



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS
MESTRADO PROFISSIONAL EM LETRAS

TARCIA TEIXEIRA DE VASCONCELOS

**O USO DO CONTO FANTÁSTICO COMO ESTRATÉGIA DE LETRAMENTO
LITERÁRIO**

FORTALEZA
2021

TARCIA TEIXEIRA DE VASCONCELOS

O USO DO CONTO FANTÁSTICO COMO ESTRATÉGIA DE LETRAMENTO
LITERÁRIO

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado Profissional – Proletras/UFC como requisito parcial à obtenção do título de Mestre. Linha de pesquisa: Letramento Literário.

Orientador: Prof. Dr. José Leite de Oliveira Junior.

FORTALEZA

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

V451u Vasconcelos, Tarcia Teixeira de.

O uso do conto fantástico como estratégia de letramento literário / Tarcia Teixeira de Vasconcelos. – 2021.

182 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-graduação Profissional em Letras, Mestrado Profissional em Letras, Fortaleza, 2021.

Orientação: Prof. Dr. José Leite de Oliveira Junior.

1. Letramento literário. 2. Conto fantástico. 3. Formação do leitor. 4. Metodologias ativas.
I. Título.

CDD 400

TARCIA TEIXEIRA DE VASCONCELOS

O USO DO CONTO FANTÁSTICO COMO ESTRATÉGIA DE LETRAMENTO
LITERÁRIO

Dissertação apresentada ao Programa de
Mestrado Profissional – Profletras/UFC
como requisito parcial à obtenção do título
de Mestre. Linha de pesquisa: Letramento
Literário.

Aprovada em: 16/07/2021.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Leite de Oliveira Junior (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Luiza Helena Oliveira da Silva
Universidade Federal do Tocantins (UFT)

Profa. Dra. Ana Márcia Alves Siqueira
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Dedico este trabalho a meus alunos, a minha mãe e a meu filho Stephann, e também, in memoriam, a meu pai e ao colega Francisco Wellington.

PÁGINA DE GRATIDÃO

Considerando que esta pesquisa - fruto do curso de mestrado profissional realizado em paralelo às atividades de professora de Língua Portuguesa da rede pública de ensino de Fortaleza, técnica da Secretária de Educação, filha, irmã, tia, mãe, amiga e colega -, exigiu muita entrega, persistência, ousadia, paciência, organização e, acima de tudo, superação para enfrentar as dificuldades do percurso, não poderia deixar de agradecer a todos aqueles que contribuíram, direta ou indiretamente, para que eu pudesse alcançar esta meta, que me propus a navegar por mares tão revoltos da pesquisa acadêmica: ao meu sobrinho Thyago Teixeira de Vasconcelos, que me incentivou e direcionou para essa jornada, às coordenadoras do Profletras-UFC, Profa. Dra. Eulália Leurquin e Profa. Dra. Aurea Zavam, às professoras da turma VI, às secretárias do curso, ao apoio incondicional do meu colega Luiz Danilo Rodrigues da Silva, ao suporte da Escola Waldemar Barroso em nome do seu núcleo gestor - o diretor Eduardo Diniz Sousa e Silva, os coordenadores Benimar De Oliveira Barbosa, Euclídea Maria Silva Colares e Leônidas Rodrigues Barreto Neto e o secretário Dimas Rodrigues Dantas Junior - e, especialmente, ao meu orientador Prof. Dr. Leite Junior.

*A imaginação é apenas um instrumento de
elaboração da realidade.*

Gabriel García Márquez

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo apresentar uma proposta pedagógica com enfoque principal no letramento literário a partir dos contos fantásticos para alunos dos anos finais do ensino fundamental. O estudo propõe incentivar a leitura do gênero fantástico e sua inserção no universo escolar, (re)conhecendo as práticas pedagógicas que circulam e colaboram na formação de leitores e do letramento literário. Com esse objetivo, elaboramos procedimentos didáticos baseados nos modelos de círculos de leitura propostos por Rildon Cosson e nas estratégias de leitura recomendadas por Isabel Solé, e atividades organizadas de acordo com as metodologias ativas - sala de aula invertida, curadoria de conteúdo, aprendizagem baseada em projetos, *storytelling* e gamificação - para produção do módulo didático. Segundo relatório do PISA 2015, ler é uma das dificuldades mais incidentes nos alunos de diferentes níveis da educação básica, por não aplicarem estratégias adequadas para essa atividade. Percebendo essas dificuldades que afligem os professores e alunos, este trabalho parte da seguinte pergunta: os projetos de leitura de contos fantásticos e planejamentos de aulas que envolvam a literatura fantástica nas séries finais do ensino fundamental promovem o letramento literário? Assim, foi elaborada uma proposta pedagógica coesa para a realidade de alunos da escola pública, partindo de uma diversificada gama de gêneros textuais da narrativa fantástica, perpassando estratégias de leitura que têm como foco principal o desenvolvimento cognitivo, crítico e afetivo dos alunos envolvidos. Ao final da pesquisa, desenvolveu-se um produto educacional (um módulo didático com oficinas de leitura e projetos pedagógicos) que servirá como incentivo para que a leitura seja prática constante e prazerosa nas aulas de literatura e também, na vida do indivíduo para uma formação cidadã, crítica e reflexiva, e também, como suporte pedagógico para os professores.

Palavras-chave: letramento literário; conto fantástico; formação do leitor; metodologias ativas.

ABSTRACT

The study proposes to encourage the reading of the fantastic genre and its insertion in the school universe, (re)knowing the pedagogical practices that circulate and collaborate in the formation of readers and literary literacy. With this aim, we developed didactic procedures based on the reading circle models proposed by Rildon Cosson and on the reading strategies recommended by Isabel Solé, and activities organized according to active methodologies - inverted classroom, content curation, learning based on projects, storytelling and gamification - for the production of the didactic module. According to a PISA 2015 report, reading is one of the most common difficulties faced by students from different levels of basic education, as they do not apply adequate strategies for this activity. Noticing these difficulties that afflict teachers and students, this work starts from the following question: do projects for reading fantastic tales and planning classes that involve fantastic literature in the final grades of elementary school promote literary literacy? Thus, a cohesive pedagogical proposal was elaborated for the reality of public school students, starting from a diverse range of textual genres of the fantastic narrative, permeating reading strategies that have as main focus the cognitive, critical and affective development of the students involved. At the end of the research, an educational product was developed (a didactic module with reading workshops and pedagogical projects) that will serve as an incentive for reading to be a constant and pleasurable practice in literature classes and also in the individual's life for training. citizen, critical and reflective, and also as a pedagogical support for teachers.

Keywords: literary literacy; fantastic tale; reader training; active methodologies.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|--|----|
| Figura 1 – ZDP | 19 |
| Figura 2 – Aprendizagem Baseada em Projetos | 24 |
| Figura 3 – Gamificação no letramento literário | 25 |
| Figura 4 – O fantástico de Todorov | 34 |
| Quadro 1 – Narrativas fantástica | 92 |

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

| | |
|--------|---|
| AVA | Ambiente Virtual de Aprendizagem |
| BNCC | Base Nacional Comum Curricular |
| DCRC | Documento Curricular Referencial Do Ceará |
| IDEB | Índice de Desenvolvimento da Educação Básica |
| PISA | Programa Internacional de Avaliação de Estudantes |
| OCDE | Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico |
| RPG | Role-Playing Game |
| SCI-FI | Ficção científica |
| SEDUC | Secretaria de Educação |
| TCC | Trabalho de Conclusão de Curso |
| ZDP | Zona de Desenvolvimento Proximal |

SUMÁRIO

| | | |
|------------|---|------------|
| 1 | INTRODUÇÃO | 11 |
| 2 | FUNDAMENTAÇÃO | 16 |
| 2.1 | Base legal da pesquisa | 16 |
| 2.2 | Contexto psicológico | 18 |
| 2.3 | Contexto pedagógico | 21 |
| 2.4 | As metodologias ativas | 22 |
| 3 | O LETRAMENTO LITERÁRIO | 27 |
| 4 | O FAZ DE CONTA DO CONTO | 30 |
| 5 | O MUNDO FANTÁSTICO DO FANTÁSTICO | 32 |
| 5.1 | Teóricos & discussões | 32 |
| 5.2 | A história das histórias fantásticas | 42 |
| 5.3 | As gavetas do fantástico | 89 |
| 6 | UM PRODUTO FANTÁSTICO | 93 |
| 7 | CONSIDERAÇÕES FINAIS | 95 |
| | REFERÊNCIAS | 99 |
| | APÊNDICE – MÓDULO EDUCACIONAL | 106 |

1 INTRODUÇÃO

Leio e estou liberto. Adquiro objetividade. Deixei de ser eu e disperso. E o que leio, em vez de ser um traje meu que mal vejo e por vezes me pesa, é a grande clareza do mundo externo. (...) Leio como quem passa. E é nos clássicos, nos calmos, nos que, se sofrem, o não dizem, que me sinto sagrado transeunte, ungido peregrino, contemplador sem razão do mundo sem propósito, Príncipe do Grande Exílio, que deu, partindo-se, ao último mendigo, a esmola extrema da sua desolação. (PESSOA, 1995, p. 359)

As obras de ficção sempre me cativaram, sobretudo os contos maravilhosos e fantásticos, que estiveram presentes de forma marcante durante toda minha infância. As incursões no armário de livros mágicos das minhas tias eram o ponto alto das minhas férias escolares. Como estudante de Letras, meu interesse sobre a literatura fantástica foi muito além do prazer de ler, foi a linha de pesquisa do meu TCC.

No decorrer das minhas atividades docentes, ministrando aulas de literatura para alunos do ensino médio em escolas particulares de Fortaleza, chamou-me atenção o interesse dos alunos por crônicas narrativas e contos de mistérios. E, essa percepção ficou mais evidente há seis anos quando voltei para sala de aula, dessa vez nos anos finais do ensino fundamental de escolas públicas de Fortaleza. Fiquei responsável pelos projetos literários da escola. E no início, percebi grande resistência dos alunos nas atividades de leitura. Por estratégia, fui testando vários formatos, gêneros e temáticas.

Entretanto, durante o período da aplicação dos projetos literários, os alunos abandonavam a leitura, ficavam dispersos ou fingiam ler. Só voltaram a atender aos objetivos da oficina de leitura, quando as narrativas fantásticas foram inseridas como suporte didático. Todas as salas responderam positivamente a esse gênero. Mas foi numa sala com mais de 30% de alunos portadores de necessidades especiais que observei maior interesse e adesão ao círculo de leitura e discussão da literatura fantástica.

Após a leitura da primeira história, percebi que os alunos se envolveram com a narrativa e debateram com paixão a temática e o enredo da obra. Demonstraram curiosidade para conhecer novas narrativas do universo fantástico. Foi nesse momento, ao receber um *feedback* positivo dos alunos, que compreendi como os contos fantásticos podem cativar os alunos nas aulas de leitura.

Regina Zilberman discute a literatura em sala de aula:

Há uma gama variada de pesquisas sobre o assunto, que começam com as questões de aquisição da escrita, estendem-se à psicolinguística e à sociolinguística e chegam à teoria da literatura, que desenvolveu uma ampla área de investigação relacionada aos processos de leitura e de formação do leitor. A escola, nesse caso, pode ser entendida tanto como o local onde se dá a aprendizagem da leitura e a preparação para o consumo de obras impressas, quanto como o espaço do desencantamento e da perda da magia trazida da infância, já que impede o contato direto com o mundo da oralidade, onde se fazia a transmissão original de histórias (contos de fadas, poemas, cantigas de ninar, etc.). A leitura na escola constitui um amplo campo de investigação porque, nas atuais condições de aprendizagem e ensino, é o lugar onde o indivíduo pode amadurecer intelectualmente ou retrair-se, evitando (ou minimizando) seus intercâmbios com o universo da cultura. (ZILBERMAN, 2007)

Se os textos literários servirem somente como ferramenta para ensinar gramática, deixa-se de lado um de seus aspectos mais importantes, o de encantar o leitor; e se reduz o material literário para um aglomerado de palavras e frases desconectadas e incoerentes para serem instrumentos de análise nos exercícios de linguística.

Segundo Lucas (1989, p.14 e p.16), a comunicação literária “[...] está ligada à mais palpável e indefinida das realidades. Há quem sustente que a literatura vem a ser a mais confessional das artes” e “[...] à ancestral procura de sentido para a vida, quando se preme à infatigável capacidade realizadora do homem, que inclui a auto-realização através da linguagem.”

A leitura de textos literários deve ser incentivada nas escolas para evitar a formação de indivíduos alienados e acríticos. Conforme Candido (2011) em *Direito à Literatura*: “Ela (a Literatura) 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”.

A literatura deve ser oferecida abundantemente em sala de aula, como Regina Zilberman reforça:

[...] Ela sintetiza, por meio de recursos da ficção, uma realidade, que tem amplos pontos de contato com o que o leitor vive cotidianamente. Assim, por mais exacerbada que seja a fantasia do escritor ou mais distanciadas e diferentes as circunstâncias de espaço e tempo dentro das quais uma obra foi concebida, o sintoma de sua vivência é o fato de que ela continua a se comunicar com seu destinatário atual, porque ainda fala com o mundo, com

suas dificuldades e soluções, ajudando-o, pois a conhecê-lo melhor. (ZILBERMAN, 1994, p. 22)

É imprescindível encorajar o interesse dos alunos na literatura, estimulando-os para que aproveitem a leitura, levando-os a desenvolver habilidades leitoras. Apesar das imensas dificuldades nas atividades propostas pelos professores, os alunos em si têm curiosidade, querem saber, querem aprender, querem fazer.

Assim, instigar a curiosidade dos alunos pela leitura é um desafio para o professor, que deverá utilizar como estratégia, aulas que ofereçam uma gama de gêneros literários. Pois ao conhecer esses gêneros, o aluno pode se identificar e ser cativado por algum (ou vários).

O texto literário deve ser cativante para o aluno. Essa é a finalidade da literatura: cativar! Mas, por vários motivos, a escola muitas vezes não alcança esse intento. Pelo contrário, à medida que os anos escolares passam, os alunos se afastam dos livros.

Diante dessa problemática, a inserção dos contos fantásticos nas aulas de língua portuguesa pode possibilitar o surgimento de novos leitores literários. Mas só acontecerá essa interação aluno-texto, se o professor respeitar os gostos, os interesses e as potencialidades de seus alunos fornecendo material para inspirá-los. E é uma possibilidade que as narrativas fantásticas poderão incentivá-los, já que se constituem em um gênero que versa sobre magia, terror, mistério e fantasia, e que apresenta jogos de palavras com elementos multissensoriais que provocam interesse e cultivam a curiosidade do início ao fim da narrativa.

Procurar conhecer a realidade em que vivem nossos alunos é um dever que a prática educativa nos impõe: sem isso não temos acesso à maneira como pensam, dificilmente então podemos perceber o que sabem e como sabem. (FREIRE, 1997, p. 53)

A perspectiva interacionista da leitura literária por Bakhtin é contrária às velhas práticas do utilizar o texto como instrumento isolado para estudo dos aspectos linguísticos, e, quando se desconsidera o contexto, alguns indícios característicos são eliminados:

[...] os indícios que revelariam seu caráter de dirigir-se a alguém, a influência da resposta pressuposta, a ressonância dialógica que remete aos enunciados

anteriores do outro, as marcas atenuadas da alternância dos sujeitos falantes que sulcaram o enunciado por dentro. Tudo isso, sendo alheio à natureza da oração como unidade da língua, perde-se e apaga-se. Esses fenômenos se relacionam com o todo do enunciado e deixam de existir desde que esse todo é perdido de vista. (BAKHTIN, 1997 p. 317).

Aqui Bakhtin corrobora a importância do contexto para produzir significado, já que a compreensão textual está na interação dialógica entre leitor-texto. Entender esse processo significa que é possível conduzir o leitor a se conectar com poder de compreensão, criação, imaginação, construção, levando-o a compreender todas suas potencialidades e limitações cognitivas.

E ao dar autonomia ao indivíduo-leitor, permite assim que ele se expresse e manifeste. Geraldi (2012), fala sobre a etapa anterior à seleção dos textos literários:

Para mantermos a coerência entre uma concepção de linguagem como interação e uma concepção de educação, devemos nos conduzir a uma mudança de atitude - enquanto professores - ante o aluno. Dele precisamos nos tornar interlocutores para, respeitando-lhe a palavra, agirmos como reais parceiros: concordando, discordando, acrescentando, questionando, perguntando, etc. (GERALDI, p.128)

Ao conhecer seus alunos, o professor percebe seus interesses e respeita suas escolhas de leitura, transformando assim, sua sala de aula em um ambiente de interação, onde o aluno é ouvido, percebido e respeitado.

A opção pelos contos com abordagem fantástica e suas vertentes diz respeito ao fato de que nesse gênero:

[..] a magia desempenha um papel fundamental, estando sua presença associada a uma personagem que dificilmente ocupa o lugar principal. Eis uma característica decisiva desse tipo de história: o herói sofre o antagonismo de seres mais fortes que ele, carecendo do auxílio de uma figura que usufrui de algum poder, de natureza extraordinária. Para fazer jus a essa ajuda, porém, o herói precisa mostrar alguma virtude positiva, que é, seguidamente, de ordem moral, não de ordem física ou sobrenatural. (...) É possível, pois, entender o que significa a magia nos contos fantásticos: é a forma assumida pela fantasia, de que somos dotados, e que nos ajuda a resolver problemas. (ZILBERMAN, 2009, p.5)

Segundo Michèle Petit, é uma proposta para trabalhar de forma ampla a leitura fantástica:

(...) longe das divisões estabelecidas que opõem, por exemplo, os partidários da leitura 'utilitária' aos da leitura de enriquecimento. Quando encontro palavras que me perturbam porque permitem expressar o que tenho de mais íntimo, assumo que isso é algo 'útil' ou é um 'prazer'? Como disse Freud, talvez seja algo que está 'além' do prazer. (PETIT, 2008, p. 39).

O gênero fantástico está se tornando cada vez mais presente no universo infanto-juvenil através de livros, filmes, séries e jogos, disponíveis em múltiplas plataformas digitais e formatos. São as ferramentas tecnológicas democratizando a literatura e auxiliando no letramento literário, pois a literatura está presente em diversas manifestações culturais como Antonio Candido sugere ao defini-la:

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, 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. Vista deste modo a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela. Isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação. Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado. (CANDIDO. 1995, p. 176)

O fantástico é um gênero familiar aos alunos, pois a aventura, a magia, o mistério e o suspense são alguns dos elementos que despertam a sua curiosidade. Louis Vax, um estudioso do gênero, também confirma esse fascínio:

Os heróis atingem o maravilhoso no termo duma longa viagem; este maravilhoso, todavia, como é natural, não é a irrupção inexplicável do sobrenatural na natureza. A fantasia desenrola-se livremente. A narrativa fantástica, pelo contrário, gosta de nos apresentar, habitando o mundo real onde nos encontramos, homens como nós, postos de súbito em presença do inexplicável [...] O fantástico, nutre-se dos conflitos do real e do possível. (VAX, 1974, p. 8).

Com a leitura dos contos fantásticos, o aluno se deixa fascinar pela magia e pelo mistério, e mergulha no universo do imaginário.

2 FUNDAMENTAÇÃO

2.1 Base legal da pesquisa

A leitura obedece às mesmas leis que as outras práticas culturais, com diferença de que ela é mais diretamente ensinada pelo sistema escolar, isto é, de que o nível de instrução vai ser mais poderoso no sistema dos fatores explicativos, sendo a origem social o segundo fator. No caso da leitura, hoje, o peso do nível de instrução é mais forte. Assim, quando perguntar a alguém seu nível de instrução, tem-se já uma previsão concernente ao que ele lê, ao número de livros que leu no ano, etc. (CHARTIER, 2001. p. 236).

A BNCC lembra-nos da importância da leitura na vivência do aluno, enfatizando o fato de que a leitura não é apenas um objeto de aprendizagem, historicamente reconhecido no processo de aprendizagem em língua portuguesa, mas componente central dos eixos organizadores do ensino e instrumento para outros componentes curriculares:

O Eixo Leitura compreende as práticas de linguagem que decorrem da interação ativa do leitor/ouvinte/espectador com os textos escritos, orais e multissemióticos e de sua interpretação, sendo exemplos as leituras para: fruição estética de textos e obras literárias; pesquisa e embasamento de trabalhos escolares e acadêmicos; realização de procedimentos; conhecimento, discussão e debate sobre temas sociais relevantes; sustentar a reivindicação de algo no contexto de atuação da vida pública; ter mais conhecimento que permita o desenvolvimento de projetos pessoais, dentre outras possibilidades. [...] Leitura [...] é tomada em um sentido mais amplo, dizendo respeito não somente ao texto escrito, mas também a imagens estáticas (foto, pintura, desenho, esquema, gráfico, diagrama) ou em movimento (filmes, vídeos etc.) e ao som (música), que acompanha e cossignifica em muitos gêneros digitais. (BRASIL, 2017, p. 69, 70).

No entanto, ler é uma das dificuldades mais incidentes nos alunos de diferentes níveis da educação básica, por não aplicarem estratégias adequadas para essa atividade. Segundo relatório do PISA do ano de 2015:

O desempenho dos alunos no Brasil está abaixo da média dos alunos em países da OCDE em ciências (401 pontos, comparados à média de 493 pontos), em leitura (407 pontos, comparados à média de 493 points) e em matemática (377 pontos, comparados à média de 490 pontos). (PISA, 2015)

A média do Brasil na área de leitura também se manteve estável desde o ano 2000. Embora tenha havido uma elevação na pontuação de 396 pontos em 2000 para 407 pontos em 2015, esta diferença não representa uma mudança estatisticamente significativa. Na área de matemática, houve um aumento significativo de 21 pontos na média dos alunos entre 2003 a 2015. Ao mesmo tempo, houve um declínio de 11 pontos se compararmos a média de 2012 à média de 2015. (PISA, 2015)

Mesmo com tímidas melhoras na pontuação das últimas avaliações - os resultados nas áreas de matemática e compreensão leitora -, o Brasil ainda ocupa a penúltima posição de 65 países avaliados. Esses alunos ainda não estão aptos a identificar os títulos, personagens da história, localizar as ideias principais, seguir as sequências de uma história, descrever as características dos personagens da história, e têm dificuldades de opinar sobre os textos. A causa dos baixos níveis de compreensão leitora é atribuída à influência do método tradicional, que coloca o aluno como um receptor passivo, submisso, quase inerte, resultando em um sujeito com deficiência na decodificação, pobreza de vocabulário, deficiências ou falta de domínio de estratégias de leitura e pouco conhecimento prévio leitor.

Assim, esta pesquisa está em conformidade com as disposições dos artigos 205 e 206 do capítulo III Da Educação, da Cultura e do Desporto, Seção I Da Educação da Constituição da República Federal do Brasil de 1988:

Art.205. A educação, direito de todos e dever do Estado e da família, será promovida e incentivada com a colaboração da sociedade, visando ao pleno desenvolvimento da pessoa, seu preparo para o exercício da cidadania e sua qualificação para o trabalho. (CONSTITUIÇÃO, 2016, p.123)

Art.206. O ensino será ministrado com base nos seguintes princípios:
I - igualdade de condições para o acesso e permanência na escola;
II - liberdade de aprender, ensinar, pesquisar e divulgar o pensamento, a arte e o saber;
III - pluralismo de ideias e de concepções pedagógicas, e coexistência de instituições públicas e privadas de ensino. [...] (CONSTITUIÇÃO, 2016, p.123)

A pesquisa também segue as orientações do item 3 das competências gerais da educação básica descritas na Base Nacional Comum Curricular - BNCC (2017): “Valorizar e fruir as diversas manifestações artísticas e culturais, das locais às mundiais, e também participar de práticas diversificadas da produção artístico-cultural”. (p.9)

Além disso, responde aos postulados 8 e 9 das competências específicas de língua portuguesa para o ensino fundamental definidas na BNCC:

8. Selecionar textos e livros para leitura integral, de acordo com objetivos, interesses e projetos pessoais (estudo, formação pessoal, entretenimento, pesquisa, trabalho etc.). (BRASIL, 2017 p.87)

9. Envolver-se em práticas de leitura literária que possibilitem o desenvolvimento do senso estético para fruição, valorizando a literatura e outras manifestações artístico-culturais como formas de acesso às dimensões lúdicas, de imaginário e encantamento, reconhecendo o potencial transformador e humanizador da experiência com a literatura. (BRASIL, 2017, p.87)

Como também, atende ao DCRC, Documento Curricular Referencial Do Ceará, que aponta a importância do texto literário ao reforçar, no campo artístico-literário, a habilidade (EF69LP46):

Participar de práticas de compartilhamento de leitura/recepção de obras literárias/ manifestações artísticas, como rodas de leitura, clubes de leitura, eventos de contação de histórias, de leituras dramáticas, de apresentações teatrais, musicais e de filmes, cineclubes, festivais de vídeo, saraus, *slams*, canais de *booktubers*, redes sociais temáticas (de leitores, de cinéfilos, de música etc.), dentre outros, tecendo, quando possível, comentários de ordem estética e afetiva e justificando suas apreciações, escrevendo comentários e resenhas para jornais, blogs e redes sociais e utilizando formas de expressão de culturas juvenis, tais como, *vlogs* e podcasts culturais (literatura, cinema, teatro, música), *playlists* comentadas, fanzines, e-zines, fanvídeos, fanclipes, *posts* em *fanpages*, *trailers* honesto, vídeo-minuto, dentre outras possibilidades de práticas de apreciação e de manifestação da cultura de fãs. (CEARÁ, 2019, p.388)

Com esses respaldos legais, esta pesquisa considera a importância da leitura de textos literários para a formação do indivíduo e para o desenvolver o hábito de leitura, como também oferecer-lhe oportunidade, ainda na educação básica, do acesso ao texto literário e às estratégias de leitura que possam despertar a fruição estética e a proposição de sentido para os textos lidos.

2.2 Contexto psicológico

Era uma vez uma criança... que estava na companhia de um adulto... e o adulto tinha um livro... e o adulto lia. E a criança, fascinada, escutava como a língua oral se torna língua escrita. A fascinação do lugar preciso que o conhecido se torna desconhecido. O ponto exato para assumir o desafio de conhecer e crescer. (FERREIRO, 2002, p.48).

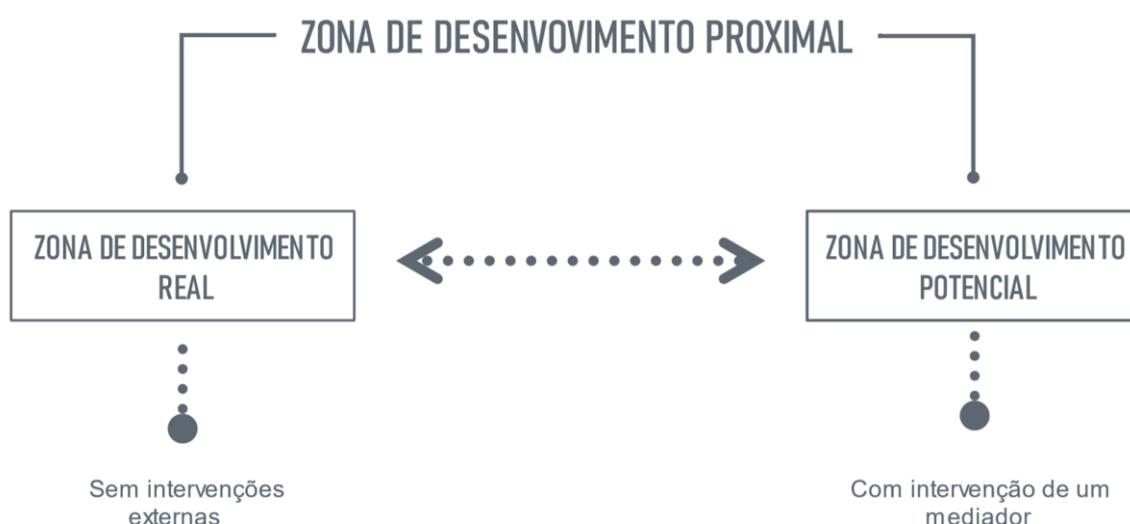
Conforme Vygotsky (2003), o aprendizado da criança é mediado por um relacionamento com os outros, dando grande importância ao caráter social do aspecto da linguagem. Em seus estudos, afirma que o brinquedo cria na criança uma “zona de desenvolvimento proximal”, que é por ele definida como:

[...] a distância entre o nível de desenvolvimento real, que se costuma determinar através da solução independente de problemas, e o nível de desenvolvimento potencial, determinado através da solução de problemas

sob a orientação de um adulto ou em colaboração com companheiros mais capazes. (VYGOTSKY, 1991, p.112)

Vygotsky diz que o nível de desenvolvimento real se refere a tudo aquilo que a criança já tem consolidado em seu desenvolvimento, e que ela é capaz de realizar sozinha sem a interferência de um adulto ou de uma criança mais experiente. Já a “zona de desenvolvimento proximal” (fig.1) refere-se aos processos mentais que estão em construção na criança, ou que ainda não amadureceram.

Figura 1 – ZDP



Fonte: Diagrama elaborado pela autora baseado em Vygotsky (1991).

Vygotsky (1991) considera a “zona de desenvolvimento proximal” um domínio psicológico em constantes transformações e, aquilo que a criança é capaz de fazer com a ajuda de alguém hoje, ela conseguirá fazer sozinha amanhã. É nesse sentido que a brincadeira ou o jogo podem ser considerados excelentes recursos a serem utilizados quando a criança chegar à escola, por ser parte essencial de sua natureza, podendo favorecer tanto aqueles processos que estão em formação, como outros que podem ser completados.

Para Vygotsky (2003), a aprendizagem precede o desenvolvimento e pode influenciá-lo, ajudando a criança a superar os limites da zona de desenvolvimento potencial. Desta forma, fica claro que o caráter social de aprendizagem impõe o fato

de que aquilo que a criança é capaz de fazer sob a orientação de outra pessoa dará conta do que poderá fazer por conta própria num futuro não muito distante.

E se, para Vygotsky (2003), o estudo da linguagem deve ser feito dentro da estrutura de sua função comunicativa e social, e considera que a boa aprendizagem é aquela que se adianta e conduz o desenvolvimento. Desta forma, ele, além de valorizar a aprendizagem como a promotora do desenvolvimento humano, delega à educação e ao ensino um importante papel nesse processo. Este pressuposto é de fundamental importância para a educação escolar por colocá-la em um grau de extrema relevância na constituição do desenvolvimento humano.

Isto ocorre porque, de acordo com a perspectiva vygotskyana, a aprendizagem sai do contexto da mecanização e do treinamento de habilidades que, na maioria das vezes, ficam restritas às funções elementares e, conseqüentemente, pouco influenciam as funções psicológicas superiores (memória, atenção, pensamento, consciência). Tais funções não só se distinguem por estruturas mais complexas, como auxiliam a formação de outras absolutamente novas, possibilitando a formação de sistemas funcionais complexos.

Vygotsky validou sua tese quando realizou investigações sobre a aprendizagem e o desenvolvimento do indivíduo. Essas investigações contribuíram de forma efetiva para a compreensão do pensamento e da linguagem, interação social nos processos de aprendizagem. Estudo bastante significativo devido à riqueza de sua construção teórica, principalmente no contexto da psicologia escolar (que envolve áreas de conhecimento de humanas e exatas):

(...) toda aprendizagem escolar, tomada no aspecto psicológico, gira sempre em torno do eixo das novas formações básicas da idade escolar: a tomada de consciência e apreensão. (VYGOTSKI, 2000, p. 321).

(...) a criança adquire certos hábitos e habilidades numa área específica antes de aprender a aplicá-los de modo consciente." (VYGOTSKI, 2000, p.322).

(...) o pensamento abstrato da criança se desenvolve em todas as aulas, e esse desenvolvimento de forma alguma se decompõe em cursos isolados de acordo com as disciplinas que se decompõe o ensino escolar. (VYGOTSKY, 2000, p.325).

Dessa forma, os pressupostos vygotskyanos são imprescindíveis para aplicação desta pesquisa, visto que disponibiliza a possibilidade de analisar a

aprendizagem dos alunos sobre aquilo que ainda não está “amadurecido” ou que não foi experimentado ou oferecido, fazendo com que se compreenda o significado do processo de apropriação do conhecimento.

[...] por meio da avaliação do desenvolvimento real de seus alunos, [o professor poderá determinar] quais serão as possibilidades de aprendizagem para cada objeto de ensino; e [...] uma reflexão sobre as necessidades de aprendizagem, de um ponto de vista histórico-cultural [...] o levará a eleger os objetos histórico-culturais que deverão ser propostos para a aprendizagem no desenvolvimento potencial do aluno, na criação de ZPDs – Zonas Potenciais de Desenvolvimento. (ROJO, 2000, p. 33).

É provável que “a zona de desenvolvimento proximal” abra um universo de possibilidades para a aprendizagem no que concerne as estratégias de leitura e para avaliação da compreensão leitora.

2.3 Contexto pedagógico

A literatura corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e, portanto, nos humaniza. Negar a fruição da literatura é mutilar a nossa humanidade (CÂNDIDO, 1995, p.122).

A maioria das escolas públicas do Brasil são criadas como uma resposta à demanda do serviço educativo das comunidades e setores circundantes e adotam, como norteadores das políticas educativas e das ações pedagógicas, os seguintes princípios:

I - **Éticos**: de justiça, solidariedade, liberdade e autonomia; de respeito à dignidade da pessoa humana e de compromisso com a promoção do bem de todos, contribuindo para combater e eliminar quaisquer manifestações de preconceito de origem, raça, sexo, cor, idade e quaisquer outras formas de discriminação.

II - **Políticos**: de reconhecimento dos direitos e deveres de cidadania, de respeito ao bem comum e à preservação do regime democrático e dos recursos ambientais; da busca da equidade no acesso à educação, à saúde, ao trabalho, aos bens culturais e outros benefícios; da exigência de diversidade de tratamento para assegurar a igualdade de direitos entre os alunos que apresentam diferentes necessidades; da redução da pobreza e das desigualdades sociais e regionais.

III - **Estéticos**: do cultivo da sensibilidade juntamente com o da racionalidade; do enriquecimento das formas de expressão e do exercício da criatividade; da valorização das diferentes manifestações culturais, especialmente a da cultura brasileira; da construção de identidades plurais e solidárias.” (BRASIL, 2013, p.130 -131)

A missão destas instituições educativas é oferecer educação integral de qualidade a crianças, jovens e adultos, à luz de uma pedagogia libertadora, crítica e dialogante comprometida com a educação para a democracia, o trabalho, a convivência social e a preservação do patrimônio natural e cultural.

2.4 As metodologias ativas

O papel do professor não é implantar fatos, mas colocar o assunto a ser aprendido na frente do aluno e, por meio da compreensão, emoção, imaginação e paciência, despertar nele uma busca incessante por respostas e discernimentos que engradeçam sua vida pessoal e lhe confirmem significado.

Nathan M. Pusey

A proposta pedagógica desta pesquisa está fundamentada na teoria sociocultural de Vygotsky, onde o aluno é um indivíduo ativo no processo de construção do seu conhecimento. Dessa forma, cabe ao professor conduzi-lo durante os processos de ensino e aprendizagem, promovendo, no caso desta pesquisa, o letramento literário, através de uma contínua construção de novas estratégias de leitura associadas às suas experiências prévias.

Assim, apoiada na legislação vigente e com a instituição do ensino híbrido, esta pesquisa utilizou metodologias pedagógicas ativas ao compor seu produto educacional. As metodologias tradicionais utilizadas ao longo da história escolar estão centradas apenas no processo da construção do saber. Nas metodologias ativas, o aluno está no centro do processo ensino-aprendizagem, pois o objetivo principal dessas abordagens é a aprendizagem autônoma e participativa, onde o aluno é responsável pela construção do conhecimento.

E a todo momento, novas tecnologias surgem nesse contexto pandêmico com objetivo de colaborar de modo eficaz nos processos de ensino-aprendizagem. E dentre essa gama de possibilidades de pedagogias disruptivas no letramento literário, esta pesquisa priorizou, em um ambiente de ensino híbrido, as seguintes metodologias ativas:

▪ **A sala de aula invertida** que orienta o professor a preparar o conteúdo previamente para depois discuti-lo com os alunos durante a aula.

A aplicação da Sala de Aula Invertida consiste em basicamente inverter a aula: o que tradicionalmente é feito em sala de aula (como a exposição do conteúdo) passa a ser feito em casa, e o que seria trabalho de casa (resolução de exercícios, por exemplo) é feito em sala de aula. (SAMS et al., 2017, p. 27)

O principal objetivo ao empregarmos essa metodologia no produto desta pesquisa, é a promoção do letramento literário, pois pode aprimorar as habilidades cognitivas como ler, processar, interpretar, selecionar e executar, além de contribuir para o desenvolvimento de habilidades socioemocionais, como autoconhecimento, confiança, responsabilidade e autonomia.

▪ **Os processos de curadoria** servem para orientar os alunos a pesquisar, selecionar e adaptar conteúdos de qualidade.

Na proposta do produto educacional desta pesquisa, as estratégias para execução desses processos seguiram as seguintes orientações:

| |
|---|
| ✓🔒 Apresentação do tema para os alunos, a finalidade e a importância. |
| ✓🔒 Delimitação do tema para os alunos refinarem a busca. |
| ✓🔒 Disponibilização de materiais relacionados à pesquisa para os alunos. |
| ✓🔒 Seleção de sites e/ou mídias que mais se adequam ao conteúdo. |
| ✓🔒 Verificação do perfil da turma e a linha pedagógica mais adequada para cada uma antes de disponibilizar materiais e indicar sites. |
| ✓🔒 Organização do conteúdo em níveis crescentes de complexidade. |
| ✓🔒 Identificação de possíveis adaptações: se o conteúdo da pesquisa necessitará edições e/ou cortes. |

A curadoria de conteúdo no letramento literário possibilita o reconhecimento, ampliação e separação de textos literários de qualidade e sua adequação para determinadas turmas de acordo com seu nível de maturidade leitora.

▪ **O aluno-monitor** tem como função e responsabilidade auxiliar os colegas de acordo com as recomendações do professor.

Dentre as diversas formas que favorece o estudante ser protagonista do seu aprendizado destaca-se a monitoria. A monitoria consiste em uma das estratégias de metodologia ativa para o avanço do ensino, nas quais os atores: estudantes monitores, estudantes participantes e docentes, além da criação de vínculos, vivenciam experiências pedagógicas com o objetivo de fortalecer a articulação da teoria com a prática e, desta forma, desenvolver os desempenhos e as competências previstos e exigidos pelas Diretrizes Curriculares Nacionais (DCN). (BARICATI et al., 2017, p. 76)

▪ **A aprendizagem baseada em projetos** além de explorar conteúdos e dar vez e voz aos alunos, essa metodologia permite colocar em prática as habilidades e competências socioemocionais dos alunos como a autoestima, a responsabilidade e a criatividade, como podemos verificar na figura 2: Aprendizagem Baseada em Projetos.

Figura 2 - Aprendizagem Baseada em Projetos.



Fonte: autora.

▪ **Storytelling:** O termo *storytelling* traz uma nova roupagem para uma técnica bem antiga e que os professores de língua portuguesa conhecem bem: a contação de histórias.

Segundo Jane McGonigal (2011), o *objetivo da gamification é conseguir visualizar um determinado problema ou contexto e pensar soluções* e, para Karl Kapp (2012), essa técnica envolve o uso de mecânicas, estética e pensamento de jogos para engajar pessoas, motivar a ação, promover a aprendizagem e resolver problemas. Partindo desses objetivos, abordamos a gamificação como uma estratégia de letramento literário, utilizando a metodologia do *storytelling* ao propor a criação de um jogo de RPG: modalidade de jogo em que os jogadores assumem papéis associados a personagens e criam narrativas colaborativamente.

Com métodos ativos, os alunos poderão desenvolver a sensibilidade estética, a imaginação, a criatividade e o senso crítico, estabelecendo relações entre a leitura e o seu conhecimento de mundo. As metodologias ativas adotadas por esta pesquisa são as mais efetivas quando se fala em promover o letramento literário mais significativo, apesar de exigirem muito mais do professor em termos de criatividade e planejamento, pois ele a todo momento deverá planejar roteiros de aulas de forma a possibilitar que os jogos e as atividades instiguem a criticidade e a ludicidade e proporcionem muitos outros benefícios para seus alunos.

3 O LETRAMENTO LITERÁRIO

Ler as letras de uma página é apenas um de seus muitos disfarces. O astrônomo lendo um mapa de estrelas que não existem mais; o arquiteto japonês lendo a terra sobre a qual será erguida uma casa, de modo a protegê-la das forças malignas. O zoólogo lendo os rastros de animais na floresta; o jogador lendo os gestos do parceiro antes de jogar a carta vencedora; a dançarina lendo as anotações do coreógrafo e o público lendo os movimentos da dançarina no palco; o tecelão lendo o desenho intrincado de um tapete sendo tecido; o organista lendo várias linhas musicais simultâneas orquestradas na página; os pais lendo no rosto do bebê sinais de alegria, medo ou admiração; o adivinho chinês lendo as marcas antigas na carapaça de uma tartaruga; o amante lendo cegamente o corpo amado à noite, sob os lençóis; o psiquiatra ajudando os pacientes a ler seus sonhos perturbadores; o pescador havaiano lendo as correntes do oceano ao mergulhar a mão na água; o agricultor lendo o tempo no céu – todos eles compartilham com os leitores de livros a arte de decifrar e traduzir signos. (MANGUEL, 1996, p. 19).

O termo letramento ou literacia, muito conhecido no meio acadêmico e comunidade escolar, reporta aos processos de apropriação da escrita como uma tecnologia cada vez mais fundamental nas sociedades modernas.

Para Angela Kleiman (2013), muito mais que um código simbólico, o termo faz referência ao domínio de um conjunto de práticas sociais centradas na escrita.

E não há um grau zero de letramento ou iletramento, pois todo indivíduo, seja qual for sua condição econômica, social ou intelectual, faz algum tipo de uso da escrita e de sua prática social. Dessa forma é cada vez mais usual o termo no plural - “letramentos” - o que poderia indicar “as diferenças entre as práticas de leitura, derivadas de seus múltiplos objetivos, formas e objetos, na diversidade também de contextos e suportes em que vivemos” (PAULINO et.al, 2001, p. 56).

Resgatando o conceito do termo letramento, podemos, então, entender o letramento literário como o processo de apropriação da literatura enquanto linguagem (COSSON, 2014), e o letrado literário, como a condição daquele que não apenas é capaz de ler e compreender gêneros literários, mas que aprendeu a gostar de ler literatura e o faz por escolha, pela descoberta de uma experiência de leitura distinta, associada ao prazer estético. Assim, letramento literário diferencia de outros tipos de letramento, porque a literatura ocupa um espaço distinto em relação à linguagem. A literatura tem a capacidade de “tornar o mundo compreensível transformando a sua

materialidade em palavras de cores, odores, sabores e formas intensamente humanas.” (COSSON, 2014, p.17)

A consolidação do termo letramento literário traz visão crítica dos conteúdos abordados na escola, como nas práticas sociais de leitura e escrita, gerando discussões e novas propostas pedagógicas. Graça Paulino no livro *Letramento literário* adverte:

[...] usamos hoje a expressão letramento literário para designar parte do letramento como um todo, fato social caracterizado por Magda Soares como inserção do sujeito no universo da escrita, através de práticas de recepção/produção dos diversos tipos de textos escritos que circulam em sociedades letradas como a nossa. Sendo um desses tipos de textos o literário, relacionado ao trabalho estético da língua, à proposta de pacto ficcional e à recepção não-pragmática, um cidadão literariamente letrado seria aquele que cultivasse e assumisse como parte de sua vida a leitura desses textos, preservando seu caráter estético, aceitando o pacto proposto e resgatando objetivos culturais em sentido mais amplo, e não objetivos funcionais ou imediatos para seu ato de ler. (PAULINO, 2001, p. 117)

Já para Cosson, o letramento literário propõe uma visão voltada para o verdadeiro sentido da leitura e literatura no contexto social, cultural e escolar:

[...] devemos compreender que o letramento literário é uma prática social e, como tal, responsabilidade da escola. A questão a ser enfrentada não é se a escola deve ou não escolarizar a literatura, como bem nos alerta Magda Soares, mas sim como fazer essa escolarização sem descaracterizá-la, sem transformá-la em um simulacro de si mesma que mais nega do que confirma seu poder de humanização. (COSSON, 2014, p. 23)

Os estudos do letramento literário têm contemplado pontos importantes, tais como: o processo de escolarização da literatura; as práticas de formação de leitores; as especificidades da leitura do texto literário etc. A maioria dos estudos e pesquisas tem estado circunscrita, hoje, à esfera escolar. Isso se justifica pelo fato de ser a escola a grande promotora da leitura de literatura.

Trabalhar literatura na escola exige do professor uma didática que aborde a polissemia para que o aluno desenhe diferentes interpretações e “apreciações relativas a valores éticos e/ou políticos” (FIORIN, 2009, p.6). Assim, um leitor proficiente percebe que não há uma única interpretação, mas variadas possibilidades de interpretação oferecidas pelo texto literário, e uma interpretação é validada na superfície do texto, pelo cotexto, pelas por marcas, vestígios, indícios, enfim, pelas

pistas textuais. E que o professor também se utilize de conceitos como o dialogismo para formar seu aluno em um leitor eficiente.

Voltamos assim a Bakhtin e a sua construção dialógica de sentido, que elege a comunicação como fator central na linguagem:

O próprio ser do homem (exterior como interior) é uma comunicação profunda. Ser significa comunicar (...) O homem não possui um território interior soberano, ele se situa todo e sempre em uma fronteira: olhando para o seu interior; ele o olha nos olhos do outro ou através dos olhos do outro. (BAKHTIN, 1981, p. 79).

E cabe à escola a tarefa de apresentar a literatura aos alunos, sobretudo em um país no qual o acesso ao livro e à cultura já não era uma prática comum, e que poderá ficar mais rara com as políticas de restrição orçamentária, extinção de projetos de pesquisa e perseguição às instituições de ensino e à classe docente por parte governo federal atual.

Para finalizar este capítulo, voltamos com Rildo Cosson (2006), que descreve o caráter de formador da literatura em sala de aula:

Na leitura e na escritura do texto literário encontramos o senso de nós mesmos e da comunidade a que pertencemos. A literatura nos diz o que somos e nos incentiva a desejar e a expressar o mundo por nós mesmos. E isso se dá porque a literatura é uma experiência a ser realizada. É mais que um conhecimento a ser reelaborado, ela é a incorporação do outro em mim sem renúncia da minha própria identidade. No exercício da literatura, podemos ser outros, podemos viver como os outros, podemos romper os limites do tempo e do espaço de nossa experiência e, ainda assim, sermos nós mesmos. É por isso que interiorizamos com mais intensidade as verdades dadas pela poesia e pela ficção. (...) ficção feita palavra na narrativa e a palavra feita matéria na poesia são processos formativos tanto da linguagem quanto do leitor e do escritor. (p.17).

4 O FAZ DE CONTA DO CONTO

O conto foi, em sua primitiva forma, uma narrativa oral, frequentando as noites de lua em que antigos povos se reuniam e, para matar o tempo, narravam ingênuas estórias de bichos, lendas populares ou mitos arcaicos. (MARIA, 2004, p.8).

Muito tem se discutido sobre uma melhor definição do termo *conto*. Mas, afinal, o que é conto?

É preciso chegarmos a ter uma ideia viva do que é o conto, e isso é sempre difícil na medida em que as ideias tendem para o abstrato, para a desvitalização de seu conteúdo, enquanto que, por sua vez, a vida rejeita esse laço que a conceitualização lhe quer atirar para fixá-la e encerrá-la numa categoria. Mas se não tivermos a ideia viva do que é um conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. (CORTÁZAR 1993, p. 150)

Com base nos estudos do argentino Julio Cortázar em *Valise de cronópio* (1993), há três acepções da palavra conto:

- Relato de um acontecimento - Cortázar discute os conceitos de verossimilhança e inverossimilhança do texto literário.
- Narração oral ou escrita de um acontecimento falso – Cortázar considera o *status* de gênero literário ao conto.
- Fábula que se conta às crianças para diverti-las – Cortázar traz para seus estudos os contos de fadas.

E para Nádía Battela Gotlib, em *Teoria do conto* (1999), o conto

[...] traz um compromisso selado com sua origem: a da estória. E com o modo de se contar a estória: é uma forma breve. E com o modo pelo qual se constrói este seu jeito de ser, economizando meios narrativos, mediante contração de impulsos, condensação de recursos [...] além disso, são modos peculiares de uma época da história. E modos peculiares de um autor, que, deste e não de outro modo, organiza a sua estória [...] como são também modos peculiares de uma fase ou de uma fase da produção deste contista, num tempo determinado, num determinado país. (GOTLIB, 1999, p. 82)

Ao também considerar o conto uma narrativa e sua brevidade, Bruno Bettelheim fala do significado do conto de fadas para as crianças:

Enquanto diverte a criança, o conto de fadas a esclarece sobre si mesma, e favorece o desenvolvimento de sua personalidade. Oferece significado em tantos níveis diferentes, e enriquece a existência da criança de tantos modos que nenhum livro pode fazer justiça à multidão e diversidade de contribuições que esses contos dão à vida da criança". (BETTELHEIM, 2004, p.20).

Trazendo as considerações de Gotlib e de Bettelheim para esta pesquisa, e também, associando ao gênero fantástico a última acepção de conto de Cortázar - uma história curta de fantasia -, perceberemos a grande importância do conto fantástico para a formação do leitor: uma atividade prazerosa que promove o desenvolvimento de habilidades e competências de ordem cognitiva, afetiva, estética, ética e social.

A adesão pelo conto, e não por outro gênero, como suporte para o desenvolvimento das oficinas que compõem o produto educacional desta pesquisa, é devido sua extensão, ou melhor avisar, sua pouca extensão. Pois a proposta da oficina é uma leitura integral do texto literário para reflexão e discussão do conto que, no caso, só será possível com a praticidade de uma narrativa breve, devido a duração das aulas.

Contudo, durante toda a aplicação das oficinas, todas outras narrativas fantásticas, breves ou longas, para ler, assistir ou só ouvir, são oferecidas, incentivadas e disponibilizadas para os alunos na biblioteca da escola e em diversas plataformas digitais.

5 O MUNDO FANTÁSTICO DO FANTÁSTICO

5.1 Conceitos & discussões

O fantástico irrompe no cotidiano, pode acontecer agora, neste meio-dia de sol em que você e eu estamos conversando.

Julio Cortázar

O texto fantástico - que passeia pelos caminhos do imaginário, do maravilhoso, da fantasia, do insólito, do fabuloso, do absurdo, do suspense, do onírico e do terror -, é um gênero de difícil definição, pois não se revela por completo em um só viés narrativo. Centro de diversas teses e discussões literárias, a cada instante, a narrativa fantástica revela novas peculiaridades, novas concepções para apreciação que decorrem das mais variadas formas de combinação com outros gêneros literários. E esses caminhos estreitos entre o fantástico e o maravilhoso, por fazerem alusão à fantasia, à imaginação, ao sonho, ao insólito, enfim, a tudo aquilo que não faz parte de uma realidade factível; estão expressos na origem do nome fantástico.

Selma Calasans Rodrigues (1988) diz que o vocábulo fantástico vem do latim *phantasticu* que por sua vez se originou do grego *phantastikós*, ambos originados do termo fantasia. Nesse sentido, ao lançar um olhar sobre a literatura produzida é possível ter a impressão de que grande parte dela pertença ao gênero fantástico. Mas é preciso cuidado ao classificar um texto como fantástico. Mas enquanto não chegamos lá, vamos nos arriscar nos caminhos teóricos do fantástico.

Definir o fantástico é tarefa complexa. Duas concepções prévias, e quase opostas, surgem quando o tema é levantado: de um lado, destacam-se os textos ligados ao maravilhoso, à literatura de fantasia com elementos de magia, fadas, cavaleiros e dragões; em outro, é citada a produção de escritos de Rubião, Lovecraft, Poe, Borges, Kafka e Gógol, que pintam com cores fortes o bizarro, o sombrio, o horror, o absurdo e o insólito.

Muitos julgam que a caracterização de um texto ligado ao fantástico se dá pela presença de personagens associados a esse universo, como fadas, dragões, alienígenas, zumbis etc. Mas aí permeia o “grande” debate: o fantástico ocorre pela “manipulação” de circunstâncias e organização dos elementos da narrativa que provocam no leitor a percepção de passagem da fronteira da realidade e o insólito, o

sobrenatural? No prefácio de *Contos fantásticos do século XIX*, o escritor italiano Ítalo Calvino discorre sobre a problemática:

O conto fantástico é uma das produções mais características da narrativa do século XIX e também uma das mais significativas para nós, já que nos diz muitas coisas sobre a interioridade do indivíduo e sobre a simbologia coletiva. (CALVINO, 2004, p. 9)

[...] É do terreno específico da especulação filosófica entre os séculos XVIII e XIX que o conto fantástico nasce: seu tema é a relação entre a realidade do mundo que habitamos e conhecemos por meio da percepção e a realidade do mundo do pensamento que mora em nós e nos comanda. (CALVINO, 2004, p. 9)

[...] com a intenção declarada de representar a realidade do mundo interior e subjetivo da mente, da imaginação. (CALVINO, 2004, p. 9)

Apesar de Charles Nodier ser o precursor dos estudos da literatura fantástica, foi com a sanção de Todorov que o fantástico alcançou o *status* de gênero literário com a publicação de *Introduction à la littérature fantastique* em 1970. Esse estudo organizou os estudos anteriores, reunindo-os, discutindo-os e, a partir deles, reproduzindo um panorama teórico que agrupou e classificou textos semelhantes com a temática do sobrenatural.

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós (TODOROV, 2017, p.30).

Todorov considera que aquilo que provoca o fantástico é a incerteza diante da veracidade do fato narrado. O fato extraordinário que o conto narra deve deixar sempre uma possibilidade de explicação racional, mesmo que seja uma explicação sobre o um evento insólito ou onírico. Essa incerteza leva o personagem a questionar se, o que se observa, vem ou não de um fato real. A resposta a esse dilema, se é um fato sobrenatural ou explicado racionalmente, sugere que se está diante de gêneros vizinhos ao fantástico: o estranho e o maravilhoso:

[...] a hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra, [e] no caso de uma leitura ingênua, o leitor real identifica-se com a personagem. (TODOROV, 2017, p. 18).

Para ele, o fantástico se ampara em elementos como a incerteza, o insólito, o sobrenatural, o suspense e o mistério para tecer suas tramas. E esses elementos atribuem uma certa coerência ao propósito desse gênero: gerar dúvidas no leitor. Sobre a função desses elementos, Todorov esclarece:

Em primeiro lugar, o fantástico produz um efeito particular sobre o leitor — medo, horror ou simplesmente curiosidade—, que os outros gêneros ou formas literárias não podem suscitar. Em segundo lugar, o fantástico serve à narração, mantém o suspense: a presença de elementos fantásticos permite uma organização particularmente rodeada da intriga. Por fim, o fantástico tem uma função à primeira vista tautológica: permite descrever um universo fantástico, que não tem, por tal razão, uma realidade exterior à linguagem; a descrição e o descrito não têm uma natureza diferente. (TODOROV, 2017, p. 45).

Assim, para Todorov, o fantástico parte de intermediações entre dois gêneros circunvizinhos: o maravilhoso e o estranho. O gênero não possui autonomia, pois o fantástico puro corresponde a uma linha tênue entre o maravilhoso e o estranho. Daí originam-se, como subdivisões, o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso. O fantástico-estranho, por sua vez, incide-se nos "acontecimentos que com o passar do relato parecem sobrenaturais, recebem, finalmente, uma explicação racional". (TODOROV, 2017, p. 51)

Figura 4 – O fantástico de Todorov.



Fonte: Diagrama elaborado pela autora baseado em Todorov (2017).

Todorov ainda apresenta as definições propostas por outros estudiosos:

[...] as definições do fantástico aparecidas em recentes trabalhos de autores franceses não são idênticas à nossa, tampouco a contradizem. [...] Em *Le conte fantastique en France*, Castex afirma que “o fantástico [...] se caracteriza [...] por uma intrusão brutal do mistério no marco da vida real”. Louis Vax, em *Arte e a literatura fantástica*, diz que “o relato fantástico [...] nos apresenta em geral a homens que, como nós, habitam o mundo real, mas que de repente encontram-se ante o inexplicável”. Roger Caillois, em *Au couer du fantastique*, afirma que “todo o fantástico é uma ruptura da ordem reconhecida, uma irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana”. Como vemos, estas três definições são, intencionalmente ou não, paráfrases recíprocas: em todas aparece o “mistério”, o “inexplicável” o “inadmissível”, que se introduz na “vida real”, ou no “mundo real”, ou na “inalterável legalidade cotidiana”. (TODOROV, 2017, p.32)

Mas será que os estudos todorovianos sobre o fantástico estão ultrapassados? Ainda que Todorov seja o teórico balizador do gênero fantástico, não pelo fato de tê-lo criado, mas por ter organizado os estudos anteriores sobre o tema, seu estudo foi apontado por “engessar” o gênero, excluindo assim do gênero fantástico, a literatura do início da humanidade até o século XVIII.

A introdução, em um sistema, de um novo modo literário (...) tem normalmente a consequência de modificar todo um sistema dos modos e dos gêneros daquela literatura. (...) Os textos do fantástico (...) adotaram procedimentos e temas dos gêneros velhos e novos, como, por exemplo, da poesia lírica romântica ou do romance nas mais variadas formas: o romance de aventuras, o picaresco, a narração romanesca, a autobiografia, o romance de formação etc. (...) A estrutura otimista e evolucionista de grande parte dos romances do século XIX – que terminam inevitavelmente com um final feliz ou, quando o fim é doloroso e dramático, recorrem ao patético para dar à conclusão um aspecto aceitável de justiça moral ou de final superior - o conto fantástico contrapõe uma estrutura que apresenta súbitas rupturas na cadeia das causalidades, eventos inexplicáveis, buracos negros, niilismo e loucura. (CESERANI, 2006, p. 91-92).

As principais críticas estão relacionadas ao estreito recorte temporal e geográfico em que ele situou as obras fantásticas. Todorov limitou seus estudos à produção literária do século XVIII, uma literatura que fazia oposição ao classicismo, ao positivismo e à pungente busca por um hiperrealismo dentro das artes. Ele não considerou textos de outras épocas e lugares e classificou - quase radicalmente - o gênero, de modo a impulsionar seus estudos para o terreno do maravilhoso e do estranho. Até hoje, essas ponderações e as pungentes críticas foram, e continuam, sendo levantadas contra os estudos de Todorov, no entanto:

a base formulada pelo linguista ainda encontra grande importância como embasamento de análise literária exigindo para seu bom aproveitamento, somente, discernimento e conhecimento de causa por parte do teórico que a utiliza; o que, geralmente, não acontece. Verdade, é que sem a obra de Todorov o Fantástico teria demorado muito mais a ganhar uma definição mais completa, e norteadora, permanecendo dispersa no trabalho de vários teóricos anteriores, ou contemporâneos, do linguista radicado na França. (MAGALHÃES, 2016)

Ainda assim, fica a questão: se hoje, por não estamos mais em uma época de extrema racionalização, pode-se considerar que a inquietante relação entre real e imaginário está resolvida de vez? No capítulo sobre a história das narrativas fantásticas vamos perceber que novas vertentes do gênero surgiram após os avanços da psicanálise no final do século XIX e a questão do duplo.

Na trilha de Todorov, muitos outros vieram. Houve uma grande efervescência de estudos, em muitos países e também na Itália, em torno da literatura fantástica dos séculos XIX e XX [...]. Trata-se de um fato importante. Uma tradição literária inteira foi redescoberta e recuperada; foram definidos e estudados os mecanismos de operação de um modo literário que forneceu ao imaginário do século XIX a possibilidade de representar de maneira viva e eficaz os seus momentos de inquietação, alienação e laceração, e de deixar essa tradição como legado para a tradição moderna — como uma das descobertas expressivas mais vitais e persistentes (CESERANI, 2006, p.7-8).

Dessas releituras e críticas, vários estudos e pesquisas deixaram de ver o fantástico enquanto gênero e passaram a vê-lo como modo discursivo. Como pode-se constatar nos pressupostos de Irène Bessièrre, que em contraposição à teoria todoroviana, a ideia que o fantástico seja um gênero literário é descartada:

o fantástico não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, nem constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo. (BESSIÈRE, 2009. p.186).

Para Bessièrre, o fantástico é um modo discursivo, aquilo “provoca a incerteza ao exame intelectual, pois coloca em ação dados contraditórios, reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade próprias” (2009. p.186):

o fantástico não é senão um dos métodos da imaginação, cuja fenomenologia semântica se relaciona tanto com a mitografia quanto com o religioso e a psicologia normal e patológica, e que, a partir disso, não se distingue daquelas manifestações aberrantes do imaginário ou de suas expressões codificadas na tradição popular. O fantástico pode ser assim tratado como a descrição de certas atitudes mentais. (BESSIÈRE, 2009. p.186)

Também por essa direção, têm-se os estudos de Rosemary Jackson, centrados em um tipo de fantástico metafísico, marcado pelo racionalismo, como também um fantástico psicológico, que se aproximou da fantasia e a sua concepção ficou ligada a representações de fatos sobrenaturais e, principalmente, de circunstâncias insólitas. Assim como Bessière, Rosemary Jackson não pensa o fantástico em termos de gênero. Também descarta a concepção do fantástico como gênero nos moldes em que Todorov a descreve, e levanta uma nova perspectiva: o fantástico como modo literário, o que lhe proporciona abranger uma série de narrativas antes não contempladas no fantástico de Todorov.

Para a autora existe uma certa ambiguidade na estruturação de Todorov (para ele, o gênero fantástico está entre o estranho e o maravilhoso), assim ela lembra que, apesar que o maravilhoso possa ser classificado como gênero literário, mas o estranho, não é nem mesmo uma categoria literária:

É melhor, talvez, definir o fantástico como um modo literário em vez de um gênero, e colocá-lo entre os modos opostos do maravilhoso e do memético. As formas como opera podem então ser entendidas pela combinação de elementos desses dois modos diferentes (...) (JACKSON, 1986, p.30).

A narrativa fantástica confunde elementos do maravilhoso e do mimético. Ele afirma que é real o que ele está dizendo – para o qual ele se baseia em todas as convenções da ficção realista – e, em seguida, passa a quebrar essa suposição do realismo, introduzindo o que – nesses termos – é manifestamente irreal. (JACKSON, 1986, p.32).

As teorias e as categorizações todorovianas partem, na maioria das vezes, de uma perspectiva do leitor: “É necessário desde já esclarecer que, assim falando, temos em vista não este ou aquele leitor em particular, real, mas uma ‘função’ de leitor, implícita no texto”. (TODOROV, 2017, p.37). O chamado leitor implícito de Todorov se aproxima do que mais tarde será chamado de leitor modelo por Umberto Eco em seu livro *Lector in fabula* (1988), que discorre sobre a função do leitor, o funcionamento dos arranjos narratórios e o jogo do dito e o não dito em um texto ficcional.

Um texto está, pois, entremeado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos, e quem o emitiu previa que esses espaços e interstícios seriam preenchidos e os deixou brancos por duas razões. Antes de tudo, porque um texto é um mecanismo preguiçoso (ou econômico) que vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduziu [...]. Em segundo lugar, porque, à medida que passa da função didática para a estética, o texto quer deixar ao

leitor a iniciativa interpretativa [...] todo texto quer alguém que o ajude a funcionar. (ECO, 1988, p. 37)

Lovecraft e Ceserani também consideram o envolvimento do leitor como parte dos procedimentos narrativos do fantástico:

A atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério definitivo de autenticidade [do fantástico] não é a estrutura da intriga, mas a criação de uma impressão específica. (...) Eis porque devemos julgar o conto fantástico não tanto em relação às intenções do autor e os mecanismos da intriga, mas em função da intensidade emocional que ele provoca. (...) Um conto é fantástico muito simplesmente se o leitor experimenta profundamente um sentimento de temor e de terror, a presença de mundos e poderes insólitos. (LOVECRAFT, 1987, p.16).

O conto fantástico envolve fortemente o leitor, leva-o pra dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, pacífico, para depois fazer disparar os mecanismos da surpresa, da desorientação, do medo: possivelmente um medo percebido fisicamente, como ocorre em textos pertencentes a outros gêneros e modalidades, que são exclusivamente programados para suscitar no leitor longos arrepios na espinha, contrações, suores. (CESERANI, 1999, p. 71)

Ao passo que Todorov opõe o fantástico ao positivismo, Jaime Alazraki recupera o fantástico toдорoviano para compará-lo ao fantástico do século XX. E ele ainda propõe delimitar um *novo* fantástico, o neofantástico, ao associá-lo às vanguardas europeias, à primeira grande guerra, às teorias psicanalíticas de Freud e ao existencialismo (ALAZRAKI, 2001, p.280). Pois para ele haveria uma necessidade urgente de encontrar um novo gênero para obras com estéticas mais modernas em relação ao fantástico. Cortázar relatou essa inquietação de Jaime em uma conferência: “casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre”. (CORTÁZAR, apud ALAZRAKI, 2001, p. 272).

Apesar de não questionar as teorias de Todorov, Alazraki prefere considerar a tensão e a perplexidade gerada durante a leitura do fantástico. Suas ideias em torno do novo gênero, além de convergirem com as teorias do leitor crítico de Eco, foram influenciadas pelas metaficcões de Julio Cortázar, Italo Calvino e Jorge Luis Borges, entre outras, *O jogo da amarelinha*, *Se um viajante em uma noite escura* e *As ruínas circulares*, consecutivamente.

A narrativa neo-fantástica também dispensa os bastidores e adereços que contribuem para a atmosfera ou pathos necessários para a rachadura final. Desde as primeiras frases da história, o conto neofantástico nos apresenta, na

boca de um frasco, ao elemento fantástico: sem progressão gradual, sem adereços, sem sofrimento. (ALAZRAKI, 2001, p. 279)

Assim, o fantástico de Todorov como gênero literário estaria engessado àquela narrativa cuja explicação para o insólito nunca fosse encontrada, mantendo o narrador, o narratário, os personagens e o leitor real em constante hesitação, numa dúvida eterna diante dos eventos inexplicáveis para as leis da natureza. Já o fantástico como modo discursivo, apenas está relacionado ao evento insólito, deixando o narrador, o narratário, os personagens e o leitor real na incerteza diante das explicações que se lhes apareçam como possíveis, mas sem que nenhuma delas anule as demais.

A evolução dessas teorias teve início em 1980, quando Jacques Finné critica em sua obra *La littérature fantastique: essai sur l'organisation surnaturelle* os estudos anteriores sobre o gênero.

Finné indica, inicialmente, haver duas tendências que se defrontam no que concerne ao nascimento do fantástico. Para a primeira, que inclui Louis Vax e Marcel Schneider, o fantástico pertenceria a todos os tempos e lugares. Julgo que os autores consideraram, nessa tendência, os elementos e eventos sobrenaturais e não propriamente a literatura fantástica desenvolvida a partir do romantismo europeu, isto é, tomaram a palavra “fantástico” em sentido amplo – algo que contribui, sem dúvida, para a falta de distinção, até os dias de hoje, em relação a outras modalidades literárias em que o irreal se manifesta. (CAMARANI, 2014, p. 97)

Em *A arte e a literatura fantásticas* (VAX, 1972, p.105), primeiro livro de Vax sobre o assunto, o autor assinala elementos sobrenaturais na Bíblia, em Homero, Virgílio, Dante, Apuleio e em toda a Idade Média, para concluir que “a literatura fantástica só no século XVIII tomou o seu verdadeiro surto.”; Schneider, por sua vez, cujo livro se inicia com o maravilhoso do século XII, também acaba por apontar o paralelismo entre fantástico e romantismo. (CAMARANI, 2014, p. 97)

A partir dessas considerações, Finné indica as zonas em que o fantástico mais se desenvolveu: as zonas tocadas fortemente pelo romantismo teriam visto nascer e desenvolver-se uma literatura fantástica das mais notáveis – a Alemanha e os países anglo-saxões seriam as *terrae sacrae* do fantástico; aquelas com um romantismo moderado ou importado teriam apresentado um desenvolvimento mais comedido do fantástico – seria o caso da França; os locais em que o romantismo apenas se enraizou, mostraria um fantástico embrionário – como a Espanha e a Itália. (CAMARANI, 2014, p. 98)

Também em 1980, o português Felipe Furtado publica *a construção do fantástico na narrativa*, que, assim como Finné, e fundamentado por Jackson, critica as teorias anteriores, principalmente o fantástico de Todorov, pois propõe a hesitação

como elemento fundamental do fantástico: “a primeira condição para que o fantástico seja construído é o discurso evocar a fenomenologia meta-empírica de uma forma ambígua e manter até o fim uma total indefinição perante ela” (FURTADO, 1980, p.36).

No início do século XX, o espanhol David Roas lança *Teorías de lo fantástico* (2001), ao elaborar diversas críticas aos estudos anteriores, reconhece que o fantástico transborda as definições de gênero, e considera como uma categoria estética:

No creo que lo fantástico llegue a ser canónico, lo fantástico siempre va a ser más o menos periférico, marginal, porque todavía las formas “respetables”, con muchas comillas, son las formas realistas. Los espectadores, los lectores están más habituados y necesitan más de lo real, porque lo fantástico inquieta, porque lo fantástico te hace pensar en que, quizá, la realidad funcione así, que tú eres un ser extraño, que hay un monstruo dentro de ti... Y eso sin negar la enorme cantidad de obras fantásticas muy populares en cine y, sobre todo, en la TV actual (fundamentalmente estadounidense): desde *Lost* a *American Horror Story*, *The Walking Dead*, *Penny Dreadful*, o la francesa *Les Revenants*, que da un tratamiento muy nuevo al tema del zombi. Es decir, que cada vez hay más público, pero siempre será menor si lo comparamos con el público de otro tipo de literatura o de cine o de televisión más realista. En definitiva, vivimos muy buenos tiempos para lo fantástico, pero éste siempre ocupará, y me parece bien, un lugar no central en el arte. (ROAS in GARCIA, 2016, p. 264)

Nesse contexto o fantástico se dissolveu em muitas facetas, como o realismo mágico, o gótico, a fantasia, a ficção científica, entre dezenas. Não é objetivo desta pesquisa discutir o fantástico como gênero, subgênero, modalidade ou modo discursivo, mas criar condições de um estudo que possibilite o aluno conhecer e apreciar as várias vertentes do fantástico. No capítulo *As gavetas do fantástico*, há uma tentativa de categorizar algumas obras com único objetivo de facilitar a prática pedagógica no letramento literário.

Na leitura de contos fantásticos, é de se esperar que o leitor reaja ao se deparar com os acontecimentos insólitos dentro da narrativa, que o texto provoque dúvidas sobre a possibilidade da fatualidade dos eventos. A narrativa tem a função de criar um ambiente, condições e direcionamento de leituras que privilegie a aceção literal do texto, caso contrário, a reação do aluno perante os eventos fantásticos poderá ficar em segundo plano. Isto acontece, porque na alegoria, no maravilhoso ou no fabuloso, o aluno já aguarda esses acontecimentos.

A proposta pedagógica desta pesquisa tem a intenção de oferecer ao aluno, além do conto fantástico considerado puro, um leque dos gêneros circunvizinhos e subgêneros que provém das narrativas fantásticas: o maravilhoso, o suspense, o terror, o mistério, a ficção científica, entre outros. E pela dificuldade de distinguir, de separar e até de entender as especificidades de cada um deles, optou-se assim, trabalhar com todos de acordo com sua proximidade e interesse dos alunos.

[...] uma das maiores problemáticas em se tratando do gênero fantástico, a sua proximidade com o Maravilhoso, um gênero tão fronteiro, tão cheio de nuances que, em se tratando de demonstrar se uma narrativa pertence ao fantástico ou não, e esse é o nosso caso, acaba por transformar-se em um significativo obstáculo, pois enquanto algumas características nos induzem a entender um texto como Maravilhoso (por exemplo a aceitação do fato sobrenatural como algo comum), outras (por exemplo a utilização de mitos e motivos populares) nos levam a crer que esse tipo de procedimento também pode pertencer ao fantástico, contanto que o autor consiga o efeito pretendido. (PAULA JÚNIOR, 2003, p. 30)

A literatura fantástica desperta a imaginação do indivíduo, e pode ser o ponto de partida de um processo de aproximação do aluno com o universo da leitura literária. Quando o fantástico se apropria dessas referências de uma ultrarrealidade, de um espaço temporal de emoções, de ambientes, de costumes, de arquétipos e de tramas para abstrair dos fatos cotidianos, pode motivar os alunos a ingressar nesse universo.

Contudo, iniciar esse processo não é uma incumbência nada fácil, pois a realidade que encontramos na sala de aula demonstra como o aluno está distante do que seria um leitor proficiente. Muitos jovens confessam uma aversão à leitura literária, principalmente quando indicadas pelo professor em sala com intuito de avaliação. Por outro lado, eles ficam fascinados pelo universo das HQ's, séries televisivas, mídias, redes sociais, games e cinema. Michèle Petit fala sobre esse fascínio: “[...] aos livros, os jovens preferem o cinema ou a televisão, que identificam com a modernidade, a rapidez e a facilidade, ou preferem a música, o esporte, que são prazeres compartilhados”. (2008, p. 17). A escritora diz que a leitura:

[...] contribui, algumas vezes, para que crianças, adolescentes e adultos, encaminhem-se no sentido mais do pensamento do que da violência. Em certas condições, a leitura permite abrir um campo de possibilidades, inclusive onde parecia não existir nenhuma margem de manobra. (PETIT, 2008, p. 13).

Petit (2008) argumenta que a leitura permite um certo distanciamento, uma fuga da realidade concreta, estimulando o senso crítico do indivíduo para que, como sujeito social. Ele reflita sobre suas potencialidades e as possibilidades de um novo viver. Dessa forma, o sujeito transforma o texto e “[...] também é transformado: encontra algo que não esperava e não sabe nunca aonde isso poderá levá-lo.” pois “opera um trabalho produtivo.” (PETIT, 2008, p.28-29). Eis o grande *lance* da leitura; e Petit ainda lembra que, na adolescência, a literatura pode ocupar uma função transformadora, que pode mudar os caminhos da vida do jovem e realinhar seus pontos de vistas.

A partir dessas funções formativas e estéticas da literatura devemos reivindicar uma nova orientação para o uso dos textos literários na sala de aula. Reconhecer o caráter formativo da literatura, implica discutir sobre os sujeitos envolvidos nessa formação: os alunos, os professores, os textos literários e as estratégias leitoras.

E a literatura fantástica pode ser uma motivação inicial para o sucesso no letramento literário.

5.2 A história das histórias fantásticas

A literatura é tão antiga quanto a fala. Ela surgiu a partir da necessidade humana, e não mudou, a não ser por ter se tornado mais necessária.

John Steinbeck

Esta seção é fruto de vivências pessoais e muitas leituras, portanto as observações são livres, não há pretensão de fazer literatura comparada nem de estabelecer relações intertextuais. Portanto, *não se trata de apresentar as obras literárias no contexto de seu tempo, mas de apresentar, no tempo em que elas nasceram, o tempo que as revela e conhece: o nosso* (BENJAMIN, 1994)

O ato de contar histórias é uma das artes mais antigas da humanidade, e surgiu no momento que o homem primitivo sentiu a necessidade de compartilhar suas crenças, saberes, conquistas, medos e anseios. Para Mário Vargas Llosa, contar histórias é

uma atividade primordial, uma necessidade da existência, uma maneira de suportar a vida. Para conhecer o que somos, como indivíduos e como povos, não temos outro recurso do que sair de nós mesmos e, ajudados pela

memória e pela imaginação, projetar-nos nessas ficções; é refazer a experiência, retificar a história real na direção que nossos desejos frustrados, nossos sonhos esfarrapados, nossa alegria ou nossa cólera reclamem (LLOSA, apud YUNES, 1998, p. 12).

Provavelmente a narrativa fantástica seja a modalidade mais antiga desses relatos, já que têm suas bases no universo primitivo da magia. As histórias que tentavam responder os mistérios da vida e da morte, mais tarde, converteram-se nas lendas, fábulas, mitos, contos de fadas e na literatura folclórica de gerações.

No sul da Mesopotâmia, com a invenção e a evolução da escrita pelos sumérios, surgiram os primeiros registros dessas narrativas, que até então, eram tradições orais. *A Epopeia de Gilgamesh* (2.100 a.C.), de autoria desconhecida, foi localizada por arqueólogos em doze tabletes de argila, cada qual contendo cerca de 300 versos. A história narra os feitos do semideus Gilgamesh em sua longa e árdua jornada em busca da imortalidade. O poema épico é considerado um dos primeiros registros da literatura e, possivelmente, seja também o *debut* do fantástico no mundo literário, pois contém temas comuns ao gênero, como deidade, imortalidade, sobrenatural e apresentação de divindades mitológicas, monstros, entre outros seres fabulosos.

Mais tarde, entre os séculos X e IX a.C., no Oriente Médio, surgiu o primeiro indício dos textos bíblicos: uma narrativa tão inefável que virou monomania. E no decorrer do milênio, esses textos continuaram a ser reescritos, ganhando outras versões até serem compilados em um só livro: a *Bíblia Sagrada*. Na verdade, os motes das narrativas bíblicas remetem-nos a algumas passagens da *A Epopeia de Gilgamesh*. No episódio da enchente que aniquila tudo que há na terra com algumas poucas pessoas salvas em uma gigantesca nave flutuante, há, explicitamente, similaridades com o versículo bíblico sobre a arca de Noé. Pelo seu caráter ficcional, a Bíblia é obra de referência da literatura do ocidente, outorgando-lhe a estrutura e técnicas narrativas, motes fabulosos, cheios de suspense, metáforas, alegorias, seres míticos, sagas, parábolas, relações passionais e personagens lendários.

Desde que a pesquisa histórica descobriu o caráter literário dos escritos bíblicos, esse problema (dogma cristã) se tornou cada vez mais consciente no pensamento popular teológico. Mostrou-se que o Antigo e o Novo Testamento em seus trechos narrativos ligam elementos históricos, lendários e mitológicos, e que em grande parte é impossível separar esses elementos com segurança suficiente. (TILLICH, 2002, p. 57).

Outra obra épica originada da tradição oral é *O Mahabharata* (IX a IV a.C.), um dos maiores clássicos da mitologia hindu. A epopeia, quinze vezes mais extensa que a Bíblia, é uma compilação de noventa mil versos atribuída a Vyasa. São histórias sobre duas famílias em guerra pelo monopólio de um reino repletas de aspectos externos mitológicos, como lendas sobre reis, deuses, demônios, sábios e santos, e internos filosóficos, como moral, ética e o desenvolvimento espiritual.

No início dos tempos, o maravilhoso foi a fonte misteriosa e privilegiada de onde nasceu a literatura. Desse maravilhoso nasceram personagens que possuem poderes sobrenaturais; deslocam-se, contrariando as leis da gravidade; sofrem metamorfoses contínuas; defrontam-se com as forças do Bem e do Mal, personificadas; sofrem profecias que se cumprem; são beneficiadas com milagres; assistem a fenômenos que desafiam as leis da lógica, etc. (COELHO, 2000, p. 172)

No século VIII a.C. esses temas também apareceram nos poemas épicos gregos, *Ilíada* e *Odisseia*, atribuídos a Homero. São as epopeias mais importantes da história, pois são a primeira grande referência das manifestações artísticas, religiosas, literárias e filosóficas da civilização ocidental; e seus personagens e sagas tornaram-se símbolos da aventura humana. *Ilíada* narra, em vinte e quatro cantos, os episódios do nono ano da famosa Guerra de Troia, no qual desencadeiam um duelo entre deuses e humanos. *Odisseia*, a continuação de *Ilíada*, conta o regresso de Odisseu à sua terra natal, após dez anos de conflitos na Guerra de Troia. Nesta jornada épica, o herói grego enfrenta feiticeiras, deuses, sereias, monstros, ciclopes entre muitos outros personagens míticos. Ao transpor as barreiras do tempo, as obras chegam aos dias de hoje como representantes absolutas do gênero épico, cunhando o termo *odisseia* para definir jornadas longas e fantásticas.

Posteriormente, com a popularização do alfabeto, Hesíodo conta em outro grande épico, *Teogonia* (700 a.C.), a origem do mundo e dos deuses, consolidando assim, junto a Homero, o gênero mito. Por ter características didáticas, os poemas de Hesíodo integravam um compêndio religioso no qual os jovens gregos alfabetizavam-se e veneravam os seus deuses.

A partir do domínio do Império Persa, o aramaico começa a ganhar proeminência, assim em 500 a.C., Zoroastro escreve os *Ghatas*, primeiro registro da literatura persa pré-islâmica. São dezessete cânticos sagrados agrupados e intitulados pelo nome de *Avesta*. Os textos dessa *bíblia*, tanto a parte litúrgica como a *Vendidade* (histórias míticas e as epopeias), eram recitados em festividades da

corde, nos quais eram abordados assuntos sobre a criação do mundo, a imortalidade da alma, a vinda de um messias, juízo final e a ressurreição dos mortos:

(...) como eu fiz o sol, a lua e as estrelas a girar no firmamento com corpos astrais brilhantes; como eu produzi a semente, de modo que elas podem espalhar-se pelo solo (...)-, eu produzi a cada um destes quando sua produção mais difícil para eu conseguir era ressuscitar os mortos. (ZOROASTRO apud ANKLESARIA, 1956, p. 285)

A origem da fábula perde-se na névoa da história da humanidade, deve ter nascido no momento em que os homens começaram a se comunicar verbalmente. Alguns registros remontam a origem da fábula na Mesopotâmia, conforme provérbios sumérios de 2000 a.C. Outros, nas raízes de contos populares hindus. Contudo, é consensual que essa composição engenhosa sobrevive como gênero desde a Antiguidade, como verificamos em narrativas bíblicas e criações poéticas de Hesíodo. A fábula do falcão e do rouxinol (VIII a.C.) em *Trabalhos e Dias*, poema épico de Hesíodo, discute o comportamento de dois personagens que se opõem ao trabalho rural, construindo assim as figuras do herói e do ocioso que, mais tarde, Esopo adaptou para *A formiga e a cigarra* (VI a.C.). Grandes filósofos da Grécia Antiga indicam Esopo como precursor do gênero. Já os contemporâneos discutem a sua existência. Ainda que Esopo, supostamente, tenha existido, ele não registrou nenhuma de suas fábulas. Suas historietas tinham natureza didática e eram, geralmente, relacionadas à educação familiar, aos bons modos e aos princípios morais.

A fábula, de acordo com o sentido da palavra, é o que merece ser dito. Por muito tempo, na sociedade ocidental, a vida do dia a dia só pôde ter acesso ao discurso atravessada e transfigurada pelo fabuloso; era preciso que a vida fosse extraída para fora dela mesma pelo heroísmo, pela façanha, pela Providência e pela graça, eventualmente por um crime abominável; era preciso que ela fosse marcada com um toque de impossível. Somente então ela se tornava dizível. O que a colocava fora de acesso lhe permitia funcionar como lição e exemplo. Quanto mais o relato saía do comum, mais ele tinha força para fascinar ou persuadir. Nesse jogo do fabuloso imaginário, a indiferença para com o verdadeiro e para com o falso era, portanto, fundamental. (FOUCAULT, 2006, p. 220).

Mais tarde, assim como Homero, Esopo teve o conjunto de sua obra vinculado à *paideia* grega, graças aos esforços de Fedro (I d. C.), que estruturou e aperfeiçoou o gênero ao resgatar, redigir e compilar as fábulas do poeta grego.

A origem do teatro é quase simultânea com a da própria humanidade. Isso porque o homem primitivo utilizava esse *jogo de imitação* como uma forma de

expressão. No entanto, apenas no século V a.C. que o teatro foi considerado a manifestação artística fundamental para o desenvolvimento cultural da Grécia Antiga. As encenações, os rituais e as danças eram apresentados em festividades para controlar as possibilidades de eventos sobrenaturais, louvando deuses, por exemplo, a Dionísio, divindade mitológica da fecundidade, dos ciclos vitais, do vinho, da folia, da loucura e também do teatro. Os dramaturgos atenienses exploraram esses elementos mitológicos em suas tragédias: Ésquilo escreveu *Prometeu Acorrentado*, Sófocles, *Édipo Rei* e Eurípides, *As Troianas*.

Ainda que *Édipo Rei* (III a.C.) seja considerado um dos principais símbolos mitológicos da tragédia grega, é possível identificar fortes *pinçeladas* de características góticas na peça de Sófocles. A ficção Gótica somente foi reconhecida popularmente como gênero literário no século XVIII. Mas aqui, na trama sofocliana, existe uma configuração fundamental de uma peça gótica: o horror que causa no leitor com o destino trágico de Édipo, que ao descobrir ser casado com a própria mãe, fura os próprios olhos. De acordo com King (2014), é perceptível que, em *Édipo Rei*, o terror está na incerteza do mal que circunda o reino: aqui, há a sensação de que algo não está correto, mas ainda assim nada é revelado.

A literatura latina surgiu timidamente quando Roma dominou a Grécia no século III a.C., tomando como herança a fantástica literatura grega. Na Era de Ouro, o ápice da literatura latina, Virgílio escreveu *Eneida* (I a.C.), um grande poema épico sobre os ancestrais romanos inspirado em *Ilíada* e *Odisseia*. O principal mote de *Eneida* é a lenda do filho da deusa Afrodite, Enéas, que após ser salvo na Guerra de Troia e enfrentar longas desventuras, fundou a cidade de Roma na península itálica.

Outra obra basilar da literatura ocidental é *Metamorfoses* (ano 8 a.C.), que inspira poetas, escritores, dramaturgos, cineastas, escultores, pintores, compositores e músicos até os dias de hoje. É a obra-prima do poeta latino Ovídio, que bebeu na fonte dos mitos gregos e romanos na produção de sua epopeia sobre a origem do mundo. São doze mil versos que amalgamam, propositalmente, o verossímil e o inverossímil, versando a transmutação dos seres humanos e mitológicos em novos corpos: elementos dos reinos animal e vegetal.

Considerado o Shakespeare hindu e aclamado por Goethe, Kalidasa é o maior poeta e dramaturgo da Índia antiga. Reproduzindo Ingalls (1976):

(...) ele combina convenção e originalidade, razão e emoção, valores mundanos e valores místicos com bom gosto invariável. Pode-se encontrar cada um desses elementos separadamente em outros autores sânscritos; mas nenhum outro autor sânscrito percorreu as várias correntes da literatura, perseguiu os vários objetivos da vida humana em tão perfeita harmonia. (p. 19)

Kalidasa foi autor dos poemas épicos em sânscrito *Raghuvamsha* (sobre os reis da dinastia Raghu) e *Kumarasambhava* (sobre a vida de Parvati, deusa hindu da fertilidade) e da peça *Abhijnanashakuntala* (conta a história do rei Duşyanta), escritos no século V d.C. Suas obras, baseadas principalmente na mitologia e filosofia hindus, influenciaram a literatura europeia do final do século XVIII e início do século XIX.

No século VIII d.C., o folclore medieval nórdico é retratado no poema épico *Beowulf*, a mais extensa e notável epopeia da literatura anglo-saxã. De autoria desconhecida, o poema não está intitulado, é conhecido somente como *Beowulf* desde os primórdios do século XIX. A trama é sobre um corajoso herói de força descomunal, que lhe permite levar a cabo grandes façanhas na batalha contra seres fantásticos, como monstros assustadoramente antropomorfizados. A narrativa contém trechos inspirados na *Bíblia* e resíduos da mitologia germânica. Antes da tradução e análise de J. R. R. Tolkien em 1936, os críticos consideravam a trama infantil com narrativas fatigantes e repetitórias sobre a jornada do herói, e que *Beowulf* teria valor meramente historiográfico. Tolkien rebateu as críticas sobre a presença dos elementos fantásticos em uma obra até então histórica, argumentando que esses elementos funcionam como emblema mítico da luta do homem contra o inexorável. Um dos motes mais fascinantes do enredo é que ele aparenta ter sido construído por alguém que forqueou em um *ponto de fusão imaginativo* entre o mito e a teologia.

No século VI, os chineses inventaram a xilogravura, uma técnica de gravação de desenhos e símbolos na madeira. E o mais antigo e popular impresso budista, *O sutra do diamante*, é uma xilogravura do ano 868 d.C. Considerado uma joia da literatura religiosa mundial, a maior parte do texto apresenta um diálogo entre Buda e um discípulo sobre impermanência e ilusões. Impossível abordar o budismo sem se reportar à alegoria *O sutra do diamante*. A popularidade desse tratado filosófico pode ser atribuída à sua sabedoria mística, estilo loquaz, lógica conceitual e à busca pelo aprimoramento religioso.

O maravilhoso é uma categoria poética que tem sua origem nos textos dos ritos mágicos. Todas as civilizações tiveram seus rituais mágicos que

confirmavam e celebravam as crenças respectivas. [...] A *Bíblia* para o mundo Ocidental, como sabemos, tal como o *Alcorão* para o mundo árabe são fontes inesgotáveis de mitos e histórias. A *Kaballah* é outra fonte importante que não podemos deixar de lembrar. (RODRIGUES, 2003, p.97)

A grande tradição árabe de contar histórias ultrapassa gerações. A literatura islâmica clássica surgiu de reflexões religiosas e eruditas e sua Era de Ouro foi com o *Alcorão* (VII d.C.), o livro sagrado dos muçulmanos. Assim como a *Bíblia Sagrada*, o *Alcorão* também foi um marco na literatura por sua natureza ficcional; e é considerado não apenas uma fonte de conhecimento religioso, mas também um cânone para literatura árabe.

Algumas traduções indicam que muitos preceitos da religião islâmica foram incorporados nos contos das Mil e uma Noites, tendo como base o *Alcorão*, justamente no momento da passagem da oralidade para a escrita. Exemplo recorrente é a veneração a Alá, como nesta tradução de Mamede Mustafa Jarouche: “[...] a Deus pertencemos e a ele retornaremos; não há poderio nem força senão em Deus altíssimo e poderoso [...]” (CAVALCANTE, 2012, p. 48)

A questão da oralidade no *Livro das mil e uma noites*, no entanto, não pode ser examinada sem que se leve em conta a cultura árabe como um todo. Com efeito, a unidade do Islã se constituiu em torno do *Alcorão*, que foi transmitido, durante muito tempo, graças a um excepcional esforço de memorização. (BLACHERE, 1969, p.15).

A partir daí, muitas outras histórias fabulosas surgiram, como *As mil e uma noites* (VIII-XV a.C.), um dos mais sedutores e mágicos registros disponíveis do folclore árabe. Classificada como pertencente ao gênero épico, o fantástico e o maravilhoso constituem a base dos contos, embora a obra apresente uma pluralidade de gêneros: poemas, cânticos, fábulas, mitos, lendas, poemas, debates, parábolas, crônicas e contos. A construção narrativa d’*As mil e uma noites* é fascinante: composta de episódios entrelaçados que formam uma história mais extensa com uma estrutura complexa, na qual o início de uma nova história é o encadeamento do final da história anterior. Essa composição seduz o ouvinte curioso a retornar para saber o final da história que, estrategicamente, foi *congelado* no ponto mais alto da narrativa. E o fato dessas histórias serem contadas à noite, associando a narrativa à noção de incompletude ou de infinito, contém uma simbologia característica da ficção fantástica, que relaciona noite a mistério, sobrenatural, magia e também a sacro:

A verdade é que o oriental é o homem do infinito [...]. Mas o mistério, o infinito leva a uma imersão na noite. É, por isso, que as histórias são contadas à noite; é por isso que Muhammad recomenda que o *Alcorão* seja lido à noite; e é por isso que a revelação é obtida na noite: a noite da Revelação. É por isso que, no calendário muçulmano, há a noite do Qaddar (predestinação),

ou seja, a noite do Destino. O Destino nosso é uma realidade noturna. O Ramadan, com sua lua de Ramadan, evidentemente, é a noite. A viagem que faz Muhammad de Makkah a Jerusalém é a Viagem Noturna. E, ali adiante, na maçonaria, no carbonarismo, os olhos vendados, a persistência da noite. A noite das cavernas, a noite das grutas iniciáticas... Gruta de Nossa Senhora de Lurdes, com sua floresta de muletas e as mães pedindo a cura do filho paralítico. (HADDAD, 1986)

A coletânea é repleta de histórias de fantasia cósmica, alegorias, metáforas, terror, horror, suspense, jornadas heroicas, retratos da vida cotidiana do Islã medieval, retóricas, narrativas passionais de crueldade, desilusão, compaixão, piedade, medo, amor e ódio. Com esse repertório encantador e uma rica galeria de personagens, *As mil e uma noites* nos convida a mergulhar no universo do Oriente Médio através da leitura de seus contos, como *Aladim e a lâmpada maravilhosa*, *Ali-Babá e os quarenta ladrões*, *As viagens de Simbad*, entre muitos.

O gênero épico sobreviveu por toda Idade Média ao narrar os grandes feitos heroicos em grandes batalhas. Essas epopeias originaram o grande marco da literatura fantástica, o romance de cavalaria, que popularizou um novo arquétipo de herói: o cavaleiro andante gentil e defensor dos injustiçados e oprimidos. *A História dos Bretões* (830 d.C.), um tratado medieval sobre a história dos povos britânicos, é obra basilar do gênero por conter muitas referências ao lendário Rei Artur e influenciar a escritura de crônicas históricas. *História dos Bretões*, atribuída ao monge galês Nênio, faz um resumo da história dos bretões e apresenta Arthur como um valente guerreiro, não como um rei. O personagem somente virou um rei lendário em 1138 d.C., quando o sacerdote Geoffrey de Monmouth escreveu as crônicas pseudo-históricas *História dos Reis Bretões*, colocando Arthur como um dos reis na linha dos líderes britânicos. A coletânea aborda as vidas dos reis da Bretanha, cronologicamente, dos troianos aos anglo-saxões. O valor histórico de *História dos Reis Bretões* é questionável, o mais provável é que Monmouth tenha fantasiado quase tudo com a intenção de deixar um legado glorioso para a Grã-Bretanha. Assim, podemos considerar que Arthur e todos os personagens fantásticos relacionados às chamadas lendas arturianas, como o Mago Merlim, os Cavaleiros da Távola Redonda, Guinevere e Lancelot, sejam criações literárias.

A Civilização do Ocidente Medieval, a partir do primeiro milênio *post-christum*, difundiu o cristianismo e a crença que os mortos serão trazidos de volta à vida. A obra que possibilita uma abordagem da indagação sobre essa angústia humana é *A Divina*

Comédia (XIV d.C.) do poeta Dante Alighieri. O poema é uma alegoria, nemiamente descritiva, sobre a odisseia espiritual do próprio Dante por três reinos: o Inferno, o Purgatório e o Paraíso; e que, ao longo da jornada, ele vai debatendo temas variados - história, mitologia, filosofia, política e religião- com personagens de universos divergentes: bíblico, público e do seu círculo pessoal.

A Divina Comédia é um poema no qual reúnem todos os gêneros anteriores – épicos, míticos, filosóficos – e no qual se conta uma história. O tema do poema não é o regresso de Ulisses a Ítaca ou as aventuras de Enéias: relata a história da viagem de um homem ao outro mundo. Esse homem não é um herói, como Gilgamesh, e sim um pecador – e mais: esse pecador é o próprio poeta, o florentino Dante. O poema antigo era impessoal; com Dante aparece o eu. (PAZ, 1993, p.14)

A fantástica literatura chinesa data também da Antiguidade e é um patrimônio cultural, mas foi a partir da Dinastia Ming que a China viveu a era de ouro no campo literário. Luo Guanzhong, em *O Romance dos Três Reinos* (XIV d.C.), combinou fatos históricos, mitos e lendas para contar a tumultuada história dos últimos anos da Dinastia Han e da era dos Três Reinos. Narrativas fabulosas a respeito desses períodos já existiam na tradição oral, mas as histórias ficaram famosas após as Dinastias Yuan e Ming. Ao invadir o ocidente, a popularidade e fama atingiram níveis tão altos que, atualmente, *O Romance dos Três Reinos* é a literatura fantástica da China mais divulgada através de peças de teatro, novelas, cinema, TV, games etc.

Tempo de horror com a *peste negra*, três rapazes e sete moças se abrigam em um castelo. Todos os dias, cada um dos jovens contava uma história. Os dez dias seguintes resultaram em cem contos. Estruturado como uma narrativa moldura, *Decamerão* (1353), de Giovanni Boccaccio, é uma deslumbrante coletânea de contos sofisticados, que passeiam entre a fábula e o historicismo, originando um relato em que a realidade dialoga com o maravilhoso e o extraordinário. A narrativa moldura, muito utilizada no gênero fantástico, não foi criação de Boccaccio, nem era desconhecida, já foi reproduzida, muito antes d'*As mil e uma noites*, na Grécia em *O Banquete* (385 a. C), diálogo escrito por Platão.

Ocorre que uma noite, depois de muito chorar por Lorenzo que não voltava, Elisabetta acabou por adormecer chorando, e Lorenzo lhe apareceu em sonho, pálido, todo despenteado, com as roupas rasgadas e apodrecidas, parecendo que lhe dizia: “Ó Elisabetta, você não faz outra coisa, só me chamar e lamentar a minha longa ausência, acusando-me atrozmente com suas lágrimas; fique sabendo que não posso voltar, pois no último dia em que me viu os seus irmãos me mataram”. E, indicando-lhe o lugar onde o tinham enterrado, pediu-lhe que não o chamasse mais nem o esperasse, e

desapareceu. Quando a jovem acordou, acreditando na visão, chorou amargamente. (BOCCACCIO, 2013, pp. 267-268)

Os *Contos de Canterbury* (1387), do britânico Geoffrey Chaucer, é uma coletânea de vinte e quatro histórias épicas, duas em prosa e o restante em verso, repleta de xilogravuras. A moldura narrativa utilizada por Geoffrey é bafejada em *Decamerão*, que estabelece padrão para a literatura renascentista: em uma estalagem, um grupo de peregrinos resolve fazer uma aposta. Aquele que contar a melhor história ganhará uma refeição. Entre novelas de cavalaria, fábulas, contos que revisitam *As mil e uma noites*, poesias líricas e outros tantos gêneros de difícil classificação, *Os Contos de Canterbury* expõem o panorama da vida medieval, mas com debates que ainda podemos associar ao nosso mundo contemporâneo – sobre amor, luxúria, ambição, piedade e castigo -, atribuindo um caráter de atemporalidade a esses relatos. Na apresentação da obra de Chaucer, Paulo Vizioli alerta sobre a multiplicidade de gêneros, estruturas narrativas e temas:

Além da sociedade, também estão presentes no livro a cultura e a literatura medievais, visto que, a exemplo do *Ulysses* de James Joyce, onde cada capítulo tem uma “arte” e um “estilo”, cada história de *Os Contos de Canterbury* ilustra um gênero literário diferente (em geral adequado ao narrador), e focaliza com certa minúcia uma ciência ou atividade humana. Dessa forma, podemos dizer que *O Conto do Cavaleiro*, como era de se esperar, é um “romance de cavalaria”, pertencente ao Ciclo Antigo; *O Conto de Chaucer sobre Sir Topázio*, que parodia um “romance” independente, é um “poema herói-cômico”; e *O Conto do Proprietário de Terras* é um “lai de Bretagne”, um gênero desenvolvido por Marie de France, não claramente definido, cuja ação se passa obrigatoriamente na região da Bretanha. Ainda no âmbito da literatura profana, “*O Conto do Padre da Freira*” constitui uma “fábula”, mais ou menos no estilo dos “debates” entre animais; “*O Conto do Magistrado*” se enquadra na tradição das então populares “histórias de esposas caluniadas”; “*O Conto do Escudeiro*” lembra os relatos das *Mil e Uma Noites*; e os *Contos do Estudante e do Mercador* podem ser classificados como “novelle”, uma forma narrativa que Chaucer trouxe da Itália. Por sua vez, as histórias daquelas personagens desbocadas, – o Moleiro, o Feitor, o Cozinheiro, o Homem-do-Mar, o Frade e o Beleguim, – são típicos “fabliaux”. Como amostras da literatura religiosa, temos “*O Conto da Prioressa*”, uma narrativa dentro da tradição dos “milagres de Nossa Senhora”; “*O Conto da Outra Freira*”, uma “legenda” ou vida de santo; “*O Conto do Vendedor de Indulgências*”, que não passa de um “exemplum” dentro de um sermão religioso (assim como “*O Conto da Mulher de Bath*” se caracteriza como “exemplum” profano); “*O Conto de Chaucer sobre Melibeu*”, que nada mais é que um “tratado moral”; e “*O Conto do Pároco*”, que exemplifica o “sermão”. Finalmente, há narrativas de difícil classificação, ou porque devem ter sido criadas pelo próprio Chaucer (“*O Conto do Criado do Cônego*”), ou porque são meras adaptações de Tito Lívio (“*O Conto do Médico*”) ou de Ovídio (“*O Conto do Provedor*”), – enquanto “*O Conto do Monge*”, ao oferecer uma seqüência de historietas, reproduz, em ponto menor, as coletâneas medievais, no estilo de *A Legenda das Mulheres Exemplares* ou do próprio livro em que se insere. (VIZIOLI apud CHAUCER, 1988, p.7-8)

No outono *da Idade Média*, o feudalismo entra em declínio, e como o surgimento de novas cidades, o mundo renasce como cenário das ações do homem, e não mais como manifestação dos caprichos divinos. Gil Vicente representa este período antinômico e ao mesmo tempo magnífico ao compor a alegoria *Auto da Barca do Inferno* (1517). A peça tem como cenário um porto imaginário, onde se encontram as duas barcas, a Barca do Inferno, cujo barqueiro é o Diabo, e a Barca da Glória, tripulado por um anjo. Eles recepcionam as almas dos passageiros que serão julgados. A função do Diabo é levar todas as almas condenadas pela sociedade ao inferno. À sombra desses valores morais da Idade Média, o dramaturgo português deu forma a conceitos abstratos, concretizando-os em alegorias conhecidas por um povo temeroso, e ao mesmo tempo encantado com as superstições e os seres fantástico: anjos, diabos, fadas, feiticeiras, sereias, dragões e gigantes que compõem a divertida obra vicentina. *Este diabo não se parece em nada com o demônio abstrato de Dante nem ao Mefisto filosófico de Goethe. Ele é alegre e esperto e diz a cada um sua verdade.* (DELAPIERRE, 1947, p.23)

Após o advento da impressão gráfica em massa no século XV e no limiar do humanismo, François Rabelais escreve as *Histórias de Gargântua e Pantagruel* (1532-1564), um romance originalmente constituído em cinco obras, é considerado um clássico da literatura renascentista. A epopeia fala das aventuras utópicas de dois gigantes, Gargântua e seu filho Pantagruel no país das fadas. A sátira foi considerada escatológica por incluir os elementos do humor do folclore popular da época: linguagem obscena, glotonaria, atividades fisiológicas, eructações e comportamento sexual vulgar, provocando a ira das instituições sociais, políticas e religiosas.

No primeiro momento, as histórias parecem apenas lúdicas, perfunctórias, de viés recreativo, mas, na verdade, elas revolucionaram os conceitos literários ao criticar a estagnação medieval, a rigidez de pensamento, a igreja, a cavalaria e as convenções sociais, em uma época onde o interesse pela tradição e pelo erudito ressurgia.

É porque vós, meus bons discípulos, e alguns outros doidivandos ávidos de lazer, lestes os divertidos títulos de alguns livros de nossa invenção Gargântua e Pantagruel (...) e mui levemente julgais que, dentro não se tratou senão de brincadeiras, fantasias e mentiras divertidas, visto que, sem se examinar o conteúdo, o rótulo externo (isto é o título) insinuava zombaria e pândega. Não convém, todavia, encarar tão levemente a obra dos humanos, pois vós mesmos dizeis que o hábito não faz o monge;

pode alguém usar as vestes monacais e por dentro nada ter de monge, como pode um outro vestido de capa espanhola, nada ter que ver com a Espanha por sua coragem. Por isso, é preciso abrir o livro e cuidadosamente verificar o que contém. (BAKHTIN apud BRAIT, 1997, p.26).

Através dos milênios os contos de fadas são contados e recontados, desde *O livro do mágico* (4000 a.C.) dos egípcios a *Mabinogion* (1350 d.C.) dos britânicos, aprimorando-se, passaram a transmitir preceitos e doutrinas de uma forma que encantam tanto a mente crédula da criança como a mente cética do adulto. A tradição oral de contar histórias garantiu a divulgação e permanência dos contos de fadas na literatura popular. A partir do século XVI, começaram a circular coletâneas de contos de fadas de quase todas nacionalidades europeias. Dentre aqueles que inspiraram sua produção literária no folclore local, pintando-a com sua personalidade, podemos citar o italiano Straparola com *As novelas de Morlini* (XVI d.C.), fonte da obra francesa de Gabrielle-Suzanne Barbot, *A Bela e a Fera* (1740). Também recorreram a Straparola, Charles Perrault e Molière, pelo enredo de ascensão de seus contos - um personagem ascende da pobreza à riqueza através da magia -, como percebemos em *As Noites Agradáveis* (1551).

Com as grandes navegações e aprimoramentos tecnológicos, o Renascimento português coincide com o poema épico *Os Lusíadas* (1572) de Luís Vaz de Camões. Entrelaçam-se na obra, uma díade façanha histórica, a história de Vasco da Gama e uma jornada mitológica. Bem como nas obras de Homero, há, na epopeia camoniana, presença de mitologia greco-latina, heróis mitológicos e heróis humanos contracenando sobre as grandes proezas dos navegadores lusitanos. Marcando assim, como é comum ao gênero, o sentimento heroico da expansão de Portugal por mares nunca antes navegados.

Esse interesse pelo clássico é devido à influência da Antiguidade greco-latina na literatura renascentista. As revoluções científica e humanista no século XVI respingam diretamente na literatura inglesa, excepcionalmente nas eras elisabetana e jacobita, testemunhando a chegada da comédia e tragédia nas peças teatrais produzidas no país. O precursor do teatro jacobita, Christopher Marlowe, faz um pacto com o diabo em *Doutor Fausto* (1604), um dos mais fascinantes mitos da literatura moderna. E não devido somente ao mote que a obra alcançou esse fascínio exacerbado. Afinal de contas, tramas sombrias com temas sobre divindades malignas

já eram exploradas em obras como *A Epopeia de Gilgamesh*. Uma sátira escancarada ao cientificismo, a obra conta a história de Fausto, um teólogo respeitado por sua inteligência, mas entediado com as convenções da ciência, invoca um demônio para se divertir, já que acredita conhecer todas as nuances de Deus.

Com tantas mudanças na política, nas ciências e nas artes, é tarefa árdua determinar a época exata em que o racionalismo prevaleceu no ocidente. Os modelos greco-romanos dos clássicos da literatura, como o poema épico e os relatos históricos, perderam espaço para os romances. No metarromance *Dom Quixote de La Mancha* (1605-1615), Miguel de Cervantes compôs uma história em episódios, mas com um único mote, inspirando-se nas novelas de cavalarias medievais. Foi precursor do romance moderno, amalgamando vários gêneros. Diferentemente dos romances de cavalaria anteriores, Cervantes satiriza essas novelas ao não criar um herói, mas sim um anti-herói, que vive entre o mundo real e o imaginário: Dom Quixote, um leitor ávido dos romances de cavalaria, que mesmo na meia-idade decidiu ser um cavaleiro. Mas a realidade do seu mundo não correspondia ao mundo fabuloso dos romances que lia. Em suas andanças, em um rompante de loucura ou imaginação excessiva (?), ele via gigantes no lugar de moinhos de ventos, castelos em estrebarias, adversários em simples peregrinos, princesas em mulheres comuns. A obra *pinta* uma realidade dentro desse mundo de fantasia que o personagem idealiza.

Encheu-se-lhe a fantasia de tudo que achava nos livros, assim de encantamentos, como pendências, batalhas, desafios, feridas, requebros, amores, tormentas, e disparates impossíveis; e assentou-se-lhe de tal modo na imaginação ser verdade toda aquela máquina de sonhadas invenções que lia, que para ele não havia história mais certa no mundo. (CERVANTES, 2002, p. 686).

Os primeiros respingos a molharem o gótico como gênero foi em *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca* (1601). Shakespeare trabalhou com incontestáveis impulsos góticos na peça. Mas, somente no século XVIII, quando os críticos revisitam *Hamlet*, trouxeram à luz uma análise psíquica e mística sobre a obra, reconduzindo a insanidade e a figura fantasmagórica do pai à frente do palco.

Enquanto o clássico era bem ordenado, o Gótico era caótico; enquanto aquele era simples e puro, este era ornamentado e intrincado; enquanto os clássicos ofereciam um conjunto de modelos culturais a serem seguidos, o Gótico representava o excesso e o exagero, o produto da barbárie e do incivilizado. (PUNTER, 1996, p. 5)

A natureza gótica do drama dá-se quando o personagem Hamlet rompe com as convenções sociais, isolando-se em profunda melancolia. Tal dinâmica e suas implicações criam o cenário ideal para a exploração do caos. Hamlet se autoflagela para manter sua sanidade desde o encontro com o fantasma do pai e a revelação de sua morte por envenenamento. O universo gótico da obra fica aprimorado na arquetipização díade de Hamlet - herói ou anti-herói, louco ou lúcido - e na ambientação metafísica da história, tudo refletido na tenebrosidade dos próprios personagens. Além de *Hamlet*, Shakespeare também traz o fantástico em *A Tempestade*, o maravilhoso em *Sonho de uma Noite de Verão* e de novo, o gótico em *Macbeth*.

A ficção científica ficou mais palpável com o escrito fantástico de Johannes Kepler, *O Sonho* (1620). A trama parte da viagem, sem nenhuma espaçonave nem foguete, de um aluno até a lua. A história é um olhar sobre a humanidade com perspectiva diferente da época. Mais tarde, em *A Nova Atlântida* (1627), Francis Bacon conta sobre uma fantástica ilha perdida no meio dos oceanos, onde a ciência e a tecnologia ultrapassaram os tempos. As duas narrativas são consideradas de cunho filosófico, no entanto, elementos mágicos, sobrenaturais e adventos tecnológicos até então inexistentes, categorizam as obras no universo fantástico da ficção científica. Cyrano de Bergerac também contribuiu para o gênero com a genial *História Cômica dos Estados e Impérios da Lua* (1642). Diferente do relato de Kepler, aqui há explicação logística para a viagem para a lua: uma nave espacial.

Em XVII La Fontaine consolidou de vez o gênero fábula no ocidente, revisitando as narrativas de Esopo. La Fontaine manteve a estrutura original em versos prestigiando o estilo e a simbologia do gênero grego, e também as duas partes substanciais do gênero – a brevidade e a moral -, mas agregando, implicitamente, temáticas renascentistas, religiosas, políticas e sociais como a miséria e a injustiça:

La Fontaine chamou de corpo e alma da fábula. O corpo é representado pela narrativa que trabalha as imagens e dá forma sensível às idéias gerais. A alma são exatamente as verdades gerais corporificadas na narrativa. As verdades gerais, [...], são inerentes à humanidade toda. É a experiência de vida dos povos, e a noção filosófica do bem e do mal, presente em cada indivíduo, no uso normal de suas faculdades mentais e morais. (PORTELLA, 1979, p. 121)

Assim como a fábula, o conto de fadas utiliza o maravilhoso com viés didático para facilitar a educação moral e ética, principalmente voltada para o público infantil.

A expressão conto de fadas foi cunhada pela francesa Madame d'Aulnoy no final do século XVII. Mas foi seu contemporâneo e conterrâneo, Charles Perrault, que resolveu recontar as histórias que ouvia de sua mãe e dos saraus parisienses, que ficaram conhecidas como *Contos da mamãe ganso* (1697). Perrault aperfeiçoou a estética dessas histórias, modificou a estrutura composicional e estabeleceu uma linguagem própria para o público infantil. Também introduziu elementos lúdicos – a fada, a magia e os versos – e expressões literárias, como *Era uma vez* e *Em um reino muito distante*, que nos remetem a uma história de natureza atemporal e fantástica, possibilitando um acordo mútuo entre o narrador e o leitor para a aceitação do mundo mágico proposto na história. Charles Perrault, sem dúvida, é o responsável pela consolidação de um novo gênero, o conto de fadas.

As marcas cronológicas que determinam início e fim de cada movimento literário são apenas simbólicas. Na literatura europeia não é diferente. Romantismo e Realismo se entrelaçaram, resultando em uma nova estética literária cheia de paradoxos – erudita e simples, burguesa e popular, prosaica e híbrida – retratada em obras como *Viagens de Gulliver* (1726). Uma sátira pungente do irlandês Jonathan Swift que *pincela* um retrato alegórico e amargo da Inglaterra e suas instituições sociais. A imagem do país, já no início do século XVIII, era de grande potência industrial e comercial, e os ingleses, com seus comportamentos e ideologias iluministas, julgavam-se modelo para o resto do mundo. Utilizando o humor, Swift traz essa Inglaterra para as aventuras de Gulliver, que começam após um naufrágio e sua chegada a uma estranha ilha, onde faz anotações detalhadas sobre o cotidiano dos habitantes, sua forma de pensar, leis, preconceitos, religiões e conflitos - situações e coisas que muitas vezes não são aceitas de acordo com a realidade ou a normalidade dos homens. Uma narrativa repleta de desventuras, viagens atemporais, situações absurdas, seres fantásticos, personagens e terras surreais, faz da obra uma das precursoras do realismo fantástico e, provavelmente também, da ficção científica. No entanto, algumas adaptações aproximaram as aventuras de Gulliver para o maravilhoso infantil.

Uma ficção científica inspirada no mote de *As viagens de Gulliver*, foi *Micromegas* (1732), de Voltaire. Aqui o protagonista viaja, ao invés dos mares de Swift, pelos quatro cantos do universo e vai relatando os costumes, a cultura e o comportamento dos habitantes dos planetas que visita.

No final do século XVIII, quando a literatura gótica surgiu no caminho contrário ao cenário cultural da Inglaterra, isto é, colocou em dúvida o pensamento racional, objetivo, revolucionário e científico difundido na corrente Iluminista, e permitiu a entrada de pensamentos inquietos, sombrios, distorcidos e tenebrosos que desorganizaram toda uma sociedade às voltas de mudanças radicais impostas pela urbanização e industrialização que vieram substituir o modo de vida feudal. Ao nadar contra a corrente do neoclassicismo, o romance gótico resgata a sensibilidade, o refinamento das emoções, a consciência reflexiva do Romantismo, mas sem o seu subjetivismo exacerbado. E ao mesmo tempo, e paradoxalmente, apropria-se do caráter descritivo do Realismo para compor os personagens e ambientes. Desse gótico inglês, podemos considerá-lo um gênero amalgamado que foi influenciado pelas estéticas romântica e realista. Resgatando a natureza gótica da obra de Shakespeare, Horace Walpole escreve *O castelo de Otranto* (1764), repleto de jogos psicológicos, coincidências bizarras e cenas insólitas:

É o romance dos espectros em castelos arruinados, de mocinhas presas em cárceres subterrâneos por criminosos, de monges desenfreadamente debochados, uma caricatura do mundo medieval, com fortes tendências anticlericais, como convém ao Século das Luzes, e tudo é colocado num país pitorescamente exótico, às mais das vezes na Itália, não importa, pois no gosto oficial da época, que continua o Classicismo, tudo aquilo que não é Antiguidade grecoromana ou França, é exótico. A literatura popular ou “trivial” da época acreditava tudo isso. Mas os leitores cultos, estes sabiam melhor: o país exótico para o qual se refugia o anticlassicismo é o país de todas aquelas novidades – da poesia da natureza e da noite dos túmulos, do romance sentimental e do romance “gótico” é a Inglaterra. (CARPEAUX, 1987, p. 160)

Também na França do século XVIII, o espírito, até então, racional e comedido do leitor, desprezava as descabidas narrativas fantasistas, à exceção daquelas que atuavam entre os limites tradicionais da aceitação como as farsas teatrais, as fábulas e os contos de fadas. A quebra do racional pelo fantástico veio com a presença dos elementos insólitos em *O diabo apaixonado* (1772), do fabulista Jacques Cazotte. O conto é considerado a pedra fundamental da literatura fantástica no Ocidente. Trata-se de uma fabulação centrada na exploração do sobrenatural, em que o protagonista Álvaro incentivado pelos amigos do Cabala, invoca o Diabo, figura que incita a inquietação do leitor, que ao considerar o plano das personagens como um mundo de pessoas vivas, busca explicações para os eventos transgressores da normalidade. A novela fantástica de Cazotte foi produzida quase isocronicamente a *Fausto* de

Goethe. Embora publicado em 1808, a primeira parte, e a segunda em 1832, Goethe iniciou sua composição em 1775. Seguindo a linha temática de *O diabo apaixonado*, a história em *Fausto* é baseada em várias lendas populares sobre invocações e pactos com o diabo. Na verdade, *Fausto* é uma das muitas versões de *A história trágica do Doutor Fausto* (1604) de Christopher Marlowe. Embora também apresente a competição entre o bem e o mal, o *Fausto* de Goethe tem aprofundamento filosófico sobre valores e comportamentos do homem. Importante linha divisória da literatura ocidental, *Fausto* faz alusões ao Classicismo com personagens da mitologia grega, da Bíblia cristã e da Antiguidade. Assim, a ambiguidade nas narrativas fantásticas de Cazotte e Goethe, e em tantas outras da época, afasta o leitor francês, pelo menos por um momento, do período das Luzes, de suas crenças, de seus pensamentos racionais.

É com *Le diable amoureux* que Cazotte afirma um realismo psicológico no decorrer da narrativa o qual se contrapõe com o elemento sobrenatural: Belzebu que, invocado na iniciação ocultista do protagonista Alvare em um círculo mágico, por meio de uma fórmula de conjuração, passa a acompanhá-lo sob a forma de uma bela jovem, Biondetta. A ambiguidade é criada por meio dos sonhos do protagonista, que se mesclam à realidade a ponto de ele não mais diferenciar um e outro e se questionar sobre os limites do possível: Cazotte propõe uma explicação humana e reserva a possibilidade de uma explicação sobrenatural. (CAMARANI, 2014, p.31)

Assim como Goethe, o alemão Friedrich Schiller, estarecido com o período do Terror durante a Revolução Francesa - execuções na guilhotina, guerras civis e perseguições religiosa e política -, ingressou no movimento literário *Sturm und Drang*. O movimento era uma reação mais contundente à estética classicista francesa, levando os seus participantes a verem com bons olhos as criações de Shakespeare e Homero, entre vários escritores clássicos. A história gótica de uma paixão tempestuosa em *Os Sofrimentos do Jovem Werther* (1774), de Goethe, e os espectros conflitantes de dois irmãos aristocráticos, um idealista honrável e um materialista manipulador, em *Os bandoleiros* (1781), de Schiller, exemplificam a influência do *Sturm und Drang*, uma literatura caracterizada pela violência física e psicológica, linguagem expressiva - e muitas vezes chocante -, fúria selvagem, um avassalante e atormentado lirismo e o fim de vários tabus - tanto sociais como literários -, tudo para expor as angústias humanas.

Depois de Camões, outro português a se aventurar nas tramas épicas foi o frei português Santa Rita Durão com o poema heroico *Caramuru* (1781). Ambientada no

Brasil, a história do naufrago Diogo Álvares Correia, narra o descobrimento da Bahia. Apesar da obra se inspirar em eventos verídicos e apresentar uma historiografia indígena, é apenas uma lenda com elementos do mundo onírico, da mitologia greco-latina e várias profecias. Assim como Camões, Santa Rita Durão considerava o *maravilhoso pagão* como componente imprescindível à natureza épica.

O mundo cultural todo voltado para Europa, mas talvez tenham sido os chineses os primeiros especialistas no gênero fantástico. *O Sonho do quarto vermelho* (1791), de Cao Xueqin, é uma joia rara da literatura fantástica. Com a presença de vários elementos do fantástico - como a sciência de uma pedra, metamorfose humana, deusas, imortalidade, reinos e joias mágicas -, a obra desfez todos os conceitos e técnicas imagináveis da tradicional literatura chinesa. A riqueza lírica, a estética refinada, as caracterizações verossímeis dos personagens - com valores morais mundanos, nem herói nem vilão -, e a descrição minuciosa da cultura chinesa, como culinária, artes, mitologia, religião, misticismo, música, literatura, arquitetura, artes plásticas até medicina, cozinha, música, arquitetura e até cerimoniais fúnebres, fazem da novela de Xueqin o auge da ficção oriental.

Apesar da publicação dos *Contos da mamãe ganso*, a expansão dessas histórias pela Europa e pelas Américas só alcançou o ápice somente no início do século XVIII, através da iniciativa de Jacob e Wilhelm Grimm de pesquisar, preservar e reescrever esses contos. A proposta da coletânea dos irmãos Grimm partiu de seu interesse romântico e nacionalista pelas tradições folclóricas, e sua obra *Contos maravilhosos infantis e domésticos* (1812) é, até hoje, o maior e mais importante registro de contos coletados na Europa.

Em meio à imensa massa de textos que lhes servia para os estudos linguísticos, os Grimm foram descobrindo o fantástico acervo de narrativas maravilhosas, que, selecionadas entre as centenas registradas pela memória do povo, acabaram por formar a coletânea que é hoje conhecida como *Literatura Clássica Infantil*.” (COELHO, 2003, p. 29).

O romantismo gótico alemão também explorava o horror, sobrenatural, a excentricidade, a irracionalidade, a filosofia romântica e o fantástico como domínios da imaginação. O fenômeno do duplo se torna um dos símbolos do movimento abordando a relação conflituosa do sujeito com os seus “eus”, e E. T. A. Hoffmann foi o seu principal representante. Privilegiando as emoções comuns e preservando-se do intelectualismo autoconsciente, Hoffmann combinou esses elementos com

maestria em *Noturnos* (1817). São contos sombrios, como *O homem de areia*, que fala sobre um homem comum, mas que se revela capaz de arrancar os olhos das crianças. É a compreensão perturbadora da literatura gótica sobre a mente humana. Mais tarde, em 1919, em um ensaio, Sigmund Freud considerou *O homem de areia* o paradigma do estranho devido a sensação ligada à angústia e ao horror que a incerteza provoca:

[...] algo estranho está ligado diretamente à figura do Homem da Areia, isto é, à idéia de ter os olhos roubados, e que o ponto de vista de Jentsch, de uma incerteza intelectual, nada tem a ver com o efeito. A incerteza quanto a um objeto ser vivo ou inanimado, que reconhecidamente se aplica à boneca Olímpia, é algo irrelevante em relação a esse outro exemplo, mais chocante, de estranheza. É verdade que o escritor cria uma espécie de incerteza em nós, a princípio, não nos deixando saber, sem dúvida propositalmente, se nos está conduzindo pelo mundo real ou por um mundo puramente fantástico, de sua própria criação. Ele tem, de certo, o direito de fazer ambas as coisas; e se escolhe como palco da sua ação um mundo povoado de espíritos, demônios e fantasmas, como Shakespeare em *Hamlet*, em *Macbeth* e, em sentido diferente, em *A Tempestade* e *Sonho de uma Noite de Verão*, devemos-nos curvar à sua decisão e considerar o cenário como sendo real, pelo tempo em que nos colocamos nas suas mãos. Essa incerteza, porém, desaparece no decorrer da história de Hoffmann, e percebemos que pretende, também, fazer-nos olhar através dos óculos ou do telescópio do demoníaco oculista - talvez, na verdade, o próprio autor em pessoa tenha feito observações atentas através de tal instrumento. A conclusão da história deixa bastante claro que Coppola, o oculista, é realmente o advogado Copélio e também, portanto, o Homem da Areia. (FREUD, 1976, p.283-284)

Antes de *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, como vimos, o gênero gótico já tinha se consolidado na Europa. Mortos vagando por paisagens estrangeiras, mulheres presas em castelos, homens *bons* aterrorizando crianças, assassinatos, cenas de horror e terror eram motes recorrentes na ficção gótica da época que Shelley resgatou-os sem hesitar para compor sua obra. O que alterou de modo definitivo o gótico europeu, além da combinação dos principais tropos góticos, como assombro, perseguição, exílio e isolamento, foi a escritora expandir esses elementos, atrelando-os a análises de questões psicológicas e morais com debates filosóficos, ciência *versus* religião, o bem *versus* o mal, por exemplo, ambientados em cenários urbanos. *Frankenstein* também serviu de base para que, mais à frente, Bram Stoker eternizasse, em seu romance gótico *Drácula* (1897), o mais famoso vampiro da história. Stoker também se baseia nos tradicionais temas góticos na ambientação de sua narrativa, abordando o aspecto mais mórbido e íntimo da psique humana, construindo um mundo irracional, de desordem e caos, e invocando a natureza primitiva e selvagem do inconsciente coletivo que habita o imaginário do homem.

A rica mitologia irlandesa influencia até hoje a ficção americana. Washington Irving resgatou *A Lenda do Cavaleiro sem Cabeça* (1820) na literatura celta. Teve grande repercussão na América, inclusive é um dos principais temas da maior festa americana, o Halloween. Por seu caráter investigativo, o conto gótico de Irving, é um marco para a literatura policial.

Washington Irving é outra figura famosa não estranha ao sobrenatural; pois embora os seus fantasmas sejam em sua maioria por demais extravagantes e jocosos para comporem uma autêntica literatura espectral, nota-se uma clara inclinação nesse sentido em várias de suas produções. [...] A América do Norte, além de herdar o folclore mítico europeu, tinha um fundo adicional de associações fantásticas de onde sacar: assim, lendas espectrais já eram reconhecidas como um tema fértil de literatura. Charles Brockden Brown granjeara uma fenomenal celebridade com seus romances radcliffianos, e o tratamento mais leve dado por Washington Irving a temas irreais rapidamente tornara-se clássico. (LOVECRAFT, 1987, p.20;28)

Com as histórias medievais e romanescas já saturadas, Honoré de Balzac adapta, para uma nova realidade literária, as formas mais breves de narrativas. Balzac tem preferência pelo conto fantástico *a la Hoffmann*, e apodera-se de elementos que popularizaram o autor alemão no território francês, como por exemplo, o grotesco, o noturno e a loucura. Mas também a influência do gótico-científico-filosófico de Shelley é percebida em *O elixir da longa vida* (1830). Com ambientação exótica e atmosfera de mistério, o conto é escabroso e violento. As reflexões filosóficas desenvolvem-se ao longo da trama: um abastado alquimista, logo após descobrir a fórmula da vida eterna, morre, cabendo ao seu filho ressuscitá-lo e, portanto, renunciar seu vasto espólio.

A epopeia finlandesa *Kalevala* (1835-1849), do linguista Elias Lönnrot, é baseada em poemas, canções, contos folclóricos e de encantamentos do povo nativo da Carélia e da Finlândia. A obra reconta histórias mitológicas, gerando uma herança literária que resgatou o nacionalismo finlandês no século XIX. Assim como os irmãos Grimm, Lönnrot recuperou toda essa literatura, até então viva na tradição oral, e, espetacularmente, conseguiu unir e organizar em uma só obra.

Outro admirador de Hoffmann, e influenciado pelo universo gótico, Théophile Gautier utiliza também a consciência do homem duplo em seu conto *A morte amorosa* (1836): a história da tentação de um jovem sacerdote por uma bela vampira. No caso da narrativa de Gautier, a questão do duplo envolve o debate entre o sagrado e o profano. A narrativa permeia entre o mundo real e o sonho. O universo onírico

aparece também como estratégia de ambiguidade na tessitura narrativa para reforçar a presença do fantástico ao gerar a dúvida e a hesitação no leitor: de um lado, pode-se dizer que era um sonho, uma explicação aceitável para o mundo real, de outro, pode-se dizer que era tudo verdade, confirmando, então, o evento sobrenatural.

A influência de Hoffmann espalhou-se por quase todo continente europeu, podendo ser percebida em autores pré-surrealistas como o ucraniano Nikolai Gógol. O conto *O nariz* (1836) - uma das histórias mais originais, cômicas, fantásticas e surpreendentes de Gógol – apresentou, de início, uma atmosfera misteriosa e bizarra que, mais tarde, descobriu-se ser uma sátira de natureza filosófica para discutir e refletir a realidade da época. O mistério se dá com o bizarro sumiço do nariz de um major. Outro elemento surreal da narrativa é o fato do nariz ter uma vida independente do seu dono. Enfim, o conto é uma tentativa, talvez precoce pela reação de espanto da crítica, de inserir o gênero fantástico na tradicional literatura russa.

A pequena sereia, do dinamarquês Hans Christian Andersen, é um dos nove contos de fadas de sua coletânea *Contos de fadas* (1837). Como Perrault, Hans escreveu alguns de seus contos influenciado por histórias que ouvia na sua infância, mas inventou outros contos completamente originais. Se as narrativas de Grimm são reconhecidas pelo mundo maravilhoso do *faz-de-conta*, as de Hans são reconhecidas por retratar a realidade do cotidiano até que o maravilhoso é descortinado. Andersen ainda não é reconhecido como um escritor de ficção científica, contudo, revisitando seus contos, podemos encontrar referências a máquinas futuristas, como navios voadores em *O Príncipe perverso* (1840).

O escritor que consolidou a tradição fantástica na literatura americana foi Edgar Allan Poe. Lamentavelmente a obra do autor americano costuma ser escopo de muitas análises reducionistas, e é vulgarmente considerado “o mestre do terror” ou simplesmente, “o criador das histórias de detetive”. A novidade da estética de Poe não é apenas retratar as temáticas góticas e de mistério, muito frequentes na literatura desde a ascensão do romance inglês. A questão é a magnífica base teórica que o autor emprega na linguagem de suas narrativas sofisticadas.

A obra de Poe é vasta em gênero e qualidade artística. O autor escreveu desde poemas, a novelas e contos. Exerceu grande influência sobre autores como Baudelaire, Maupassant e Dostoievski. Além disso, Poe é considerado um dos grandes escritores da literatura mundial, não apenas pela variedade, mas também pela extensão de sua produção literária, até

mesmo Paul Valéry o aclamou como “o mestre da imaginação material. (TODOROV, 2004, p.75)

Autor do poema gótico *O Corvo* (1845), Poe também escreveu contos sobre mistério, terror e horror, consolidando de vez os gêneros na literatura moderna. O conto *A queda da casa Usher* (1839) é um exemplo de terror psicológico, que permeia entre a loucura e o sobrenatural. Detentor de uma mente multívaga, inquieta e muitas vezes atormentada, Poe também trouxe o gênero policial para o cenário literário. Em *Os crimes da Rua Morgue* (1841), o famoso detetive de Poe, Auguste Dupin, investiga as mortes misteriosas de duas mulheres em um quarto fechado. E se não bastasse, Poe foi um grande contribuidor do gênero de ficção científica. Em *A Narrativa de Arthur Gordon Pym* (1838), há passagens de reanimação de mortos que o narrador explica através de conceitos científicos.

Com o passar do tempo, os temas góticos foram readaptados. Isso devido às realidades duras e sórdidas da classe trabalhadora que mudou gradualmente a vida sombria das áreas urbanas. O resultado foi o desenvolvimento de uma nova vertente da literatura gótica: o gótico urbano. Os romances realistas de Charles Dickens, ambientados em asilos, orfanatos, escolas e prisões, aplicaram elementos do gótico urbano em narrativas que abordam conflitos sociais como a exploração e a miséria. Por exemplo, *Oliver Twist* (1838) que, mesmo que não existam componentes sobrenaturais que justifiquem a natureza fantástica da obra, pode ser considerado um romance gótico. Já a inglesa Emily Brontë, aprofundou muito esses elementos em comparação a Dickens, expandiu as tradições da literatura gótica na caracterização de suas personagens. Mas, a abordagem complexa de Brontë sobre o gótico, que entrevê o sublime no terror, foi as sequências descritivas dos conflitos interiores das personagens de *O Morro dos Ventos Uivantes* (1847). Episódios em que os personagens não conseguiam diferenciar entre o real e o imaginário. A temática fantasmagórica também esteve presente em Dickens. N’*O Conto de Natal* (1843), além da presença de fantasmas que caracterizam sua obra como fantástica, o autor contribuiu para literatura de ficção científica com o mote de viagens no tempo também abordado no conto, e mais tarde, aventurou-se no gênero policial com o inacabado *O Mistério de Edwin Drood* (1870).

O gênero fantástico chegou ao Brasil através da antologia gótico-fantástica de Álvares de Azevedo, *Noite na Taverna* (1855). Com a mesma estrutura narrativa de

moldura d'*As mil e uma noites* e *Decamerão*, a história de Azevedo apresenta um grupo de amigos que, transtornados pelo vinho e para espantar o tédio da vida, começam a narrar suas histórias de vida. São histórias macabras, com relatos explícitos de vícios, assassinatos, vilipêndios, traições, necrofilias e muitas outras transgressões morais. Na realidade, essas narrativas são um inextricável jogo entre a realidade do cotidiano dos personagens e um mundo sobrenatural, onde povoam elementos do fantástico. As linhas que demarcam esses mundos são instáveis, tanto que, demônios povoam o espaço dos personagens na mesma esfera de normalidade que os humanos.

Os escritos insólitos de Fiódor Dostoiévski retratam a verdadeira natureza humana em circunstâncias limítrofes. Esse retrato das almas atormentadas pela obsessão é a essência do realismo fantástico das obras de Dostoiévski, que dramatizam cenas da realidade, com o propósito de resgatar o passado com potencialidades futuras. É o contexto de *Memórias do Subsolo* (1864): um mundo dentro da normalidade cotidiana, mas que de imediato é surpreendido por um fenômeno absurdo. Situação similar vamos perceber em *A Metamorfose* de Franz Kafka. Em ambas obras, há uma adequação perfeita ao insólito, em que o componente fantástico é essencial para se alcançar o real.

Depois do termo “romance científico” ser utilizado em um artigo sobre a obra especulativa *Vestígios da história natural da criação* (1844), de Robert Chambers, com o passar do tempo a ciência apontava para um futuro mais possível e o rótulo “romance científico” foi incorporado na ficção. Os encantos da ciência também inspiraram o francês Júlio Verne nas suas narrativas *sci-fi*, com *Viagem ao centro da terra* (1864) e *A volta ao mundo em 180 dias* (1872). A maravilhosa criatividade de Verne proporciona aos leitores, até hoje, aventuras surpreendentes, explorando mundos desconhecidos até para o próprio escritor, como em *A jangada* (1881), ambientada na Amazônia, lugar nunca visitado por ele. Mais tarde o termo foi substituído por ficção científica.

Em uma Inglaterra vitoriana bastante agitada, Lewis Carroll, assim como Gógol na Rússia, antecipa traços do surrealismo ao utilizar o componente *nonsense* em *Alice no País das Maravilhas* (1865). O surrealismo somente “surgiu” como movimento artístico na França em 1920, e impactou profundamente, as artes plásticas e a literatura ao abordar um universo onírico e ilógico. Carroll se apropria desse

universo em sua narrativa. Com um roteiro fragmentado, a história de Alice percorre um ambiente surrealista, que convida o leitor a mergulhar em um reino fantástico, e totalmente insólito, com criaturas e objetos mágicos, mas bizarros, e em itinerários labirínticos repletos de enigmas, proporcionando incríveis experiências sensoriais.

A renovação da literatura gótica inglesa se dá com *O retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde. Aqui, o gótico, que já tinha uma força surpreendente de impacto no leitor, recebeu de Wilde sutilezas estético-literárias. Influenciado pelo conto *O Retrato oval* de Poe e no mito de Fausto, Wilde conta a sombria história de Dorian Gray: um jovem aristocrata que ao tornar-se modelo para um pintor, toma consciência de sua beleza e jovialidade. Então mergulha na vida do esteta ideal, cheia de vícios e desregramento, abarcando todas as formas de hedonismo. Apaixonado pela própria imagem, e para permanecer eternamente jovem e belo como no retrato, Dorian deseja vender sua alma. E estranhamente seu desejo é realizado.

A Pedra da Lua (1868), do inglês Wilkie Collins, é uma das mais incríveis narrativas investigativas do século XIX. Sem saber, Collins consolidou um novo gênero: o romance policial. A narrativa é sobre o roubo de um enorme diamante indiano que uma jovem inglesa ganha em seu aniversário. A trama labiríntica traça os esforços para elucidar o roubo, identificar o ladrão, rastrear a joia e recuperá-la. Contada em uma série de narrativas pelos personagens principais, a obra é, provavelmente, o mais importante romance policial da literatura moderna inglesa, antecedendo em quase vinte anos os aclamados casos de Sherlock Holmes. No despontar desse novo gênero, Collins dispôs seus elementos essenciais com a *expertise* de um verdadeiro mestre na criação da atmosfera de mistério e suspense.

Adepto da escola de Gautier, Machado de Assis é um dos precursores do realismo fantástico brasileiro. Entre dezenas de contos fantásticos que mergulham em um universo insólito, *A vida eterna* (1870) narra um suposto pesadelo com rituais de canibalismo em busca da vida eterna. Aqui, Machado escolhe a saída tradicional do fantástico-estranho de Todorov, valendo-se do universo onírico para explicar racionalmente os eventos sobrenaturais. O diferencial machadiano é a diluição das passagens de horror e terror através de sua sofisticada tessitura narrativa e o seu senso de humor peculiar.

O precursor surrealista, pós-romântico, simbolista e libertário, Arthur Rimbaud, é uma das mais importantes repercussões da poesia moderna. O universo de Rimbaud abrange inovações e resgates estéticos: o *nonsense*, os aspectos subversivos e a forte negação ao clássico. Em *Uma Estação no Inferno* (1873), o verossímil e o inverossímil estão no mesmo nível, expondo o maravilhoso e seus aspectos surrealistas: o ilogismo, o absurdo, as realidades atemporais, o encontro de mundos distantes e a profundidade da alma humana na expressão da consciência do duplo. A abordagem da duplicidade em *Uma Estação no Inferno*, como fez Hoffmann em *Homem de areia*, possibilita, ao leitor, um debate profundo sobre a psiquê humana e a multiplicidade de “eus” que carrega em si próprio.

O livro sobre lendas do índio brasileiro, *O selvagem* (1876) de Couto de Magalhães, é composto de duas partes. A primeira é um curso para compreender o texto original de lendas tupi, e a segunda parte, é um estudo antropológico sobre as origens, costumes e as terras indígenas. Na primeira parte, Magalhães faz um resgate da literatura oral através de mitos, lendas, fábulas e contos, que aborda temáticas variadas, desde situações cotidianas à origem das coisas, como no mito *Como a noite apareceu* que

[...] conta que no princípio era sempre dia, e a noite dormia no fundo das águas, domínio da Cobra Grande. A filha da Cobra Grande casa-se com um jovem índio, mas se recusa a dormir com o marido se ele não mandar buscar a noite no rio. Três “fâmulos” são enviados à Cobra Grande, que lhes entrega a noite fechada num caroço de tucumã, advertindo-os de que não devem abri-lo. Dele provêm os cantos noturnos dos grilos e dos sapinhos, e os três índios não resistem à tentação de abrir o caroço. De repente a noite cai, tudo escurece, e o piloto do barco exclama: “Nos perdemos!”. Então todas as coisas do bosque transformam-se em animais, e a canoa se torna em parte onça e em parte pato. Finalmente aparece Vênus, a última estrela da noite, e só então a filha da Cobra Grande separa o dia da noite e transforma alguns (não se sabe bem quem) em kujubim e inambu (duas aves cujo canto se distingue de todos os outros, como explica Ungaretti numa nota), e os fâmulos em macacos. (WATAGHIN, 1998, p.169)

Sobre *Como a noite apareceu*, Alberto da Costa e Silva lembra:

[...] disse-me certa vez João Guimarães Rosa que gostaria de o ter concebido. E penso que Kafka ou Jorge Luis Borges poderiam, de perspectivas diferentes, ter reescrito, se as tivessem conhecido, a história de mauari e o sono, e a dos estrangeiros de cabelo vermelho [...] (SILVA, 2004, p. 7)

Os arranjos narratórios utilizados por José de Alencar no romance gótico, *Encarnação* (1877), criam uma espécie de desordem na mente do leitor ao gerar dúvidas frente ao acontecimento sobrenatural: fantasmas versus alucinações do

protagonista. Tudo acontece quando um marido, com sentimento de culpa por ter traído sua falecida esposa com a atual, tenta o suicídio. A partir daí, a presença da primeira mulher é constante em sua rotina. Esse evento não é considerado insólito, no primeiro momento, pelo leitor ainda crédulo. No entanto, aos poucos, a atmosfera de incerteza surge, e a possibilidade do sobrenatural manifesta-se.

Embora fosse adepto do realismo, movimento que se propunha representar o real como ele é, sem floreios nem fantasias, o português Eça de Queiroz também tinha uma literatura excepcionalmente imaginativa e carregada de elementos fantásticos. O gosto pela fantasia se manifestou mais contundentemente em *O Mandarim* (1880), que adverte logo no prólogo:

Repousemos do áspero estudo da Realidade humana... Partamos para os campos do Sonho, vaguear por essas azuladas colinas românticas onde se ergue a torre abandonada do Sobrenatural, e musgos frescos recobrem as ruínas do Idealismo... Façamos fantasia!... (QUEIROZ, 1997, p. 786).

Embora seus últimos trabalhos tenham revelado o lado mais macabro com narrativas sombrias e aterrorizantes, na novela *O mandarim*, Eça compõe uma fábula com um *revival* do pacto diabólico. A história é sobre um homem cético que, ironicamente, compactua com o Diabo para adquirir fortuna em troca da morte de alguém. A atmosfera fantástica instaura-se por meio de vários recursos, além da figura do diabo, a possibilidade de intervir na vida de alguém no outro lado do planeta por meio de um objeto mágico faz parte de acontecimentos insólitos não explicados na trama - e não há nenhuma intenção do autor para explicá-los. Aqui, há uma leitura fantasista e alegórica que serve como matéria para criticar os excessos do capitalismo europeu do século XIX.

O gosto pelo fantástico era também marcante na literatura infantil do século XIX, como vimos na aventura *nonsense* de *Alice no país das maravilhas*. Outro autor que consolidou a Era de Ouro da literatura infantil foi Mark Twain, com uma escrita mais realista, escreveu a fábula *As aventuras de Huckleberry Finn* (1884), uma divertida sátira social.

O desenvolvimento do já conhecido gótico urbano - imortalizado por Stoker em *Drácula* e presente nas obras de Charles Dickens e de Mary Shelley -, e os avanços da ciência, também serviram de inspiração para as criações literárias do escocês Robert Louis Stevenson. O resultado foi uma abordagem mais contundente da

expressão da consciência do duplo em *O médico e o monstro* (1885). O romance gótico-científico é reconhecido por seu notável retrato do que se costuma descrever como dupla personalidade, criando uma espécie de pesadelo no qual uma mente humana está fragmentada em duas partes conflitantes: uma gentil e outra perversa. Além da clareza e da sofisticada construtiva da narrativa, os componentes que desestabilizam a realidade orquestram magnificamente o emprego do fantástico e do insólito. Tudo isso não somente devido à linguagem primorosa, e também graças a uma *savoir-faire* de Stevenson de abstrair imagens e criar ambientes.

Mattos, Malta ou Matta? (1885), do naturalista Aluísio Azevedo, possivelmente é o primeiro romance policial publicado de autoria brasileira. A narrativa foi inspirada em notícias das páginas policiais dos folhetins cariocas. Com o mote sombrio sobre troca cadáveres, Aluísio mistura a obscuridade do gótico com o texto cru e frio da narrativa naturalista.

Com ficção popular florescendo, o gênero policial, uma espécie de subgênero do gótico, foi o grande apelo para o grande público. Poe foi um dos mais importantes precursores das histórias de detetive com o personagem Auguste Dupin. No entanto, o gênero ganhou plenitude com o escocês Arthur Conan Doyle. *Um Estudo em Vermelho* (1887) apresentou o imortal Sherlock Holmes para o leitor ávido por enigmas policiais.

Toda a obra se propõe pelo menos dois tipos de leitor. O primeiro é a vítima designada pelas próprias estratégias enunciativas, o segundo é o leitor crítico que frui o modo como foi levado a ser vítima designada. Exemplo típico — mas não único — desta condição da leitura é o romance policial, que prevê sempre um leitor de primeiro nível e um leitor de segundo nível. O leitor de segundo nível deve fruir não a história contada, mas o modo como a história foi contada. (ECO, 1988, p. 101).

Com o excêntrico Sherlock, o gênero policial ressurgiu com todo vigor, apoiando-se nos preceitos científicos, como teorias psicanalíticas, anatomia, biologia, botânica, raciocínio lógico e matemático. Agatha Christie, por sua vez, concebeu o também excêntrico detetive belga Hercule Poirot. Ambos considerados mestres da ficção policial, presentearam leitores por gerações com histórias de enigmas e mistérios. Geralmente, nas narrativas de Doyle e Agatha, as cenas de crimes, a princípio, geram dúvidas e estranhamento, característica do gênero, que apontam a

presença de elementos sobrenaturais. Mas ao decorrer da narrativa, o crime é desvendado através de explicações racionais, dentro das leis da física e da natureza. O que aparentava ser um fenômeno sobrenatural nada mais era do que uma artimanha do criminoso para desnortear a polícia.

No Brasil, *Contos da Carochinha* (1894), de Figueiredo Pimentel, consolidou a literatura infantil no país. Na verdade, a obra é uma adaptação dos contos de fadas europeus, principalmente da coletânea do francês Xavier Marmier, com algumas variações para o folclore local. Além da compilação de Marmier dos contos de Charles Perrault, dos Irmãos Grimm e de Hans Christian Andersen, Pimentel também inseriu seus próprios escritos.

Também publicado em 1894, *O livro da selva*, do indo-britânico Rudyard Kipling, é uma coletânea de histórias curtas ligadas por poemas. A obra ficou famosa por imortalizar o personagem Mogli, o menino indiano criado por lobos. Kipling utilizou as figuras de animais em seus contos - aproximando do gênero fábula -, para estabelecer um viés didático em sua obra. As lições de moral versam sobre bom comportamento e contrastam com a irresponsabilidade humana na caça, comércio e maus tratos aos animais.

Como contraste ao maravilhoso infantil, emerge, então, o que se pode chamar de tendência mais realista na literatura fantástica, a ficção científica *hard*, como a de *O Homem Invisível* (1897), do inglês H. G. Wells. A história é sobre um cientista que utiliza seus estudos sobre refração óptica para se tornar invisível. O mote encanta de imediato o leitor ao abordar a invisibilidade cientificamente e não como um evento mágico. Ao longo do enredo, com o poder da invisibilidade, o personagem sofre uma metamorfose psíquica que gera reflexões sobre o comportamento humano.

Protagonistas femininas são raras na narrativa fantástica. A narradora do clássico de terror psicológico, *A volta do parafuso* (1898), de Henry James, é uma exceção. Os protagonistas, narradores ou testemunhas dos episódios insólitos e sobrenaturais, são, geralmente, figuras masculinas. A mulher, nessa configuração, fica apenas no plano do resgate, da recompensa, do objeto de desejo do então herói homem. A história de *A volta do parafuso* é sobre uma jovem preceptora que começa a ver fantasmas. Ela acredita que esses fantasmas são de ex-empregados que estão se apossando aos poucos das crianças. Ainda aqui, o leitor não pode ter certeza, em

nenhum momento, de quão real é esse evento, sendo levado a crer no relato da narradora. Pois o estado de angústia, de terror e de espanto dela são transferidos para ele, que, a princípio, credibiliza a história. Mas no desenrolar da narrativa, inicia-se um processo de desconformidade com os eventos sobrenaturais, deixando para o leitor a impressão de que os seres fantasmagóricos são frutos da mente criativa da preceptora. A credibilidade que ele depositava nela, esvai-se; pois, habilmente e propositalmente, na tessitura da trama, o autor solta pistas que contradizem as crenças da narradora.

Ambivalente, contraditório, ambíguo, o relato fantástico é essencialmente paradoxal. Ele se constitui sobre o reconhecimento da alteridade absoluta à qual ele supõe uma racionalidade original, "outra", precisamente. Menos que a derrota da razão, o fantástico retira seu argumento da aliança com a razão, com aquilo que ela recusa habitualmente. (JAMES, 2003, p. 121).

Bebendo nas mesmas fontes de Goethe e Cazotte e revisitando mitos e lendas gregas, a cearense Emília Freitas escreve *A Rainha do Ignoto* (1899), primeiro romance de realismo fantástico no Brasil. Inspirada em *Fausto* e *Diabo Apaixonado*, além da tradicional temática do sobrenatural, do gótico e maravilhoso, a narrativa é carregada de componentes pertencentes à ficção científica, corrente espírita e preceitos da parapsicologia - como a telepatia, telecinesia, clarividência e percepção extrassensorial - e de debates progressistas, como o papel feminino nas instituições sociais. Com cenário cearense, Passagem das Pedras (hoje, Jaguarana), a líder Funesta, a Rainha do Ignoto, leva mulheres oprimidas pela sociedade patriarcal para uma ilha utópica, fundando uma sociedade secreta de mulheres guerreiras. Qualquer semelhança com a história de quadrinhos que originou a personagem Mulher-Maravilha (1941), do inventor do polígrafo, William Moulton Marston, é mera coincidência? Há uma similaridade simbólica entre as duas personagens: na década de 70, os americanos projetaram a Mulher-Maravilha como figura do empoderamento feminino.

Ao longo dos tempos, as narrativas fantásticas foram destinadas preferencialmente ao público adulto. No conto de fadas modernizado, *O Mágico de Oz* (1900), o americano Lyman Frank Baum foi responsável pela conquista de leitores mais jovens, por utilizar uma linguagem simples e priorizar a diversão em detrimento à natureza didática das fábulas e dos contos de fadas convencionais. Os tradicionais e repetitivos personagens da fantasia, como fadas, duendes, gênios e dragões, deram

lugar, no universo de Baum, aos peculiares Homem de Lata, Espantalho, Leão Covarde e Mágico de Oz, que juntos a uma garotinha órfã, aventuraram-se na terra imaginária de Oz.

O Surrealismo, que tinha como finalidade principal quebrar a rígida estética literária imposta pelo racionalismo vigente, influenciou a literatura fantástica do século XX ao privilegiar aspectos como liberdade de criação, fantasia, emoção e imaginação. Mas o surrealismo não é precisamente o fantástico. Surrealismo é uma espécie de realidade absoluta, superior, resultado da amalgamação entre a realidade simples e o sonho. Apesar de recorrer à fantasia em quase todas as suas instâncias, o Surrealismo não é resultado da oposição entre o fantástico e a realidade, e sim da conciliação de uma realidade com os quadros de loucura, delírio, *insolidez* e ilogismo com o propósito de criar uma surrealidade.

No alvorecer do século XX, a psicanálise, que teve um significativo progresso nessa época, acaba por influenciar a literatura fantástica por meio das teorias propostas por Sigmund Freud. Com o aprofundamento dessas teorias, Todorov chegou, erroneamente, a sentenciar o fim do gênero literário:

Vamos mais longe: a psicanálise substituiu (e por isso mesmo voltou inútil) a literatura fantástica. Não se tem necessidade hoje de recorrer ao diabo para falar de um desejo sexual excessivo, nem aos vampiros para designar a atração exercida pelos cadáveres: a Psicanálise, e a literatura que direta ou indiretamente nela se inspira, tratam disto tudo em termos indistintos. (TODOROV, 2017, pág. 169)

Contudo, a literatura fantástica e a psicanálise têm relação sim, e, juntas, coexistem e se complementam. Pois a ficção abasteceu um campo de investigação prolífico para o estudo do estranho e da questão do duplo. E mais além, também são pontos consideráveis nos produtos dessa relação, o espaço na narrativa, o universo onírico, as fantasias, o horror, o terror, as transgressões - morais, físicas e sexuais -, a angústia de conviver com a multiplicidade de “eus” e a sua relação com a sociedade. O canadense Northrop Frye elaborou a teoria dos arquétipos da literatura baseado nas teorias psicanalíticas sobre o inconsciente incognoscível.

[os arquétipos literários] desempenham um papel essencial na remodelação do universo material em um universo verbal alternativo humanamente inteligível e viável, porque é adaptado às necessidades e preocupações humanas essenciais. (FRYE apud ABRAMS, 1993, p. 224)

Fascinado pelos gênios do romance de mistério policial, foi em *O mistério do quarto amarelo* (1907), que o francês Gaston Leroux confessou seu gosto pelo gênero. Aqui um repórter investigativo, e narcisista, que substitui a figura clássica do detetive, narra a história:

... é que na verdade não conheço nada que, mesmo no domínio da realidade ou da imaginação, mesmo no autor de “Os Crimes da Rua Morgue”, mesmo nas invenções dos sub-Edgar Poe e dos Conan Doyle truculentos, possa conter algo de comparável, QUANTO AO MISTÉRIO, “ao natural mistério do Quarto Amarelo”. (LEROUX, 1999, p. 12)

Três anos mais tarde, Gaston publicou o romance gótico, *O Fantasma da Ópera*, considerado um clássico do gênero.

A ficção científica ganhou contornos mais acentuados com o escritor basco Miguel de Unamuno. Unamuno registrou, várias vezes em sua obra, a questão das contradições e complicações que o avanço material e tecnológico produz nos seres humanos. Faz reflexões, entre muitas outras coisas, sobre as novas formas de sociabilidade criadas pelo predomínio histórico de vida nas cidades, em oposição à vida no campo em contato com a natureza. Com esse ponto de vista, ele escreveu em 1913 o conto *Mecanópolis*, um exemplo pungente de como capturar para a narrativa as ansiedades e questões que surgem em um contexto de crescente industrialização e desenvolvimento. A história apresenta aventuras de um homem perdido no deserto que chega a uma aterrorizante e perturbadora cidade, onde seus habitantes, aparentemente, não são humanos, mas máquinas extremamente avançadas.

O início do século XX também foi caracterizado pelo abandono de um realismo já consolidado perante às novas estruturas e gêneros literários. *Memórias do subsolo*, publicada em 1864, é reconhecida, aqui, como realismo fantástico - realismo mágico, mais tarde -, inaugurando assim a narrativa existencialista. E, influenciado pelos preceitos existencialistas de Dostoiévski e pelas teorias filosóficas vigentes, Franz Kafka criou um universo fantástico e infundavelmente assombroso em *A metamorfose* (1915):

Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. Estava deitado sobre suas costas duras como couraça e, ao levantar um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas, no topo do qual a coberta, prestes a deslizar de vez, ainda mal se sustinha. Suas numerosas pernas, lastimavelmente finas em comparação com o volume do resto do corpo, tremulavam desamparadas diante dos seus olhos. - O que aconteceu comigo? – pensou (KAFKA, 2011, p.227).

Em uma insólita e surpreendente ação, o protagonista transforma-se em um inseto monstruoso, algo similar a uma barata gigantesca. Embora a metamorfose tenha ocorrido de modo uniforme, ainda assim, não ocasionou grande estranhamento no decorrer da narrativa. De forma natural e gradativa, os familiares e conhecidos do metamorfoseado aceitaram sem questionar a sua nova aparência. Existe, também, um acordo plácido entre o narrador e o leitor para aceitação do evento insólito. Assim, *A metamorfose* estabelece novos parâmetros para definir e discutir o novo fantástico do século XX, a introdução de um elemento mágico como uma forma de naturalizar o irreal:

[...] parte de um evento sobrenatural para dar, no decorrer do texto, um discurso mais natural ...o discurso kafikaniano abandona o que definimos como a segunda condição do fantástico: a hesitação representada no interior do texto. Desde as primeiras frases do relato, o conto neofantástico, introduz-nos, sem rodeios, o elemento fantástico: sem progressão gradual, sem adereços, sem pathos. [...] o relato neofantástico dá sentidos oblíquos ao metafórico e ao figurativo. Finalmente, o conto fantástico é, como assinalado por Callois, contemporâneo ao movimento romântico e, como este, um questionamento e um desafio ao racionalismo científico e dos valores da sociedade burguesa, o relato neofantástico está apunhalado pelos efeitos da Segunda Guerra Mundial, pelos movimentos de vanguarda, por Freud e a psicanálise, pelo surrealismo e existencialismo, entre outros fatores (ALAZRAKI, 2001, p. 279-280).

Apropriando-se também de um alogismo pungente em *O processo* (1925), Kafka cria outra metáfora surrealista ao retratar o arquétipo do indivíduo alienado que sofre com a labiríntica e desumana burocracia do inflexível sistema judiciário.

A grande revolução do gênero de terror moderno aconteceu com o americano H.P. Lovecraft, escritor e crítico da literatura fantástica. Cunhou o termo horror cósmico na literatura mundial influenciando outro grande mestre do gênero, Stephen King.

O terror é um gênero literário riquíssimo, pois mostra ao leitor o que não é convencional em narrativas, mas que está presente em cada um de nós. Todo ser humano, desde a infância, tem vários medos e os alimenta a cada dia, seja por desconhecer algo e persistir na ignorância, seja por vivenciar experiências traumáticas, seja através do medo alheio, que é divulgado e se torna de senso-comum. O medo, a principal sensação que se tem ao ler um livro de Edgar Allan Poe, de Stephen King ou de H. P. Lovecraft, por exemplo, é uma descarga enorme que causa considerável impacto físico-emocional no indivíduo. Portanto, as mensagens que o texto de terror nos transmite, sejam elas explícitas ou implícitas, serão gravadas irremediavelmente na memória, fazendo-nos muitas vezes até sonhar com tais situações macabras. (BEGHINI apud SILVA, 2012, p. 240)

Uma das maiores injustiças dentro do movimento do fantástico, no que se refere aos gêneros de mistério e horror, até hoje, foi o explícito desprezo que a academia dispensou para Agatha Christie e H.P Lovecraft. O último morreu no anonimato. E até hoje seus contos são expressamente rejeitados nas coletâneas e antologias do gênero. Além do gênero horror, Lovecraft também se aventurou nas narrativas de fantasia e ficção científica, deixando um legado expressivo para George R.R. Martin e Neil Gaiman.

Lovecraft, ao mesmo tempo em que se mantinha fiel ao gênero horror, era também um homem atento às transformações de seu tempo. Tal qual H.G. Wells e outros autores que dialogaram com a ciência e as questões sociais culturais de sua época, Lovecraft iniciou não somente um diálogo entre o gênero horror com a ciência do século XX, introduzindo conceitos como as teorias de Albert Einstein em contos como “O sonho na casa das bruxas” (1932), mas também com as convenções narrativas da ficção científica das revistas *pulp*. (DUTRA, 2018, p.12)

O horror lovecraftiano é o produto de uma amalgamação de elementos da ficção científica com o horror-gótico, que já foi acertadamente explorado em *Frankenstein* e *A Narrativa de Arthur Gordon Pym*. No entanto, Lovecraft modernizou esse horror cósmico para os padrões literários e científicos da época, desenvolvendo o cosmicismo, uma filosofia literária que aborda o lado sombrio do ocultismo e seres extraterrestres.

O fantástico para Lovecraft [...] é também, no plano moral, inversão dos valores, destruição de tudo o que na sociedade tem uma função integrante ou confere segurança. Neste desmoronamento universal, nada do que poderia permitir ao homem situar-se consegue ser poupado: nem mesmo o sagrado, que deve tornar-se sacrílego. (LÉVY apud FURTADO, 1980, p. 22-23)

O Brasil não foi um mero espectador do desenvolvimento do romance policial. *O Mistério* (1920) - de Coelho Neto, Afrânio Peixoto e Medeiros e Albuquerque -, também abarcou o gênero. Seu enredo por si só é muito peculiar: embora comece com uma cena de crime e uma investigação policial, estrutura padrão dos clássicos detetivescos, a trama diverge do modelo canônico. Não de modificar sua estrutura narrativa, mas de introduzir a comicidade, com uma tentativa de satirizar os procedimentos da investigação brasileira, que tentavam utilizar os métodos científicos descritos em romances policiais britânicos.

Já Maurice Leblanc fez o impensado nas aventuras do anti-herói *Arsène Lupin* (1905), tratando-se de romance policial, disfarçou o criminoso em narrador para enganar o leitor. Um procedimento que também fez sucesso em *O Assassinato de*

Roger Ackroyd (1926), de Agatha Christie, com seu excêntrico detetive Hercule Poirot. Tanto Leblanc como Agatha criaram várias estruturas narrativas que tornaram as resoluções dos mistérios mais criativas e enigmáticas e serviram de modelo para outros autores do gênero.

O alemão Franz Roh criou a expressão *realismo mágico* (1925) para indicar as estranhas sobreposições dos objetos retratados na pintura expressionista, que davam uma impressão deformada da realidade. E mais adiante empregaram o termo na literatura associando-o ao gênero real maravilhoso.

Assim, não é necessário recorrer às fadas; as fadas tomadas em si mesmas são apenas mulheres gentis; o que é fantástico é a natureza quando obedece às fadas, é a natureza fora do homem e no homem, apreendida como um homem ao avesso. (SARTRE, 2005, p. 137)

Então realismo mágico ficou um termo literário, na verdade, um novo estilo literário, no qual a surrealidade ou componentes fantasistas aparecem na construção interna de uma narrativa realista. O insólito, o absurdo e o mágico coexistem nessa nova literatura, que tenta registrar as catástrofes do mundo real. Trata-se, essa nova linguagem, de um recurso de camuflagem, quando a verdade não pode ser impressa nas narrativas. As obras do realismo mágico retratam eventos estranhos, inexplicáveis ou absurdamente sobrenaturais ao lado de acontecimentos cotidianos do mundo real, de tal maneira que os fenômenos insólitos parecem absolutamente normais. Os enredos são labirínticos - geralmente, os escritores utilizam esquemas narratórios complexos, como as metaficções, e o universo surreal dos personagens apresenta cores, formatos e comportamentos intensos. Esse cenário do absurdo e do caos exige um esforço maior por parte do leitor, pois essa desordem pode abalar a percepção da realidade. O argentino Jorge Luis Borges é considerado o precursor do gênero com *História universal da infâmia* (1935), uma coletânea de pequenos relatos fictícios sobre vilões de toda espécie. No conto *As ruínas circulares* (1940), Borges lida com os aspectos metaficcionais, espaço temporal cíclico e labiríntico tão familiares ao realismo mágico, fazendo o leitor refletir sobre o processo de criação, que se inicia quando um mago misterioso, marcado pelas cinzas, tenta criar outro “mago” por meio de seus sonhos.

E *Se eu fosse Sherlock Holmes* (1932)? Outro que embarcou no gênero policial foi o escritor pernambucano Medeiros e Albuquerque. O brasileiro deixou explícito em suas obras o fascínio pelo excêntrico detetive inglês Sherlock Holmes. Diferentemente

do que dizem os críticos do gênero, Medeiros consolidou o gênero policial na literatura brasileira. No conto *Se eu fosse Sherlock Holmes*, não se apropria do recurso surpresa, tão utilizado por Poe, Conan, Leblanc e Agatha. Até porque, a sua narrativa é mais ação que mistério. Nele o leitor já identifica o criminoso no início da narrativa. O que vai prender os olhos do leitor no enredo, é a *expertise* do detetive para capturar o vilão.

Com *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley, a ficção científica segue e atinge o seu mais alto patamar. A distopia de Huxley apresenta um cenário até então absurdo, como bebês gerados em tubos, controle por consumo e por inundações de inutilidades. Já o russo Isaac Asimov seguiu uma linha mais bem-humorada com a sua série *Robôs* (1940), uma coletânea de contos com temas sobre robótica. Uma das histórias mais conhecidas da série é *o Homem bicentenário*, sobre um androide que luta com o mundo dos humanos para se tornar um deles.

O irlandês C. S. Lewis escreveu *O Leão, A Feiticeira e o Guarda-Roupa* (1940), a primeira das sete histórias que compõem *As Crônicas de Nárnia*. As histórias das quatro crianças são ambientadas em um mundo mágico, um universo paralelo ao mundo que pertencem, uma espécie de mundo dentro do mundo. As narrativas são repletas de referências à Bíblia e às fábulas, mitos e lendas da Grécia Antiga e da Irlanda.

A magnitude da obra de H. G. Wells pode ser tomada pela sua influência sobre Huxley e George Orwell, escritores que estabeleceram altos padrões para a ficção distópica contemporânea. No romance distópico *1984* (1944), Orwell escreve sobre um simples funcionário público que tem a incumbência de falsificar registros do governo para manter um regime totalitário no poder. O autor apresenta um retrato político da manipulação e controle do estado sobre a vida, o trabalho, a família, os sonhos e até sobre os pensamentos das pessoas.

Envolvido, junto a outros autores, como Machado de Assis e Jorge Amado, no manifesto de repúdio à ditadura em 1942, Murilo Rubião era declaradamente a favor da restauração das garantias individuais aos cidadãos, das eleições diretas e do fim da censura. No seu conto *A cidade* (1947), do livro *O Pirotécnico Zacarias*, retrata, coerentemente, seu pensamento, delineando uma alegoria do absurdo. A história é sobre o único passageiro de um trem, que parou a duas estações anteriores à sua

habitual. Sem nenhuma explicação, o funcionário ferroviário instiga-o a descer em um estranho vilarejo, e de repente, é condenado e preso sem ter cometido nenhum crime. Aqui, o absurdo instala-se como elemento insólito, sempre precípuo à narrativa fantástica, reafirmando a todo instante, a desordem e o caos da vida do personagem. Assim nas narrativas kafkianas, *A cidade* não apresenta o elemento peculiar do fantástico tradicional: o sobrenatural. Na verdade, Rubião revela em seus contos as grandes angústias da existência humana e, o seu *fantástico*, manifesta-se, com uma certa ilógica, nos aspectos alegóricos do absurdo ao nos remeter à realidade do mundo comum, e não ao mundo de fantasmas e monstros. Desconhecido até a reedição de *O Pirotécnico Zacarias* em 1974, Rubião é o primeiro contista brasileiro de destaque no panorama do realismo mágico.

O historiador paulista Alberto da Costa e Silva, aos 19 anos, resgatou, organizou e compilou as mais incríveis histórias do folclore indígena em *Lendas do Índio brasileiro* (1950-1952). Essa seleção riquíssima da literatura oral inspirou Mario de Andrade e Raul Bopp pela magia, pureza e criatividade das histórias.

O conto *A sentinela* (1948) foi base, juntamente a outros contos, para o britânico Arthur C. Clarke estender sua história em um dos maiores e mais importantes romances de ficção científica, *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968). A obra permitiu que a ciência e a tecnologia, antes distantes no tempo e no espaço, refletissem e debatessem teorias, proposições, ideias e vontades do homem, que de outro modo e em outra época poderiam ter sido incineradas no fogo inquisitório.

Foi Alejo Carpentier que usou a primeira vez a expressão "real maravilhoso" em seu livro *El reino de este mundo* (1949) para designar a realidade da América Latina, dando um novo *status* ao verbete *maravilhoso*. Para Carpentier, o maravilhoso abria caminho para a redescoberta da América, e caberia aos escritores latino-americanos desvendarem este novo mundo, criando uma nova estética literária, capaz de expressá-lo, e também lidar com eventos peculiares que marcam o cotidiano latino-americano.

E a partir de Carpentier houve uma facção do fantástico contemporâneo, gerando diferenças entre os termos utilizados para designar as vertentes do gênero. Vera Lúcia Follain de Figueiredo tenta diferenciá-los:

Ao preferir a designação “realismo maravilhoso”, estou priorizando a especificidade dessa vertente da literatura na América Latina. O termo remete à nossa entrada na História, ao choque entre duas temporalidades diversas: a dos povos autóctones e a dos conquistadores. O tempo percebido como marcha regulada pelo progresso é uma invenção da civilização ocidental, ajustando-se com dificuldade à realidade latino-americana, na qual são vivenciados de forma mais aguda os efeitos negativos de um progresso desigual, capaz de criar novas contradições, deixando intactas bases arcaicas. Visto como parte integrante da realidade, o maravilhoso, na América Latina, serve a uma releitura da nossa multitemporalidade e do efeito singular dos nossos sincretismos. (FIGUEIREDO, 2013, p.23)

Já as denominações realismo fantástico e realismo mágico não se vinculam necessariamente ao contexto latino-americano. Assim, obras do escritor do romantismo alemão E.T.A. Hoffman e também contos de Edgar Allan Poe são classificados, por alguns teóricos, como realismo fantástico. Já o termo realismo mágico foi cunhado em 1925 pelo crítico de arte alemão Franz Roh, para descrever um tipo de pintura caracterizada pela atmosfera onírica, que recorria a imagens inverossímeis, como, por exemplo, os quadros de Marc Chagall, que apresentavam vacas voando, músicos entre nuvens, burros sobre telhados. (FIGUEIREDO, 2013, p.23)

Assim muitos escritores latino-americanos foram associados ao realismo maravilhoso desde então, pois sentiram a necessidade de se libertarem do fantástico europeu e de mergulharem nessa nova estética do fantástico, que os levou a idealizarem uma visão própria da América Latina. No entanto, esse realismo americano não é de todo vislumbre sobre concepções do Novo Mundo, muito menos uma tentativa da naturalização do irreal kafkiano. Realismo maravilhoso é mais proposição disruptiva, uma forma de estabelecer uma visão diferente da realidade latino-americana, distinguindo-a das demais, uma estética literária intrinsecamente ligada ao contexto histórico e sociopolítico das Américas, como podemos perceber na escritura do guatemalteco Miguel Ángel Asturias:

[...] em *Hombres de maíz*, também de 1949, Asturias escolheu um dos principais produtos da alimentação, da cultura e da economia guatemalteca, o milho, para, a partir das memórias das populações pré-hispânicas, narrar a evolução da luta entre as populações indígenas contra os invasores estrangeiros que buscavam lucrar com a comercialização desse cereal. (IEGELSKI, 2021, p. 3)

Desde de 300 d. C., o milho era a base da alimentação para os maias e astecas, e na mitologia maia-quiché, o homem era feito de milho. O romance realista-mágico *Homens de milho* (1949) de Asturias, mistura esse mito com técnicas modernistas do surrealismo ao retratar a vida dos homens do campo, que cultivam o milho para viver.

Impressionado pela narrativa fantástica de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880), de Machado de Assis, Orígenes Lessa compõe a curiosa sátira *João Simões continua* (1959). Nesse clássico de humor sombrio, Simões narra sua história, assim

como Brás Cubas, após morrer. Além de utilizar reflexões sobre a alma humana e a vida em *outro mundo* com o peculiar e refinado humor machadiano para criticar as convenções sociais, Lessa apresenta elementos concernentes à ficção fantasista, como por exemplo, o sobrenatural na condição insólita do narrador, que no caso, é um morto *muito* consciente.

Na década de 60, o realismo mágico explodiu por toda América do Sul. Julio Cortázar revolucionou o romance ao permitir que os leitores escolhessem seu próprio caminho, desafiando-o a ser um agente na construção da narrativa, em seu antirromance *O jogo da amarelinha* (1963). Com técnicas radicais, o romance experimental do escritor argentino transgride a ordem convencional de contar uma história e a sua linguagem. Nesse tabuleiro de leitura, o leitor se torna participante de um jogo. Esses arranjos narratórios, junto a mudanças de perspectivas leitoras e elementos do realismo mágico, colocaram a literatura hispânica em um novo patamar, atualizando o termo para *real maravilhoso hispano-americano*.

Muito do que escrevi está ordenado sob o signo da excentricidade, já que entre viver e escrever nunca admiti uma diferença clara; se ao viver consigo disfarçar uma participação parcial nas minhas circunstâncias, não posso porém negá-la no que escrevo porque escrevo precisamente por não estar ou por só estar pela metade. Eu escrevo por causa de um fracasso, de um coração partido; e como escrevo num interstício, estou sempre propondo que outros procurem os seus e por eles olhem o jardim onde as árvores têm frutos que são, naturalmente, pedras preciosas. (CORTÁZAR, 2008, p. 32)

A ficção científica do brasileiro André Carneiro, *Planetas habitados* (1966), levanta a possibilidade que seres de outros planetas existam e sejam muito parecidos com os humanos. Essa especulação sobre a perspectiva de haver seres não-humanos habitando universos improváveis é uma sátira sutil sobre as velhas discussões capitalistas, alienação, especulação, poder e território.

Outro escritor sul-americano laureado é o colombiano Gabriel García Márquez. Contudo suas obras não são semelhantes às de seus patriotas: Garcia não abraçou a erudição de Borges, nem a escritura experimentalista de Cortázar, e também não se associou a Carpentier na busca de fantasmas do passado. Garcia utilizou o tempo mítico ao compor sua obra-prima do realismo mágico: *Cem anos de solidão* (1967). A obra mistura uma boa história a técnicas inovadoras de narração, como espaço e tempo cíclicos, reunindo textos bíblicos, lendas e mitos de povos antigos da América do Sul. Durante sete gerações, em um espaço de cem anos, o relato retrata uma

civilização condenada a repetir um ciclo de infindáveis catástrofes ambientais, lutas de classes e disputas internas.

A expressão “realismo mágico”, aplicada à obra de Garcia Márquez (e à de outros narradores latino-americanos), funda realmente sua justificação na existência colateral, simultânea, “inocente”, não posta em dúvida, do real e do fantástico. Ora, é justamente esta coexistência simultânea e “inocente” do mundo mítico e do mundo racional que, ao lado da ilogicidade da estrutura narrativa, representa a característica mais perturbadora e, para nós, sem sombra de dúvida, a mais importante de *Cem anos de solidão*. (DACANAL, 1971, p.1)

No Brasil totalitário do AI5, bem antes das histórias em quadrinhos de Robert Kirkman, *The walking dead* (2003), o apocalipse zumbi chegou com a publicação de *Incidente em Antares* (1970), de Érico Veríssimo. Suas páginas eram alimentadas de metáforas e paródias que criticavam pungentemente a ditadura militar. Disfarçando a paródia sobre decomposição moral por meio de elementos do fantástico, Verissimo se sobressaiu, heroicamente, à censura militar da época.

Que tipo de cidade era Antares e que espécie de gente a habitava e governava ao tempo em que ocorreu o macabro incidente que em breve se vai narrar? (VERÍSSIMO, 2006, p.137).

Às dez da manhã do dia seguinte a cidade inteira já sabia que, desde o nascer do sol, o cemitério local estava interdito pelos grevistas, os quais, formando uma barreira humana – uns trezentos e cinquenta ou quatrocentos homens de braços dados -, não tinham permitido que fossem enterradas as cinco pessoas falecidas na véspera. (VERÍSSIMO, 2006, p.219)

A brônzea voz do sino da nossa matriz chamava os fiéis para a missa das sete quando os sete mortos, em sinistra formatura, desceram sobre a cidade, ao longo da popular rua Voluntários da Pátria, semeando o susto, o pavor e o pânico (VERÍSSIMO, 2006, p.267).

No romance fantástico *Os Verdes Abutres da Colina* (1974), o cearense José Alcides Pinto elaborou uma alucinante e complexa trama sobre o enigma da existência humana pós-apocalíptica. A alegoria apresenta um enredo absurdo e caótico na tentativa de restabelecer o mundo sagrado, reconstituindo o primeiro casal da história bíblica, Adão e Eva, em um momento em que o homem era livre do pecado.

As fronteiras de um livro nunca são bem definidas: por trás do título, das primeiras linhas e do último ponto final, por trás de sua configuração interna e de sua forma autônoma, ele fica preso num sistema de referências a outros livros, outros textos, outras frases: é um nó dentro de uma rede. (FOUCAULT apud HUTCHEON, 1991, p. 167)

Traumatizado, e ao mesmo tempo, impressionado com o absurdo da narrativa kafkiana, Ignácio de Loyola Brandão compõe uma antologia com contos, também ilógicos, em *Cadeiras proibidas* (1976). Todos os vinte e quatro contos do compêndio são estruturados em narrativas de situações comuns do cotidiano de pessoas comuns em ambientes comuns de grandes centros urbanos brasileiros, mas com temáticas sobre fugacidade, diferenças, exclusão, desordem, limitação, resiliência e mudanças inesperadas e radicais na vida dos personagens. No conto *O homem do furo na mão* (1976), publicado no acme das atrocidades da ditadura militar, Loyola se utiliza, assim como Kafka, dos recursos do gênero realismo mágico para maquilar seu silencioso, embora subversivo, manifesto político. Esse conto se transformou no romance distópico *Não verás país nenhum* (1981), sobre um país imaginário em um futuro distante, onde a liberdade e a privacidade foram banidas. Nele, o escritor profetizou o triste contexto sociopolítico do Brasil atual: crises financeira, energética, política, educacional, artística, ecológica e sanitária, e a mais impressionante e irônica das profecias, a figura do presidente representada por um capitão miliciano que conduz o intestino grosso em uma bolsa amarrada à cintura.

Você vai começar a ler o novo romance de Ítalo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*. Relaxe. Concentre-se. Afaste todos os outros pensamentos. Deixe que o mundo a sua volta se dissolva no indefinido. [...] Escolha a posição mais cômoda: sentado, estendido, encolhido, deitado [...] Não que você espere algo de especial deste livro em particular. Você é daquelas pessoas que, por princípio, já não esperam nada de nada. (CALVINO, 2011, p.11-12)

O realismo mágico do ítalo-cubano Italo Calvino tem influência na sua participação política. Embora tenha renunciado publicamente à ideologia comunista dos soviéticos, continuou fiel ao movimento esquerdista. No entanto, em seu metarromance *Se um viajante numa noite de inverno* (1979), Calvino dá vez e voz ao leitor ao colocá-lo como protagonista de seu romance e apresenta-lhe escritores, livros e lugares imaginários, como fez Cortázar n' *O jogo da amarelinha*. O leitor é inserido nesse universo labiríntico narrativo por um cativante contador de histórias. Na verdade, o romance é uma série de incursões teóricas e ficcionais no universo da escrita. Mas não a escrita com estruturas convencionais, superficiais, maçantes e repetitórias. Em uma recusa dos modelos culturais e literários europeus, Calvino criativo, inova. Repetindo sim sua narrativa. Não uma, não duas, não três. Trinta páginas idênticas. Não se trata de um erro gráfico. Aqui, o protagonista, no caso o leitor, começa a ler uma página várias vezes, mas não consegue continuar até que

conhece outra leitora. Calvino fantástico, evolui. A narrativa metaficcional tradicional é complementada, por Calvino, por um mosaico narratório mais complexo, composto por uma multiplicidade de narradores, uma multiplicidade de temas e discursos apresentados em uma multiplicidade de narrativas executadas, exequíveis e nas possibilidades inesgotáveis de executá-las. *Se um viajante numa noite de inverno* é o resultado. Uma sofisticada narrativa insólita e fragmentada por reflexões metaficcionais e reminiscências sobre o processo criativo de alguns escritores, como do Jorge Luís Borges, por exemplo.

A fascinação romanesca, tal como se dá em estado puro nas primeiras frases do primeiro capítulo de tantos romances, não tarda a perder-se na sequência da narrativa: é a promessa de um tempo de leitura que se estende diante de nós e que pode recolher todas as possibilidades de desdobramento. Eu gostaria de poder escrever um livro que não fosse mais que um incipit, que conservasse em toda a sua duração as potencialidades do início, uma expectativa ainda sem objeto. Mas como se poderia construir tal livro? Deveria ele interromper-se após o primeiro parágrafo? Prolongar indefinidamente as preliminares? Encadear uns aos outros os inícios de narração, como nas Mil e uma noites? (CALVINO, 2011, p. 181)

No mesmo ano, o representante do realismo mágico brasileiro José J. Veiga também se aventurou no universo das distopias com *Aquele mundo de Vasabarro* (1981). Aqui, Veiga aborda situações fantasistas, imaginárias, absurdas e ilusórias, enquadrando realidades em realidades, criando mundos mágicos e insólitos. Em *Os cavalinhos de Platiplanto* (1959), ao abordar mundos já explorados no universo infantil, Veiga abusa dos recursos do gênero fantástico - a aniquilação súbita da ordem e do equilíbrio, estabelecendo um cenário caótico e confuso para os personagens -, ao abordar, nos doze contos, temas complexos para esse universo, como a autoridade e a arbitrariedade dos adultos sobre as crianças, e até a polêmica fase de transição da infância à vida adulta.

A Guerra Civil Moçambicana e seus milhões de mortos impactaram nas escolhas literárias de Mia Couto. Quando milhares de livros começaram a ser banidos como “indesejáveis” em alguns países africanos, o biólogo moçambicano voltou-se para as atividades literárias.

[...] seja ele denominado como realismo mágico, real maravilhoso, maravilhoso alexisiano ou realismo animista pepeteliano –, no qual a mistura é marca principal de sua feição, para aproximarmos-nos dos livros do escritor moçambicano Mia Couto. Assim, o conceito de realismo mágico serve, para além de nomear a diferença do espaço escritural latino-americano em relação à Europa, como elemento reflexivo e estrutural de análise dos espaços ainda em margem como o é a literatura africana em língua portuguesa. (BARBOSA e NETO, 2012, p.3)

O fantástico de Couto é sua forma peculiar de apresentar o universo insólito da narrativa. Na coletânea *Vozes Anotecidas* (1986), ele fornece elementos para compor esse universo, repleto de alegorias, eventos extraordinários, estranheza, metáforas e neologismos, que contribuem para estruturar o corpo narratório de seus contos. No conto *O Último aviso do corvo falador* (1986), vê-se que o estranhamento e o sentimento do absurdo se manifestam, precisamente, na ausência de explicações racionais.

Então, assim contam os que viram, ele vomitou um corvo vivo. O pássaro saiu inteiro das entranhas dele. Estivera tanto tempo lá dentro que já sabia falar. Embrulhado nos cuspes, ao princípio não parecia. A gente rodou à volta do Zuzé, espreitando o pássaro caído da sua tosse. O bicho sacudiu os ranhos, levantou o bico e, para espanto geral, disse as palavras. Sem boa pronúncia, mas com convicção. Os presentes perguntaram:- esta falar, o gajo? (COUTO, 1987, p. 33).

O conto *Venha Ver o Pôr do Sol* (1986), da paulista Lygia Fagundes Telles, traz Edgar Allan Poe para o universo intimista da autora. Em uma envolvente e turbulenta viagem pela psique humana, Lygia trata sobre um cotidiano ilógico e perturbador do amor, versando sobre vingança, traição e crime, tudo isso permeado de eventos fantásticos.

Sempre haverá momentos em que nos negaremos a que nos cale essa aparência de explicação que recebe o nome de ciência, e preferimos, em troca, alguma imagem palpitante de nossa situação humana, capaz de representar o elemento nebuloso e inquietante em que nos tenhamos detido, satisfazendo a razão mediante a arte. (CESARANI, 1999, p. 106)

Desde a Antiguidade, a literatura apropria-se das sátiras alegóricas para criticar os comportamentos ridículos da sociedade. Cervantes explorou acertadamente o gênero em *Dom Quixote*, compondo um sofisticado tratado sobre a incapacidade do homem de enxergar o mundo real. O tema quixoteano foi resgatado em *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) pelo português José Saramago. Influenciado pelo contexto político do regime autoritário português, o Estado Novo (1933 a 1974), Saramago escreveu seu angustiante romance. A trama é sobre uma cegueira metafórica que afeta toda a sociedade, como falta de respeito, de empatia, de bom senso e de moralidade.

A cegueira estava alastrando, não como uma maré repentina que tudo inundasse e levasse à sua frente, mas como uma infiltração insidiosa de mil e um buliçosos regatinhos que, tendo vindo a empapar lentamente a terra, de repente a afogam por completo. Perante o alarme social, já a ponto de tomar o freio nos dentes, as autoridades promoveram à pressa reuniões médicas, sobretudo de oftalmologistas e neurologistas. (SARAMAGO, 2007, p.124)

O Silêncio da Chuva (1996), do psicanalista Garcia-Roza, resgatou o romance policial brasileiro ao apresentar o primeiro caso do Inspetor Espinosa. Uma narrativa repleta de violência e reflexões sobre a vida e a morte. Por explorar o interior dos personagens e seus dramas pessoais, pode ser lida como uma experiência libertadora.

[...] O Inconsciente assinalando que é nas lacunas das manifestações conscientes que temos de procurar o caminho do inconsciente. Essas lacunas vão trazer para o primeiro plano da investigação psicanalítica aquilo que Lacan, seguindo Freud, chamou de “formações do inconsciente”: o sonho, o lapso, o ato falho, o chiste e os sintomas (GARCIA-ROZA, 2009, p. 168).

Enoch Soames: Uma Herança Crítica (1997), do inglês Max Beerbohm, é uma ficção científica tragicômica, repleta de elementos fantásticos já conhecidos do leitor: pacto diabólico e viagem no tempo. No entanto, Beerbohm, propositadamente e convenientemente, atreve-se a não recorrer do recurso mais básico de apreensão do leitor: a surpresa. Ele utiliza um sofisticado ajuste entre o real e o imaginário para criar uma percepção de realidade ao compor a trama.

(...) como se questiona no conto a realidade de Enoch Soames, a história parece desenrolar-se como se de um “truque” se tratasse: o “truque” de transformar uma personagem ficcional em personagem real ao tornar paradoxalmente explícita a sua ficcionalidade. (REIS, 2021)

O bom humor foi, acertadamente, bem explorado no mistério policial *A morte tem sete herdeiros* (1997), de Stella Carr e Ganymédes José. Essa sátira brasileira aos romances detetivescos de Agatha Christie é repleta de mistérios, como as tradicionais narrativas da rainha do crime. E também apresenta mortes assombrosas e situações angustiantes de suspense, no entanto, o padrão *agathiano* foi quebrado quando os autores introduziram o recurso da comicidade à história.

No fim do século XX, muitos textos fantásticos vinham apresentando uma amalgamação do maravilhoso clássico - berço dos poemas épicos da Antiguidade e das novelas de cavalaria da Idade Média -, com elementos do gênero insólito. Assim fez a britânica J. K. Rowling ao compor *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (1997), resgatou e combinou os componentes característicos de cada gênero, modernizando a narrativa fantasista na literatura universal.

A ficção gótica dos séculos XVIII e XIX apresentava tradicionalmente elementos como o sobrenatural, o grotesco, o mistério, o horror e o terror, com enredos repletos de fantasmas, castelos, monstros e donzelas -, como n' *O morro dos ventos uivantes* de Emily Brontë. No início deste século, Margaret Atwood se apropriou desses elementos, adaptando-os ao cotidiano dos habitantes, e incorporando outros, como amor, ciúme e traição. Em *O assassino cego* (2000), Atwood apresenta uma releitura da narrativa gótica, brincando com noções de vida e morte, sacrifício e traição, verdades e mentiras, e conspiração e romance. O romance é uma história com múltiplas camadas, contadas por uma idosa, que escreve suas memórias em forma de carta para sua neta. Na história da vida da idosa, nasce outro romance, também chamado *O assassino cego*, e dentro desse enredo, há ainda outra história: um conto de ficção científica. A reinterpretação de Atwood das histórias góticas e sua acertada mistura de gêneros criam uma narrativa, na qual redireciona o fascínio do leitor pelo medo, elemento que alimentou o gótico europeu, para os ares canadenses. Em entrevista ao *El País*, Margareth explica as interligações na estrutura narrativa d' *O assassino cego*:

Todas as histórias se complementam, inclusive os recortes de imprensa e as passagens de ficção científica que se encontram no livro. É como uma colagem em que cada tipo de representação é um desafio para as outras ainda que, no final, se obtenha uma imagem única. Há distintos níveis que se vão sobrepondo até descobrir a verdade. No romance reconstrói-se uma saga familiar ao longo do século, mas há também uma utopia negativa, uma distopia, que foi a forma utilizada no passado por alguns escritores para criticar a sociedade atual. (ATWOOD apud CURVELO, 2009)

Em sua metaficção *A Sombra do Vento* (2001), o espanhol Carlos Ruiz Zafón conta a história de um homem que encontra o exemplar do livro *A Sombra do Vento* em uma biblioteca imaginária, uma espécie de labirinto, escondido no centro histórico de Barcelona, que funciona como depósito para obras abandonadas. A trama de Ruiz amalgama elementos de diversos gêneros, como o gótico sombrio de Poe, as novelas de cavalaria - com os arranjos narratórios de Cervantes e Atwood -, o realismo mágico de Marquez e o romantismo dos folhetins do século XIX.

Ressentido e incomodado pela indiferença do mercado editorial a respeito de obras afrodescendentes em detrimento às literaturas europeia, nórdica e oriental, o mineiro Júlio Emílio Braz publicou a coletânea *Lendas negras* (2001). Ele resgatou e compilou histórias fabulosas sobre o povo nômade do norte da África, reinos e

impérios majestosos, rituais religiosos, ensinamentos, batalhas, mitos, fábulas, demônios e deuses.

Pouco ou nada se falou sobre a África para os jovens de hoje, afrodescendentes ou não. Para muitos a África ainda é um mistério ou, pior ainda, quando aparece nos noticiários, é como palco de terríveis guerras civis e epidemias. Mas a África é bem mais do que isso e este livro procura mostrar suas histórias e tradições, apresentando a todos seu folclore para assim, quem sabe, despertar outros tantos a escrever mais sobre esse continente. (BRAZ, 2001, p. 5)

Era uma vez, *No meio da noite escura tem um pé de maravilha* (2002), o paulista Ricardo Azevedo contou dez histórias folclóricas de amor e aventura. São contos populares antigos, criados e guardados na memória de gerações. Sendo recontados oralmente, anterior à chegada dos portugueses no Brasil. Azevedo também compilou um armazém folclórico resumindo o universo dos mitos, ditados, receitas, quadras, trava-línguas, disparates, lendas adivinhas e outras manifestações da cultura brasileira. O responsável pelo gosto e carreira literária de Azevedo é o premiadíssimo escritor suíço Peter Bichsel. Inspirado no conto do escritor suíço, *A terra é redonda* (1969), Azevedo escreveu a divertida e insólita aventura *A epidemia ao contrário* (2002). *A terra é redonda* e outros seis contos fazem parte da coletânea *O Homem que não Queria Saber Mais Nada e Outras Histórias* (1969). Aqui, Bichsel diverte e encanta o leitor infanto-juvenil com histórias sobre teorias da conspiração, personagens com ideias fixas e reflexões cotidianas.

Ambientado em uma ditadura africana, *Mago do corvo* (2006), do queniano Ngũgĩ wa Thiong'o, é uma ousada sátira sobre a política totalitarista no continente. O enredo bizarro e escatológico dessa paródia tem como plano de fundo um país fictício corrupto governado por um ditador, que deseja chegar ao céu construindo uma Torre de Babel moderna.

Conhecida por uma ficção que mistura realismo mágico, ficção científica e feminismo, Angela Carter também se dedicou à literatura infantil. No final do século XX, valendo-se de suas viagens aos quatro cantos da terra e de seu vasto conhecimento sobre folclore e contos de fadas, editou duas coletâneas de contos de fadas e contos folclóricos. No Brasil, foram reunidas no livro *103 Contos de fadas* (2007). São contos escritos por mulheres de todos os continentes: Américas, Europa, África, Oriente Médio, Ásia e Ártico. Carter buscou revelar a maneira como a figura feminina é representada nos contos de fadas do mundo inteiro:

Evidentemente, foi Mamãe Gansa quem inventou todas as "histórias de velhas comadres", ainda que "velhas comadres" de qualquer sexo possam participar desse contínuo processo de reciclagem em que qualquer um pode se apropriar de uma história e modificá-la. "Histórias de velhas comadres", isto é, histórias banais, mentiras, mexericos, um rótulo zombeteiro que atribui às mulheres a arte de contar histórias, ao mesmo tempo em que nega qualquer valor a isso. (CARTER, 2007, p.15)

Entretanto, é certamente uma característica dos contos de fadas o fato de não buscar abertamente a suspensão da descrença, à maneira do romance do século XIX. (CARTER, 2007, p.15)

Vale-se do surreal e do absurdo para realçar situações cotidianas não é novidade no cenário literário. É bastante utilizado, desde antes da barata kafkiana ou o apocalipse bíblico. Em *De Repente, Uma Batida Na Porta* (2014), o israelense Etgar Keret traz histórias breves sobre a vida cotidiana de indivíduos solitários que moram em centros urbanos, até que um acontecimento bizarro o tira dessa rotina. Parece Kafka. No entanto, o *autre chose* de Keret é ponderar os seus elementos, apresentando esse bizarro por meio de uma prosa bem-humorada, simples e direta, guiando o leitor, em um labirinto narratório, para uma situação surreal.

O *podcast* é uma mídia que vem crescendo muito no mundo a fora e conquistando milhões de ouvintes. Há *podcasts* para todos públicos em formatos diversos, da mesa redonda até o *storytelling*. O *podcast Lore* (2015), do storyteller Aaron Mahnke, explora lendas folclóricas de diversos países e histórias reais de eventos bizarros ou assombrosos. Em 2017, a premiada antologia de terror de Mahnke virou uma série. Narrada pelo próprio *podcaster*, a série *Lore* mistura dramatização, animação e arquivos históricos. O *podcast* também originou o livro *O Mundo de Lore – Criaturas Estranhas* (2019), uma coletânea lendas, folclóricas e urbanas, desde lobisomens, *gremlins*, vampiros, monstros, zumbis, *goblins*, bonecos malditos e locais assombrados.

O *game designer* Patrick Rothfuss publicou o aclamado romance de fantasia *O Nome do Vento* em 2007, uma versão mais amadurecida e sombria de *Harry Potter*. Rothfuss também desenvolveu o jogo *Torment: Tides of Numenera* (2016), um RPG nos moldes clássicos, com inspirações em *Dungeons & Dragons* e com evolução de personagens, além de combates que permitem o uso de magias.

O best-seller de Ernest Cline, *Jogador Nº1* (2011) é um romance interativo de ficção científica que em 2018 virou filme. No artigo *Um Futuro Embrulhado na Cultura dos anos 1980* do New York Times, Janet Maslin descreve o livro-RPG de Cline:

"Ready Player One" [*Jogador Nº1*], de Ernest Cline, é um livro cheio de referências a videogames, realidade virtual, curiosidades da cultura pop dos anos 80, heróis geek como E. Gary Gygax, e itens cult engraçados como Frobozz e Raaka-Tu. [...] Cline descreve seu progresso com uma apreciação piscando do choque cultural que se segue quando Wade, um humilde estudante, chega à Tumba dos Horrores para travar chifres com Acererack, o Demi-Lich de Dungeons & Dragons. Mas "Ready Player One" cruza uma linha aqui, quando seu fetiche por realidade virtual leva-o a Dungeons & Dragons de verdade. (MASLIN, 2011)

A série britânica de TV, *Electric Dreams* (2017), baseada nos contos de Philip K. Dick's, traz em seus episódios todo o universo fantástico do autor. Dick contribuiu para compor o cenário literário e cinematográfico da ficção científica do século XX, tanto que outra série foi baseada na sua ucronia *The Man in the High Castle* (2015):

O Homem do Castelo Alto nos mostra um mundo distópico onde as Potências do Eixo derrotaram os Aliados na Segunda Guerra Mundial, ficando os Estados Unidos entregues à Alemanha nazista e ao Império do Japão. Assim, acompanhamos diversos personagens e suas trajetórias em um mundo às avessas. (CARDOSO, 2018)

Toda a ambientação apresentada por K. Dick é absolutamente fascinante. Feito de maneira muito bem pensada, o autor nos apresenta um mundo totalmente dominado pela cultura da Alemanha Nazista e do Japão, apresentando um claro contraste com a nossa realidade. (CARDOSO, 2018)

Com o livro *A forma da água* (2018), de Guillermo del Toro e Daniel Kraus, o gênero fantástico atinge um novo patamar de expressividade e reconhecimento literário. Ambientada na Amazônia e nos Estados Unidos, a história trata de uma criatura mítica com poderes sobrenaturais, mas também aborda temas sociais, como o preconceito e a violência com os marginalizados. A obra é uma releitura e a busca de um final feliz para a criatura de *O Monstro da Lagoa Negra* (1954), de Jack Arnold. Com estilo sofisticado e marcante, o enredo de Toro mistura, acertadamente, os gêneros terror, suspense e conto de fadas, reavivando o *new weird* no cinema. Embora o livro de del Toro e Kraus tenha sido idealizado antes do premiado filme *A forma da água* (2017), foi publicado um ano após, mantendo assim o formato de romance, e não de uma história roteirizada.

O New Weird é um desenvolvimento maravilhoso na ficção literária de fantasia. Eu o teria chamado de Bright Fantasy, porque é vívido e porque é inteligente. The New Weird é um retrocesso contra a fantasia heroica cansada que tem sido o único grampo por muito tempo. Em vez de derivar do Tolkein, é influenciado por Gormenghast e Viriconium. É incrivelmente eclético e recebe ideias de qualquer fonte. Ele pega emprestado da mitologia dos índios americanos e do Extremo Oriente, em vez das tradições europeias ou nórdicas, mas a principal influência é a cultura moderna - cultura de rua - misturada com mitologias antigas. O texto não é experimental, mas as criaturas são. É incrivelmente empático. Como é ser um clone? Ou andar sobre suas cem pernas peculiares? O Novo Estranho tenta explicar. Ele

reconhece outras tradições literárias, por exemplo, a ficção convencional de Angela Carter ou clássicos como Melville. Os filmes são uma fonte de inspiração porque a ação é vital. Os elfos foram os primeiros contra a parede quando a revolução veio e, em vez disso, queremos a vastidão do universo do filme de ficção científica na página. Há muita mistura de gêneros acontecendo, graças a Deus. (Jon Courtney Grimwood mistura ficção científica futurística e romances policiais). The New Weird agarra tudo, então a mixagem de gêneros é parte disso, mas não o papel principal. The New Weird é secular e muito politicamente informado. Questões de moralidade são colocadas. Mesmo a política, no entanto, é secundária em relação ao tema mais importante deste subgênero: detalhes. Os detalhes são brilhantes, alucinatórios, cuidadosamente descritos. A fantasia Tolkeinesca de hoje é preguiçosa e ampla. Os thrillers de Michael Marshall de hoje dependem preguiçosamente de nomes de marcas. The New Weird tenta colocar o leitor em um mundo que eles não esperam, um mundo que os surpreende - o leitor olha ao redor e vê um mundo vívido através dos detalhes. Esses detalhes - roupas, comportamento, escamas e dentes - são o que torna os mundos New Weird tão parecidos com os nossos, reconhecíveis e bem descritos. É visual e cada cena é repleta de detalhes barrocos. Nouveau-goths usam neon e ouropele assim como roupas pretas. The New Weird é mais multiespectral do que gótico. Mas uma garuda não faz uma revolução ... Não há muitos escritores de New Weird porque é muito difícil de fazer. Onde está o resto? Jeff Noon? Samuel R. Delany? Temos que esperar por paródias de Bas-Lag? MJH de quantas revoluções você já fez parte?? The New Weird é enérgico. Vivacidade, vitalidade, detalhe; é disso que se trata. As armadilhas do Space Opera ou Fantasy podem ser irrelevantes quando a luz está ligada. (SWAINSTON apud VANDERMEER, 2008, p. 167)

Podemos encontrar o gênero *new weird* no filme franco-brasileiro *Bacurau* (2019). Roteirizado pelos pernambucanos Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, também foi chancelado pela crítica por seu roteiro audacioso e labiríntico. Alimentada com mistérios e realidades absurdas, a história se passa em um futuro distópico, quando uma série de eventos estranhos ocorrem em um vilarejo fictício. Diferenciado na estética e no enredo, esse faroeste nordestino, com elementos do realismo mágico, do mistério e da ficção científica, é uma sátira selvagem e cruel que pinta, com cores intensas, o retrato sócio-político brasileiro.

O Ceará também registra o fantástico contemporâneo com o artista-filósofo Beny Barbosa, que traz para sua prosa o universo onírico juvenil em uma narrativa cheia de elementos *sci-fi* no conto *Super Kaká, um super-herói diferente* (2021).

E, antes de desembarcar, não poderíamos deixar de apontar séries brasileiras do gênero fantástico, como a distopia *steampunk A todo vapor* (2020) e o *revival* do folclore brasileiro em *Cidade invisível* (2021). *A todo vapor* é uma série retrofuturista de investigação protagonizada por personagens clássicos da literatura brasileira: Capitu e Juca Pirama. A trama é recheada de crimes misteriosos e insólitos ambientada no interior paulista do início do século XX. Enquanto *Cidade invisível* é

uma adaptação mais sombria das lendas folclóricas brasileiras. No entanto, a série não escapou de críticas vorazes dos ativistas por utilizarem elenco não-indígena para compor entidades pertencentes à espiritualidade indígena: o Caipora, o Boto, o Saci, a Iara e o Curupira.

A literatura fantástica do século XXI está crescendo devido a novos suportes e formatos para publicação e comércio de obras literárias, como as mídias sociais. Assim, escritores desconhecidos ou silenciados por crença, gênero ou raça, podem ter seus trabalhos publicados, apreciados, traduzidos e compartilhados em todo o planeta.

5.3 As gavetas do fantástico

Onde está o fantástico? Em todo lugar e em nenhum lugar. Depende, de algum modo, do ângulo de vista do espectador, do leitor. O fantástico existe sempre e somente para um olhar humano e com relação a ele. A natureza, antes da presença e da intervenção do homem, não é em nada fantástica. Ela é, simplesmente. (HELD, 1977)

As histórias fantásticas se caracterizam pela oposição entre a ordem do mundo real e do sobrenatural, promovendo uma certa ambiguidade, uma incerteza referente à manifestação de fenômenos estranhos, insólitos e/ou mágicos. Todas as discussões e dificuldades de estabelecer um conceito para o gênero, ou até mesmo definir se é gênero, modalidade ou modo, deixaram essas histórias em uma espécie de limbo literário. Todorov possivelmente seja o precursor desse debate, quando disse que o fantástico:

[...] ocupa o tempo desta incerteza. [...] O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento sobrenatural. [...] se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Que percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. (TODOROV, 2017, p. 15-16).

Houve muitas oscilações entre esse gênero literário. Em um tempo, chegou-se a uma classificação do fantástico como: romance gótico, narrativa fantástica e realismo mágico, por serem modalidades que exigem as duas configurações discursivas inerentes ao fantástico: o verossímil em oposição ao inverossímil.

No entanto, as dificuldades de definir um lugar para cada obra fantástica de acordo com suas características discursivas geraram ainda mais controvérsias. Surgiram distinções diversas: alta fantasia e baixa fantasia, fantástico alegórico, surrealista, mágico e latino-americano, entre muitos. Ainda criaram nomenclaturas para as “novas” vertentes dessa literatura: fantástico atual, fantástico contemporâneo ou neofantástico. A livre e descomedida utilização do rótulo de literatura fantástica apenas sublinha, por diferenças de interpretação, a complexidade e a dificuldade do estudo das categorias do fantástico. Essa complexidade, já evidente no movimento cultural das vanguardas europeias no século XX, faz insurgir o fantástico contemporâneo, produzindo, frequentemente, discrepâncias conceituais. Por exemplo, o termo *realismo mágico* ter nascido de embriões do *realismo fantástico*, e o *realismo maravilhoso* ser próprio da literatura latino-americana.

A solução taxionômica pelo apego a um rótulo suscita, desde sempre, contestações. Observa Flávio Loureiro Chaves que foi por considerarem a literatura latino-americana uma totalidade que “alguns críticos e teóricos mais apressados” colocaram “sob o mesmo rótulo do realismo mágico ou realismo fantástico” obras afastadas entre si ideológica e esteticamente. “Ora, no que diz respeito à ficção, o texto básico para o entendimento desse problema ainda é aquele que o escritor cubano Alejo Carpentier apresentou em 1949, na primeira edição de *El reino de este mundo*”. Cf. *O brinquedo absurdo*. São Paulo: Polis, 1978, p. 126. Defende-se aqui a hipótese de que o realismo mágico também fixa raízes no texto kafkiano. (RODRIGUES, 2009, p.121)

Na verdade, o fantástico nunca saiu completamente dessa situação absurda desde sua “origem” no romantismo europeu (MALRIEU, 1992). A proposta da pesquisa não é discutir se as teorias e classificações de Todorov, Nodier, Gautier, Nerval, Calvino, ou até mesmo de Carpentier, estão certas ou erradas. Independentemente de encontrar ou não aquela gaveta correta para colocar aquela obra, o melhor será conhecê-la e, talvez, se acreditar ser importante, classificá-la ao seu bel prazer.

Os gêneros não são nem realidade em si mesmas, nem meras convenções descartáveis ou utilizáveis *ad libitum*. São sim quadros de referência, de existência histórica e tão só histórica; variáveis e mutáveis, estão sintonizados com o sistema da literatura, com a conjuntura social e com os valores de uma cultura. Estes últimos tanto acolhem ou modificam o perfil dos gêneros em função de mudanças históricas [...] quando simplesmente rejeitam certa espécie sua, obrigando aos restantes a terem um rendimento diverso. (LIMA, 1980, p. 255)

E muitos outros estudos e debates irão se desdobrar ao longo dos tempos, pois o fantástico continua vivo e gerando novos mundos imaginários:

Atualmente, pode-se afirmar, sem quaisquer riscos, pejos ou inconsistências, que o Fantástico, na imensa diversidade de suas vertentes, é uma das textualidades contemporâneas mais influentes e proficuas nos reinos da ficção, da teoria e da crítica, entendida textualidade no seu amplo espectro de significações: arquitetura narrativa, arquitetura ficcional, fazer ficcional, sistema semiótico, modo de pensar, sistema de significação, protocolo ficcional, quase-conceito, gramatologia, escritura etc. (ROSSI & SYLVESTRE, 2019)

E sem nenhuma pretensão de questionar esses estudos, nem de fornecer outras definições, visando apenas situar o aluno no mundo fantástico da literatura, elaboramos um quadro com algumas indicações de leitura engavetadas em diversas categorias do gênero. Desde já, porém, admitimos que tal esforço tem uma validade discutível, uma vez que, geralmente, as narrativas fantásticas se encaixam em mais de uma dessas subdivisões.

Quadro 1 – Narrativas fantásticas

| NARRATIVAS FANTÁSTICAS | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|------------------------------------|------------------------------|-----------------------------|---|------------------------------|-----------------------------|-----------------------|----------------------------|---------------------|--|---|---------------------|---------------------|------------------------------|----------------------------|-----------------------------|-------------------------|----------------------------|-----------------------------|-------------------------------|
| MARAVILHOSO | | | | ESTRANHO | | FANTÁSTICO | | | FICÇÃO CIENTÍFICA | REALISMO MÁGICO | | | | | | | | | |
| MARAVILHOSO PAGÃO | MARAVILHOSO CRISTÃO | MARAVILHOSO INFANTIL | | MISTÉRIO | SUSPENSE | HISTÓRIAS DE DETETIVE | FANTÁSTICO | GÓTICO | | REALISMO FANTÁSTICO OU REALISMO MARAVILHOSO | | | | | | | | | |
| | | FÁBULAS | CONTOS DE FADAS | | | | | LITERATURA INFANTIL | TERROR | | HORROR | | | | | | | | |
| <i>Ilíada e Odisseia</i> de Homero | <i>Os Lusíadas</i> de Camões | <i>Lore</i> de Aaron Mahnke | <i>Apocalipse</i> no Livro da Revelação | <i>A cigarra e a formiga</i> | <i>Chapeuzinho Vermelho</i> | <i>Mágico de Oz</i> | <i>A Volta do Parafuso</i> | <i>O iluminado</i> | <i>Assassinato no Expresso Oriente</i> | <i>A Rainha do Ignoto</i> | <i>O gato preto</i> | <i>Frankenstein</i> | <i>As Crônicas de Nárnia</i> | <i>A Série da Fundação</i> | <i>Admirável Mundo Novo</i> | <i>A Nova Atlântida</i> | <i>Cem Anos de Solidão</i> | <i>O Jogo da Amarelinha</i> | <i>O pirotécnico Zacarias</i> |
| Esopo | Charles Perrault | L. Frank Baum | Henry James | Stephen King | Agatha Christie | Emília Freitas | Edgar Allan Poe | Mary Shelley | C. S. Lewis | Isaac Asimov | Aldous Huxley | Francis Bacon | Gabriel García Márquez | Julio Cortázar | Murilo Rubião | | | | |

Fonte: autora.

6 UM PRODUTO FANTÁSTICO

A pesquisa resultou em um módulo educacional composto por oficinas de literatura fantástica. O caderno contém orientações metodológicas e três oficinas com fundamentação teórica, planejamento, atividades e projetos.

I - Orientações metodológicas

As orientações metodológicas contêm estratégias de leitura baseadas em Isabel Solé (2003) como:

- ✓ Levantamento de hipóteses, previsão, ativação dos conhecimentos prévios.
- ✓ Atividades de leitura compartilhada.
- ✓ Formulação de previsões sobre o texto lido.

II - Oficinas

São três oficinas de contos fantásticos: conto de fadas, conto de terror e conto de ficção científica. Cada oficina contém a fundamentação teórica, o planejamento e as atividades juntamente com os projetos.

- Fundamentação teórica

A fundamentação teórica aborda o gênero, seu contexto histórico, obras, autores, características, estrutura e classificação.

- Planejamento da oficina

Neste capítulo há apresentação das leituras e a justificativa da escolha. Por exemplo, na oficina de conto de fadas, o texto escolhido foi *A moura torta* com objetivo de trabalhar a objetificação e a marginalização da figura feminina nos contos de fadas.

Além da apresentação das leituras, o planejamento contém os objetivos, os objetos de conhecimento e as habilidades a ser trabalhadas de acordo com a BNCC.

- Atividades & Projetos

Além de propostas de atividades, cada oficina contém um projeto atrelado ao gênero abordado. O projeto da oficina contos de fadas é a reconstrução de contos de fadas que contém discursos preconceituosos. O projeto da oficina dos contos de terror é o *podcast* com histórias de terror. E o projeto da oficina dos contos de ficção científica é o jogo RPG sobre a busca de uma pandemia em um mundo apocalíptico.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

E para terminar direi uma coisa que pode parecer absurda, porque o que eu vou dizer é alta matemática, magia pura. A mágica em relação ao que se escreve chama a atenção para a palavra “inspiração”. Como explicar a inspiração? Às vezes no meio da noite, dormindo um sono profundo, eu acordo de repente, anoto uma frase cheia de palavras novas, depois volto a dormir como se nada tivesse acontecido. Escrever, e falo de escrever de verdade, é completamente mágico. As palavras vêm de lugares tão distantes dentro de mim que parecem ter sido pensadas por desconhecidos, e não por mim mesma. Os críticos consideram o que escrevo chamam de “realismo mágico”. E um crítico, não me lembro de qual país da América Latina, escreveu sobre mim ela não é uma escritora, é uma bruxa. (LISPECTOR, 2005, p. 124)

Inicialmente, em 2019, quando elaboramos o projeto para esta pesquisa, a proposta seria apresentar uma pesquisa-ação de abordagem qualitativa e análise descritiva. No entanto, o mundo mudou - em 11 de março de 2020, a COVID-19 foi caracterizada pela OMS como uma pandemia – e com uma reviravolta de quase 180°, o nosso trabalho necessitou remodelar a metodologia para aplicação em AVA (Ambiente Virtual de Aprendizagem). A pesquisa seguiu outros atalhos, mas a proposta continuou a mesma: incentivar a leitura a partir do gênero conto fantástico e sua inserção no universo escolar, (re)conhecendo as práticas pedagógicas que circulam e colaboram na formação de leitores e do letramento literário. Foram momentos angustiantes, cheios de dúvidas e incertezas. Não sabíamos o que fazer e como fazer, e aos poucos, a pesquisa foi se adaptando às novas formas de ensino.

Foram inúmeras pesquisas, leituras e releituras. Autores e obras da infância e da adolescência foram revisitados. Alguns lembrados. Uns reencontrados e outros esquecidos – propositalmente, como o Monteiro Lobato, ou não. Foram vivências mágicas, outros olhos, novas obras – como a revisita ao metarromance *Se um viajante em uma noite de inverno* de Ítalo Calvino. Escritores e histórias formidáveis foram descobertos, como Miguel de Unamuno e a sua busca infinita pelo impossível. A literatura de cordel não foi abordada nesta pesquisa, embora sua relevância para o gênero fantástico seja reconhecida. Fato que gerou descontentamento também foi deixar de lado Salman Rushdie e o realismo mágico de *Filhos da meia-noite*, a absurda ficção policial de Paul Auster em *A trilogia de Nova York*, o deboche desmascarado de Thomas Mann em *A montanha mágica*, e o fantástico maravilhoso em *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa, que confessa seu descontentamento ser herança de Miguel de Unamuno:

Unamuno, sim! Unamuno poderia ter sido meu avô. Dele herdei minha fortuna: meu descontentamento. Unamuno era um filósofo; sempre se equivocam, referindo-se a ele nesse sentido. Unamuno foi um poeta da alma; criou da linguagem a sua própria metafísica pessoal. (ROSA, 1994, p. 32-33)

Houve uma tentativa de fazer um passeio com as narrativas fantásticas e seus criadores através dos tempos para entendermos as origens, terminologias, características, influências, contexto histórico e suas remodelagens. O resultado desse passeio contemplou um quadro de categorias e subcategorias do gênero, que acreditamos ser um suporte didático para o professor consultar quando planejar suas aulas de literatura fantástica.

De nenhuma forma tivemos aqui pretensões de levantar debates filosóficos profundos sobre proposições, origens, conceitos e definições do gênero fantástico, o estudo é meramente organizacional, classificativo e com viés didático. Para maior aprofundamento no tema, indicamos a leitura de *A literatura fantástica: caminhos teóricos* (2014) de Ana Luiza Silva Camarani, uma das fontes de orientação para compormos o capítulo **3.1. Conceitos e discussões**. E quem quiser ingressar no universo da fantasia, horror, gótico e da ficção científica na literatura, no cinema e nas *graphic novels*, indicamos o canal do *youtuber* Alexander Meireles Silva, o *Fantasticurso*, que foi o ponto de partida para composição do capítulo **3.3. As gavetas do fantástico**.

Todas essas pesquisas resultaram no desenvolvimento de um módulo didático composto por três oficinas que priorizaram entre o gênero fantástico, o conto de fadas, o conto de terror e o conto de ficção científica com seus respectivos projetos: reconstrução de narrativas, *podcast* e jogo de RPG. Infelizmente, as histórias de detetive de Conan Doyle, Agatha Christie e Maurice Leblanc não foram contempladas, assim como o projeto do jogo de detetive, pela dificuldade de adaptação ao ambiente AVA.

Os contos de fadas podem se tornar uma ferramenta de expressão e transmissão de valores negativos, pois enquanto essas histórias propagam desigualdades sociais, raciais e de gênero, transformam as crianças de hoje em adultos machistas e racistas de amanhã. A partir da análise do conto *A moura torta*, é possível compreender que os contos de fada atendem aos interesses de uma sociedade capitalista e patriarcal, que reproduzem expressões de racismo e sexismo

nos textos literários. No entanto, a proposta pedagógica desta pesquisa não é apresentar apenas os aspectos negativos dos contos de fadas, pois entendemos que eles são muito importantes para o desenvolvimento cognitivo, afetivo e social de crianças, adolescentes e adultos, dependendo do contexto e do debate que se realizará após a sua leitura.

Além disso, esse cenário pode ser transformado por meio de uma educação de qualidade que possibilite às crianças negras se enxergarem como protagonistas de sua história e compreenderem que a identidade de gênero e o racismo são elementos que se constroem em um contexto social específico. Portanto, é necessário criar princesas mais plurais para representá-las verdadeiramente. Com essa visão, as atividades do módulo educacional abriram espaço e voz para a pluralidade de culturas, raças, credos e gêneros. O projeto de reconstrução da narrativa dos contos de fadas permite ao aluno se reconhecer ou não nas histórias clássicas recontadas por gerações e com possibilidade de recontá-las e *consertá-las*.

O gênero de terror se reinventou com os *storytellers* e seus podcasts. *Lore* é o exemplo mais famoso. De premiadíssimo *podcast* a série de canal de streaming, e com mais sucesso, tornou-se livro. O *podcast* é um recurso tecnológico que resgata a narrativa oral, estimula a criatividade e é cada vez mais utilizado na escola. O fato de estar cada vez mais popular nas mídias sociais e também chegando às salas de aula, está relacionado a sua capacidade para desenvolver habilidades cognitivas, comunicativas e artísticas do aluno, além de agregar muito ao trabalho pedagógico. No módulo pedagógico, o projeto do podcast está vinculado ao gênero de terror.

Na produção da terceira oficina, a dos contos de ficção científica, surgiu uma questão: “É possível fazer o aluno gostar de literatura através do jogo RPG?” Adotando a estratégia básica de Rildo Cosson (2014): a motivação, os jovens mostram-se conhecedores do universo digital e interagem significativamente. Alguns professores de língua portuguesa, e de outras áreas de conhecimento, percebem a funcionalidade desses jogos para o processo ensino-aprendizagem e a quantidade de gêneros e saberes que fazem parte deles, e se sentem motivados e confiantes a continuarem a prática na sala de aula.

Na oficina dos contos de ficção científica, descobrimos o escritor-profeta Miguel de Unamuno e sua cidade *Mecanópolis*, que abriu uma janela para reflexões e debates sobre o papel das novas tecnologias no cotidiano do homem. Também fomos surpreendidos ao mergulhar com Jonathan Swift nos mares mágicos – e muitas vezes ácidos – da versão original de *Viagens de Gulliver*. Muito mais que uma aventura infantil do gênero fantástico, a história também contempla o universo da ficção científica, que usamos como ponto de partida para criação do jogo RPG. No entanto, o jogo não é apenas uma ferramenta de motivação para a leitura e escrita. É um mediador multimodal e plurissignificativo, que pode ser eficaz quando aproxima, afetivamente e cognitivamente, aluno e texto literário. A proposta do RPG no módulo didático contempla uma versão on-line também, onde os alunos podem interagir, imaginar personagens, mundos e futuros.

Assim, esperamos que outros professores, por meio deste estudo, encontre a oportunidade de apresentar a seus alunos toda a magia do universo fantástico da literatura de uma forma criativa e prazerosa. E será bem-vindo, e ansiosamente aguardado, um melhoramento, uma remodelagem, um complemento, uma continuidade ou até uma correção do nosso trabalho, em prol de uma renovação dos processos didático-pedagógicos nas aulas de leitura literária.

REFERÊNCIAS

- ABRAMS, M. H. **Archetypal Criticism: A Glossary of Literary Terms**. Fort Worth: HBJ, 1993.
- ALAZRAKI, J. ¿Qué es lo neofantástico? *In*: ROAS, David (org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001. p.265-282.
- ANKLESARIA, B. T. **Zand-Âkâsîh: Iranian or Greater Bundahišn**. Bombay: Published for the Rahnumae M. Sabha by its Honorary Secretary Dastur Framroze A. Bode, 1956.
- BAKHTIN, M. (VOLOCHINOV). **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. Mari Ermantina G. G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes. 1997.
- BAROSA, L.; NETO, N.G. **Fronteiras múltiplas: o real maravilhoso em um *Rio chamado tempo, uma casa chamada terra***, de Mia Couto. Campina Grande: Editora Realize, 2012.
- BARICATI, C.C. A. *et al.* Monitoria: metodologia ativa na prática do cuidar em um curso de enfermagem. **Brazilian Journal of Surgery and Clinical Research**, v.21, n.1, dez. 2017/ fev. 2018.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BESSIÈRE, I. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. **Revista FronteiraZ**, v. 3, n. 3, set. 2009.
- BLACHERE, R. **O Alcorão** Tradução de Heloysa de Lima Duarte. São Paulo: Difel, 1969.
- BOCCACCIO, Giovanni. **Decameron**. Rio Grande do Sul: L&PM Editores, 2013.
- BORGES, J. L. **Manual de Zoologia Fantástica**. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- BRASIL. **Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs)**. Brasília, MEC, 1988.
- BRASIL. **Diretrizes Curriculares Nacionais Gerais da Educação Básica**. Brasília, MEC, SEB, DICEI, 2013.
- BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular: educação infantil e ensino fundamental**. Brasília, MEC/Secretaria de Educação Básica, 2017.

BRAIT, B. (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

BRAZ, J. E. **Lendas Negras**. São Paulo: FTD, 2001.

CALVINO, I. (org.). **Contos fantásticos do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CALVINO, I. **Se um viajante numa noite de inverno**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CAMARANI, A. L. S. **A literatura fantástica: caminhos teóricos**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

CÂNDIDO, A. **Vários escritos**. 3. ed. São Paulo: Duas cidades, 1995.

CAVALCANTE, A.M.M. **Entre a ficção e a história: uma análise dos contos das mil e uma noites na releitura de Nélide Piñon**. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação, Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2012.

CARDOSO, P. Resenha | O Homem do Castelo Alto – Philip K. Dick. **O Capacitor**, 30 abr. 2018. Disponível em: <https://ocapacitor.com/resenha-o-homem-do-castelo-alto-philip-k-dick/>. Acesso em 18 jun. 2021.

CARPEAUX, O. Ma. **História da literatura ocidental**, v. 5. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987.

CARTER, A. **103 contos de fadas**. Tradução Luciano Vieira Machado. - São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CEARÁ. **Documento Curricular Referencial do Ceará: educação infantil e ensino fundamental** / Secretária da Educação do Estado do Ceará. Fortaleza: SEDUC, 2019.

CERVANTES S., M. de. **Dom Quixote de la Mancha**. Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

CESERANI, R. **O fantástico**. Madrid: Visor, 1999.

CHARTIER, R. **Cultura escrita, literatura e história: conversas de Roger Chartier com Carlos Aguiñe Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antônio Saborit**. – Porto Alegre: ARTMED Editora, 2001.

CHAUCER, G. **Os contos de Cantuária**. Apresentação de Paulo Vizioli. São Paulo: T. A. Queiroz, 1988.

COELHO, N. N. **O conto de fadas: símbolos, mitos e arquétipos**. São Paulo: DCL, 2003.

COELHO, N. N. **Literatura infantil: Teoria – Análise – Didática**. São Paulo: Moderna, 2000.

CONSTITUIÇÃO, Brasil (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**: texto constitucional promulgado em 5 de outubro de 1988. Brasília, Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2016. **los e Educação Integral**. – Brasília: MEC, SEB, DICEI, 2013.

COSSON, R. **Letramento literário na escola**. São Paulo: Contexto, 2006.

COSSON, R. **Letramento literário: teoria e prática**. São Paulo: Contexto, 2014.

CORTÁZAR, J. **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CORTÁZAR, J. **Volta ao Dia em 80 Mundos**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2008.

COUTO, M. **Vozes Anoitecidas**. Lisboa: Caminho, 1987.

CURVELO, P. **‘O assassino cego’, de Margaret Atwood**. Universo Fantástico: 2009. Conteúdo disponível em:

<https://universofantastico.wordpress.com/2009/12/05/o-assassino-cego-de-margaret-atwood/> Acessado em 31/07/2021.

DACANAL, J. H. **Cem anos de solidão: um plágio?** O Estado de São Paulo. Suplemento Literário. São Paulo: 08 de agosto de 1971.

DELAPIERRE, L. Gil Vicente – Créateur du Théâtre Portugais. **Maintenant**. Paris: Grasset, n. 5, p.23, 1947.

DUTRA, D. I. **H. P. Lovecraft: o homem que reinventou o horror** in **Grandes contos: H. P. Lovecraft**. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2018.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

FERREIRO, E. **Passado e presente dos verbos ler e escrever**. São Paulo: Editora Cortez, 2002.

FIGUEIREDO, V. L. F. de. **Fantástico, maravilhoso e mágico: uma diferenciação**. **Caderno Globo Universidade**. n. 3. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2013.

FIORIN, J. L. **Leitura e dialogismo**. In: RÖSING, Tânia M.K; ZILBERMAN, Regina (org.). **Escola e leitura: velha crise, novas alternativas**. São Paulo: Global, 2009. P. 41-59.

FOUCAULT, M. A vida dos homens infames. *In: Ditos e escritos*. Trad. Vera Lucia Avelar Ribeiro, Rio de Janeiro: Forense universitária, v. 4, 2006.

- FREIRE, P. **Professora sim, tia não**: cartas a quem ousa ensinar. São Paulo: Olho d' Água, 1997.
- FREUD, S. **O estranho**. In: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Jayme Salomão (Trad.). V.17, p.275-314. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- FURTADO, F. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Horizonte, 1980.
- GARCIA, F. **Entrevista com David Roas**. Entrevista: abusões. Publicações UERJ: 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/> Acesso em: 19 jun. 2021.
- GARCIA-ROZA, L. A. **Freud e o inconsciente**. – 24ª ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- GERALDI, J. W. **O texto na sala de aula**. São Paulo: Anglo, 2012.
- GOTLID, N. B. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1999.
- HADDAD, J. A. **Interpretações das Mil e uma noites**. Palestra na Semana de Estudos Árabes no Centro de Estudos Árabes da FFLCH-USP em 04/06/1986. Transcrição de Cecília Nami Adum. Disponível em: <http://www.hottopos.com/collat6/jamyl.htm>. Acesso em: 10 jun. 2021
- HELD, J. **O imaginário no poder**. As crianças e a literatura fantástica. São Paulo: Summus Editorial, 1977.
- HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo** – história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago. 1991.
- IEGELSK, F. **Realismo mágico** – a busca pela modernidade e pelo tempo presente na América Latina. Almanack, n. 27. Guarulhos: 2021.
- INGALLS, D. H. — **Kâlidâsa and the Attitudes of the Golden Age**. In Journal of the American Oriental Society, vol. 96, n. 1, janeiro-março de 1976, p. 19.
- JACKSON, R. **Fantasy**: literature y subversion. Buenos Aires: Catálogos, 1986.
- JAMES, H. **A outra volta do parafuso**. Tradução de Leônidas de Carvalho e Brenno Silveira. São Paulo: Nova Cultural, 2003, p. 119-270.
- KAFKA, Franz. **A Metamorfose**. In: Essencial Franz Kafka. São Paulo: Penguin Classics Cia das Letras, 2011.
- KAPP, K. **The Gamification of Learning and Instruction**: Game-based Methods and Strategies for Training and Education. San Francisco: Pfeiffer, 2012.
- KLEIMAN, A. **Oficina de leitura**: teoria e prática. São Paulo, Pontes Editores, 2013.

KING, S. **Dança Macabra**. Rio de Janeiro: Suma, 2014.

LEROUX, G. **O mistério do quarto amarelo**. São Paulo: Editora Ática, 1999.

LIMA, L. C. **Teoria da literatura em suas fontes**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.

LISPECTOR, C. **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

LOVECRAFT, H.P. **O horror sobrenatural na literatura**. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

LUCAS, F. **Crepúsculo dos símbolos**: reflexões sobre o livro no Brasil. Campinas, SP: Pontes, 1989.

MAGALHÃES, S. **O Fantástico segundo Todorov está realmente ultrapassado?!** *Baião de letras: Ser fantástico é fazer história*. 23/12/2016. Disponível em: <https://www.baiadoletras.com.br/o-fantastico-segundo-todorov-esta-realmente-ultrapassado/> . Acesso em 19 jun. 2021.

MALRIEU, J. **Le Fantastique**. Paris: Hachette, 1992.

MANGUEL, A. **Uma história da leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MARIA, Luzia de. **O que é conto**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

MASLIN, J. **Um Futuro Embrulhado na Cultura dos anos 1980**. *Livros do The Times*. New York Times, 14/08/2011. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2011/08/15/books/ready-player-one-by-ernest-cline-review.html> . Acesso em: 18 jun. 2021.

PAULA JÚNIOR, F.V. **Aspectos do fantástico na literatura cearense**. Fortaleza: Dissertação (Mestrado em Literatura) Universidade Federal do Ceará. - Fortaleza, 2003.

PAULINO, G. **Letramento literário**: por vielas e alamedas. *Revista FACED*, Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia, Salvador, No. 05: 110-121, 2001.

PAULINO, G. et.al. **Tipos de textos, modos de leitura**. Belo Horizonte, Minas Gerais: Formato Editorial, 2001.

PESSOA, F. **Livro do desassossego**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1995.

PORTELLA, Oswaldo. **A fábula**. Trabalho de pesquisa apresentado à COPERT, Departamento de Linguística, Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1979.

PAZ, Octavio. **A outra voz**. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

PETIT, M. **Os jovens e a leitura: uma nova perspectiva**. Tradução Celina Olga de Souza. São Paulo: Editora 34, 2008.

PISA – **Programa Internacional de Avaliação de Estudantes** (2015). Disponível em: http://pisa_2015_brazil/ Acesso em: 11 jul. 2019.

PUNTER, David. *The Literature of terror; a history of gothic fictions from 1765 to the present day*. V. 1. Essex: Longman, 1996.

QUEIROZ, E. **O Mandarim**. In: *Obra completa*. (Organização geral, introdução, fixação dos textos autógrafos e notas introdutórias Beatriz Berrini). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

REIS, L. **Enoch Soames: a ficção como truque de magia**. *Forma de Vida*, n. 21. Lisboa: FLUL, 2021.

RODRIGUES, S. C. **O fantástico**. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1988

RODRIGUES, M. H. **Antecedentes conceituais e ficcionais do realismo mágico no Brasil**. *Revista Letras* n. 79. Curitiba: Editora UFPR, 2009.

RODRIGUES, M. H. **No labirinto do fantástico** in *Babilónia: Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução* nº 01. Portugal: Edições Universitárias Lusófonas, 2003.

ROJO, R. **A prática da linguagem em sala de aula: praticando os PCNs**. São Paulo: EDUC; Campinas: Mercado de letras, 2000.

ROSA, J. G. **Diálogo com Guimarães Rosa**. In: *Ficção completa* v. 1. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.

ROSSI, C.; SYLVESTRE, F. A. **O fantástico como textualidade contemporânea** 1ª ed. Minas Gerais: Edibrás, 2019.

SAMS et al. **Sala de Aula Invertida – Uma Metodologia Ativa de Aprendizagem**. Rio de Janeiro: LTC, 2017.

SARAMAGO, J. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARTRE, J. P. **Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem**. In: *Situações I: críticas literárias*: São Paulo, Cosacnaify, 2005.

SILVA, A.C. **Lendas do índio brasileiro**. Organizado por Alberto da Costa e Silva. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

SILVA, R. F. S. **O Horror na Literatura Gótica e Fantástica: Uma breve excursão de sua gênese à sua contemporaneidade**. In: MAGALHÃES, Antonio C. M. et al. (org.). *O demoníaco na literatura*. Campina Grande: EDUEPB, 2012. p. 239-254.

SISTO, C. **Contar histórias, uma arte maior**. In: MEDEIROS, F. H. N. & MORAES, T. M. R. (org.). Memorial do Proler: Joinville e Resumos do Seminário de Estudos da Linguagem. Joinville, UNIVILLE, 2007. p. 39-41.

SOLÉ, I. **Estratégias de leitura**. Trad. Cláudia Schiling. Porto Alegre: Artes Médicas, 2003.

TILLICH, P. **Dinâmica da Fé**. Tradução de Walter O. Schlupp. São Leopoldo – RJ. Sinodal, 7ª. Edição, 2002, p.57.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2017.

VANDERMEER, A. VANDERMEER, J. **New Weird Discussions: The Creation of a Term**. Tachyon Publications, 2008.

VAX, L. **A arte e a literatura fantástica**. Rio de Janeiro: Arcádia, 1974.

VERÍSSIMO, E. **Incidente em Antares**. São Paulo: Schwarcz, 2006

VYGOTSKY, L. S. **A Formação social da mente**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

VYGOTSKY, L. S. **A construção do pensamento e da linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

VYGOTSKY, L. S. **Pensamento e linguagem**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ZILBERMAN, R. **Entrevista com Regina Zilberman**. Conteúdos. Nova Escola. 01 ago. 2007. Disponível em: <https://novaescola.org.br/conteudo/953/entrevista-com-regina-zilberman/>. Acesso em: 10 jul. 2019.

ZILBERMAN, R. **A literatura infantil na escola**. Global: São Paulo, 1994.

ZILBERMAN, R. **O conto fantástico: características e trajetória histórica**. 2009. Disponível em: www.scielo.com.br . Acesso em: 05 jul. 2019.

YUNES, Eliana. **Tecendo um leitor: uma rede de fios cruzados**. Curitiba: Aymará, 2009.

WATAGHIN, L. Um mito tupi traduzido por Giuseppe Ungaretti: “Mai Pituna Oiuquau ãna” (“Como a Noite Apareceu”) in **Revista USP**. São Paulo: SCS/USP, n.37, 1998.

PROFLETRAS-UFC



MÓDULO EDUCACIONAL

**O USO DO CONTO FANTÁSTICO COMO ESTRATÉGIA DE
LETRAMENTO LITERÁRIO**

TARCIA TEIXEIRA DE VASCONCELOS

FORTALEZA

2021

APRESENTAÇÃO

Caros visitantes,

Sabemos que a leitura literária é uma atividade preciosa dentro e fora da escola: ela forma leitores críticos e reflexivos capazes de compreender uma gama diversificada de gêneros literários; desenvolve a sensibilidade estética, a imaginação, a criatividade e o senso crítico, buscando estabelecer relações entre a leitura e o conhecimento de mundo do indivíduo; promove o contato com autores nacionais e estrangeiros. No entanto, o professor ainda encontra dificuldade de trabalhar eficazmente a literatura em sala de aula:

O Brasil ainda não é um país de leitores, situação determinada por fatores de natureza social, econômica, política, histórica, cultural [...]. Não podemos esquecer, porém, que muitos professores não tiveram as condições necessárias para se desenvolverem devidamente como leitores e, às vezes, pensam ser deficiência pessoal o que, na verdade, provém de um âmbito muito mais amplo, como a dívida social do país com seu povo. Outros, porém, tiveram a formação de leitor favorecida por circunstâncias familiares ou escolares, quando não por ambas [...]. E ainda há aqueles que se tornaram leitores apesar de todas as circunstâncias para não sê-lo. (CADERMATORI, 2009, p. 25)

A causa dos baixos níveis de compreensão leitora é atribuída, além dos fatores socioeconômicos e histórico-culturais, à adoção de métodos tradicionais em um passado recente, que colocaram o aluno como um receptor passivo, submisso, quase inerte, resultando em um sujeito com deficiência na decodificação, pobreza de vocabulário, deficiências ou falta de domínio de estratégias de leitura e escasso conhecimento prévio leitor.

Para superar esse problema, encontramos nas histórias fantásticas um modo de cativar, encantar e entreter os alunos pelo jogo, pelo insólito, pela linguagem e pelo universo mágico que os ajudarão a desenvolver sua criatividade e imaginação e, ao mesmo tempo, isso os levará a desenvolver habilidades comunicativas e críticas.

Este produto educacional - entendido como um caderno de atividades organizadas em oficinas de letramento literário a serem desenvolvidas pelo professor

com os seus alunos -, é resultado de um projeto de leitura idealizado para alunos do ensino fundamental II da escola pública e desenvolvido no âmbito do Programa do Mestrado Profissional em Letras – PROFLETRAS, no período entre março de 2019 e junho de 2021, como pré-requisito para a obtenção do título de mestre.

O produto educacional segue as orientações do item 3 das Competências gerais da Educação Básica descritas na Base Nacional Comum Curricular - BNCC (2017): “Valorizar e fruir as diversas manifestações artísticas e culturais, das locais às mundiais, e também participar de práticas diversificadas da produção artístico-cultural.” (p.9). Além disso, responde aos postulados 8 e 9 das competências específicas de língua portuguesa para o ensino fundamental definidas na BNCC (2017):

8. Selecionar textos e livros para leitura integral, de acordo com objetivos, interesses e projetos pessoais (estudo, formação pessoal, entretenimento, pesquisa, trabalho etc.). (p.87)

9. Envolver-se em práticas de leitura literária que possibilitem o desenvolvimento do senso estético para fruição, valorizando a literatura e outras manifestações artístico-culturais como formas de acesso às dimensões lúdicas, de imaginário e encantamento, reconhecendo o potencial transformador e humanizador da experiência com a literatura. (p.87)

Ao apresentá-lo aos professores, nosso objetivo é incentivar a leitura através das narrativas fantásticas, pois consideramos a importância da leitura desses textos literários para a formação do indivíduo e para o desenvolvimento do hábito de leitura, como também oferecer-lhe oportunidade, ainda na educação básica, do acesso ao texto literário e às estratégias de leitura. Dessa forma, este suporte pedagógico propõe atividades que priorizam o desenvolvimento da habilidade de leitura reflexiva de textos do gênero fantástico.

A concepção deste produto educacional se deu a partir da elaboração de atividades de leitura para turmas do ensino fundamental II de escolas públicas, cujos alunos ainda têm dificuldades de compreensão leitora, além de dispenderem grande esforço para identificar os títulos, personagens da história, localizar as ideias principais, seguir as sequências de uma história, descrever as características dos personagens da história, refletir e opinar sobre os textos.

E finalmente, ao propormos este material didático, apresentamos algumas propostas de trabalho em sala de aula, esperamos que auxiliem em suas práticas docentes, e também apontamos a possibilidade de sua aplicação em múltiplas realidades pedagógicas, eventualmente, com adequações de acordo com o contexto do processo de ensino e aprendizagem.

Um bom trabalho a todos!

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|-----|
| Figura 1 – Ilustração de Luciano Tasso | 127 |
| Figura 2 – Ilustração de Fulvio Pacheco | 141 |
| Figura 3 – Print da revista eletrônica Rede Brasil Atual | 151 |
| Figura 4 – Charge de Carlos Latuff | 152 |
| Figura 5 – <i>Storyboard</i> do relógio | 153 |
| Figura 6 – Ilustração de Ana Burgos Baena..... | 162 |
| Figura 7 – Print canal History | 167 |
| Figura 8 – Print do site Financial Express | 168 |
| Figura 9 – Ilustração de Chris Beatrice | 169 |

LISTA DE QUADROS

| | |
|---|-----|
| Quadro 1- Contos de fadas | 123 |
| Quadro 2 - Estrutura dos contos de fadas..... | 124 |
| Quadro 3 - Planejamento: Oficina 1 | 125 |
| Quadro 4 - Estrutura narrativa do conto A Moura Torta | 132 |
| Quadro 5 – Narrativas fantásticas | 137 |
| Quadro 6 - Planejamento: Oficina 2 | 138 |
| Quadro 7 - Roteiro de criação de podcast..... | 155 |
| Quadro 8 – Ficção científica..... | 157 |
| Quadro 9 – Narrativas da ficção científica..... | 158 |
| Quadro 10 – Vertentes da ficção científica..... | 159 |
| Quadro 11 – Planejamento – Oficina 3 | 160 |
| Quadro 12 - RPG de ficção científica | 170 |

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

AVA - Ambiente Virtual de Aprendizagem

BNCC – Base Nacional Comum Curricular

IDEB – Índice de Desenvolvimento da Educação Básica

PCN - Parâmetros Curriculares Nacionais

PISA – Programa Internacional de Avaliação de Estudantes

SCI-FI - Ficção científica

SEDUC – Secretaria de Educação

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| 1 INTRODUÇÃO | 114 |
| 2 ORIENTAÇÕES METODOLÓGICAS..... | 117 |
| 3 OFICINA 1 – Os contos de fadas | 122 |
| 3.1 Fundamentação teórica..... | 122 |
| 3.2 Planejamento da oficina | 125 |
| 3.3 ATIVIDADES – Oficina I: Conto de fadas..... | 127 |
| 4 OFICINA 2 – Os contos de terror | 135 |
| 4.1 Fundamentação teórica..... | 135 |
| 4.2 Planejamento da oficina | 138 |
| 4.3 ATIVIDADES – Oficina 2: Contos de terror | 141 |
| 5 OFICINA 3 – Os contos de ficção científica | 156 |
| 5.1 Fundamentação teórica..... | 156 |
| 5.2 Planejamento da oficina | 160 |
| 5.3 ATIVIDADES – Oficina 3: Contos de ficção científica | 162 |
| REFERÊNCIAS | 173 |
| APÊNDICES..... | 175 |
| Apêndice I – Questionário de entrevista..... | 175 |
| Apêndice II – Questionário de avaliação | 181 |

1 INTRODUÇÃO

Um mundo fantástico? É o nosso mundo.

J. J. Veiga

É de responsabilidade da escola garantir que os alunos se tornem leitores proficientes, pois saber ler e escrever é condição imprescindível ao exercício pleno da cidadania.

A escola, nesse caso, pode ser entendida tanto como o local onde se dá a aprendizagem da leitura e a preparação para o consumo de obras impressas, quanto como o espaço do desencantamento e da perda da magia trazida da infância, já que impede o contato direto com o mundo da oralidade, onde se fazia a transmissão original de histórias (contos de fadas, poemas, cantigas de ninar, etc.). A leitura na escola constitui um amplo campo de investigação porque, nas atuais condições de aprendizagem e ensino, é o lugar onde o indivíduo pode amadurecer intelectualmente ou retrair-se, evitando (ou minimizando) seus intercâmbios com o universo da cultura.” (ZILBERMAN, 2007, p. 17)

Se os textos literários servirem apenas como ferramenta para ensinar gramática, deixa-se de lado um de seus aspectos mais importantes, o de encantar o leitor; e se reduz o material literário para um aglomerado de palavras e frases desconectadas e incoerentes para serem instrumentos de análise nos exercícios gramaticais. Segundo Lucas (1989, p.16, p.14), a comunicação literária “[...] está ligada à mais palpável e indefinida das realidades. Há quem sustente que a literatura vem a ser a mais confessional das artes” e “[...] à ancestral procura de sentido para a vida, quando se prende à infatigável capacidade realizadora do homem, que inclui a auto-realização através da linguagem.”

Por isso é fundamental que os alunos aprendam a considerar a leitura também como instrumento de ludicidade, que permite-lhes explorar outros universos reais ou imaginários. Em toda escola deveria existir tempo e espaço agendados para a leitura - uma atividade livre de qualquer obrigação didática, a não ser pelo prazer em si -, pois ler é também uma atividade para se fazer na escola. A leitura de textos literários deve ser incentivada nas escolas, para evitar a formação de indivíduos alienados e acríticos.

Assim, estimular a curiosidade desses alunos pela leitura é um desafio para o professor, que deverá utilizar como estratégia aulas que ofereçam uma gama de gêneros literários para sua sala. Pois ao conhecer esses gêneros, o aluno pode se identificar e ser cativado por algum (ou vários) desses gêneros. O texto literário deve ser cativante para o aluno. Essa é a finalidade da Literatura: cativar! Mas, por vários motivos, a escola muitas vezes não alcança esse intento. Pelo contrário, à medida que os anos escolares passam, os alunos se afastam dos livros.

Diante dessa problemática, a inserção dos contos fantásticos nas aulas de Língua Portuguesa possibilita o surgimento de novos leitores literários. Mas só acontecerá essa interação aluno-texto se o professor respeitar os gostos, os interesses, as potencialidades de seus alunos fornecendo material para inspirá-los. E, acreditamos que as narrativas fantásticas poderão incentivá-los, já que se constituem em um gênero repleto de jogos de palavras e elementos multissensoriais que provocam interesse e curiosidade do início ao fim da narrativa. Instigar esse prazer individual não é uma prática independente de ensinar a ler.

O termo letramento literário vem se tornando cada vez mais conhecido no meio acadêmico e escolar, uma vez que indica a leitura/produção e a visão crítica dos conteúdos abordados na escola, bem como nas práticas sociais de leitura e escrita. Para Graça Paulino,

[...] usamos hoje a expressão letramento literário para designar parte do letramento como um todo, fato social caracterizado por Magda Soares como inserção do sujeito no universo da escrita, através de práticas de recepção/produção dos diversos tipos de textos escritos que circulam em sociedades letradas como a nossa. Sendo um desses tipos de textos o literário, relacionado ao trabalho estético da língua, à proposta de pacto ficcional e à recepção não-pragmática, um cidadão literariamente letrado seria aquele que cultivasse e assumisse como parte de sua vida a leitura desses textos, preservando seu caráter estético, aceitando o pacto proposto e resgatando objetivos culturais em sentido mais amplo, e não objetivos funcionais ou imediatos para seu ato de ler. (PAULINO, 2001, p. 117)

Este módulo didático tem a intenção de oferecer ao aluno, além do conto fantástico, todos outros gêneros circunvizinhos e subgêneros que provém das narrativas fantásticas: o maravilhoso, o suspense, o terror, o mistério, entre outros. Pela dificuldade de distinguir, de separar e até de entender as especificidades de cada

um deles, optou-se assim, trabalhar com todos de acordo com sua proximidade e interesse dos alunos.

[...] uma das maiores problemáticas em se tratando do gênero fantástico, a sua proximidade com o Maravilhoso, um gênero tão fronteiro, tão cheio de nuances que, em se tratando de demonstrar se uma narrativa pertence ao fantástico ou não, e esse é o nosso caso, acaba por transformar-se em um significativo obstáculo, pois enquanto algumas características nos induzem a entender um texto como Maravilhoso (por exemplo a aceitação do fato sobrenatural como algo comum), outras (por exemplo a utilização de mitos e motivos populares) nos levam a crer que esse tipo de procedimento também pode pertencer ao fantástico, contanto que o autor consiga o efeito pretendido. (PAULA JÚNIOR, 2003, p. 30)

A literatura fantástica desperta a imaginação do indivíduo, e pode ser o pontapé de um processo de aproximação do aluno com o universo da leitura literária. Quando o fantástico se apropria dessas referências de uma ultrarrealidade, de um espaço temporal de emoções, de ambientes, de costumes, de arquétipos e de tramas para abstrair dos fatos cotidianos, pode motivar a aproximação dos alunos a esse gênero.

2 ORIENTAÇÕES METODOLÓGICAS

Entre tantos assuntos que poderiam ser abordados na leitura do fantástico, reflexões filosóficas sobre os recantos mais profundos da alma humana e os debates sociais e políticos ficam sem respostas, mas a vantagem do gênero é mais pelo que não diz do que pelo que diz. Estas reflexões alinham-se prioritariamente com algumas das competências linguísticas específicas da língua portuguesa para o ensino básico na BNCC:

7. Reconhecer o texto como lugar de manifestação e negociação de sentidos, valores e ideologias. (BRASIL, 2017)

9. Envolver-se em práticas de leitura literária que possibilitem o desenvolvimento do senso estético para fruição, valorizando a literatura e outras manifestações artístico-culturais como formas de acesso às dimensões lúdicas, de imaginário e encantamento, reconhecendo o potencial transformador e humanizador da experiência com a literatura. (BRASIL, 2017)

Este módulo contém três oficinas de contos fantásticos: conto de fadas, conto de terror e conto de ficção científica. Em todas elas há a fundamentação teórica sobre o gênero, com contexto histórico, obras, autores, características, estrutura e classificação. Essas informações deverão ser repassadas para os alunos antes, durante e após as atividades propostas, o momento adequado fica condicionado ao contexto e ambiente pedagógicos nos quais a turma está inserida. Indicamos a leitura para o professor multiplicador do capítulo *A história das histórias fantásticas* antes de iniciar as oficinas. Há também uma sugestão de questionário para o aluno no apêndice I. E para orientá-los nessa jornada, roteirizamos algumas reflexões e procedimentos de leitura:

| ATIVIDADES COGNITIVAS |
|---|
| 1. Compreender os propósitos implícitos e explícitos da leitura (O que tenho de ler? Por quê? Para quê?) e incentivar o leitor a fazer previsões e perguntas sobre o texto. |
| 2. Ativar e aportar à leitura os conhecimentos prévios relevantes para o conteúdo em questão (O que sei sobre o conteúdo do texto? O que sei sobre conteúdos |

afins? Que outras coisas sei que podem me ajudar: sobre o autor, o gênero, o tipo de texto?).

3. Dirigir a atenção ao fundamental, em detrimento ao que pode parecer mais trivial, em razão dos objetivos da leitura (Que informações posso considerar pouco relevantes para o propósito que persigo? Que informação essencial existe no texto e é necessária para conseguir atingir o meu objetivo de leitura?).

4. Avaliar a consistência interna do conteúdo expressado pelo texto e sua compatibilidade com o conhecimento prévio e com o sentido comum (Este texto tem sentido? É discrepante com o que eu penso? Entende-se o que o texto quer exprimir? Que dificuldade apresenta?).

5. Comprovar continuamente se a compreensão ocorre mediante a revisão e a recapitulação periódica e a auto interrogação (O que se pretendia explicar nesse parágrafo – subtítulo, capítulo? Qual a ideia fundamental que extraio daqui? Posso reconstruir o fio dos argumentos expostos? Tenho uma compreensão adequada dos principais pontos?).

6. Elaborar e provar inferências de diversos tipos, como interpretações, hipóteses, previsões e conclusões (Qual poderá ser o final deste romance? O que se poderia sugerir para resolver o problema exposto aqui? Qual poderia ser – por hipótese – o significado desta palavra que me é desconhecida? Que pode acontecer com esta personagem?).

Fonte: Roteiro baseado em SOLÉ (2003).

Enquanto lemos, prevemos, fazemos perguntas, recapitulamos informações e resumimos. Ainda assim, estamos sujeitos a possíveis inconsistências. É por isso que é importante seguir estas etapas:

| ESTRATÉGIAS DE LEITURA | |
|------------------------------------|--|
| 1ª Etapa: Antes da leitura | • Levantamento de hipóteses, previsão, ativação dos conhecimentos prévios. |
| 2ª Etapa: Durante a leitura | |

- Atividades de leitura compartilhada.
- Formulação de previsões sobre o texto lido.
- Formulação de perguntas sobre o que foi lido.
- Esclarecimento de possíveis dúvidas sobre o texto.
- Resumo das ideias do texto.
- Avaliação e construção de novas previsões.

3ª Etapa: Depois da leitura

- Identificação do tema (De que trata o texto?), da ideia principal (O que o texto nos diz de mais importante?), elaboração de resumo, formulação de perguntas e/ou respostas sobre o texto.

Fonte: Roteiro baseado em SOLÉ (2003).

A aplicação dessas estratégias nas oficinas é necessária para alcançar os objetivos da pesquisa e, para favorecer essa articulação, disponibilizamos sugestões de como utilizar as atividades deste módulo:

Antes de ler os contos fantásticos

- a. Para aproximar os alunos dos temas abordados nos contos fantásticos e do universo em que eles se enquadram, é proposto um roteiro de conversação em que o professor contextualizará o conto falando sobre o gênero, apresentando imagens, pinturas, músicas e/ou vídeos.
- b. Estimular um contato mais sensível com a obra é uma forma de levá-los a uma apreciação além, mais óbvia, da leitura do texto escrito.

Enquanto lê os contos fantásticos

- a. Como primeiro passo, aconselhamos que o professor leia apenas as ilustrações com os alunos. Ainda sem se deter no que diz o texto, sugere-se que, por meio da exploração das imagens, vídeos ou músicas, o aluno descubra as características do gênero fantástico: há presença de personagens? É possível verificar o espaço onde a história se passa? Isso ocorre em um momento? Sugere-se que você anote as hipóteses levantadas pelos alunos no quadro ou lousa virtual. Eles irão localizar

facilmente a presença do personagem principal. Eles também notarão os personagens secundários. É interessante fazer um panorama do que foi relatado pelos alunos no quadro, para que se traça a estrutura do gênero; assim, trabalharemos para garantir, de acordo com o BNCC, a habilidade de:

(EF69LP47) Analisar, em textos narrativos ficcionais, as diferentes formas de composição próprias de cada gênero, os recursos coesivos que constroem a passagem do tempo articulam suas partes, a escolha lexical típica de cada gênero para a caracterização dos cenários e dos personagens e os efeitos de sentido decorrentes dos tempos verbais, dos tipos de discurso, dos verbos de enunciação e das variedades linguísticas (no discurso direto, se houver) empregados, identificando o enredo e o foco narrativo e percebendo como se estrutura a narrativa nos diferentes gêneros e os efeitos de sentido decorrentes do foco narrativo típico de cada gênero, da caracterização dos espaços físico e psicológico e dos tempos cronológico e psicológico, das diferentes vozes no texto (do narrador, de personagens em discurso direto e indireto), do uso de pontuação expressiva, palavras e expressões conotativas e processos figurativos e do uso de recursos linguístico-gramaticais próprios a cada gênero narrativo. (BRASIL, 2017)

b. Recomendamos que o professor intercale momentos entre a leitura oral compartilhada e a leitura silenciosa independente pelos alunos, pois, embora seja um gênero que aborda o universo mágico, há reflexões existencialistas e filosóficas profundas, entre outros conflitos sociais, que rompem, em algum instante e por um momento, o mundo do imaginário dos alunos. Explore e debata esses temas com eles. É imprescindível que o professor leia todo o conto de antemão para que, como leitor informado, saiba o momento preciso em que a leitura pode ser cortada para fazer a parada onde deverá, juntamente aos alunos, levantar inferências sobre o texto.

Depois de ler os contos fantásticos

a. As atividades propostas em cada oficina deverão ser realizadas antes, durante ou após a aula. Tanto o professor como os monitores de cada equipe deverão auxiliar na sua realização. E os projetos podem ser tratados no final ou em um novo encontro para orientações mais específicas.

b. Aproveitando a multiplicidade de temas tratados nos contos - o papel feminino e o preconceito no conto *A moura torta*, as questões políticas e de saúde pública no conto *A máscara da Morte Rubra* e as angústias sobre o futuro tecnológico em *Mecanópolis* -, propomos a organização de outro encontro

virtual, onde os alunos deverão ser incentivados a trazer situações pessoais ou proximais que remetam aos assuntos discutidos durante a leitura dos contos.

De acordo com o BNCC, essas atividades promovem a habilidade de:

(EF69LP14) Formular perguntas e decompor, com a ajuda dos colegas e dos professores, tema/questão polêmica, explicações e/ou argumentos relativos ao objeto de discussão para análise mais minuciosa e buscar em fontes diversas e informações ou dados que permitam analisar partes da questão e compartilhá-los com a turma. (BRASIL, 2017)

Quando concluir as oficinas é o momento da avaliação, tanto da sua prática pedagógica como da participação dos alunos. Para isso há um questionário de avaliação no apêndice II.

3 OFICINA 1: CONTOS DE FADAS

3.1 Fundamentação teórica

O ato de contar histórias é uma das artes mais antigas da humanidade, e surgiu no momento que o homem primitivo sentiu a necessidade de compartilhar suas crenças, saberes, conquistas, medos e anseios. Provavelmente, a narrativa fantástica seja a modalidade mais antiga desses relatos, já que têm suas bases no universo primitivo da magia. Histórias que tentavam responder os mistérios da vida e da morte e, mais tarde, converteram-se nas lendas, fábulas, mitos, contos de fadas e na literatura folclórica de gerações. Assim como a fábula, o conto de fadas utiliza o maravilhoso com viés didático para facilitar a educação moral e ética, principalmente voltada para o público infantil.

A expressão conto de fadas foi cunhada pela francesa Madame d'Aulnoy no final do século XVII. Mas foi seu contemporâneo e conterrâneo, Charles Perrault, que resolveu recontar as histórias que ouvia de sua mãe e dos saraus parisienses, que ficaram conhecidas como *Contos da mãe ganso* (1697). Perrault aperfeiçoou a estética dessas histórias, modificou a estrutura composicional, estabeleceu uma linguagem própria o público infantil, introduziu elementos lúdicos – a fada, a magia e os versos – e expressões literárias, como *Era uma vez* e *Em um reino muito distante*, que nos remetem a uma história de natureza atemporal e fantástica, possibilitando um acordo mútuo entre o narrador e o leitor para a aceitação do mundo mágico proposto na história.

Apesar da publicação dos *Contos da mãe ganso*, a expansão dessas histórias pela Europa e pelas Américas só alcançou o ápice, ainda no início do século XVIII, através da iniciativa de Jacob e Wilhelm Grimm de pesquisar, preservar e reescrever esses contos. No Brasil, *Contos da Carochinha* (1894), de Figueiredo Pimentel, consolidou a literatura infantil no país. Na verdade, é uma adaptação dos contos de fadas europeus, principalmente da coletânea do francês Xavier Marmier, com algumas variações para o folclore local. Além da compilação de Marmier dos contos de Charles Perrault, dos Irmãos Grimm e de Hans Christian Andersen,

Pimentel também inseriu seus próprios escritos em *Contos da Carochinha*. Vários outros pesquisadores e escritores brasileiros também traduziram, reescreveram e compilaram esses contos e outros sobre o folclore nacional.

Quadro 1 - Contos de fadas

| CONTOS DE FADAS | | |
|-------------------------------|----------|--|
| ESCRITOR | ORIGEM | CONTOS MAIS FAMOSOS |
| Charles Perrault | França | <i>A bela adormecida, O gato de botas, Cinderela, Barba Azul, Pele de asno, O Pequeno Polegar e O chapeuzinho vermelho.</i> |
| Irmãos Grimm | Alemanha | <i>Branca de Neve e os sete anões, Chapeuzinho Vermelho, A Bela Adormecida, João e Maria; O lobo e os sete cabritinhos, Rapunzel e O músico de Bremen.</i> |
| Figueiredo Pimentel | Brasil | <i>João e Maria, O Barba-azul, O Gato de Botas, Chapeuzinho Vermelho, O Pequeno Polegar, A Gata Borracheira, A Bela Adormecida, Branca de Neve e A Bela e a Fera.</i> |
| Adolfo Coelho | Portugal | <i>O Macaco do rabo cortado, A formiga e a neve, O príncipe sapo, Bela-Menina, Comadre Morte e O coelhinho branco.</i> |
| Sílvio Romero | Brasil | <i>A Moura Torta, O Bicho Manjaléu, João e Maria, A formiga e a neve, A Mãe d'Água e O cágado e a festa no céu.</i> |
| Luís da Câmara Cascudo | Brasil | <i>A Princesa de Bambuluá, O Príncipe Lagartão, O marido da Mãe d'Água, Os três companheiros, O peixinho encantado, Os sete sapatos da princesa e A festa no céu.</i> |
| Monteiro Lobato | Brasil | <i>João Esperto, O gato vaidoso, O Bicho Manjaléu, João e Maria, A formiga e a neve e História dos dois ladrões.</i> |
| Angela Carter | EUA | <i>A menina do capuz vermelho, A madrasta malvada, A velha que vivia dentro de uma garrafa de vinagre, Como um marido curou a esposa viciada em contos de fadas e Catarina Quebra-Nozes.</i> |

Fonte: autora

Embora seja uma criação popular, transmitida e perpetuada pela oralidade, o conto de fadas apresenta características que o torna *sui generis* se comparado a outros gêneros narrativos. Assim, sua estrutura apresenta características que são recorrentes em histórias que surgiram nos mais diversos locais e épocas.

As características composicionais geralmente encontradas nos contos de fadas são: a distância no tempo e no espaço; a disputa entre fortes e fracos; ricos e pobres e a vitória do bem contra o mal.

Essas marcas fazem com que o conto popular tenha um arranjo narratório singular, que alguns estudiosos chamaram de estrutura do conto de fadas.

Quadro 2 - Estrutura dos contos de fadas.

| ESTRUTURA DO CONTO DE FADAS | |
|--|---|
| Situação inicial | Quando o narrador conta quem são os personagens, onde moram e como vivem. Os personagens são apresentados vivendo determinada situação, num lugar e num tempo não muito bem definidos |
| Complicação | Geralmente, um dos personagens está passando por algum tipo de problema, que vai provocar o conflito da narrativa. |
| Motivação | É o elemento chave da narrativa a partir do qual tudo se organiza. É ele que leva ao conflito e a todos os outros problemas da narrativa. |
| Enredo | Nesta parte, a narrativa é tensa, há um ou mais confrontos, pois os personagens devem encontrar uma forma de solucionar os problemas que aparecem. |
| Clímax | É o ponto mais alto de interesse, suspense ou emoção. |
| Tempo | No conto de fadas, esse elemento é indefinido, não preciso. Ao se dizer “Era uma vez”, fica expresso que a história aconteceu no passado, mas não se sabe exatamente quando. A duração da ação também é igualmente imprecisa. Muitas vezes se passam anos, décadas; enquanto outras vezes tudo não ultrapassa a duração de uma noite. Mais importante que o tempo ou a duração dos acontecimentos são os conflitos, as ações decorrentes deles e as soluções encontradas. |
| Final com a resolução do(s) conflito(s) | Resolve-se o problema e volta-se à situação de normalidade do começo. |

Fonte: autora

3.2 Planejamento da oficina

Escolhemos o conto *A Moura Torta* para trabalhar a objetificação e a marginalização da figura feminina nos contos de fadas.

Quadro 3 - Planejamento: Oficina 1.

| Planejamento: OFICINA 1 | |
|--------------------------------|---|
| Leitura e literatura | O conto de fadas: <i>A Moura Torta</i> |
| Objetivos | Compreender que os contos populares surgiram nos primórdios da humanidade, sendo transmitidos oralmente, de uma pessoa para outra(s), por gerações. |
| | Retextualizar um conto de fadas. |
| | Analisar, discutir e refletir os estereótipos e arquétipos preconceituosos nos contos de fadas. |
| | (Re)conhecer que os contos, em determinado momento, foram registrados por escrito, por pesquisadores da cultura popular. |
| | Conhecer autores nacionais e estrangeiros, em especial na literatura fantástica. |
| | Compreender o universo dos contos de fadas, assim como sua estrutura narrativa e os elementos que compõe o universo do maravilhoso. |
| Tempo estimado | 6h/a |
| Objetos do conhecimento | Estratégias e procedimentos de leitura. |
| | Procedimentos e gêneros de apoio à compreensão. |
| | Usar adequadamente ferramentas de apoio a apresentações orais. |
| | Debates e reflexões sobre o tema abordado. |
| | (EF01LP10) Formular hipóteses sobre o conteúdo dos textos, com base no manuseio dos suportes, observando formato, informações da capa, imagens, |

| | |
|-------------|--|
| Habilidades | entre outros, confirmando, ou não, as hipóteses realizadas. |
| | (EF15LP01) Identificar a função social de textos que circulam em campos da vida social dos quais participa cotidianamente (a casa, a rua, a comunidade, a escola) e nas mídias impressa, de massa e digital, reconhecendo para que foram produzidos, onde circulam, quem os produziu e a quem se destinam. |
| | (EF67LP23) Respeitar os turnos de fala, na participação em conversações e em discussões ou atividades coletivas, na sala de aula e na escola e formular perguntas coerentes e adequadas em momentos oportunos em situações de aulas, apresentação oral, seminário etc. |

Fonte: autora

3.3 ATIVIDADES DA OFICINA 1: CONTOS DE FADAS

*Esta é a história da Moura
Torta. E por que ela se
chama Moura Torta?
Você sabe?*

A Moura Torta

Era uma vez um rei que tinha um filho único, e este, chegando a ser rapaz, pediu para correr mundo. Não houve outro remédio senão deixar o príncipe seguir viagem como desejava.

Nos primeiros tempos nada aconteceu de novidades. O príncipe andou, andou, dormindo aqui e acolá, passando fome e frio. Numa tarde ia ele chegando a uma cidade quando uma velhinha, muito corcunda, carregando um feixe de gravetos, pediu uma esmola. O príncipe, com pena da velhinha, deu dinheiro bastante e colocou nos ombros o feixe de gravetos, levando a carga até pertinho das ruas. A velha agradeceu muito, abençoou e disse:

– Meu netinho, não tenho nada para lhe dar; leve essas frutas para regalo mas só abra perto das águas correntes.

Tirou do alforje sujo três laranjas e entregou ao príncipe, que as guardou e continuou sua jornada.

Dias depois, na hora do meio-dia, estava morto de sede e lembrou-se das laranjas. Tirou uma, abriu o canivete e cortou. Imediatamente a casca abriu para um lado e outro e pulou de dentro uma moça bonita como os anjos, dizendo:

– Quero água! Quero água!

Não havia água por ali e a moça desapareceu. O príncipe ficou triste com o caso. Dias passados sucedeu o mesmo. Estava com sede e cortou a segunda laranja. Outra moça, ainda mais bonita, apareceu, pedindo água pelo amor de Deus.

O príncipe não pôde arranjar nem uma gota. A moça sumiu-se como uma fumaça, deixando-o muito contrariado.

Noutra ocasião o príncipe tornou a ter muita sede. Estava já voltando para o palácio de seu pai. Lembrou-se do sucedido com as duas moças e andou até um rio corrente. Parou e descascou a última laranja que a velha lhe dera. A terceira moça



Figura 1 - Ilustração de Luciano Tasso

era bonita de fazer raiva. Muito e muito mais bonita que as duas outras. Foi logo pedindo água e o príncipe mais que depressa lhe deu. A moça bebeu e desencantou, começando a conversar com o rapaz e contando a história. Ficaram namorados um do outro. A moça estava quase nua e o príncipe viajava a pé, não podendo levar sua noiva naqueles trajés. Mandou subir para uma árvore, na beira do rio, despediu-se dela e correu para casa.

Nesse momento chegou uma escrava negra, cega de um olho, a quem chamavam a Moura Torta. A negra baixou-se para encher o pote com água do rio mas avistou o rosto da moça que se retratava nas águas e pensou que fosse o dela. Ficou assombrada de tanta formosura.

– Meu Deus! Eu tão bonita e carregando água? Não é possível... Atirou o pote nas pedras, quebrando-o e voltou para o palácio, cantando de alegria. Quando a viram voltar sem água e toda importante, deram muita vaia na Moura Torta, brigaram com ela e mandaram que fosse buscar água, com outro pote.

Lá voltou a negra, com o pote na cabeça, sucumbida. Meteu o pote no rio e viu o rosto da moça que estava na árvore, mesmo por cima da correnteza. Novamente a escrava preta ficou convencida da própria beleza. Sacudiu o pote bem longe e regressou para o palácio, toda cheia de si.

Quase a matam de vaias e de puxões. Deram o terceiro pote e ameaçaram a negra de uma surra de chibata se ela chegasse sem o pote cheio d'água. Lá veio a Moura Torta no destino. Mergulhou o pote no rio e tornou a ver a face da moça. Esta, não podendo conter-se com a vaidade da negra, desatou uma boa gargalhada. A escrava levantou a cabeça e viu a causadora de toda sua complicação.

– Ah! É vossimicê, minha moça branca? Que está fazendo aí, feito passarinho? Desça para conversar comigo.

A moça, de boba, desceu, e a Moura Torta pediu para pentear o cabelo dela, um cabelão louro e muito comprido que era um primor. A moça deixou. A Moura Torta deitou a cabeça no seu colo e começou a catar, dando cafuné e desembaraçando as tranças.

Assim que a viu muito entretida, fechando os olhos, tirou um alfinete encantado e fincou na cabeça da moça. Esta deu um grito e virou-se numa rolinha, saindo a voar.

A negra trepou-se na mesma árvore e ficou esperando o príncipe, como a moça lhe tinha dito, de boba.

Finalmente o príncipe chegou, numa carruagem dourada, com os criados e criadas trazendo roupa para vestir a noiva. Encontrou a Moura Torta, feia como a miséria. O príncipe, assim que a viu, ficou admirado e perguntou a razão de tanta mudança. A Moura Torta disse:

– O sol queimou minha pele e os espinhos furaram meu olho. Vamos esperar que o tempo melhore e eu fique como era antes.

O príncipe acreditou e lá se foi a Moura Torta de carruagem dourada, feito gente. O rei e a rainha ficaram de caldo vendo uma nora tão horrenda como a negra. Mas palavra de rei não volta atrás e o prometido seria cumprido. O príncipe anunciou seu casamento e mandou convite aos amigos.

A Moura Torta não acreditava nos olhos. Vivia toda coberta de seda e perfumada, dando ordens e ainda mais feia do que carregando o pote d'água. Todos antipatizavam com a futura princesa.

Todas as tardes o príncipe vinha espreitar no jardim e notava que uma rolinha voava sempre ao redor dele, piando triste de fazer pena. Aquilo sucedeu tantas vezes que o príncipe acabou ficando impressionado. Mandou um criado armar um laço num galho e a rolinha ficou presa. O criado levou a rolinha ao príncipe e este a segurou com delicadeza, alisando as peninhas. Depois coçou a cabecinha da avezinha e encontrou um caroço duro. Puxou e saiu um alfinete fino. Imediatamente a moça desencantou-se e apareceu bonita como os amores.

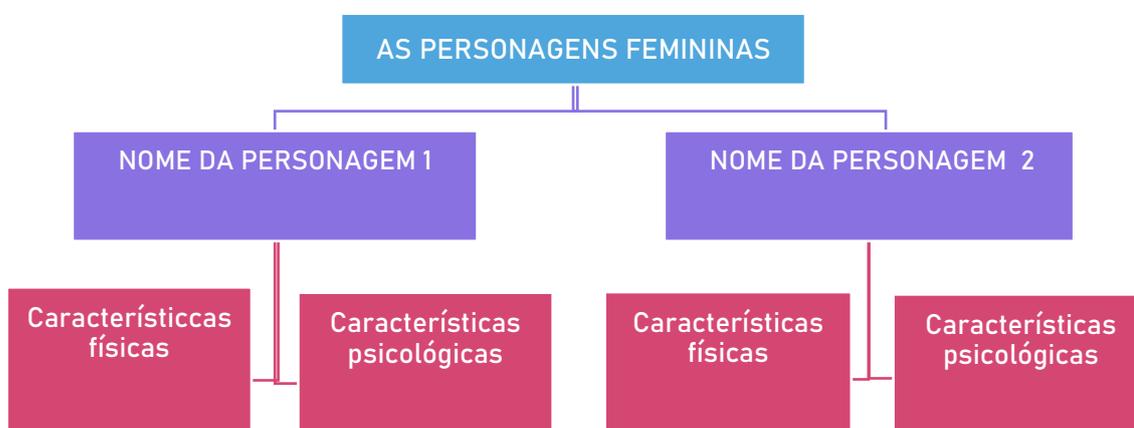
O príncipe ficou sabendo da malvadeza da negra escrava. Mandou prender Moura Torta e contou a todo o mundo a perversidade dela, condenando-a a morrer queimada e as cinzas serem atiradas ao vento.

Fizeram uma fogueira bem grande e sacudiram a Moura Torta dentro, até que ficou reduzida a poeira.

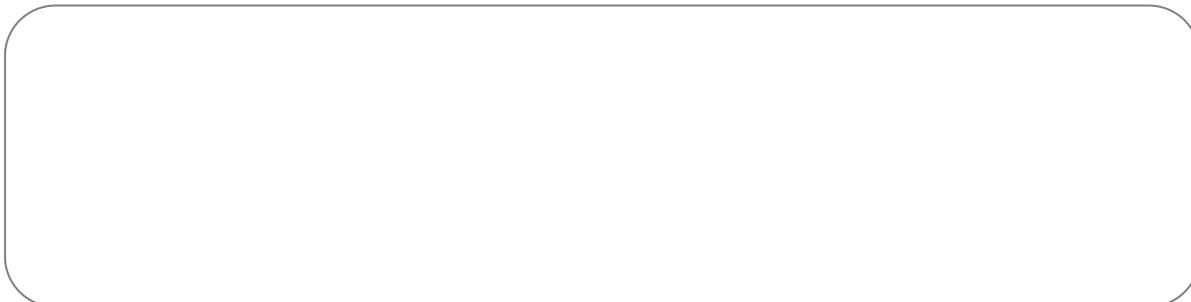
A moça casou com o príncipe e viveram como Deus com seus anjos, querida por todos. Entrou por uma perna de pinto e saiu por uma de pato, mandou dizer El-Rei Meu Senhor que me contassem quatro...

Conto popular recontado por Lourença Maria da Conceição in CASCUDO (2003)

1. Além do príncipe, há duas mulheres como personagens principais no conto *A Moura Torta*. Você consegue identificá-las e elencar suas características físicas e psicológicas?

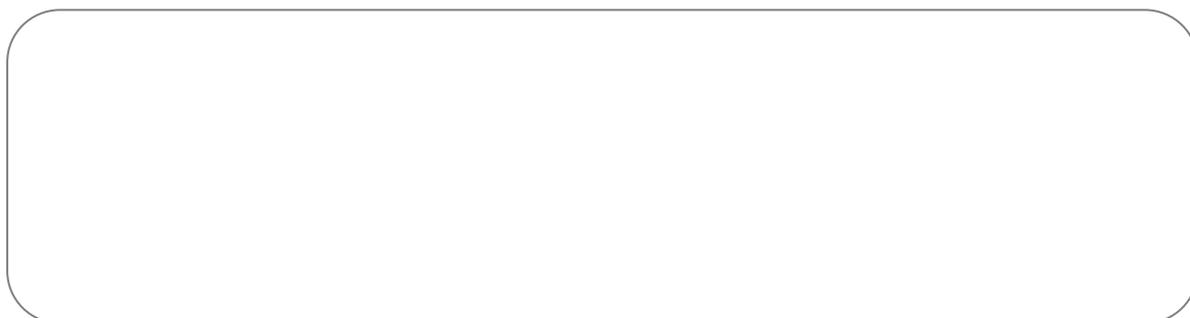


2. A partir das caracterizações que você fez das duas personagens na questão anterior, tente definir a protagonista e a antagonista da história. Justifique sua resposta.



3. Leia agora o que a pesquisadora Alvanita Santos disse sobre a história *A Moura Torta* e produza um comentário para ela:

A mulher determinada como a “feia” Moura Torta não pode ter espaço, porque, se ela tiver, fica comprometida as relações de poder. Neste caso, as relações com o homem que a domina. As histórias procuram mostrar que seus recursos são torpes, vis e não merecem ser beneficiadas. A história da Moura Torta é, para mim emblemática, porque não há nenhum questionamento para a situação da personagem, uma vez que ela é empregada — se negra, feia e torta, o lugar social dela é mesmo como empregada. Ela é apresentada como quem não tem o direito de desejar algo melhor, como, no caso desta sociedade, o casamento. A Bela, apesar de estar em uma história cuja moral remete para que se desprezem atributos de beleza, para enxergar o que tem de bom no coração do monstro, também tem que ser bem comportada e obediente. Caso contrário, não sobreviverá. (SANTOS, 2011, p.5)



DICA DE SÉRIE: Começou a ser exibida, em uma plataforma de *streaming*, a série *Tell me a story*. Considerada um *thriller* psicológico, a série reconstrói, de forma sombria, os clássicos contos de fadas, misturando, no espaço urbano atual, tramas como *Os Três Porquinhos* e *Chapeuzinho Vermelho*.



PROJETO: RECONSTRUÇÃO DE CONTOS DE FADAS

4. Agora é a sua vez de produzir uma história baseada nos contos de fadas. Sigas as seguintes etapas:

- ✚ O link abaixo vai direcionar você para a coletânea dos 88 contos de Sílvio Romero:

<https://cadernosdomundointeiro.com.br/livro-contos-populares-do-brasil.php>

- ✚ Análise o sumário do livro e leia os contos de sua preferência.
- ✚ Escolha um conto que desejaria contar de outro jeito.
- ✚ Faça uma adaptação “consertando” o que incomodou tanto você no conto.
- ✚ Se preferir, mude o título da história.
- ✚ Depois preencha o quadro a seguir:

| CONTOS POPULARES DE SÍLVIO ROMERO | |
|--|--|
| Qual conto você escolheu? | |
| Por que você quer fazer uma readaptação desse conto especificamente? (explique o que incomodou você) | |
| Personagem principal do conto antigo (nome e características). | |
| Personagem principal da sua história (nome e características). | |
| Título da nova história | |

5. Você se sente representado nos contos de fadas tradicionais? Os personagens representam suas crenças, sua raça, seu gênero ou sua classe social? Como você se sente a respeito disso?

DICA DE LEITURA: A escritora Angela Carter buscou revelar a maneira como a figura feminina é representada nos contos de fadas em seu livro *103 Contos de fadas* (2007). São histórias de todos os continentes, de diferentes séculos, que retratam povos de crenças e comportamentos completamente diferentes. Embora as histórias sejam chamadas de contos de fadas, na obra de Carter, as fadas dão lugar a uma série de tias malévolas, esposas traiçoeiras, irmãs excêntricas e perigosas feiticeiras.

6. A maioria dos contos de fadas tradicionais têm uma estrutura narrativa definida. Observe a estrutura de outra versão do conto *A Moura Torta*.

Quadro 4 – Estrutura narrativa do conto *A Moura Torta*.

| CONTO: A MOURA TORTA | |
|----------------------|--|
| Situação inicial | Um rei que tinha três filhos, e, não tendo outra coisa que lhes dar, deu a cada um uma melancia, quando eles quiseram sair de casa para ganhar a sua vida. |
| Complicação | O pai lhes tinha recomendado que não abrissem as frutas senão em lugar onde houvesse água. |
| Motivação | Sair de casa para ganhar a vida. |

| | |
|---|---|
| Enredo | <p>Ao sair pelo mundo, o filho mais velho e o do meio abrem suas melancias, e surgem formosas moças dentro delas, mas por estarem longe da água, elas morrem. O terceiro filho tem cuidado para ter certeza que tem água por perto, assim consegue salvar uma moça. Deixa a moça, que é muito linda, aguardando em cima de uma árvore enquanto vai buscar roupas para ela.</p> <p>A Moura vai ao rio buscar água para seus senhores e vê na água o reflexo da moça. A Moura pensa que é a sua imagem e fica revoltada, volta para os senhores sem água. A Moura é castigada por isso. Volta ao rio e novamente vê o reflexo. Novamente, volta sem água e é castigada. Da terceira vez em que a Moura olha para a imagem do riacho, a moça ri.</p> <p>A Moura descobre seu equívoco. Querendo usurpar o lugar da moça, a Moura a engana: pede para ela e descer, penteia seus cabelos e espeta um alfinete e sua cabeça. A moça transforma--se em pomba e voa. A Moura sobe na árvore, no lugar da moça.</p> <p>O príncipe chega e estranha a aparência da moça (que na verdade é a Moura). Ela o engana, dizendo que foi o Sol que a queimou etc. O jovem príncipe leva a Moura para seu reino.</p> |
| Clímax | <p>Uma pombinha chama a atenção do príncipe. O príncipe solicita que capturem a pomba e nota, em sua cabeça, um carocinho espetado. Ao tirá-lo, o feitiço lançado pela Moura desaparece, e a pomba se transforma novamente na jovem e linda moça. Assim, a Moura é desmascarada.</p> |
| Tempo | <p>Indeterminado (quando ocorreu). Começa com o pedido do príncipe de sair pelo mundo e vai até o desencanto da pomba.</p> |
| Final com a resolução do(s) conflito(s) | <p>O príncipe casa-se com a moça e castiga a Moura.</p> |

Fonte: autora.

7. Agora é sua vez de identificar todos esses elementos tão comuns nos contos. O link abaixo abre os mais fascinantes contos de princesas de descendência africana. Escolha um deles para ler e preencha o quadro da estrutura da narrativa.

 https://sarutaia.sp.gov.br/arquivos/princesas_africanas_-_petrobras_01100357.pdf

| ESTRUTURA DO CONTO DE FADAS | |
|-----------------------------|--|
| Título do conto escolhido | |

| | |
|---|--|
| Situação inicial | |
| Complicação | |
| Motivação | |
| Enredo | |
| Clímax | |
| Tempo | |
| Final com a resolução do(s) conflito(s) | |

4 OFICINA 2: CONTOS DE TERROR

4.1 Fundamentação teórica

No final do século XVIII, quando a literatura mais sombria surgiu no caminho contrário ao cenário cultural da Inglaterra, isto é, colocou em dúvida o pensamento racional, objetivo, revolucionário e científico difundido na corrente Iluminista e permitiu a entrada de pensamentos inquietos, sombrios, distorcidos e tenebrosos que desorganizaram toda uma sociedade às voltas de mudanças radicais impostas pela urbanização e industrialização que vieram substituir o modo de vida feudal. Resgatando a natureza gótica da obra de Shakespeare, Horace Walpole escreve *O castelo de Otranto* (1764), repleto de jogos de horror e terror, coincidências bizarras e cenas insólitas que podem ou não ter causa sobrenatural.

É o romance dos espectros em castelos arruinados, de mocinhas presas em cárceres subterrâneos por criminosos, de monges desenfreadamente debochados, uma caricatura do mundo medieval, com fortes tendências anticlericais, como convém ao Século das Luzes, e tudo é colocado num país pitorescamente exótico, às mais das vezes na Itália, não importa, pois no gosto oficial da época, que continua o Classicismo, tudo aquilo que não é Antiguidade grecoromana ou França, é exótico. A literatura popular ou “trivial” da época acreditava tudo isso. Mas os leitores cultos, estes sabiam melhor: o país exótico para o qual se refugia o anticlassicismo é o país de todas aquelas novidades – da poesia da natureza e da noite dos túmulos, do romance sentimental e do romance “gótico” é a Inglaterra. (CARPEAUX, 1987, p. 160)

Antes de *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, como vimos, o gênero gótico já tinha se consolidado na Europa. Mortos vagando por paisagens estrangeiras, mulheres presas em castelos, homens *bons* aterrorizando crianças, assassinatos, cenas de horror e terror eram motes recorrentes na ficção gótica da época que Shelley resgatou, sem hesitar, para sua obra. O que alterou de modo definitivo o gênero gótico, além da combinação dos principais tropos góticos, como assombro, perseguição, exílio e isolamento, foi ela expandir esses elementos, atrelando-os a análises de questões psicológicas e morais com debates filosóficos, ciência *versus* religião, o bem *versus* o mal, por exemplo, ambientados, também, em cenários urbanos. *Frankenstein* também serviu de base para que, mais à frente, Bram Stoker eternizasse, em seu romance gótico *Drácula* (1897), o mais famoso vampiro da

história. Stoker também se baseia nos tradicionais temas góticos na ambientação de sua narrativa, abordando o aspecto mais mórbido e íntimo da psique humana, construindo um mundo irracional, de desordem e caos, e invocando a natureza primitiva e selvagem do inconsciente coletivo que habita o imaginário do homem.

Alertamos ainda que contos de terror e contos de horror são dois gêneros diferentes:

O terror pode ser facilmente distinguido pela sensação de medo, ou seja, um alerta sobre o receio de fazer alguma coisa. O horror, por sua vez, é o trabalho com ideias sobrenaturais. De acordo com Cesarotto (2008), o escritor precisa levar o leitor ao pavor. E o pavor nada mais é que o medo em excesso. Podemos, por que não, fazer um paralelo com nossas vidas, no cotidiano. Ao afirmar que ente familiar falecera e que a ideia de nunca mais o ver tornara-se real, certamente seria um terror. Não há sobrenatural nisso. Simplificando, isso seria terrível, não horrível. (FELISBERTO; FORTES apud BARROS; FRANÇA; COLUCCI, 2015, p.28)

Para entendermos definitivamente a diferença entre o terror e o horror e já saltarmos para o horror aplicado à literatura, podemos citar a obra *Sob a Redoma* (2009-2012), de Stephen King. Nessa obra, King retrata uma pequena cidade que é isolada do resto do mundo com uma espécie de redoma absolutamente indestrutível. Até então, não há o sobrenatural, mas cria-se uma atmosfera de terror para os moradores do local, onde se veem presos e incomunicáveis com o resto do mundo. O pavor é tão grande, que a cidade entra em colapso. Pessoas começam a saquear as lojas, na intenção de garantirem suas vidas. As leis deixam de existir. Para o leitor, essa atmosfera gera angústia, que são as sensações de suspense e de terror, diferentemente de histórias que envolvem o misticismo, assim como são as obras de Poe (1809-1849). (FELISBERTO; FORTES apud BARROS; FRANÇA; COLUCCI, 2015, p.32)

As narrativas de terror, horror, mistério e suspense fazem parte das obras mais sombrias da literatura fantástica. Nesse contexto o Fantástico se dissolveu em muitas facetas, como o Realismo Mágico, o Gótico, a Fantasia, Ficção Científica etc. Não é objetivo deste módulo definir ou discutir profundamente o fantástico como gênero ou modo discursivo, mas criar condições de um estudo que possibilite o aluno conhecer e apreciar as várias vertentes do fantástico.

No entanto, ainda precisamos fornecer algumas definições e indicações de leitura para situar o aluno no mundo fantástico da leitura, e para isso, elaboramos um quadro sobre essas subcategorias:

Quadro 5 - Narrativas fantásticas.

| NARRATIVAS FANTÁSTICAS | | | | | | | |
|---|---|------------------------------|-----------------|--|-----------------|-----------------------|---|
| MARAVILHOSO | | | ESTRANHO | FANTÁSTICO | | FICÇÃO CIENTÍFICA | REALISMO MÁGICO |
| MARAVILHOSO PAGÃO | MARAVILHOSO CRISTÃO | MARAVILHOSO INFANTIL | | MISTÉRIO | SUSPENSE | HISTÓRIAS DE DETETIVE | FANTÁSTICO |
| | | FÁBULAS | CONTOS DE FADAS | | | | |
| MARAVILHOSO | | | GÓTICO | TERROR | HORROR | FANTASIA | SPACE OPERA |
| MARAVILHOSO | | | | FICÇÃO HARD | SCIENCE-FANTASY | | REALISMO FANTÁSTICO OU REALISMO MARAVILHOSO |
| <i>Ilíada e Odisseia</i> de Homero | Poemas épicos, mitos, lendas, folclore popular e novelas de cavalaria | Narrativas bíblicas | | | | | |
| <i>Os Lusíadas</i> de Camões | | <i>A cigarra e a formiga</i> | | | | | |
| <i>Lore</i> de Aaron Mahnke | | <i>Chapeuzinho Vermelho</i> | | | | | |
| <i>Apocalipse</i> no Livro da Revelação | | <i>Mágico de Oz</i> | | | | | |
| Esopo | | | | <i>A Volta do Parafuso</i> | | | |
| Charles Perrault | | | | O Iluminado | | | |
| L. Frank Baum | | | | <i>Assassinato no Expresso Oriente</i> | | | |
| Henry James | | | | <i>A Rainha do Ignoto</i> | | | |
| Stephen King | | | | <i>O gato preto</i> | | | |
| Agatha Christie | | | | <i>Frankenstein</i> | | | |
| Emília Freitas | | | | <i>As Crônicas de Nárnia</i> | | | |
| Edgar Allan Poe | | | | <i>A Série da Fundação</i> | | | |
| Mary Shelley | | | | <i>Admirável Mundo Novo</i> | | | |
| C. S. Lewis | | | | <i>A Nova Atlântida</i> | | | |
| Isaac Asimov | | | | <i>Cem Anos de Solidão</i> | | | |
| Aldous Huxley | | | | <i>O Jogo da Amarelinha</i> | | | |
| Francis Bacon | | | | <i>O pirrotécnico Zacarias</i> | | | |
| Gabriel García Márquez | | | | | | | |
| Julio Cortázar | | | | | | | |
| Murilo Rubião | | | | | | | |

Fonte: autora.

4.2 Planejamento da oficina 2

O conto *A máscara da Morte Rubra* (1942) foi o escolhido para base literária da oficina 2. O escritor que consolidou a tradição fantástica na literatura americana foi Edgar Allan Poe. Lamentavelmente a obra do autor americano costuma ser escopo de muitas análises reducionistas, e é vulgarmente considerado “o mestre do terror” ou simplesmente, “o criador das histórias de detetive”. A novidade da estética de Poe não é apenas retratar as temáticas góticas e de mistério, muito frequentes na literatura desde a ascensão do romance inglês. A questão é a magnífica base teórica que o autor emprega na linguagem de suas narrativas sofisticadas.

O conto é sobre um príncipe e sua corte, que durante uma pandemia de um terrível vírus– o infectado sofre com dores agudas, súbitas vertigens, manchas vermelhas e uma profusa hemorragia que sai por todos os poros-, fogem para uma abadia e, algum tempo depois, aglomeram em um baile de máscaras.

Quadro 6 -. Planejamento: OFICINA 2.

| Planejamento: OFICINA 2 | |
|---|--|
| Leitura e literatura | Conto de terror: A máscara da Morte Rubra de Edgar Allan Poe. |
| Objetivos | Despertar o interesse pela leitura do gênero. |
| | Compreender a psique humana através das narrativas de terror. |
| | Conhecer obras e escritores do gênero. |
| | Dramatizar leituras de contos de terror e/ou suspense em um <i>audiobook</i> ou <i>podcast</i> . |
| | Perceber a presença do gênero de terror em outros formatos textuais e plataformas de acesso. |
| Produzir um <i>podcast</i> que remetem à linguagem do rádio e utilizando gêneros orais nas atividades de reconto. | |
| Tempo estimado | 8 h/a |
| Objetos do conhecimento | Estratégias e procedimentos de Leitura. |
| | Reconstrução da textualidade e compreensão dos efeitos de sentidos |

| | |
|-------------|---|
| | provocados pelos usos de recursos linguísticos e multissemióticos. |
| | Exposições orais. |
| Habilidades | EF69LP44 Inferir a presença de valores sociais, culturais e humanos e de diferentes visões de mundo, em textos literários, reconhecendo nesses textos formas de estabelecer múltiplos olhares sobre as identidades, sociedades e culturas e considerando a autoria e o contexto social e histórico de sua produção. |
| | EF67LP28 Ler, de forma autônoma, e compreender – selecionando procedimentos e estratégias de leitura adequados a diferentes objetivos e levando em conta características dos gêneros e suportes –, romances infanto-juvenis, contos populares, contos de terror, lendas brasileiras, indígenas e africanas, narrativas de aventuras, narrativas de enigma, mitos, crônicas, autobiografias, histórias em quadrinhos, mangás, poemas de forma livre e fixa (como sonetos e cordéis), vídeo-poemas, poemas visuais, dentre outros, expressando avaliação sobre o texto lido e estabelecendo preferências por gêneros, temas, autores. |
| | EF69LP47 Analisar, em textos narrativos ficcionais, as diferentes formas de composição próprias de cada gênero, os recursos coesivos que constroem a passagem do tempo e articulam suas partes, a escolha lexical típica de cada gênero para a caracterização dos cenários e dos personagens e os efeitos de sentido decorrentes dos tempos verbais, dos tipos de discurso, dos verbos de enunciação e das variedades linguísticas (no discurso direto, se houver) empregados, identificando o enredo e o foco narrativo e percebendo como se estrutura a narrativa nos diferentes gêneros e os efeitos de sentido decorrentes do foco narrativo típico de cada gênero, da caracterização dos espaços físico e psicológico e dos tempos |

| | |
|--|--|
| | cronológico e psicológico, das diferentes vozes no texto (do narrador, de personagens em discurso direto e indireto), do uso de pontuação expressiva, palavras e expressões conotativas e processos figurativos e do uso de recursos linguístico-gramaticais próprios a cada gênero narrativo. |
|--|--|

Fonte: autora.

4.3 ATIVIDADES DA OFICINA 2: CONTOS DE TERROR

O conto de terror provoca angústia, inquietação e medo na alma do mais cético dos leitores, sensações despertadas devido à presença de elementos sobrenaturais ou inexplicáveis.

A máscara da Morte Rubra



Figura 2. Ilustração de Fulvio Pacheco

A “Morte Rubra” havia muito devastava o país. Jamais se viu peste tão fatal ou tão hedionda. O sangue era sua revelação e sua marca. A cor vermelha e o horror do sangue. Surgia com dores agudas e súbita tontura, seguidas de profuso sangramento pelos poros, e então a morte. As manchas rubras no corpo e principalmente no rosto da vítima eram o estigma da peste que a privava da ajuda e compaixão dos semelhantes. E entre o aparecimento, a evolução e o fim da doença não se passava mais de meia hora. **1º Parágrafo**

Mas o príncipe Próspero era feliz, destemido e astuto. Quando a população de seus domínios se reduziu à metade, mandou vir à sua presença um milhar de amigos sadios e divertidos dentre os cavalheiros e damas da corte e com eles retirou-se, em total reclusão, para um dos seus mosteiros encastelados. Era uma construção imensa e magnífica, criação do gosto excêntrico, mas grandioso do próprio príncipe. Circundava-a a muralha forte e muito alta, com portas de ferro. Depois de entrarem, os cortesãos trouxeram fornalhas e grandes martelos para soldar os ferrolhos.

Resolveram não permitir qualquer meio de entrada ou saída aos súbitos impulsos de desespero dos que estavam fora ou aos furores do que estavam dentro. O mosteiro dispunha de amplas provisões. Com essas precauções, os cortesãos podiam desafiar o contágio. O mundo externo que cuidasse de si mesmo. Nesse meio-tempo era tolice atormentar-se ou pensar nisso. O príncipe havia providenciado toda a espécie de divertimentos. Havia bufões, improvisadores, dançarinos, músicos, beleza, vinho. Lá dentro, tudo isso mais segurança. Lá fora, a “Morte Rubra”. **2º Parágrafo**

Lá pelo final do quinto ou sexto mês de reclusão, enquanto a peste grassava mais furiosamente lá fora, o príncipe Próspero brindou os mil amigos com um magnífico baile de máscaras. **3º Parágrafo**

Que voluptuosa cena a daquela mascarada! Mas antes descrevamos os salões em que ela se desenrolava. Era uma série imperial de sete salões. Em muitos palácios, porém, esses salões formam uma perspectiva longa e reta, quando as portas se abrem até se encostarem nas paredes de ambos os lados, de tal modo que a vista de toda essa sucessão é quase desimpedida. Ali, a situação era muito diferente, como se devia esperar da paixão do príncipe pelo fantástico. Os salões estavam dispostos de maneira tão irregular que os olhos só podiam abarcar pouco mais de cada um por vez. Havia um desvio abrupto a cada vinte ou trinta metros e, a cada desvio, um efeito novo. À direita e à esquerda, no meio de cada parede, uma alta e estreita janela gótica dava para um corredor fechado que acompanhava as curvas do salão. A cor dos vitrais dessas janelas variava de acordo com a tonalidade dominante na decoração do salão para o qual se abriam. O da extremidade leste, por exemplo, era azul – e de um azul intenso eram suas janelas. No segundo salão os ornamentos e tapeçarias, assim como as vidraças, eram cor de púrpura. O Terceiro era inteiramente verde, e verdes também os caixilhos das janelas. O quarto estava mobiliado e iluminado com cor alaranjada. O quinto era branco, e o sexto, roxo. O sétimo salão estava todo coberto por tapeçarias de veludo negro, que pendiam do teto e pelas paredes, caindo em pesadas dobras sobre um tapete do mesmo material e tonalidade. Apenas nesse salão, porém, a cor das janelas deixava de corresponder à das decorações. As vidraças, ali, eram rubras – de uma violenta cor de sangue. **4º Parágrafo**

Ora, em nenhum dos sete salões havia qualquer lâmpada ou candelabro, em meio à profusão de ornamentos de ouro espalhados por todos os cantos ou

dependurados do teto. Nenhuma lâmpada ou vela iluminava o interior da sequência de salões. Mas nos corredores que circundavam a suíte havia, diante de cada janela, um pesado tripé com um braseiro, que projetava seus raios pelos vitrais coloridos e, assim, iluminava brilhantemente a sala, produzindo grande número de efeitos vistosos e fantásticos. Mas no salão oeste, ou negro, o efeito do clarão de luz que jorrava sobre as cortinas escuras através das vidraças da cor do sangue era desagradável ao extremo e produzia uma expressão tão desvairada no semblante dos que entravam que poucos no grupo sentiam ousadia bastante para ali penetrar. **5° Parágrafo**

Era também nesse apartamento que se achava, encostado à parede oeste, um gigantesco relógio de ébano. Seu pêndulo oscilava de um lado para o outro com um bater surdo, pesado, monótono; quando o ponteiro dos minutos completava o circuito do mostrador e o relógio ia dar as horas, de seus pulmões de bronze brotava um som claro, alto, grave e extremamente musical, mas em tom tão enfático e peculiar que, ao final de cada hora, os músicos da orquestra se viam obrigados a interromper momentaneamente a apresentação para escutar-lhe o som; com isso os dançarinos forçosamente tinham de parar as evoluções da valsa e, por um breve instante, todo o alegre grupo mostrava-se perturbado; enquanto ainda soavam os carrilhões do relógio, observava-se que os mais frívolos empalideciam e os mais velhos e serenos passavam a mão pela teste, como se estivessem num confuso devaneio ou meditação. Mas, assim que os ecos desapareciam interiormente, risinhos levianos logo se riam do próprio nervosismo e insensatez e, em sussurros, diziam uns aos outros que o próximo soar de horas não produziria neles a mesma emoção; mas, após um lapso de sessenta minutos (que abrangem três mil e seiscentos segundos do tempo que voa), quando o relógio dava novamente as horas, acontecia a mesma perturbação e idênticos tremores e gestos de meditação de antes. **6° Parágrafo**

Apesar disso tudo, que festa alegre e magnífica! Os gostos do príncipe eram estranhos. Sabia combinar cores e efeitos. Menosprezando a mera decoração da moda, seus arranjos mostravam-se ousados e veementes, e suas ideias brilhavam com um esplendor bárbaro. Alguns podiam considerá-lo louco, sendo desmentidos por seus seguidores. Mas era preciso ouvi-lo, vê-lo e tocá-lo para convencer-se disso. **7° Parágrafo**

Para essa grande festa, ele próprio dirigiu, em grande parte, a ornamentação cambiante dos sete salões, e foi seu próprio gosto que inspirou as fantasias dos foliões. Claro que eram grotescas. Havia muito brilho, resplendor, malícia e fantasia – muito daquilo que foi visto depois no Hernani. Havia figuras fantásticas com membros e adornos que não combinavam. Havia caprichos delirantes como se tivessem sido modelados por um louco. Havia muito de beleza, muito de libertinagem e de extravagância, algo de terrível e um tanto daquilo que poderia despertar repulsa. De um ao outro, pelos sete salões, desfilava majestosamente, na verdade, uma multidão de sonhos. E eles – os sonhos – giravam sem parar, assumindo a cor de cada salão e fazendo com que a impetuosa música da orquestra parecesse o eco de seus passos. Daí a pouco soa o relógio de ébano colocado no salão de veludo. Então, por um momento, tudo se imobiliza e é tudo silêncio, menos a voz do relógio. Os sonhos se congelam como estão. Mas os ecos das batidas extinguem-se – duraram apenas um instante – e risos levianos, mal reprimidos, flutuam atrás dos ecos, à medida que vão morrendo. E logo a música cresce de novo, e os sonhos revivem e rodopiam mais alegremente que nunca, assumindo as cores das muitas janelas multicoloridas, através das quais fluem os raios luminosos dos tripés. Ao salão que fica a mais oeste de todos os sete, porém, nenhum dos mascarados se aventura agora; pois a noite está se aproximando do fim: ali flui uma luz mais vermelha pelos vitrais cor de sangue e o negror das cortinas escuras apavora; para aquele que pousa o pé no tapete negro, do relógio de ébano ali perto chega um clangor ensurdecido mais solene e enfático que aquele que atinge os ouvidos dos que se entregam às alegrias nos salões mais afastados. **8º Parágrafo**

Mas nesses outros salões cheios de gente batia febril o coração da vida. E o festim continuou em remoinhos até que, afinal, começou a soar meia-noite no relógio. Então a música cessou, como contei, as evoluções dos dançarinos se aquietaram, e, como antes, tudo ficou intranquilamente imobilizado. Mas agora iriam ser doze as badaladas do relógio; e desse modo mais pensamentos talvez tenham se infiltrado, por mais tempo, nas meditações dos mais pensativos, entre aqueles que se divertiam. E assim também aconteceu, talvez, que, antes de os últimos ecos da última badalada terem mergulhado inteiramente no silêncio, muitos indivíduos na multidão puderam perceber a presença de uma figura mascarada que antes não chamara a atenção de ninguém. E, ao se espalhar em sussurros o rumor dessa nova presença, elevou-se

aos poucos de todo o grupo um zumbido ou murmúrio que expressava a reprovação e surpresa – e, finalmente, terror, horror e repulsa. **9º Parágrafo**

Numa reunião de fantasmas como esta que pintei, pode-se muito bem supor que nenhuma aparência comum poderia causar tal sensação. Na verdade, a liberdade da mascarada dessa noite era praticamente ilimitada; mas a figura em questão ultrapassava o próprio Herodes, indo além dos limites até do indefinido decoro do príncipe. Existem cordas, nos corações dos mais indiferentes, que não podem ser tocadas sem emoção. Até para os totalmente insensíveis, para quem a vida e morte são alvo de igual gracejo, existem assuntos com os quais não se pode brincar. Na verdade, todo o grupo parecia agora sentir profundamente que na fantasia e no rosto do estranho não existia graça nem decoro. A figura era alta e esquelética, envolta do pé a cabeça em vestes mortuárias. A máscara que escondia o rosto procurava assemelhar-se de tal forma com a expressão enrijecida de um cadáver que até mesmo o exame mais atento teria dificuldade em descobrir o engano. Tudo isso poderia ter sido tolerado, e até aprovado, pelos loucos participantes da festa, se o mascarado não tivesse ousado encarnar o tipo da Morte Rubra. Seu vestuário estava borrifado de sangue, e sua alta testa, assim como o restante do rosto, salpicada com o horror rubro.

10º Parágrafo

Quando os olhos do príncipe Próspero pousaram nessa imagem espectral (que andava entre os convivas com movimentos lentos e solenes, como se quisesse manter-se à altura do papel), todos perceberam que ele foi assaltado por um forte estremecimento de terror ou repulsa, num primeiro momento, mas logo o seu semblante tornou-se vermelho de raiva. **11º Parágrafo**

– Quem ousa...? perguntou com voz rouca aos convivas que estavam perto – quem ousa nos insultar com essa caçoada blasfema? Peguem esse homem e tirem sua máscara, para sabermos quem será enforcado no alto dos muros, ao amanhecer!

Diálogo

O príncipe Próspero estava na sala leste, ou azul, ao dizer essas palavras. Elas ressoaram pelos sete salões, altas e claras, pois o príncipe era um homem ousado e robusto e a música se calara com um sinal de sua mão. **12º Parágrafo**

O príncipe achava-se no salão azul com um grupo de pálidos convivas ao seu lado. Assim que falou, houve um ligeiro movimento dessas pessoas na direção do

intruso, que, naquele momento, estava bem ao alcance das mãos, e agora, com passos decididos e firmes, se aproximava do homem que tinha falado. Mas por causa de um certo temor sem nome, que a louca arrogância do mascarado havia inspirado em toda a multidão, não houve ninguém que estendesse a mão para detê-lo; de forma que, desimpedido, passou a um metro do príncipe e, enquanto a vasta multidão, como por um único impulso, se retraía do centro das salas para as paredes, ele continuou seu caminho sem deter-se, no mesmo passo solene e medido que o distinguira desde o início, passando do salão azul para o púrpura, do púrpura para o verde, do verde para o alaranjado, e desse ainda para o branco, e daí para o roxo, antes que se fizesse qualquer movimento decisivo para detê-lo. Foi então que o príncipe Próspero, louco de raiva e vergonha por sua momentânea covardia, correu apressadamente pelos seis salões, sem que ninguém o seguisse por causa do terror mortal que tomara conta de todos. Segurando bem alto um punhal desembainhado, aproximou-se, impetuosamente, até cerca de um metro do vulto que se afastava, quando este, ao atingir a extremidade do salão de veludo, virou-se subitamente e enfrentou seu perseguidor. Ouvia-se um grito agudo e o punhal caiu cintilando no tapete negro, sobre o qual, no instante seguinte, tombou prostrado de morte o príncipe Próspero. Então, reunindo a coragem selvagem do desespero, um bando de convivas lançou-se imediatamente no apartamento negro e, agarrando o mascarado, cuja alta figura permanecia ereta e imóvel à sombra do relógio de ébano, soltou um grito de pavor indescritível, ao descobrir que, sob a mortalha e a máscara cadavérica, que agarravam com tamanha violência e grosseria, não havia qualquer forma palpável. 13°

Parágrafo

E então reconheceu-se a presença da Morte Rubra. Viera como um ladrão na noite. E um a um foram caindo os foliões pelas salas orvalhadas de sangue, e cada um morreu na mesma posição de desespero em que tombou ao chão. E a vida do relógio de ébano dissolveu-se junto com a vida do último dos dissolutos. E as chamas dos braseiros extinguiram-se. E o domínio ilimitado das Trevas, da Podridão e da Morte Rubra estendeu-se sobre tudo. 14°

1. A partir da primeira leitura, compartilhe as suas emoções e compreensão sobre o conto:

.....
.....
.....
.....
.....
.....

2. Agora retorne ao texto e reconstrua a narrativa de cada parágrafo com suas palavras.

1° Parágrafo

.....
.....
.....
.....
.....
.....

2° Parágrafo

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

3° Parágrafo

.....
.....
.....
.....
.....
.....

4° Parágrafo

.....

.....

.....

.....

.....

.....

5° Parágrafo

.....

.....

.....

.....

.....

.....

6° Parágrafo

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

7° Parágrafo

.....

.....

.....

.....

.....

.....

8° Parágrafo

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....
.....

9° Parágrafo

.....
.....
.....
.....
.....
.....

10° Parágrafo

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

11° Parágrafo

.....
.....
.....
.....
.....
.....

Diálogo

.....
.....
.....
.....
.....
.....

12° Parágrafo

.....
.....
.....
.....
.....
.....

13° Parágrafo

.....
.....
.....
.....
.....
.....

14° Parágrafo

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

3. Após conhecer melhor a história, como você avalia a relação entre o narrador/ personagens e a realidade exterior?

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

4. Leia com atenção os 3 textos a seguir:

TEXTO I -Trechos do conto de Edgar Allan Poe: *A máscara da Morte Rubra*:

A “Morte Rubra” havia muito devastava o país. Jamais se viu peste tão fatal ou tão hedionda. O sangue era sua revelação e sua marca. A cor vermelha e o horror do sangue. Surgia com dores agudas e súbita tontura, seguidas de profuso sangramento pelos poros, e então a morte. As manchas rubras no corpo e principalmente no rosto da vítima eram o estigma da peste que a privava da ajuda e compaixão dos semelhantes. E entre o aparecimento, a evolução e o fim da doença não se passava mais de meia hora. (POE,2017, p.183)

Mas o príncipe Próspero era feliz, destemido e astuto. Quando a população de seus domínios se reduziu à metade, mandou vir à sua presença um milhar de amigos sadios e divertidos dentre os cavalheiros e damas da corte e com eles retirou-se, em total reclusão, para um dos seus mosteiros encastelados. Era uma construção imensa e magnífica, criação do gosto excêntrico, mas grandioso do próprio príncipe. Circundava-a a muralha forte e muito alta, com portas de ferro. Depois de entrarem, os cortesãos trouxeram fornalhas e grandes martelos para soldar os ferrolhos. Resolveram não permitir qualquer meio de entrada ou saída aos súbitos impulsos de desespero dos que estavam fora ou aos furores do que estavam dentro. O mosteiro dispunha de amplas provisões. Com essas precauções, os cortesãos podiam desafiar o contágio. O mundo externo que cuidasse de si mesmo. Nesse meio-tempo era tolice atormentar-se ou pensar nisso. O príncipe havia providenciado toda a espécie de divertimentos. Havia bufões, improvisadores, dançarinos, músicos, beleza, vinho. Lá dentro, tudo isso mais segurança. Lá fora, a “Morte Rubra”. (POE, 2017, p.83)

TEXTO II – Reportagem

Figura 3 - Print da revista eletrônica Rede Brasil Atual, 2021.

POLÍTICA

GENOCÍDIO

CPI da Covid escancara ‘omissão intencional’ de Bolsonaro na pandemia, dizem especialistas

Ao recusar vacinas da Pfizer, governo federal colocou vidas em risco propositalmente

TEXTO III - Charge



Figura 4 - Charge de Carlos Latuff.

A. Qual o tema abordado nos três textos?

.....

.....

B. Como você avalia a relação entre a realidade retratada no conto *A máscara da Morte Rubra* e a realidade vivida pelos brasileiros em meio à Pandemia da COVID 19?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

C. Relacione os 3 textos (conto, reportagem e charge), discuta com os colegas e depois elabore uma carta-resposta para o Presidente Bolsonaro sobre o comportamento das autoridades brasileiras em relação à pandemia da Covid19.

.....

.....

.....

.....

.....

 PROJETO: PODCAST DE CONTOS DE TERROR

Podcast é um programa em áudio que está disponível em várias plataformas digitais. Pode ser ouvido no seu celular, computador, TV... Funciona como uma espécie de rádio, mas a vantagem é que pode ser acessado no momento em que o ouvinte desejar. Os *podcasts* podem ser temáticos, contar uma história única, trazer debates ou simplesmente conversas sobre os mais diversos assuntos. Nos *podcasts* de contação de história, o narrador é considerado um *storyteller*.

Através dos tempos, as histórias de terror fizeram parte do imaginário popular, talvez por trazerem à consciência estados afetivos e expurgarem lembranças reprimidas no inconsciente. Hoje, essas histórias ainda podem ser acessadas por meio do livro, cinema, *internet* e até por *podcasts*. O podcast *Lore*, do *storyteller* Aaron Mahnke, explora contos de terror, lendas folclóricas de diversos países e histórias reais de eventos bizarros ou assombrosos. O podcast originou a série *Lore* e o livro *O Mundo de Lore – Criaturas Estranhas*, uma coletânea lendas, folclóricas e urbanas, desde lobisomens, *gremlins*, vampiros, monstros, zumbis, *goblins*, bonecos malditos e locais assombrados. No Brasil, os *storytellers* inovaram e misturaram *podcast*, terror e games no sensacional *PodTerror | Seu Podcast Sobre Jogos de Terror*, que você pode acessar pelo link: https://blubrriy.com/podterror_seu_podcast_sobre/.

Veja também um podcast sobre os contos de terror de H. P Lovecraft, ressuscitando um dos maiores criadores de terror da história.

<https://podtail.com/pt-BR/podcast/lovecraft-country-o-podcast/>

Aquela estranha compulsão à qual eu obedecia era tão profunda e dominadora que venceu meu medo. Nenhum motivo racional poderia ter-me impelido atrás daquele terrível suspeita de pegadas e das lembranças oníricas invasoras que despertara em mim. Minha mão direita, contudo, mesmo trêmula de pavor, ainda se contraía ritmada, como num reflexo da ansiedade que me fazia girar uma fechadura que esperava encontrar. (LOVECRAFT, 2018, p. 1055)

Procure por outros podcasts sobre histórias de terror para se inspirar e produzir o seu. Você vai ser o melhor *storyteller* da escola!

Acompanhe o tutorial a seguir para você se aventurar no mundo do *podcast*:

| ROTEIRO DE CRIAÇÃO DE PODCAST DE HISTÓRIAS DE TERROR | |
|---|--|
| 1 | Escolha o nome de seu podcast e o tipo de histórias que deseja contar. Escolha um nome bem bacana e que esteja relacionado ao universo das histórias de terror. Depois defina que linha do terror você vai abordar em suas histórias: suspense, horror, mistério, como lendas urbanas, clássicos da literatura ou até mesmo, histórias apavorantes contadas por avós, pais, vizinhos e amigos. |
| 2 | Defina os colegas que vão participar de seu podcast Você pode trabalhar com os colegas do seu grupo, e juntos vão colaborar para criação do podcast. Definem também quem vai narrar, fazer sonoplastia etc. |
| 3 | Faça um roteiro para a narração da história Antes da gravação, indique a ordem dos participantes que vão gravar e o que eles precisam escrever para evitar todo mundo falando ao mesmo tempo ou se perderem na narrativa. |
| 4 | Ensaiem e se organizem antes da gravação do podcast O ensaio é importante porque evita os possíveis problemas no roteiro escrito. Também é útil para treinar sua oralidade, tom de voz, controlar se fala muito rápido ou muito devagar, muito alto ou muito baixo. |
| 5 | Escolha um local silencioso na escola ou na casa de um dos participantes Um local silencioso e sem trânsito de pessoas evita distrações e barulhos indesejados na gravação do seu podcast. |
| 6 | Quando terminar a gravação é hora de fazer a edição de seu podcast Editar é cortar os momentos não interessantes, problemáticos ou distrações durante a narração. Só retire partes que não interfiram na compreensão da história. Há programas disponíveis ou mesmo os recursos do celular, que você aproveitar e retirar os trechos que não ficaram bons. E na edição, você também pode incluir alguma trilha sonora de suspense ou que tenha ligação com a história contada. |
| 7 | É hora de publicar o seu podcast Agora que seu podcast está editado e pronto para ser publicado, escolha uma plataforma para a publicação: https://canaltech.com.br/internet/como-colocar-podcast-no-spotify/ https://soundcloud.com/ |
| 8 | Compartilhe muito seu podcast com professores, colegas e familiares Há muitas mídias que podem ser utilizadas para a divulgação de seu podcast, para que atinjam a audiência desejada. É possível usar as redes sociais - blog ou canal no YouTube da escola, professores, colegas e familiares -, para que mais pessoas tenham acesso a seu conteúdo em áudio. |

Quadro 7. Roteiro de criação de podcast. Fonte autora.

5 OFICINA 3: CONTOS DE FICÇÃO CIENTÍFICA

Quero dizer que não posso aderir à crença tradicional que postula um divórcio de natureza entre a objetividade do cientista e a subjetividade do escritor.

Roland Barthes

5.1 Fundamentação teórica

A literatura fantástica e a curiosidade humana em saber o futuro criaram a ficção especulativa. Essa busca incessante por mundos que diferem do mundo real e as possibilidades de avanços tecnológicos resultaram em um gênero que fascina leitores de todas as idades: a ficção científica.

Torna-se difícil conciliar os termos ciência e ficção. Ciência é a forma de pesquisa e conhecimento que exige raciocínio preciso, dados exatos, onde a especulação sem base é praticamente impossível. Ficção é criada pela imaginação, suas fontes reais são elásticas, a coerência que dela se exige não é de ordem objetiva, diz mais respeito ao estilo, ao poder de emocionar o leitor, transmitir-lhe alguma coisa (CARNEIRO, 1967, p. 6).

Essas narrativas *sci-fi* utilizam a ciência e suas potencialidades como base para desenvolver seus enredos, que, geralmente, criam motes ficcionais e imaginativos com elementos futuristas, tecnológicos, científicos e até fantásticos. E a maioria das obras, abre uma discussão sobre as causas e consequências dessas tecnologias inovadoras, como os impactos catastróficos no planeta ou em seus habitantes. No entanto, os fatos e eventos de uma narrativa *sci-fi* não são necessariamente reais, mas podem ser verossímeis e coerentes, de maneira a convencer o leitor de sua veracidade dando uma impressão de realidade. Essa verossimilhança é gerada pelas teorias e conceitos científicos, que tentam explicar as passagens fantasistas do enredo.

A ficção científica como um gênero ou divisão da literatura distingue seus mundos ficcionais em um grau diferente do mundo em que nós realmente vivemos: uma ficção da imaginação ao invés da realidade observada, uma literatura fantástica (ROBERTS, 2000, p.1)

Quadro 8 – Ficção científica.

| FICÇÃO CIENTÍFICA | |
|---|--|
| O que é? | É a imaginação limitada por uma certa lógica científica. O gênero ficção científica pertence à literatura de fantasia porque narra eventos que não são realistas na época em que o escritor imaginou a história, mas se limita às possibilidades ciência ou a evolução do mundo no futuro. |
| Intencionalidade | A intenção do escritor de ficção científica é mostra mundos futuros para refletir sobre do presente. Não é sua intenção predizê-lo, como faria um astrólogo, mas nos fazer pensar como somos e como nos projetamos como membros da raça humana, destacando nossos pontos fortes e fracos. No entanto, isso não quer dizer que a ficção científica não antecipou muitos avanços tecnológicos antes de ocorrerem. Simplesmente o fato de imaginarmos o futuro nos permite criar possibilidades de nos ver como seremos e como viveremos. |
| Temática | A ficção científica deu origem ao levantamento de alguns dos grandes temas humanos: o avanço da tecnologia, evolução da ecologia, contato com vidas extraterrestres como espelho da raça humana, sua ambição, as relações sociais e sua projeção futura. O significado da civilização, os limites éticos dos avanços científicos, são questões fundamentais que vão além das histórias de aventura e ação que acontecem na narrativa. |
| Literariedade | Embora ligado intrinsecamente à ciência, este é um gênero literário, e como parte dela, deve apresentar uma história bem contada, escolher as palavras certas, seguir uma estrutura narrativa sólida, apropriar-se de uma estética sofisticada, e outros requisitos básicos a qualquer gênero literário. |
| A verossimilhança e o mundo científico | Embora o autor imagine as histórias, ele deve dar-lhes uma aparência de verossimilhança. Isso quer dizer que elas são confiáveis ao serem apoiadas por pesquisas científicas. É por isso que é comum o uso de um vocabulário técnico-científico e aplicação de algumas teorias ou documentos sobre objetos e leis da ciência. A inspiração é via de mão-dupla: o autor está atento ao andamento da ciência para escrever suas histórias, e os cientistas muitas vezes se inspiram em autores para investigar novos avanços. |
| Utopia | Nas histórias de ficção científica, quando uma civilização melhor do que a atual é mostrada, ela é chamada de utopia, ou seja, um mundo muito melhor, com maior progresso, mundos em paz, equilibrados, com a tecnologia que torna a vida mais fácil para os humanos, com contatos com alienígenas benevolentes que eles nos ajudam, com vidas ideais e positivas. |
| Distopia | Ao contrário da utopia, quando o mundo representado é muito pior que o atual é chamada de distopia, algumas visões de como seria uma era pós-nuclear, uma era apocalíptica com graves catástrofes ecológicas, o domínio de um governo mundial tiranizando a população, guerra com outros mundos e outros, são algumas das imagens comuns da ficção científica distópica. |
| Personagens típicos | Embora pessoas comuns possam constituir personagens nas histórias de ficção científica, este gênero contribuiu com personagens próprios para a literatura: robôs, andróides, inteligência artificial, clones, mutantes, alienígenas, cientistas, homens com superpoderes, astronautas e outros têm sido personagens típicos. Além de dar a eles uma imagem por meio de descrições, muitas vezes os escritores têm que inventar nomes técnicos para eles. |

| | |
|---|---|
| Aspecto temporal | Além do enredo de ficção científica se estabelecer no futuro, localizando as ações muitas vezes em um ano exato, o tempo tem sido muitas vezes o assunto da ciência ficção: refletindo sobre a viagem no tempo, superposição de tempos, a relatividade do tempo ou a alteração do tempo tem sido motes recorrentes do gênero, que expõem as teorias científicas sobre essas possibilidades. |
| Ambientação e aspectos espaciais | Imaginar uma vida após a morte também implica imaginar como será o mundo em termos de espaços - natural, arquitetônico e geográfico-; é por isso que o espaço deve ser representado a partir de detalhes descrições; o mesmo vale para representação de outros planetas e galáxias. Por outro lado, como ocorre com o aspecto temporal, o espaço também pode ser objeto de reflexão científico, por exemplo, propondo a superposição de espaços, dimensões diferentes, etc. |

Fonte: autora baseada em Profefurnier (2013).

A origem das histórias de ficção científica se perdeu no mar da história, no entanto, ficou mais palpável com o escrito fantástico de Johannes Kepler, *O Sonho* (1620). A trama parte da viagem, sem foguete, de um aluno até a lua. A história é um olhar sobre a humanidade com perspectiva diferente da época. Mais tarde, em *A Nova Atlântida* (1627), Francis Bacon conta sobre uma fantástica ilha perdida no meio dos oceanos, onde a ciência e a tecnologia ultrapassaram os tempos. Também tomaram gosto pelas narrativas *sci-fi*, o irlandês Jonathan Swift com *Viagens de Gulliver* (1726) e Júlio Verne com *Viagem ao centro da terra* (1864) e *A volta ao mundo em 180 dias* (1872). Bem mais tarde, o gênero ficou à disposição das distopias, como *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley e *1984* (1944), de H. G. Wells. Esses escritores estabeleceram altos padrões para a ficção distópica contemporânea. Como no conto *A sentinela* (1948), que foi base, juntamente a outros contos do autor, para o britânico Arthur C. Clarke estender sua história em um dos maiores e mais importantes romances de ficção científica, *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968). A obra permitiu que a ciência e a tecnologia, antes distantes no tempo e no espaço, reflitam e debatam teorias, proposições, ideias e vontades do homem, que de outro modo poderiam ter sido incineradas no fogo inquisitório.

Devemos lembrar que uma obra não recorre obrigatoriamente a um gênero puro, muitas vezes, os escritores misturam a ficção científica a outros gêneros, ou vice-versa, como fez Mary Shelley em *Frankenstein*, que escreveu um romance de terror abordando a ciência e suas consequências para o homem. As narrativas de ficção científica costumam ser agrupadas em outros subgêneros: a *space opera*, a *ficção hard* e a *science-fantasy*.

Quadro 9 – Narrativas da ficção científica.

| NARRATIVAS DE FICÇÃO CIENTÍFICA | | |
|---|---|--|
| Space opera | Ficção hard | Science-fantasy |
| São as novelas de cavalaria interplanetárias, nas quais o herói desafia | São narrativas de ficção científica pura, pois são construídas levando em conta, exclusivamente, os | São narrativas que misturam a fantasia e a ficção científica. São as mais criativas, pois enquanto a |

| | | |
|---|--|--|
| impérios galácticos e combatem alienígenas. | conhecimentos científicos. São as mais próximas do conceito da verossimilhança. | ficção hard faz o inverossímil possível, a science-fantasy faz o impossível verossímil. |
| Livro: A Série da Fundação de Isaac Asimov Filme: Guardiões da Galáxia de James Gunn | Livro: Eu, Robô de Isaac Asimov Filme: 2001: A Space Odyssey de Stanley Kubrick | Livro: Viagens de Gulliver de Jonathan Swift Filme: As Crônicas de Nárnia - O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa de Andrew Adamson |

Fonte: autora.

Ainda existem dezenas de categorias relacionadas aos subgêneros do universo da ficção científica. As vertentes das narrativas *sci-fi* mais comuns são:

Quadro 10 – Vertentes da ficção científica.

| DISTOPIAS | CIBERPUNK | UCRONIAS | STEAMPUNK | RETROFUTURISMO | APOCALÍPTICA E PÓS-APOCALÍPTICA |
|--|--|---|---|--|---|
| Narrativas ambientadas em mundo pior que o mundo real. | O foco do enredo é alta tecnologia, mas com baixa qualidade de vida. | Narrativas que recriam um passado hipotético, mas não uma história alternativa. | Narrativas de um mundo paralelo e tecnológico ambientado na era vitoriana. | Narrativas sobre a visão das pessoas do passado de como seria o futuro. | Narrativas sobre a humanidade preste a colapsar ou que já colapsou devido a impacto de meteoro, pandemia, catástrofe ecológica, nuclear ou cibernética. |
| Totalitarismo, ditaduras, perseguições políticas e degradação ambiental. | Contracultura, visão underground da sociedade e fuga dos padrões. | Alteração da história e épocas remotas não definidas. | Tecnologias modernas com expedientes do século XIX, como computadores e aviões a vapor. | Choque de realidade dos personagens que veem o futuro a partir do passado ou o passado a partir do futuro. | Um futuro sombrio sem a tecnologia ou um mundo dominado pelas máquinas. |

Fonte: autora.

Como vimos, a ficção científica recorre à ciência para elaborar enredos mais verossímeis, além de introduzir componentes do suspense, jogos de poder, aventuras em outros universos. Nessa vertente, destacam-se algumas narrativas fantásticas que passaram para a literatura como clássicos de outros gêneros, mas que são responsáveis por abrirem importantes discussões científicas e filosóficas. Voltando ao exemplo de *Frankenstein*, que tematizou questões como a criação divina e a imortalidade — como a novela *O clone* (1995), de Glória Perez, que abordou a

clonagem humana. Ou ainda *O médico e o monstro*, de Stevenson, que forneceu tema para a psicologia debater a questão do duplo ao versar sobre os mistérios da psique humana. Apontamos também as aventuras épicas criadas por Júlio Verne, que invariavelmente incluem referências às pesquisas tecnológicas da época. E a fabulosa e amarga sátira que Swift faz da sociedade europeia e seus cientistas em *Viagens de Gulliver*, criando a ilha flutuante de Laputa, onde todos são obcecados por matemática e astronomia, mas não têm palavras para designar as coisas mais simples. Todas são, portanto, obras do gênero ficção científica, com características específicas ou próximas de outros gêneros.

5.2 Planejamento da oficina 3

A ficção científica ganhou contornos mais acentuados com o escritor basco Miguel de Unamuno. Unamuno registrou, várias vezes em sua obra, a questão das contradições e complicações que o avanço material e tecnológico produz nos seres humanos. Faz reflexões, entre muitas outras coisas, sobre as novas formas de sociabilidade criadas pelo predomínio histórico de vida nas cidades, em oposição à vida no campo em contato com a natureza. Com esse ponto de vista ele escreveu em 1913 o conto *Mecanópolis*, um exemplo pungente de como capturar para a narrativa as ansiedades e questões que surgem em um contexto de crescente industrialização e desenvolvimento. A história apresenta aventuras de um homem perdido no deserto que chega a uma aterrorizante e perturbadora cidade, onde seus habitantes, aparentemente, não são humanos, mas máquinas extremamente avançadas.

Quadro 11 – Planejamento – Oficina 3.

| Planejamento: OFICINA 3 | |
|--------------------------------|---|
| Leitura e literatura | Conto de ficção científica: <i>Mecanópolis</i> |
| Objetivos | Ler o conto de ficção científica e identificar elementos recorrentes nos textos de ficção científica. |
| | Compreender a função de conceitos científicos na literatura de ficção científica. |
| | Retomar e compreender o recurso da verossimilhança em textos de ficção científica. |
| | Desenvolver a sensibilidade estética, a imaginação, a criatividade e o senso crítico, buscando estabelecer relações entre a leitura e o conhecimento de mundo do aluno. |
| | Refletir sobre o desenvolvimento e impactos das novas tecnologias no mundo contemporâneo. |
| | Identificar a presença da ficção científica em outros formatos textuais e em outras plataformas de acesso. |

| | |
|-------------------------|---|
| Tempo estimado | 10 h/a |
| Objetos do conhecimento | Estratégia de Leitura: apreender os sentidos globais do texto. |
| | Apreciação e réplica |
| | Relação entre contexto de produção e características composicionais e estilísticas do gênero. |
| | Procedimentos de apoio a compreensão tomada de nota. |
| | Participação em discussões orais de temas controversos. |
| Habilidades | EF69LP44. Inferir a presença de valores sociais, culturais e humanos e de diferentes visões de mundo, em textos literários, reconhecendo nesses textos formas de estabelecer múltiplos olhares sobre as identidades, sociedades e culturas e considerando a autoria e o contexto social e histórico de sua produção. |
| | EF69LP13. Engajar-se e contribuir com a busca de conclusões comuns relativas a problemas, temas ou questões polêmicas de interesse da turma e/ou de relevância social. |
| | EF89LP33. Ler, de forma autônoma, e compreender – selecionando procedimentos e estratégias de leitura adequados a diferentes objetivos e levando em conta características dos gêneros e suportes – romances, contos contemporâneos, minicontos, fábulas contemporâneas, romances juvenis, biografias romanceadas, novelas, crônicas visuais, narrativas de ficção científica, narrativas de suspense, poemas de forma livre e fixa (como haikai), poema concreto, ciberpoema, dentre outros, expressando avaliação sobre o texto lido e estabelecendo preferências por gêneros, temas, autores. |

Fonte: autora.

5.3 ATIVIDADES DA OFICINA 3: CONTOS DE FICÇÃO CIENTÍFICA



Figura 6. Ilustração de Ana Burgos Baena editada.

Lendo em Erwhon, de Samuel Butler, o que nos disse aquele erwhoniano que escreveu o Livro das Máquinas, conseguindo com ele que quase todas as de seu país fossem expulsas, veio-me à memória o relato de viagem que um amigo meu fez a Mecanópolis, a cidade das máquinas. Quando ele me contou, ainda tremia com a recordação, e tal impressão lhe produziu, que ele logo se retirou por muitos anos para um lugarejo afastado no qual existia o menor número possível de máquinas.

Vou tratar de reproduzir aqui o relato do meu amigo, e com suas próprias palavras, se possível.

Chegou um momento em que me vi perdido no meio do deserto; meus companheiros, ou haviam recuado buscando salvar-se, como se soubessem onde estava a salvação, ou havia perecido de sede e de fadiga. Encontrei-me sozinho e quase agonizando de sede. Pus-me a chupar o sangue escuro que me brotava dos dedos, pois os tinha em carne viva por ter escavado o solo árido com as mãos nuas, com a louca esperança de trazer à luz alguma água. Quando já me dispunha a deitar

no solo e fechar os olhos ao céu, impicavelmente azul, para morrer o quanto antes, e até mesmo a procurar a morte contendo a respiração ou enterrando-me naquela terra terrível, levantei os olhos cansados e me pareceu enxergar algum verdor ao longe. “Será um sonho de miragem?”, pensei; mas fui me arrastando. Foram horas de agonia; mas quando cheguei, encontrei-me, de fato, em um oásis. Uma fonte restaurou minhas forças e, depois de beber, comi algumas saborosas e suculentas frutas que as árvores ofertavam livremente. Logo caí no sono.

Não sei quantas horas fiquei a dormir, e se foram horas, dias, meses ou anos. O que sei é que me levantei outro, inteiramente outro. Os últimos e horrendos padecimentos haviam-se apagado na memória, ou quase. “Coitados!”, disse a mim mesmo, ao recordar meus companheiros de exploração, mortos na empreitada. Levantei-me, voltei a comer frutas e a beber água, e me dispus a reconhecer o oásis. E foi então que a poucos passos encontrei uma estação férrea completamente deserta. Um trem, também deserto, sem maquinista nem foguista, fumegava. Ocorreu-me subir, por curiosidade, em um de seus vagões. Sentei-me nele; fechei, não sei por quê, a portinhola, e o trem se pôs em marcha. Experimentei um terror louco e fiquei com vontade de me atirar pela janela. Mas disse a mim mesmo: “Vejam onde ele irá parar”, e me contive.

A velocidade do trem era tal que eu nem podia me dar conta da paisagem circundante. Tive que fechar as janelas. Era uma vertigem horrível. E, quando o trem enfim parou, encontrei-me em uma magnífica estação, muito superior às tantas que aqui conhecemos. Levantei-me e saí.

Desisto de descrever a cidade. Não podemos nem sonhar com tudo o que de magnificência, de suntuosidade, de comodidade e de higiene havia ali se acumulado. Por certo que eu não me dava conta da razão de todo aquele aparato de higiene, pois não se via qualquer ser vivo. Nem homens nem animais. Nenhum cachorro cruzava a rua; nenhuma andorinha, o céu.

Vi em um soberbo edifício um letreiro que dizia Hotel, escrito assim, como escrevemos nós, e nele me meti. Estava completamente deserto. Cheguei ao restaurante. Havia nele os mais sólidos alimentos. Uma lista sobre a mesa, e nela cada prato figurava com seu número. A seguir, um vasto painel com botões

numerados. Não era preciso mais do que tocar um botão, e surgia do fundo da mesa o prato que se desejava.

Depois de ter comido, saí para a rua. Cruzavam-na bondes e automóveis, todos vazios. Não era preciso mais do que aproximar-se de um, acenar-lhe, que ele parava. Tomei um automóvel e me deixei levar. Fui a um magnífico parque geológico, em que se mostravam os vários tipos de solo, tudo explicado em cartazes. A explicação estava em espanhol, só que com ortografia fonética. Saí do parque, vi que passava um bonde com este letreiro: “Ao Museu de Pintura”, e o tomei. Havia lá todos os originais dos quadros mais famosos. Convenci-me de que aqueles que temos aqui, em nossos museus, não são nada além de reproduções muito hábeis. Ao pé de cada quadro havia uma erudita explicação do seu valor histórico e estético, feita com a mais magnífica sobriedade. Em meia hora de visita ali, aprendi sobre pintura mais que em doze anos de estudo por aqui. Por uma explicação que li em um cartaz na entrada, vi que em Mecnópolis o Museu de Pintura era considerado parte do Museu Paleontológico. Existia para se estudar os produtos da raça humana que havia povoado aquela terra antes que as máquinas a suplantassem. Parte da cultura paleontológica dos mecanopolitas – e quem seriam? – eram também a sala de música mais as bibliotecas, de que a cidade estava cheia.

Com o que mais devo incomodá-lo? Visitei a grande sala de concertos, onde os instrumentos tocavam sozinhos. Estive no Grande Teatro. Era um cinema acompanhado de fonógrafo, mas de tal modo que a ilusão era completa. Mas o que me gelou a alma foi que eu era o único espectador. Onde estavam os mecanopolitas?

Quando na manhã seguinte despertei no quarto do meu hotel, encontrei, no criado-mudo, O Eco de Mecnópolis, com notícias de todo mundo recebidas na estação de telégrafo sem fio. Nele, perto do fim, havia a notícia: “Esta tarde chegou à nossa cidade, não sabemos como, um pobre homem dos que ainda restavam por aí. Antecipamos que terá dias ruins”.

Meus dias, de fato, começaram a se tornar torturantes. E eis que comecei a povoar minha solidão de fantasmas. O mais terrível da solidão é que ela se manifesta aos poucos. Comecei a crer que todas aquelas fábricas, aqueles artefatos eram regidos por almas invisíveis, intangíveis e silenciosas. Acreditava que aquela grande cidade estava povoada de homens como eu, que iam e vinham sem que eu os visse nem os ouvisse, ou tropeçasse neles. Acreditava ser vítima de uma terrível

enfermidade, de uma loucura. O mundo invisível com que povoei a solidão humana de Mecnópolis se converteu em um martirizante pesadelo. Comecei a dar vozes, a repreender as máquinas, a suplicar a elas. Cheguei até a cair de joelhos diante de um automóvel, implorando misericórdia. Estive a ponto de me jogar numa cadeira de aço fervente em uma magnífica fundição de ferro.

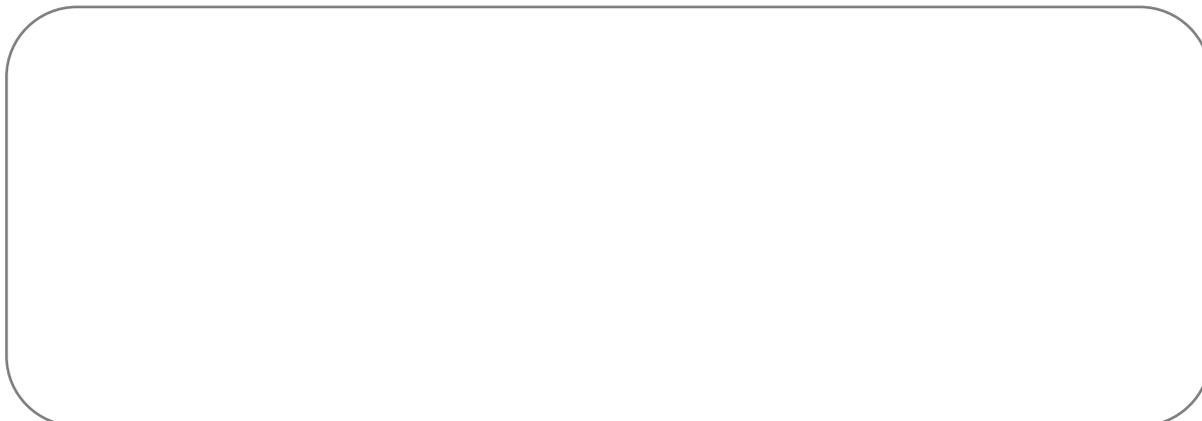
Certa manhã, ao despertar aterrado, agarrei o jornal para ver o que se passava no mundo dos homens. Deparei-me com esta notícia: “Como prevíamos, o pobre homem que veio dar, não sabemos como, nesta incomparável cidade de Mecnópolis, está enlouquecendo. Seu espírito, cheio de preocupações ancestrais e de superstições a respeito do mundo invisível, não pode fazer frente ao espetáculo do progresso. Temos pena dele”.

Não pude mais resistir a isto de me ver causando pena àqueles misteriosos seres invisíveis, anjos ou demônios – o que dá no mesmo –, que eu acreditava habitarem Mecnópolis. De pronto me assaltou uma ideia terrível, a de que as máquinas tivessem alma, uma alma mecânica, e que eram as máquinas mesmo que se compadeciam de mim. Esta ideia me fez tremer. Acreditei encontrar-me ante a raça que há de dominar a terra desumanizada.

Saí como louco e fui achar-me diante do primeiro bonde elétrico que passou. Quando despertei do golpe, encontrava-me no oásis de onde parti. Comecei a andar, cheguei à tenda de uns beduínos e, ao me encontrar com eles, abracei-os chorando. Que bom que nos entendíamos, ainda que sem nos entendermos! Deram-me de comer, agasalharam-me. À noite saí com eles e, estendidos no solo, mirando o céu estrelado, oramos juntos. Não havia máquina alguma ao nosso redor.

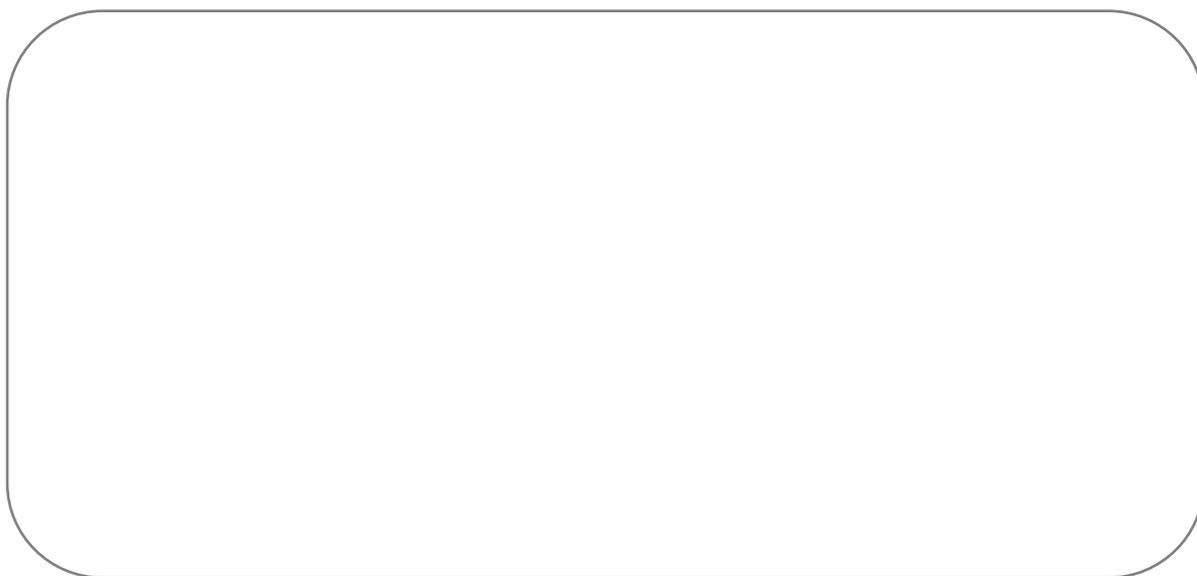
Desde então concebi um verdadeiro ódio a isso que chamamos de progresso, e até à cultura, e ando em busca de um rincão onde encontre um semelhante, um homem como eu, que chore e ria como eu rio e choro, e onde não haja uma única máquina e os dias fluam com a doce mansidão cristalina de um riacho perdido no bosque virgem.

1. Ficou evidente o medo do escritor de que robôs dominem a terra. Você acredita nessa possibilidade? Os robôs são tão capazes quanto os humanos?



2. Nos contos de ficção científica, ao contrário dos contos de fadas, fica clara a busca da verossimilhança, ou seja, a tentativa do narrador em fazer que sua história seja considerada verdadeira. Observe que elementos podem dar credibilidade às narrativas *sci-fi* e justifique suas opções com passagens do texto *Mecanópolis*.

- Narrador em terceira pessoa
- Proximidade do narrador com o personagem da trama.
- Cenário medieval.
- Narrador em primeira pessoa.
- Ambientação urbana.
- Elementos mágicos e sobrenaturais.
- Elementos científicos e tecnológicos.
- Personagens fictícios.
- Personagens do mundo real.



3. Assista ao vídeo do canal History sobre robôs, deuses egípcios e alienígenas clicando no link após a imagem:

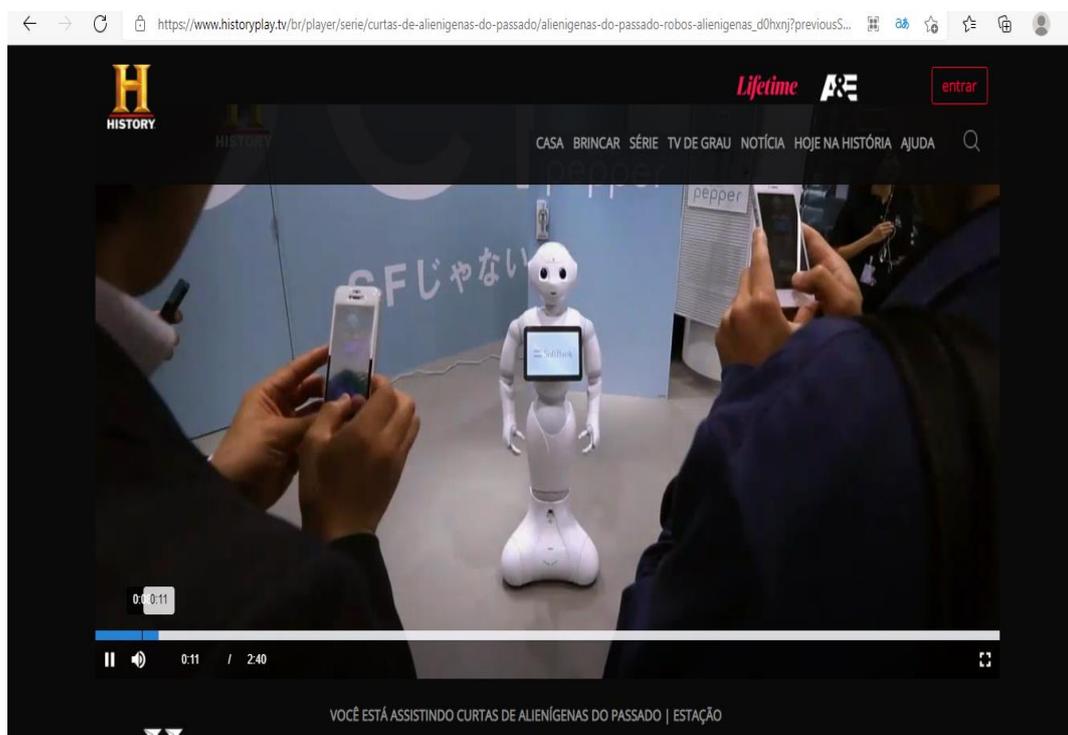


Figura 7- Print canal History em 05/06/21

https://www.historyplay.tv/br/player/serie/curtas-de-alienigenas-do-passado/alienigenas-do-passado-robos-alienigenas_d0hxnj?previousSection=/br/search

Você acredita nessa teoria que os faraós do antigo Egito eram híbridos de robôs alienígenas? Comente sua resposta.

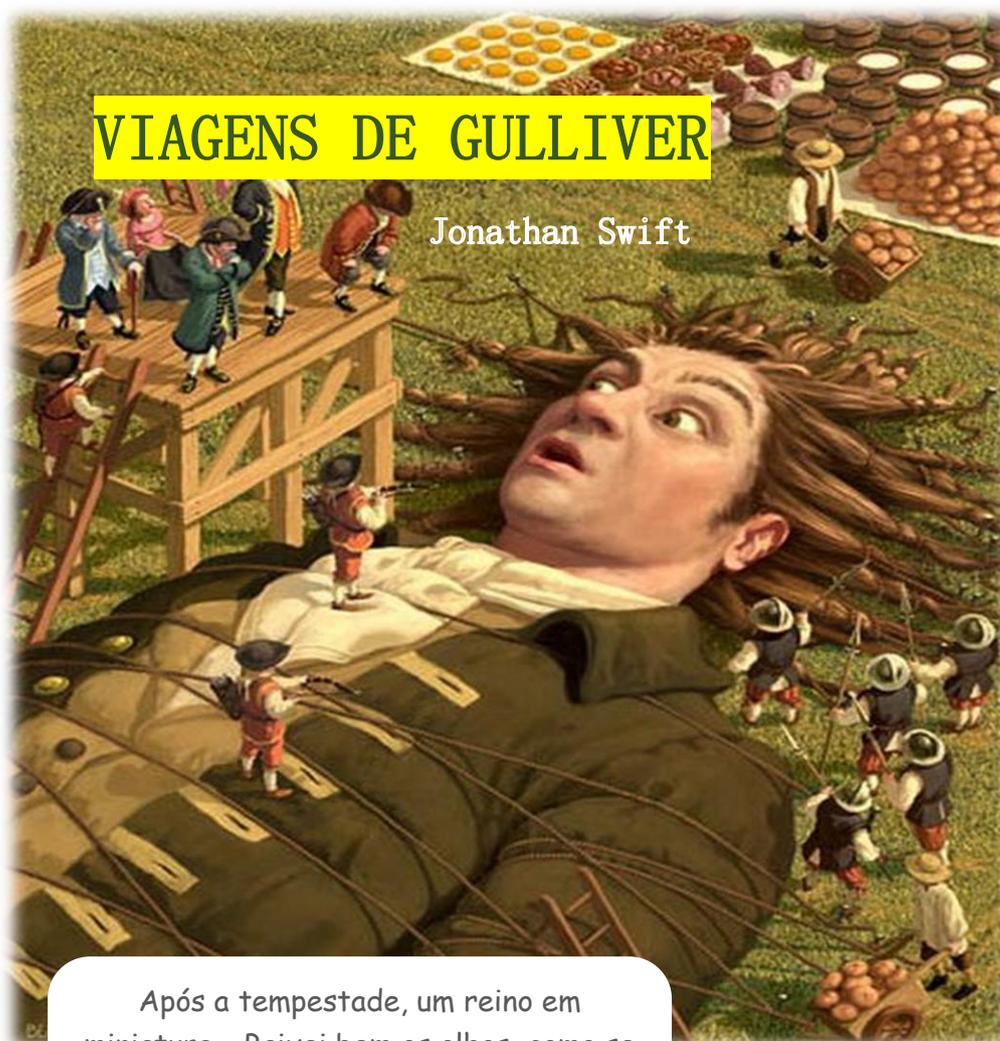
4. Observe a manchete e a ilustração da reportagem do site da Financial Express:

The screenshot shows a web browser window with the URL <https://www.financialexpress.com/jobs/the-pressures-of-hiring-new-talent/1728307/>. The page header includes the Financial Express logo and navigation links: CASA, INDIA NOTÍCIA, MERCADOS, AÇÕES, SAÚDE, ECONOMIA, DINHEIRO, AUTOMÁTICO, INFRA, PME, BRANDWAGON. The main headline is "As pressões da contratação de novos talentos" with a date of "07 de outubro de 2019 12:42 AM". Below the headline is a sub-headline: "Embora a contratação de novos talentos seja importante, também foque em manter o melhor — concentre-se nos 5% que entregam seus 95%, e áreas onde eles agregam mais valor". The central image shows four people sitting on chairs: a man with a laptop, a woman in a yellow dress, a robot, and a woman with glasses holding a red folder. Below the image is a short paragraph: "É importante que os líderes empresariais tenham uma perspectiva orientada a soluções ao considerar os pontos acima." and the author's name "Por Francis Padamadan". On the right side, there is a sidebar with a "Biz News 8" widget and a "mercado de aç" section with "NSE" and "Bse" indicators.

Figura 8 - Print do site Financial Express em 06/06/2021.

Relacione a manchete e sua ilustração ao conto *Mecanópolis* e, em seguida, faça reflexões sobre o futuro do trabalho humano: os robôs acabarão com os empregos?

A large, empty rounded rectangular box provided for the student to write their reflections on the future of human work in relation to the article and the story *Mecanópolis*.

**PROJETO: RPG DE FICÇÃO CIENTÍFICA**

Após a tempestade, um reino em miniatura... Baixei bem os olhos, como se fosse examinar a ponta do meu nariz, e vi uma criaturinha humana de menos de um palmo de altura...

Você já se imaginou acordando em um reino de pessoas pequeninas? Foi isso que aconteceu com Gulliver, aprendiz de navegação que partiu da Inglaterra e, após um naufrágio, acordou amarrado por humanos em miniatura. Essa deliciosa aventura passa por terras mágicas de gigantes, de pessoas imortais, de animais governantes... enfim, seria loucura você não ler! Acesse o livro pelo link a seguir:

<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/gulliver.pdf>

Figura 9 - Ilustração de Chris Beatrice editada

Depois de conhecer os mundos que Gulliver visitou, você também pode se juntar a ele em sua jornada para a terra de Lilibut e embarcar em uma aventura inesquecível com esse joguinho de celular. Aproveite e comece logo a procurar objetos escondidos e ajudar o nosso aventureiro a escapar da pequena ilha. O link do jogo a seguir:

<https://play.google.com/store/apps/details?id=com.lory.GulliversTravelsHiddenObjectsGame.SearchAndFindGamesFree>

Ou você pode fazer melhor, criando seu próprio jogo. Você sabe o que é RPG?

RPG (Role-Playing Game) é um jogo no qual os jogadores assumem o papel de personagens imaginários em um mundo fictício. Os jogadores criam a própria história e seus personagens, com suas próprias habilidades, fraquezas e personalidade, e juntos vivenciam a aventura. O narrador do jogo é o mestre, que junto aos outros participantes, delimita as regras do jogo.

Vamos para o que interessa! Criar sua própria aventura e convidar os colegas para jogar o seu jogo de RPG de ficção científica.

Quadro 12 - RPG de ficção científica.

| RPG NO UNIVERSO DA FICÇÃO CIENTÍFICA | |
|--------------------------------------|---|
| O cenário | <p>1. Escreva a história do seu jogo</p> <p>Crie o mundo, o reino ou o universo da sua história. Ex.: Galáxia distante, a terra em 2125, um reino mágico etc.</p> |
| | <p>2. Crie um conflito / motivação principal da história</p> <p>Esse conflito pode ser uma pessoa, como um vilão, ou um evento, como um desastre natural ou uma epidemia. O conflito vai ajudar a determinar o objetivo do jogo. Por exemplo, se ele for um tsunami, o objetivo pode ser chegar a um local mais alto.</p> |
| | <p>3. Desenhe um mapa do mundo onde o jogo se passa</p> <p>Anote no mapa o nome das cidades principais e os locais centrais para obter as ajudas (pessoas, ferramentas etc.). Desenhe em uma folha de papel A3 para que fique grande o suficiente para ser visto por todos os jogadores.</p> |
| | <p>4. Escolha uma moeda fictícia que será utilizada no jogo</p> <p>O seu jogo deve ofertar uma recompensa financeira pela resolução de um conflito ou pela localização de recursos. Essa moeda pode ser trocada com outros personagens para comprar habilidades ou ferramentas. Se estiver se sentindo criativo o bastante, crie um dinheiro físico para entregar aos jogadores.</p> |

| | |
|-----------------------|--|
| Os personagens | <p>1. Crie personagens para todos os participantes do jogo</p> <p>Faça uma ficha indicando as habilidades, fraquezas, características físicas, personalidade etc.</p> <p>Lembrando que cada participante determina os seus pontos fortes e indicam como ele agirá no jogo.</p> <p>Força, altura, inteligência, carisma, saúde e velocidade são atributos populares para personagens. Decida se cada um vai começar com os mesmos valores de base para os atributos ou se cada jogador será exclusivo.</p> |
| | <p>2. Determine os acessórios de cada personagem</p> <p>Selecione armas e artefatos mágicos com os quais cada um vai começar e decida quanto poder cada arma tem para curar os aliados ou ferir os inimigos. Por exemplo, decida se um veneno pode deixar o personagem doente ou se ele é letal.</p> <p>Pense no cenário do jogo para ter ideias. Por exemplo, uma espada laser e um escudo de plasma seriam um ótimo equipamento de ficção científica.</p> |
| | <p>3. Não esqueça de fazer uma ficha para cada jogador</p> <p>Assim, eles poderão consultar facilmente seus atributos, traços e acessórios. Deixe espaço na ficha para que o jogador atualize os atributos e os acessórios conforme o jogo progredir. Assim, será mais fácil acompanhar a força de cada jogador e evitar trapaças.</p> |
| As regras | <p>1. Determine como os personagens vão se deslocar no ambiente do jogo</p> <p>Jogar um dado para determinar quanto o personagem pode andar.</p> |
| | <p>2. Coloque na ficha as doenças e lesões que podem prejudicar os jogadores dentro do jogo</p> <p>Durante o jogo, os participantes vão enfrentar dificuldades. Estas podem vir na forma de lesões, doenças ou feitiços, que podem provocar cegueira, gripe, veneno, desmaios, perda da consciência, paralisia e morte.</p> |
| | <p>3. Crie remédios para cada problema</p> <p>Faça uma lista de remédios disponíveis para cada lesão ou doença. Remédios comuns incluem ervas, poções mágicas, medicamentos e locais de descanso.</p> <p>Esses itens deverão ser trocados ou comprados na lojinha fictícia com a moeda do jogo.</p> |
| | <p>4. Determine a mecânica de desenvolvimento dos personagens</p> |

Os participantes podem aprimorar suas habilidades se alcançarem objetivos, realizarem tarefas ou visitarem locais diferentes. Por exemplo, você pode ganhar um ponto de força ao derrotar um inimigo, ou um ponto de inteligência ao frequentar a biblioteca e ler uma poesia ou conto.

5. Decida como se vence no jogo

É fundamental colocar essa informação nas regras para que todos os jogadores entendam o objetivo principal. Objetivos de vitória comuns incluem atingir certo número de pontos, cumprir uma tarefa ou chegar a certo ponto no mapa.

Vá adaptando seu jogo com o tempo. Quanto mais você jogar, mais detalhes e desafios pode adicionar. Peça opiniões a seus amigos para melhorar o jogo.

Fonte: autora.

REFERÊNCIAS

FELISBERTO, L.F.S; FORTES, R. A. O horror na Literatura: uma perspectiva de H. P. Lovecraft sobre o desconhecido e o sobrenatural. *In*: BARROS, Fernando Monteiro de; FRANÇA Júlio; COLUCCI, Luciana (org.). **O medo como prazer estético**: (re)leituras do gótico literário. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015. p. 24-40.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretária de Educação Básica. Diretoria de Currículos e Educação Integral. **Diretrizes curriculares nacionais gerais da educação básica**. Brasília, DF: MEC, 2013.

BRASIL. **Base nacional comum curricular**: Educação Infantil e Ensino Fundamental. Brasília, DF: MEC, 2017.

CADERMATORI, L. **O professor e a literatura**: para pequenos, médios e grandes. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CARNEIRO, A. **Introdução ao estudo da science-fiction**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1967.

CASCUDO, L. C. **Contos tradicionais do Brasil**. 20. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

EXPRESS, F. As pressões da contratação de novos talentos. **Jobs. Financial Expresse**, [s. l.], 7 out. 2019. Disponível em: <https://www.financialexpress.com/jobs/the-pressures-of-hiring-new-talent/1728307/>. Acesso em: 6 jun. 2021.

H, HISTORY. Alienígenas do passado: robôs alienígenas. **History Play TV**, [s. l.], 5 jan. 2021. (Série alienígenas do passado). Disponível em: https://www.historyplay.tv/br/player/serie/curtas-de-alienigenas-do-passado/alienigenas-do-passado-robos-alienigenas_d0hxnj?previousSection=/br/search. Acesso em: 5 jun. 21.

LOVECRAFT, H. P. **Grandes contos**: H. P. Lovecraft. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2018.

LUCAS, F. **Crepúsculo dos símbolos**: reflexões sobre o livro no Brasil. Campinas: Pontes, 1989.

PAULINO, G. **Letramento literário**: por vielas e alamedas. **Revista FACED**, Salvador, n. 5, p. 110-121, 2001.

POE, E. A. **Histórias extraordinárias**: seleção, apresentação e tradução José Paulo Paes. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

PROFEFURNIER. 10 características de la ciencia ficción. **Lenguatercero**, [s. l.], 2 jul. 2013. Disponível em: <http://profefurnier.blogspot.com/2013/07/10-caracteristicas-de-la-ciencia-ficcion.html>. Acesso em: 19 jun. 2021.

RBA, Redação. CPI da Covid escancara 'omissão intencional' de Bolsonaro na pandemia, dizem especialistas. **Rede Brasil Atual**, São Paulo, 14 maio 2021. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/politica/2021/05/cpi-da-covid-omissao-intencional-bolsonaro/>. Acesso em: 3 jun. 2021.

ROBERTS, A. **Science fiction**. London: Routledge, 2000.

ROMERO, S. **Contos populares do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Jundiaí, 2018. (Cadernos do mundo inteiro. Coleção acervo brasileiro, v. 3).

SANTOS, A. A. **O outro lado da história**: a mulher que não se deve ser. Salvador: CEFET-BA: UNEB, 2011. Artigo do Repositório CEFETBA/UNEB.

SOLÉ, I. **Estratégias de leitura**. Trad. Cláudia Schiling. Porto Alegre: Artes Médicas, 2003.

UNAMUNO, M. Mecnópolis. *In*: CARNEIRO, André *et al.* **Histórias de ficção científica**: para gostar de ler 38. São Paulo: Ática, 2005. p.49-56.

ZILBERMAN, R. Entrevista com Regina Zilberman. **Nova Escola**, São Paulo, 1 ago. 2007. Conteúdo. Disponível em: <https://novaescola.org.br/conteudo/953/entrevista-com-regina-zilberman>. Acesso em: 10 jul. 2019.

APÊNDICES

APÊNDICE I - QUESTIONÁRIO DE PESQUISA

1 – Você sabe o que é Literatura? Tente explicar.

2 – Quais livros já leu?

a. Literários

b. Não literários

3 - Você gosta de ler livros de literatura? Por quê? Qual a sua explicação para o fato de gostar/não gostar?

4 - Com que frequência você lê livros de literatura?

- a. () livros por semana.
- b. () livros por mês.
- c. () livros por ano.
- d. () não leio.

5 - Dentre os gêneros literários existentes (poesia, poema, conto, crônica, romance etc.) qual você mais aprecia e por quê?

6 - A leitura de uma obra literária ajuda a você refletir e compreender o mundo de forma melhor?

7 - Em que local você costuma ler? E em que momento?

8 - Em sua opinião, o que significa uma pessoa letrada?

9 -: Para você a literatura ajuda a pessoa tornar-se letrada?

10 - No seu entendimento o que é um bom livro?

11 - Você já se emocionou lendo um texto literário? Poderia contar como foi essa experiência?

12 - Você gosta de ler uma obra literária indicada pelo seu professor em sala de aula?

13 - Você poderia apontar quais são as características de um leitor crítico?

14 - Você poderia citar alguma obra literária existente na biblioteca da sua escola?

15 - Você gosta de colecionar textos, poemas, pensamentos? Você tem um caderno onde costuma escrever esses textos?

16 - Você acha que a leitura das obras literárias contribui para a formação do indivíduo?

17 – Você tem redes sociais? Quais?

18 – Que tipo de conteúdo você compartilha nas redes sociais?

19 – Que páginas você segue nas redes sociais?

20 – Você acompanha séries televisivas? Quais suas preferidas?

21 – Marque os gêneros que você mais aprecia em livros, filmes e séries:

a. () Romântico.

b. () Ficção científica.

c. () Policial.

- d. () Mistério.
- e. () Suspense.
- f. () Comédia.
- g. () Terror.
- h. () Drama.
- i. () Biografia.
- j. () Fantasia.
- k. () Super-heróis.
- l. () Mitologia.
- m. () Guerra.
- n. ()

22 – Como você gostaria que fosse a oficina de leitura?

APÊNDICE II – QUESTIONÁRIO - AVALIAÇÃO

MÓDULO EDUCACIONAL: O USO DO CONTO FANTÁSTICO COMO ESTRATÉGIA DE LETRAMENTO LITERÁRIO

Chegamos ao nosso último encontro, antes de encerrarmos nossa oficina, peço que responda às questões abaixo:

1- Dê sua opinião sobre as atividades propostas na oficina.

2- Nas propostas de compreensão e interpretação textual apresentadas, você teve a liberdade de posicionar-se, fazer comentários, expressar-se e relatar suas experiências?

3 - Nas aulas da oficina foram apresentadas um trabalho direcionado para várias leituras, apresentando o gênero fantástico e seus subgêneros através de contos, séries, filmes, games, poemas, músicas e relatos pessoais, uma interação entre os textos. É uma nova perspectiva sobre o ensino de literatura nas aulas de Língua Portuguesa. Dê a sua opinião sobre essa proposta.

4- Produza um relato reflexivo e/ou crítico sobre o procedimento metodológico da professora durante a oficina de leitura de contos fantásticos.
