mais me agrada é um que um velho amigo me deu. Ele me chama de Homunkoloss. Esse é, na verdade, o que melhor combina.

A autora (2009, p.2) interpreta a lenda judaica dizendo que “por sua natureza monstruosa, o Golem assinala que todo e qualquer ser vivente que não tenha sido criado pela vontade divina será apenas, e sempre, uma imitação tosca e imperfeita, e que jamais terá pleno êxito”. Assim como a figura do Golem, Schattenkönig e o monstro de Frankenstein também podem ser vistos como imitações imperfeitas e incompletas, pois não se satisfazem com suas vidas e sentem-se inacabados.

As origens de narrativas que tratam da criação artificial de um monstro retomam inevitavelmente o tema bíblico da gênese divina, que também é discutido na tragédia de Goethe *Faust*. É importante mencionar que o próprio Mefistófeles é uma criatura que questiona a criação e o seu criador. Ele, embora represente o diabo – um anjo caído que se rebelou contra Deus –, não equivale à imagem do maléfico Satanás da mitologia cristã (EGGENSPERGER, 2001). Na obra de Goethe, o diabo é uma criatura que questiona o criador, pois vê na terra e nos homens, ou seja, na criação divina, muitas misérias e inúmeros tormentos:

Ein wenig besser würd' er leben,
Hättst du ihm nicht den Schein des Himmelslichts gegeben
[...]
Nein, Herr! Ich find' es dort, wie immer, herzlich schlecht.
Die Menschen dauern mich in ihren Jammertagen,
Ich mag sogar die armen selbst nicht plagen.¹⁶⁵ (GOETHE, 2004, p.50-53)

A intertextualidade com *Faust* também se constitui no próprio nome do personagem de Moers: “Homunkoloss”. Inicialmente o termo remete a “homo”, do latim, e a “koloss”. Ou seja, o personagem seria um colosso humano, o que equivale a sua descrição na diegese. O termo remete também a “Homunkulus”¹⁶⁶, um pequeno ser artificial criado a partir de fórmulas alquimistas. A figura do “Homunculus” é apresentada no segundo ato da segunda parte de *Faust*. Como essa obra é constantemente parodiada e citada no romance de Moers, é plausível que fique estabelecida uma relação intertextual também no nome do personagem (MADER, 2012, p.139).

Marcos Vinícius Mazzari (In: GOETHE, 2007, p.315-316) esclarece nas notas introdutórias ao segundo ato da obra de Goethe que a concepção do homunculus, um ser humano de proveta,

¹⁶⁵ Tradução: Viveria ele algo melhor, se da celeste / Luz não tivesse o raio que lhe deste / [...] / Não, Mestre! acho-o tão ruim quão sempre; vendo-o assim / Coitados! em seu transe os homens já lamento, / Eu próprio, até, sem gosto os atormento. (GOETHE, 2004, p.50-53)

¹⁶⁶ Definição de “homúnculo” no Aurélio: Homenzinho. Pequeno ser sem corpo, sem peso, sem sexo, e dotado de poder sobrenatural, que os feiticeiros pretendiam fabricar. Definição de “Homunkulus” no DUDEN: “(nach alchemistischer Vorstellung) künstlich erzeugter Mensch.”

baseia-se largamente em escritos alquímicos dos séculos XVI e XVII, sobretudo a obra de Paracelso *De natura rerum*, que Goethe conhecia de leitura própria [...] Conforme registram vários comentadores do *Fausto*, Paracelso escreve naquela obra que, “entre os mais altos e grandiosos segredos que Deus permitiu aos homens mortais e pecadores conhecer” encontrava-se na fórmula alquímica para criar “um ser humano fora de um corpo feminino e de uma mãe natural”. Tal fórmula vigorou até o século XVIII [...] ¹⁶⁷

O homúnculo é criado em laboratório na presença de Mefistófeles e fica hermeticamente fechado em um vidro, tendo vindo ao mundo apenas “pela metade”. Como afirma Mazzari, “a sua aspiração daqui para a frente (e ao longo de toda a “Noite de Valpúrgis clássica”) será adquirir substância corporal e nascer por inteiro”¹⁶⁸. A criatura artificial, que tem poderes sobrenaturais e pode, inclusive, adentrar os sonhos de Fausto, assume a comitiva e ilumina o caminho do grupo na cena seguinte.

A temática da gênese do monstro remonta a diferentes narrativas mitológicas, a lendas e a obras literárias distintas e não se encerra apenas nos exemplos aqui mencionados. As relações intertextuais em volta dessa temática apresentam-se, certamente, de maneira bastante extensa.

Há ainda no personagem de Walter Moers outras referências a temas e textos literários distintos que, todavia, não se ocupam com a gênese de uma criatura artificial. Pelo fato de Schattenkönig ser um personagem aprisionado em um labirinto infundável, podemos, por exemplo, estabelecer também uma alusão à figura mitológica do Minotauro: um ser híbrido, um monstro forte, violento e ameaçador preso em um grande labirinto. Vilas-Boas (2003, p.247-250) afirma que, embora a fonte original do mito seja desconhecida e haja diferentes versões para essa narrativa, essa é a figura dominante do Minotauro em nosso imaginário. E é essa a figura que “ecoa através de muitos textos literários” (VILAS-BOAS, 2003, p.250), especialmente aqueles que representam espaços labirínticos.

E ainda tem-se uma última intertextualidade entre a figura de Schattenkönig e outro personagem da literatura mundial: Drácula, de Bram Stoker. A extrema sensibilidade à luz de Schattenkönig e a necessidade da escuridão para sobreviver remetem a uma característica fundamental dos vampiros (MADER, 2012, p. 137). Como o próprio Walter Moers afirma ter em Stoker uma fonte de inspiração¹⁶⁹, a associação entre os personagens torna-se bastante plausível.

¹⁶⁷ Cf. notas introdutórias em GOETHE, 2007, p.315-316.

¹⁶⁸ Cf. notas introdutórias em GOETHE, 2007, p.315-316.

¹⁶⁹ Cf. NÜCHTERN, 2003. O trecho da entrevista no qual Moers cita Bram Stoker como uma de suas fontes pode ser lido na página 96 desse trabalho.

2.2.1.3 Referência intertextual a espaços fictícios de obras literárias

Die Stadt der träumenden Bücher apresenta três cenários diferentes para o desenrolar do enredo: a “Lindwurmfeste”, local de nascimento de Mythenmetz, onde todos os habitantes se dedicam à literatura e às questões estéticas, sem se preocupar com questões práticas e cotidianas ou até mesmo com o mercado editorial; a cidade de “Buchhaim”, onde todo o mercado literário está em efervescência; e, por fim, as catacumbas de “Buchhaim”, uma biblioteca subterrânea infindável, onde os maiores tesouros da literatura de Zamonien podem ser encontrados. É nesse último lugar que se passa a maior parte do romance. A partir desses três diferentes cenários, podemos identificar referências intertextuais a outras obras da literatura fantástica.

A “Lindwurmfeste” assemelha-se a uma torre de marfim, um local recluso, onde o isolamento do artista seja possível. Os habitantes da “Lindwurmfeste” são todos escritores ou aprendizes de escritores e vivem apenas para se dedicar à literatura, sem conhecer a realidade exterior. Em uma entrevista¹⁷⁰, Walter Moers menciona o cenário fictício e ironiza o distanciamento exagerado da realidade:

Falter: Welchen Geschöpfen fühlen Sie sich am nächsten?

Walter Moers: Den Bewohnern der Lindwurmfeste – den bekloppten Schriftstellern in ihrem Elfenbeinturm.¹⁷¹

A simbologia envolta da torre de marfim é bastante ampla, no entanto, podemos encontrar uma referência intertextual específica a um romance fantástico: à “Elfenbeinturm” em *Unendliche Geschichte*¹⁷², de Michael Ende, um local recluso, onde reside a “Imperatriz-Menina” e o único lugar em “Fantasia” que ainda está protegido e preservado do “Nada” que assola o reino.

Enquanto as criaturas da “Lindwurmfeste” ocupam-se com fazer literário, a cidade de “Buchhaim” representa o local de distribuição da literatura. Na superfície da cidade são assinados contratos com agentes literários e editoras, livros são divulgados e vendidos, críticos literários circulam pela “giftige Gasse”¹⁷³ esperando pela próxima resenha a ser escrita e, por fim, escritores consagrados e também poetas idealistas que não conseguem publicar suas obras

¹⁷⁰ Cf. NÜCHTERN, 2003.

¹⁷¹ Tradução: Falter – De qual criatura você se sente mais próximo? / Walter Moers: Dos moradores da Lindwurmfeste – aos escritores malucos na sua torre de marfim.

¹⁷² Tradução: História sem fim. Cf. ENDE, Michael. *Die unendliche Geschichte*. Stuttgart: Carlsen, 2010.

¹⁷³ Tradução: travessa venenosa.

e acabam pedindo esmolas dentro de pequenas covas no “Friedhof der Vergessenen Dichter”¹⁷⁴. Korten (2008, p. 60) afirma que Buchhaim “[...] (kann) als Allegorie auf Buch und Bücherlesen verstanden werden – mit allen Facetten der modernen Marketingstrategien bis hin zur Monopolisierung durch eine einzige böse Kraft”¹⁷⁵.

Fazendo uma comparação entre os dois espaços descritos na narrativa, Goslar (2001, p.266) assevera que:

Auf der Oberfläche erstreckt sich zwischen der Lindwurmfeste und Buchhaim eine literarische Hochkultur mit ihren positiven wie negativen Seiten. Während auf der Lindwurmfeste ein unbescholtenes, fast naives Verständnis der schriftstellerischen Praxis vorherrscht, wird in Buchhaim Realität, was der Lindwurmfeste unbekannt ist: ein Markt und mit ihm machtpolitische Strukturen.¹⁷⁶

Todavia, o cenário de Buchhaim torna-se mais interessante – e também intertextual – em seu subsolo, onde ficam preservados os acervos e depósitos dos antiquários de Buchhaim. As catacumbas da cidade são um labirinto, formados por corredores infundáveis repletos de estantes de livros.

Figura 7– ilustração das catacumbas de “Buchhaim” (MOERS, 2008, p.128-129).

¹⁷⁴ Tradução: cemitério dos poetas esquecidos.

¹⁷⁵ Tradução: (pode) ser compreendida como alegoria do livro e da leitura de livros – com todas as facetas das estratégias modernas de marketing, até a monopolização através de uma única força má.

¹⁷⁶ Tradução: Sobre a superfície estende-se entre a Lindwurmdeste e Buchhaim uma alta cultura literária com seus lados positivos e negativos. Enquanto na Lindwurmdeste predomina uma compreensão íntegra, quase inocente da prática literária, em Buchhaim tem-se a realidade, que é desconhecida na Lindwurmdeste: um mercado e com ele, estruturas de poder político

Essa imagem remete imediatamente à simbólica *Biblioteca de Babel*, de Jorge Luis Borges ou mesmo à misteriosa biblioteca do mosteiro beneditino representada em *O nome da Rosa*, de Umberto Eco. Alguns exemplares de livros encontrados nos labirintos de Buchhaim também estabelecem uma relação intertextual com o romance de Eco: os livros perigosos, que podem matar apenas com um leve toque¹⁷⁷, assim como o enigmático segundo livro da *Poética* de Aristóteles, cujas páginas foram envenenadas para que aqueles que chegassem a lê-las morressem pelo seu veneno e não pudessem reproduzir seu conteúdo (MADER, 2012, p.135).

2.2.2 Similtextualidade

A similtextualidade pode ser identificada quando a referência intertextual é focada em peculiaridades de uma classe de textos, de um gênero ou estilo e não apenas em um texto específico: “Der Bezug eines Textes (“Similtext”) auf bestimmte Stile, Genres, Schreibweisen oder allgemein auf poetische Muster heißt genau dann similtextuell, wenn diese Muster in augenfälliger Weise imitiert werden”¹⁷⁸ (STOCKER 1998 apud ALTGELD, 2008, p.10).

A similtextualidade pode ser observada não só em *Die Stadt der träumenden Bücher*, mas em toda a série de romances de Zamonien. O próprio Walter Moers fala em uma entrevista à revista austríaca *Falter*¹⁷⁹ sobre os gêneros literários que nortearam a escrita de seus romances:

Falter: Können Sie ein bisschen darüber erzählen, wie der Kontinent Zamonien in Ihrem Kopf entstanden ist?

Walter Moers: Haben Sie seeehr viel Zeit? Nein, ich versuche es mal zusammenzufassen. Bei der Arbeit am ersten Roman kam mir die fixe Idee für eine Buchreihe, bei der eigentlich nicht die Protagonisten, sondern der Ort, an dem die Handlung spielt, der eigentliche Held sein soll. Auf dieser Folie sollen unterschiedliche Genres und Literaturformen ausprobiert werden: Der erste war ein barocker fantastischer Roman, der zweite eine Märchenparodie, "Rumo" ist ein Abenteuerroman, das nächste Buch wird die Horror- und Schauerliteratur zur Grundlage haben, das übernächste die Science-Fiction, wenn ich so weit komme.¹⁸⁰

¹⁷⁷ Cf. MOERS, 2008, p.156

¹⁷⁸ Tradução: A referência de um texto (“similtexto”) a estilos, gêneros, formas de escrita ou, de maneira geral, a modelos poéticos é similtextual quando esses modelos são imitados de maneira bastante clara.

¹⁷⁹ NÜCHTERN, Klaus. Mein Zielpublikum bin ich. *Falter*. Viena, v.17/03, 2003.

¹⁸⁰ Tradução: Falter – O senhor poderia contar um pouco a respeito de como surgiu o continente de Zamonien em sua mente? / Walter Moers: Você tem bastaaaaaaante tempo? Não, vou tentar resumir. Durante o trabalho do primeiro romance, me veio uma ideia fixa para uma série de livros, na qual não os protagonistas, e sim, o lugar no qual se passa a história seja o verdadeiro herói. Nessa proposta, diferentes gêneros e diversas formas literárias deverão ser experimentadas: o primeiro foi um romance fantástico barroco, o segundo uma paródia dos contos de

Pode-se, de fato, notar a intenção “experimental” do autor da série de Zamonien. *Die 1 1/2 Leben des Käpt'n Blaubär* (1999), por exemplo, apresenta muitas semelhanças com a novela picaresca barroca e com formas narrativas barrocas como o relato de viagem em primeira pessoa e a narrativa autobiográfica, ao mesmo tempo que tem elementos em sua estrutura narrativa pertinentes ao romance de aventura, ou até mesmo, ao de um romance de formação (DRYWA, 2011, p.174). *Ensel und Krete* (2000) tem já em seu subtítulo a designação “Ein Märchen aus Zamonien”¹⁸¹ e a referência ao conto de João e Maria (*Hänsel und Gretel*) é imediata, assim como fica clara a paródia realizada com os personagens, o enredo, assim como com o status universal dessa narrativa. *Rumo und die Wunder im Dunkel* (2003) é um romance de aventura que engrandece a figura do clássico herói de cavalaria que enfrentará todos os perigos que surgirem no caminho até a conquista de sua amada. Na entrevista, realizada em 2003, um ano antes da publicação do quarto romance da série, Moers afirma que sua próxima obra teria como base a literatura de terror. De fato, há inúmeras referências intertextuais a esse gênero literário em *Die Stadt der träumenden Bücher*. Por fim, o leitor é informado de que o livro seguinte deveria ser uma ficção científica. Todavia, *Der Schreckenmeister* (2007) apresenta-se novamente como uma paródia, porém dessa vez, o ponto de partida intertextual é uma narrativa de Gottfried Keller.

A informação de que *Die Stadt der träumenden Bücher* deveria ser uma narrativa fantástica de terror é amparada em uma fala do próprio Walter Moers nessa mesma entrevista, quando o escritor cita quais são suas fontes de inspiração:

Falter: Welche Bücher haben Sie inspiriert?

Walter Moers: Eher die Klassiker: Poe, Stevenson, Shelley, Stoker, Jules Verne, E.T.A. Hoffmann, T. H. White. Von den moderneren William Goldman oder Marc Helprin.¹⁸²

A influência da literatura de terror inglesa e americana (Gothic Novel) se faz notar na descrição de alguns espaços na narrativa, especialmente quando o protagonista está perdido nas catacumbas de Buchhaim (ALTGELD, 2008, p. 62). O esconderijo do caçador de livros “Hoggno der Henker”, um canibal que pretende devorar o protagonista, é descrito por Mythenmetz como uma câmara dos horrores:

fada, “Rumo” é um romance de aventura, o próximo livro terá como base a literatura gótica e de horror, e o próximo será uma ficção científica, se eu chegar até lá.

¹⁸¹ Tradução: Um conto de fadas de Zamonien. A opção pelo termo “conto de fadas” e não por “contos maravilhosos” deu-se apenas devido à tradição em traduzir o termo dessa maneira.

¹⁸² Tradução: Falter – Quais livros te inspiraram? / Moers – Os clássicos. Poe, Stevenson, Shelley, Stoker, Jules Verne, E.T.A. Hoffmann, T. H. White. E dos mais modernos William Goldman e Marc Helprin.

Es war der Schädel eines Riesen, vermutlich eines Zyklopen, da er nur eine Augenhöhle besaß. [...] Das Innere des Schädels war eingerichtet wie ein Wohnraum. Es gab einen großen hölzernen Tisch, einen Stuhl, ein Schlaflager aus Fellen, zwei Regale mit Glasbehältern und Büchern. An den Wänden hingen die unterschiedlichsten Waffen und Rüstungsteile [...] Die Gegenstände, die zwischen den Waffen an der Wand hingen, waren Schrumpfköpfe. In einem Korb lagen fein säuberlich abgeschabte Schädel und Knochen. Ich sah Sägen und medizinische Skalpelle. Die Glasbehälter im Regal waren mit geronnenem Blut und eingelegten Organen gefüllt, andere mit lebenden Würmern und Maden. Ich sah Herzen und Gehirne, in farbigen Flüssigkeiten konserviert. Abgeschnittene Hände. (MOERS, 2008, p.196-197)¹⁸³

Espíritos, esqueletos, caveiras, cadáveres, corpos decepados, gritos arrepiantes e criaturas aterrorizantes são imagens recorrentes na literatura de terror e cenários constantes nas catacumbas de “Buchhaim”. O motivo de ossos espalhados pelo cenário da narrativa contribui bastante para a atmosfera horripilante (ALTGELD, 2008, p.63). É o que se dá, por exemplo, em uma cena, na qual Mythenmetz passa pelo “Reich der Toten”¹⁸⁴, um cemitério subterrâneo milenar:

In einer Reihe hintereinander gelegener Grotten sah ich gewaltige Haufen von gestapelten Knochen und Schädeln, Hand- und Fußknochen zu eigenen Haufen sortiert [...] Manche der Urbewohner der Katakomben (hatten) sich nicht einmal die Mühe gemacht, ihre Leichen zu vergraben. Sie hatten sie einfach zu Bergen getürmt und verwesen lassen [...]. (MOERS, 2008, p.188)¹⁸⁵

Uma descrição semelhante a essa pode ser encontrada em diversas narrativas de terror, como é o caso do conto *O Barril de Amontillado* de Edgar Allan Poe, autor que Moers menciona na entrevista anteriormente comentada como uma de suas leituras inspiradoras:

No extremo mais remoto da cripta revela-se uma outra, menos espaçosa. Suas paredes haviam sido forradas com restos humanos, empilhados até a abóbada acima, à maneira das grandes catacumbas de Paris. Três lados dessa cripta interior continuavam ornamentados desse modo. No quarto, ossos haviam sido

¹⁸³ Tradução: Era o crânio de um gigante, presumivelmente de um ciclope, uma vez que ele tinha apenas uma cavidade ocular. [...] O interior do crânio era mobiliado como uma residência. Havia uma grande mesa de madeira, uma cadeira, uma estrutura com peles para dormir, duas prateleiras com recipientes de vidros e livros. Nas paredes estavam pendurados os mais diferentes tipos de armas e peças de armadura [...] Os objetos que estavam entre as armas na parede eram tsanstsas. Em um cesto havia crânios e ossos cuidadosamente limpos e raspados. Vi serras e bisturis médicos. Os recipientes de vidro nas prateleiras estavam cheios de sangue coagulado e órgãos conservados, outros, com vermes vivos e vermes. Eu vi corações e cérebros conversados em substâncias coloridas. Mãos decepadas.

¹⁸⁴ Tradução: reino dos mortos.

¹⁸⁵ Tradução: Numa série de grutas eu vi imensos montes de ossos e crânios empilhados, ossos da mão e do pé separados em montes [...] Alguns nativos das catacumbas nem ao menos se deram ao trabalho, de enterrar os corpos. Eles simplesmente amontoaram todos eles e deixaram decompor [...].

removidos e jogados negligentemente pela terra, formando em um ponto um monte de tamanho razoável. (POE, 2012, p.137)

As ilustrações de Moers acompanham, frequentemente, a descrição desses espaços fictícios e potencializam a atmosfera de terror, na medida em que representam o cenário horripilante. É o caso, por exemplo, da ilustração de uma caveira que acompanha o final de capítulos nos quais foi narrada uma cena potencialmente de terror:

Figura 8: ilustração de caveira feita pelo próprio autor (MOERS, 2008, p. 189).

Nas representações de personagens o motivo ilustrado de ossos e caveiras também se faz bastante presente, de maneira a reforçar a atmosfera de terror que o autor-modelo tenta criar na diegese:

Figura 9: ilustração de um “caçador de livros” das catacumbas de Buchhaim (MOERS, 2008, p.294).

Figura 10: ilustração da mão de “Schattenkönig” servindo uma taça de vinho ao protagonista (MOERS, 2008, p.379).

Figura 11: ilustração da máscara de um caçador de livros (MOERS, 2008, p.457).

O gênero da literatura de terror não é apenas imitado pelo autor, como também é mencionado pelo protagonista quando este percorre as catacumbas do “Reich der Toten”:

Erinnerungen an meine jugendliche Lektüre von Horrorromanen suchten mich heim. Ich musste an skelettierte Hände denken, die aus dem Erdreich hervorbrachten, den Wanderer an den Knöcheln ergriffen und in die Tiefe zerrten. An stöhnende Geister, die aus Wänden heraustraten und einen in ihre kalte Umarmung nahmen, und an glühende Schädel im Dunkel, die irre lachten. (MOERS, 2008, p.187)¹⁸⁶

¹⁸⁶ Tradução: Lembranças das minhas leituras juvenis de romances de horror me atingiam. Eu precisava pensar em mãos esqueléticas que saíam da terra e que agarravam os tornozelos de um passante para leva-lo às profundezas.

Altgeld (2008, p.63) afirma que a similtextualidade com a literatura de terror faz-se bastante presente no romance, servindo, inclusive para trazer humor ao texto. Moers acaba por criar um efeito cômico quando tematiza o exagero na quantidade de ossos e crânios espalhados pelo labirinto:

Von nun an Knochen überall. Künstlerisch veranlagte Höhlenbewohner hatten die Gebeine zu dekorativen Zwecken benutzt, Knochenornamente in die Wände gefügt oder ganze Tunnel mit toten Köpfen gepflastert – hier bekam der Begriff *Kopfsteinpflaster* eine ganz neue Bedeutung. (MOERS, 2008, p.188)¹⁸⁷

A similtextualidade do romance é construída não só a partir da literatura de terror, mas também a partir de diferentes categorias e outros gêneros literários. É relevante mencionar aqui elementos dos quadrinhos que Moers traz para o seu romance, como, por exemplo a ilustração que interage constantemente com a narrativa reforçando o sentido do texto, ou então, completando-o. Alguns exemplos podem ser encontrados quando o protagonista procura o antiquário de Smeik em uma região bastante antiga de “Buchhaim”. A partir dessa cena, os capítulos do romance passam a ser apresentados por seus títulos e também por pequenos números em formato de placas residenciais:

Figura 12: início do capítulo (MOERS, 2008, p.96).

Em fantasmas gemendo que saiam das paredes e envolviam alguém em um gélido abraço, e em crânios que brilhavam no escuro e que davam risadas insanas.

¹⁸⁷ Tradução: Daqui em diante ossos por toda parte. Habitantes das cavernas com certa predisposição artística usaram os ossos para fins decorativos, colocaram ornamentos feitos de ossos nas paredes ou pavimentaram túneis inteiros com cabeças mortas – aqui o termo *Kopfsteinpflaster* ganha um novo significado.

Observação da tradução: o termo “Kopfsteinpflaster” significa em português paralelepípedo. No entanto, são paralelepípedos em forma mais arredondada, semelhante ao formato de uma cabeça (“Kopf”). Moers faz aqui um jogo com o termo alemão “Kopfsteinpflaster” que contém a palavra, pois no labirinto descrito na narrativa, o pavimento era literalmente feito com crânios.

O capítulo é iniciado com um comentário do protagonista acerca das placas que foram apresentadas junto ao título: “*Siebenundsiebzig, achtundsiebzig...* Zum Glück bin ich mit den antiquierten Ziffern der Buchimistischen Zahlenmystik vertraut, sonst hätte ich die Hausnummern nicht lesen können“¹⁸⁸ (MOERS, 2008, p.96). Os capítulos seguintes continuam sendo apresentados dessa mesma maneira, até que Mythenmetz vá para outra parte da cidade.

Temos um outro exemplo da ilustração interagindo com a narrativa, em uma cena na qual os “Buchlinge” hipnotizam o herói da narrativa. O título do capítulo em questão é “Ein sehr kurzes Kapitel, in dem herzlich wenig passiert”¹⁸⁹ e em metade da página impressa, o leitor depara-se com a seguinte ilustração:

Figura 13: ilustração dos “Buchlinge” e do momento em que o protagonista é hipnotizado (MOERS, 2008, p.214).

¹⁸⁸ Tradução: Setenta e sete, setenta e oito... Sorte que conheço bem os números da mística dos números do buchimisten, senão eu não teria conseguido ler o número das casas.

¹⁸⁹ Tradução: Um capítulo bem curto, no qual felizmente pouca coisa acontece.

A hipnose do protagonista é, então, descrita no texto, mas também complementada pela ilustração. Da mesma maneira, diferentes formas gráficas que trazem a atenção do leitor-modelo também para a forma do texto, além do seu conteúdo podem ser encontradas na narrativa (ALTGELD, 2008, p.65). Tem-se um exemplo desse fenômeno quando Mythenmetz encontra-se na “Kammer der gefangenen Echos”¹⁹⁰:

»Ist hier jemand?« rief eine Stimme. »Ist hier jemand? ... ist hier jemand? ... ist hier jemand?«
 »Wo bin ich? – Wo bin ich? ... Wo bin ich? ... Wo bin ich ...?«
 »Ich will nicht sterben! – Ich will nicht sterben! ... Ich will nicht sterben! ... Ich will nicht sterben!«
 »Warum hilft mir keiner? – Warum hilft mir keiner? ... Warum hilft mir keiner? ... Warum hilft mir keiner?«
 »Ich sterbe! – Ich sterbe! ... Ich sterbe! ... Ich sterbe!«
 Mir wurde immer unbehaglicher. Die Verzweiflung in diesen Stimmen war zu groß, zu sehr erinnerte sie mich an meine eigene, als ich durch die Labyrinth irrt. Das waren die Stimmen von Verlorenen, von Sterbenden, von Leuten, die vielleicht schon längst tot waren.
 »Ist hier jemand? ... Ist hier jemand? ... Ist hier jemand?«
 »Wo bin ich? – Wo bin ich ... Wo bin ich ... Wo bin ich ...?«
 »Ich will nicht sterben ... Ich will nicht sterben ... Ich will nicht sterben ...«
 Immer mehr Stimmen kamen hinzu, immer zudringlicher wurden die Klagen. Die Echos vermischten sich, wurden zu Schreien und dann zu Geflüster, zu unsichtbaren Gespenstern, die mich umkreisten, in meine Gehörgänge und in mein Gehirn drangen.
 »Warum hilft mir keiner? – Warum hilft mir keiner?« »Wo bin ich ... wo bin ich ...?« »Ich will nicht sterben! ... Ich will nicht sterben!«
 »Ach! Ach! Ach!« »Warum hilft mir keiner?« »Hilfe! Hilfe! Hilfe!« »Wo bin ich? Wo bin ich? ... Wo bin ich? ... Wo bin ich ...?« »Ist hier jemand? ... Ist hier jemand? ... Ist hier jemand?« »Ach! Ach! Ach!« »Wo bin ich? ... Wo bin ich? ... Wo bin ich? ... Wo bin ich?« »Warum hilft mir keiner? ... Warum hilft mir keiner?«
 »Ach! ... Ach! ... Ach! ...«

Figura 14: alteração na tipografia textual para representar o eco (MOERS, 2008, p.257).

Utilizando técnicas tipográficas características dos quadrinhos, Moers brinca com a forma gráfica do texto, indicando a intensidade com que o eco das “vozes” presas naquele espaço são reproduzidas. Dessa forma, ele estabelece uma referência similtextual ao gênero dos quadrinhos.

¹⁹⁰ Tradução: Câmara dos ecos presos.

2.2.3 Metatextualidade

Para Stocker, a metatextualidade configura-se quando o texto em questão tematiza um outro texto, fazendo clara menção a ele e avaliando-o: “Eine Beziehung zwischen zwei oder mehr Texten heißt genau dann „metatextuell“, wenn ein Text („Metatext“) einen oder mehrerer dieser Texte („Prätexte“) thematisiert, namentlich, indem er Prätexte als ganze oder in Teilen metasprachlich benennt”¹⁹¹ (STOCKER 1998 apud ALTGELD 2008, p. 10)

Em *Die Stadt der träumenden Bücher* há diversas passagens em que o narrador ou mesmo outros personagens exprimem suas impressões acerca de obras literárias e escritores, fazendo comentários positivos ou negativos. O limite entre valorização e desvalorização da literatura é muito tênue no romance (ALTGELD, 2008, p. 67). Se Goethe, na figura de “Golgo” é, por um lado, bastante valorizado, sendo o Buchling de maior destaque na narrativa, por outro, ele é objeto de críticas bastante sarcásticas. Já em uma passagem anterior, citamos a maneira como Golgo é apresentado a Mythenmetz e a imediata reação do protagonista: “dieser unerträgliche Platzhirsch der Zamonischen Klassik. Der Liebling aller Kritiker und der Schrecken aller Schulkinder”¹⁹². Em um momento posterior, o próprio “Buchling” Golgo descreve o escritor a quem ele dedica suas leituras e sua memorização: “Ojahnn Golgo van Fontheweg war nun mal ein ziemlicher Kotzbrocken, das ist amtlich”¹⁹³ (MOERS, 2008, p.242). Logo em seguida, o “Buchling” fala de suas impressões acerca da obra do escritor:

Ich habe Ojahnn Golgo van Fonthewegs Werke nicht geschrieben, sondern nur auswendig gelernt. Und ich bin weit davon entfernt, alles aus seiner Feder gutzubeißen. Was hat Fontheweg manchmal für einen Murks zusammengeschrieben! Der halbe *Weisenstein* ist hohles Geschwalle! Fast seine ganze Prosa taugt nichts! Aber es gibt Stellen in seinem Werk... Stellen... (MOERS, 2008, p.246)¹⁹⁴

Ainda em outra passagem, Gofid, Golgo e Danzelot acompanham Mythenmetz até a “Wald der Kristalle”¹⁹⁵ e as criaturas incomodam-se com o tom professoral de Golgo e criticam

¹⁹¹ Tradução: A relação entre dois ou mais textos é “metatextual” quando um texto (“Metatexto”) tematiza nomeadamente um ou mais de um desses textos (“pré-textos”), de forma que ele nomeie parte dos pré-textos ou de forma integral de maneira metalinguística.

¹⁹² Tradução: Esse insuportável todo-poderoso do classicismo zamônico. O queridinho de todos os críticos e o terror de todos os estudantes.

¹⁹³ Tradução: Ojahnn Golgo van Fontheweg era mesmo uma pessoa detestável, isso é oficial.

¹⁹⁴ Tradução: Eu não escrevi a obra de Ojahnn Golgo van Fontheweg, apenas a decorei. E estou muito longe de achar tudo que foi escrito pela sua pena é muito bom. Quanta porcaria Fontheweg escrevia às vezes. Metade de *Weisenstein* é papo-furado! Quase toda a sua prosa não presta! Mas há passagens em sua obra... passagens...

¹⁹⁵ Tradução: Floresta dos cristais.

sua “Mineralfarbenlehre”, o que imediatamente nos indica certa ironia com relação à figura de Goethe e sua *Farbenlehre* (MADER, 2012, p.167):

»Gib nicht so an«, sagte Gofid. »Bloß weil du ein paar Geologiebücher auswendig gelernt hast, brauchst du hier nicht den Oberlehrer zu markieren«
 »Ihr jungen Hüpfen könntet euch ruhig ein bisschen mehr mit den Naturwissenschaften auseinandersetzen« gab Golgo zurück. »Wahre Dichtung gründet auch auf solider Bildung. In meiner Mineralfarbenlehre steht... «
 »Nein! Nein!« riefen Gofid und Danzelot entsetzt. »Bitte nicht die Mineralfarbenlehre! Nicht schon wieder.«
 Golgo verstummte und stapfte voraus.
 »Seine Romane sind ja schon schwer auszuhalten«, flüsterte Gofid mir zu, »aber seine Mineralfarbenlehre kann einem wirklich die Hirnhaut lösen. Sprich ihn bloß nicht darauf an! Dann hört er nicht mehr davon auf!« (MOERS, 2008, p.253)¹⁹⁶

Em outra passagem metatextual, Golgo e Mythenmetz cruzam com um “Buchling”, cujo semblante tem um ar pesado e deprimido. Seu nome é “Woski Ejstod”:

Im Auge des Buchlings [...] loderte die kalte Flamme der Verzweiflung, und seine Unterlippe zuckte, als würde er gleich hemmungslos zu schluchzen beginnen. Er stapfte wortlos an uns vorbei und verschwand schweigend im Dunkel – obwohl Golgo ihn freundlich begrüßt hatte.
 »Woski Ejstod?« fragte ich. »Der diese deprimierenden Schwarten geschrieben hat?«
 »Oh, sie sind großartig«, sagte Golgo. »Aber das muss man aushalten können. Der Buchling, der sich Ejstod gewählt hat, hat seine geistige Belastbarkeit eindeutig überschätzt. Und jetzt müssen wir ihn in regelmäßigen Abständen davon abhalten, ein vergiftetes Buch zu lesen. [...] (MOERS, 2008, p.242) ¹⁹⁷

O comentário metaficcional entre os personagens nesse trecho é de que esse autor zamônico teria escrito livros e mais livros deprimentes, porém grandiosos, que exigem do leitor fibra para suportar o denso teor de suas obras. O anagrama com onze letras e a descrição de

¹⁹⁶ Tradução: “Não se gabe“, disse Gofid. “Só porque você decorou uns livros de geologia, você não precisa dar uma de professor.” “Vocês, jovens inexperientes, poderiam se ocupar um pouco mais com as ciências naturais.”, revidou Golgo. “A poesia verdadeira constitui-se de uma formação sólida. Eu digo na minha Teoria das cores dos minerais...” “Não! Não!“, gritaram Gofid e Danzelot horrorizados. “Por favor, não a teoria das cores dos minerais! De novo não!” Golgo calou-se e marchou adiante. “Seus romances já são difíceis de suportar”, sussurrou Gofid para mim, “mas a sua teoria das cores dos minerais podem acabar com qualquer um. Não fale com ele a respeito. Senão ele não para mais de falar!”

¹⁹⁷ Tradução: No olho do Buchling [...] ardia a fria chama do desespero e seu lábio inferior tremia, como se ele fosse logo começar a soluçar desenfreadamente. Ele passou sem dizer palavra por nós e desapareceu silenciosamente no escuro – apesa de Golgo tê-lo cumprimentado de maneira amigável. “Woski Ejstod?” perguntei. “O que escreveu aqueles livros depressivos imensos?” “ Oh, eles são grandiosos”, disse Golgo, “Mas é preciso dar conta. O Buchling que escolheu Ejstod claramente superestimou sua capacidade de resistência. E agora nós temos que mantê-lo regularmente a distância de ler um livro venenoso [...]

uma obra literária densa, que tenta destrinchar a alma humana e explora a temática da autodestruição, do suicídio, da loucura e do homicídio leva-nos ao nome de Dostoiévski.

As referências intertextuais que se concretizam a partir desses comentários metatextuais são responsáveis pelo tom de humor do romance de Moers, pois uma caricatura bastante exagerada de escritores e suas obras é apresentada aos leitores. Além de se divertir com essas passagens, o leitor-modelo pode, durante a leitura, surpreender-se com a dúvida a respeito do caráter dessas afirmações no romance. De quem é essa opinião e sobre quem se fala? Do autor real, Walter Moers, e do grande poeta da literatura alemã Goethe? Ou essa é apenas uma fala de um personagem fictício sobre um escritor também fictício? É difícil desassociar o universo ficcional do mundo real, pois ainda que o leitor-modelo tenha clareza de que se tratam de personagens da ficção, a referência constante a sua realidade extraficcional e a obras da literatura real problematizam esse limite.

Através da figura dos “Buchlinge”, Moers consegue fazer reflexões metaficcionais acerca de pessoas reais de uma maneira mais “neutra”, afinal de contas, não é Walter Moers, um alemão, escritor e ilustrador que vive na Alemanha, quem profere aquelas opiniões e sim, um “Lindwurm” com certas predileções literárias e um “Buchling”, que conhece melhor do que ninguém a obra da pessoa a quem se dirigem os comentários metaficcionais.

2.2.4 Tematextualidade

Stocker vê na tematextualidade o ato de tematizar classes de textos de maneira crítica. Esse fenômeno assemelha-se, de certa forma, à metatextualidade. No entanto, é compreendido de maneira mais ampla, pois enquanto a metatextualidade refere-se apenas a um texto, a tematextualidade abrange uma classe de textos, estilos de escrita ou gêneros literários: “der Bezug eines Texts („Themertext“) auf bestehende Stile, Genres, Schreibweisen oder allgemein auf poetische Muster heißt genau dann „themertextuell“ (oder poetologisch), wenn diese Muster thematisiert werden”¹⁹⁸ (STOCKER 1998 apud ALTGELD, 2008, p.10).

Essa forma de intertextualidade é encontrada em algumas digressões do narrador-protagonista sobre gêneros literários. Tome-se como exemplo uma passagem específica do romance, na qual Mythenmetz chega ao “Schloss Schattenhall” – a reclusa moradia do Schattenkönig. O personagem encontra-se do lado de fora do castelo e reflete sobre a situação

¹⁹⁸ Tradução: a referência de um texto (“Tematexto”) a estilos, gêneros, formas de escrita o, de maneira geral, a formas poéticas já existentes é tematextual (ou poetológica) quando esses modelos são tematizados.

em que ele próprio se encontra. Ele reconhece elementos narrativos característicos da literatura trivial (aqui denominada “Schauerliteratur”) em uma cena na qual o herói da narrativa depara-se com uma situação perigosa. Ele, então, resolve se comportar de maneira mais esperta do que as personagens de tais narrativas:

Es gibt etliche Werke der Zamonischen Schauerliteratur, in denen der Held in eine ähnliche Situation gerät. Eine Situation, in der man als Leser am liebsten das Buch anschreien möchte: »Geh nicht! Geh da bloß nicht rein, du Idiot! Das ist eine Falle!« [...] Und er geht natürlich rein, der Held der Zamonischen Schauerliteratur, gegen jede Vernunft, und prompt wird er von einer hundertbeinigen Riesenspinne in einen Kokon entwickelt oder so was. Aber nicht mit mir! Ich würde nicht hineingehen. Ich war gebrannt und fallengeprüft durch schmerzliche Erfahrung, ich war kein stupider Held, der zur Befriedigung niedriger Unterhaltungsbedürfnisse sein Leben riskierte! Nein, ich würde nicht wirklich hineingehen – ich würde *nur ein bißchen hineingehen*. Denn was konnte daran schon verkehrt sein? [...] ¹⁹⁹

Nessa cena nota-se um comentário satírico com relação à estrutura esquemática da literatura trivial, porém para que se estabeleça a tensão na narrativa, o protagonista resolve ceder às convenções. Ele deixa, todavia, claro ao seu leitor que é diferente e não faz isso de maneira inconsciente como tantos outros heróis. Ao avaliar de maneira crítica esse recurso literário, identificamos uma metalepse narrativa, pois o herói sai do nível narrativo no qual a história é contada e avalia aquilo que é narrado no nível do autor-modelo.

Mader (2012, p.33) afirma que, nesse trecho, Mythenmetz acaba por se apresentar como personagem fictício que age dentro de um mundo ficcional, assim como outros personagens de outras obras literárias também agiriam. Sua atitude é equivalente à atitude de personagens de ficção, embora Mythenmetz seja apresentado no peritexto e em epitextos como uma figura real.

Há, naturalmente, muitos outros exemplos de intertextualidade nas 476 páginas de *Die Stadt der träumenden Bücher* que poderiam ser mencionados e analisados. Todavia, os trechos aqui apresentados já comprovam o argumento inicial dessa pesquisa: as diferentes formas de referências intertextuais são fundamentais para a construção da metaficção de Walter Moers. O autor cita suas fontes e demonstra para seu leitor que autores e obras da literatura mundial lhe serviram de inspiração. A partir da intertextualidade, ele recontextualiza textos consagrados e

¹⁹⁹ MOERS, 2008, p.324. Tradução: Há diversas obras da literatura trivial zamônica, nas quais o herói se vê em uma situação semelhante. Uma situação, em que a vontade maior do leitor seria a de gritar para o livro: „Não vá! Não entre lá, seu idiota! É uma armadilha! [...] E é claro que ele entra, o herói da literatura trivial zamônica, contra toda a racionalidade, e de repente ele é vítima de uma aranha gigante de cem patas e sua teia ou qualquer coisa do tipo. Mas eu não! Eu não entraria! Eu era um gato escaldado por experiências dolorosas, eu não era um herói estúpido, que arriscava sua vida só para satisfazer as necessidades de um baixo entretenimento. Não, eu realmente não entraria – eu só ia entrar *um pouquinho*. Afinal, qual seria o problema nisso?

atribui a eles novos significados condizentes ao universo ficcional, quando esses textos são mencionados e/ou tematizados na diegese. Nesse processo de ressignificação, a paródia é de extrema importância, pois ela estabelece uma relação com normas, convenções e com o senso comum, para depois miná-los e gerar o efeito de humor (MADER, 2012, p.28).

O limite entre realidade e ficção e o jogo que se estabelece entre essa relação são definitivamente os elementos mais significativos da obra de Walter Moers e também fundamentais na construção de sua metaficção.

2.3 Elementos autorreflexivos

A autorreflexão é um elemento indispensável para a metaficção, pois ela possibilita tematizar o caráter de construto de uma obra literária, assim como a barreira entre o ficcional e o real (MADER, 2012, p.16).

Tanto na língua alemã como na língua portuguesa, o termo “reflexão” tem a mesma origem latina *reflectere* e carrega dois significados distintos: primeiramente, o de reproduzir a imagem de algo, de espelhar ou retratar um objeto; e também o de pensar maduramente, meditar, considerar algo de forma atenta, examinar algo por meio do entendimento e da razão²⁰⁰.

Também na metaficção podem-se notar dois tipos diferentes de elementos autorreflexivos: aqueles que refletem ou espelham circunstâncias, pessoas ou objetos do mundo real ou mesmo de um mundo fictício na diegese²⁰¹ (BUNIA, 2010, p.193); assim como aqueles que examinam, avaliam e discutem a literatura, o fazer literário e também aspectos narrativos do próprio texto. Em *Die Stadt der träumenden Bücher* há diversos exemplos de ambos os fenômenos, e, muitas vezes, eles correlacionam-se. Ou seja, um elemento da diegese funciona como espelhamento de elementos do nosso “mundo real” e carrega consigo uma reflexão crítica sobre a literatura e/ou o fazer literário.

A literatura é, inicialmente, tematizada no romance a partir da representação das instâncias do autor, do leitor e do texto literário, assim como de toda a atividade literária que envolve agentes, editores, críticos literários e livreiros. Mader (2012, p.30) afirma que tematizar

²⁰⁰ C.f. 5ª. Edição do Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (versão eletrônica 2010) e Duden Deutsches Universalwörterbuch, 6. Aufl. Mannheim 2006

²⁰¹ O termo *mise en abyme* relaciona imediatamente esse espelhamento do mundo narrado no próprio mundo narrado.

a produção e a recepção de textos literários dentro da ficção é uma das características da metaficção, pois

[...] der Produzent reflektiert innerhalb seiner fiktiven Welt das eigene Verhalten während des Schreibens. Er bezieht womöglich sogar literaturtheoretische Überlegungen mit ein und lässt so die Grenze zwischen fiktiv-literarischer und real-literaturwissenschaftlicher Ebene verschwimmen.²⁰²

A produção literária é abordada de diversas maneiras e através de diferentes personagens no decorrer de *Die Stadt der träumenden Bücher*: os Lindwürmer que dedicam muitas décadas de suas vidas ao aprendizado da escrita literária, o próprio protagonista Mythenmetz que anseia pela inspiração e por uma grande ideia para escrever seu primeiro romance, o misterioso manuscrito que trata das dificuldades de escrita de um autor, o aprendizado de Mythenmetz durante seu período com os Buchlinge e com o próprio Schattenkönig; e ainda toda a constituição do mercado literário de Buchhaim e o trabalho com a literatura envolvido nesse grande mercado. Conrad (2011, p.299) acredita que “[...] in *Die Stadt der träumenden Bücher* konkretisieren sich literaturtheoretische Aspekte und Strukturen von Intertextualität zum architektonisch-geographischen Labyrinth, und Literaturtheorie materialisiert sich in den verschiedenen Daseinsformen der Diegese”²⁰³.

2.3.1 Autor, leitor e texto

Do manuscrito misterioso que está nas mãos de Mythenmetz nós, leitores, só conhecemos o tema central e as reações intensas que ele provoca em seus leitores. Trata-se de uma história que aborda os pensamentos de um autor diante da dificuldade em começar a escrever um texto e abalado pelo “horror vacui” (MOERS, 2008, p.26), o medo da folha em branco. Apenas uma única sentença desse manuscrito será citada pelo protagonista, a frase final, que encerra o texto: “Hier fängt die Geschichte an”²⁰⁴ (MOERS, 2008, p.29). Nada além disso e da suposta genialidade de tal manuscrito será mediada ao leitor, nada se sabe do autor daquelas

²⁰² Tradução: O produtor reflete dentro do mundo fictício a respeito de seu próprio comportamento durante a escrita. Ele insere, inclusive, reflexões sobre a teoria literária e dessa maneira, faz com que as fronteiras entre os níveis fictício-literário e o real-crítico literário deixem de ser claras.

²⁰³ Tradução: Em *Die Stadt der träumenden Bücher* concretizam-se aspectos da teoria literária e estruturas de intertextualidade em um labirinto arquitetônico-geográfico, e a teoria literária materializa-se em criaturas da diegese.

²⁰⁴ Tradução: Aqui começa a história.

palavras. Só somos confrontados com o fato de que as palavras contidas nesse manuscrito são, segundo Mythenmetz, capazes de despertar as mais diversas emoções naquele que as lê.

“Schattenkönig”, autor de tal manuscrito, representa a figura do maior escritor de Zamonien, de um “gênio” literário, todavia, completamente desconhecido no continente fictício. O personagem em questão personifica de maneira radical o que Barthes (1988) chama de “morte do autor”²⁰⁵, pois ele não só tem sua imagem como autor completamente apagada e desligada da obra, como, literalmente morreu. Ele morreu como ser humano para ser transformado em um ser colossal criado a partir de diferentes livros e manuscritos, um “wandelndes Buch”, intertextual por si (CONRAD, 2011, p.293).

Em contrapartida, Mythenmetz representa o “novo autor”, aquele que constrói uma rede de intertextos a partir das leituras que realizou como leitor e dá voz àqueles que lhe serviram de referência, inclusive trazendo novamente à vida seu mentor Homunkoloss:

Nur durch die Interaktion mit einem schreibenden Kollegen, der seine Geschichte neu rezipiert und ihn so als intradiegetischen Erzähler in sein Werk aufnimmt, kann eine teilweise Wiederbelebung dieses toten Autors geleistet werden: Indem Mythenmetz die Geschichte des Schattenkönigs als Intertext in sein Werk integriert, leistet er eine Reanimierung desselben. (CONRAD, 2011, p. 295)²⁰⁶

A narrativa intradiegetica de Homunkoloss²⁰⁷ tem, portanto, a função de reanimar o papel do autor e estabelecer uma intertextualidade interna dentro do romance, uma vez que o protagonista-narrador reproduz dentro da moldura diegetica a narração de um outro autor.

Para Conrad (2011, p.295-296), Mythenmetz tem funções narrativas mais complexas do que apenas a do protagonista-herói. Ele é também narrador, autor, leitor, receptor e produtor de literatura, assim como seu resultado, uma vez que é um personagem de ficção. A autora afirma também que, Schattenkönig e Mythenmetz representam juntos a concepção do escritor pós-moderno, aquele que tece sua obra a partir de outras e desaparece intencionalmente para que o leitor dê vida ao texto e, conseqüentemente, a todas as relações intertextuais ali contidas. Entretanto, discordamos da autora nesse ponto, pois se Mythenmetz como pseudoautor cria sua obra a partir da intertextualidade, ele não se afasta do texto, deixando que a linguagem aja por si.

²⁰⁵ “A voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa.” (BARTHES, 1988, p.66).

²⁰⁶ Tradução: Apenas através da interação com um colega que escreve, que lê sua história e que o coloca como narrador intradiegetico na sua obra é possível trazer novamente à vida esse autor morto: assim que Mythenmetz integra a história de Schattenkönig como intertexto em sua obra, ele reanima o mesmo.

²⁰⁷ Cf. MOERS, 2008, p.350-376

Em *Die Stadt der träumenden Bücher* não temos os melhores exemplos para essas interferências do autor fictício, pois a obra apresenta-se ao leitor como autobiografia de Hildegunst von Mythenmetz. Porém, em outros romances da série de Zamonien, o suposto autor e narrador interfere constantemente na narrativa com sua “mythenmetzsche Abschweifung”²⁰⁸, fazendo comentários autoreflexivos sobre a construção do texto, o destino dos personagens, as possibilidades de final do enredo, assim como as críticas que já recebeu e que espera ainda receber²⁰⁹. No romance aqui analisado, as interferências do suposto autor-narrador acontecem quando ele dirige a palavra ao leitor-modelo, como, por exemplo, nas páginas iniciais do romance:

Es ist keine Geschichte für Leute mit dünner Haut und schwachen Nerven – welchen ich auch gleich empfehlen möchte, dieses Buch wieder zurück auf den Stapel zu legen und sich in die Kinderbuch-Abteilung zu verkrümmeln. Husch, husch, verschwindet, ihr Kamillenteetrinker und Heulsusen [...] So. Nachdem ich meine Leserschaft gleich zu Beginn wahrscheinlich auf ein winziges Fähnlein von Tollkühnen reduziert habe, möchte ich die Übriggebliebenen herzlich willkommen heißen – seid begrüßt, meine waghalsigen Freunde [...] (MOERS, 2008, p.9)²¹⁰

Não vemos, portanto, na figura de Mythenmetz – embora seu nome assim o descreva – uma representação do autor pós-moderno que tece elementos de outras obras literárias em uma obra de sua autoria. Mas consideramos Walter Moers, o autor-empírico da obra, um escritor pós-moderno ou mesmo, um escritor com uma proposta literária pós-moderna, pois identificamos em seus romances de Zamonien uma tentativa de estabelecer um jogo intertextual com a literatura, assim como uma tentativa de distanciamento do texto, uma “morte do autor”.

²⁰⁸ Tradução: digressão “mithenmética”.

²⁰⁹ Cf. MOERS, W. *Ensel und Krete*. München: Goldmann, 2002, p.40 (grifo do autor): “Sie, der Leser, dürfen Augenzeuge einer Sternstunde der zamonischen Literatur sein. Sie haben es vielleicht noch nicht bemerkt, aber Sie sind schon mittendrin in einer von mir entwickelten und vollkommen neuartigen schriftstellerischen Technik, die ich die *Mythenmetzsche Abschweifung* nennen möchte. Diese Technik ermöglicht dem Autor, an beliebigen Stellen seines Werkes einzugreifen, um, je nach Laune, zu kommentieren, zu belehren, zu lamentieren, kurzum: abzuschweifen. Ich weiß, dass Ihnen das jetzt nicht gefällt, aber es geht nicht darum, was *Ihnen* gefällt. Es geht darum, was *mir* gefällt”.

Tradução: Você, leitor, tem o privilégio de ser testemunha ocular de um momento histórico da literatura zamônica. Talvez você ainda não tenha percebido, mas você já está no meio de uma técnica de escrita criada por mim e totalmente inovadora, a qual eu gostaria de chamar *digressão mithenmética*. Essa técnica possibilita ao autor intervir à vontade em qualquer passagem de sua obra para, de acordo com seu humor, comentar, instruir, lamentar, em resumo: fazer uma digressão. Eu sei que isso não te agrada, mas não se trata daquilo que *te* agrada. Trata-se daquilo que *me* agrada.

²¹⁰ Tradução: Não é uma história para pessoas fracas e nervos sensíveis – aos quais eu já gostaria de sugerir que devolvam esse livro e que voltem para a sessão de livros infantis. Vamos, vamos, desapareçam, seus tomadores de chá de camomila, seus chorões [...] Bom, depois de eu ter reduzido logo no início meus leitores a um pequeno grupo de destemidos, eu gostaria de dar as boas-vindas aos que restaram – olá, meus temerários amigos.

Passemos agora às autorreflexões em *Die Stadt der träumenden Bücher* a respeito do leitor, que, com a “morte do autor” passa a ter uma grande relevância na literatura pós-moderna. Para tanto, retomemos inicialmente uma criatura fictícia em especial: os “Buchlinge”. Essas “miniaturas de poetas” (MADER, 2012, p.152) dão literalmente vida à literatura. Para eles, a leitura é um meio de sobrevivência: “Leben, lesen – lesen, leben – was ist der Unterschied? [...] Eigentlich doch nur ein kleiner Buchstabe, oder?”²¹¹ (MOERS, 2008, p.265).

A relação dessas criaturas fictícias com a literatura é bastante única e os próprios personagens refletem a respeito dessa relação na diegese:

Manchmal denke ich, dass wir die einzigen sind, die wirklich was von der Literatur haben [...] All die anderen haben nur Arbeit mit den Büchern. Sie müssen sie schreiben. Lektorieren. Verlegen. Drucken. Verkaufen. Verramschen. Studieren. Rezensieren. Arbeit, Arbeit, Arbeit – wir dagegen müssen sie nur lesen. Schmökern. Genießen. Ein Buch verschlingen – wir können’s wirklich. Und werden auch noch satt davon. Ich möchte mit keinem Schriftsteller tauschen. (MOERS, 2008, p.266)²¹²

Como dito anteriormente, os “Buchlinge” têm seus nomes formados a partir de anagramas com nomes de autores da literatura de nosso “mundo real” e carregam consigo algumas características desses mesmo autores, fazendo com que se estabeleça um espelhamento do mundo real e extraficcional na diegese:

Literatur aus der (realen) deutschen Literaturgeschichte ist damit auch durch eine regelrecht “zamonisierende” Instanz in ein diegesetaugliches Element der fiktionsinternen Fantasywelt umgewandelt worden und wird in den Figuren der Buchlinge und den teilweise sehr offensichtlichen Anagrammen und Werkzitate sichtbar. (CONRAD, 2011, p.289)²¹³

Segundo Conrad (2011, p.287-288), o processo de recepção literária, a interação entre leitor e texto são personificados na figura dos “Buchlinge”. Todavia, mesmo que eles apresentem-se como leitores natos, eles não são exclusivamente consumidores da literatura, mas sim, parte dinâmica da obra literária de um poeta. Essas criaturas fictícias representam uma

²¹¹ Tradução: Viver, ler – ler, viver – qual é a diferença? Na verdade, apenas uma letra, não é? (o jogo semântico funciona apenas na língua alemã, pois a diferença ortográfica entre os verbos viver (leben) e ler (lesen) é, de fato, apenas uma única letra.

²¹² Tradução: às vezes eu penso que nós somos os únicos que realmente tem algo da literatura [...] Todos os outros só tem trabalho com os livros. Eles precisam escrevê-los. Revisá-los. Editá-los. Imprimi-los. Vendê-los. Fazer promoções. Estudá-los. Criticá-los. Trabalho, trabalho, trabalho – nós, em contrapartida, só precisamos lê-los. Aproveitá-los. Curti-los. Devorar um livro – nós conseguimos fazê-lo de fato. E ainda ficamos satisfeitos com isso. Eu não quero trocar com nenhum escritor.

²¹³ Tradução: A literatura da (real) história da literatura alemã foi, dessa maneira, modificada através de uma autêntica instância “zamonizadora” em um elemento apropriado à diegese do mundo fictício da Fantasy e isso fica visível na figura dos Buchlinge e dos, em parte, evidentes anagramas e das citações.

biblioteca, uma biografia ou mesmo um arquivo sempre em movimento dinâmico, assim como representam também um metatexto, pois estão constantemente renovando suas leituras e tecendo comentários metaficcionais a respeito de obras literárias. Pode-se, de acordo com a autora, considerá-los, inclusive, um hipertexto vivo.

Mythenmetz representa no romance a figura do autor, porém reitera-se na narrativa que ele não publicou uma única obra e que anseia pelo momento de sua primeira publicação, a qual, de acordo com o pacto ficcional combinado com o leitor-modelo na introdução ao romance, seria o livro que o leitor-empírico tem em mãos. Durante a maior parte do romance, Mythenmetz é, na verdade, um leitor. Ele lê diversas obras da literatura zamônica sob a orientação de seu padrinho literário, lê e impressiona-se com o manuscrito de Homunkoloss, busca por obras clássicas nos antiquários de Buchhaim e ainda depara-se e ocupa-se com o labirinto de livros nas catacumbas da cidade. Conrad (2011, p. 285) afirma que “indem Hildegunst von Mythenmetz den mit Literatur gefüllten textuellen Raum durchwandert, nimmt er neben der Rolle des schreibenden Subjekts auch die eines aktiven Literaturrezipienten ein”²¹⁴.

Nas catacumbas de Buchhaim, Mythenmetz vê-se obrigado a interagir com os livros e com toda a intertextualidade materializada ao seu redor, de maneira a relembrar e atualizar todo o seu conhecimento literário na tentativa de sair do labirinto subterrâneo:

Es war, als würde ich über ein dunkles Meer segeln, in dem auf kleinen Inseln zahllose Leuchttürme standen. Die Leuchttürme, das waren die Dichter, die sich über die Jahrhunderte ihre einsamen Botschaften zufunkten, und ich segelte dem Leuchtfeuer der Poesie hinterher, von Insel zu Insel – das war mein Leitfaden aus dem Labyrinth. Hunger und Durst waren vergessen, ich riss die Bücher aus den Regalen, las, kombinierte, eilte weiter, hielt wieder an und nahm ein neues Buch. (MOERS, 2008, p.173)²¹⁵

Em um momento posterior, quando está hospedado na residência de Schattenkönig, Mythenmetz recebe lições um tanto quanto incomuns do autor misterioso por quem tanto procurou, que fazem parte da sua formação como escritor. Ele aprende novas palavras, conhece novos autores, depara-se com obras literárias que nunca tinha visto antes e, sobretudo, lê muita

²¹⁴ Tradução: Enquanto Hildegunst von Mythenmetz vaga pelo espaço textual repleto de literatura, ele assume além de seu papel de sujeito que escreve, o papel de um receptor literário ativo.

²¹⁵ Tradução: Era como se eu fosse velejar por um mar escuro, no qual houvesse incontáveis faróis em pequenas ilhas. Os faróis eram os poetas, que através dos séculos enviassem suas mensagens solitárias e eu velejava atrás do farol da poesia, de ilha a ilha – essa era a minha orientação para fora do labirinto. Fome e sede foram esquecidos, eu arrancava os livros das prateleiras, lia, combinava, apressava-se adiante, parava novamente e pegava um novo livro.

coisa na “Bibliothek des Orms”²¹⁶, onde encontra uma compilação das maiores obras escritas a partir da inspiração dessa força oculta chamada “Orm”:

Zuerst hat mich die Lektüre amüsiert, dann zunehmend begeistert und schließlich gefesselt. Ich spürte eine Kraft, die herkömmlichen Büchern abging, eine Energie, die sich beim Lesen auf mich übertrug. Als ich das Buch zu Ende gelesen hatte, fühlte ich mich gleichzeitig erfüllt und leer. Ich musste unbedingt mehr von dieser Energie spüren, und zwar so schnell wie möglich. Also nahm ich das nächste Buch zur Hand. [...] Ich las im Stehen, ich las im Sitzen, ich las im Liegen. Buch um Buch nahm ich aus dem Regal, putzte es weg und warf es dann achtlos hinter mich, um mir das nächste zu greifen. [...] Es waren alle möglichen Arten von Büchern, die so durch meine Hände und mein Hirn gingen, es waren Romane und Gedichtbände, Kinderbücher und wissenschaftliche Werke, Abenteuerbücher und Biographien, Kurzgeschichten und Briefsammlungen, Fabeln und Märchen – ich erinnere mich, dass sogar ein Kochbuch dabei war. (MOERS, 2008, p.425-426)²¹⁷

Mythenmetz deixa de ser representado como “leitor e futuro escritor” apenas no final da narrativa, quando, enfim, ele sente a força inspiradora do Orm e concebe em poucos minutos, como um gênio criador, a história narrada em *Die Stadt der träumenden Bücher*:

Es fuhr mich an wie ein heißer Wind, aber der kam nicht aus den Feuern von Buchhaim, sondern aus der Tiefe des Weltalls. Er blies durch meinen Kopf und füllte ihn mit einem Wirbelsturm von Wörtern, die sich binnen weniger erregter Herzschläge zu Sätzen, Seiten, Kapiteln und schließlich zu jener Geschichte ordneten, die ihr nun gelesen habt, oh meine treuen Freunde! (MOERS, 2008, p.475).²¹⁸

É, portanto, o “Orm”, “eine mysteriöse Kraft, die manche Dichter in Augenblicken höchster Inspiration durchströmen soll”²¹⁹ (MOERS, 2008, p.20), que transforma o protagonista em um grande autor que irá escrever obras memoráveis e de imensa qualidade literária²²⁰. O verdadeiro poeta precisa escrever sob a influência dessa força misteriosa, como

²¹⁶ Tradução: Biblioteca do Orm.

²¹⁷ Tradução: A princípio, a leitura me divertiu, depois gradativamente impressionou e, por fim, me cativou. Eu sentia uma força que não havia nos livros convencionais, uma energia que era transmitida a mim durante a leitura. Quando eu tinha lido até o fim, eu me sentia ao mesmo tempo preenchido e vazio. Eu precisava sentir mais dessa energia de qualquer maneira e o mais rápido possível. Então peguei o próximo livro. [...] Ich lia de pé, ich lia sentado, eu lia deitado. Livro a livro eu tirava da prateleira, acabava com ele e depois jogava-o distraidamente para trás para pegar o próximo [...] Todo tipo de livro possível passava pelas minhas mãos e pelo meu cérebro, eram romances, compilações de poesia, livros infantis e obras científicas, livros de aventura e biografias, contos e cartas, fábulas e contos de fadas – eu me lembro que até um livro de receitas estava no meio.

²¹⁸ Tradução: Ele me levou como um vento quente, mas que não vinha do fogo de Buchhaim, mas sim das profundezas do universo. Ele soprava dentro da minha cabeça e a preenchia como um ciclone de palavras que dentro de poucas batidas do coração se transformaram em frases, páginas, capítulos e finalmente organizaram-se nessa história, que vocês leram, oh meus fiéis amigos!

²¹⁹ Tradução: uma força misteriosa que flui em alguns poetas nos momentos de maior inspiração.

²²⁰ “Jeder kann schreiben [...]. Es gibt welche, die können ein bisschen besser schreiben als die anderen – die nennt man Schriftsteller. Dann gibt es welche, die besser schreiben können als die Schriftsteller. Die nennt man

se ele fosse apenas um meio, alguém que escreve o que é ditado por uma instância superior. Remete-se aqui claramente à imagem do gênio poético romântico no século XVIII e de sua obra universal.

A figura do leitor-modelo é constantemente evocada dentro da diegese através de vocativos e de falas do protagonista direcionadas ao seu leitor²²¹, ou ainda por notas de rodapé escritas pelo “tradutor da obra”, Walter Moers:

A.d.Ü.: Wer ein wenig von zamonischer Geschichte oder Literatur versteht, der weiß, dass... (MOERS, 2008, p.12)
 Vielleicht hilft es dem einen oder anderen, wenn ich an dieser Stelle kurz eine Trompaune beschreibe, deren Kenntnis Mythenmetz beim zamonischen Leser zu Recht für selbstverständlich hielt. (MOERS, 2008, p.117)
 A.d. Ü.: Was ein Murch ist, weiß in Zamonien jeder seit Gofid Letterkerls Roman Zanilla und der Murch, daher ersparte sich Mythenmetz hier eine Beschreibung dieses possierlichen Tieres [...] (MOERS, 2008, p. 270)
 A.d.Ü.: Hildegunst von Mythenmetz kam diesem Versprechen in späteren Jahren nach, mit einem Werk über das verborgene Leben der Buchlinge. (MOERS, 2008, p. 283)²²²

As notas de rodapé do suposto tradutor também imitam e parodiam o discurso científico, pois insinuam que o livro não é ficcional e que os comentários contidos nessas notas são reais (ZUBARIK, 2014, p.17-18)²²³. No entanto, essa tentativa do autor-modelo de tratar algo ficcional como real aponta, talvez, para uma intenção do autor-empírico de escrever uma “obra de referência” sobre Zamonien, à qual notas de rodapé como essas poderiam se referir. Dessa forma, o autor-empírico pode tecer, dentro da ficção, a série de romances antecipadamente²²⁴.

Dichter. Und dann gibt es noch Dichter, die besser schreiben können als andere Dichter. Für die hat man noch keinen Namen gefunden. Es sind diejenigen, die einen Zugang zum Orm haben. [...] Die kreative Dichte des Orms ist unermesslich. Es ist ein Quell der Inspiration, der nie versiegt – wenn man weiß, wie man dorthin gelangt.“ (MOERS, 2008, p.393)

Tradução: “Todos podem escrever [...]. Há alguns que escrevem um pouco melhor que os outros – eles são chamados de escritores. Depois há aqueles que podem escrever um pouco melhor do que os escritores. Eles são chamados de poetas. E depois há ainda poetas, que podem escrever melhor do que outros poetas. Para esses ainda não inventamos um nome. São aqueles que tem acesso ao Orm [...] A poesia criativa do Orm é imensurável. É uma fonte de inspiração, que nunca se esgota – quando se sabe, como se chega até lá.

²²¹ C.f. Exemplo na página 110 desse trabalho.

²²² Tradução: Nota do tradutor: quem conhece um pouco da história ou literatura de Zamonien sabe, que... / Nota do tradutor: Talvez ajude a um ou outro se eu, nesse ponto, descrever um “trompaune”, cuja descrição Mythenmetz considerou desnecessária para seus leitores zamônicos. / Nota do tradutor: O que é um Murch é de conhecimento geral em Zamonien desde o romance de Gofid Letterkerl “Zanilla e o Murch”, por esse motivo Mythenmetz poupou-se de uma descrição desse animal engraçado [...] / Nota do tradutor: Hildegunst von Mythenmetz cumpriu sua promessa em alguns anos com uma obra sobre a vida oculta dos Buchlinge.

²²³ Sobre as funções das notas de rodapé em textos científicos e sua subversão em textos ficcionais contemporâneos, Cf. ZUBARIK, Sabine. *Die Strategie(n) der Fußnote im gegenwärtigen Roman*. Bielefeld: Aisthesis, 2014.

²²⁴ Lembramos que essa “obra de referência” sobre Zamonien já foi publicada pelo autor. Cf. MOERS, 2012.

O próprio título da obra chama a atenção para a importância do leitor na concretização da literatura, pois “os livros sonhadores” são aqueles que aguardam ansiosamente pelo momento em que serão descobertos por um leitor:

So nannte man in dieser Stadt die antiquarischen Bestände, weil sie aus der Sicht der Händler nicht mehr richtig lebendig und noch nicht richtig tot waren, sondern sich in einem Zwischenzustand befanden, der dem Schlafen ähnelte. [...] Nur wenn ein Buch von suchender Hand ergriffen und aufgeschlagen, wenn es erworben und davongetragen wurde, dann konnte es zu neuem Leben erwachen. Und das war es, wovon all diese Bücher träumten. (MOERS, 2008, p.32)²²⁵

O sonho de todo “livro sonhador” é que ele caia nas mãos de um leitor que lhe permita realizar aquilo para o qual foi feito: ser lido. Esse leitor agirá como “colaborador” no nível da ficção, já que auxiliará os “livros sonhadores” a concretizar seu objetivo; e também no nível da realidade, no sentido em que Umberto Eco atribui ao leitor-modelo: aquele que, durante a leitura, participará ativamente da construção de sentido do texto (ECO, 2012, p.15).

Conrad (2011, p. 281-282) afirma que Buchhaim e seus labirintos subterrâneos são um lugar “in dem sich Literatur von der eigenen Funktion als reiner Lesestoff emanzipiert und zu den seltsamsten Daseinsformen mutiert”²²⁶. E, como vimos, lá podemos, inclusive, encontrar representações “zamônicas” das categorias de autor, leitor e texto que nos são conhecidas da teoria literária.

2.3.2 O mercado literário

Figuras condizentes ao universo literário, mas que não fazem parte da tríade autor-leitor-texto, como críticos literários, editores e agentes também possuem um equivalente “zamônico” refletido no universo ficcional.

A figura do crítico literário é duramente criticada em *Die Stadt der träumenden Bücher* e encontra um espelhamento no personagem “Laptantidel Latuda” (MADER, 2012, p. 161). Em uma breve cena, fala-se de maneira satírica acerca do fato de críticos literários julgarem

²²⁵ Tradução: Assim se chamavam nessa cidade os estoques antigos, pois aos olhos dos negociantes eles não estavam nem muito vivos e nem muito mortos, mas sim, em um estado intermediário, semelhante ao sono. [...] Só quando um livro era encontrado e aberto por mãos curiosas, quando ele era comprado e levado embora é que eles poderiam despertar para uma nova vida. E era com isso que todos os livros sonhavam.

²²⁶ Tradução: no qual a literatura emancipa-se da sua própria função como material de leitura e transforma-se nas mais diversas criaturas.

uma obra como boa ou não apenas pela sua simpatia ou antipatia para com a obra ou o autor, ou então, por um bom pagamento. Em Buchhaim, todos os críticos encontram-se na “Giftige Gasse”²²⁷ e Mythenmetz, indignado com a falta de consideração de Laptantidel Latuda, que lhe oferece uma resenha, com a qual ele poderia acabar com a carreira literária de algum autor concorrente, entra em confronto com o crítico:

»Was maßt du Gossenkreatur dich an, die Arbeit ehrlicher Schriftsteller in den Dreck zu ziehen, aus dem du herkommst?« fauchte ich ihn an. [...]
 »Und wer bist du, dass du dich anmaßt, mich derart zu beleidigen?« fragte er leise.
 »Ich? Mein Name ist Hildegunst von Mythenmetz.« antwortete ich stolz.
 »Mythenmetz, hm«, murmelte er, holte Notizblock und Stift aus seinem Umhang hervor und schrieb etwas auf. » Noch nichts veröffentlicht, hm, das würde ich sonst wissen. [...]
 Ich entfernte mich. Was ließ ich mich auch mit solch einem Gesocks auf ein Gespräch ein!
 «Laptantidel Latuda!« rief er mir noch hinterher. »Du brauchst dir meinen Namen nicht aufzuschreiben. Du wirst auch so noch von mir hören.«
 (MOERS, 2008, p. 89)²²⁸

A essa cena segue uma nota de rodapé do “tradutor”, na qual ele esclarece aos leitores menos familiarizados com as obras de Hildegunst von Mythenmetz a importância daquele momento na biografia do Lindwurm:

Für diejenigen, die mit der Biografie von Hildegunst von Mythenmetz nicht vertraut sind, ist es vielleicht interessant zu wissen, dass es sich hier um eine schicksalhafte Begegnung handelte, die auf Mythenmetz’ späteres Leben erhebliche Auswirkungen hatte. Laptantidel Latuda sollte sein Erzfeind werden, der ihn mit vernichtenden Kritiken hartnäckig verfolgte, sowie Mythenmetz anfang zu veröffentlichen. Näheres darüber in diversen Mythenmetzschen Abschweifungen in *Ensel und Krete* [...] (MOERS, 2008, p. 89)²²⁹

A figura do crítico literário é, dessa forma, polemizada na ficção, pois é acompanhada de uma censura irônica que ridiculariza esse profissional: ele seria a pessoa que não possui

²²⁷ Tradução: Travessa venenosa.

²²⁸ Tradução: “Como você se atreve, criatura da sarjeta, a jogar o trabalho de escritores honestos no lixo de onde você vem?”, gritei para ele. [...] “E quem é você, que se atreve a me ofender dessa maneira?”, ele perguntou baixinho, “Eu? Meu nome é Hildegunst von Mythenmetz”, respondi orgulhoso. “Mythenmetz, hm.”, ele murmurou, pegou um bloco de anotações e caneta de sua capa e escreveu algo. “Ainda não publicou nada, hm, senão eu saberia. [...] Eu me distanciei. O que eu poderia ganhar de uma conversa com um elemento desse! “Laptantidel Latuda!”, ele gritou enquanto eu andava. “Você nem precisa anotar meu nome. Você ainda ouvirá falar de mim!”.

²²⁹ Tradução: Para aqueles que não são muito familiarizados com a biografia de Mythenmetz talvez seja interessante saber que se trata aqui de um encontro fatídico, que terá consequências consideráveis na vida futura de Mythenmetz. Laptantidel Latuda viria a ser seu maior inimigo, que o perseguirá duramente com críticas ferrenhas, assim que ele começou a publicar. Mais a respeito em diversas digressões mithenméticas em *Ensel und Krete* [...].

critérios estéticos para julgar a qualidade literária de uma obra, mas é interessado no valor pago para que a crítica seja positiva ou negativa. Podemos falar aqui, inclusive, de uma paródia do crítico literário, uma vez que a intenção dessa referência é jocosa e não inteiramente crítica.

Ao mesmo tempo, Mythenmetz representa a arrogância de jovens com pretensões literárias, visto como ele sente-se plenamente legitimado em sua postura bastante crítica e nem sequer pensa que pode ser algum dia prejudicado pela sua atitude diante desse crítico literário.

Da mesma maneira parodística são representados os editores e agentes literários. Enquanto os primeiros lamentam-se constantemente dentro de seus escritórios na “Lektorenallee”²³⁰ por terem que corrigir inúmeros erros gráficos e ler manuscritos de péssima qualidade²³¹, os segundos circulam pelas ruas de Buchhaim agindo como grandes mecenas e prontos para oferecer um contrato a jovens e inexperientes escritores:

[...] das waren allerdings alles andere als freigebige Gönner, sondern Literaturagenten, die hoffnungsvolle Autoren in Knebelverträge zwängten, um sie dann gnadenlos als Geisterautoren auszupressen, bis ihnen auch die letzte originelle Idee abgemolken war.²³² (MOERS, 2008, p. 34).

Um personagem específico representa esse grupo de agentes literários: Claudio Harfenstock, um “Wildschweinling”²³³ que não sabe diferenciar a boa da péssima literatura e apenas se importa se as obras de um autor representado por ele terão um bom título e um número de vendas significativo. Na cena em que Claudio Harfenstock conversa com Mythenmetz²³⁴ atribui-se, inicialmente, um papel periférico a esse personagem. Todavia, passa a ser de conhecimento do leitor que ele é o braço-direito do grande vilão do romance: Phistomefel Smeik.

Smeik, além de ser o personagem antagônico a Mythenmetz e Schattenkönig, é a representação do editor ambicioso, que explora os escritores com o objetivo exclusivo de seu lucro. Ele anseia pelo poder e pretende dominar o mercado editorial de toda Zamonien com aquilo que ele considera arte.

Buchhaim representa de maneira condizente ao universo fictício de Zamonien o mercado editorial que conhecemos em “nosso mundo”. Um mercado no qual há regras

²³⁰ Tradução: Alameda dos revisores.

²³¹ C.f. MOERS, 2008, p. 90

²³² Tradução: Eles eram qualquer coisa, menos benfeitores generosos. Eram agentes literários que forçavam autores esperançosos a assinar contratos desfavoráveis, para depois força-los implacavelmente a serem escritores fantasma até que sua última ideia original tivesse sido sugada.

²³³ Neologismo a partir do termo “Wildschwein” (porco selvagem, em português) e o sufixo “-ing”.

²³⁴ Cf. MOERS, 2008, p.72-81

comerciais a serem seguidas e no qual a concorrência e a busca pelo aumento das vendas e pelo ganho de capital norteiam, muitas vezes, as publicações literárias.

As autorreflexões acerca da literatura e do fazer literário não são, todavia, sempre pessimistas. Existem algumas figuras no romance que apresentam na composição de seus nomes uma referência direta à literatura e à escrita literária e demonstram o fazer literário de forma mais poética. É o caso de Hildegunst von Mythenmetz. A palavra “Mythenmetz” é um composto a partir de “Mythen” e “Steinmetz”. Atribui-se ao escritor, no caso, o protagonista, a função de talhar de forma artesanal os mitos, de construir de maneira quase que manual as suas palavras e ideias em narrativas (LEMBKE, 2011a, p.23).

O mesmo se dá com o nome do padrinho literário de Mythenmetz: “Danzelot von Silbendrechsler”. O nome do personagem é composto a partir dos termos “Silben” e “Drechsler”, que também associam o trabalho da escrita literária à arte artesanal (LEMBKE, 2011a, p.23). Ainda pode-se associar o nome “Danzelot” a “Lanzelot”²³⁵, o cavaleiro e um dos heróis das narrativas do ciclo arturiano, de forma a estabelecer uma intertextualidade com os romances de cavalaria, um gênero literário também fantástico.

E, por fim, tem-se o exemplo de um “Lindwurm” com o qual Mythenmetz encontra-se por acaso no pior lugar para todo e qualquer escritor: “der berühmt-berüchtigte Friedhof der Vergessenen Dichter”²³⁶. Lá ele vê seu conterrâneo e grande ídolo “Ovidios von Versschleifer”. O primeiro nome do personagem nos remete imediatamente ao poeta latino Ovídio e a composição dos substantivos “Vers” e “Schleifer” designa alguém que amola, afia ou mesmo lapida versos. Altgeld (2008, p. 69) vê nesse último exemplo uma manifestação discreta de metatextualidade, uma vez que a associação a Ovídio é inevitável e sua imagem distorcida, mas ainda sim refletida no romance, é a de um poeta esquecido pelos leitores. A expressão “Versschleifer” pode, ao mesmo tempo, ter um sentido depreciativo se associada ao termo “Verseschmied”, equivalente a “Versemacher”²³⁷: segundo o dicionário Duden, forma pejorativa para se referir a alguém que faz versos com mais ou menos habilidade.

²³⁵ Lancelote, em português.

²³⁶ Cf. MOERS, 2008, p.88. Tradução: o infame cemitério dos poetas esquecidos.

²³⁷ Tradução: “fazedor” de versos

2.3.3 Syndiegese

Alguns recursos autorreflexivos em *Die Stadt der träumenden Bücher* apresentam-se como metalepses narrativas, de modo que a narrativa ficcional ultrapasse a barreira da obra de ficção para o mundo real, ou seja, a barreira entre o mundo sobre o qual se narra e o mundo no qual se narra (GENETTE, 1998, p, 168).

Bunia (2010, p. 196) chama a atenção para um tipo específico de metalepse encontrado no romance: a “Syndiegese”. Esse fenômeno caracteriza-se pelo espelhamento do mundo fictício no mundo real em paralelismo temporal. Em outras palavras, a versão impressa e “real” do livro, que está nas mãos de um leitor empírico apresenta a esse leitor algo da diegese no exato instante em que o mesmo elemento é apresentado aos personagens da ficção.

Walter Moers faz uso desse recurso a partir de suas ilustrações. Tome-se como exemplo as seguintes figuras:

»Sie haben recht«, lachte der Dicke. »Was weiß ich schon vom Schreiben? Ich kann nur rechnen. Gestatten, daß ich mich vorstelle: Claudio Harfenstock – ich bin Künstler-Agent.« Er zückte eine Visitenkarte und reichte sie mir.

»Sie beraten Künstler?«
 »Das ist mein Beruf. Brauchen Sie Beratung?«
 »Im Moment nicht. Ich habe noch nichts geschrieben, worüber man sich beraten könnte.«
 »Das kommt, das kommt. Wenn der Augenblick da ist, erinnern Sie sich vielleicht an meine Karte.«

Figura 15: cartão de visita de “Claudio Harfenstock” entregue nas mãos do protagonista (MOERS, 2008, p.74).

»Darf ich Ihnen noch eine Empfehlung mit auf den Weg geben?«
 fragte Phistomefel Smeik, als ich schon wieder auf der Straße stand.
 »Einen echten Geheimtip?«
 »Gerne.«
 »Dann vertreiben Sie sich die Zeit damit, indem Sie sich heute
 abend das hier ansehen.« Er reichte mir einen Handzettel.

Figura 16: Convite para um concerto (MOERS, 2008, p. 112-113).

Tanto o cartão de visitas de Claudio Harfenstock (Figura 15), como o convite para o “Trompaunenkonzert” (Figura 16) são entregues a Mythenmetz, que os lê e comenta o conteúdo de ambos com seus interlocutores na diegese. Bunia (2010, p.197) observa que no mesmo instante em que o protagonista lê o que lhe foi entregue em mãos, também o faz o leitor através da reprodução desses cartões no livro impresso. As ilustrações possuem aqui também uma função narrativa e fazem com que o mundo real seja espelhado no fictício, assim como o fictício no real.

O mesmo recurso é utilizado quando Mythenmetz é envenenado por Smeik através de um exemplar dos “gefährliche Bücher”²³⁸. Ele é incitado a abrir o livro na página 333 e depara-se com duas páginas, nas quais se repetia a frase: “Sie wurden soeben vergiftet”²³⁹. As mesmas páginas duplas visualizadas pelo protagonista são apresentadas ao leitor:

²³⁸ Tradução: livros perigosos.

²³⁹ Tradução: Você acabou de ser envenenado.

no mundo real do leitor empírico, de modo que apenas o personagem da ficção é, de fato, envenenado.

2.3.4 Ficção autoral

No cenário do atual mercado literário, autores e suas editoras precisam frequentemente encontrar uma estratégia para chamar a atenção de seus potenciais compradores e fazer com que seus “produtos literários” sejam visíveis no mercado. Irsigler (2011, p.59) identifica uma estratégia para atingir esse fim: a personificação do escritor, de maneira a construir uma imagem desse autor que deverá ser associada a sua obra literária.

Nesse contexto, é relevante o fato de que nada se sabe sobre o autor de best-sellers Walter Moers. Na direção contrária a essa tendência de marketing, o criador de Zamonien é completamente distante da mídia e nem ao menos uma foto sua pode ser divulgada publicamente. Todavia, esse “desaparecimento” de Moers demonstra

[...] wie die öffentliche Unsichtbarkeit des empirischen Autors für eine komplexe Form schriftstellerischer Inszenierung genutzt wird – eine Inszenierung, die über die Paratexte (sowohl peritextuell als auch epitextuell) gesteuert wird. Kern dieser Inszenierungspraxis ist die Fiktion, der berühmte zamonische Schriftsteller Hildegund von Mythenmetz habe die Texte verfasst und Moers spaltet sich also in zwei Autorfiguren auf. Diese „Schizophrenie“ erweist sich für die Positionierung der Romane im literarischen Feld als äußerst produktiv [...] (IRSIGLER, 2011, p. 61-62) ²⁴¹

A encenação autoral é apresentada em *Die Stadt der träumenden Bücher*, assim como em outros romances da série, através da problematização da relação triangular entre autor, narrador e personagem, de forma a instaurar uma ficção autoral. Hildegund von Mythenmetz é apresentado como autor do livro que retrata suas memórias. Walter Moers coloca-se, em contrapartida, como tradutor do idioma “zamônico” para a língua alemã, assim como ilustrador da obra.

Embora o leitor-modelo acredite, inicialmente, que o livro seja uma ficção homodiegetica, uma vez que $N = P^{242}$, ou seja, que o narrador Mythenmetz é também

²⁴¹ Tradução: [...] como a invisibilidade pública do autor empírico é utilizada em uma complexa forma de encenação autoral – uma encenação que é conduzida além dos paratextos (tanto o peritexto, como o epitexto). O cerne dessa prática de encenação é a ficção de que o famoso autor zamônico teria escrito os textos e de que Moers divide-se em duas figuras de autor. Essa “esquizofrenia” demonstra-se muito produtiva no posicionamento do romance diante do campo literário [...].

²⁴² C.f. GENETTE, 1992, p.83.

personagem, mas que $A \neq N$, já que Walter Moers é o autor de *Die Stadt der träumenden Bücher*, e não seu mero tradutor e ilustrador; o romance apresenta-se ao leitor como uma autobiografia ($A=N=P$) de Mythenmetz.

A ficção autoral é proposta pelo autor-modelo e deve ser encarada pelos leitores como um jogo. Espera-se do leitor-modelo que ele aceite esse jogo, estabelecendo-se, assim, um pacto lúdico com o texto (o pacto ficcional), que precisa acontecer para que o leitor prossiga com sua leitura. Nas palavras de Umberto Eco (2012, p.81):

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional [...] O leitor tem que saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. [...] Aceitamos o acordo ficcional e fingimos que o que é narrado de fato aconteceu.

Aceitar o pacto ficcional não significa, todavia, que o leitor de *Die Stadt der träumenden Bücher* passa inocentemente a acreditar que Mythenmetz é o legítimo autor da obra, a qual deixa de ser um romance de fantasia e passa a ser a autobiografia desse grande escritor vindo de um continente desconhecido por nós. Para Eco, (2012, p.16) o leitor-modelo deve, portanto, observar as regras do jogo, aceitar fazer parte dele e ficar “ansioso” para jogar.

É bastante plausível acreditar que, no caso do romance de Moers, espera-se do leitor-modelo que ele consiga estabelecer vínculos e relações do mundo fictício com o mundo real durante a leitura, mesmo participando do jogo proposto pelo autor-modelo.

A ficção autoral é bastante ressaltada e intensificada ao se notar a insistência na não identidade entre Moers e Mythenmetz e na não autoria de Moers no peritexto²⁴³, e, especialmente, em epitextos²⁴⁴.

²⁴³ Entende-se por “peritexto” tudo o que está tipograficamente separado do texto principal, mas que se mantém ligado materialmente ao livro (Genette, 1992).

²⁴⁴ “Epitextos” compreendem todos os textos que falam a respeito do texto de referência (no caso desse artigo, o texto de referência é *Die Stadt der träumenden Bücher*) e que são publicados no livro em nome do autor ou com seu consentimento (Genette, 1992).

2.3.5 Peritexto

Antes mesmo da ficção autoral ser apresentada, tem-se logo na capa de todas as edições de *Die Stadt der träumenden Bücher* um marcador do caráter ficcional do texto: a categorização da obra como “romance”.

Figura 19: capa do romance na versão edição de bolso (MOERS, 2008).

Bunia (2010, p. 195) afirma que essa “etiqueta” é um primeiro sinal da ficcionalidade da obra, o que nos leva à reflexão acerca desse fenômeno (Erfundenheitsreflexion). O leitor, antes mesmo de folhear o livro que tem em mãos, já pré-estabelece suas expectativas com a leitura que irá fazer.

Juntamente com a informação a respeito do caráter ficcional do texto, encontramos o nome do autor na capa e na lombada do livro: Walter Moers.

Todavia, assim que abrimos o livro, deparamo-nos com a seguinte contracapa:

Figura 20: contracapa do romance (MOERS, 2008, p.3).

Die Stadt der träumenden Bücher é sim um romance, porém um “romance de Zamonien”, escrito por Hildegunst von Mythenmetz, traduzido e ilustrado por Walter Moers. Antes ainda de chegarmos ao início do texto principal, encontramos uma ilustração em formato de retrato do “verdadeiro” autor da obra que temos em mãos:

Hildegunst von Mythenmetz

Figura 21: ilustração do pseudoautor do romance (MOERS, 2008, p. 8).

A ficção autoral fica, portanto, estabelecida logo no peritexto e é confirmada nas primeiras linhas da narrativa, quando o narrador-protagonista e pseudo-autor informa seus leitores a respeito da temática da obra: “Hier fängt die Geschichte an. Sie erzählt, wie ich in den Besitz des Blutigen Buches kam und das Orm erwarb” ²⁴⁵(MOERS, 2008, p.9). Nesse momento inicia-se o jogo ficcional com o leitor-modelo, que aceitará que o livro que tem em mão, não é mais um romance, uma ficção homodiegetica, e sim, a autobiografia de Mythenmetz.

Curiosa é, todavia, a incoerência entre essa informação e a contracapa do romance. Walter Moers obviamente seria a pessoa a ser apresentada como “autor” da obra na capa, pois no nosso mundo real não há dinossauros escritores que publiquem romances. Por esse motivo, o jogo ficcional só começa na contracapa. Por que, então, a etiqueta “romance” ainda se mantém na contracapa da obra, quando o autor empírico já fez uso dessa página para apresentar a ficção autoral? Como prosseguir com o jogo ficcional de que estamos diante de uma autobiografia, se

²⁴⁵ Tradução: Aqui começa a história. Ela conta a respeito de como eu tomei posse do Livro sangrento e cheguei ao Orm.

esta é apresentada, na verdade, como romance? A explicação mais plausível é a de que esse seja, provavelmente, apenas um erro de continuidade do romance.

A ficção autoral é reiterada no “posfácio do tradutor” e nos agradecimentos finais do romance. No posfácio, por exemplo, Moers dirige-se aos leitores de *Die Stadt der träumenden Bücher* esclarecendo que o texto que acabou de chegar ao fim é, na verdade, parte de uma obra maior: os dois primeiros capítulos de “Reiseerinnerungen eines sentimental Dinosauriers”²⁴⁶, o primeiro livro de Hildegunst von Mythenmetz publicado em Zamonien. Como essa obra “umfaßt in der ersten Ausgabe über zehntausend Seiten, verteilt auf 25 Bände”²⁴⁷ (MOERS, 2008, p.478), o tradutor afirma ter optado por traduzir apenas um fragmento.

Em seguida, ele pede aos leitores que entrem em contato através de um endereço eletrônico, para opinar a respeito de qual obra de Hildegunst von Mythenmetz deve ser a próxima a ser traduzida do “zamonisch” para a língua alemã:

Also: Dullsgard oder Buchhaim? Das ist hier die Frage. Vielleicht hilft mir ja der eine oder andere Leser in dieser schwierigen Angelegenheit und gibt sein Votum per E-Mail an mythenmetz@piper.de. Denn wenn es etwas gibt, was ich hasse, dann sind es Entscheidungen.²⁴⁸ (MOERS, 2008, p. 479)

O leitor é, dessa forma, inserido no processo de produção literária e a ele é atribuída a responsabilidade de escolha com relação ao trabalho do “tradutor” (IRSIGLER, 2011, p.67-68). Entretanto, é importante ressaltar que, a opinião dos leitores não influenciou de maneira impactante a intenção do autor, pois o romance seguinte publicado, *Der Schrecksenmeister*, não se passa em “Dullsgard” e tampouco em “Buchhaim”. Trata-se, todavia, de uma paródia – ou melhor, de uma versão “zamonizada” – da novela *Spiegel, das Kätzchen* de Gottfried Keller²⁴⁹.

E, por fim, Moers redige seus agradecimentos finais:

Mein Dank für alles mögliche gilt Erchl Gangwolff, Daniel Rawiner, Tito Milchvers und Danilie von Derwesch. Ich danke Tito Milchvers für die

²⁴⁶ Tradução: Memórias de viagens de um dinossauro sentimental.

²⁴⁷ Tradução: abrange na primeira edição mais de dez mil páginas, divididas em vinte e cinco volumes.

²⁴⁸ Tradução: [...] Como eu devo continuar? - eu me pergunto. Qual obra de Mythenmetz devo traduzir agora? [...] Então: Dullsgard ou Buchhaim? Essa é a questão. Talvez um ou outro leitor me ajude nessa situação complicada e envie seu voto por e-mail para mythenmetz@piper.de. Porque se há algo que eu detesto, são as decisões.

²⁴⁹ Como desdobramentos da ficção autoral após a publicação desse romance pode-se apontar uma manifestação recente do escritor, que tenta, por mais uma vez, reforçar o seu papel de mero tradutor. Na Frankfurter Buchmesse de 2011 foi lançado seu último romance: *Das Labyrinth der träumenden Bücher*, no qual Mythenmetz retorna a Buchhaim. Walter Moers não compareceu à feira de livros na tarde de autógrafos, porém seu editor estava presente carimbando os livros do público com a assinatura do autor, ou seja, de Hildegunst von Mythenmetz. Cf. <<http://www.youtube.com/watch?v=-k--zodf5SA>> Acesso em 17 de julho de 2014

Entschlüsselung der Ziffern der Buchmistischen Zahlenmystik. (MOERS, 2008, p. 480)²⁵⁰

Podemos identificar claramente novos anagramas, porém não há como saber se são pessoas reais ou fictícias. Ao agradecer a ajuda para desvendar os “Buchmistische Zahlenmystik”, Walter Moers reafirma novamente sua função como tradutor da obra e não como autor legítimo no peritexto e ainda brinca com a distinção entre aquilo que é real e o que é fictício.

2.3.6 Epitexto

A ficção autoral foi amplamente tematizada através de epitextos veiculados em discursos consensualmente factuais (BUNIA, 2010, p.192). Muitos exemplos desse fenômeno podem ser encontrados ao se realizar uma busca por artigos relacionados ao assunto na mídia impressa. Um caso bastante particular é a entrevista com Walter Moers e Mythenmetz, publicada no jornal *Frankfurter Allgemeine Zeitung*²⁵¹, na qual “autor” e “tradutor” discutem intensamente quão fidedigna foi a tradução feita por Moers. Mythenmetz acusa Moers de simplificar sua obra e também de plagiá-lo em seus romances. O Lindwurm, que teria conhecimento da obra “própria” de Walter Moers, tece alguns comentários a respeito:

Platthaus: Sie haben die Werke von Moers gelesen? Wie haben sie Ihnen gefallen?

Mythenmetz: Ich fand sie gut.

Moers: Tatsächlich?

Mythenmetz: Ich musste bei der Lektüre feststellen, dass Moers mitnichten bei mir abgeschrieben hat. Ein bisschen zitiert vielleicht. Mich mit der einen oder anderen Hommage geehrt.

Platthaus: Wenn Ihnen also das Werk von Walter Moers gefallen hat, was ...

Mythenmetz: Verstehen Sie mich nicht falsch, ich finde es gut im Vergleich mit Ihrer sonstigen Literatur. Im Vergleich mit der zamonischen Literatur bleibt es natürlich ein Schmarrn.

Moers: Wie bitte?

Mythenmetz: Es gibt einen Ort in Zamonien, den wir den „Friedhof der vergessenen Dichter“ nennen. Dort leben gescheiterte Schriftsteller in

²⁵⁰ Tradução: Meu agradecimento por tudo vai para Erchl Gangwolff, Daniel Rawiner, Tito Milchvers e Danilie von Derwesch. Eu agradeço a Tito Milchvers por decifrar os algarismos da mística numérica dos Buchimisten.

²⁵¹ Platthaus, Andreas. Andreas Platthaus im Gespräch mit Walter Moers. „Natürlich bleibt Ihr Buch ein Schmarrn“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Frankfurt, 04.10.2007. Disponível em: <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/moers-trifft-mythenmetz-natuerlich-bleibt-ihr-buch-einschmarrn-1488651.html>> Acesso em 17 de julho de 2014.

Erdlöchern und schreiben auf Zuruf Gedichte für Touristen. Das wäre die Liga, in der Sie spielen würden. (PLATTHAUS, 2007, p. 37)²⁵²

Um segundo exemplo é o vídeo produzido por Achim Zeilmann e exibido na série *aspekte* da emissora ZDF²⁵³, no qual o jornalista entrevista pessoalmente Mythenmetz (representado por um boneco em tamanho humano), que faz uma aparição pública e fala de sua obra, novamente da tradução e dos problemas que teve com seu “tradutor” do idioma de Zamonien; manifesta-se, inclusive, sobre seu posicionamento frente à literatura alemã. O programa foi exibido em 2007 e Walter Moers assinou o roteiro do vídeo.

Em determinado momento, questionado a respeito de sua opinião acerca da literatura alemã, Mythenmetz segura um volume das obras de Goethe, joga-o longe e afirma: “Ihre Literatur verhält sich zur zamonischen wie eine Mücke zu einem Elefanten. Wer bei Ihnen als Genie gilt, darf bei uns die Klappentexte zu meinen Romanen schreiben”²⁵⁴.

Nota-se que Mythenmetz é como o *alter ego* do autor empírico. O próprio Walter Moers afirma em uma entrevista que: “Mein persönlicher Liebling ist Hildegunst von Mythenmetz, der überspannte Schriftsteller, der wird langsam zum Alter Ego, da muss ich aufpassen”²⁵⁵. O escritor é representado por uma criatura zamônica, sem deixar de ser satirizado. Suas falas afetadas, seu tom arrogante e a convicção de sua genialidade são extremamente exagerados, o que nos leva, de certa forma, a uma paródia do gênio romântico.

A ficção autoral passa aqui a ser, literalmente, uma encenação. Walter Moers não publica fotos suas e nem dá entrevistas pessoalmente. Mythenmetz o faz sem grandes problemas. Através da figura de seu personagem fictício, Moers vende sua imagem aos espectadores como um autor clássico e genial, cuja obra literária supera a de Goethe (IRSIGLER, 2011, p.68).

²⁵² Tradução: Platthaus: O senhor leu a obra de Moers? Elas te agradaram? / Mythenmetz: Eu as achei boas. / Moers: É mesmo? / Mythenmetz: Eu tive que constatar durante a leitura que Moers não me plagiou de maneira alguma. Talvez ele tenha me citado um pouco, me homenageado em um trecho ou outro. / Platthaus: Então, se a obra de Moers te agradou, o que... / Mythenmetz: Não me compreenda mal. Eu a acho boa em comparação com o restante da sua literatura. Em comparação com a literatura zamônica, a obra continua insignificante. / Moers: Como? / Mythenmetz: Há um local em Zamonien chamado “O cemitério dos poetas esquecidos”. Lá vivem escritores fracassados em pequenos buracos na terra e de lá eles escrevem poesias para os turistas que passam. Essa seria a divisão na qual você jogaria.

²⁵³ ZEILMANN, Achim. *Drachengespräche*. 2010. Vídeo disponível na internet. Parte 1 disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=E3JwEVYcGBk>>;

Parte 2 disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=I9-eLrAxErw>> Acesso em 17 de julho de 2014.

²⁵⁴ Cf. ZEILMANN, 2010. Tradução: Em comparação à nossa literatura a de vocês comporta-se como uma mosca para um elefante. Quem é chamado de gênio entre vocês pode escrever a sinopse de um dos meus romances.

²⁵⁵ Cf. NÜCHTERN, 2003. Tradução: O meu favorito é Hildegunst von Mythenmetz, o autor exaltado. Aos poucos ele vira um alter ego e preciso prestar atenção.

Bunia (2010, p.199) acredita que o jogo com a ficcionalidade vai além do texto, quando pensamos na ficção autoral criada por Moers no peritexto e em epitextos. Ao reiterar que não é autor de *Die Stadt der träumenden Bücher* e que um “Lindwurm” chamado Hildegunst von Mythenmetz é o autor legítimo dessas memórias, Moers faz uso de um recurso próprio da ficção: o de tratar algo inventado como se fosse real. Enquanto ele insiste em sua não autoria e na autobiografia de Mythenmetz, acaba por evocar todo o seu universo fictício, presentificando-o e expondo-o aos olhos dos leitores, de maneira que sua autoria seja apenas confirmada. Dessa forma, ele acaba por chamar a atenção de seu leitor para o caráter de invenção de seu romance.

2.4 Conclusões finais do capítulo

Ao fim desse capítulo que se ocupou em apresentar, analisar e, consequentemente, compreender como se configura a metaficcionalidade em *Die Stadt der träumenden Bücher*, faz-se importante retomar alguns pontos desenvolvidos nas páginas precedentes.

A análise foi fundamentada na hipótese de que os elementos metaficcionais no romance de Walter Moers desvendam o texto ficcional de forma a apresentá-lo como um construto, um artefato que é resultado de um trabalho de composição do autor-empírico. Ao demonstrar como o universo da ficção se constitui e como ele é elaborado, acaba-se brincando com as possibilidades paradoxais da ficção.

Diferentes mecanismos podem demonstrar como uma obra de ficção é “construída”: a referência implícita ou explícita a outros escritores e outras literaturas; a citação direta a obras mais ou menos conhecidas; a retomada de grandes espaços, temas e personagens; a imitação de gêneros e estilos literários; a reflexão sobre categorias a partir das quais se constitui uma obra de ficção; a crítica a elementos “reais” feita dentro de uma moldura ficcional; e, por fim, a paródia e a resignificação de textos preexistentes, assim como a paródia de elementos cotidianos do mundo que conhecemos como “real”. Todos esses mecanismos estão presentes em *Die Stadt der träumenden Bücher*, algumas vezes de forma distorcida ou através de uma paródia.

Walter Moers dá indícios a seus leitores de como sua obra literária é tecida a partir de outros textos e discursos, da mesma forma que ele apresenta aquilo que serviu de base para a construção do universo fictício de Zamonien, para Buchhaim e suas catacumbas: as estruturas da ficção e o mundo real no qual vivemos. Embora criaturas das mais diversas e improváveis desfilem no cenário do romance, podemos identificar em cada uma delas, em seus gestos e em

suas atitudes uma característica humana. Em *Die Stadt der träumenden Bücher* há representações do talento literário, da sensibilidade de um leitor atento, da crítica de um leitor mais experiente, da ganância, da ânsia pelo poder, da vingança, da arrogância típica da juventude e da formação de um escritor, que não necessita apenas de talento, mas também de técnica, conhecimento, leitura e trabalho. É exatamente por basear-se no “mundo real”, que o romance consegue brincar com o limite às vezes paradoxal entre a ficção e a realidade. O leitor de Moers é constantemente levado a estabelecer relações entre elementos da diegese e elementos do seu mundo.

Deste modo, podemos, ao fim desse capítulo confirmar a hipótese que norteou a presente análise.

O romance de Moers pretende ser uma obra sobre a literatura e, de fato, o é. Embora o tom parodístico predomine no texto, o autor consegue expor aquilo do que se constitui sua obra, assim como o que se debate no âmbito da teoria literária. Não pretendemos com essa afirmação defender a ideia de que Walter Moers apresente um sistema teórico que reflita a literatura pós-moderna e os fenômenos contemporâneos. Todavia, elementos recorrentes nos estudos acerca da literatura contemporânea encontram sua correspondência na ficção do autor.

Demonstramos no capítulo anterior que não é próprio do gênero da *Fantasy* estabelecer vínculos com a realidade e tampouco fazer uso do humor ou da paródia. Essas são, no entanto, as maiores características de Walter Moers e de seus romances. Tudo é apresentado como um jogo, uma brincadeira: a encenação autoral, o universo fictício, as críticas a outros escritores e a fatos da história da literatura. O jogo com a ficção proposto por Moers acaba por se desdobrar no mundo real e não deixa de ser também um jogo com a realidade. Afinal de contas, um debate entre o autor e o dinossauro escritor mediado por um jornalista de um dos jornais de maior circulação na Alemanha só pode ser encarado como uma brincadeira em torno dos conceitos de ficção e realidade. Essa brincadeira faz parte do jogo proposto por Walter Moers em seus romances de Zamonien. Um jogo, cujo maior objetivo é entreter e deleitar o leitor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos ao fim do nosso “passeio” pelos “bosques” de Zamonien e Buchhaim. Isso, todavia, não significa que tenhamos percorrido todos os caminhos possíveis dentro desse “bosque”. Nosso “passeio” foi orientado pelos objetivos aos quais nos propusemos no início da pesquisa e se tivessem sido outros os objetivos, outros seriam também os caminhos, pois a obra de Walter Moers é bastante complexa e permite diferentes olhares, análises e interpretações.

O imenso sucesso de vendas de *Die Stadt der träumenden Bücher*, a repercussão significativa nas mídias e nas redes sociais e também a grande interação dos leitores com a obra e seus desdobramentos instigaram nossa pretensão de compreender melhor esse fenômeno. Acreditando que “der Publikumserfolg ist keineswegs immer ein Indikator literarischer Trivialität, sondern manchmal auch Ausdruck von Qualität”²⁵⁶, procuramos encontrar e compreender os elementos estéticos do romance que contribuíram para que ele se tornasse um best-seller na Alemanha.

Nossos questionamentos nos levaram, primeiramente, a analisar elementos constitutivos do gênero da *Fantasy* para depois, compreender como os romances de Walter Moers estabelecem-se dentro desse gênero. Assim, pudemos identificar no primeiro capítulo desse trabalho que a *Fantasy* caracteriza-se por uma estrutura esquemática a qual se repete em obras de autores distintos: a representação de um “outro mundo”; o eixo temático da *quest*; a figura do protagonista-herói; a dualidade entre o bem e o mal; a ambientação temporal em tempos pré-modernos e, por fim, o desfecho otimista.

Vimos também que, apesar desse esquematismo bastante típico, a *Fantasy* não é um gênero engessado e impermeável a variações, de forma que há espaço para a criatividade e inovação por parte do escritor. *Die Stadt der träumenden Bücher*, por exemplo, apresenta duas características muito marcantes que destoam das convenções desse gênero literário: o uso da paródia e do humor, e as constantes referências na diegese ao “mundo real”.

Notamos ao fim da pesquisa, que são exatamente esses elementos inovadores na *Fantasy* de Moers que levam à metaficcionalidade no romance.

Os diferentes mecanismos metaficcionais encontrados em *Die Stadt der träumenden Bücher*, e discutidos no segundo capítulo desse trabalho, fazem com que o texto ficcional seja revelado diante dos olhos do leitor-modelo. A ficção é apresentada como um construto, um

²⁵⁶ LEMBKE, 2011a, p.16. Tradução: O sucesso com o público nem sempre é um indicador de trivialidade literária, mas às vezes é expressão de qualidade.

artefato, que é resultado do trabalho de composição do autor-empírico. Walter Moers dá indícios a seus leitores da maneira como sua obra literária é tecida a partir de outros textos e discursos, por exemplo, ao indicar em itálico no texto as citações ou paródias de outras obras literárias. Ao mesmo tempo, o autor demonstra o que lhe serviu de ponto de partida para a construção do universo fictício de Zamonien, especialmente de Buchhaim: as estruturas da ficção e o “mundo real” no qual vivemos.

Ao demonstrar como a ficção se constitui e como ela é elaborada, inevitavelmente expõe-se quão paradoxal pode ser o limite entre o “mundo ficcional” e o “mundo real”. Esse fato é concretizado na encenação autoral iniciada por Moers, que afirma no peritexto, em epitextos e até mesmo no texto propriamente dito do romance não ser o autor daquela narrativa e sim, o mero tradutor das obras de Hildegunst von Mythenmetz, um gênio literário de Zamonien. Ao insistir na ficção autoral, enfatiza-se repetidamente que *Die Stadt der träumenden Bücher* não descreve algo inventado e sim “real” (BUNIA, 2010, p.198), o que é difícil para nós, leitores, de acreditar, pois, segundo nossa “enciclopédia”, não há em nosso mundo dragões falantes que escrevem longos romances, assim como também não é viável a possibilidade de tal dragão conceder entrevistas a um dos maiores jornais da Alemanha.

Bunia (2010, p.199) afirma a respeito que:

Bemerkenswert ist an diesem “Spiel mit der Fiktion”, dass es die Aufmerksamkeit auf die Erfundenheit von Mythenmetz lenkt. Denn gerade der Rahmenbruch erinnert an den Rahmen, an die besondere Lizenz der Fiktion, auch Erfundenes wie Reales zu behandeln. Damit bewirkt die beständige Invokation von Moers’ Nichtautorschaft eine Stärkung von dessen Autorschaft, denn sie erzwingt, die als faktisch kommunizierte Nichtautorschaft immer wieder zu hinterfragen und sich Moers’ Erfindungsreichtum zu vergegenwärtigen.²⁵⁷

A encenação autoral apresentada em quase todos os romances de Zamonien²⁵⁸ contribui, assim, não só para o mecanismo metaficcional da autorreflexão acerca do caráter de construto da obra, como também para a recepção literária do romance.

²⁵⁷ Tradução: Notável nesse “jogo com a ficção” é que ele chama a atenção para o caráter de invenção de Mythenmetz. Isso se dá, pois exatamente esse rompimento com a moldura (da ficção) lembra os limites e a licença especial da ficção para tratar algo inventado como se fosse real. A permanente invocação da não-autoria de Moers causa um fortalecimento de sua autoria, pois essa invocação força-nos a questionar repetidas vezes a não-autoria, que é comunicada de maneira real, e também a presentificar a abundância das invenções de Moers.

²⁵⁸ Lembramos que *Die 13 ½ Leben des Käpt’n Blaubär* é o único romance de Zamonien, cuja autoria é atribuída ao próprio Moers.

Tratando dessa relação autor-leitor-obra, sabemos que “todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça parte de seu trabalho”²⁵⁹ completando lacunas, interpretando eventos na narrativa e seguindo indicações de leitura deixadas no texto pelo autor-modelo, essa voz que “se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como leitor-modelo”²⁶⁰. Nesse ponto, nos perguntamos: como deve ser o leitor-modelo de *Die Stadt der träumenden Bücher* segundo as expectativas do autor-modelo? Como deve ser lida essa *Fantasy* que apresenta tantas referências intertextuais e que também proporciona uma reflexão acerca da ficção?

Ao nos questionarmos a respeito do nosso “papel” como leitores-modelo, passamos, de acordo com Eco (2012, p.33), a agir como “leitores-modelo de segundo nível”:

Todo texto se dirige a um leitor-modelo do segundo nível, que se pergunta que tipo de leitor a história deseja que ele se torne e que quer descobrir precisamente como o autor-modelo faz para guiar o leitor. Para saber como uma história termina, basta em geral lê-la uma vez. Em contrapartida, para identificar o autor-modelo é preciso ler o texto muitas vezes e algumas histórias incessantemente. Só quando tiverem descoberto o autor-modelo e tiverem compreendido (ou começado a compreender) o que o autor queria deles é que os leitores empíricos se tornarão leitores-modelo maduros.

Conrad (2011, p.283) nos dá uma indicação de como, talvez, o romance pode ser lido pelo leitor-modelo de segundo nível. Para a autora, a divisão espacial da obra entre a superfície da cidade de Buchhaim e o subterrâneo das catacumbas pode ser compreendida como uma metáfora para a prática da interpretação literária:

Die eigentliche Stadt ist [...] als der „harmlose Teil“ der Diegese semantisiert, ihre leicht zugängliche Oberfläche bildet dementsprechend die Oberflächenstruktur (Handlung / narrative Struktur) literarischer Texte ab. Schwerer zugänglich hingegen ist die literarische Tiefenstruktur des Textes, die in Form der Katakomben daherkommt. Denn diese kann erst durch intensives Interesse an einem Text und aktive Interpretationstätigkeiten erreicht werden, wie Mythenmetz dies an der (Text- und Stadt-) Oberfläche durch seine mehrfache Lektüre und die eindringlichen Fragen und Gespräche über Literatur leistet. Die Katakomben von Buchhaim verweisen dementsprechend auch auf die textuelle Tiefenstruktur literarischer Werke, versammeln sich hier doch alle Prä- und Intertexte der zamonischen Literaturgeschichte zu einer unüberschaubaren unterirdischen Bibliothek.²⁶¹

²⁵⁹ ECO, 2012, p.9.

²⁶⁰ ECO, 2012, p. 21.

²⁶¹ Tradução: A verdadeira cidade é semantizada na diegese como a “parte inofensiva”. Sua superfície facilmente acessível reproduz de forma correspondente a estrutura superficial de textos literários (enredo / estrutura narrativa). Por outro lado, de mais difícil acesso é a estrutura literária mais profunda do texto, que aparece na forma das catacumbas, pois essa só pode ser acessada através do interesse intensivo em um texto e de atividades ativas de

Para apoiar sua sugestão interpretativa, a autora encontra no romance uma fala de Phistomefel Smeik, quando este leva Mythenmetz até o labirinto subterrâneo de Buchaim: “Tja, mein Guter, Sie haben ein bisschen zu stark an der Oberfläche von Buchhaim gekratzt [...] Wir haben Sie ganz tief in die Katakomben unter der Stadt gebracht [...] Betrachten Sie es als Verbannung [...]”²⁶².

A sugestão interpretativa de Conrad nos parece bastante plausível, considerando também que o romance trata da formação de um leitor e de um escritor, ambas figuras concentradas no personagem de Mythenmetz. Essa metáfora leva-nos também a pensar que não necessariamente todo leitor-modelo de *Die Stadt der träumenden Bücher* precise ser de “segundo nível”. É plenamente possível ler o romance de forma mais superficial, seguindo a narrativa do protagonista-narrador, acompanhando suas aventuras e ansiando pelo fim da jornada de Mythenmetz. Para que esse primeiro modo de leitura seja bem-sucedido, não é necessário que todas as relações intertextuais sejam identificadas, tampouco que as adivinhas do ritual de “ormen” sejam desvendadas, nem que se identifique em algumas citações paródias de poemas consagrados ou que o jogo com a ficcionalidade instaurado a partir da ficção autoral seja assim compreendido. Afinal de contas, “para saber como uma história termina, basta em geral lê-la uma vez”²⁶³.

Todavia, há um segundo plano de leitura, no qual esses fenômenos são percebidos, analisados e interpretados pelo leitor de segundo nível, o qual procura compreender as estratégias narrativas e os elementos estéticos intrínsecos à obra. Essa segunda possibilidade de leitura um pouco mais aprofundada é o que Pesch (1994, p.247) designa “Doppelbödigkeit”²⁶⁴ de algumas obras da “literatura de entretenimento”²⁶⁵ e, conseqüentemente, da *Fantasy*. Ou seja, quando o texto não é apenas uma história, mas também oferece ao leitor a possibilidade de refletir acerca de algo²⁶⁶.

Após a análise dos elementos estéticos constitutivos do romance, chegamos, por fim, à conclusão de que é exatamente a “Doppelbödigkeit” da obra que contribuiu para sua imensa repercussão diante dos leitores de Moers. *Die Stadt der träumenden Bücher* é um romance de

interpretação, como Mythenmetz o faz na superfície (do texto e da cidade) através de suas diversas leituras e das suas insistentes perguntas e conversas sobre literatura. As catacumbas de Buchhaim remetem respectivamente à estrutura textual profunda de textos literários, afinal aqui estão concentrados em uma imensurável biblioteca subterrânea todos os pré-textos e intertextos da história da literatura zamônica.

²⁶² Tradução: Bom, meu querido, você arranhou a superfície de Buchhaim um pouco forte demais. Nós te trouxemos para as profundezas das catacumbas no subterrâneo da cidade. Pense nisso como um exílio.

²⁶³ ECO, 2012, p.33.

²⁶⁴ Tradução: ambigüidade, duplo sentido.

²⁶⁵ “Unterhaltungsliteratur”.

²⁶⁶ Cf. página 86 desse trabalho.

fantasia que apresenta um universo fictício convidativo e uma narrativa envolvente, mas é, ao mesmo tempo, um romance contemporâneo que estabelece relações com diferentes obras da literatura mundial e que tematiza algumas questões paradoxais da ficcionalidade. Nesse contexto, a nossa hipótese inicial de que elementos metaficcionais são um diferencial da obra e contribuem para o sucesso do livro se confirma. O outro elemento estético fundamental para tal sucesso é a paródia que Walter Moers faz constantemente no romance de textos, autores, personalidades e configurações da literatura e de todo o mercado envolvido com a arte literária. Sempre com uma intenção jocosa e humorística, o escritor brinca com estereótipos e clichês literários na diegese, fazendo, dessa forma, com que o continente fictício de Zamonien fique um pouco mais próximo do “nosso mundo”.

A metaficcionalidade de *Die Stadt der träumenden Bücher* foi uma forma literária tão bem recebida pelos leitores de Moers, que deu sequência a mais dois romances²⁶⁷. Embora o impacto de vendas do romance publicado em 2011 não tenha sido igual ao da obra de 2004, os romances do autor ainda são considerados best-sellers, pois, segundo Platthaus (2011): “Moers hat immer gewusst, was er als Autor wollte. Und es war immer das, was wir als Leser wollten.”²⁶⁸.

²⁶⁷ *Das Labyrinth der träumenden Bücher* (2011) e *Das Schloss der träumenden Bücher* (previsão de publicação para 2015).

²⁶⁸ Tradução: Moers sempre soube o que queria como autor. E sempre foi aquilo que queríamos como leitores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTGELD, J.-M. **Intertextualität und Intermedialität in Walter Moers' "Wilde Reise durch die Nacht" und "Die Stadt der träumenden Bücher"**. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin, 2008.

ATTEBARY, B. **Strategies of Fantasy**. Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press, 1992.

BACON, I. N. Alltagstranszendenz. Literaturhistorische Dimensionen kinderliterarischer Phantastik. **Zauberland und Tintenwelt. Fantastik in der Kinder und Jugendliteratur**, v. 17, p. 39-51, 2006. Disponível em: <http://www.germanistik.uni-wuppertal.de/fileadmin/germanistik/Teilf%C3%A4cher/Didaktik/Personal/Nickel-Bacon/Nr._7_Alltagstranszendenz.pdf>. Acesso em: 5 Agosto 2014.

BARTHES, R. **O rumor da língua**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BAUERNBERGER, V. D. **Das Motiv des erlösenden Kindes in der neuen Jugend-Fantasy-Literatur. Analyse ausgewählter Werke ab Harry Potter**. Viena: Universität Wien, 2010. 126 pgs. p. Disponível em: <<http://othes.univie.ac.at/12680/>>. Acesso em: 5 Agosto 2014.

BESSIÈRE, J. **Lé récit fantastique: La poétique de l'incertain**. Paris: [s.n.], 1974.

BÖHN, A. Metafiktionalität, Erinnerung und Medialität in Romanen von Michael Kleeberg, Thomas Lehr und Wolf Haas. In: BAREIS, J. A.; GRUB, F. T. **Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur**. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2010. p. 11-33.

BORGES, J. L. A biblioteca de Babel. In: BORGES, J. L. **Ficções**. Tradução Carlos Nejar. Porto Alegre: Editora Globo, 1972. p. 84-94.

BRADBURY, R. **Fahrenheit 451**. Tradução Cid Knipel. São Paulo: Editora Globo, 2012.

BUNIA, R. Mythenmetz & Moers in der "Stadt der träumenden Bücher" - Erfundenheit, Fiktion und Epitext. In: BAREIS, J. A.; GRUB, F. T. **Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur**. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2010. p. 189-201.

CAMPBELL, J. **The Hero with a Thousand Faces**. New York: Bollingen Foundation, 1949.

CARROLL, L. **Aventuras de Alice no País das Maravilhas; Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá**. Tradução MARIA Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

CESERANI, R. **O fantástico**. Tradução Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Editora UFPR, 2006.

CONRAD, M. J. Von toten Autoren und Lebenden Büchern, Allegorien und Parodien poststrukturalistischer Literaturtheorie in de Katakomben der Stadt der träumenden Bücher. In: LEMBKE, G. (org.) **Walter Moers' Zamonien-Romane. Vermessungen eines fiktionalen Kontinents**. Göttingen: V&R unipress, 2011. p. 281-304.

CURVELLO, M. B. **O riso em movimento**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011.

DRYWA, M. Konzeptionen von Bildung und Wissen in Die 13 1/2 Leben des Käpt'n Blaubär. In: LEMBKE, G. (org.) **Walter Moers' Zamonien-Romane. Vermessungen eines fiktionalen Kontinents**. Göttingen: V&R unipress, 2011. p. 173-192.

DURST, U. **Theorie der phantastischen Literatur**. Münster: LIT Verlag, 2010.

EBEL, M. Einige leben, andere töten. **Berliner Zeitung**, 14 out. 2004. Disponível em: <<http://www.berliner-zeitung.de/archiv/walter-moers--neues-meisterwerk-ist-ein-abenteuerroman-aus-der-welt-der-buecher-einige-leben--andere-toeten,10810590,10222274.html>>. Acesso em: 5 Agosto 2014.

ECO, U. **O nome da Rosa**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

_____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

EGGENSPERGER, K. „Den Bösen sind sie los“ Überlegungen zu Mephistopheles und zum Bösen in Goethes Faust. **Pandaemonium germanicum** 8, São Paulo, p. 189-220, Agosto 2004. Disponível em: <file:///C:/Users/Laura/Downloads/11_Eggensperger_Den_Boesen_sind_sie_los_zu_Mephistopheles_und_zum_Boesen_in_Goethes_Faust.pdf>. Acesso em: 16 Julho 2014.

ENDE, M. **Die unendliche Geschichte**. Stuttgart: Carlsen, 2010.

FESLER, M. **Die Zamonien-Romane von Walter Moers als zeitgenössische Vertreter der Gattung Fantasy**. München: Grin Verlag, 2007.

FLUDERNIK, M. Metanarrative and Metafictional commentary: from Metadiscursivity to Metanarration and Metafiction. **Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft** - **35**, p. 1-39, 2003.

FOGAL, D. Neue Spinne erhält Namen aus Comic. **uniaktuell**, 19 abr. 2010. Disponível em: <http://www.uniaktuell.unibe.ch/content/umweltnatur/2010/zwergspinne/index_ger.html>. Acesso em: 8 agosto 2014.

GENETTE, G. **Fiktion und Diktion**. Tradução Heinz Jatho. München: Wilhelm Fink Verlag, 1992.

_____. **Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe**. Tradução Wolfram Bayer e Dieter Hornig. Frankfurt a.M: Suhrkamp, 1993.

_____. **Die Erzählung**. Tradução Andreas Knop. München: Wilhelm Fink Verlag, 1998.

GOETHE, J. W. V. **Obras Escolhidas de Goethe. Poesia**. Lisboa: Círculo de leitores, 1993.

_____. **Goethe. Gedichte**. München: C.H. Beck, 1999.

_____. **Fausto: uma tragédia - Primeira parte**. Tradução Jenny Klabin Segall São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. **Fausto: uma tragédia - Segunda parte**. Tradução Jenny Klabin Segall São Paulo: Editora 34, 2007.

GOODMAN, N. **Ways of Worldmaking**. Indianapolis: Hackett, 1978.

GOSLAR, T.-F. Zurück nach Arkadien. Die Kulturlandschaften in "Die Stadt der träumenden Bücher". In: LEMBKE, G. (org.). **Walter Moers' Zamonien-Romane. Vermessungen eines fiktionalen Kontinents**. Göttingen: V&R unipress, 2011. p. 261-279.

GRIMM, Jacob. GRIMM, Wilhelm. **Deutsches Wörterbuch** 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig: 1971. Disponível em: <<http://dwb.uni-trier.de/de/das-woerterbuch/>>. Acesso em 9 de Dezembro de 2014.

GRUB, F. T. "Ich bin eine Buchperson": Zur Funktion metafictionaler Schreibstrategien bei Giwi Margwelaschwili. In: BAREIS, J. A.; GRUB (org.), F. T. **Metafiction. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur**. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2010. p. 35-60.

HAAS, C. Das Lesebändchen-Kompott. Walter Moers schickt den Bücherwurm Hildegunst in die Katakomben von Zamonien. **Süddeutsche Zeitung**, p. 28, v.17.10.04.

HANUSCHEK, S. "Die Antworten auf fast alle Fragen von heute stehen in alten Büchern". Trivialdramaturgie und ihre Rettung in Walter Moers' Zamonien-Romane. In: LEMBKE, G. (org.). **Walter Moers' Zamonien-Romane. Vermessungen eines fiktionalen Kontinents**. Göttingen: V&R unipress, 2011. p. 45-58.

HAUTHAL, J. et al. Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Begriffsklärungen, Typologien, Funktionspotentiale und Forschungsdesiderate. In: HAUTHAL, J., et al. **Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen, historische Perspektiven, Metagattungen, Funktionen**. Berlin: Walter de Gruyter, 2007. p. 1-24.

HECKEN, T. Bestimmungsgrößen von high und low. In: WEGMANN, T.; WOLF, N. C. **"High" und "Low". Zur Interferenz von Hoch- und Populärliteratur in der Gegenwartsliteratur**. Berlin : De Gruyter, 2011. p. 11-25.

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

HILLENBACH, A. Intermedialität in Walter Moers' Zamonien-Romanen. In: LEMBKE, G. (org.). **Walter Moers' Zamonien-Romane. Vermessungen eines fiktionalen Kontinents**. Göttingen : V&R unipress, 2011. p. 73-86.

HOFFMANN, E. T. A. **Contos fantásticos**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

HUFTIER, A. Fantastique, Fantastic, Fantastisch, Fantástica, Fantástico. Derivas ocidentais de uma palavra. In: SIMÕES, M. J. (org.). **O fantástico**. Coimbra: Imprensa de Coimbra, 2007. p. 23-41.

IRSIGLER, I. "Ein Meister des Verdeckspiels". Schriftstellerische Inszenierung bei Walter Moers. In: LEMBKE, G. (org.). **Walter Moers' Zamonien-Romane. Vermessungen eines fiktionalen Kontinents**. Göttingen: V&R unipress, 2011. p. 59-72.

JEHMLICH, R. Phantastik - Science Fiction - Utopie. Begriffsgeschichte und Begriffsabgrenzung. In: THOMSEN, C. W.; FISCHER, J. M. (org.). **Phantastik in Literatur und Kunst**. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980. p. 11-33.

KELLER, G. **Die Leute von Seldwyla. Gesammelte Gedichte**. München: Artemis & Winkler, 1978.

KORTEN, L. In 13 1/2 Leben um die Welt. Walter Moers' Zamonien global und regional betrachtet. In: HELLSTRÖM, M.; PLATEN E. (org.). **Zwischen Globalisierungen und Regionalisierungen. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur**. München: iudicium Verlag, 2008. p. 53-62.

KREITLING, H. Wanderer, kommst du nach Buchhaim. **Die Welt**, 25 set. 2004. Disponível em: <http://www.welt.de/print-welt/article342502/Wanderer-kommst-du-nach-Buchhaim.html>. Acesso em: 5 Agosto 2014.

LEM, S. Todorov's Fantastic Theory of Literature. In: _____ **Science Fiction Studies**. [S.l.]: [s.n.], 1974.

LEMBKE, G. (org.) **Walter Moers' Zamonien-Romane. Vermessungen eines fiktionalen Kontinents**. Göttingen: V&R unipress, 2011.

_____. "Hier fängt die Geschichte an". Moers' Zamonien-Romane. Vermessungen eines fiktionalen Kontinents. In: LEMBKE, G. (org.). **Walter Moers' Zamonien-Romane. Vermessungen eines fiktionalen Kontinents**. Göttingen: V&R unipress, 2011a. p. 15-41.

_____. "Der große Ompel". Kartographie und Topographie in den Romanen Walter Moers'. In: LEMBKE, G. (org.). **Walter Moers' Zamonien-Romane. Vermessungen eines fiktionalen Kontinents**. Göttingen: V&R unipress, 2011b. p. 87-120.

LÖWENTHAL, L. **Literature, Popular Culture and Society**. Mobley: Englewood Cliffs, 1961.

MADER, I. **Metafiktionale Elemente in Walter Moers' Zamonien-Romane**. Marburg: Tectum Verlag, 2012.

MATTENKLOTT, G. Harry Potter – Phantastische Kinderliteratur. Auf den Spuren eines globalen Erfolges. **Stimmen der Zeit**, n. Heft 1, p. 39-51, 2003.

MENDLESOHN, F. **Rhetorics of Fantasy**. Middletown: Wesleyan University Press, 2008.

MENDLESOHN, F.; JAMES, E. **A short history of Fantasy**. Londres: Middlesex University Press, 2009.

MOERS, W. **Die 13½ Leben des Käpt'n Blaubär**. (1999). München: Wilhelm Goldmann, 2002.

_____. **Ensel und Krete.** (2000). München: Goldmann, 2002.

_____. **Die Stadt der träumenden Bücher.** (2004). München: Piper, 2008.

_____. **Wilde Reise durch die Nacht.** Köln: Eichborn, 2001.

_____. **Rumo & Die Wunder im Dunkeln.** München: Piper, 2003.

_____. **Der Schreckenmeister.** München: Piper, 2007.

_____. **Das Labyrinth der Träumenden Bücher.** München: Knaus, 2011.

MOERS, W.; DOLLINGER, A. **Zamonien. Entdeckungsreise durch einen phantastischen Kontinent. Von A wie Anagrom Ataf bis Z wie Zamomin.** München: Knaus, 2012.

MOSER, W. A paródia: moderno, pós-moderno. **Remate de Males**, Campinas, v. v.13, p. 133-145, 1992. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/3078/2557>>. Acesso em: 15 agosto 2014.

NECKNIG, A. T. **Wie Harry Potter, Peter Pan und Die unendliche Geschichte auf die Leinwand gezaubert wurden. Literaturwissenschaftliche Aspekte von Verfilmungen phantastischer Kinder- und Jugendliteratur.** Frankfurt am Main: Peter Lang, 2007.

NICKEL-BACON, I. Vom Spiel der Fiktionen mit Realitäten. **Praxis Deutsch**, p. 4-12, 2003. Disponível em: <http://www.germanistik.uni-wuppertal.de/fileadmin/germanistik/Teilf%C3%A4cher/Didaktik/Personal/Nickel-Bacon/_Nr._2_Vom_Spiel_der_Realit%C3%A4ten_mit_Fiktionen.pdf>. Acesso em: 9 agosto 2014.

_____. Alltagstranzendenz. Literaturhistorische Dimensionen kinderliterarischer Phantastik. **Beiträge Jugendliteratur und Medien** 58, p. 39-51, 2006. Disponível em: <http://www.germanistik.uni-wuppertal.de/fileadmin/germanistik/Teilf%C3%A4cher/Didaktik/Personal/Nickel-Bacon/Nr._7_Alltagstranzendenz.pdf>. Acesso em: 13 agosto 2014.

NÜCHTERN, K. Mein Zielpublikum bin ich. **Falter**, Viena, v. v.17/03, 2003.

NÜNNING, A. (org.). **Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze - Personen - Grundbegriffe**. 3. aktualisierte und erw. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2004.

PENNING, D. Die Ordnung der Unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik. In: THOMSEN, C. W.; FISCHER, J. M. (). **Phantastik in Literatur und Kunst**. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980. p. 34-51.

PESCH, H. Science Fiction, Horror, Fantasy. Die modernen Genres der Phantastischen Literatur. In: LEBLANC, T.; SOLMS, W. **Phantastische Welten. Märchen. Mythen. Fantasy**. Regensburg: Erich Röth Verlag, 1994. p. 131-146.

_____. **Fantasy. Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung**. Köln: Eigenverlag, 2009. Disponível em: <<http://www.helmutwpesch.com/downloads.htm>>. Acesso em: 5 Agosto 2014.

PLATTHAUS, A. Moers trifft Mythenmetz. Natürlich bleibt Ihr Buch ein Schmarrn. **F.A.Z.**, 04 out. 2007. 37. Disponível em: <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/moers-trifft-mythenmetz-natuerlich-bleibt-ihr-buch-einschmarrn-1488651.html>>. Acesso em: 13 agosto 2014.

_____. Der Schattenkönig der phantastischen Literatur. **Cicero. Magazin für politische Kultur**, 25 outubro 2011. Disponível em: <<http://www.cicero.de/salon/der-schattenkoenig-der-phantastischen-literatur/46278>>. Acesso em: 8 agosto 2014.

_____. Neues aus Zamonien: Hui Spinne! **Frankfurter Allgemeine Zeitung**, 13 maio 2011. Disponível em: <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/neues-aus-zamonien-hui-spinne-1983948.html>>. Acesso em: 8 agosto 2014.

POE, E. A. **Contos de imaginação e mistério**. Tradução Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

RILKE, R. M. **Poemas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SCHÄBLER, D. Frankenstein und die Folgen. Zur Poetik des Monströsen bei Walter Moers. In: LEMBKE, G. (org.). **Walter Moers' Zamonien-Romane. Vermessungen eines fiktionalen Kontinents**. Göttingen: V&R unipress, 2011. p. 139-153.

SHELLEY, M. **Frankenstein**. Tradução Miércio Araujo Jorge Honkins. Porto Alegre: L&PM, 2013.

SILVA, V. G. E. Mínimos Monstros. **Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**, Belo Horizonte, v. v. 3, n. n.5, p. -, Outubro 2009. Disponível em: <file:///C:/Users/Laura/Downloads/1692-5282-1-PB.pdf>. Acesso em: 16 Julho 2014.

SOLMS, W. Einfach Phantastisch. Von der Wundererzählung zur phantastischen Literatur. In: LEBLANC, T.; SOLMS, W. **Phantastische Welten. Märchen. Mythen. Fantasy**. Regensburg: Erich Röth Verlag, 1994. p. 9-22.

STOCKER, P. **Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudie**. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1998.

STOKER, B. **Drácula**. Tradução Theobaldo de Souza. Porto Alegre : L&PM, 2013.

THOMSEN, C. W.; FISCHER, J. M. Einleitung. In: THOMSEN, C. W.; FISCHER, J. M. (org.). **Phantastik in Literatur und Kunst**. Darmstadt: Erich Röth Verlag, 1980. p. 1-10.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TOLKIEN, J. R. R. **Sobre histórias de fadas**. São Paulo: Conrad, 2006.

VILAS-BOAS, G. O Minotauro e os labirintos contemporâneos. **Cadernos de Literatura Comparada 8/9: Literatura e Identidade**, Porto, p. 245-271, 2003. Disponível em: <<http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/23355/2/gvilasboasminotauro000094763.pdf>>. Acesso em: 16 julho 2014.

WAUGH, P. **Metafiction. The Theory and the Practice of Self-Conscious Fiction**. Londres: Methuen & C., 1985.

WEGMANN, T.; WOLF, N. C. **“High“ und “Low”. Zur Interferenz von Hoch- und Populärliteratur in der Gegenwartsliteratur**. Berlin: De Gruyter, 2011.

WOLF, W. Metafiktion. Formen und Funktionen eines Merkmals postmodernistischen Erzählens. Eine Einführung und ein Beispiel: John Barth, "Life Story". **Literatur in Wissenschaft und Unterricht** 30, p. 31-49, 1997.

WUNDERLICH, W. Mythen, Märchen und Magie. Ein Streifzug durch die Fantasy-Literatur. **Wirkendes Wort** 36, p. 26-34, 1986.

ZIPFEL, F. **Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität**: Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Berlin: Erich Schmidt, 2001.

ZUBARIK, S. **Die Strategie(n) der Fußnote im gegenwärtigen Roman**. Bielefeld: Aisthesis, 2014.

ZUCHIWSCHI, J. Longe de Ti apagar nossas lembranças: as palavras e as preces no luto judaico. **Religião e Sociedade [online]**, Rio de Janeiro, v. 30, n. 1, p. 165-187, 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rs/v30n1/a09v30n1.pdf>>. Acesso em: 16 julho 2014.

Sites consultados:

<<https://www.facebook.com/pages/Hildegunst-von-Mythenmetz/158142424258674?fref=ts>> Acesso em: 8 agosto 2014.

< <http://www.phantastik.eu/>> Acesso em: 5 Agosto 2014.

<<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,ERT35406-15225,00.html>> Acesso em: 8 Agosto 2014.

<<http://www.woolly.de/cgi-bin/wiki.pl?Startseite>> Acesso em: 5 agosto 2014.

<www.amazon.de> Acesso em: 13 agosto 2014

<http://www.amazon.de/Die-Stadt-träumenden-Bücher-Zamonien/dp/3492246885/ref=pd_sim_b_1>. Acesso em: 4 agosto 2014.

<www.nachtschule.de> Acesso em: 13 agosto 2014

<<http://dwds.de/?view=1&qu=reflektieren>> Acesso em: 6 julho 2014.

< http://www.mythenmetz.de/zamonische_dichter.php> Acesso em: 7 julho 2014.

<<http://dwb.uni-trier.de/de/das-woerterbuch/>>. Acesso em: 9 de Dezembro de 2014.