

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

MARCELITA NEGRÃO TRINDADE VILELA

**NARRATIVAS DE MORTE NA LITERATURA E NO CINEMA PARA CRIANÇAS:
ANGELA LAGO E TIM BURTON**

Versão Corrigida

SÃO PAULO
2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

**NARRATIVAS DE MORTE NA LITERATURA E NO CINEMA PARA CRIANÇAS:
ANGELA LAGO E TIM BURTON**

Marcelita Negrão Trindade Vilela

Dissertação apresentada à Comissão
Programa de Pós-Graduação da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo,
para obtenção do título de Mestre em
Estudos Comparados de Literaturas de
Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof.^a Dra. Maria Zilda da
Cunha

De acordo

SÃO PAULO

2015

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.

VILELA, Marcelita Negrão Trindade. Narrativas de morte na literatura e no cinema para crianças: Angela Lago e Tim Burton. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, 2015. 120f.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Aprovado em: _____

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____

Julgamento: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Julgamento: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Julgamento: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Dedico este trabalho ao meu esposo
Élcio, amigo e companheiro de todas as
horas, pelo carinho, atenção, e,
principalmente, por acreditar em mim e
apoiar sempre os meus sonhos.

AGRADECIMENTOS

A Deus, base das minhas conquistas, pela sabedoria necessária para a execução desse trabalho

À Universidade de São Paulo, que viabilizou a realização de um sonho.

Aos meus alunos, que tanto me inspiram no aprender.

Aos professores doutores Cristiano Camilo Lopes e Maria dos Prazeres Santos Mendes, pelas considerações feitas no exame de qualificação que ajudaram a iluminar meus estudos.

À Professora Dra. Maria Zilda da Cunha, minha maravilhosa orientadora, por me acolher desde o início dos estudos e principalmente, pela cuidadosa orientação e confiança.

[...] há, sem dúvidas, quem ame o infinito.
Há, sem dúvidas, quem deseje o possível.
Há, sem dúvidas, quem não queira nada.
Há três tipos de idealistas, e eu, nenhum deles. Porque amo infinitamente o finito, porque desejo impossivelmente o possível, porque quero tudo, ou um pouco mais, se puder ser, ou até se não puder ser [...].

Fernando Pessoa

RESUMO

A presente dissertação visa a analisar a forma como a temática da morte é abordada na produção para crianças e jovens; para tanto nosso trabalho se propõe à leitura de duas obras de campos narrativos diversos: um livro e um filme. Para realizar esse exercício, tomamos por fundamentos instrumentais dos Estudos Comparados de Literatura, perspectiva interdisciplinar que opera com a comparação e com os diálogos que podem ser estabelecidos entre diferentes literaturas, literaturas e outras artes e literatura e outros saberes. Serão utilizadas as relações estabelecidas entre literatura e outras artes, como o cinema, para focalizar como a morte vem sendo tratada na narrativa literária e fílmica. Assim, partiremos do conceito de literatura comparada, intertextualidade e dialogismo, fundamentais para estabelecer relações comparativas entre ambas as narrativas, demonstrando como os recursos próprios do cinema, bem como sua inter-relação de códigos e linguagens, concorrem para a construção de sentidos. O tema revelou-se interessante para o trabalho de pesquisa, tendo em vista que a morte é um ingrediente da vida humana, por isso, a escolha do corpus promoveu a divisão do estudo em dois momentos: a apresentação da morte na cultura ocidental e a representação da morte nas narrativas literária e fílmica para crianças e jovens. O corpus da pesquisa é composto pelas obras *De morte! Um conto pagão do folclore cristão* (1992), livro infantil escrito por Angela Lago e, *A noiva cadáver* (2005), filme produzido por Tim Burton.

Palavras-Chave: Literatura comparada; Literatura infantil e juvenil; Cinema; Morte.

ABSTRACT

This thesis aims to analyze how the theme of death is addressed in production for children and youth; for both our work proposes the reading of two works from different narrative fields: a book and a movie. To perform this exercise, we take for instrumental foundations of Literature Comparative Studies, interdisciplinary perspective that operates the comparison and dialogue that can be established between different literatures, literature and other arts and literature and other knowledge. The relationships established will be used between literature and other arts, such as cinema, to focus as death is being treated in literary and filmic narrative. So start from the concept of literature compared, intertextuality and dialogism, fundamental to establish comparative relations between the two narratives, demonstrating how the film's own resources as well as their interrelationship codes and languages, contribute to the construction of meaning. The theme has proved useful for research work, given that death is an ingredient of human life, so the corpus of choice promoted the study of the division into two phases: the presentation of death in Western culture and the representation of death in literary and filmic narratives for children and youth. The corpus of the research is composed of works from death! A pagan tale of Christian folklore (1992), children's book written by Angela Lago and *The Corpse Bride* (2005), a film produced by Tim Burton.

Key-Words: Comparative literature; Children's literature; Cinema; Death.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 OS ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA	17
1.1 Uma retrospectiva histórica e teórica.....	17
1.2 Literatura e intertextualidade	21
1.3 Literatura e diálogo com outros saberes e outras artes: a interdisciplinaridade	26
2 ASPECTOS FUNDAMENTAIS DA LITERATURA	36
2.1 Os conceitos de literatura	36
2.2 Breve histórico da literatura infantil e juvenil.....	43
2.3 Teoria do conto	49
2.4 Conto de tradição oral	55
2.5 A representação do cômico e do grotesco na literatura.....	60
3 A TEMÁTICA DA MORTE NA LITERATURA E NO CINEMA PARA CRIANÇAS E JOVENS	73
3.1 A representação da morte na cultura ocidental	73
3.2 A morte na literatura e no cinema para crianças e adolescentes	78
4 A MORTE, O GROTESCO E O RISO NAS OBRAS EM ANÁLISE	86
4.1 Do conto folclórico ao livro e ao filme: análise comparativa	86
4.2 A oralidade, o riso e o grotesco em <i>De morte!</i>	88
4.3 O grotesco e a fantasia em <i>A noiva cadáver</i>	99
CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
REFERÊNCIAS.....	111

INTRODUÇÃO

Como a literatura e o cinema para criança têm trabalhado com um tema polêmico como a morte? Por que há grande interesse dos pequenos para obras que abordam tal temática? Como a produção literária para crianças e jovens tem abordado esse assunto? Há nesse contexto, narrativas com qualidade literária em meio a uma cultura mercadológica que só cresce? São perguntas como essas que nos moveram às investigações que procedemos neste trabalho.

Como sabemos, um bom livro traz a descoberta da leitura, que além de ser um direito, é a oportunidade de novos conhecimentos, de diversão, de reflexão, de mobilizar a imaginação e a fantasia. Em suma, de provocar sensações que somente a literatura pode oferecer, visto, ser essa arte um universo de palavras que podem ultrapassar seus limites de significação e mostrar diferentes possibilidades de entender a realidade.

Conforme Antonio Candido (1995), a literatura é um fator indispensável de humanização, confirma o homem na sua humanidade, com importância equivalente à evolução familiar, grupal ou escolar, exercendo papel formador da personalidade e satisfazendo a necessidade de ficção e fantasia, que todo ser humano possui.

A literatura hoje continua sendo um espaço privilegiado para a discussão de assuntos que, muitas vezes, extrapolam o imediatismo cotidiano, contemplando temas e aspectos de valor universal, como propõe Eagleton (1997, p.329):

[...] isto se deve basicamente ao fato de nela se ver, como ocorre a muitos críticos convencionais, um dos poucos espaços remanescentes, nos quais, em um mundo dividido e fragmentado, ainda é possível incorporar um senso de valor universal; e nos quais, em um mundo sordidamente material, ainda se pode vislumbrar um raro lampejo de transcendência.

A abordagem de temas como o amor, a violência, as drogas, o humor, e até mesmo, a morte – assuntos presentes e atuais na vida humana – encontra na literatura, espaço para reflexão e fantasia. A morte faz parte da vida e é uma das maiores incógnitas da existência humana, apresenta-se como um tema de expressivo interesse, ora como algo que assusta e não agrada, ora agrada mesmo, devido ao susto, como uma provocação para o riso. É uma temática que faz parte

de diversas áreas de investigação, e aparece no domínio das artes, como um tema recorrente.

Ao se falar de literatura, deve-se considerar a literatura para crianças e jovens e levar-se em conta que essa forma artística é um dos produtos culturais, ao qual é pertinente a discussão de inúmeras questões que dizem respeito à vida. Sendo assim, importa investigar também, como uma temática como a morte, perpassa os textos direcionados aos pequenos leitores.

Sob esse prisma, vale lembrar que esta literatura é uma das formas literárias mais recentes, e sua importância abarca o compromisso que têm com o interesse da criança; é uma forma de acesso ao real, na medida em que facilita a ordenação de experiências existenciais, através do conhecimento de histórias e a expansão do seu domínio linguístico.

Assim, a morte é também matéria para o enredo destinado às crianças ou adolescentes, a partir de histórias de terror, de mistério, com acontecimentos inexplicáveis, ou ainda, ao humor, que perpassa a narrativa.

Rosemberg (1985) destaca que é comum encontrar o tema da morte na literatura infantil, geralmente a serviço de tramas que eliminam personagens indesejáveis, ou como castigo e punição. No entanto, diz a autora que, a morte dramática e angustiante, praticamente não existe, e a carga simbólica negativa que tem na tradição ocidental, é amenizada com histórias que envolvem a astúcia, a esperteza e o humor.

Abramovich (1989, p.113), por sua vez, considera que a morte “é o fechamento natural de um ciclo que não exclui dor, sofrimento, saudade,” acrescentando que na literatura, ela pode se constituir em um tema como qualquer outro, representado com diferentes abordagens, ou mesmo como uma personagem muito engraçada.

Nessa ordem de ideias, é possível analisar uma obra em que a morte se faça presente, como um elemento da estrutura total da obra, como uma ruptura na voz narrativa, como parte essencial no processo global de construção literária, e não apenas como um tema ou pretexto.

Sendo assim, um estudo sobre essa temática requer uma perspectiva ampliada, interdisciplinar, que relacione a literatura a aspectos de outras áreas do conhecimento e a outras esferas da expressão humana.

Ao se ter clareza dos conceitos sociológicos e antropológicos que envolvem tentativas de explicação da morte como um fator social, pode-se formular ou direcionar mais adequadamente uma produção literária, não apenas voltando para a questão de alerta, mas também, investindo no pacto escritor-leitor, realidade *versus* fantasia. Por outro lado, ao se conceber a obra literária em sua relação com outras artes, como um sistema simbólico de comunicação inter-humana, vale lembrar que a forma expressiva pressupõe uma relação intrínseca com o leitor, na medida em que este é o elemento que dará sentido e realidade à obra de arte, por meio da leitura (CANDIDO, 2000).

Dessa maneira, o objeto de estudo percorre os caminhos de interesse do leitor em formação e a temática da morte na produção literária e fílmica para crianças e jovens, merecendo ser estudada com profundidade, sobretudo por atrair o jovem leitor pela relação dos questionamentos sobre imbricações da vida, terror ou humor.

Mais especificamente, este trabalho, pela via dos Estudos Comparados de Literatura, volta-se ao estudo da abordagem e representação da temática da morte a partir de teorias do riso e do grotesco nas obras *De morte! Um conto meio pagão do folclore cristão* (1992), livro infantil da escritora brasileira Angela Lago e o filme *A noiva cadáver* (2005) produzido pelo cineasta americano Tim Burton, obras que mantêm uma relação com a literatura popular e trazem certos elementos que reverberam na atualidade. Confirmando assim, a recorrência do tema em obras destinadas às crianças.

Para tanto, busca-se, em olhar de sobrevoo, apresentar como a morte é encarada na cultura ocidental e como a mesma é tratada nas narrativas literárias e fílmicas para crianças. Visa-se verificar, de que modo essa temática suscita interesse e provoca grande atração aos pequenos.

Assim, a proposta do trabalho está fundada na importância de compreender a percepção da morte, com suas diferentes concepções e representações social e cultural em que a mesma se insere.

Busca-se, desse modo, além de contribuir para os estudos acadêmicos, trazer elementos que explicitem diferentes formas de diálogos entre a literatura e outros saberes sobre a morte.

Para alcançar os objetivos propostos, efetuou-se, essencialmente, uma pesquisa de caráter bibliográfico, buscando-se textos que pudessem lançar uma luz

sobre o estudo da morte em diversas áreas do conhecimento. Em um segundo momento, apresenta-se os elos da morte com diferentes linguagens, por meio de um estudo comparado com leituras literárias e também a relação da temática na narrativa fílmica para crianças. Vale ressaltar que é possível conferir como a morte recebe outro tratamento, mesmo que tenha aquela imagem de terror ou medo, faz com que as crianças sintam-se atraídas pela temática.

Inicialmente, foram selecionadas algumas obras, com a intenção de identificar o tratamento dado à temática em questão. Os contos recolhidos por Câmara Cascudo e os recontados por Ricardo Azevedo, possibilitaram introduzir algumas análises a respeito do tema. Além desses, as narrativas de Sherazade em *Mil e uma noites*, em que a morte aparece e não se concretiza, também suscitou grande interesse.

A partir disso, foram procedidas as leituras e também realizados os exames de outras produções artísticas. Ao fim, optou-se por estudar o tema mais profundamente, através de uma leitura comparada entre um livro e um filme. Compôs-se então o *corpus* pela obra impressa, *De morte!* (1992), de Angela Lago (a atenção se volta para a relação entre a linguagem verbal e não verbal) e o filme *A noiva cadáver* (2005), produzido por Tim Burton, (considera-se a hibridéz de linguagem própria do texto fílmico). Considerando a diferença dos campos narrativos em que atuam, revelou-se a especificidade de cada suporte e como cada artista desenvolveu a estética de seu trabalho.

O foco dessa pesquisa consiste em realizar um estudo da relação existente entre a temática da morte nas narrativas para crianças e jovens. Para tanto, foram estudados contos anônimos sobre a morte, coletados da tradição oral, alguns recontados por autores renomados. Também foi motivo de atenção, a relação de narrativas fílmicas entre outros textos contemporâneos.

O estudo exige uma perspectiva teórico-metodológica que insira a arte literária em um âmbito textual mais amplo e que seja capaz de abarcar as relações desta com diferentes campos de estudo, para o entendimento global do tema analisado.

Como a proposta deste trabalho fundamenta-se em princípios derivados dos Estudos Comparados de Literatura, campo que se origina do campo teórico metodológico da Literatura Comparada, foi imprescindível fazer uma breve revisão dos estudos comparados, de sua metodologia e de algumas abordagens. Assim,

enfaticamente a fundamentação histórica da Literatura Comparada para explicarmos como se tornou um método de análise crítica da literatura em geral. Feitas essas considerações, conceituamos os métodos e os procedimentos propriamente ditos para a análise comparada, postos em prática para a discussão das narrativas selecionadas. A partir dos pressupostos desses campos do saber, tornou-se possível estabelecermos comparações críticas, buscarmos analogias e contrastes na abordagem da temática da morte em narrativas literárias e fílmicas direcionadas para o público infantil.

Nessa ordem de ideias, vale lembrar a importância da inserção da pesquisa em Literatura Infantil e Juvenil na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Isto garante, além da perspectiva comparatista que favorece examinar os diálogos que se estabelecem entre textos e culturas, examinar as relações que podem ocorrer entre as várias áreas do saber em uma obra, além de esses estudos propiciarem aproximações interessantes à complexidade dos objetos híbridos que se constituem nas produções para crianças e jovens. A perspectiva comparativista que nos orienta será abordada a partir dos estudos de Carvalhal (1994/2006) e Nitrini (1997). Ao tratarmos da intertextualidade e interdisciplinaridade serão essenciais os estudos realizados por Cionarescu (1964), Perrone-Moysés (1979) e Bakhtin (1981).

A abordagem da literatura e cinema para as crianças seguirá como princípio o aspecto narrativo que se instaura nas duas expressões artísticas, pelo fato de que em ambas há um enredo delimitado por um tempo, um espaço, para isso, as pesquisas realizadas por Brito (2006), Walty e Cury (2006) e Bello (2005) foram de extrema importância.

Fez-se necessário, posteriormente, um estudo exploratório, por meio de pesquisa bibliográfica relacionada ao assunto. Entende-se por estudo exploratório, a primeira fase de uma investigação mais abrangente, que proporcionou esclarecimentos maiores acerca do tema proposto. Esse primeiro passo viabilizou a coerência de conceitos e ideias imprescindíveis para a conclusão da pesquisa.

Desse modo, inicialmente, são apresentadas questões relevantes e fundamentais sobre os Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa e também são apresentadas algumas definições importantes de literatura, a partir de Aristóteles (322 a.C.); Afrânio Coutinho (1978) e Antonio Candido (1995), dando enfoque a definição do último autor.

Apresentado o conceito de literatura a partir de pressupostos teóricos, buscase destacar ideias fundamentais sobre a teoria do conto, seu percurso histórico, desde suas raízes remotas da transmissão oral, até o reconhecimento de seu valor literário, tendo como base contribuições teóricas de autores como André Jolles (1930); Vladimir Propp (1946); Câmara Cascudo (1924); Regina Machado (2004); Edgar Allan Poe (1842); Júlio Cortázar (1974) e Nádía Gotlib (2006).

Em seguida, aprofunda-se os estudos sobre a literatura infantil e juvenil, apresentando considerações importantes sobre a origem dessa literatura; seu contexto histórico e seu surgimento no Brasil e o objetivo moralizante que a caracterizou. Para isso, o estudo se baseia em Zilberman (1987); Lúcia Pimentel Góes (1984/1996) e em Nelly Novaes Coelho (1988/1991/2000), que dão indicativos importantes, tanto sobre os gêneros mencionados desde suas remotas origens, quanto ao estudo histórico sobre a Literatura Infantil e as suas tendências atuais.

No que concerne às relações entre cinema e literatura e seu entrelaçamento, imprescindíveis são as pesquisas de Maria do Rosário Lupi Bello (2005); César Guimarães (1997); Sérgio Sousa (2001); Robert Stam (2008) e Tania Pellegrini (2003).

Para tratar da narrativa fílmica e literária, têm-se como fio condutor, a observação das relações que se estabelecem no filme entre a linguagem literária, de forma mais específica a Literatura Infantil e Juvenil, e a linguagem cinematográfica, observando as especificidades de cada forma narrativa (literária e cinematográfica) e o entrelaçamento dessas duas formas de expressão, na transposição intersemiótica, procurando demonstrar como os recursos próprios do cinema, bem como a inter-relação de códigos e linguagens que o caracteriza, concorrem para a construção de sentidos.

A escolha do elemento da narratividade e da construção do ponto de vista, como direcionamento do estudo, deve-se ao fato de que a tematização da morte, constitui não apenas o próprio princípio de narração do filme, mas, essencialmente, o diálogo entre literatura e cinema, propostos pelas obras literárias analisadas.

Para que esta análise seja elucidada nas duas obras escolhidas como *corpus* dessa pesquisa, o trabalho que envolve o riso e o grotesco, a ambiguidade e o paradoxo que se confrontam e se complementam, tornando obras complexas de grande valor estético para a contemporaneidade, os estudos de Bergson (2007),

Alberti (2002), Propp (1992), Kayser (1986) e Bakthin (1987) serviram de luz para a construção das análises.

Nesse sentido, a leitura de textos críticos acerca da especificidade de cada forma narrativa em análise e das relações que estabelecem entre si é fundamental para o desenvolvimento de nosso trabalho.

Em seguida, discorre-se sobre aspectos históricos e sociais, relacionados à morte, bem como sobre seu tratamento na cultura. Para tanto, busca-se apoio nos estudos de Ernest Becker (1995); Jean Ziegler (1977); Giacoia (2006); Ariés (1989); Carvalho (1996); Maranhão (1986); Caputo (2008) e Sampaio (1999).

Busca-se apresentar ainda, como a morte é tratada na literatura infantil e juvenil, partindo-se dos estudos críticos de Clarice Lottermann (2006); Ronaldo Lima Lins (1990); Hunt (2010) e Ferreira (2006).

Por fim, entende-se que, para tangenciar este estudo, se faz necessária uma linha metodológica ampla e interdisciplinar, que seja capaz de abordar as diversas linguagens, códigos e sistemas sócio-culturais que permeiam o estudo.

Dessa forma, buscaremos apresentar a morte em algumas instâncias narrativas na produção para crianças e jovens, em especial a que compreende a arte literária e a cinematográfica. Partimos do exame da intertextualidade nos contos orais recolhidos por Câmara Cascudo, estudamos a intertextualidade que tece a obra literária de Angela Lago e finalmente a que se faz presente na narrativa fílmica *A noiva cadáver*. Visamos evidenciar o tratamento literário, o recurso ao maravilhoso e ao fantástico como instrumentais estéticos que propiciam uma conotação leve e lúdica na abordagem de um assunto pouco agradável, o que faz com que a criança não sinta medo, mas sim atraída pelo enredo. Para isso, consideraremos também como o grotesco e o riso se instauram nas obras em questão para elucidar o desenvolvimento da temática morte.

1 OS ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

1.1 Uma retrospectiva histórica e teórica

O estudo comparado de autores, obras e temáticas tem merecido destaque no atual cenário dos estudos críticos em literatura, pois a literatura comparada como disciplina, destacou-se no século XX, oferecendo procedimentos para a realização da comparação entre autores e textos literários, ou não.

Como o objetivo deste trabalho tem como fundamentação teórico-metodológica a Literatura Comparada, porque estabelecemos analogias e contrastes da temática da morte em narrativas literárias e fílmicas direcionadas para o público infantil e juvenil, faz-se necessário realizar uma breve revisão dos estudos comparados, de sua metodologia e de algumas abordagens.

Os estudos comparados de literaturas de língua portuguesa têm como principal objetivo, mostrar os laços de parentescos entre estas literaturas, que além da língua, podem apresentar temas, imagens, aspectos históricos e culturais, que se relacionam. Para tanto, a perspectiva da Literatura Comparada e, mais especificamente, dos Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, torna-se fundamental para a ampliação dos campos da atividade crítica que une o estudo da literatura a diferentes áreas do conhecimento, e a outras esferas da expressão humana.

Por outro lado, ao se conceber a obra literária, em sua relação com outras artes, como um sistema simbólico de comunicação, a forma expressiva pressupõe uma relação intrínseca com o leitor, na medida em que este é o elemento que dará sentido e realidade à obra de arte por meio da leitura (CANDIDO, 2000).

Ao pensar em literatura comparada, é comum relacioná-la como sinônimo de comparação, pois a crítica literária, quando analisa uma obra, muitas vezes é levada apenas a estabelecer confrontos entre obras, para elucidar e fundamentar juízos de valor, comparando para reconhecer a semelhança ou diferença.

No entanto, quando a comparação é empregada como um recurso preferencial no estudo crítico, sua forma específica busca interrogar textos na sua interação com outros, sejam literários ou não, e, portanto, essa comparação torna-se um método, a operação fundamental da análise, começa-se a pensar assim, em um estudo comparado.

Segundo Carvalho (2006), a literatura comparada usa o comparativismo como recurso analítico e interpretativo, a fim de explorar seu campo de trabalho para alcançar os objetivos. Trata-se de um meio e não um fim. A autora ressalta também, que há uma complexidade ao tratar a literatura comparada, devido à dificuldade de um consenso, a divergência de noções ou orientações metodológicas.

O termo Literatura Comparada surge no século XIX, como uma disciplina ministrada em algumas universidades da Europa, em que era comum, nas ciências naturais, a comparação de estruturas e fenômenos análogos, para extrair leis gerais.

Alguns nomes são comumente associados à divulgação desta expressão, principalmente por se tratar de precursores, como Abel-François, que divulga o termo nos cursos da Universidade de Sorbonne, entre 1828 e 1829; Philarète Chasles, em meados de 1835, que inova, ao formular princípios que considera História Literária Comparada, expondo empréstimos e simpatias dentro da esfera literária. Em 1931, Paul Van Tieghen, distingue literatura comparada (estudos mais analíticos e binários) de literatura geral (estudo sintético que engloba várias literaturas), definindo assim, as relações recíprocas entre as diversas literaturas com seu objeto de estudo.

A distinção entre Literatura Comparada e Literatura Geral tem constituído uma discussão permanente durante muito tempo. Enquanto alguns autores consideram a literatura geral como um campo mais amplo dos estudos comparados, outros não estabelecem diferença nenhuma. Sobre esta aproximação entre as duas expressões, Carvalho (2006) considera que deixa transparecer ainda mais o espírito de cosmopolitismo literário, que favoreceu o surgimento de ambas no século XIX. Esta distinção, hoje ficaria sem sentido, pois as vertentes literárias tendem a se complementar ou dialogar, para atingir seu objetivo de compreensão da literatura.

No Brasil, Tasso da Silveira (1964) segue as lições do referido escritor francês. Insistindo na busca de fontes e influências, ocupa-se desse modo, de imitações e empréstimos, e considera que a tarefa do crítico é apenas estabelecer filiações entre obras e autores de um país e obras e autores de outro país.

Carvalho (2006) salienta a inclinação de João Ribeiro (1905) à perspectiva que diverge da questão das fontes, para a associação com os estudos filológicos das primeiras décadas deste século, além de confrontar literatura popular e literatura oficial, sendo uma contribuição importante, que serviu de inspiração para Otto Maria Carpeaux; Augusto Meyer (1958) e Eugênio Gomes (1939). Todavia, com uma “postura diversa da de Tasso da Silveira, pois neles se expressa a perspectiva crítica que impede a absorção passiva das noções estrangeiras. Ao contrário, já as fazem passar pela peneira das restrições” (CARVALHAL, 2006, p.27).

Fica evidente que o alargamento da disciplina ocorreu primeiramente no cenário francês, pois por muito tempo, a literatura comparada pareceu ser exclusiva de estudiosos franceses, cuja doutrina predominava sobre as demais orientações. Mas as primeiras propostas clássicas sofrem um grande abalo em 1958, com o Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada, em Chapei Hill (EUA), quando René Wellek, em sua conferência, pronuncia a crise da literatura comparada, apontando as fragilidades da disciplina e a incapacidade de estabelecer objeto de estudo e metodologia específica, valorizando a análise imanente do texto literário.

A crítica de Wellek estava, sobretudo, nos estudos de fontes e de influências, baseados fora do plano textual e em princípios causalistas. O pensador propunha uma análise atenta, somente do texto em questão, vislumbrada nas relações texto/contexto, material fundamental para a análise, e criticava severamente os estudiosos de Literatura Comparada, que não levavam em consideração o desenvolvimento da crítica literária que, neste período, incluíam os estudos do Formalismo Russo, *New Criticism*, Psicanálise, Marxismo e outros.

Essas correntes eram ignoradas e o isolacionismo da Literatura Comparada apenas produzia “uma enorme massa de paralelismos, similaridades e identidades que não contribuem em nada para uma teoria mais geral” (NITRINI, 2000, p.34).

Wellek propõe, desse modo, o estudo da obra de arte de forma mais abrangente, afastando-se da noção de se trabalhar exclusivamente com as influências. Apesar de não ter formulado uma metodologia organizada, Nitrini (2000, p.36), considera possível estabelecer uma proposta implícita do comparatista. Segundo ela, Wellek

[...] procura ler tudo o que for possível das literaturas e culturas disponíveis, nas línguas originais, para compor um quadro de referência, e, na pesquisa, apresentar suas próprias hipóteses e metodologias: ler cuidadosamente sobre tudo o que vai escrever ou falar; escrever e falar de modo claro; ter consciência de que ideias são importantes e devem, também, se apresentar enraizadas em circunstâncias históricas.

Dessa forma, percebe-se que Wellek insiste na concepção de literatura comparada como uma atividade crítica, sinônimo de crítica literária e opondo-se aos outros comparativistas, traz assim, uma diversa noção do literário, com orientações teóricas, para as quais o texto é o objeto central de estudo.

Carvalho (2006) menciona que as perspectivas ditas “clássicas”, em literatura comparada, se moldaram, sem dúvida, de acordo com os princípios vigentes no século XIX: o historicismo e transferência de métodos de outras ciências para o estudo da literatura. Mas somente mais tarde, que a literatura comparada ganha estrutura de disciplina reconhecida em grandes universidades européias e norte-americanas, com bibliografia específica e publicações especializadas.

O comparativismo passa a ser visto não apenas como um confronto entre obras ou autores. A literatura comparada ambiciona um alcance maior: a investigação de um mesmo problema em diferentes contextos literários, permitindo uma ampliação do horizonte do conhecimento estético.

Por isso, as reflexões sobre a natureza e o funcionamento dos textos e as relações que a literatura mantém com outros sistemas semióticos, abriram caminho para a reformulação de alguns conceitos fundamentais, problematizados no decorrer da história da teoria literária e no seu aproveitamento pela literatura comparada tradicional.

Entre as diferentes contribuições, ressalta-se as apresentações das teorias da estética da recepção, em que considera que a obra nunca está acabada, deslocando o foco para o leitor e, também, do dialogismo e intertextualidade, cujo principal objetivo é mostrar que a obra literária não está isolada, mas faz parte de um sistema de correlações.

No Brasil, os estudos comparados foram desenvolvidos de forma pouco organizada, mas, aponta-se Antonio Candido como um precursor dos estudos específicos em Literatura Comparada. Em sua obra “Formação da Literatura Brasileira” (1975), o autor apresenta uma preocupação com a dificuldade em se estabelecer os limites da influência de um texto sobre outro, uma vez que essa

influência pode ser apenas uma transposição mal elaborada e, nesse sentido, não interessa ao estudioso da obra em questão. Candido enfatiza também, o fato de que a influência deve estar absorvida, de forma a fazer parte da estrutura da obra, deixando de ser algo secundário, para ser objeto significativo de análise.

Pode-se verificar, portanto, que aos estudos de literatura comparada, torna-se claro um conceito, como o de intertextualidade, no lugar de débitos ou influências. Sob esta perspectiva, opera-se com a ideia de recepção ou absorção criativa. Sendo assim, é imprescindível amparar este trabalho nos estudos desenvolvidos por M. Bakhtin sobre o dialogismo, em que o autor resgata a relação do discurso literário com a história; e em Julia Kristeva (1969), a qual discorre sobre o conceito de intertextualidade, que considera todo texto como absorção e transformação de outro texto.

1.2 Literatura e intertextualidade

Cionarescu (1964) considera o termo influência sob duas acepções diferentes: a primeira como a adição de relações de contato de qualquer espécie, que se pode estabelecer entre um emissor e um receptor; e a segunda, de ordem qualitativa, resultado artístico autônomo de uma relação de contato. Nitrini (2000, p.127), por sua vez, separa influência de imitação, relacionando à primeira “detalhes materiais” e entende a imitação como contato localizado e circunscrito “que modifica a própria personalidade artística do escritor”.

Dessa forma, a influência pode estar presente em determinados textos, se considerar-se que seu criador leu outro autor, aquele que o procedeu, assim, um processo de composição de uma obra, pode estar relacionado a um antecedente criativo, podendo ser considerada, como afirma Nitrini (2000), um produto humano e não um mero objeto vazio.

Para o poeta e crítico Paul Valéry (1894), estes empréstimos literários não são mais vistos como imitação e sim, como forma de originalidade, pois há uma intrusão do novo para a criação. Primeiramente existe um choque no autor influenciado, mas que se volta para sua própria personalidade, e, conseqüentemente, questiona tal influência e acaba por causar uma ruptura, a fim

de substituir por novas possibilidades, surgindo a necessidade de se distinguir de algum modo do outro.

A originalidade é assim, um processo de assimilação. A qualidade de uma obra depende de como isso é construído, pois o produto final pode ser um plágio ou realmente, algo original, já que

[...] plagiário é aquele que digeriu mal a substância dos outros: torna seus pedaços reconhecíveis. A originalidade é um caso de estômago. Não há escritores originais, pois aqueles que merecem este nome são desconhecidos; e mesmo irreconhecíveis. Mas existem aqueles que aparentam sê-lo (VALÉRY *apud* NITRINI, 2000, p.135).

Embora, Valéry descarte a originalidade absoluta, lembra que somente o estudo das influências não é suficiente para explicar a razão da criação literária. Assim, Nitrini (2000), aborda em seus estudos, o trabalho de Claúdio Guillén, para ampliar as discussões sobre influência, pois, o autor mencionado, atenta para os conceitos de convenção e de tradição, que após a concordância, são aceitas socialmente.

Essas convenções são as características compartilhadas pelos escritores de um mesmo momento literário e as tradições, por sua vez, são as heranças, o legado deixado pelos escritores ao longo do tempo. A literatura acaba por ser construída a partir disso, já que se convencionou denominar movimentos literários e agrupar os escritores apenas por suas semelhanças, acabando muitas vezes por rotulá-los, sem considerar suas características próprias e sem permitir ao leitor fazer seu julgamento por conta própria.

Aristóteles (1973), por sua vez, em *Poética*, já apontava que as tragédias de Sófocles faziam referência a outras peças anteriores, contudo, por muitos séculos de literatura, a crítica limitou os estudos da intertextualidade a uma mera identificação de influências, focalizando as relações entre os textos, apenas com vistas à sua contribuição para o estudo genético de determinada obra.

Segundo Carvalho (2006), Bakhtin, não só interpretava como uma construção polifônica, em que várias vozes se cruzam e se neutralizam, num jogo dialógico, mas também interpretava essa polifonia romanesca, como um cruzamento de várias ideologias. O texto escuta as “vozes da história” e não mais as representa como uma unidade, mas como um jogo de confrontações.

Nitrini (2000) ressalta que a intertextualidade se insere numa teoria totalizante do texto que engloba suas relações com o sujeito, o inconsciente e a ideologia, numa perspectiva semiótica.

Para a autora, Bakhtin considera que as estruturas literárias devem ser relacionadas com outras estruturas literárias, de tal modo, que permita os textos dialogarem entre si, opondo-se a noção de que literatura é algo imutável, estável, já definida. Se as obras dialogam entre si, é evidente que existe um “cruzamento de superfícies, um diálogo entre diversas escrituras: a do escritor, do destinatário, do contexto atual ou anterior” (NITRINI, 2000, p.159).

Assim, um texto pode representar a absorção e a transformação de outro texto e apresentar diferentes visões para uma mesma temática. Não há, dessa forma, uma única voz no discurso, mas sim o cruzamento de diversas vozes: a do autor e destinatário, a do texto e contexto, em que coincidem o uso da palavra, como ressalta Nitrini (2000, p.160):

O estatuto da palavra define-se horizontalmente. A palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário, e verticalmente, a palavra no texto está orientada para o *corpus* literário anterior ou sincrônico. Bakhtin designa estes dois eixos como diálogo e ambivalência. O diálogo designa a linguagem assumida como exercício pelo indivíduo. Para que as relações de significação e de lógica sejam dialógicas, elas devem tornar-se discurso e obter um autor do enunciado. O diálogo não só é linguagem assumida pelo sujeito, é também uma escritura na qual se lê o outro. Disso decorre que o dialogismo de Bakhtin concebe a escritura como subjetividade e comunicabilidade.

Bakhtin (1981) propõe o significado de palavra ambivalente: é aquela que possui caráter múltiplo e que ocorre quando o autor se vale do discurso de outro, para um sentido novo, mas conservando o sentido que o enunciado anterior já representava. É a partir da conceituação de palavra ambivalente, que Kristeva (1974, p.64), postula seu próprio conceito de intertextualidade:

[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a da intertextualidade e a linguagem poética lê-se, pelo menos, como dupla.

Assim, a definição de Kristeva aponta, de forma contundente, que todo texto é intertexto, ou seja, contradiz a ideia em voga de que as referências intertextuais serviriam apenas como instruções para o leitor reconhecer influências. A autora

documenta uma visão que encerra algumas acepções fundamentais: a linguagem poética, por ser conotativa, é a única infinidade do código, o texto literário é um duplo: escritor–leitor e representa uma série de conexões. “O processo de escrita é visto, então, como resultante também do processo de leitura de um *corpus* literário anterior. O texto, portanto, é a absorção e réplica a outro texto (ou vários outros)” (CARVALHAL, 1988, p.50).

Kristeva (1974) vincula a noção de texto ao diálogo de dois discursos: orientado ou para a lembrança ou para o ato da transformação, ou seja, de somar. Essa análise leva ao exame de relações que os textos apresentam, assim como, assinalou Genette (1982), que a presença efetiva de um texto em outro, pode acontecer através de procedimentos como imitação, cópia, paráfrase, paródia ou apropriação, já que “o livro remete a outros livros e, pelo processo de somação, confere a esses livros um novo modo de ser, elaborando assim a sua própria significação” (NITRINI, 2000, p.163).

Julia Kristeva busca abandonar a questão da intertextualidade da mera crítica de fontes, mas, na verdade, o conceito contribuiu para que ele fosse renovado. Principalmente porque ele abala a velha concepção de influência, desloca o sentido de dívida antes tão enfatizado, obrigando a um tratamento diferente do problema. Como afirma Laurent Jenny (1979, p.14):

Contrariamente ao que escreve Julia Kristeva, a intertextualidade, tomada em sentido estrito, não deixa de se prender com a crítica de fontes: a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido. O que ameaça, como é bem de ver, tornar imprecisa esta definição, é a determinação da noção de texto e a posição ao se adotar face aos seus empregos metafóricos.

Diante da posição de Jenny, compreende-se que o que era entendido como uma relação de dependência, passa a ser um procedimento natural e contínuo de reescrita dos textos, em qualquer obra literária, sendo comum a presença de outros textos.

Desse modo, o conceito de intertextualidade proposto por Kristeva, permite perceber que o processo de leitura se realiza como ato de reconhecer traços. Ler passa a ser uma participação ativa, pois as relações intertextuais evidenciam que o

texto literário não se esgota em si mesmo: pluraliza seu espaço nos paratextos, multiplica-se em outras artes e surge em outras áreas do conhecimento.

No contexto de intertextualidade, convém citar Leyla Perrone-Moisés (1979), sobre a diferença entre intertextualidade crítica e intertextualidade poética. A crítica literária ao aproximar dois textos, acaba por sinalizar um exercício de intertextualidade, seja por meio da temática, das fontes, das citações ou da linguagem. Todavia, a autora aponta que identificar elementos como citações e fontes é reduzir a intertextualidade ao rudimentar, ao simples.

Perrone-Moisés (1979), considera como a principal diferença entre a intertextualidade crítica e intertextualidade poética, o fato, de que na primeira, o crítico expressa uma intertextualidade declarada, estando submisso ao discurso do texto analisado, que o situa em uma posição de filiação ou de prolongamento, enquanto que na segunda, o autor é livre para tecer seus comentários. “Tudo isto lembra que o contrato literário do escritor não é o mesmo que o do crítico. As relações entre autores são relações de igualdade; as relações entre o autor e o crítico implicam submissão” (PERRONE-MOISÉS, 1979, p.211).

A autora sugere que a verdadeira intertextualidade, mesmo utópica, só se realizará mediante a queda do discurso poético e do discurso crítico, e da fronteira textual, ou seja, a queda dos direitos autorais, obras como propriedades, Perrone-Moisés afirma que a intertextualidade crítica só existe quando a fronteira crítica e a poética são efetivamente abolidas, o que não acontece no dialogismo metalinguístico, que promove a manutenção dessas fronteiras. Portanto,

Só uma crítica que fosse uma escrita, permitiria o aparecimento de um discurso verdadeiramente intertextual. Nesse caso não se tratará de revestir explicitando, mas de recobrir tornando ambíguo. O novo texto terá, ele próprio, as características de densidade e de pluralidade sêmica, que distinguem o texto poético. Numa crítica-escrita haverá um verdadeiro diálogo, porque a nova palavra estará em condições de igualdade em relação a que lhe serve de pré-texto; o crítico não mais se colocará perante o outro texto como um seguidor, mas sim como um perseguidor de ambiguidades, quer dizer, como um escritor (PERRONE-MOISÉS, 1979, p.217).

A real intertextualidade crítica pede certo comprometimento por parte do crítico, alçado à condição de escritor, que não está apenas preocupado com o estudo de fontes e de influências; está, sim, preocupado com uma análise dialógica, não metalinguística, e sim crítico-autoral. Para que essa crítica se realize e para que

a intertextualidade crítica se verifique, é imprescindível que as obras sejam inacabadas, ou imperfeitas, no sentido que devem ser prosseguidas. Perrone-Moisés diferencia obra acabada de inacabada, apontando que a obra acabada é aquela que nada mais diz ao homem atual e, portanto, não permite que ele diga nada sobre ela. A obra inacabada, por sua vez, “é a obra prospectiva, a que avança através do presente e caminha para o futuro” (PERRONE-MOISÉS, 1979, p.218).

Pelo exposto, é possível compreender que o diálogo entre textos é um processo que pode gerar conflitos e divergências, cabendo aos estudos comparados, investigar, numa perspectiva sistemática de leitura intertextual. Assim como enfatiza Carvalhal (2006), a compreensão de intertextualidade abre novas possibilidades e sugere novos modos ao comparativista, que deve engavetar os antigos conceitos (e preconceitos) e adotar uma postura crítico-analítica que os tradicionais evitam.

Esses conceitos de intertextualidade tornam-se essenciais para esta pesquisa, na qual traça-se um diálogo comparativo e interdisciplinar entre a narrativa literária e fílmica, considerando aproximações e peculiaridades próprias de cada uma.

1.3 Literatura e diálogo com outros saberes e outras artes: a interdisciplinaridade

Após essa breve retomada da história da literatura comparada, percebe-se que o seu surgimento está relacionado à investigação de um mesmo problema em diferentes contextos literários ou à migração de um elemento literário para outro campo literário, possibilitando a ampliação do conhecimento estético. No entanto, essa atuação, hoje, produz um formato ainda maior, já que a literatura pode também mover-se em outras áreas.

Carvalhal (1991), em seu artigo “Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar”, afirma que a Literatura Comparada deixa de exercer uma função “internacionalista” para converter-se em uma disciplina que põe em relação diferentes campos das Ciências Humanas, que surge de uma necessidade de relacioná-las para a compreensão dos fenômenos e métodos apropriados.

Essa postura comparativista concebe a obra literária como um fato social, que requer, conseqüentemente, a ampliação dos campos de atuação da Literatura Comparada e o apontamento de estudos interdisciplinares – ou transdisciplinares – estendendo-se ao estudo da literatura além das fronteiras de um único país, bem como, no estudo das relações entre a literatura e as diferentes áreas do conhecimento e outras esferas da expressão humana.

Carvalho (2006, p.73) considera também que:

Outros campos da investigação comparativista também progrediram com o reforço teórico, entre eles o das relações interdisciplinares. Literatura e artes, literatura e psicologia, literatura e folclore, literatura e história, se tornaram objeto de estudos regulares que ampliaram os pontos de interesse e as formas de pôr em relação, características da literatura comparada.

Essa mobilidade na atuação comparativista é a característica de um procedimento que explora nexos e relações, na qual, fixa um caráter interdisciplinar. Fica evidente, portanto, que a interdisciplinaridade possibilitou também o confronto, até mesmo de uma única literatura.

Cabe mencionar que algumas contribuições teóricas de diversos autores, foram decisivas para o avanço destes estudos. Tieghe (1931) (*apud* CARVALHAL, 1994), por exemplo, afirmou que todo estudo de literatura tem por finalidade ir além de uma única fronteira linguística, ou seja, essa “passagem” devia ser exclusivamente literária, mas envolvendo diferentes sistemas linguísticos.

Uma das formas para a ampliação dessa “passagem” é a relação interartística, a relação da obra literária com outros meios de expressão. A comparação surge, assim, como uma nova abordagem, e não como um fim em si mesma, e sim, surge objetivando investigar, indagar, formular questões além do artístico ou literário, mas também unir-se aos elementos culturais e sociais.

É a partir de propostas como as citadas que têm-se o início do que se conhece hoje como o campo das relações intersemióticas.

Para Carvalho (2006, p.73), as relações entre a literatura e as outras artes, encontram-se “no campo dos estudos semiológicos, nas relações que os sistemas sócio-culturais travam entre eles e nas novas possibilidades de compreensão para essas correspondências”.

Uma das obras pioneiras que trouxe essa ideia foi *A correspondência das artes*, de Etienne Souriau (1947), em que destaca que a diversidade linguística não é mais a única que serve de base à comparação, mas, deve-se pensar a diversidade de linguagens, de formas de expressão, próprias, específicas e divergentes.

Sobre isso, Carvalhal (1991, p.11) conclui que:

Souriau não deixa de alertar para o que julga fundamental, ou seja, que apesar das semelhanças existentes entre o trabalho de um músico e o de um pintor, há que se lembrar sempre que o músico pensou musicalmente, o pintor plasticamente. Além da diversidade de meios, há diferença de concepção.

Nessa perspectiva, mesmo existindo a comparação, não é possível desconsiderar os traços particulares de cada artista, aplicados à sua própria técnica, como também considerou Calvin S. Brown (1949), que a literatura comparada, como um estudo, envolve pelo menos, dois diferentes meios de expressão.

Mais tarde, Remak (1971 *apud* CARVALHAL, 1991, p.12), alarga a própria definição de literatura comparada, considerando que se trata do:

[...] estudo da literatura além das fronteiras de um país em particular, e o estudo das relações entre literatura de um lado e outras áreas do conhecimento e crença, como as artes (pintura, escultura, arquitetura, música), filosofia, história, ciências sociais (política, economia, sociologia), as ciências, religiões, entre outros. Em suma, é a comparação de uma literatura com outra ou outras, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana.

Todas essas constatações a respeito da literatura comparada são de grande valia para o auxílio da essência do trabalho aqui representado, que focaliza o cotejo da narrativa literária e a narrativa fílmica para crianças. Por meio do estudo interdisciplinar, permite-se explorar essas duas manifestações artísticas e descobrir novos significados para o desenvolvimento de um mesmo problema.

É importante ressaltar, que a escolha desse cotejo entre a literatura e o cinema fez-se, ao considerar, que no âmbito das artes, ambas as manifestações são bastante difundidas e discutidas, como instrumento de comparação, por diversos estudiosos. Assim, percebe-se que esta prática não deixa de ter no literário, o objeto central, mas confronta-o com outras formas de expressão. “É, portanto, uma maneira específica de interrogar os textos literários, concebendo-os, não como sistemas

fechados em si mesmos, mas na sua interação com outros textos, literários ou não” (CARVALHAL, 1991, p.13).

A literatura não evolui sozinha, pois é uma forma de expressão social que se relaciona a determinado contexto histórico, social, político e cultural, e pode se apropriar de determinadas formas de expressão, sem perder sua especificidade. Sobre isso, Carvalhal (1991, p.14) constata que:

[...] nada pode alterar a natureza de um dos elementos relacionados. Assim, o poema não se converte em sinfonia por sua simples designação como tal, continua a ser um poema, com uma estrutura que lhe é própria e jamais será exatamente a mesma da outra arte.

É por meio dessas relações que se torna possível os estudos e ressonâncias de uma arte sobre outra, como se conjugam ou se encontram, sendo o estudo e a descrição de elementos comuns às duas artes, indispensável para este estudo.

A literatura proporciona material para as demais artes, assim como as demais artes proporcionam material para a literatura, noções assim exemplificadas por Gnisci (2002). As demais artes proporcionam material para a literatura, porque essa pode traduzir as outras artes, seja uma música ou uma pintura. Já a literatura proporciona material para as demais artes, por poder ser o objeto de todas elas.

Na música, por exemplo, pode-se remontar um texto poético, podendo, a literatura, traduzir novas significações.

Carvalhal (1991) ressalta que a música pode ser uma importante fonte de inspiração e de técnicas para a literatura contemporânea, pois a presença do componente musical no literário, pode se tornar, não algo acessório, constituinte de uma atmosfera, mas como elemento integrante e fundamental da criação literária.

Gnisci (2002) exemplifica que alguns artistas famosos não se dedicaram apenas ao estudo de uma expressão artística, como Leonardo da Vinci (pintor, escritor, músico), Miguel Ángel (escultor, pintor, poeta) e Pier Paolo Pasolini (poeta, escritor, diretor de cinema, dramaturgo).

Há, portanto, uma indiscutível relação entre as artes, como a inter-relação de literatura e pintura. Segundo Alberti (1999), a função da pintura é capaz de fazer presentes os ausentes, fazer dos mortos seres quase vivos e reconhecidos, com prazer e admiração, assim como a literatura. Muitas vezes, ao confrontar uma

pintura e um texto literário, pode-se aproximar o escritor e o pintor a uma mesma sociedade, a um mesmo período histórico, a uma mesma temática.

No cinema, por sua vez, é possível apoderar-se de uma obra literária, adaptando-a e transformando-a. Pensando nisso, no decorrer desta pesquisa, pretende-se discutir as relações entre literatura e cinema em níveis teóricos, considerando que ambas as artes possuem elos e diferenças.

Da mesma maneira que a literatura foi a expressão artística de maior repercussão nos séculos XIX e XX, o cinema desponta, cada vez mais, como um aproximador de outras artes.

De acordo com Bluestone (1957), um terço dos filmes produzidos nos estúdios da Paramount e Universal, são adaptações de romances. Isso porque, além de serem obras mais inclinadas a ganhar prêmios, o público demonstra enorme interesse em assisti-las, já que advindas de romances renomados, são encarados como tendo um maior índice de qualidade. Dados estatísticos mostram que ao assistir adaptações de romance, a procura pelo texto de partida aumenta consideravelmente.

A partir desse pressuposto, o estudo comparado entre a literatura e o cinema, permite uma análise da extraordinária contribuição que uma arte traz à outra. Além disso, “na era da interdisciplinaridade, nada mais saudável do que tentar ver a verbalidade da literatura pelo viés do cinema, e a iconidade do cinema pelo viés da literatura” (BRITO, 2006, p.131). É isso que buscamos apresentar em seguida, o diálogo entre a narrativa literária e fílmica.

1.3.1 Literatura infantil e juvenil e o diálogo com o cinema: a narrativa literária e a narrativa fílmica

Cinema e Literatura, duas artes que apesar da especificidade de seus campos possuem similaridades e que se relacionam e, conseqüentemente trazem contribuições para cada uma. . Refletir sobre essas contribuições é um trabalho que exige reconhecer a multiplicidade de perspectivas que direcionam essas relações,

estabelecidas a partir de elementos históricos, culturais, sociais e até mesmo políticos, que extrapolam questões puramente estéticas ou técnicas de cada arte.

Cada vez mais, nota-se a busca de aproximação entre essas duas artes, seja para “adaptar” uma obra clássica para a narrativa cinematográfica, ou para analisar um filme, a partir de pressupostos da teoria literária. Estudos apontam que muitas propostas de análise, comparação ou aproximação entre as duas artes, se fazem de maneira tradicional, de tal modo, que se busca por fonte e influências, principalmente partindo da análise da adaptação para o cinema de uma obra literária, com o objetivo de reconhecer a fidelidade ou não da obra original.

Atitudes essas que acabam por valorizar uma sobre a outra, sem reconhecer que cada uma tem suas particularidades e que, de certo modo, podem se completar, Sousa (2001, p.27), por exemplo, considera como “um regime de disputa, que vai suscitando uma série de divergências entre a literatura e o cinema”.

Da mesma forma que a literatura foi a expressão artística de maior repercussão nos séculos XIX e XX, o cinema é hoje uma arte que atinge uma grande parte da população. Muitas vezes o sucesso de público para a exibição de um filme tem relação com uma obra da literatura universal.

A transposição fílmica de uma obra clássica reinterpreta e recria um olhar literário, que seduz o leitor, por outro lado, sabe-se que a 7ª arte também influenciou escritores na linguagem cinematográfica, como Rubem Fonseca, que se viram seduzidos pela narrativa e pela exuberância das imagens.

Percebe-se que essa relação dialógica está cada vez mais presente, as duas artes partilham códigos e signos, portanto, já não há espaço para a ideia de a literatura tornar-se empobrecida em face da riqueza da esfera cinematográfica ou que o cinema acuse a incapacidade do texto literário de não responder às exigências da modernidade. Embora o cinema tenha um apelo cultural e a literatura um público reduzido, as duas expressões são regidas por pressupostos narrativos que trazem incansáveis contribuições uma à outra.

Cada manifestação artística é única, autônoma, independente, mesmo que estabeleça relações com as demais, cada qual conserva suas características e motivações próprias, mas não impede aproximações e comparações com outras esferas artísticas.

Um trabalho comparativo que pretenda aproximar um livro e um filme só é possível porque há pontos comuns e distintos entre ambos, seja a similaridade da

estrutura narrativa ou a diferença dos códigos e linguagens, como por exemplo, no cinema, em que é comum a presença de música e até mesmo dança. Além disso, como considerou Sousa (2001), no diálogo dessas duas artes específicas ambas são promovidas, o cinema ajuda a divulgar a literatura e vice-versa.

É a partir desses pressupostos, que podemos entender que a literatura e o cinema são artes que se completam, porque ambas se aproximam pela fruição da sensibilidade estética e fascinam o público, seja ele, leitor ou espectador. Walty e Cury (2006, p. 90) consideram que essas expressões artísticas não se distanciam nem seguem caminhos opostos, uma vez que “colocar imagem e escrita em campos opostos é excludente e, no mínimo ingenuidade, já que mesmo a nossa revelia, tais códigos se encontram em constante interação”.

Nota-se como a atual produção cinematográfica tem investido no público infantil, seja com roteiros originais ou adaptações de livros ou narrativas fornecidos pela literatura infantil, possibilitando novas formas de diálogos. Desde os primeiros clássicos contos infantis adaptados no início do século XX pela The Walt Disney Company, como *A Branca de Neve e os sete anões* (1937); *Pinóquio* (1940); *Cinderela* (1950), *Alice no País das Maravilhas* (1951); *A Bela e a Fera* (1991); *O rei Leão* (1994); *Ponte Para Terabítia* (2007); *Enrolados* (2010) e recentemente *Frozen* (2013) e, animações dos Estúdios DreamWorks Animation, como *Shrek* (2001) e *Como treinar o seu dragão* (2010 e 2014) e, ainda as sagas *Harry Potter* (Universal-2001/2011) e *Crônicas de Nárnia* (Walden Media e pela 20th Century Fox 2005/2008), as crianças têm encontrado uma predominância de filmes de fantasia, que remetem ao universo dos contos de fadas e ao resgate da mitologia.

Verificam-se obras não apenas inspiradas em histórias infantis e juvenis, mas também que constituem atualizações no enredo dos clássicos para os dias de hoje; por meio de paráfrases e outras formas que “desorganizam” o texto que lhes dá origem, parodiando, misturando, personagens de várias histórias.

Sendo assim, o cinema e a literatura são artes específicas que, trabalham com narrativa, uma estrutura identificável em diversos tipos de discursos ou textos, sejam literários ou não.

Segundo Carvalho (1991), a teoria do cinema confirmou a possibilidade de aproximação entre o texto narrativo fílmico e o texto narrativo literário, postos que são formas de veicular uma história por meio de um discurso peculiar e manipulado

por uma entidade narradora que combina personagens, as quais protagonizam ações, num determinado tempo e espaço.

Cabe ainda mencionar que a possibilidade de estabelecer um paralelo entre as instâncias do literário e do cinematográfico parece resultar em um esquema de análise que contemple as duas vertentes no fílmico (o próprio texto e o filme) a partir do que a instância literária oferece: o autor (ou produtor), o contexto, a temática e o leitor (que também é espectador).

Isso fica mais evidente, porque tanto a literatura como o cinema são regidos por propósitos narrativos, já que contam histórias. No entanto, a linguagem cinematográfica é, sobretudo, um meio audiovisual em que se conjugam o código verbal oral e escrito e o não verbal, a literatura, por sua vez, usa como ferramenta primordial, o signo verbal escrito.

As linguagens literária e audiovisual são sistemas diferentes de comunicação. Enquanto em um livro o leitor se atém à comunicação escrita e a relação com a ilustração, no filme, o espectador está diante de uma linguagem de imagens, planos, movimentos, sons e enquadramentos, sendo assim, o olhar do espectador um instrumento fundamental de análise e descrição ao longo da narrativa.

Os aspectos técnicos da linguagem cinematográfica fundamentam encadeamentos de narração que podem mobilizar na consciência do espectador afetos e associações entre os elementos fílmicos tais como personagens, emoções e imagens. Essas particularidades do cinema permitem ilusões e fantasias que têm o poder de influenciar as emoções pessoais.

Os recursos que a linguagem cinematográfica oferece são capazes de revelar o estado emocional do narrador e personagens. Temos,

Assim como a literatura se exprime por meio de palavras, e o teatro utiliza atores, cenografia, maquiagem e efeitos de iluminação, o cinema também possui uma maneira particular de exprimir emoções, sentimentos e ideias. Embora utilizando alguns recursos da literatura (técnicas narrativas) e do teatro (atores, cenografia, etc.), o cinema possui uma linguagem própria, cujos elementos técnicos fundamentais são os planos, os ângulos e os movimentos de câmera. (VIANY, 1999, 48)

O termo narrativa, portanto, refere-se não apenas ao contexto literário, pois a narração está presente em qualquer tipo de discurso. Em um filme, se pressupõe a existência de um enredo e dos seus respectivos produtores, atores e organizadores, delimitados em um espaço, em um tempo, por um início e fim.

Bello (2005) ressalta que a narrativa é uma estrutura que organiza a experiência humana da temporalidade, sendo desse modo, uma das razões que tem levado o cinema, a olhar a literatura com um interesse particular, encontrando nela a capacidade de expressar o mesmo fenômeno que a câmera capta nas imagens em movimento e no fluir de uma temporalidade, que se organiza num processo pleno e significativo, ou seja, o cinema estabelece com o real, uma relação profundamente narrativa.

Assim, percebe-se que o processo narrativo é uma condição fundamental na literatura e no cinema e se, ambas fossem confrontadas, se notaria que as narrativas são transmitidas de formas diferentes. Enquanto o escritor e a obra literária transmitem os acontecimentos por meio da palavra escrita, o realizador e a obra fílmica, expressam os fatos ao espectador, através da imagem em movimento, na qual também inclui a palavra falada.

O leitor, segundo Bello (2005) vê no livro uma sugestão de um mundo possível através dos signos escritos, partindo apenas de sua própria imaginação, ao espectador, por sua vez, é mostrado um mundo possível com elementos audiovisuais que podem atenuar sensações ou se fazer horrorizar. No entanto, a função social em ambos além de mobilizar o raciocínio lógico de uma criança, desperta também em adultos a sensibilidade artística, equilibra processos que envolvem o sonho, a imaginação, a relação com o real, pois os espectadores são estimulados a identificar os universos ficcionais ou não ficcionais diante do que lê ou assiste, e finge, quer acreditar, trata-se assim, da narrativa da pura magia do imaginário.

Fica evidente, portanto, que a literatura comparada apresenta uma tendência interdisciplinar, ao relacionar o texto literário com outras manifestações artísticas. Essa discussão a respeito dos princípios de estudos comparados de literatura, tornou-se essencial para motivar e explicitar a abordagem interdisciplinar, intertextual, comparativa e a preocupação com o diálogo de linguagens, na qual é o

objetivo principal desta pesquisa: o confronto de narrativas literárias e fílmicas que tematizam a morte para as crianças.

Após a apresentação dos aspectos fundamentais em literatura comparada, desde seu surgimento histórico até a importância dos estudos interdisciplinares, cabe realizar alguns apontamentos sobre a conceituação da literatura e algumas considerações sobre a origem da literatura infantil, assuntos que serão abordados no próximo capítulo.

2 ASPECTOS FUNDAMENTAIS DA LITERATURA

2.1 Os conceitos de literatura

O homem contemporâneo tem valorizado cada vez mais as descobertas científicas, mas a arte continua sendo um encontro do prazer e da descontração, mesmo para um pequeno grupo, que privilegia uma peça teatral, uma exposição de pintura, um bom filme, ou ainda, uma apresentação de dança, orquestra e, principalmente, pela leitura de um bom livro.

Este traz consigo a descoberta do universo das palavras, que suscitam reflexão, imaginação e fantasia, além de novos conhecimentos, sensações que somente a verdadeira literatura pode oferecer, visto que é um universo em que as palavras podem ultrapassar seu limite de significação, conquistar novos espaços e mostrar diferentes possibilidades de entender a realidade.

No entanto, um conceito convincente e conclusivo de literatura, desde muito tempo, é bastante discutido por diversos estudiosos e críticos, sendo até mesmo, razão de grandes divergências de opiniões.

Um dos mais antigos textos sobre o conceito de literatura, poesia e arte está em *Poética* de Aristóteles (322 a.C.), que inaugurou diversos estudos sobre o assunto. Nesse texto, o filósofo grego parte do ato de imitar uma arte, para criar outra, afirmando que “arte é imitação” e justifica afirmando que: “[...] o imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois de todos, ele é o mais imitador. Por imitação, aprende as primeiras lições), e os homens se comprazem no imitado” (ARISTÓTELES, 1966, p.71).

Isso significa que imitar faz parte da natureza humana e os homens sentem prazer em fazê-lo. A arte, assim como a literatura, seria, segundo Aristóteles, como uma recriação: “Não é ofício de o poeta narrar o que aconteceu, é sim, representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível, segundo a verossimilhança e a necessidade” (ARISTÓTELES, 1966, p.78).

A obra *Poética* atravessou o tempo, recebeu diversos tipos de comentários, porém, resistiu ao tempo e mostra, até hoje, a ideia de que o texto literário guarda

intuitos lúdicos, diverte o leitor, o faz distrair de um cotidiano às vezes amargo, para conhecer um mundo onde as regras da realidade podem ser quebradas. Dessa forma, Aristóteles diz que o poeta é sinônimo de artista, recria a vida, mostrando não apenas como ela é, mas também como poderia ser.

No Brasil, muitos críticos literários contribuíram na busca de um conceito de literatura. Afrânio Coutinho, por exemplo, no livro *Notas de teoria literária* (1978), contribui para a elaboração de um conceito de literatura, aproximando-se do filósofo Aristóteles, ou seja, como recriação da realidade. Para o autor:

A literatura, como toda arte, é uma transfiguração do real, é a realidade recriada, através do espírito do artista e re-transmitida através da língua para as formas, que são os gêneros, e com os quais ela toma corpo e nova realidade (COUTINHO, 1978, p.9).

Coutinho ressalta ainda que:

A Literatura é, assim, vida, parte da vida, não se admitindo que possa haver conflito entre uma e outra. Através das obras literárias, tomamos contato com a vida, nas suas verdades eternas, comuns a todos os homens e lugares, porque são as verdades da mesma condição humana (COUTINHO, 1978, p.9).¹

É evidente, todavia, que nem todas as pessoas têm acesso a essa “parte da vida”, que é, na verdade, um direito de cada indivíduo, como assinala Candido (1995). A leitura, assim como a educação, é direito indispensável de toda pessoa, antes era um privilégio de poucos, hoje tem a intenção de atingir diversos grupos sociais, pois se trata de um bem social.

Candido enfatiza também que, o conhecimento da arte e da literatura, corresponde a uma necessidade profunda do ser humano, da mesma maneira que a alimentação, a moradia, o vestuário, a liberdade individual e segundo ele, “uma sociedade justa pressupõe o respeito dos direitos humanos, e a fruição da arte e da literatura em todas as modalidades, e em todos os níveis, é um direito inalienável” (CANDIDO, 1995, p.263).

A partir dessa ideia, Antonio Candido (1995, p.242), constitui um dos conceitos de literatura afirmando que:

¹ As citações presentes no trabalho em questão permanecem de acordo com o texto original.

[...] chamarei de literatura, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações.

Assim, percebe-se que a literatura é uma manifestação universal de todos os homens, em todos os tempos, e Candido afirma, que não há homem que possa viver sem ela, pois todos têm a necessidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação. Esta que corresponde ao imaginar, ao devaneio, no mergulho no universo da ficção, da poesia, cuja satisfação constitui um direito.

Além de considerar a literatura como uma forma de suprir a necessidade de fantasia inerente ao homem, Candido considera-a também como força humanizadora, algo que atua na própria formação do homem, quando a caracteriza como:

[...] o exercício da reflexão, da aquisição do saber, da boa disposição para com o próximo, do afinamento das emoções, da capacidade de penetrar nos problemas da vida, do senso da beleza, da percepção da complexidade do mundo e dos seres, do cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante (CANDIDO, 1995, p.249).

Alguns textos literários satisfazem necessidades básicas do ser humano, como enriquece também a percepção e a visão de mundo, assim, nos pressupostos de Antonio Candido, a literatura supre ainda a necessidade de conhecer a sociedade, permitindo ao leitor, se posicionar diante dela, pois de certa forma, a obra de arte é a expressão da sociedade, e se interessa também pelos problemas sociais.

Desse modo, Candido, em seu texto “A Literatura e a formação do homem” (1972), afirma que a literatura possui três funções: uma função psicológica, que visa satisfazer a necessidade de ficção e fantasia que todo ser humano possui; uma função formativa, que contribui para a formação da personalidade, já que “[...] ela não corrompe nem edifica, portanto, mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza, em sentido profundo, porque faz viver.” (CANDIDO, 1972, p.805). E finalmente, a literatura tem a função de conhecimento do mundo e do ser, que revela o modo de vida das diferentes

culturas, em diferentes momentos históricos, sendo como a “representação de uma dada realidade social e humana” (CANDIDO, 1972, p.806).

A partir das visões apresentadas, apesar das diferenças e, por vezes, semelhanças, presentes nos conceitos, existem outras concepções a respeito da definição de literatura, elaboradas por críticos e literários.

Entretanto, o fundamental é considerar que a literatura é uma manifestação artística. O artista literário, por meio da linguagem, trabalha em sua obra a postura de um autor diante da realidade e das aspirações humanas, como também da presença de um público ou leitor. Isso fica evidente, em “Literatura e sociedade”, em que Candido considera a literatura como um sistema, no qual interagem autores (produtores literários), obras e público (conjunto de receptores).

Portanto, a literatura é um dos melhores caminhos para desenvolver a ampliação do conhecimento, pois permite ao leitor compreender melhor o presente e a si mesmo, e ainda, a descobrir um mundo capaz de proporcionar a fantasia e a imaginação, um direito que todo ser humano possui, e isso, na literatura infantil, não é diferente. Voltaremos nosso olhar agora á literatura para crianças e jovens, seu surgimento e sua importância como resgate da imaginação e valorização da fantasia.

2.2 Breve histórico da literatura infantil e juvenil

De acordo com Novaes (2000, p.27), “a literatura infantil é, antes de tudo, literatura; ou melhor; é arte, fenômeno de criatividade que representa o mundo, o homem, a vida, através da palavra.”

A Literatura Infantil surgiu durante o século XVIII, época em que mudanças na estrutura da sociedade, desencadearam repercussões no âmbito artístico, que persistem até hoje.

De acordo com Zilberman (1987), com a decadência dos gêneros clássicos como a epopeia e a tragédia, o século XVIII, além de representar a ascensão do Romantismo, também teve o mérito de abrir caminho para o reconhecimento da infância e da criança, como um ser com características próprias e de cuja educação dependeria no futuro, a personalidade e o caráter do adulto. Sabendo, pois, que,

nessa época, não havia um mundo infantil especial às crianças, elas não eram tratadas com diferença e cuidado e partilhavam das mesmas circunstâncias que os adultos, isto é, trabalhavam e participavam da vida pública (política), desde festas, guerras e execuções.

É neste contexto que aparece a Literatura Infantil, com características próprias, decorrentes da ascensão da família burguesa, do novo *status* concedido à criança na sociedade e da reorganização da escola. Porém, sua aparição primeiramente foi associada à Pedagogia, que, preocupada com o futuro das crianças, queria achar um meio de educá-las e moralizá-las; e foi, através das histórias infantis, já elaboradas com essa finalidade, que se alcançou tal objetivo.

Dessa forma, foi negado à Literatura Infantil um reconhecimento em termos de valor estético, devido a sua participação no processo de dominação do jovem, pois assume um caráter pedagógico e não literário, por transmitir normas e envolver-se com a formação moral, visando mais ao desenvolvimento de atitudes do que à aquisição de conhecimentos e habilidades.

Por tal razão, a literatura colabora na dominação da criança, ao aliar-se ao ensino e transformar-se em um instrumento para a solidificação política e ideológica da burguesia. Antes facultativa e dispensável até o século XVIII, a escola passa a ser atividade compulsória das crianças.

Zilberman (1987) ressalta ainda que a criança, devido não apenas a sua circunstância social, mas também por razões existenciais, se vê privada de um meio interior para a experimentação do mundo, o que necessitará de um suporte fora de si para lhe auxiliar: a Literatura Infantil. Esta, ao contrário da Pedagogia, lida com os dois elementos que são especialmente adequados para a conquista desta compreensão do real: com a história que apresenta de uma maneira sistemática, as relações presentes na realidade e uma linguagem que liga a criança ao mundo, propiciando, através da leitura, o desenvolvimento linguístico, com a formação da compreensão do fictício, com função específica da fantasia infantil, com a credulidade na história e a aplicação do saber.

Sendo assim, a Literatura Infantil se compromete com o interesse da criança, transforma-se num meio de acesso ao real, na medida em que lhe facilita a ordenação de experiências existenciais, através do conhecimento de histórias e da expansão do seu domínio linguístico. Com efeito, o livro infantil possui a fantasia como componente indispensável do texto dirigido às crianças. Esta associação com

o mundo da fantasia, remonta aos primórdios da produção orientada ao público infantil, quando os primeiros escritores como Charles Perrault, no século XVII, e os Irmãos Grimm, no início do século XIX, se apropriaram dos contos de fadas.

Tais escritores fundaram, preferencialmente, uma ação de procedência mágica, resultante da presença de um auxiliar com propriedades extraordinárias, que se põe a serviço do herói: uma fada, um duende, um animal encantado. É esta colaboração voluntária que possibilita a superação, por parte da personagem central, do conflito que deflagrara o evento ficcional, e sua ajuda é imprescindível, devido à condição sempre precária ou carente da figura principal.

As primeiras obras destinadas ao público infantil apareceram na metade do século XVIII, antes disso, somente durante o Classicismo Francês, no século XVII, foram escritas histórias que vieram a ser englobadas como literatura apropriada à infância: *Fábulas de La Fontaine*, entre 1668 e 1694, *As Aventuras de Telêmaco*, de Fénelon, em 1717, e *Os contos da mamãe gansa*, de Charles Perrault, em 1697, que na verdade, eram narrativas de um tempo passado, com moralidades.

A literatura infantil, contudo, traz marcas equivocadas desse período, assumindo, assim, desde o início, a condição de produto, pois como trabalha com a língua escrita, depende da capacidade de leitura das crianças, algo que era tarefa da escola.

O laço entre a literatura e a escola começa com a importância de tornar a criança leitora, sendo o ponto principal para o consumo de obras impressas, ficando, a literatura, como intermediária entre a criança e a sociedade de consumo e subordinada à ação da escola. Esboça-se, aos poucos, a relevância da literatura infantil e de seu estudo, permeável às injunções do mercado e à interferência da escola.

Esse gênero revela uma franqueza, a que outros podem se frustrar, graças às simulações bem-sucedidas ou a particularidades que os protegem de uma entrega fácil à ingerência de fatores externos. Dessa maneira, o escritor, deixa transparecer o modo como o adulto quer que a criança veja o mundo. Nesse sentido, a literatura para crianças escapa da realidade, dando vazão à representação de um ambiente perfeito e, às vezes, distante.

A partir do século XVIII, a criança recebe um reconhecimento de suas características reais, e consegue um respeito digno às suas necessidades. Para

fazer mudanças na Pedagogia, foram necessárias muitas reuniões entre filósofos, pedagogos, psicólogos e escritores da época.

O resultado da influência desses intelectuais fez surgir três tendências no processo educativo: a doutrina Empirista de John Locke – o conhecimento é adquirido devido à experiência; o racionalismo cientificista e revolucionário do Enciclopedismo – apresenta a importância da preparação técnica para as novas áreas de trabalho; doutrina Naturalista de J. J. Rousseau, com fundamento religioso, apresentando a sociedade que corrompe o homem e leva-o à maldade. Essas tendências são as “visões” da nova pedagogia, que marcaram o século XIX. Rousseau foi a influência mais importante nessas inovações. Seus pensamentos baseavam-se nos filósofos gregos, que valorizavam a educação do corpo em detrimento a valorização da mente, da inteligência.

Uma das mais polêmicas opiniões de Rousseau foi a proibição de livros à criança, especialmente as fábulas. A crítica era baseada no fato de que as crianças não conseguiriam interpretar o objetivo moralizante das fábulas, e se compreendessem, ocorreria uma inversão, isto é, ao se deparar com o lado negativo do caráter humano, estaria aprendendo a ser tão mal quanto à personagem.

Do grande elenco das obras publicadas no século XVIII, poucas permaneceram, devido ao pacto com as instituições envolvidas com a educação da criança. Mas, ao sucesso dos contos de fadas de Perrault, somou-se o das adaptações de romances de aventuras, como os clássicos Robson Crusóé (1719), de Daniel Defoe e Viagens de Gulliver (1726), de Jonathan Swift.

Já, o século XIX é marcado, com os Irmãos Grimm, em 1812, que editam a coleção de contos de fadas, organizam narrativas que agradam os pequenos leitores e determinam melhor sua linha de ação, ou seja, são autores que confirmam a literatura infantil, como parcela significativa da produção literária da sociedade burguesa e capitalista. Dão-lhe consistência e um perfil definido, garantindo sua continuidade e atração.

Dessa forma, a Literatura Infantil não se preocupa em se firmar como literatura ou não, pois esse fato não diminui sua arte e estética literária, visto que seu maior receptor se trata de uma criança. Todavia, ao contrário disso, deve-se pensar que a Literatura Infantil possui uma parcela significativa da produção

literária da sociedade, por ter consistência e perfil definido, transmitindo, não só sua continuidade, mas despertando a atração e o gosto pela leitura.

Seu compromisso é fazer uma ponte entre a criança e o mundo em que vive, tornando-o mágico e criativo ao mesmo tempo, além de levá-la a usar a imaginação, tem extrema importância para a formação intelectual. Através de uma história e de uma linguagem clara, a literatura infantil consegue transmitir a realidade sem destruir a fantasia.

2.2.1 A literatura infantil e juvenil no Brasil

No Brasil, a literatura Infantil começou a difundir-se a partir da reestruturação do desenvolvimento comercial e industrial do país. A indústria nascente contava, agora, com investimento do Estado, que outrora era destinado ao tráfico de escravos. Com o crescimento comercial do Rio de Janeiro e a expansão agrícola e financeira de São Paulo, pode se perceber a necessidade de investimento em outra área: a formação escolar, ou seja, a educação como meio de transmissão das normas sociais em vigor e a obediência aos interesses do Estado.

Com a utilização do modelo europeu, no qual a literatura infantil surgiu, passou-se a organizar a família e a escola como sistema de educação e formação da criança, onde a infância passa a ser valorizada e a criança a ser o centro de interesse da família e da sociedade capitalista, que surgia com a ascensão burguesa nacional.

Por meio de uma divisão de papéis na família, a mãe torna-se a responsável direta pelo lar e pelos filhos, tratando, assim, da alimentação e do lado afetivo; enquanto o pai assume, através de um emprego, as responsabilidades financeiras. Sendo assim, o governo do Segundo Reinado, estimula o fortalecimento da formação da sociedade burguesa com o seguinte ideal: a ideologia da família e a organização da escola, reunidos em prol do novo padrão em ascensão: o capitalismo. Em meio a esse quadro nasce a Literatura Infantil Brasileira, totalmente funcional, em que o público-alvo era as crianças em formação escolar.

A Literatura Infantil Brasileira, através de adaptações do modelo europeu, difundiu-se em um projeto educativo e ideológico, que via no texto infantil e na escola, aliados indispensáveis para a formação dos cidadãos.

Zilbermann (1987) comenta que apareceram várias traduções, cada uma a seu tempo, que inspiraram muitos autores brasileiros. Como, por exemplo, o livro *Le tour de la France par deux garçons* (1877), escrito por G. Bruno, narrado em terceira pessoa, que tem como subtítulo “Dever e Pátria”, cuja grande lição é de que o trabalho, o amor à pátria e a dedicação à família, são os penhores da felicidade.

Muitas dessas traduções apresentavam a criança como personagem central, cuja finalidade era contagiar de iguais virtudes e sentimentos seus jovens leitores. Nesse contexto, um dos procedimentos mais comuns é a presença de uma protagonista criança, moldada a ser virtuosa e de comportamento exemplar ou negligente e cruel, em que este é condenado e castigado. Além disso, a criança que protagoniza o texto é geralmente envolvida em situações modelares de aprendizagem, lendo ou ouvindo histórias moralizantes, dando bons conselhos e tendo conversas educativas com os pais e professores.

A imagem que se faz da literatura infantil e de seu leitor, até então, é confirmada em seus compromissos, através de um projeto pedagogizante que acreditava fielmente na reprodução de comportamentos, atitudes e valores que os textos transmitiam. Quando a noção e o estímulo ao patriotismo faziam parte da campanha pela modernização social, o livro francês de G. Bruno e de De Amicis, foram instrumentos decisivos para a nova adaptação. Estas obras inspiraram em 1910, Olavo Bilac e Manuel Bonfim, a escrever o famosíssimo *Através do Brasil*, leitura obrigatória da época.

Através do Brasil (1910) narra a viagem feita por dois irmãos em busca do pai enfermo. Cruzando o Brasil de norte a sul, as paisagens físicas e econômicas da terra relacionam-se com diferentes populações e costumes. Dessa forma, o livro transmite lições de geografia, história, agricultura, dentre outras, noções intencionadas pelos autores, como também, busca identificar conteúdos propriamente didáticos, além do civismo, do patriotismo, da brasilidade sugerida e sublinhada, possuindo uma estrutura perfeita para um livro que, ao mesmo tempo, é envolvente e enciclopédico.

Os *Contos Infantis* (1886), de Júlia Lopes de Almeida e Adelina Lopes Vieira; o livro *Pátria* (1889), de João Vieira de Almeida; *Por que me ufano de meu país* (1901), de Afonso Celso; os *Contos Pátrios* (1904), de Olavo Bilac; as *Histórias da*

nossa terra (1907), de Júlia Lopes de Almeida, são obras que deram continuação a esta ideia de fazer leitura, especialmente da leitura escolar.

Observa-se, por outro lado, que o programa nacional de uma literatura infantil a serviço de um determinado fim ideológico, é bastante marcado por um dos traços mais constantes da literatura brasileira não infantil: a presença e a exaltação da natureza e da paisagem que, desde o romantismo, permanece como um dos símbolos mais fortes da nacionalidade. A extrema valorização da natureza se torna radical na obra que praticamente encerra esse período da nossa literatura para crianças.

O caráter de modelo exemplar que se examinou no plano temático, manifesta-se também ao nível da linguagem. A preocupação com o escrever corretamente, sempre presente na produção infantil desse período, é admiravelmente ilustrada pelo texto “A nossa língua”, de *Histórias de nossa terra* (1907), de Júlia Lopes de Almeida, pois mostra que falar bem a língua materna é um dever a ser cumprido.

Assim, a literatura produzida para crianças nesse período, além de fornecer exemplos de conduta, sentimentos, atitudes e valores, oferece outro valor a ser assimilado: o texto deve ser manifestado com limpidez e correção de linguagem. Portanto, são inúmeros os textos deste período que se transformaram em símbolos pátrios, equivalentes à bandeira, à história ou a heróis do Brasil, escritores que se dedicaram a produção literária de textos para crianças e que, devido a posição acadêmica, culta e perfeccionista, não poderiam, nem se quisessem, criar uma literatura infantil voltada aos anseios da criança.

Na década de 20, com Monteiro Lobato, a literatura infantil brasileira ganha um contexto inovador. Lobato cria uma nova literatura para crianças, em que o plano temático e estético passa a ter um modelo independente, respeitando a visão das crianças, fazendo delas elementos atuantes na organização social e política. A literatura infantil passa a ser um veículo de comunicação que leva a criança a se comunicar e a ter prazer em ouvir histórias.

Ando com ideias de entrar por esse caminho: livros para crianças. De escrever para marmanjos já me enjoiei. Bichos sem graça. Mas para crianças um livro é todo mundo... Como tenho um certo jeito para impingir gato por lebre, isto é, habilidade, por talento, ando com ideia de iniciar a coisa. É de tal proeza e tão besta a nossa literatura infantil, que nada acho para a iniciação de meus filhos (LOBATO, 1964).

A incursão de Monteiro Lobato na área da literatura para crianças, aconteceu durante o período de suas atividades como um editor preocupado em inovar e expandir o campo editorial brasileiro, que até esta época era precário. Em meados de 1910, o escritor já dava notas da sua preocupação com a pobreza dos livros que eram dirigidos às crianças brasileiras. Como ele mesmo afirma em carta a seu amigo Rangel em 08/09/1916:

Ando com várias ideias. Uma: revestir a nacional e velhas fábulas de Esopo e La Fontaine, tudo em prosa e mexendo nas moralidades. Coisa para crianças... Um fabulário nosso, com bichos daqui em vez dos exóticos, se for feito com arte dará coisa preciosa. As fábulas em português que conheço, em geral, traduções de La Fontaine, são pequenas moitas de amora do mato – espinhentas e impenetráveis. Que é que nossas crianças podem ler? Não vejo nada. Fábulas assim seriam um começo da literatura que nos falta (LOBATO, 1964, p.04).

Em sua proverbial e saborosa irreverência, Lobato dá a exata dimensão do que ocorria no Brasil naquele início de século. A ideia, contudo, fica interrompida, até que ressurge em 1920, quando lançou a Primeira Edição de *A menina do narizinho arrebitado*, narrativa de uma aventura repleta de fantasias.

Várias alterações foram feitas no texto original e também acrescentada uma “Segunda Parte” (hoje incluída no volume *Reinações de Narizinho*, com o título *O sítio do pica-pau amarelo*), onde já se encontra todos os personagens que, através dos anos, acabaram por formar o universo do “Sítio de Dona Benta”: Lúcia, Emília, Pedrinho, Tia Nastácia, o Marquês de Rabicó e o Visconde de Sabugosa.

Com uma linguagem coloquial brasileira, bem humorada, vinha, enfim, romper com a seriedade e rigidez da linguagem escrita culta de cunho português, que, em geral, predominava nas traduções da literatura infantil que vinha da Europa. A obra lobatiana lida, hoje, contra o pano de fundo da época em que foi escrita, revela-se como confluência de forças aparentemente opostas: da época da tradição e a da renovação. Sua maior novidade está nas novas relações: crianças e adultos. Relações baseadas na afeição mútua e na harmonia, mas livres do tradicional condicionamento exemplar a ser assimilado pelos pequenos.

Muito embora não sejam conflitantes, mas sim de equilíbrio, nelas se encontram: o questionamento ao mundo convencional, o estímulo ao espírito lúdico

e o desafio do racionalismo imperante, através do incentivo à livre imaginação e fantasia, indispensáveis à criatividade que precisava ser incentivada.

O tempo provou que as ideias de Lobato foram concretizadas, e muitas gerações de crianças têm encontrado, dentre outras obras, como no *Sítio do pica-pau amarelo* e de seus habitantes, um espaço para viver, sonhar e se divertir. Tanto é que, ainda, publicou *O Saci* (1921); *Fábulas* (1922); *A caçada da onça* (1924) e em 1927 publica *Cara de coruja*, *O gato Félix*, *Noivado de Narizinho*, dentre outras obras. Um dos grandes inventos da criação lobatiana foi a anulação de fronteiras entre o mundo real, conhecido de perto pelo pequeno leitor, e o “espaço do maravilhoso”, que é próprio da literatura infantil tradicional.

Monteiro Lobato mistura os dois mundos, o real e o imaginário, pois faz com que o maravilhoso ou o mágico se mostrem possíveis de serem vividos por qualquer um, através da imaginação criadora, contrariando a seriedade e o sentido moralizante que predominavam nas leituras educativas. Lobato, desde seu primeiro livro, introduz o humor em suas histórias. Substitui a compostura do adulto, pela graça, irreverência, ironia ou familiaridade carinhosa, eliminando o modelo adulto a ser seguido e o exagero das moralidades das fábulas, alterando-as de maneira a corresponderem à nova realidade do mundo.

Sendo assim, suas inovações produzidas em seus textos levaram a atitude questionadora de comentar, contestar e relacionar a narrativa ao universo experimentado pela criança. Monteiro Lobato, com sua originalidade, tramou uma série infinita de cenas e aventuras, em que a realidade e a fantasia, tratadas pela sua poderosa imaginação, se misturam de um modo pessoal e inconfundível.

Assim, a Literatura Infantil Brasileira transporta crianças de todos os lugares às fábulas, histórias e aventuras, que, quando contadas de maneira envolvente, de acordo com a linguagem dos pequenos, também os conduzem a um universo repleto de imaginação e fantasia, onde confrontarão seus pensamentos.

Após o grande momento inaugural, representado pela presença inovadora de Monteiro Lobato, a literatura infantil, segundo Nelly Novaes Coelho (2002, p.128) “entrou numa fase de quase hibernação da inventividade e do ludismo”, em que os escritores desse tempo não faziam nenhum trabalho inovador, a não ser reforçar os valores conservadores. Durante os anos 40 e 50, a literatura infantil permaneceu limitada pela orientação pedagógica, como um reforço aos valores tradicionais.

Nas décadas de 60 e 70, a produção literária respondeu aos mecanismos culturais, políticos e econômicos. Houve o aumento de investimentos na cultura; surge a televisão e explode a criatividade artística de compositores, poetas e cantores. Em finais da década de 70, a liberdade criadora, que se havia estagnado após Lobato, volta a fecundar na literatura destinada à criança. De acordo com Novaes Coelho, “desvinculada de quaisquer compromissos pedagógicos [...], a nova literatura infantil/juvenil, obedece às novas palavras de ordem: criatividade, consciência da linguagem e consciência crítica” (2000, p.130).

É neste momento que surgem obras e autores hoje consagrados: *O reizinho mandão* (1978), de Ruth Rocha; *História meio ao contrário* (1978), de Ana Maria Machado; a série *Peixe Vivo* (1980), de Eva Furnari; *Os colegas* (1972) e *Angélica* (1975), de Lygia Bojunga Nunes; *O gênio do crime* (1969) e *Caneco de Prata* (1971), de João Carlos Marinho. Um dos aspectos mais importantes dessa nova criação literária é a fusão de linguagem, ritmos e perspectivas, que singularizam o novo livro infantil, momento que marca o que Novaes (2002) chama de “boom” da literatura infanto-juvenil, porque rompe com o que era tradicional.

Trata-se de uma literatura de caráter emancipador do leitor, para o incentivo do espírito crítico, assim como, afirma Novaes (2002, p.131), o objetivo central é agora “[...] atrair o pequeno leitor para o processo de descoberta do mundo. E, levá-lo a participar dinamicamente do ato de leitura, entendida como o prolongamento do ato-de-viver, em toda a sua abrangência.”

A realidade e a imaginação adquirem igual importância no cenário literário infantil, em diferentes formas, estilos e linguagens. O texto literário oferece ao leitor histórias vivas e bem-humoradas, que buscam diverti-lo e torná-lo consciente de si mesmo. Destacam-se nessas linhas narrativas: *Bisa Bia, Bisa Bel* (1981), de Ana Maria Machado; *Os cavaleiros das 7 luas* (1985), de Bartolomeu Queirós; *Bruxinha* (1982), de Eva Furnari; *A fada que tinha ideias* (1971), de Fernanda Lopes de Almeida; *A bolsa amarela* (1981), de Lygia Bojunga Nunes; *O menino Maluquinho* (1980), de Ziraldo e, muitos outros livros e autores de nomes importantes.

Na década de 80 surgem novos escritores e ilustradores, muitos já conhecidos em outras áreas de criação, que são atraídos pelo universo da Literatura Infantil: Anna Flora, Ciça Fittipaldi, Flávia Muniz, José Paulo Paes, Marina Colasanti, Pedro Bandeira, Tatiana Belinky. Entre as invenções artísticas e literárias multiplicam-se os livros de poesia e o espaço ocupado pela ilustração, pela imagem

que se transforma em nova forma narrativa. Mistura-se a linguagem, desenhos, pinturas, colagens, montagens, fotografias, o texto passa a ser assim, uma fusão de palavras e imagens.

Atualmente, diversos escritores multiplicam suas invenções e permitem que muitas crianças conheçam seus trabalhos e principalmente a riqueza da literatura infanto-juvenil. A produção literária infanto-juvenil continua, pois, em expansão e consciente da importância da imaginação na vida de cada criança, por isso, é fundamental conhecer o trabalho de escritores que, com muito humor, misturam o imaginário com o real, as ilustrações com as palavras, a literatura com a cultura popular e fundem os sonhos das crianças com suas próprias vidas.

Grandes artistas de desenhos criam livros infantis, com temáticas que poderiam ser assustadoras, como a morte, mas usam do cômico e da fantasia para se aproximar dos pequenos leitores. Obras semelhantes a pequenas obras de arte, como as de: Alice Góes, Avelino Guedes, Ciça Fittipaldi, Eva Furnari, Humberto Guimarães, Mário Vale, Regina Yolanda, Ricardo Azevedo e tantos outros. É neste cenário também, que se destaca Angela Lago, autora que faz parte deste trabalho.

Cabe mencionar que o cânone da literatura para crianças foi constituído basicamente pelas narrativas primordiais, como aponta Nelly Novaes Coelho (2002). Grande parte dessas narrativas são contos tidos como clássicos da Literatura Infantil e Juvenil, os quais vêm se perpetuando por diferentes épocas e suportes.

Assim, faz-se essencial neste trabalho, uma apresentação, mesmo breve, da teoria do conto, forma narrativa, presente nesta pesquisa.

2.3 Teoria do conto

Segundo Machado (2004, p.165), “os irmãos Grimm dizem que os contos são fragmentos espalhados pelo chão de uma jóia preciosa que se quebrou, e só olhos perspicazes podem descobri-los”.

Contar fatos, histórias, “causos”, sempre significou uma forma de reunir pessoas, de dividir experiências, seja na transmissão de mitos, lendas, notícias e até mesmo, simples ideias, situações essas, típicas da convivência humana.

Nádia Gotlib (2006) diz que o início do contar estória é impossível de se localizar, permanecem hipóteses que nos levam aos tempos mais remotos, ainda não marcados pela linguagem escrita. Sua história é bem mais antiga do que se pode imaginar, mas sem dúvida, a sua força se faz até os dias de hoje e permanecerá através dos tempos. E não há como pensar em “contar estórias” sem desvincular este antigo ato de um tipo específico de narrativa: o conto. Este, assim como, o romance, o teatro e o cinema, possui características específicas, enquanto tipo determinado de narrativa.

No conto, forma narrativa em prosa, de menor extensão (no sentido estrito de tamanho), ainda que se encontrem os mesmos componentes do romance, destaca-se a concisão, a precisão, a densidade, a unidade de efeito ou impressão total, estabelecidas por Edgar Allan Poe (1974).

Nádia Gotlib, em seu livro *Teoria do Conto* (2006), afirma que a teoria do escritor norte-americano “[...] recai no princípio de uma relação: entre a extensão do conto e a reação que ele consegue provocar no leitor ou o efeito que a leitura lhe causa” (GOTLIB, 2006, p.32).

Para Nádia Gotlib, tais considerações levam a apresentação de mais uma característica básica do conto: “[...] a economia dos meios narrativos. Trata-se de conseguir, com o mínimo dos meios, o máximo de efeitos. E tudo que não estiver diretamente relacionado com o efeito dever ser suprimido” (GOTLIB, 2006, p.35).

De acordo com a estudiosa, o contar um acontecimento, que antes se fazia oralmente, passa a ter um registro por escrito. Mas contar estórias não é apenas relatar oralmente ou registrar por escrito, acontecimentos ou ações. Deve-se considerar também que, toda narrativa apresenta uma sucessão de fatos, tudo na mesma unidade de ação.

O conto, desse modo, não se refere apenas aquilo que aconteceu, não tem compromisso com o real. Nele a realidade e a ficção não têm limites precisos, pois relatar é apenas copiar aquilo que já se conhece, aquilo que de fato aconteceu e, um conto é invenção, uma obra de criação.

Conforme Gotlib (2006, p.12), “não importa averiguar se há verdade ou falsidade: o que existe é já a ficção, a arte de inventar um modo de se representar algo”. É evidente que em um conto existem pontos que se aproximam ou se afastam do real e o seu objetivo não é descrever fielmente como é a realidade, mas contá-la

com recursos literários, que faça o leitor conhecer um mundo diferente, mesmo que próximo do real.

A história do conto passa a se configurar assim, a partir do critério da invenção, a partir de sua criação e transmissão oral, em seguida, seu registro por escrito e finalmente, a criação por escrito dos contos, “[...] quando o narrador assumiu esta função: de contador-criador-escritor de contos, afirma, então, o seu caráter literário” (GOTLIB, 2006, p.13). Nesse sentido, ao contar a estória criada, seja lendo ou falando, o contador pode interferir no seu discurso, além disso, a entonação de sua voz, gestos, olhares elaborados, favorecem a atenção do leitor. Assim como no conto escrito, pois os mesmos recursos utilizados no conto oral, podem contribuir de forma positiva na narrativa escrita. Mas, segundo Gotlib (2006, p.13), “esta voz que fala ou escreve só se afirma enquanto contista quando existe um resultado de ordem estética”.

Deste modo, para um conto ser realmente bom, a diferença estará em como a estória será contada, não importando o teor da estória, seja de terror, romance, aventura ou se o conto é falado ou lido, o segredo estará na voz do narrador, na emoção que o mesmo transmite.

Geralmente, quando se menciona a palavra conto, logo se pensa no contar estórias com personagens inusitados, não determinados historicamente, narrando muitos fatos que gostaríamos de ver acontecer, ao contrário, muitas vezes, do cenário real. André Jolles (1930) atribui este sentido ao conto e estuda as formas simples da linguagem, como gestos verbais. Segundo ele, o conto, assim como a legenda, a saga, o mito, a adivinha, o ditado, o caso, o memorável e o chiste, é uma forma simples, pois:

[...] não são apreendidos nem pela estilística, nem pela retórica, nem pela poética, nem mesmo pela escrita, talvez, que não se tornam verdadeiramente obras de arte, embora façam parte da arte; que não constituem poemas, embora sejam poesia (JOLLES, 1930, p.20).

Nádia Gotlib afirma que as formas simples defendidas por Jolles são aquelas que permanecem através dos tempos, recontadas por várias pessoas, sem perder sua forma e opondo-se, pois, a forma artística elaborada por um autor, única, portanto, e impossível de ser recontada, sem que se perca sua peculiaridade.

De acordo com Jolles, o conto não pode existir sem conceber aquilo que lhe é imprescindível: o maravilhoso. Toda a atmosfera do conto, desde personagens, tempo e lugar, são indeterminados historicamente.

As personagens e as aventuras do conto não nos propiciam, pois, a impressão de serem verdadeiramente morais, mas é inegável que nos proporcionam certa satisfação. Por quê? Porque satisfazem ao mesmo tempo, o nosso pendor para o maravilhoso e o nosso amor ao natural e ao verdadeiro, mas sobretudo, porque as coisas se passam nessas histórias como gostaríamos que acontecessem no universo, como deveriam acontecer (JOLLES, 1930, p.198).

O conto obedece a uma “moral ingênua”, que se opõe ao trágico real, existe, desse modo, a ética do acontecimento, pois este acontece como deveria acontecer e não porque as personagens fazem o que deve ser feito. As características essenciais do conto seriam, portanto, segundo Jolles, o maravilhoso e a ação fora do tempo e espaço conhecidos.

Também se destaca na pesquisa histórica dos contos, Vladimir Propp, pesquisador metucioso, que examinou minuciosamente as formas simples. Em sua obra *As Raízes Históricas do Conto Maravilhoso* (1946)², apresentou uma visão sistêmica do folclore, com o objetivo de estabelecer as leis gerais da composição e a gênese do conto maravilhoso, a partir da influência do formalismo russo.

Propp estuda as narrativas folclóricas, partindo da mesma premissa pelo qual se estudam os fenômenos históricos, baseando-se na concepção marxista, em que os processos sociais, políticos e culturais, são condicionados pelo meio de produção e o conto maravilhoso, também tem relação direta com esta influência.

Mostra ainda que os enredos não surgem por via evolucionista como reflexo da realidade, pois, segundo ele, existe uma relação entre o conto maravilhoso e os rituais e costumes, já que o conto conserva vestígios de organizações sociais hoje desaparecidas. Propp não era favorável a classificação dos contos sem conhecer de fato a estrutura dos contos maravilhosos. Ele rejeitou classificações como: histórias fantásticas, histórias da vida cotidiana, histórias de animais ou ainda por assuntos, como contos de animais, contos jocosos, entre outros. Para ele: “[...] o conto

2 O livro *As Raízes Históricas do Conto Maravilhoso* foi publicado pela primeira vez em 1946, no entanto, para a elaboração deste trabalho utilizou-se a nova edição traduzida e lançada em 2002.

maravilhoso é uma totalidade que todos os assuntos estão ligados e condicionados entre si” (PROPP, 2002, p.5).

Para estabelecer o que é conto maravilhoso, Propp examina os diversos motivos que compõem o conto, detém, ora numa meticulosa análise em um corte sincrônico, ora colocando esses motivos na sequência das partes da composição, comparando-os, e conclui que essas partes são as mesmas para os diferentes enredos.

Dessa forma, o pesquisador descreve o conto segundo as partes que o constitui e as relações destas partes entre si e delas com o seu conjunto, considera que é necessário encontrar a base histórica responsável pela criação desse gênero, fazendo um exame crítico da história do estudo do mesmo. Nesse sentido, considera duas fases na sua evolução. A primeira, como sua pré-história, em que o conto e o relato sagrado – mito/rito – se relacionam e outra, quando que se distancia da religião e passa a adquirir suas próprias características.

Propp, assim, afirma que o conto conservou vestígios de numerosos ritos e costumes. Muitos motivos só tinham uma explicação genética quando confrontados, por isso, essa primeira fase relacionava-se com a religião, em que os mais velhos contavam aos jovens suas origens, informando sobre os atos que estavam submetidos, para em seguida, justificar certas proibições que lhes eram feitas ou situações porque passavam.

Para o pesquisador russo, é necessário estudar a relação existente entre o conto e o rito, pois ambos possuem características semelhantes, embora mantenham aspectos que se diferenciam. A correspondência direta existente entre o conto e o rito não é muito frequente, às vezes, existe uma coincidência entre ambos, em que o conto retrata costumes, assim como aconteciam na realidade histórica, referindo-se a um determinado rito. Existe, contudo, uma relação mais comum: a reinterpretação do rito, por meio do conto, ou seja, a mudança de forma, em que acontece a substituição de um elemento ou vários, que se tornaram úteis ou inúteis, devido às modificações históricas, por outro, mais compreensível.

Propp, além de considerar o rito, como uma das manifestações da religião e relacioná-lo ao conto, considera também o mito como uma das origens possíveis do conto. O mito, segundo ele, é toda narrativa sobre os deuses e os seres divinos em que um povo acredita efetivamente.

De acordo com Propp, o mito e o conto não se distinguem por sua forma, mas pela sua função social. O mito possui um valor social que não é o mesmo em toda a parte, pois depende do grau de cultura de um determinado povo e a unidade da composição do conto reside na realidade histórica do passado, pois, segundo ele “o que agora é narrado, outrora era feito, representado, e o que não se fazia imaginava-se” (PROPP, 2002, p.439).

A partir das duas fases do conto, é possível então, encontrar e estudar as raízes históricas do conto maravilhoso, a fim de especificar o significado deste termo, que Propp definiu como:

[...] o gênero de contos que começam por um dano ou um prejuízo causado a alguém (rapto, exílio), ou então pelo desejo de possuir algo [...], e cujo desenvolvimento é o seguinte: partida do herói, encontro com o doador que lhe dá um recurso mágico ou um auxiliar mágico, munido do qual poderá encontrar o objeto procurado. Seguem-se o duelo com o adversário [...], o retorno e a perseguição [...] Mas ele consegue retornar, passa por uma provação, cumprindo tarefas difíceis, torna-se rei e se casa [...]. (PROPP, 2002, p.4).

Além disso, ao analisar a ação das personagens, Propp (1948) constata que há ações constantes que ele chama de funções, ou seja, ações definidas do ponto de vista de sua significação no desenrolar da intriga. Isso mostra que as mesmas funções podem ser desenvolvidas por personagens diferentes e de maneiras distintas.

Propp recolheu e examinou a narrativa de 449 contos russos. Da análise desse *corpus*, apontou cerca de 150 elementos que compõem o conto e 31 funções, divididas em sete grupos que chamou de esferas, e, por natureza da própria narrativa, agrupou-as em torno de sete classificações de heróis.

Gotlib (2006, p.22) enfatiza que “Propp encontra também estes personagens, cada um com sua esfera de ação, que são: o antagonista ou o agressor, o doador, o auxiliar, a princesa e seu pai, o mandatário, o herói e o falso herói.” Mesmo que o conto não apresente todas as funções, a ordem dessas, que aparecem, não é modificada, pois o conto maravilhoso é aquele que apresenta estas funções em determinada ordem de sequência.

Dessa forma, os estudos de Vladimir Propp e as suas pesquisas sobre o conto maravilhoso, serviram de estímulo para os estudos de outros pesquisadores

de diversas áreas, como, da linguística, da antropologia, etnografia, semiótica e também do folclore, como será visto no estudo dos contos de tradição oral.

2.4 Conto de tradição oral

Não há pessoa que tenha passado pela vida sem ouvir ou aprender algo sobre o folclore, seja na escola, nas aulas de artes, língua portuguesa ou educação física, ou ainda, na vida familiar, apreciando lendas e “causos” contados pelos pais ou avós. Todos guardam em suas memórias, uma recordação folclórica, seja através de mitos, superstições ou costumes.

Conforme o dicionário Houaiss de língua portuguesa (2000, p.327), a palavra folclore possui a seguinte definição: “[...] conjunto ou estudo das tradições, conhecimentos ou crenças de um povo, expressões, em suas lendas, canções e costumes”.

Para Vladimir Propp, o folclore é um processo sempre em movimento e mostrou, numa perspectiva dialética, o que acontece com o velho folclore em novas condições históricas e como estas interagem com as formas mais antigas, assim como, assinala o estudioso Paulo Bezerra, na introdução da edição brasileira do seu livro *As raízes históricas do conto maravilhoso* (2002).

O trabalho de pesquisa de Propp é voltado para o folclore com arte, pois, para o pesquisador russo, o folclore é o solo da literatura, a sua pré-história. A oralidade que constrói as narrativas folclóricas foi sempre elemento inalienável da literatura, no todo, desde os primórdios de sua história.

Outro estudioso cujo trabalho vale ressaltar é o de Luís da Câmara Cascudo, seguramente, considerado um dos maiores folcloristas brasileiros. Dedicou sua vida à pesquisa e registro da cultura popular do país, compondo uma obra que auxilia na compreensão da identidade nacional. Entre seus livros mais importantes encontra-se *Contos Tradicionais do Brasil*, editado pela primeira vez em 1924, em que estão reunidos cem contos famosos da cultura popular.

Para Cascudo, de todas as ciências, nenhuma possui maior aproximação humana do que o Folclore, pois “[...] é a ciência da psicologia coletiva, cultura geral do homem, da tradição e do milênio na atualidade, do heróico no cotidiano, é uma

verdadeira história normal do povo” (CASCUDO, 2003, p.9). E, de todos os materiais de estudo, o conto popular é para Cascudo, o mais amplo e mais expressivo, porém, o menos examinado e divulgado, e afirma ainda que, o folclore, ao lado da literatura, ensina o homem a conhecer a si próprio.

[...] o folclore ensina a conhecer o espírito, o trabalho, a tendência, o instinto, tudo quanto de habitual existe no homem. Ao lado da literatura, do pensamento intelectual letrado, correm as águas paralelas, solitárias e poderosas, da memória e da imaginação popular (CASCUDO, 2003, p.9).

O conto popular, dessa forma, faz parte dessa memória e imaginação, pois revela informações históricas, geográficas, sociológicas. É um documento que denuncia costumes, ideias, mentalidades, decisões e julgamentos da cultura de um povo. É, para muitas pessoas, onde se encontram os primeiros heróis, os primeiros suspiros de terror ou curiosidade, sonhos, imaginações, ouvidas em estórias fabulosas na infância.

Na obra *Contos Tradicionais do Brasil* (2003), Cascudo fala da tradição humana de narrar histórias fantásticas, de adivinhação, do cotidiano, do saber que transcende o escrito e que vive na essência de todo ser humano. Segundo ele, o conto popular apresenta as seguintes características:

- antiguidade;
- anonimato;
- divulgação;
- persistência.

O folclorista explica que: “[...] é preciso que o conto seja velho na memória do povo, anônimo em sua autoria, divulgado em seu conhecimento e persistente nos repertórios orais. Que seja omisso nos nomes próprios, localizações geográficas e datas fixadoras do caso no tempo.” (CASCUDO, 2003, p.11).

Nos contos populares há a presença de indícios característicos da antiguidade, desde detalhes do ambiente, armas, frases, hábitos desaparecidos no tempo. Trazem sempre situações com carruagens, espadas, mulheres reclusas e autoridade paterna. Cascudo divide seu livro *Contos Tradicionais do Brasil* em 12

partes, de acordo com os temas: encantamento, exemplo: animais, facécias, religiosos, etiológicos, demônio logrado, adivinhação, natureza denunciante, acumulativos, ciclo da morte, tradição. O pesquisador estabelece essa classificação sistematizada para os contos folclóricos pesquisados, conforme os motivos apresentados em cada um:

- contos de encantamento: contos de magia, sobrenatural;
- contos de exemplo: contos que mostram exemplos para se fazer o bem;
- contos de animais: semelhantes a fábulas;
- facécias: contos engraçados, anedotas;
- contos religiosos: contos de intervenção divina;
- contos etiológicos: contos inventados para explicar e dar a razão de ser de um aspecto, propriedade de caráter de qualquer ente natural;
- demônio logrado: contos ou disputas em versos em que o demônio intervém, perde a aposta e é derrotado;
- contos de adivinhação: a vitória do herói depende da solução de uma adivinhação, charada, enigma, tradução de gestos, decifração da origem de certos objetos;
- natureza denunciante: o ato criminoso é revelado pela denúncia de ramos, pedras, ossos, flores, frutas, aves, animais;
- contos acumulativos: contos em que os episódios são sucessivamente articulados;
- ciclo da morte: contos em que aparece a morte e ela sempre vence;
- tradição: contos populares não constituindo história nem lenda, mantém persistente citação nas narrativas tradicionais.

Os contos tradicionais possuem diversas variações, e mesmo que sejam conhecidos em determinada região, ao mesmo tempo, são universais nos seus elementos constitutivos.

Regina Machado, professora e estudiosa das histórias de tradição oral, em seu livro *Acordais: fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias* (2004, p.151), afirma que: “[...] para quem vive procurando histórias, como quem desenterra tesouros, encontrar a mesma história em lugares e tempos diferentes, acontece sempre.” Para a pesquisadora, a particularidade e universalidade estão presentes no

conto, da mesma maneira que Cascudo afirmou: “[...] os contos variam infinitamente, mas os fios são os mesmos. A ciência popular vai dispor-os diferentemente. E são incontáveis e com a ilusão da originalidade” (CASCUDO, 2003, p.20).

Conforme Regina Machado considera, mesmo que o conto transpasse pelo tempo ou vários lugares, a singularidade da voz de quem narra fará toda a diferença.

Os contos se deslocam no tempo e no espaço, ganhando expressividade particular na voz de cada narrador. Mas eles também se transformam quando são registrados por escrito. A marca pessoal do contador de histórias aparece então, no texto submetido às leis da linguagem escrita e aos critérios estabelecidos por cada narrador (MACHADO, 2004, p.152).

Muitos tradutores ou pesquisadores buscam conservar a originalidade do conto, sendo fiéis à linguagem de seus próprios narradores. Câmara Cascudo, ao coletar histórias populares, conserva a linguagem utilizada por seus narradores, afirmando que:

[...] A linguagem dos narradores foi respeitada noventa por cento. Nenhum vocábulo foi substituído. Apenas não julguei indispensável grafar muié, prinspo, prinspa, timive, terrive. Conservei a coloração do vocabulário individual, as imagens, perífrases, intercorrências. Impossível será a idéia do movimento, o timbre, a representação personalizadora das figuras evocadas, instintivamente feita pelo narrador (CASCUDO, 2003, p.14).

Por mais que passe o tempo, vindo de diferentes espaços ou contados de diversas maneiras, de todas as formas, o conto tradicional se faz presente. Regina Machado diz que os contos continuam vivos, constroem seus caminhos, mudam alguns detalhes, desde a antiguidade.

No Brasil há diversas vozes que se destacaram no trabalho com a tradição popular brasileira, entre elas está, Guimarães Rosa, Monteiro Lobato, Ana Maria Machado, Angela Lago, esta última autora faz parte do *corpus* desta pesquisa.

Regina Machado comenta que:

[...] ainda há uma ignorância generalizada da importância e função das narrativas tradicionais dentro de um contexto educacional. Muitas vezes, a utilização pedagógica desses contos modifica os relatos, no sentido de escolarização da linguagem, banalizando e neutralizando seus conteúdos (MACHADO, 2004, p.192).

Se o texto literário é utilizado na sala de aula com o enfoque gramatical, para o aluno aprender escrever corretamente, aprender a colocar pontuação, e não para descobrir a riqueza de uma boa história, para ter uma leitura apreciativa, desfrutar do maravilhoso que satisfaz a necessidade de fantasia, a escola estará privando a criança de fruir adequadamente um texto de valor literário, visto que, os contos tradicionais e maravilhosos possuem características literárias que perpassaram a voz do narrador primordial, a imaginação e experiência criativa do ouvinte, a capacidade de recriação do autor, a particularidade e originalidade de quem (re)conta e a singularidade de quem os escreveu.

Além disso, permanece presente até os dias de hoje, a eficiência e criatividade, naqueles que continuam inventando histórias. Assim, as narrativas tradicionais têm a função de “alimentar a alma poética, possibilitando a educação do poder de representação imaginativa do mundo” (MACHADO, 2004, p.91).

Do mesmo modo, Umberto Eco, escritor, filósofo e linguista italiano, também considera que:

[...] ler ficção significa jogar um jogo, através do qual damos sentido à infinidade de coisas que aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real. Ao ler uma narrativa, fugimos da ansiedade que nos assalta quando tentamos dizer algo de verdadeiro a respeito do mundo. Esta é a função consoladora da narrativa – a razão pela qual as pessoas contam histórias e têm contado histórias desde o início dos tempos (ECO, 1994, p.93).

Pode-se dizer ainda que os símbolos presentes nos contos trazem a sabedoria ancestral às pessoas e, crianças que têm contato com a literatura, desenvolvem com mais facilidade a imaginação e a criatividade. Dessa forma, omitir esse valor literário e estético que o conto possui, é esconder também, o direito que todo indivíduo possui de conhecer a literatura e de ter acesso à linguagem imaginária e à liberdade de pensamento.

Além disso, o conto pode trabalhar com ideias, valores e parâmetros que podem se contrapor, levando o leitor ao exercício da descoberta de novas possibilidades de compreensão do mundo, assim um mesmo conto pode desenvolver um tema pouco comum com o viés do riso. Para compreendermos melhor isso, é fundamental explicarmos os conceitos do grotesco e do riso e sua representação na literatura.

2.5 A representação do cômico e do grotesco na literatura

2.5.1 História e definição do riso

Segundo Alberti (2002, p.200), “o riso é o que nos faz ver o mundo com outros olhos, [...] o que permite ultrapassar os limites do pensamento sério [...]”. O cômico tem sido objeto de estudo há muito tempo em toda a história do pensamento ocidental, desde Platão, Aristóteles, passando por autores como, Cícero, Quintiliano, Kant, Shopenhauer, Freud, Propp, Bergson e permanece um importante assunto para pesquisas contemporâneas.

Cômico é uma palavra de origem grega (*kômikós*), que advém do latim “*comicu*”. Embora esteja tradicionalmente associado à comédia, o cômico manifesta-se também em textos poéticos e narrativos, presente não apenas no teatro. A questão que envolve o riso e a comicidade, além de situar-se no âmbito da filosofia e da estética, foi trabalhada por outros campos do saber, como a teoria literária, a psicanálise, a história, a antropologia, as teorias do teatro, entre outros campos do saber, recebendo os mais variados tratamentos.

Verena Alberti, em seu livro *O riso e o risível na história do pensamento* (2002), contribui de forma abrangente sobre o estudo do riso desde a antiguidade. A pesquisadora discute as relações entre o riso e o pensamento ao longo da história ocidental, segundo ela, o estudo sobre o riso situa-se numa região interdisciplinar, que como já foi mencionado, engloba filosofia, história e literatura, sobre esta última, a autora justifica que:

[...] da literatura, ele se aproxima não só nos momentos em que as formas de explicar o riso e o risível tocam questões específicas à disciplina (a poética, a retórica e a estética, por exemplo), mas também quando a reflexão sobre o riso torna-se uma reflexão sobre a linguagem (ALBERTI, 2002, p.7).

Para estudar a relação existente entre o riso e o pensamento, Verena Alberti parte de um conjunto de reflexões contemporâneas, que vinculam o riso a um “não lugar” do pensamento, necessário para que este ultrapasse os próprios limites: “[...] o riso partilha, com entidades como o jogo, a arte, o inconsciente, o espaço do

indizível, do impensado, necessário para que o pensamento sério se desprenda de seus limites” (ALBERTI, 2002, p.11).

Nos pressupostos de Alberti, uma teoria do riso só será possível, se tiver por objetivo, definir o riso, a partir de suas positivities finitas do pensamento. Dessa maneira, busca também definir o termo risível: “[...] chamo de risível o objeto do riso em geral, aquilo do que se ri – seja a brincadeira, a piada, o jogo, a sátira. Assim, o risível aqui, na maioria dos casos, corresponde ao que também recebe o nome de cômico” (ALBERTI, 2002, p.25).

Um ponto considerável a ser comentado sobre a história do riso refere-se a esse ato como próprio do homem e que o riso o distingue não apenas dos animais, mas também de Deus. Como exemplo, Verena Alberti menciona que durante a Idade Média, achava-se que Jesus, por ser uma parte de Deus, nunca teria rido. Na teologia medieval, para um monge ou um religioso, o homem só poderia rir de uma obra de Deus, de modo contemplativo, jamais um riso de escárnio.

O riso era condenado devido a sua distância da verdade suprema – o das ideias ou a de Deus, ou seja, a oposição entre o riso e o pensamento sério – este, completo e eterno no ser.

Desde Platão que o homem já pensa na incógnita do que o riso representa, que tanto distingue o homem do animal, quanto distingue de Deus. Em Filebo (360 a.C.), encontra-se a mais antiga formulação sobre o riso e o risível, cujo tema abordado por Platão é a questão do prazer. Segundo o filósofo existem dois tipos de prazeres, aqueles que são verdadeiros e aqueles que são falsos. Os verdadeiros são puros e precisos, como as belas formas, cores, sons, principalmente do conhecimento, já os prazeres falsos, são aqueles de afecções mistas, misturas de prazer e dor, como o amor, o ciúme, a inveja.

Em sua teoria, desse modo, o risível é definido pelo desconhecimento de si mesmo e pela fraqueza, sendo um objeto em que se experimenta uma mistura de dor e prazer. Platão estabelece ainda um conceito negativo do riso, como um prazer falso, experimentado pela multidão dos homens privados da razão.

Aristóteles também buscou explicar o fenômeno riso. Sua influência teórica talvez seja a mais marcante na história do pensamento sobre o riso, principalmente, por sua definição do cômico, como uma deformidade que não nos implica nem dor nem destruição. De acordo com os estudos de Verena Alberti, Aristóteles não teria nenhuma teoria propriamente dita sobre o riso e o risível, somente passagens

dispersas em sua obra, visto que em *Poética* (322 a.C.), por exemplo, considera que o cômico consiste no prazer de rir daquilo que é desagradável e tem defeitos. O que nos leva a rir, para ele, é aquilo que não nos leva ao choro, nem ao arrepio, nem à piedade, nem ao terror. Foi Aristóteles também que afirmou que o riso era especificamente humano.

Em *Poética*, o filósofo cita a comédia entre as outras artes que representam as ações humanas, como a tragédia, a epopéia, as artes do ditirambo, da flauta e da cítara. Todas essas artes, no entanto, se distinguem devido aos meios de representação, os objetos representados e os modos de representar.

Alberti explica que:

A tragédia, a epopéia e a comédia, têm em comum, o meio da linguagem, enquanto o meio das outras artes é o ritmo ou a melodia. [...] O único ponto de vista específico à comédia é o dos objetos representados: a tragédia e a epopéia representam as ações humanas nobres, ao passo que a comédia representa as baixas (ALBERTI, 2002, p.46).

Para Aristóteles, a comédia representa personagens em situações baixas, piores, o cômico é apenas uma parte do torpe. Com efeito, o cômico consiste em um defeito que não causa dor, nem destruição. Desse modo, não é absolutamente o riso que aparecem em *Poética*, pois o texto aborda a comédia como gênero da arte poética, que representa ações humanas baixas, em que o cômico não é necessariamente o objeto do riso, mas um objeto de imitação a ser realizada pela comédia.

Após Aristóteles, outros filósofos, pesquisadores e estudiosos discutiram sobre a questão do riso. Entre eles, de fundamental importância, estão Cícero e Quintiliano, cujas teorias são os primeiros textos sistemáticos sobre o riso e o risível no pensamento ocidental. O risível tem um lugar específico no livro *De oratore*, em que Cícero assumiu uma posição de teorização do cômico. Sua teoria enfoca questões como, a natureza do riso, o que o produz e quais seriam seus gêneros, este último, porém, é o que mais chama a atenção. Segundo Cícero, há uma classificação em duas espécies de risível: uma que consiste nas coisas e outra nas palavras.

Quanto ao cômico das coisas, a autora Verena Alberti explica:

A primeira compreende dois gêneros: o conto ou a anedota e a imitação cômica das pessoas. O mérito da anedota é colocar em relevo o que se conta, fazer sobressair o caráter, o tom, a fisionomia do herói da história, dando a ilusão de que a cena se passa sob os olhos. Já a imitação cômica consiste em caricaturar o ar e a voz do adversário, ou ainda, copiar qualquer coisa de seu gesto, evitando, é claro, o exagero e a obscenidade. Além disso, o risível que diz respeito às coisas, caracteriza-se pela maneira contínua de descrever os caracteres humanos (ALBERTI, 2002, p.59).

No gênero do cômico de palavras, por sua vez, Alberti esclarece que estão presentes diversos estilos, como a alegoria, a metáfora, a antífrase e a antítese, ocorre em pensamentos não cômicos. Na categoria do risível de palavras, Cícero cita ainda outros tipos de figuras, como, as palavras em duplo sentido e a alteração ligeira de palavras ou versos, tornando-se ainda mais cômico, quando faz o ouvinte esperar uma coisa, mas se diz outra. Já, o risível de coisas, compreende a narrativa cômica (o conto ou a anedota), a imitação cômica (dos gestos, da voz), a ingenuidade fingida, a ironia e comparações, tratando-se, desse modo, do argumento e do discurso.

Dessa forma, a simulação e o fingimento acabam resolvendo “o que faz rir”, fatores da especificidade do riso. Quintiliano diz que isso acontece através das ações que praticamos ou por meio das palavras que dizemos.

Vale lembrar também a obra *Comicidade e riso* (1992), em que Vladimir Propp afirma que o riso ocorre diante dos defeitos humanos, em especial, defeitos revelados de modo brusco, surpreendente. Para ele, só é possível rir das falhas quando elas são mesquinhas, pequenas. O grotesco seria objeto exclusivo no campo do cômico.

O filósofo francês Henri Bergson realizou um dos mais aprofundados estudos sobre o cômico. Sua obra *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*, lançado em 1900, é um dos textos mais conhecidos e citados nas pesquisas contemporâneas sobre o assunto. Neste livro estão reunidos três artigos de grande importância para compreender os mecanismos da comicidade. O estudioso destaca que as emoções seriam um obstáculo à produção do riso, pois é “[...] a insensibilidade que ordinariamente acompanha o riso [...]. O riso não tem maior inimigo que a emoção [...]” (BERGSON, 2007, p. 3). Para que o cômico produza efeito é necessário “[...] uma anestesia momentânea ao coração” (BERGSON, 2007, p.4).

Outra observação mencionada pelo filósofo refere-se à relação existente entre o riso e a inteligência pura. Portanto, exclusivamente racional, já que a emoção é a maior inimiga do riso. Haveria, assim, um distanciamento por parte daquele que ri, isento de apegos ou afinidades afetivas com o objeto do riso, pois o ridente não partilha da mesma situação deste que se expõe ao ridículo.

Um aspecto crucial do pensamento de Bergson consiste na ideia de que o riso possui uma função social. Segundo ele, não saborearíamos o cômico se estivéssemos isolados, ele “precisa de eco”, e afirma que: “nosso riso é sempre o riso de um grupo” (BERGSON, 2007, p.5). O significado social do riso é um argumento que Bergson utiliza em todas as buscas de definição do cômico, conforme o pensador, para compreender o riso é preciso colocá-lo na sociedade, determinar sua função social, corresponder a certas exigências da vida comum.

Considera, dessa maneira, que: “a comicidade nascerá, ao que parece, quando alguns homens reunidos em grupo dirigirem todos a atenção para um deles, calando a própria sensibilidade e exercendo apenas a inteligência” (BERGSON, 2007, p.6). O riso visa ao aperfeiçoamento do homem e o seu meio natural é a sociedade e afirma ainda o estudioso que o riso castiga os costumes, pois, ele faz tentar imediatamente parecer o que se deve ser.

Para Bergson, toda forma de rigidez mecânica, como, o automatismo e a distração, possui comicidade, pois o riso seria uma resposta, ou uma reação imediata e conciliadora, como uma percepção de um esforço que, subitamente, torna-se inútil e sem propósito. A percepção desse automatismo é nomeada de distração, que resulta em uma intervenção física imediata: o riso, nos pressupostos de Bergson, somente pode ser cômico quando é automaticamente realizável.

Ao poucos, Bergson mostra o lado risível da natureza humana e a função comum do riso. O autor acredita que a vida e a sociedade exigem do homem uma atenção vigilante em constante adaptação, com certa tensão e elasticidade do corpo e do espírito. Os vários tipos do cômico surgem categorizados na obra de Bergson, de acordo com uma perspectiva que faz residir na fusão do “mecânico” e o “vivente”, na essência da comicidade. Segundo Bergson, a comicidade pode estar dividida em: cômico das formas, dos gestos, das ações, de palavras e de caracteres.

O cômico das formas está relacionado à rigidez adquirida por uma fisionomia, através de toda deformidade que uma pessoa consiga imitar. Uma expressão risível,

conforme Bergson, será aquela que faça pensar em algo congelado, na mobilidade da fisionomia.

Aparece novamente o fator distração, pois de acordo com Bergson, essas deformações são ainda mais cômicas “quando pode-se vincular tais características a uma causa profunda, a certa distração fundamental da pessoa, como se a alma se tivesse deixado fascinar, hipnotizar, pela materialidade de uma ação simples” (BERGSON, 2007, p.19).

Bergson trata também do cômico dos gestos e movimentos que têm origem nas atitudes mecânicas, com caráter repetitivo, sem refletir nossos sentimentos. Quando se age automaticamente, o pesquisador afirma que é o automatismo instalado na vida, imitando a vida. Sendo assim, cômico. A respeito disso, o filósofo explica:

Por isso certos gestos, dos quais não se pensa em rir, tornam-se risíveis quando alguém os imita [...] Portanto, só começamos a ser imitáveis, quando deixamos de ser nós mesmos. Quero dizer que de nossos gestos, só pode ser imitado o que eles têm de mecanicamente uniforme e, por isso mesmo, de estranho à nossa personalidade viva (BERGSON, 2007, p.24).

Além da imitação de gestos, Bergson menciona a repetição, aspecto importante para a existência do riso e, associa ao cômico dos gestos os artifícios usuais da comédia: “[...] a repetição periódica de uma palavra ou de uma cena, a inversão simétrica de papéis [...]” (BERGSON, 2007, p.26). A comicidade de ação e situação resultará da repetição insistente de determinado acontecimento ou da inversão dos papéis dos personagens diante de uma situação.

O cômico de ação ou situação poderia ainda resultar daquilo que Bergson designa como “interferência das séries”, ou seja, uma situação seria cômica quando pertencesse simultaneamente a duas séries de acontecimentos independentes e ao mesmo tempo, se pudesse interpretar em dois sentidos opostos.

Conforme Bergson, a maioria dos efeitos cômicos se produz através da linguagem, mas é preciso diferenciar a comicidade que a linguagem exprime da cômica que a linguagem cria. A primeira seria aquela que pode ser traduzida de uma língua para outra, passando por sociedades diferentes na cultura, na literatura e ideias.

Já, a segunda, a comicidade que a linguagem cria, não pode ser traduzida, pois ela depende da estrutura da frase ou a escolha das palavras, trata-se da linguagem que se torna cômica.

O cômico teria sua origem na rigidez da linguagem, encontrada em frases prontas e estereotipadas. Para se obter uma frase cômica, insere-se uma ideia absurda em uma frase já consagrada e, além disso, obtém-se também o efeito cômico quando se finge entender uma expressão no sentido próprio, quando na verdade ela é empregada no sentido figurado.

A comicidade de palavras pode acontecer por meio de três processos, que Bergson considera como transformação cômica das frases: a repetição, a inversão ou a interferência. No que se refere à repetição, esse é o procedimento que se faz ao tomar uma série de acontecimentos e repeti-la em um novo tom e com uma nova forma.

A inversão, por sua vez, é o procedimento que resulta na descoberta de outro sentido, invertendo a frase, como, ao colocar o sujeito no lugar do objeto e o objeto no lugar do sujeito. Já, a interferência é dar a mesma frase, dois significados independentes, que se superpõem, como o trocadilho. A ela estaria ligado ainda a “transposição”, quando o efeito cômico é obtido ao transpor para outro tom a expressão natural de uma ideia. Bergson considera que a paródia seria o resultado da transposição do solene para o familiar; o exagero resultante do processo de transposição da grandeza ou do valor dos objetos e ainda enquadra nesse processo a ironia e o humor.

Bergson justifica ainda que a linguagem gera o riso, porque esta só obtém efeitos risíveis, pois é uma obra humana, modelada pelas formas do espírito humano e determina também as condições essenciais da comicidade de caráter que deriva essencialmente da falta de integração do personagem na sociedade e de algo semelhante a uma distração própria do personagem: “É cômica a personagem que segue automaticamente seu caminho, sem se preocupar em entrar em contato com os outros. O riso estará lá para corrigir sua distração” (BERGSON, 2007, p.101).

O riso, assim, é mencionado por Bergson como uma ameaça, com a perspectiva de uma humilhação para quem é seu objeto. O prazer de rir, desse modo, não é um prazer puro, desinteressado, mas sim com a intenção inconfessa de humilhar, de se fazer corrigir, pelo menos exteriormente.

O estudioso enfatiza que o caráter pode ser bom ou mal, mas se for insociável e automático, isso poderá torná-lo cômico, pois são a insociabilidade e o automatismo do personagem, duas condições fundamentais para que o riso aconteça. Assim, a rigidez, o automatismo, a distração, a insociabilidade do personagem, constituem a comicidade de caráter. A personagem cômica é, desse modo, um tipo, pois seu estado de mecanismo montado é capaz de funcionar automaticamente.

Nessas diferentes categorias da comicidade: a das formas, a dos movimentos, a das situações, a das palavras e a dos caracteres, apresentam-se na mesma configuração básica: a do ser ou evento vivo, seja através de um rosto, um gesto, uma cena, uma frase ou um caráter – que se deixa degradar pelo automatismo, singular ao efeito de marionetes.

O ensaio de Henri Bergson é, contudo, pleno de ambivalências, suscitando diversas críticas no âmbito das investigações contemporâneas sobre a comicidade, embora tenha um papel de destaque nas investigações sobre o tema. De início, o autor considera que é importante separar a razão da emoção, ao afirmar que a comicidade se dirige à inteligência pura, desconsiderando que todo conhecimento é procedido de algum julgamento. Por outro lado, Bergson pensa o cômico como uma manifestação negativa, que o riso teria por função social a de corrigir.

Cabe ressaltar, porém, que o modelo proposto pelo autor, de mecânico sobreposto ao vivo, é extremamente válido e consistente quando se observa a dinâmica interna do funcionamento da comédia. A noção do riso decorrente do distanciamento é coerente, quando se pensa nos pontos de contato entre o sujeito e o objeto do riso, num distanciamento, sem o qual nenhuma forma de comicidade se viabiliza.

Alberti (2002) salienta que os pensadores modernos, ao contrário de Bergson, dizem que o riso é um conceito muito importante para a filosofia, porque faz a aproximação de um lado da realidade que o pensamento sério não alcança. Para a autora, mesmo que haja tantas teorias sobre o riso, o mistério do riso se mantém, pois ele não é efeito de uma paixão, não tem princípio físico ou moral e deve continuar incógnito. Conforme a autora, os pensamentos modernos sobre o riso são aqueles que “o significam, falam, pois, da necessidade de concordância entre o homem e o impensado, e não mais do riso como fenômeno que precisa de explicação” (ALBERTI, 2002, p.206).

O riso, dessa forma, por estar intrinsecamente ligado à mente humana e principalmente com a linguagem, está presente também na literatura geral. Através do recurso cômico, muito utilizado por poetas, escritores e dramaturgos. O leitor encontra o prazer e a distração do humor, como também, o próprio conhecimento.

A literatura brasileira, por exemplo, apresenta um campo riquíssimo para se saborear o riso. São inúmeros os escritores que fazem o leitor rir, seja pelas críticas ou pelo humor prazeroso, apresentado através da linguagem e estilo peculiar, como, nas crônicas de Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade, Paulo de Mendes Campos, Fernando Sabino, Moacyr Scliar, Luis Fernando Veríssimo, entre tantos outros.

Na literatura infanto-juvenil isso não é diferente, segundo estudos de Abramovich (1989), há diversos autores brasileiros com visível bom humor, uns que demonstram em seus livros a capacidade de fazer o leitor rir, gargalhar, perante um acontecimento, outros que colocam ironia e agudez aos personagens, como contrabalanço para a seriedade geral, como fez muito bem, Monteiro Lobato, Ruth Rocha, Tatiana Belinky, Ana Maria Machado, Lygia Bojunga Nunes, Walcyr Carrasco, Toni Brandão, Ricardo Azevedo, Angela Lago e tantos outros.

O cômico no texto literário, portanto, é de suma importância, porque pode assumir, não apenas a dimensão social, quando está aliado à sátira, a correção de costumes, explorando as convenções e falsos valores da sociedade, como também, se relaciona com a reflexão crítica, o prazer de ler e ainda à aprendizagem.

2.5.2 O grotesco

O grotesco faz parte das análises realizadas no decorrer deste trabalho, portanto, cabe mostrar, mesmo de forma sucinta, a sua história e o seu desenvolvimento, enquanto aspecto estético, presente em diferentes artes.

Geralmente associa-se o termo a palavras como “bizarro”, “cômico”, “horrível”, “ridículo”, “estranho” e “disforme”, conceituadas em muitos dicionários de língua portuguesa.

Percebe-se, assim, a polissemia que o vocábulo transmite e essa pluralidade de significados. No entanto, nem todas as palavras conferem com as possibilidades que o grotesco apresenta. Portanto, o que é mais importante destacar é o

pensamento do fugir de categorizações precisas e, o mesmo ocorre quando se pensa no grotesco enquanto efeito estético nas artes em geral.

Kayser (1986) e Bakhtin (1987) discorrem sobre o grotesco e as suas transformações ao longo do tempo. Segundo o primeiro, a palavra “grotesco” deriva do substantivo italiano *grotta*, que significa gruta. O termo refere-se a um tipo de pintura decorativa, encontrada no final do século 15, em escavações realizadas em Roma, uma espécie de pintura totalmente diferente e disforme do que se via até então, idealizado como belo e perfeito.

Essa descoberta acabou surpreendendo os artistas contemporâneos, principalmente por apresentar imagens que se confundiam e que juntas criavam figuras fantásticas de formas definidas.

De acordo com Bakhtin (1987, p.28), essa surpresa se deu “[...] pelo jogo do insólito, fantástico e livre das formas vegetais, animais e humanas, que se fundiam e se transformavam entre si”.

Cabe mencionar, que o autor russo reserva o quinto capítulo de seu estudo sobre a literatura de Rabelais, no livro *A cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais* (1987), para estudar o grotesco como elemento da cultura carnalizada da literatura rabelaisiana, cultura marcada por colocar o mundo oficial às avessas.

Nota-se, que para Bakhtin (1987), o grotesco está vinculado à cultura popular da Idade Média e do Renascimento. Sendo assim, corpo e matéria são elementos fundamentais para uma concepção de mundo ambivalente, em que todo o universo está em constante mutação e intersecção, afinal tudo é inacabado – o baixo e o elevado, o belo e o feio, o velho e o novo, entre outras antíteses da existência. Já no estudo de Wolfgang Kayser (1986), o grotesco está ligado ao fantasmagórico, fantástico e estranho.

Em ambos os estudos, identifica-se uma extrapolação do grotesco no que tange ao universo literário ou ao das artes plásticas, embora, os olhares e questionamentos sobre a relação entre o grotesco, sejam quase opostos ao defini-lo, essa relação também não faz com que suas teorias sejam mutuamente excludentes: a despeito de todas as dissensões, eles tendem a concordar (ou, no mínimo, se complementarem) em alguns pontos, que podem ser tomados como referência para conjecturar-se acerca das manifestações e efeitos do grotesco de modo mais vantajoso.

Kayser (1986) enxerga o grotesco como uma força ameaçadora que invade o mundo ordenado e o desestrutura, mesclando-se, muitas vezes, ao sobrenatural e se manifestando através de híbridos, formados por antíteses extremadas e perturbadoras, que tendem a amalgamar o riso e o horror em uma única obra artística.

Assim, Kayser (2009, p.40), aponta que:

O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não é. O horror mesclado ao sorriso tem seu fundamento, justamente na experiência de que nosso mundo confiável, aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações.

Bakhtin (1987) acredita que o grotesco tem suas origens na cultura cômica popular, pois ao causar o riso de maneira regeneradora, o grotesco, possui originalmente, como traço marcante, o rebaixamento do elevado, ou seja, a paródia e a transferência ao plano material e corporal de tudo o que é ideal, espiritual e abstrato.

Para isso, utiliza “[...] imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais, e da vida sexual. São imagens exageradas e hipertrofiadas” (BAKHTIN, 2010, p.16).

O autor admite que o grotesco, no período do romantismo (e períodos posteriores), enfatiza o pólo negativo do rebaixamento e da paródia, perdendo ou minimizando sua função regeneradora, através do medo e seus correlatos, além de individualizar o efeito universal e popular do grotesco: “[...] as imagens do grotesco romântico são geralmente a expressão do temor que inspira o mundo e procura comunicar esse temor aos leitores (aterrorizá-los)” (BAKHTIN, 2010, p.34). Porém, no campo da literatura pós-renascimento, no que tange ao grotesco cômico popular, o grotesco está juncado de destroços, que às vezes, são capazes de recuperar sua vitalidade” (BAKHTIN, 2010, p.21).

Uma vez que o grotesco, segundo Bakhtin, representa todos os seres e elementos existentes no universo, é comum que as imagens dessa categoria estética utilizem uma hibridização entre seres e objetos, demonstrando a fusão existente no universo em um corpo único e inacabado: esse corpo aberto e incompleto, não está nitidamente “[...] delimitado do mundo: está misturado ao

mundo, confundido com os animais e as coisas. É um corpo cósmico e representa o conjunto do mundo material e corporal, em todos os seus elementos” (BAKHTIN, 2010, p. 24).

Ainda assim, pode-se retirar como elementos comuns dos teóricos, a ideia do grotesco como uma categoria que apresenta um hibridismo entre opostos, o riso desarticulado, o horror que negativiza e a representação do mundo como algo desordenado e inacabado, através de perturbações de ordem moral, corporal, espacial, sexual, utilizando imagens hiperbólicas e atrofiadas.

Vale ressaltar que, embora o grotesco exista como um fato desde sempre, a cultura de uma era é que determina suas convenções. Isso ocorre, primordialmente, por que a sociedade de uma época é que apresenta as noções de ordem e de coerência, acabando por estabelecer que categorias são logicamente incompatíveis entre si.

Em meados do século XVIII, o termo “grotesco” não era usado apenas na pintura, mas passou a ser aplicado também em todas as outras formas de arte, inclusive na literatura.

Cada cultura e época estabelecem regras que o grotesco subverte, o que explicaria as diferentes significações existentes para a categoria. Os elementos acima elencados, a partir dos conceitos elaborados por Kayser e Bakhtin, não pretendem esgotar o debate existente no meio acadêmico sobre essa categoria estética peculiar, nem desenvolvem a ideia de que o grotesco é um fenômeno imutável e apreensível em todas as épocas e lugares. Porém, auxiliam na reunião, em caráter especulativo, de certos pontos que podem ser encontrados em diversas manifestações artísticas, assinaladas como representantes do grotesco pelos críticos; e permitem elencar, sob signos comuns, diferentes narrativas, sejam fílmicas ou literárias, como se propõe a análise a partir do *corpus* dessa pesquisa.

Salienta-se que o livro infantil *De morte*, de Angela Lago e o filme *A noiva cadáver*, produzido por Tim Burton, pertencem a essa categoria estética e que, por sua vez, fazem parte de um hibridismo entre categorias opostas, como vivo/morto, bem/mal, belo/horrível, bem como a ideia de causar perturbação da ordem natural de como a morte é representada, e ainda, como o espaço e os próprios personagens tornam-se recorrentes de uma peculiar monstruosidade, mas que não remete medo, ao contrário, envolvimento e riso.

Percebe-se, portanto, que o grotesco estético está associado ao desvio de uma norma expressiva dominante, seja referente a costumes, seja referente a convenções culturais. No entanto, o grotesco não é o antônimo de belo, pois ao retirarmos os traços que constituem o objeto belo, não se terá, necessariamente, o feio, talvez à primeira vista, um estranhamento ou certo desconforto. Contudo, é possível encontrar beleza na sua plenitude, no modo de vida que neles se manifesta, assim como nos personagens de livros ou filmes.

Após a realização de uma retrospectiva sobre a origem e a difusão da literatura infantil, sua trajetória no Brasil, o histórico do riso e do grotesco, cabe agora, mostrar como a morte aparece na literatura infantil e no cinema para crianças, bem como, o trabalho de Angela Lago, escritora que trabalha com estruturas narrativas complexas, com textos poéticos ou folclóricos, misturando gêneros literários e diferentes tipos de personagens, com narrativas e ilustrações que rompem com o tradicional e surpreendem o leitor.

3 A TEMÁTICA DA MORTE NA LITERATURA E NO CINEMA PARA CRIANÇAS E JOVENS

3.1 A representação da morte na cultura ocidental

A morte é a única certeza da vida, um fenômeno natural e universal e, na maioria das vezes, motivo de preocupação, insegurança e medo entre os seres humanos. Todos esses motivos levam a cada um assumir diferentes posturas diante dela e a desafiar diferentes culturas a buscarem respostas, seja nos mitos, na arte, nas religiões, na sociologia ou na antropologia, para compreender ou amenizar a angústia gerada pela morte.

Ao longo do tempo, várias mudanças de comportamento perante a morte se revelam quase imperceptíveis.

Giacchia (2005) afirma que a maneira como uma sociedade se posiciona diante da morte e do morto, tem um papel decisivo na constituição e na manutenção de sua própria identidade coletiva e, conseqüentemente, na formação de uma tradição cultural comum.

Desde o século V até finais do século XVIII, existia uma atitude persistente e quase imutável em relação à morte. A própria Igreja Cristã ensinou, durante séculos, que a vida eterna, dependia das boas ações no mundo terreno, originando constantes referências às concepções de fogo infernal, paraíso e purgatório.

Rodrigues (1983) considera que a morte não se limita a pôr fim à existência do corpo, e todos os rituais que se seguem variam de acordo com a importância social do defunto. Segundo o ponto de vista humano, a morte não é apenas a destruição de um estado físico e biológico, mas, a destruição de um ser que está em permanente relação com o outro, interagindo.

A morte tem, portanto, um papel de grande importância na sociedade e uma representação que pode variar de acordo com a cultura e com o decorrer dos tempos.

Como exemplo, Caputo (2008, p.74) menciona que:

A sociedade mesopotâmica sepultava seus mortos com tamanho zelo que, juntamente com o corpo, eram postos vários pertences que marcavam a identidade pessoal e familiar do mesmo (roupas, objetos de uso pessoal e até mesmo a sua comida favorita), garantindo assim que nada lhe faltaria na travessia do mundo da vida para o mundo da morte, implantado no subterrâneo terrestre. Este rito objetivava a representação de morte que os mesopotâmios tinham, que era a de passagem.

Os gregos, por sua vez, tinham como característica cultural a prática de cremar cadáveres, com o intuito de marcar nestes a condição social de mortos. Entretanto, havia dois tipos de mortos basicamente: os chamados comuns e os anônimos e os heróis falecidos. Os primeiros eram cremados e enterrados coletivamente em valas, uma vez que eram vistos como simples mortais. Já, o segundo tipo era levado à pira crematória, reservada para os grandes heróis, na cerimônia da bela morte, uma vez que nas representações dos gregos, esse tipo de morte tornava imortal o morto.

Os hindus também cremavam os corpos, com a ideia de que o cadáver era despojado de sua identidade e inserção social, suas cinzas eram lançadas ao vento e aos rios, consistindo na passagem para outro plano: o acesso ao eterno.

Com isso, os indivíduos admiráveis para os hindus, conforme relata Giacoia (2005), eram os ascetas, os monges, os quais se despojavam de todos os bens, a tal ponto de abrir mão dos dois mais poderosos mananciais da vida: o desejo de conservação e de reprodução. Estes não tinham os corpos cremados, mas eram enterrados em posição de meditação, em covas nos lugares sagrados, nos quais eram realizadas peregrinações, indicavam para os hindus que o verdadeiro sentido da vida era o despojamento do corpo, o que resultaria numa preparação para a morte gloriosa.

Os cristãos e boa parte dos judeus acreditam na ressurreição, a morte é vista como passagem, a transposição ao eterno sofrimento (inferno) ou ao eterno gozo (o paraíso), o sono profundo que, ao acordar, todos ressuscitam e as almas voltam a habitar seus corpos. Esse pensamento introduziu uma nova percepção da morte que é comum até os dias de hoje, no qual tem poupado gerações da ideia aterradora do fim definitivo.

Vale lembrar que a sociedade ocidental tem suas raízes na civilização grega, bem como, no judaísmo e no cristianismo. Na Idade Média, a morte era considerada familiar e encarada como algo natural da vida. Aqueles, que sentiam seu fim próximo, despediam-se, reconciliavam-se com os outros, para depois da morte,

alcançar a felicidade eterna. Nesta época, a morte súbita e precoce era considerada vergonhosa e considerada, muitas vezes, castigo de Deus.

As grandes manifestações de luto também eram comuns nesse momento. “Tão logo se constatava a morte, irrompiam-se em torno do morto, as cenas mais violentas de desespero” (ARIÉS, 1989, p.153).

A partir do século XIX, passa a reinar a incerteza e cabia a Igreja intermediar o acesso da alma ao paraíso, e o julgamento final deixava de ser visto como evento que ocorreria nos tempos finais, mas como um evento que aconteceria imediatamente. “Sente-se que a confiança primordial está alterada: o povo de Deus está menos seguro da misericórdia divina, e aumenta o receio de ser abandonado para sempre ao poder de satanás” (ARIÉS, 1989b, p.163). A morte passa assim, a ser clericalizada.

Na baixa idade Média, já não é mais legitimado perder o controle e chorar os mortos. O corpo do morto, antes tão familiar, passa a se tornar insuportável, e assim, durante séculos, o mesmo vai ser ocultado numa caixa sob um monumento, onde não é mais visível.

A partir do século XVIII, as atitudes do homem perante a morte alteram-se mais uma vez, de modo que, essa passa a ser romantizada e o homem desta época passa a ter complacência com a ideia da morte. O morrer passa a ser também um momento de ruptura, no qual o homem era arrancado de sua vida cotidiana e lançado num mundo irracional, violento e cruel.

Os enterros passaram a ocorrer em cemitérios, e não mais nas igrejas, construídos nas margens da cidade, marcando assim uma dicotomia entre vivos e mortos. Os sepultamentos deixaram de ser anônimos, o que marca um movimento de individualização das sepulturas e de preocupação de demarcar o lugar onde havia sido depositado o corpo do defunto. “Pretendia-se agora ter acesso ao lugar exato onde o corpo havia sido depositado, e que esse lugar pertencesse de pleno direito ao defunto e à família” (ARIÉS, 1989a, p.50).

A partir do século XIX, o luto ganha novo significado e passa a ocorrer um exagero do mesmo, o que “quer dizer que os sobreviventes aceitam a morte do próximo mais dificilmente do que noutros tempos. A morte temida não é, por conseguinte, a morte de si mesmo, mas a morte do próximo, a morte do outro” (ARIÉS, 1989b, p.48).

Embora desde o começo da Idade Média até o século XIX, as representações e, conseqüentemente, as atitudes do homem perante a morte, sofreram transformações importantes, estas não alteraram a familiaridade com a morte e com os mortos. “A morte tornara-se um acontecimento pleno de conseqüências; convinha pensar nela mais apuradamente. Mas ela não se tornara nem assustadora, nem angustiante. Continuava familiar, domesticada” (ARIÉS, 1989a, p.44).

Philippe Áries (1989) salienta ainda que, desde o início do século XX, estabeleceu-se o dispositivo psicológico que retirou a morte da sociedade, libertando-a do seu caráter de cerimônia pública, fazendo dela um ato privado, reservado em primeiro lugar aos próximos, e, com o decorrer do tempo, a própria família foi afastada, quando a hospitalização dos doentes terminais se tornou frequente.

A segunda grande mudança na história contemporânea em relação à morte é a rejeição e a supressão do luto, que não se deve à frivolidade dos sobreviventes, mas a uma pressão impiedosa da sociedade, a qual recusa participar da emoção do enlutado. Em meados do século XX, começa, no Ocidente, a ganhar consistência, a ideia de que a manifestação pública do luto e também a sua expressão privada demasiada insistente e longa são de natureza mórbida.

O velório também deixa de ser realizado na casa da família, na qual antes o corpo ficava exposto e era visitado pelos entes queridos, pois cada vez menos é tolerada a presença do morto em casa, tanto em função de questões de higiene, quanto por falta de condições psicológicas de vivenciar esta situação.

Torres (1983) ressalta que no início do século XX, o grande tabu se dava em relação ao sexo. No final do referido século, o grande tabu é ligado à morte. Na atualidade é comum as crianças receberem informações sobre sexualidade, porém quando se trata da morte, esta é mascarada, relacionando-a com expressões que amenizem seu sentido.

Essas transformações atingem os ritos funerários, os quais passaram a ter cerimônias mais discretas, condolências breves e o encurtamento no período dos lutos (SOUZA, 2002) ou como apresenta Maranhão (1986, p.18):

Depois dos funerários, o luto propriamente dito. O dilaceramento, a separação e a dor da saudade podem existir no coração da esposa, do filho, do neto; porém, segundo os novos costumes, eles não os deverão manifestá-los publicamente. As expressões sociais, como o desfile de pêsames, as cartas de condolências e o trajar luto, por exemplo, desaparecem da cultura

urbana. A sociedade exige do indivíduo enlutado um autocontrole de suas emoções, a fim de não perturbar as outras pessoas com coisas tão desagradáveis. O luto é mais e mais um assunto privado, tolerado apenas na intimidade, às escondidas, de uma forma análoga à masturbação. Outro fator para a interdição da morte na atualidade se dá em função da oposição que a mesma provoca numa sociedade cada vez mais tecnológica e totalmente voltada para a produção e para o progresso.

É possível verificar que embora a morte tenha um caráter universal e o homem esteja fadado a sua condição de ser finito, as representações deste em relação à morte sofrem alterações significativas no tempo e no espaço, fato este que pode ser observado no decorrer da história da humanidade.

Fica evidente que na cultura ocidental, a ruptura ocorrida a partir da segunda metade do século XX, na qual a morte deixa de ser “familiar”, “doméstica” e passa a ser um “tabu”, algo do qual o homem pós-moderno tenta fugir, a fim de não saber lidar com a mesma. Porém, a sua condição de mortal não permite fugir, pois esta faz parte do ciclo vital, de forma que o homem terá que lidar com a morte dos seus entes queridos e por fim enfrentar a própria morte.

Mesmo que se saiba que a morte é condição para que a vida se perpetue, o fato de ela ser incontornável atormenta o ser humano. Ernest Becker (1995, p.9), analisa o comportamento das sociedades industrializadas face à morte, afirmando que:

[...] a ideia da morte, o medo que ela inspira, persegue o animal humano como nenhuma outra coisa; é uma das molas mestras da atividade humana – atividade destinada, em sua maior parte, a evitar a fatalidade da morte, a vencê-la mediante a negação, de alguma maneira, de que ela seja o destino final do homem.

Contudo, se para alguns a morte é sinônimo de terror paralisante, por outro, é inspiração para várias áreas do conhecimento, desde a ciência com seus inúmeros meios para adiá-la, como na medicina, na estética, no ramo dos cosméticos e da moda e, até mesmo na arte, com sua tendência a acentuar a reflexão sobre o tema, pondo em questão o que a sociedade tenta escapar.

Seja a morte um destino ou parte da trajetória da vida, a forma como se lida com a ideia do fim da vida está intrinsecamente relacionada aos valores religiosos, morais e culturais da sociedade na qual se está inserido.

Jean Ziegler (1977, p.130), na obra *Os vivos e a morte*, acentua que a consciência da própria morte foi fundamental para a evolução do ser humano:

[...] a consciência de sua própria morte é uma importante conquista constitutiva do homem. Assinala o ponto essencial da história humana que foi a emergência, na época paleolítica, do *homo sapiens*. Desde então, os homens produziram – e produzem cotidianamente – uma constelação de imagens variadas de sua morte futura, pois a morte fraturou um consciente que até então fora apenas instrumental. Por essa brecha mergulharam forças novas e imensas, que transformaram a percepção humana da vida, da morte e do mundo. A sepultura traduz incontestavelmente, um progresso do conhecimento objetivo.

Ao longo da história humana, o modo como se lidou com a morte revela, também, a forma como se lidou com a vida, pois as representações que os homens fazem da morte estão vinculadas a aspectos da vida em sociedade.

A imagem da morte, as representações que os homens dela fazem para si mesmos, são necessariamente de origem social, e portanto investidas, trabalhadas, petrificadas pela experiência de idade, classe, região, clima, cultura, luta e utopia. A imagem da morte é uma imagem estratificada (ZIEGLER, 1977. p.135).

Sabendo-se que a literatura e o cinema infantil e juvenil são produtos culturais que permitem a discussão de inúmeras questões que dizem respeito à vida, cabe agora, investigar como a temática da morte perpassa nas narrativas literárias e fílmicas, dirigidas, particularmente, para crianças e adolescentes. Na sequência do presente estudo, será realizado um breve levantamento do tratamento da morte nessas duas artes.

3.2 A morte na literatura e no cinema para crianças e adolescentes

3.2.1 A morte na literatura infantil

Apesar de se estar vivendo o momento do surgimento, em grande quantidade, de tecnologias que atingem as crianças cada vez mais cedo, incluindo *tablets*, *e-books* e *smartphones*, nota-se também o crescimento do mercado dos livros infanto-juvenis impressos.

Segundo a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, atualmente existem pelo menos 120 editoras brasileiras que publicam obras para essa faixa etária e que oferecem cerca de 30 mil títulos em português.

Crianças e adolescentes estão lendo cada vez mais títulos, que vão além do material didático. As pesquisas mais recentes da Câmara Brasileira do Livro apontam que o número de títulos cresceu 87%.

No entanto, vê-se, de um lado o crescimento da literatura infantil, que reforça a importância do gênero, e de outro, editoras se sentem obrigadas a publicar um número cada vez maior de livros, para garantir suas vendas, deixando de lado a qualidade literária e estética em segundo plano.

Ao se tratar de temas complexos, as editoras notam a necessidade de falar sobre alguns assuntos, mas muitas vezes, com pouco ou nenhum valor literário. A morte, por exemplo, é um tema mal visto, e na maioria das vezes, mal elaborado. Percebe-se a vendagem do livro, apenas como um objeto de consumo.

Atualmente, a morte é um dos temas que mais atrai o público infantil, seja por ser uma matéria que envolve histórias de terror, mistérios, acontecimentos inexplicáveis, comédia e até mesmo amor, como no sucesso do *best-seller* *A culpa é das estrelas* (Jon Green, 2013), que evidencia a morte de uma das personagens, vítima de um câncer.

Como já mencionado, Rosemberg (1985) destaca que é comum encontrar o tema da morte na literatura infanto-juvenil, geralmente a serviço de tramas que eliminam personagens indesejáveis, ou a morte como castigo e punição. No entanto, a morte dramática e angustiante, praticamente não existe, e a carga simbólica negativa que a morte tem na tradição ocidental é amenizada com histórias que envolvem a astúcia, a esperteza e o humor.

Talvez, a história infantil mais antiga em que a morte aparece, seja a lenda da antiga Pérsia *As mil e uma noites* em que Sherazade prolonga a sua vida, a partir da narração de suas histórias no dia seguinte. A morte é vista como um ponto de resistência e que não se concretiza, a vida assim, passa a perpetuar-se no tecido de narrativas que se encaixam e que dão sequências aos fatos contados.

Em contos clássicos dos Irmãos Grimm, como “Chapeuzinho Vermelho”, a morte é vista como um castigo. A menina e a avó são engolidas pelo lobo, mas salvas pelo caçador. “Branca de Neve” e “A Bela Adormecida”, por sua vez, remetem

a morte como ideal do sonho profundo, que só poderiam acordar com um beijo verdadeiro.

Hans Cristian Andersen ao escrever “O soldadinho de chumbo”, mostra que a morte do personagem principal e da bailarina, não deve ser encarada como uma tragédia, mas sim como uma transformação, pois é nesse momento do conto, que os dois conseguem ficar unidos, significando o amor pela eternidade.

O mesmo acontece em “A pequena vendedora de fósforos”, em que a personagem vive situações de sofrimento: fome, indiferença, solidão, rejeição, inveja. Não poupa a alma humana, expõe ao leitor as nossas fraquezas e conflitos, e tudo inserido numa narrativa fantástica. A morte da garotinha é encarada como a transcendência para outra vida (a morte para se encontrar com a avó já falecida), que lhe garante a transformação e o encontro da felicidade.

Nota-se que nos contos clássicos, após as adaptações sofridas no decorrer do tempo, há uma delicadeza ao abordar a morte, sem deixar de mencioná-la. Sobre isso, Bruno Bettelheim, em seu livro *A psicanálise dos contos de fadas* (2002), diz:

Esta é exatamente a mensagem que os contos de fada transmitem à criança de forma múltipla: que uma luta contra dificuldades graves na vida é inevitável, é parte intrínseca da existência humana – mas que se a pessoa não se intimida, mas se defronta de modo firme com as opressões inesperadas e muitas vezes injustas, ela dominará todos os obstáculos e, ao fim, emergirá vitoriosa (BETTELHEIM, 2002, p.6).

No Brasil, segundo as pesquisas de Clarice Lottermann (2006) mais de 200 obras infantis abordam a morte, o maior número dos livros versa sobre assassinato e poucas que retratam o suicídio.

De maneira geral, nessas obras, há morte de pessoas da família (pai, mãe, avó, avô, irmãos), de amigos, professores e de animais de estimação. A perda dos pais e o que isso acarreta na vida da criança/adolescente é a questão mais frequentemente abordada; também se faz menção à dificuldade de aceitação da nova namorada do pai, ou do novo namorado da mãe. Quanto à morte de animais de estimação, muitas narrativas mostram a dor, revolta e angústia das crianças que os perderam. Em alguns casos, as crianças adoecem, podendo mesmo morrer em decorrência da perda do animal querido (LOTTERMANN, 2006, p.14).

A autora subdivide esse inventário de acordo com o tipo de morte: metafórica, em decorrência da AIDS, perda de animais ou familiares, do uso de drogas; morte em acidentes (afogamento, quedas, atropelamentos); morte através de suicídio (por várias motivações); mortes coletivas em situações de conflito, guerras, luta pelo poder. Algumas situações podem ser vistas como mortes simbólicas (pequenas mortes ao longo da existência): separação ou ausência de pessoas queridas; perda da capacidade de se comunicar e de se relacionar com o outro; passagem do tempo (perda da infância e da juventude); perda de sonhos que não se realizaram (frustrações acumuladas ao longo da vida).

Isso se relaciona com as considerações de Abramovich (1989, p.113), em que salienta a importância de mostrar para a criança leitora, que a morte “[...] é o fechamento natural de um ciclo que não exclui dor, sofrimento, saudade [...]” e que na literatura, ela pode ser um tema como qualquer outro, representado, muitas vezes, com diferentes abordagens, como também, com uma personagem muito engraçada.

Lottermann (2006) aborda também a morte de uma perspectiva mais cômica ou com ingredientes de ficção de terror. Há histórias de mortos/fantasmas, que voltam ao universo dos vivos para se vingarem; há narrativas sobre velório (algumas cômicas) e histórias que levantam hipóteses sobre o que acontece com as pessoas que morrem (para onde vão, como se sentem, como interagem com os vivos), sendo um exemplo, *O caso do martelo* (1985), de José Clemente Pozenato, que focaliza a investigação sobre um homicídio ocorrido numa pequena colônia de descendentes de italianos.

Menina Nina: duas razões para não chorar (2002), de Ziraldo, é uma obra inovadora, pois além de não apresentar apenas uma visão do que acontece após a morte, admite a possibilidade de que após a morte não exista nada. A mesma problemática, saber que o pai ou a mãe vai morrer em breve, aparece na obra de Fanny Abramovich, *Dias Difíceis* (1997).

Em uma obra de Bartolomeu Campos Queirós, *Por parte de pai* (1995), a morte perpassa toda a narrativa, através de lembranças guardadas da infância do narrador.

Guimarães Rosa no conto “Fita verde no cabelo: nova velha história” (1964), estabelece um diálogo com o conto “Chapeuzinho Vermelho”, mas mostra que o grande medo da menina não é o lobo e sim a morte de sua avó.

Em relação a velórios, a narrativa de Domingos Pellegrini, *Negócios de família: conversa de velório* (1997) é uma forma irônica de denunciar o comércio em torno dos rituais fúnebres e o abuso de funerárias e de pessoas que se aproveitam da situação para auferirem vantagens financeiras. Nessa história, o narrador conta os infortúnios pelos quais passou ao ter que viajar para buscar o corpo do sogro morto.

Há, também, uma narrativa que se destaca das demais, porque levanta a possibilidade de desintegração da morte (ninguém mais morreria) e o caos que se seguiria a isso, é o que escreve Orígenes Lessa, em *A desintegração da morte* (1982), na qual, após 35 anos de trabalho, um cientista consegue, finalmente, desintegrar a morte. Simultaneamente, em toda a Terra, a morte deixa de existir, sucedendo-se um verdadeiro caos.

Segundo Lottermann (2006), na obra de Lygia Bojunga, a incidência maior de mortes recai sobre adultos e idosos, mas também há morte de animais (*A bolsa amarela*, 1976) e jovens (*O abraço*, 1995), homicídio (*O sofá estampado*, 1980), suicídio (*O meu amigo pintor*, 1987) e aborto (*Retratos de Carolina*, 2002).

Clarice Lispector, em seu conto infantil “A mulher que matou os peixes” (1969), explicita sua confissão de que matou os peixes. Além de narradora é também personagem. Contudo, durante a leitura, a autora envolve o leitor num universo próximo, para justamente mostrar que não cometeu esse ato propositalmente e que merece receber o perdão.

Como se vê, há uma infinidade de obras que dialogam com a morte e que colaboram para a qualidade literária, mas há também obras que evidenciam o esvaziamento do tema, já que há um grande interesse mercadológico que supera o valor estético do livro infantil, tornando-o um objeto comercial.

No entanto, há bons autores que se comprometem com o literário e fogem da mesmice, usando uma linguagem sem apelo psicológico, para tratar de assuntos que a própria mídia julga complexos. Por meio de uma elaboração do tema, o pacto escritor-leitor se estreita e, a realidade e fantasia convivem juntas, intercalando a morte na vida e a vida na morte.

3.2.2 A morte no cinema para crianças

Segundo Azevedo (2005, p.58):

Trata-se de um grave erro considerar a morte um assunto proibido ou inadequado para crianças. Heróis nacionais como Ayrton Senna, presidentes da república e políticos importantes, artistas populares, parentes, amigos, vizinhos e até animais domésticos, infelizmente podem morrer e morrem mesmo. A morte é indisfarçável, implacável e faz parte da vida.

Nem todos os filmes infantis contam somente histórias felizes. O cinema é a expressão também do real e como toda arte, trabalha também com a temática da morte.

Atualmente, as crianças e adolescentes têm mostrado cada vez mais, interesse por filmes e animações que explorem o insólito, o terror e a morte, seja para causar o medo ou também o riso.

Filmes como *A saga crepúsculo* (2008/2012), que conta o amor entre uma humana e um vampiro, a morte e o renascimento da personagem principal como uma vampira para poder viver esse amor, é um sucesso para os adolescentes.

Contudo, a morte ou o insólito não são ferramentas somente dos tempos modernos, nos filmes ou animações para crianças.

As animações dos estúdios Disney, como o filme *Bambi* (1942), surpreendeu e emocionou os espectadores, quando a mãe de Bambi morre. No entanto, a morte não é explícita, a plateia não vê a morte diante dos olhos.

O filme *Meu primeiro amor* (1991), causou grande polêmica na época, ao retratar a morte de um menino após ser picado por abelhas. Muitas discussões vieram à tona, com participação de psicólogos e pais, sobre o quão um filme como esse poderia afetar as crianças e se seria adequado assistirem. Contudo, fez um grande sucesso, inclusive junto aos adolescentes.

A morte do Rei Mufasa em *O rei Leão* (1994), até hoje emociona espectadores do mundo inteiro, pois foi a primeira morte assistida pelo público. Muitas crianças tiveram, nesse momento, seu primeiro contato com a morte. Mufasa está pendurado, para não cair e ser pisoteado por uma manada que passava velozmente abaixo dele, e pede para o seu irmão Scar ajudá-lo. Mas este, friamente, diz: “Vida longa ao rei” e arranha as mãos de Mufasa para ele cair, matando o próprio irmão cruelmente. O vilão ainda coloca a culpa no sobrinho, Simba, filho de Mufasa, que começa a chorar sob o corpo do pai.

Misturando comédia e terror, o filme *A casa da Morte* (2003), conta a história de um grupo de estudantes que vai visitar a misteriosa Ilha da Morte, onde séculos atrás viveu um sacerdote que foi banido da Espanha, por inventar um soro que impede a morte. Os jovens encontram o padre ainda vivo, alimentando-se de partes do corpo humano para sobreviver. Presos numa ilha dominada por mortos-vivos, eles se refugiam em uma antiga casa e procuram alguma forma de defesa.

Um dos momentos mais emocionantes em *Ponte para Terabítia* (2007) é a morte de Leslie, uma das personagens principais, quando ela decide ir sozinha a Terabitia, pois seu amigo saiu com a professora para o museu. Naquele dia, choveu muito e o nível do lago aumentou, quando ela vai atravessar, o cipó arrebenta e ela cai no lago e acaba morrendo afogada.

Em *Up: altas aventuras* (2009), narra-se a história da infância de Carl, um vendedor de balões aposentado, que viveu uma bela história de amor com Ellie, um casamento que não gerou filhos. Já idosa, Ellie falece, Carl fica sozinho e se vê na casa, na qual conheceu e viveu com sua amada esposa, sendo seu terreno, objeto de cobiça de grandes corporações.

O filme *A Invenção de Hugo Cabret* (2011), apresenta a tocante história do garoto que vive em um imenso relógio na cidade de Paris, mais especificamente na estação de trem da capital francesa. Ainda sofrendo com a morte do pai relojoeiro, Hugo exerce seu dom de consertar coisas, sendo sua missão, reformar o misterioso autômato, no qual trabalhava em parceria com o pai.

Em *Hotel Transilvânia* (2012), tem-se um hotel planejado pelo Príncipe das Trevas, Vlad Drácula, somente para seus amigos monstros, onde eles pudessem se ver salvos dos assustadores humanos, pois eles foram os responsáveis pela morte de sua esposa. Aparecem monstros, múmias, esqueletos, zumbis, vampiros, o próprio Frankenstein em uma mistura de terror com comédia.

Recentemente, um dos maiores sucessos no cinema, foi o filme *A culpa é das estrelas* (2014), em que a morte é parte fundamental da narrativa. Mostra o câncer na adolescência e na juventude de modo grave, mas ao mesmo tempo, afetuoso, enquanto reflete sobre a questão essencial da marca deixada por cada pessoa naqueles que a amam. Explora a metáfora do infinito para enfrentar o esquecimento, a passagem do tempo e o medo da morte.

Percebe-se que a morte é um tema recorrente nas produções literárias e fílmicas para crianças e adolescentes, ora para assustar, refletir; ora para emocionar

ou rir. Sob esse prisma, apresenta-se a obra de Angela Lago, *De morte* (1992) e o filme *A Noiva cadáver* (2005) de Tim Burton. Embora tenham características específicas, são narrativas que se aproximam e que se valem de diferentes recursos, buscando traçar uma produção peculiar que merece ser estudada com profundidade, sobretudo pelo fato de a morte estar acompanhada da relevância da arte e das imbricações desta com a vida, com o humor, a delicadeza e o mistério. Trata-se agora de examinar como ambas as artes – cinema e literatura - trabalham com a morte e quais são as estratégias escolhidas pela autora e produtor no processo de construção de suas narrativas.

4 A MORTE, O GROTESCO E O RISO NAS OBRAS EM ANÁLISE

4.1 Do conto folclórico ao livro e ao filme: análise comparativa

Segundo Bettelheim (1978, p.13), “[...] nada é tão enriquecedor e satisfatório para a criança, como para o adulto, do que o conto de fadas folclórico.”

Como se vê, a obra nunca está acabada ou isolada, mas seja a obra literária ou fílmica, ambas fazem parte de um sistema de correlações.

Assim, Carvalhal (2006) afirma que nos estudos comparados de literaturas de língua portuguesa, um mesmo problema pode surgir em diferentes contextos, ampliando o horizonte do literário e o estético.

Deste modo, percebe-se que mesmo se tratando de artes específicas, o livro *De morte!* e a animação *A noiva cadáver*, elaboradas em anos distintos – 1992 e 2005 – com histórias totalmente diferentes e recursos peculiares, aproximam-se em sua tendência temática, que traz como pano de fundo, o obscuro, o grotesco e o riso, para dar novas possibilidades ao tratamento dado à morte.

Como o riso se manifesta nas obras? Pode haver animação em duas obras que abordam a morte? O verbal e o visual se articulam para construir o sentido? A morte apenas se estrutura como um tema ou cria uma ruptura para completar o enredo? São perguntas como essas que direcionaram as análises deste trabalho.

As duas obras em questão têm suas origens nos contos de tradição oral, o filme *A noiva cadáver* tem sua inspiração em um conto folclórico russo e o livro *De morte!* tem sua origem na cultura portuguesa. Como mencionamos anteriormente, um processo de composição de uma obra pode estar relacionado a um antecedente criativo, a partir da escuta de vozes da história, no entanto, não mais as representa, e sim, cria entre elas, um jogo dialógico que se estabelece confrontações, assim como considerou Bakhtin (1981). Obras que deram uma nova possibilidade de leitura e criação às histórias tradicionais de diferentes culturas.

Como já ressaltado no decorrer do trabalho, os contos clássicos infantis descendem das histórias da tradição, já que grande parte foi coletada da oralidade, de narrativas que inicialmente eram destinadas a adultos e, após sofrerem algumas

adaptações, chegaram às crianças e hoje continuam a fazer parte de diversas culturas.

Perrault e os irmãos Grimm são exemplos desta performance. As fábulas de Esopo e La Fontaine também transcenderam o público ao qual se destinavam com a passagem dos séculos. Essa mudança se baseia, principalmente, na presença do maravilhoso. “Compreende-se, pois, por que essa literatura arcaica acabou se transformando em literatura infantil: a *natureza mágica* de sua matéria atrai espontaneamente as crianças” (COELHO,2000, p.52).

Os contos tradição são conhecidos por seus reinos fantásticos: itens mágicos e criaturas sobre-humanas se misturam em um tempo mítico, onde a fantasia prevalece. Todorov (2004, p.60) ressalta que o maravilhoso se caracteriza pela ocorrência de fatos sobrenaturais dentro da obra – o insólito. Dessa forma, a imensa maioria dos textos da tradição faria parte do universo maravilhoso, onde elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Cria-se assim, um pacto entre o leitor e a narrativa, já que não há um questionamento sobre a veracidade do insólito ou dos eventos que buscam desafiar a realidade.

No livro infantil *De morte!* (1992) e na animação fílmica *A noiva cadáver* (2005), o jogo de fantasia e realidade se faz o tempo todo, personagens celestiais que descem a Terra para brincar com humanos, o convívio entre mortos e vivos, a Morte personificada, são exemplos de que os elementos sobrenaturais de um universo maravilhoso convida a criança a acreditar e a aceitar o desafio de compactuar dessa fantasia.

A literatura infantil faz uso recorrente das matrizes de contos tradicionais. Observam-se obras recentes com temática e estilo próprios das narrativas dos tempos de outrora.

Para Nelly Novaes Coelho (2000, p.159) o maravilhoso “pode se apresentar sob diferentes aspectos: metafórico, satírico, científico, popular ou folclórico e fabular”. O maravilhoso popular ou folclórico se caracteriza por narrativas que exploram a herança folclórica europeia e as origens indígenas ou africanas”.

A morte também se faz presentes nas narrativas orais, não somente com um assunto, mas também como personagem da trama. Ora, como um ser que assusta, ora como um ser que ajuda. Outras vezes metaforicamente, em que não se esconde que ela existe, mas que depois dela, também pode haver um mundo mais colorido.

4.2 A oralidade, o riso e o grotesco em “De morte!”

Muitas narrativas que chegaram ao Brasil, como lendas e contos populares, foram trazidas pelos primeiros povos que aqui habitaram, como os indígenas, os escravos, os tropeiros, imigrantes e principalmente, pelos portugueses. Transmitidas oralmente de geração para geração, essas histórias vão ganhando adaptações, novos detalhes e até mesmo diferentes versões.

Câmara Cascudo (1924) recolheu muitas dessas histórias, que também fazem parte da cultura universal, recontadas a partir de uma cultura local, como uma alternativa para compreender e guardar a história de um povo.

Muitos autores utilizam o reconto, gênero em que reescrevem histórias da tradição, adaptando-as de modo a publicá-las de tal modo, a recuperar a essência de cada história. Surge assim, o escritor que também é um contador de “causos” e muitos autores estão inseridos nesse contexto por utilizar do folclore popular e construir novas possibilidades de criação.

Isso fica evidente em trabalhos como *De morte!* (1992), de Angela Lago; *Contos de enganar a morte* (2005), de Ricardo Azevedo e *Contos de Morte Morrída* (2007), de Ernani Ssó, em que a morte perpassa pelo processo de criação dos autores a partir da releitura de histórias que fazem parte da tradição oral.

Este processo de escrita é visto como resultante de um processo de leitura e de conhecimento de um *corpus* literário anterior, que segundo Carvalho (1988) configura-se em um texto a absorção e réplica de outro.

Existem muitas versões folclóricas de contos que apresentam a morte como um ser falante e atuante e uma protagonista que também pode ser enganada. Um exemplo disso é a narrativa recontada por um morador de Natal, no Rio Grande do Norte, encontrada no livro *Contos Tradicionais do Brasil* (1924), de Câmara Cascudo, com o título “O compadre da Morte”.

Esse conto segue o mesmo percurso de um que é recontado por Ricardo Azevedo (2005), diferenciando-se apenas, em duas questões: no conto de Cascudo é o filho do rei que fica doente e o médico lhe salva da morte e no final, já velho, o médico não morre após rezar o Pai-Nosso, mas sim, ao reparar que os animais haviam furado a cerca e estragado o jardim de uma de suas propriedades, afirmando que “[...] queria morrer para não ver uma miséria destas!” (CASCUDO, 2003, p. 342).

Há ainda as versões portuguesas de Adolfo Coelho (1879), “Comadre Morte”, e a de Consiglieri Pedroso, “A Morte que fez um homem rico”, em ambos os contos a Morte finge-se de homem morto e o compadre, não a reconhecendo, reza o Padre-Nosso e perde a vida.

Na maioria dos contos que trazem a morte personificada, as personagens principais tentam enganá-la ou fugir dela, mas no final são surpreendidos pela mesma e acabam cumprindo com o destino da vida: morrer.

Isso é comprovado nos estudos de Cascudo, por exemplo, em que mostra outra versão de um conto semelhante, cujo final é apenas um pouco diferente. Essa versão é divulgada por Alfred Russel Wallace, em *Viagens pelo Amazonas e Rio Negro*, traduzida por Orlando Torres (1939), que é ouvida na foz do Tocantins em junho de 1852.

O amigo e protegido da morte, para escapar ao compromisso de acompanhá-la em data determinada, raspou-se, pintando-se de escuro, fingendo-se preto velho. A morte não o encontrando, resolveu, para não perder a oportunidade e tempo, levar justamente o negro velho (CASCUDO, 2003, p.343).

Somente em um conto do livro de Ricardo Azevedo “A quase morte de Zé Malandro”, famosa história do folclore brasileiro, encerra com um final diferente, narrativa essa que se aproxima muito do título *De morte!*, já que apresenta um enredo semelhante, mas com especificidades.

Em ambas as obras, o protagonista é uma espécie de anti-herói. No entanto, Lago se pauta sobre a tradição cristã e apresenta personagens como o menino Jesus, São Pedro e o Diabo. A presença deles, porém, não torna a obra dogmática, ao contrário, o texto surpreende pela relativização dos valores impostos pelo cristianismo.

A linguagem simples e objetiva que Angela Lago utiliza, imprime um tom cômico, proporcionando o inevitável riso aos leitores de bom humor. Além dessa maneira singular de Lago escrever, o livro mostra também o seu trabalho como ilustradora, pois toda a ilustração do livro é feita por ela mesma.

Observa-se assim, que Lago realiza em um só livro dois importantes trabalhos: o texto e a ilustração. Os minúsculos detalhes decorativos, personagens em desproporção, símbolos e paisagens estáticas, o traço firme e grosso, o jogo do

branco e do preto e a colocação das imagens dentro da página, lembram muito a xilografia de cordel e as pinturas primitivistas. Pode-se dizer, desse modo, que as ilustrações da obra dialogam perfeitamente com as narrativas populares.

O conto escrito por Azevedo apresenta algumas variações em relação à *De morte!* Observa-se que as referências à mitologia cristã quase não aparecem. “A representação do maravilhoso está centrada, de maneira geral, em personagens como a Morte e o Diabo. São Pedro aparece brevemente no fim do conto e em alguns objetos mágicos” (MASSA, 2012, p.72).

Percebe-se que ao reconstruir o popular, o narrador contemporâneo traz certos elementos que reverberam na atualidade e, que também os faz enfrentar a censura ao abordar temas polêmicos com o recurso da fantasia, mostrando que os “significados simbólicos dos contos estão ligados aos eternos dilemas que o homem enfrenta ao longo do seu amadurecimento emocional” (COELHO, 2000, p.54).

Esses significados simbólicos ganham uma nova vida no processo de criação de Angela Lago, no livro *De morte!*

Angela Lago é mineira, nasceu em 1949 e iniciou sua carreira em 1980, é considerada uma das escritoras mais consagradas da literatura infantil brasileira contemporânea, apresenta um estilo peculiar ao lidar com a linguagem e a ilustração, tornando sua obra ainda mais significativa.

A autora possui produções que contribuíram com o panorama da literatura infantil e juvenil, por meio de sucessivas publicações que foram reconhecidas com premiações que mostram o grande valor literário de seus livros. Seu trabalho tem sido também objeto de estudo de várias pesquisas acadêmicas.

Segundo Cunha (2009) algumas de suas obras são verdadeiros poemas e apresentam a predominância da sequência narrativa. “Apesar disto, a artista rompe a linearidade visual, fazendo a opção pelo simultâneo, pela superposição de elementos”. (p. 107)

Lago além de ganhar destaque na produção escrita com textos que misturam humor, inteligência e sensibilidade, também é reconhecida pelo seu trabalho como ilustradora, com imagens complexas que não apenas agregam um valor estético, como ampliam novas possibilidades leituras, tornando-se assim, obras literárias de grande valor artístico.

Cunha (2009) ressalta que esse jogo verbal e do não verbal que se faz presente em seus livros propõe o inusitado e a perplexidade, instaurando um diálogo

entre o autor e o leitor que culmina em um clima de cumplicidade nas aventuras do texto, como também no processo de criação da autora. É uma mistura das dimensões da escrita, como também das dimensões plásticas, da imagem, mistura o tempo e a participação ativa do leitor.

O trabalho da escritora e ilustradora se caracteriza por uma complexidade, em que a palavra e o desenho se unem, não de forma tradicional, mas para romper com o esperado, ora como reprodução do texto, ora para negá-lo. Suas inspirações vêm de outros artistas e linguagens europeias, em especial a obra do gravador holandês Maurits Cornelis Escher (1898 – 1972).

Vale salientar que Angela Lago além de trabalhar com o texto e com a ilustração, também incita várias histórias já contadas, recriando textos populares com novos mecanismos, os resgates do passado apresentados com recursos modernos e peculiares.

Tendo como foco, sua obra *De morte! Um conto pagão do folclore cristão*, livro que faz parte da tradição por se tratar de um reconto do passado, no entanto, com um olhar moderno, foi publicado pela primeira vez em 1992, com edições atualizadas, como a de 2005 que é utilizada neste trabalho. Além disso, há uma versão em kindle (e-book) Amazon, em áudiolivro pela Editora RHJ e em e-pub pela Gato Sabino.

Angela Lago recebeu vários prêmios com a publicação de *De morte!*, entre eles: O melhor livro para crianças (1992) pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil; Prêmio Jabuti de Editoração (1992) pela Câmara Brasileira do Livro e Prêmio de Editoração e Projeto Gráfico/APCA.

Os desenhos e composições do livro foram feitos em computador, uma nova ferramenta que segundo a própria escritora seria também uma nova experiência:

Quando comecei a trabalhar com o computador, no final dos 80, minha expectativa era ter um maior controle sobre o produto final, o livro. Eu estava infeliz com o resultado impresso do meu trabalho e ciente de que o computador não só já substituía as outras formas de composição de texto como gerenciava a feitura de fotolitos. Além disso o computador me abria uma porta para a experimentação. (LAGO, 1990)

Analisando o projeto gráfico, que mesmo com o uso do computador, é possível observar a tentativa de trazer ao livro um aspecto medieval. As páginas são de papel reciclado, usando tonalidades claras do marrom, e a impressão é feita

somente em preto o que remete também aos antigos cordéis nordestinos com xilogravuras.

As ilustrações, criadas pela própria Angela Lago, são inspiradas em Albrecht Durer, artista do século XVI, e colaboram para o clima medieval que se instaura. Esse conjunto de opções estéticas e técnicas pouco têm em comum com os livros infantis encontrados no mercado.

De morte! dialoga ainda com a mitologia cristã, mas não centraliza a ocorrência do sobrenatural numa figura única. A presença do Diabo, da Morte e do próprio menino Jesus, mostra uma pluralidade de forças. Na capa do livro, a autora apresenta a obra como —um conto meio pagão do folclore cristão, o que explica essa relação até certo ponto paradoxal, como uma nova possibilidade de criação, em que o divino e o humano, representados menino Jesus e o velhinho, o mal e o bem se fundem e a inocência e esperteza se complementam.

Cunha (2009, p. 121) ressalta que “o folclore que se refere às manifestações culturais populares, parece que vai tratar de resolver esses paradoxos, carnavalizando as regras estabelecidas (além de parodiar alguns dogmas do cristianismo)”.

Além dessa questão paradoxal, temos também no próprio título a duplicidade no sentido “de morte”, em que podemos interpretar de diferentes formas a mesma expressão. Um livro que deveria retratar assunto da morte quebra as expectativas do leitor, porque ela não é apenas um assunto, mas também uma personagem. E ainda, percebemos quem ganha destaque é o personagem pitoresco, na figura do velhinho, que é representado como aquele ser “de morte”, que na linguagem popular, seria “danado”, “esperto”, “invencível”, uma brincadeira que se faz, já que vence até a morte.

A história inicia com o menino Jesus, em companhia de São Pedro, que certo dia vai a terra para brincar. São Pedro se recusa a brincar. Então o menino Jesus convida um senhor que caminhava carregando lenha. O velhinho, entusiasmado, aceita o convite e abandona o trabalho. Em agradecimento, o menino santo concede-lhe três pedidos. A cada pedido feito, enquanto Jesus ri, São Pedro interfere e aconselha para que o velho pedisse o céu, mas o senhor o ignora e não descarta seus pedidos: “ver a morte de frente, quando chegar a minha vez” (LAGO, 2005) e ainda, se alguém encostasse, em sua cama, que ficasse grudado e só

desgrudasse com a sua ordem, e, finalmente, que acontecesse a mesma coisa para quem assentasse em sua cadeira.

O menino Jesus achou engraçado e São Pedro não gostou nenhum pouco. O enredo, assim, se desenvolve a partir da esperteza desse senhor, que, fazendo uso dos três desejos, engana o Diabo e a Morte, para postergar a sua partida ao outro mundo. Valores que são condenados pelo senso comum como a mentira, violência e logro, fazem parte do livro, como no momento em que o velhinho ludibria o Diabo.

- Assente aqui na beirada da cama, convidou o velho.
- Sou bobo não! disse o Diabo e foi logo sentando na cadeira.
- Pois bem, na hora que o Diabo quis levantar, estava grudado!
- Fica sentado aí, que sentado não cansa, o velhinho disse.
- E como tinha muita antipatia pelo Diabo, cada vez que sobrava um pouco de água fervendo, jogava no dito cujo:
- Sinta na pele o que você faz no inferno! (LAGO, 2005, p.17).

A morte não é só uma ocorrência, ela é uma personagem da narrativa. As ilustrações mostram o esqueleto coberto por um sobretudo preto, carregando a inseparável foice. Por várias vezes aparece com um cigarro na boca.

Embora o velho tente incansavelmente adiar a sua morte, não há como evitá-la por fim. “Mas a esta altura, já havia passado um tempão e o velhinho andava se sentindo meio velho e um tanto quanto descadeirado. Já nem achava má a ideia de ir descansar no céu.” (LAGO, 2005, p. 19)

Nota-se que a narrativa, por se tratar de um conto popular que faz parte do nosso folclore, da cultura humana de narrar histórias maravilhosas, tem, portanto, sua origem na tradição oral, apresentando características de uma história folclórica, como as que Câmara Cascudo (2003) considerou como principais: contos antigos, anônimos em sua autoria, omissos de nomes próprios, localizações e datas.

Pode-se dizer ainda, que o enredo poder ser classificado como conto de “demônio logrado”, pois o Diabo é enganado pelo velho e também como “ciclo da morte”, embora nesse caso, a Morte não seja totalmente a vencedora, classificações essas denominadas por Cascudo (2003).

Angela Lago realiza em seu livro, o que Nádya Gotlib (2006, p. 35) também julga essencial em um conto, pois “[...] com o mínimo dos meios [...]”, e “[...] produz o máximo dos efeitos”. Além de possuir características importantes do conto literário, *De Morte!* apresenta traços daquilo que André Jolles (1930) considerou

imprescindível em um conto: o maravilhoso, com personagens inusitados, não determinados historicamente, em situações contrárias do real que acontecem em tempo e espaço indeterminados, vemos a Morte e o Diabo que deveriam assustar, causa o riso, colocados em situações contrárias, além disso, o tempo e o espaço não são delimitados, dando a entender que a história poderia acontecer com qualquer um.

Cabe ainda ressaltar a relação do livro com os estudos desenvolvidos por Vladimir Propp (1946). O enredo apresenta a estrutura narrativa definida por Propp, no entanto, um pouco desconstruída, pois para cada personagem há ações constantes consideradas pelo autor como funções, como por exemplo, o falso herói, o homem que busca enganar a Morte, representado pelo velho, no início como vítima e depois como vilão; o doador, representado pelo menino Jesus; o auxiliar, São Pedro e o antagonista ou agressor: a Morte, como também o próprio Diabo.

A personagem é um elemento decisivo no enredo, pois nela se concentra o interesse do leitor. Na narrativa os personagens principais podem ser considerados “tipos”, pois são simples em sua construção e fáceis de reconhecer pelos leitores. Segundo Coelho (1984), estes são personagens estereotipados, que correspondem a um estado social, como no caso dos contos, representam uma classe baixa, são pessoas muito pobres, contudo, boas de coração. Tem, por exemplo, o velhinho, um homem trabalhador e muito alegre que deixou seu trabalho para brincar com o menino Jesus.

Busca alcançar um objetivo: enganar a Morte para viver mais. Percebe-se, o anonimato do personagem, outra característica muito importante dos contos populares. Nas narrativas não há a presença de nomes próprios, visto que o homem é tratado como “senhor” ou “velhinho”.

Este velhinho é um personagem espontâneo, de espírito jovial, brincalhão e muito folgado, consegue, por meio de seus truques, enganar a Morte e até o Diabo. Utiliza sua esperteza para se dar bem em tudo, podendo ser considerado um personagem que foge aos padrões do herói idealizado.

Contudo, pela voz do narrador, descobre-se que não é a Morte a personagem principal, que ganha destaque na narrativa, como o título pode supor e sim, o velhinho, já que assume o papel de anti-herói, porque subverte os fatos de uma lógica natural da vida, de acordo com seus interesses, com suas armações vence aqueles que são considerados mais poderosos que um simples homem.

Cabe mencionar ainda, que se no título, o velhinho não ganha destaque, na capa, isso não é diferente, já que nem aparece, ao contrário das imagens da Morte e do próprio Diabo que ficam em evidência, caracterizados respectivamente como alta e de canelas grossas cobertas de ratos e um bobo da Corte, com rabo, um pé de palhaço e outro de cavalo. Já sugere assim, um convite ao leitor para participar da brincadeira.

No que se refere à organização da narração dos fatos, temos o narrador observador que cumpre uma função particular no processo narrativo, é ele que organiza todo o discurso, conduz a estruturação e a sucessão de fatos nos contos, além de ser responsável pela focalização que se instala na história narrada. É um narrador-onisciente que conhece os pensamentos e atitudes de todas as personagens e possui todas as informações sobre o que será narrado, no entanto os fatos não são apresentados de forma linear, em razão das ilustrações que são requisitadas para que nossa leitura complete as ações.

Na própria forma como os detalhes estão espalhados pelas páginas, fragmenta a leitura, complexificam a composição e destroem a linearidade da narrativa tradicional. O narrador se distribui nas falas dos personagens, brinca de esconde e surge nas frestas da composição gráfica do livro, saltos do olhar do leitor são fundamentais para a captação do ritmo, do movimento e do humor da história.

Há um predomínio do discurso do narrador e em alguns momentos do discurso direto. “O santo ficou tiririca. Mas o menino Jesus achou os pedidos engraçados e disse: - Assim será” (LAGO, 2005).

Pode-se considerar esse narrador tradicional, que de acordo com Nelly Novaes Coelho (1984), é aquele que se transformou em contador-de-estórias, pois não se apresenta como autor dos fatos, mas que soube deles, guardou-os na memória e conta para os outros.

Ainda, quanto à voz narrativa, esta se posiciona fora dos fatos. Aparentemente relata os fatos de maneira objetiva, com uma visão ilimitada, visto que está sempre próximo ao personagem, mostrando seu olhar diante de certas situações.

A linguagem é marcada pelo predomínio de um texto leve com expressões típicas do vocabulário coloquial, como: “Pede o céu! O céu, seu bobo!” (LAGO, 2005, p.5). “O santo ficou tiririca” (LAGO, 2005, p.4). Há ainda a repetição de termos que aproximam o texto escrito da fala, processo que auxilia e facilita na

memorização, como se realmente, o narrador fosse um contador de histórias: “conversa vai, conversa vem” (LAGO, 2005, p.10), “... ele foi rezando tão, tão devagar” (LAGO, 2005, p.14).

O narrador aposta em expressões típicas em registros de contos folclóricos e maravilhosos como um recurso de preservação da história para aquele que está lendo ou ouvindo: “Um belo dia [...]” (LAGO, 2005, p.12) “Passou um tempo [...]” (LAGO, 2005, p.26).

Lago mostra no livro o conto enquanto invenção literária, pois insere na história seu próprio estilo literário, através da construção de uma versão divertida e a criação de personagens engraçados, que imitam situações da comédia, proporcionando ao leitor o encontro com o humor, o que produz, como efeito, o riso.

A linguagem não verbal se constitui por ilustrações na cor preta sobre a página opaca de cor bege clara, traço comum do papel reciclado. Desenhos minuciosos, alguns menores, sendo necessária a aproximação e a atenção do leitor para observar os detalhes. Assim, como ela afirmou sobre o próprio trabalho pequenos detalhes engraçados que serão descobertos aos poucos (LAGO, 1995).

São desenhos que não fazem parte do senso comum, mas realizados para “ser uma transcrição do texto escrito, em que a imagem produzida a partir das interrelações entre as linguagens pode tanto reproduzir uma parte da semântica do texto quanto negá-la”. (MENDES, 2007, p. 29) Ilustrações, como do menino Jesus, da Morte e do Diabo ganham novos significados e tornam-se divertidos aos olhos do leitor.

André Mendes (2007) ressalta que o tipo de ilustração produzido por Angela Lago pode ser chamado conotativo, pois não busca uma descrição fiel do texto escrito e pode levar o leitor a refletir sobre a leitura, associando o texto verbal e o texto não verbal para criar formas de ampliar as possibilidades de linguagem. Assim como Escher, a autora questiona os limites da linguagem real por meio de uma leitura do espaço gráfico.

Em “De morte!”, Lago cita abertamente as “influências” de Durer no seu trabalho e os seus “débitos” para com o artista, e os revela a partir de imagens escuras e um pouco confusas, exigindo assim do leitor, mais que uma leitura simples e desatenta.

As imagens de Angela são complexas, mas não leves e delicadas. Como a Morte pode ser tão frágil? Mesmo sendo caveira, corpo de ossos, manto escuro e foice, a morte que a autora inventa, na maior parte do tempo, carrega na face uma expressão de coitada (MENDES, 2007, p.39).

Ratos saem do corpo da Morte, vista com canelas grossas e aparência de fragilidade, e invadem o ambiente, o que obriga o leitor a um procedimento interpretativo mais cuidadoso para identificar objetos e detalhes que podem passar despercebidos a um leitor desatento.

A mistura de Ratos e esqueletos que se juntam e criam a imagem da Morte, nasce assim, uma combinação de elementos: “rato/sujo/mal/escuro=morte”. (MENDES, 2007, p. 40). No entanto, os ratos criados pela autora não são feios, mas trazem alguma coisa ruim, invadem e se multiplicam e indicam ainda a presença da Morte na casa do velho.

Pode-se dizer que o texto não verbal se constitui pela ambiguidade, uma Morte que traz pena, um rato que não traz nojo e ainda, pássaros que representam a paz e o bem são representados também como a esperteza do velhinho, já que a cada página um pássaro (o velhinho) vai devorando ratos (a Morte, a maldade). Os pássaros assim não representam apenas a ajuda do céu, mas ainda, a esperteza que o anti-herói realiza em suas ações.

Há uma desconstrução, o herói é na verdade, um herói pitoresco, a Morte é aniquilada, o cômico acentua o terror e leva a criança a brincar com o maravilhoso, a entrar no jogo pelo inusitado. A vida é falseada no “fazer de conta”, pois a inversão desconstrói para construir o grotesco e o carnavalesco.

O Diabo é representado pela fusão de um bobo da corte com pé e rabo de boi, sem marcas de medo, mas com uma imagem daquele que está lá para fazer rir.

As ilustrações representam o espaço físico e personagens de modo nada convencional. A imagem interpenetra o espaço do texto verbal e alguns elementos do enredo se prendem nas letras. Percebemos os desenhos que se constroem na interpretação do leitor não estão prontos e, muito menos, descrevem, explicam ou simplesmente repetem o que o texto verbal conta.

Tem-se, desse modo, uma composição de desenhos e personagens que referenciam a estética do grotesco medieval, que segundo Bakhtin (1993), está associado à cultura popular da Idade Média e do Renascimento, que contribuem

para o riso regenerador. Percebem-se, na obra de Angela Lago, aspectos que evidenciam a construção do riso, seja pela construção das imagens ou pela degradação do sublime, ou ainda, pelo grotesco, na construção das personagens degradantes, como a Morte e o Diabo.

O livro compõe-se de situações repletas de linguagens, que reverberam a outros tempos, referências que se relacionam às características da oralidade e à estética do grotesco medieval, que resultam no inevitável riso. Lago insere esses registros com o objetivo de levar o leitor a ser parceiro no processo de criação e composição.

Na obra *Comicidade e Riso* (1992), Vladimir Propp afirma que o riso ocorre diante dos defeitos humanos, em especial, defeitos revelados de modo brusco, surpreendente. Para ele, só é possível rir das falhas quando elas são mesquinhas, pequenas. O grotesco seria objeto exclusivo no campo do cômico.

Sendo assim, corpo e matéria são elementos fundamentais para uma concepção de mundo ambivalente, em que todo o universo está em constante mutação e intersecção, afinal tudo é inacabado – o baixo e o elevado, o belo e o feio, o velho e o novo, entre outras antíteses da existência.

No livro *De Morte!*, identifica-se uma extrapolação do grotesco, no que tange ao universo literário ou às artes plásticas. A morte e o diabo são passíveis de serem enganados e são colocados em um plano inferior em relação à esperteza do velho. As imagens, por sua vez, são escuras e complexas, exigindo do leitor, mais do que uma simples leitura. A morte não transmite medo, mas sim pena, com seu machado, foice e suas pernas femininas. O diabo lembra mais um bobo da corte. O velhinho é representado com vestes parecidas com as dos franciscanos. Sua barba longa e calvície remetem à sabedoria e santidade. Há ainda, ratos que se misturam com pássaros, pecado e pureza.

A autora narra uma lenda do folclore cristão, em que o menino Jesus vem a Terra para se divertir e se mistura com “gente de baixo”, ou seja, não brinca com o Papa ou qualquer figura santa, mas com um velhinho qualquer, que gosta de uma cachaça e como direito ganha três pedidos, que estranhos, engana a morte e tortura o diabo, numa inversão de papéis e ainda, esse anti-herói é acolhido no céu.

A partir da morte, tema que perpassa por toda a narrativa, ilustrações pouco convencionais e uma história que traz uma transgressão e subversão das regras, o

livro na verdade não assusta, mas desafia o leitor e causa um estranhamento que pode levá-lo a diferentes possibilidades de encarar a leitura, principalmente, rindo.

4.3 O grotesco e a fantasia em “A noiva cadáver”

Timothy William Burton, nascido em 1958, começou sua carreira como desenhista na grande empresa Disney e colaborou com projetos como “The Fox and the Hound” (1981) e “The Black Cauldron” (1985). Esses anos trabalhados contribuíram para sua evolução estética na produção de desenhos animados góticos, que hoje são reconhecidos como um estilo peculiar.

Muitas de suas produções foram rejeitadas devido à conotação macabra e sombria, mas em 1982, ao produzir “Vincent”, em 1992, “Frankenweeni”, esse quadro muda.

As produções de Burton têm como base o expressionismo com um aspecto gótico. Nota-se que os temas, as composições dos cenários, a estética das personagens, referem-se, praticamente, a esse estilo. Figura-se uma personagem que está fora dos parâmetros do mundo ou deslocado dele. Mundos fantásticos, imaginação, realidades que se misturam e se contrastam ao mesmo tempo, o bem e o mal, a vida e a morte, a escuridão, são elementos encontrados em sua obra.

Em muitas entrevistas concedidas, o cineasta esclareceu que essa influência vem das leituras dos livros de Edgar Allan Poe na infância, bem como de filmes de terror que assistia e o auxiliavam a fugir da realidade.

Sempre gostei de filmes de monstros [...], mas vivendo tão perto do México, onde você vê os esqueletos do “Dia Dos Mortos” e é tudo bem-humorado, com música, dança, uma celebração da vida, de um jeito que parece uma visão mais positiva das coisas (WOODS, 2011, p.298).

Sem dúvida, tais contribuições favoreceram sua criação com um foco maior na morte, no insólito e no mórbido, de modo descontraído e com humor. Isso fica evidente ao se analisar o filme “Noiva Cadáver” (2005).

Busca-se enfatizar como ocorre o processo de *Stop Motion*, técnica de animação (quadro a quadro), em que se usa como recurso, uma máquina de filmar, uma máquina fotográfica ou um computador, a partir de modelos reais em diversos materiais, como a massa de modelar.

E ainda, realiza-se uma análise da estrutura narrativa, tendo como foco, a construção do espaço e dos personagens, mediante pressupostos do grotesco e do riso, realçando, como isso se desenvolve na linguagem não verbal.

A animação foi inspirada em um conto tradicional russo-judaico, que conta a história de um homem que vivia em uma vila russa e estava prestes a se casar. Ele e seu amigo resolveram fazer uma viagem até a vila onde sua noiva morava, que ficava uns dois dias de distância. Os amigos embarcam na viagem, e resolvem levantar acampamento na margem de um rio. O jovem homem, que iria se casar, encontra um estranho graveto no chão, que mais parecia o osso de um dedo. Ele e seu amigo começaram a fazer brincadeiras e piadas com o graveto e o noivo pegou seu anel de casamento e colocou no que parecia ser os restos mortais de um dedo. O jovem começou a dançar em volta do osso, cantando e dançando músicas judias de casamento e recitou todo o sacramento de um casamento, enquanto seu amigo morria de rir.

Mas toda a alegria acabou de repente. O chão começou a tremer sob seus pés e o osso no chão deu lugar a um buraco de onde saiu uma estranha noiva, uma noiva viva. Ela havia sido uma noiva, mas agora estava mais para um esqueleto amontoado, com restos de pele, e ainda usava um velho vestido branco. Minhocas e teias de aranha agarraram o noivo e seu amigo. Os dois jovens estavam presos. A noiva então anunciou aos dois amigos que o jovem noivo havia colocado o anel em seu dedo, pronunciado os votos de casamento.

A história que dá origem ao filme é datada do século XIX e está ambientada numa fictícia Inglaterra da era vitoriana. Filmado em Londres, possui as vozes de Johnny Depp como “Victor Van Dort”, Helena Bonham Carter como “a Noiva Cadáver” e Emily Watson como “Victoria”.

Retrata um cenário romântico, porém obscuro, já reproduzido em outros filmes de Tim Burton. Em “Noiva Cadáver” a “vida” no mundo dos mortos é aparentemente mais colorida que a vida no mundo dos vivos.

No filme, Victor é um jovem burguês (filho de vendedores de peixe que tentar a qualquer custo entrar para a alta sociedade inglesa) que se ver obrigado a se

casar com Victoria (filha de uma tradicional família que se encontra falida) sem mesmo conhecê-la. O primeiro encontro é algo mágico e os jovens se apaixonam a primeira vista. Entretanto, as trapalhadas de Victor o conduzem a uma situação inusitada. Em questão de horas eles, se ver casado com o cadáver de Emile (uma misteriosa mulher que morreu por acreditar em um amor) e que apresenta a Victor uma nova concepção da morte que até então era desconhecida por ele.

A animação é feita a partir do processo de *Stop Motion*. Essa técnica poderia ser traduzida como “movimento parado”, pois utiliza a disposição sequencial de diferentes fotografias de um mesmo objeto para dar o efeito de movimentos, são usados para a criação de cenas, recursos como, uma máquina de filmar, uma máquina fotográfica ou um computador, a partir de modelos reais em diversos materiais, como a massa de modelar.

O filme narra a relação entre dois jovens que devem se casar por conveniência, já que serão os pais que se beneficiarão com o enlace. As trapalhadas de Victor o conduzem a uma situação inusitada. Durante o ensaio para o casamento, o garoto tem dificuldades em pronunciar seus votos matrimoniais, transformando o momento em um verdadeiro desastre. Ao ir embora, humilhado e envergonhado, mas com a esperança de amar sua futura esposa, decide ensaiar sozinho numa floresta que fica aos arredores de onde morava, levando consigo as alianças. Depois de diversas tentativas, consegue proferir seus votos e finaliza a encenação, colocando a aliança em um galho seco, simulando ser o dedo de sua noiva, como faria no dia do casamento.

Para sua surpresa, a raiz é na realidade o dedo de Emily, a Noiva Cadáver, que imediatamente levanta-se do chão em um vestido de noiva sujo, esfarrapado, em meio a vários ossos e uma pele já em decomposição. Assim, o jovem se vê casado com o cadáver de Emily, uma misteriosa mulher que morreu por acreditar em um amor, que agora ostenta a aliança que seria de Victoria e que apresentará a Victor, aterrorizado, uma nova concepção da morte.

Victor é levado à força ao mundo dos mortos, um lugar que admira e que também o amedronta. O ambiente é sombrio como o lugar em que vive, mas no mundo subterrâneo, reina a alegria, com música e dança. Enquanto, que no mundo dos vivos, Victoria é forçada a crer que fora abandonada pelo noivo e obrigada a se casar com Lord Barkis, em uma cerimônia triste e solitária.

Victor ao saber do casamento de sua prometida no mundo dos vivos, decide unir-se definitivamente à Noiva Cadáver mesmo que para isso tenha que morrer. Uma grande festa é realizada e os animados mortos invadem a igreja e provocam pânico no pastor e em todo o vilarejo. Lord Barkis descobre que a família de sua esposa está arruinada e pede uma explicação, Victoria, no entanto, se junta ao resto da cidade para assistir à próxima inusitada celebração.

É neste momento que a Noiva Cadáver perceberá que seu amado Victor e a jovem Victoria estão apaixonados. Assim, impede que o noivo tome a bebida que o faria morrer e reconhece Lord Barkis, seu ex-noivo, que a matou para ficar com seus bens, assim, este acaba bebendo o veneno e morre imediatamente.

A Noiva Cadáver é libertada e vingada, abandona a igreja e decompõe-se em milhares de borboletas que desaparecem na noite sob o olhar de Victor e de Victoria, que finalmente conseguem ficar juntos.

Segundo Chevalier (2009, p.138), um dos simbolismos da borboleta está fundamentado na metamorfose: “a crisálida é o ovo que contém a potencialidade do ser; a borboleta que sai dela é um símbolo de ressurreição.” Victor tem a oportunidade de recomeçar uma nova vida. Aceitando a morte, ele se abre para a própria vida. A morte é assim, simbólica, um processo de transformação, passagem de uma forma para outra, é preciso que uma lagarta morra, para que a borboleta viva.

Victoria se opõe a Emily, já que possui a única coisa que a outra não tem: vida. Representa a beleza viva em contraponto à morta. No entanto, a heroína, a personagem mais fascinante da narrativa é a Noiva Cadáver, sua monstruosidade é apenas física, que inicialmente, causa estranhamento, pois como está morta, encontra-se em um avançado estado de decomposição, mas sua representação psicológica não causa medo, nem provoca repulsa, pelo contrário, nos transmite o desejo de vê-la feliz.

O mundo dos mortos, do mesmo modo, embora seja um mundo subterrâneo, com imagens que remetem a caminhos sombrios, às trevas, é caracterizado pela ousadia, pelos elementos cômicos que provocam o riso. De acordo com Bakhtin (1987), o riso é um dos subsídios do processo de carnavalização. Este é o primeiro sinal de caráter popular presente na obra, uma representação do mundo às avessas que consegue combinar o lado negro, sombrio do que se está retratando com o

humor produzido por meio de uma fala, ou ainda, como no filme, pela linguagem não verbal.

A *Noiva Cadáver* é desse modo, uma animação que desperta sensibilidades contraditórias. Com traços típicos de uma abertura que comumente traria repulsa, medo, principalmente frente ao título que traz alusão ao que pode transmitir terror, mas ao contrário disso, convida-nos a conhecer um cenário peculiar em que as imagens que soariam pesadas, ganham um novo destaque pela delicadeza das canções e do enredo desenvolvido.

Nos extras do filme, Tim Burton explica sobre sua escolha na técnica utilizada para o filme, dizendo que o mundo dos vivos parece mais morto que o mundo dos mortos e a técnica do *stop motion* foi ideal para criar os efeitos e unir os dois mundos. Carlos Grangel, criador dos personagens, comenta que os mesmos são caracterizados de forma que pareçam engraçados e agradáveis de serem vistos, mas ao mesmo tempo passem uma ideia do grotesco. Comenta ainda sobre a dificuldade de criar tanto os personagens do mundo dos vivos como o do mundo dos mortos, porque eles precisavam ser diferentes, contudo, funcionam bem ao mesmo tempo. Cada personagem tem sua personalidade específica e seu “formato”, seu caráter é influenciado por isso.

O Diretor de arte, Nelson Lowry, explica que a história foi montada de forma a apresentar um musical de conto de fadas e que o conceito foi bem aplicado por meio da ambientação da Terra dos mortos, por meio de uma iluminação vibrante, que representa a falta de elementos restritivos daqueles que já morreram.

Peter Saunders, construtor dos bonecos, refere-se à cidade representada pela Antiga Londres, ambiente marcado por uma cidade autoritária e fria, conduzida por normas de um período vitoriano. Essa caracterização direciona e enfatiza as nuances do estilo daquela época.

As expressões faciais foram feitas com um mecanismo eletro-mecânico que produz ideia de fala, usado também em comerciais de televisão. John August, escritor das canções, explica que o mundo dos mortos não é delimitado apenas com o que se desestabiliza. Como se percebe, a figura de uma borboleta azul que passeia pelos espaços, compõe o quadro de leveza na organização dos componentes textuais, trazendo uma visão delicada e bela para a história que se inicia.

Na sequência do filme, mais um estranhamento pode ser ressaltado: filme é em preto-e-branco, imagens muito escuras que inicialmente nos distanciam completamente daquilo que é considerado belo. O filme inicia com o protagonista observando uma borboleta que ele liberta de uma redoma de vidro e assiste-a voar pela janela. A impressão é que apesar dos traços caricaturados utilizados por Tim Burton, Victor possui a estatura de um rapaz normal, devido ao efeito da proximidade de câmera e ausência de elementos comparativos que passe a ideia real do boneco.

Para conceituar o mundo dos mortos e possibilitar um ponto de encontro entre os dois mundos, o mundo dos vivos foi criado a partir da união de estereótipos, (STEINBERG,1966) processo de criação que facilita o entendimento da mensagem. Os bonecos feitos com um desenho caricaturado são utilizados para enfatizar suas personalidades que são desenvolvidas também com recursos cinematográficos em conjunto com os efeitos de pós-produção, (como a colocação da borboleta posteriormente), criando uma aparência não tão limpa quanto computação gráfica mas visualmente agradável.

Os personagens do mundo dos vivos com semblantes tristes, o antagonista, com sua expressão de maldade percorre todo o filme por suas ações de interesse financeiro no casamento de Victor. Uma atmosfera fria, escura e fúnebre, com pouca luz, prédios altos que impossibilitam o sol iluminar mais o ambiente, um *traveling* suave por todo o cenário inspira uma Velha Inglaterra – há um senhor que varre a frente de sua vitrine, em sincronia com vários relógios, que marcam o ritmo do primeiro musical. Mayhew aparece cortando peixe, ele trabalha para a família de Victor e sofre de um problema de tosse por fumar.

A chegada da carruagem que conduz a família de Victor faz um longo trajeto em uma via de pedra com prédios ao fundo e próximo a dois personagens irrelevantes do filme, uma senhora com um apoio para andar e uma criança pequena. Como explica Shaw (2004), um elemento importante é a adaptação da física para passar a ideia de peso relativo dos personagens, diferente do peso real dos bonecos e objetos, como a parada da carruagem na frente da casa de Victor, que antecede o primeiro musical. A caracterização dos dois mundos permite a configuração de uma oposição que se estabelece entre os componentes cromáticos: não se relacionam, apenas, cores no plano de expressão, mas uma categoria, marcada pelo preto-e-branco em oposição ao colorido.

A alternância opositiva entre o preto-e-branco, caracterizando o mundo dos vivos, e o colorido, caracterizando o mundo dos mortos, constitui, por essa disposição, um processo de produção de sentido, em que o preto-e-branco relaciona-se à vida e o colorido à morte. Sendo vida e morte, categorias semânticas do plano de conteúdo, instaura-se, assim, mais que composições específicas de um plano de linguagem, uma relação semi-simbólica em *A Noiva Cadáver*, pela correspondência que se estabelece entre os planos de expressão e de conteúdo.

Tem-se assim, uma desconstrução entre a bela história de um musical de conto de fadas, contados por uma noiva cadáver e seus amigos mortos, além de construir um pós-vida, repleto de vida e atrativo e transferir o verdadeiro mal, para o mundo dos vivos, onde estamos fixos em uma ideia de interesses materiais e sem um sentido de espiritualidade.

Assim, como no livro *De morte!* em que Angela Lago lança mão de um personagem principal inesperado, a personagem principal também foge da normalidade, é aquela que deveria ser a antagonista e não a mocinha da história.

A fantasia, a inversão de cores e de valores do senso comum, um mundo dos mortos que deveria, na verdade dar medo e transmitir horror, faz o espectador rir e cantar com as ações do romance. A morte perpassa a narrativa como um elemento que configura uma realidade que pode ser colorida e não tenebrosa, causando uma ruptura com as expectativas daquele que assiste e ainda, proporcionando uma continuidade coerente ao desenlace do enredo.

Não se pode definir a morte no filme como um elemento doutrinário ou construído apenas no intuito religioso, este é a união de elementos míticos e culturais, mais utilizados na mídia e trabalhados de forma a produzir um produto comercial.

Toda essa desconstrução do discurso religioso, dos contos de fadas, personagens que contrapõem o universo da história, esqueletos que tocam, dançam e cantam, mas não assustam, traz marcas de um grotesco definido pelo contraste pronunciado entre forma e gênero, a força explosiva do paradoxal, que são ridículos e horripilantes ao mesmo tempo (KAYSER, 2010). Há assim, personagens que são horríveis e ao mesmo tempo engraçados, que subvertem as normas e ainda, transmitem ambiguidade de sentidos.

O filme possui uma série de ações divididas entre aproximações e afastamentos, o que constrói, gradativamente, a inserção do espectador no mundo

dos mortos, mostrando suas características, e os mortos no mundo dos vivos. O significado oculto, as múmias do Egito, ou algum animal fossilizado, são totalmente diferentes. Sua utilização depende da cultura e religião em que se baseia.

Este cenário que envolve a morte é totalmente diferente do que se apresenta na cultura ocidental ao longo dos tempos. O cinema trabalhou a ideia do mundo dos mortos a partir de um discurso dogmático religioso e o conceito dos não vivos em uma livre interpretação literária e mitológica, os seres representados como os não vivos são relativos ao conceito principalmente passado pelo diretor Tim Burton com a ideia, de que se vamos todos morrer, por que não parar de se preocupar com isso e ser feliz? O discurso literário adaptado ao cinema está em constante modificação para atender a diferentes públicos como o estilo e técnica de seus autores.

A animação sinaliza que o mundo dos mortos também possui uma rotina, com hábitos, normas, assim como no mundo real, ou seja, quando morreremos também faremos parte de uma convenção social com cerimônias, festas, rituais comuns a quaisquer sociedades.

Tudo o que poderia ser considerado como feio, baixo e deformado no filme, recebe uma nova concepção e redireciona um novo olhar, resultando na verdade, em um meio de contraste para exaltar o sublime. Personagens, com rostos que poderiam assustar, causam encantamento, uma noiva morta, como aspecto horrível em decomposição, leva o espectador a torcer por sua felicidade, mesmo que seja após a vida.

A transformação da dor ou do medo é produzida por meio do cômico, que desconstrói as imagens da morte tão presentes no imaginário coletivo, o riso desse modo, nega a morte como o fim da vida, mas talvez, propõe a ideia de uma continuação da vida em outro mundo, mais colorido e literalmente vivo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os Estudos Comparados em Literaturas de Língua Portuguesa possibilitaram aproximar e correlacionar duas artes peculiares e específicas: o cinema e a literatura, a partir do exame da intertextualidade que a temática tece no diálogo entre textos diversos em uma abordagem interdisciplinar.

A arte literária ou cinematográfica torna-se fator indispensável ao indivíduo, pois lhe confere mais humanidade e lhe satisfaz a necessidade de fantasia e ficção, assim já considera Candido (1995).

A literatura e o cinema são artes narrativas que se constituem de temas que podem aproximá-las ou causar ruptura; ambas as artes não evoluem sozinhas; por serem expressões sociais, relacionam-se com fatores históricos, políticos e sociais e se apropriam de determinadas formas de expressão, sem perder suas especificidades.

O estudo comparado entre a literatura e o cinema permite uma análise da extraordinária contribuição que uma traz a outra, como mencionado por Brito (2006) nada mais saudável do que tentar ver a verbalidade da narrativa literária pelo viés do cinema e vice-versa.

Assim, os objetos do *corpus* dessa pesquisa estão pautados nas obras *De morte! Um conto meio pagão do folclore cristão*, livro infantil da escritora brasileira Angela Lago, publicado em 1992 e *A noiva cadáver*, originalmente *Corpse Bride*, filme de animação em *stop motion*, produzido pelo cineasta norte-americano Tim Burton e co-dirigido pelo mesmo em parceria com Mike Johnson em 2005.

Fica evidente que em ambas há um trabalho que envolve o riso e o grotesco, a ambiguidade e o paradoxo que se confrontam e se complementam, tornando obras complexas de grande valor estético para a contemporaneidade.

Após os estudos desenvolvidos neste trabalho, percebemos que a temática da morte na narrativa literária infantil de Angela Lago e na narrativa fílmica produzida por Tim Burton é recuperada por narrativas construídas por meio da linguagem verbal e não verbal, seja pela ilustração no livro ou pela técnica de stop-motion, recursos, que contribuem efetivamente para elucidar uma nova significação da temática no enredo, de tal modo, a favorecer o riso, o encantamento e não, o medo ou repulsa.

Percebe-se um compromisso com o literário e a fuga da mesmice, usando uma linguagem sem apelo psicológico, para tratar de assuntos que a própria mídia julga complexos e que muitas vezes servem como pano de fundo para um interesse mercadológico que supera o valor estético, tornando a produção livresca ou cinematográfica para as crianças como um mero objeto comercial.

Angela Lago e Tim Burton, por meio de uma elaboração do tema, criam um pacto escritor-leitor e produtor-espectador que se estreita e, assim, a realidade e fantasia convivem juntas, intercalando a morte na vida e a vida na morte.

Na animação fílmica e no próprio livro infantil há o jogo de fantasia e realidade que se faz o tempo todo, os personagens celestiais descem a Terra para brincar com humanos, há o convívio entre mortos e vivos, a Morte é personificada, esses são exemplos de que os elementos sobrenaturais de um universo maravilhoso convidam a criança a acreditar, a aceitar o desafio de compactuar dessa fantasia e olhar a própria Morte com outra perspectiva.

Deste modo, percebemos que mesmo se tratando de artes específicas, o livro *De morte* e a animação *A noiva cadáver*, elaboradas em anos distintos com histórias totalmente diferentes, recursos peculiares, aproximam-se em sua tendência temática que traz como pano de fundo, o obscuro, o grotesco e o riso para dar novas possibilidades ao tratamento dado à morte.

Em ambas há uma brincadeira com a morte e com a vida depois da morte, verbal e o visual se articulam para construir o sentido e a morte não se estrutura apenas como um tema, mas cria uma ruptura para completar o enredo e quebrar as expectativas do leitor, num jogo de inversões que vão além do que estamos acostumados nas produções para crianças.

As duas obras em questão têm suas origens nos contos de tradição oral, o filme *A noiva cadáver* tem sua inspiração em um conto folclórico russo e o livro *De morte!* tem sua origem na cultura portuguesa. Como mencionamos anteriormente, um processo de composição de uma obra pode estar relacionado a um antecedente criativo, a partir da escuta de vozes da história, no entanto, não mais as representa, e sim, cria entre elas, um jogo dialógico que se estabelece confrontações, assim como considerou Bakhtin (1981).

Ao partir do exame da intertextualidade nos contos orais recolhidos por Câmara Cascudo (1985), estudamos a intertextualidade que tece a obra literária de Angela Lago e finalmente a que se faz presente na narrativa fílmica de Tim Burton,

visando evidenciar o tratamento literário, o recurso ao maravilhoso e fantástico como instrumentais estéticos que propiciam uma conotação leve e lúdica na abordagem de um assunto pouco agradável, o que faz com que a criança não sinta medo, mas sim atraída pelo enredo. Duas obras que deram uma nova possibilidade de leitura e criação a histórias tradicionais de diferentes culturas. Intertextualidade que se faz não somente pela temática, pelo resgate do conto folclórico, mas principalmente, por abarcar de maneira similar a composição da linguagem não verbal e sua associação àquilo que foge aos padrões do que é belo, colorido, mostrando que a beleza se faz também naquilo que inicialmente pode se parecer feio.

Por meio dessas abordagens, mostramos também que nas duas narrativas o riso carnavalesco está associado ao grotesco, seja pelo ambiente produzido no filme, seja pela caracterização dos personagens no livro e ainda, pelas situações cômicas em ambos os enredos, como de um jovem que por engano, conhece o mundo dos mortos e pretende se casar com uma noiva cadáver, ou ainda, a Morte e o Diabo que são enganados por um velhinho que brincou com o menino Jesus.

Salientamos que as mesmas pertencem a essa categoria estética e que, por sua vez, fazem parte de um hibridismo entre categorias opostas, como vivo/morto, bem/mal, belo/horrível, bem como a ideia de causar perturbação da ordem natural de como a morte é representada, e ainda, como o espaço e os próprios personagens tornam-se recorrentes de uma peculiar monstruosidade, mas que não remete medo, ao contrário, envolvimento e riso.

Conclui-se que nas narrativas apresentadas, a presença do grotesco traz à tona imagens ligadas ao chamado “baixo corporal”, àquilo que é inferior como retratado por Bakhtin (1978), atos de comer, parir e até morrer, a subversão e a transgressão, caracterizando um fenômeno em estado de transformação, desorganização e desconstrução de imagens presentes no imaginário coletivo.

Tudo o que poderia ser considerado como feio, baixo e deformado no filme ou no livro, recebe uma nova concepção e redireciona um novo olhar, resultando na verdade, em um meio de contraste para exaltar o sublime. Personagens com rostos que poderiam assustar causam encantamento, como uma noiva morta, como aspecto horrível em decomposição, leva o espectador há torcer por sua felicidade, mesmo que seja após a vida. A representação de um mundo dos mortos com músicas, cores provocam no espectador uma aproximação com as personagens e com a própria história.

Percebe-se, portanto, que o grotesco estético está associado ao desvio de uma norma expressiva dominante, seja referente a costumes, seja referente a convenções culturais. Como Bergson (2007) considera que o grotesco não é o antônimo de belo, pois ao retirarmos os traços que constituem o objeto belo, não se terá, necessariamente, o feio, talvez à primeira vista, um estranhamento ou certo desconforto. Contudo, é possível encontrar beleza na sua plenitude, no modo de vida que neles se manifesta, assim como nos personagens deste livro como também no filme.

A Morte, de pernas grossas cobertas de ratos, é enganada por um velho inocente e ao mesmo tempo esperto que aceita brincar com o menino Jesus e ainda, a representação do Diabo, com roupas de bobo da corte, evidenciam que o objetivo é brincar com os sentidos comuns da cultura, é rir.

A transformação da dor ou do medo é produzida por meio do cômico, que desconstrói as imagens da morte tão presentes no imaginário coletivo, o riso desse modo, nega a morte como o fim da vida, mas talvez, propõe a ideia de uma continuação da vida em outro mundo, mais colorido, divertido e literalmente vivo.

REFERÊNCIAS

A NOIVA CADÁVER (Corpse Bride). Direção: Tim Burton e Mike Johnson. Produção: Tim Burton. EUA, 2005. 78 min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8EqMufwt_E4 Acesso em 04 abril 2015.

ABDALA JR., Benjamin. **Fronteiras múltiplas, identidades plurais:** um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural. São Paulo: Senac, 2002.

ABRAMOVICH, F. **Literatura infantil:** gostosuras e bobices. 5.ed. São Paulo: Scipione, 1989.

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de Literatura I.** São Paulo: Duas Cidades, 2003.

AGUIAR, Vera Teixeira de. Leitura literária e escola. In: EVANGELISTA, Aracy Alves Martins; BRANDÃO, Heliana Maria Brina; MACHADO, Maria Zélia Versiani. **Escolarização da leitura literária:** o jogo do livro infantil e juvenil. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

ALBERTI, L. B. **Da pintura.** Campinas: Unicamp, 1999.

ALBERTI, V. **O riso e o risível na história do pensamento.** 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ARIÉS, P. **Sobre a história da morte no Ocidente desde a Idade Média.** Lisboa: Teorema, 1989.

_____. **O homem diante da morte.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989b.

ARISTÓTELES. **Poética.** São Paulo: Abril Cultural, 1966.

AZEVEDO, R. **Elos entre a cultura popular e a literatura.** In: Jornadas de Passo Fundo: 20 anos de História. Edição Comemorativa, 4 Volumes. Ensaio. Publicado pela Universidade de Passo Fundo, 2001. Disponível em: <<http://www.ricardoazevedo.com.br/Artigo02.htm>>. Acesso em 04 de fevereiro de 2009.

_____. **Conto popular, literatura e formação de leitores.** In: Revista Releitura. Publicação da Biblioteca Pública Infantil e Juvenil de Belo Horizonte. Abril, n.21, 2007. ISSN 1980-3354. Disponível em <<http://www.ricardoazevedo.com.br/Artigo13Contos.htm>>. Acesso em 04 de fevereiro de 2009.

_____. **Contos de enganar a morte.** São Paulo: Ática, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento:** o Contexto de François Rabelais. 7.ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense: Universitária, 1981.

BAZIN, André. **O cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BECKER, E. **A negação da morte**. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

BELLO, Maria do Rosário L. L. **Narrativa literária e narrativa fílmica: o caso de Amor de Perdição**. 2.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a tecnologia, 2005.

BENJAMIN, Walter. O narrador e a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia, técnica, arte e política**. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGSON, H. **O riso: ensaio sobre a significação na comicidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BETTELHEIM, B. **A psicanálise dos contos de fadas**. 7.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BILAC, Olavo. **Poesias Infantis**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1929.

BLUESTONE, G. **Novels in Film**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1957.

BORDINI, M. da G.; AGUIAR, V. T. **Literatura: a formação do leitor: alternativas metodológicas**. 2.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

BRITO, José Batista de Brito. **Literatura e cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006.

CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária**. 4.ed. São Paulo: Nacional, 1975.

_____. A literatura e formação do homem. In: **Ciência e cultura**. São Paulo: SBPC, 1972, v.24, n.9.

_____. **Vários escritos**. 3.ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1995.

_____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 8.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

CAPUTO, R. F. O homem e suas representações da morte e do morrer: um percurso histórico. Revista Multidisciplinar da UNIESP. Saber Acadêmico: São Paulo, 2008.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

_____. **Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar**. Revista Brasileira de Literatura Comparada. Niterói: Abralic, 1991, p.9-21.

CARVALHAL, T. & COUTINHO, E. **Literatura Comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CARVALHO, V. A. A vida que há na morte. In: BROMBERG, M. H. P. *et al.* **Vida e morte: laços da existência**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1996.

CASCUDO, C. **Contos tradicionais do Brasil**. São Paulo: Ediouro, 2003.

CECCANTINI, J. L. **Aquarela luminosa e sombria: o meu amigo pintor de Lygia Bojunga Nunes**. In: VIII Semana de Letras - Outras Palavras, 1995, Maringá. Anais da VIII Semana de Letras: Universidade Estadual de Maringá, 1995. p.67-75.

CIONARESCU, A. **Princípios de Literatura Comparada**. Tenerife, Universidad de la Laguna, 1964.

COELHO, N. N. **A literatura infantil: história, teoria, análise**. 3.ed. São Paulo: Quíron, 1984.

_____. **Dicionário crítico da literatura infantil/juvenil**. 4.ed. São Paulo: Ática, 1991.

_____. **Literatura: arte, conhecimento e vida**. São Paulo: Petrópolis, 2000.

CORTÁZAR, Julio. "Las Babas Del Diablo". In: **Las Armas Secretas**. Buenos Aires: Sudamericana, 1978.

COUTINHO, A. **Notas de teoria literária**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

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

COHEN, Jeffrey Jerome *et al.* **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CUNHA, Zilda. **Na tessitura dos signos contemporâneos: novos olhares para a literatura infantil e juvenil**. São Paulo: Paulinas, 2009.

EAGLETON, T. **Teoria da literatura: uma introdução**. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

EISENSTEIN, Sergei. Palavra e imagem. In: **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DISNEY, Clássicos de Animação dos Estúdios Walt Disney. Disponível em: <http://videos.disney.com.br/colecoes/classicos-de-animacao>. Acesso em 20 maio 2014.

ECO, U. **Seis passos pelo bosque da ficção**. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

FERREIRA, A. B. H. **Mini Aurélio Século XXI Escolar**: o minidicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

GENETTE, G. **Palimpsestes**. Paris: Seil, 1982.

GENS, R. **Medo e terror na literatura infanto-juvenil brasileira**. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/viiicnlf/anais/caderno11-11.html>>. Acesso em 13 de abril de 2009.

GIACOIA, J. O. **A visão da morte ao longo do tempo**. Disponível em: <http://www.fmrp.usp.br/revista/2005/vol38n1/1_a_visao_morte_longo_tempo>. Acesso em 03 de abril de 2014.

GNISCI, A. **Introduccion a la literatura comparada**. Barcelona: Crítica, 2002.

GÓES, Lúcia Pimentel. **Introdução à literatura infantil e juvenil**. São Paulo: Pioneira, 1984.

_____. **Olhar de descoberta**. São Paulo: Mercuryo, 1996.

GOTLIB, N. **Teoria do Conto**. 11.ed. São Paulo, Ática, 2006.

GREEN, J. **A culpa é das estrelas**. São Paulo: Intrínseca, 2012.

GREIMÁS & COURTÉS. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1979.

GRIMM, Jacob & Wilhelm. **Contos de Grimm**. Rio de Janeiro: Itatiaia, 2000.

GUIMARÃES, C. **Imagens da memória (entre o legível e o visível)**. Belo Horizonte, Curso de Pós Graduação de Estudos Literários. Editora da UFMG, 1997.

HARPHAM, Geoffrey Galt. **On the grotesque; strategies of contradiction in Art and Literature**. 2nd ed. Aurora: The Davies Group Publisher, 2006.

HAUSER, Arnold. A era do cinema. In: **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HOUAISS, A VILLAR, M.S; FRANCO, F.M.M. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Instituto Antonio Houaiss de Lexicografia, 2001.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2008.

HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil**. São Paulo: Cosac Naif, 2010.

JENNY, Laurent et alii. **Intertextualidades**. Coimbra: Almedina, 1979.

JOLLES, A. **Formas simples**: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste. São Paulo: Cultrix, 1976.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 2009.

KHÉDE, S. S. **Literatura infanto-juvenil**: um gênero polêmico. 2.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

KLEIMAN, Angela. **Texto e leitor**: aspectos cognitivos da leitura. Campinas: Pontes, 2000.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. São Paulo, Perspectiva: 1974.

LAGO, Ângela. **De morte**: um conto meio pagão do folclore cristão. Belo Horizonte: RHJ, 2005.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. **Literatura infantil brasileira**: história & histórias. São Paulo: Ática, 1984.

LAJOLO, Marisa. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo**. São Paulo, Ática, 2001.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 2001.

LINS, Ronaldo Lima. **Violência e Literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

LOBATO, M. **A barca de Gleyre**. São Paulo: Brasiliense, 1964.

LOTTERMANN, Clarice. **Escrever para armazenar o tempo**: morte e arte na obra de Lygia Bojunga. Tese de Doutorado em Letras. Curitiba: Universidade Federal do Paraná (UFPR), 2006.

MACHADO, R. **Acordais**: fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias. São Paulo: DCL, 2004.

MARANHÃO, J. L. S. **O que é morte**. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARTINS, M. H. **O que é leitura**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MASSA, D. **De como se mata a morte**: diálogos sobre a literatura infantil brasileira. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012, 93 f. Mestrado em Letras.

MENDES, André. **O amor e o diabo em Angela Lago**: a complexidade do objeto artístico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MURAD, P. **Riso e aniquilação**. Disponível em: <www.facha.edu.br/publicacoes/comum/comum29/Artigo6.pdf>. Acesso em 26 de janeiro de 2009.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.

MUSTAFA, J.M. **Livro das mil e uma noites**. Biblioteca Azul: São Paulo, 2015.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**: História, teoria e crítica. São Paulo: Edusp, 1997.

NUNES, L. B. **O meu amigo pintor**. São Paulo: Jose Olympio, 2003.

PAES, José Paulo. As dimensões do fantástico. In: **Gregos & baianos**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PELLEGRINI, Tânia *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac, 2003.

PERRONE-MOYSÉS, Leyla. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PLAZA, Julio. A arte da tradução intersemiótica. In: **Arte e linguagem**: cadernos PUC. São Paulo: Cortez, 1981.

PROPP, V. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992.

_____. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

REMAK, Henry H. H. Literatura Comparada: definição e função. (Trad. Monique Balbuena). In: COUTINHO, Eduardo F. & CARVALHAL, Tania Franco (Orgs). **Literatura Comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. (p. 175-190). Texto original: REMAK, Henry H. H. Comparative Literature, its Definition and Function. In: STALK NECHT, N & FRENZ, H. eds. Comparative Literature: Method and Perspective. Carbondale: Southern Illinois Univ. Press, 1961.

RODRIGUES, J. C. **Tabu da morte**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

ROSEMBERG, F. **Literatura infantil e ideologia**. São Paulo: Global, 1985.

ROWLING, J.K. **Harry Potter**. 2001. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3Bw6K1LDx8U> Acesso em 10 janeiro 2014.

SAMPAIO, D. **Ninguém morre sozinho**. O adolescente e o suicídio. Editorial Caminho, Lisboa, 1999.

SANTAELLA, Lúcia & NÖTH, W. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

SILVEIRA, T. da. **Definição do modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Edições Forja, 1964.

SILVESTRE, P. L. S. **Entre traços e letras: um estudo introdutório sobre a produção literária de Ricardo Azevedo**. Maringá: UEM, 2005 (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, 2005, 316f.

SOURIAU, S. **A correspondência das Artes: Elementos de Estética Comparada**. São Paulo: Cultrix, 1983.

SOUSA, Sérgio. **Relações intersemióticas entre o cinema e a literatura: a adaptação cinematográfica e a recepção literária no cinema**. Baga: Universidade do Minho, 2001.

SOUZA, M. B. **A morte esperada**, 2002. Disponível em: <<http://www.jornalismo.ufsc.br/redealcar/cd3/jornal/mirellabravodesouza>>. Acesso em 03 de abril de 2013.

STEINBERG, Charles S. **Meios de comunicação de massa**. Editora Cultrix Ltda. São Paulo, 1966.

TODOROV, Tzvetan. A Narrativa Fantástica. In: **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TORRES, W. C. A redescoberta da morte. In: GUEDES, W. G; TORRES, R. C; (Orgs). **A Psicologia e a morte**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1983.

VIANY, Alex. **O processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999.

VILAR, M. **Luto e morte: uma pequena revisão bibliográfica**. João Pessoa, 2000. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/caos/01-vilar.htm-25>>. Acesso em 03 de abril de 2013.

WALTY, I. O jogo narrativo. In: Walty, I.L.C; CUR, M.Z. **Textos sobretexos: um estudo da metalinguagem**. Belo Horizonte: Dimensão, 2006.

WOODS, Paul. **O estranho mundo de Tim Burton**. São Paulo: Leya, 2011.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

_____. Cinema: revelação e engano. In: **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZIEGLER, J. **Os vivos e a morte**: uma sociologia da morte no Ocidente e na diáspora africana no Brasil e seus mecanismos culturais. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

ZILBERMAN, R.; MAGALHÃES, L. C. **Literatura infantil**: autoritarismo e emancipação. São Paulo: Ática, 1982.

ZILBERMAN, R.; SILVA, Ezequiel Theodoro. **Leitura**: perspectivas interdisciplinares. São Paulo: Ática, 1991.

ZIRALDO. **Menina nina**: duas razões para não chorar. São Paulo: Melhoramentos, 2002.

ANEXOS

ANEXO A - CAPA DO LIVRO *DE MORTE*, ANGELA LAGO

ANEXO B: IMAGENS DO FILME A NOIVA CADÁVER