

**ATRAVESSANDO LIMIARES:
SIMBOLOGIAS DE PASSAGEM NO ROMANCE DE FANTASIA**

Valter Henrique Fritsch¹

RESUMO: A ficção de fantasia, composta por diversas influências de narrativas míticas e imagens arquetípicas que reverberam em um imaginário atemporal, vem se ocupando, em muitos momentos, de cumprir a função do ritual, dando ao leitor a noção de passagem através da experiência vivida por suas personagens. O presente artigo investiga o fenômeno da simbologia de passagem nas obras de autores, que apresentam como ponto comum o tema crianças humanas perdidas em universos maravilhosos. O nosso olhar sobre esse universo ficcional está embasado em uma abordagem hermenêutica que visa à investigação e compreensão das imagens arquetípicas que se encontram presentes nesses processos de maturação apresentados pela literatura. Compreende também a simbologia de passagem representada na ficção de fantasia e de quais implicações ela traz quando em contato com o leitor.

PALAVRAS-CHAVE: Simbologia de Passagem; Ficção de Fantasia; Mitologia

ABSTRACT:The fantasy fiction is shaped by several influences from mythical narratives to archetypal images that resonate in a timeless imagery. In many instances, Fantasy has been concerned to fulfill the function of ritual, giving the reader a sense of passage through the lived experience of their characters. This paper investigates the phenomenon of symbolisms of passage in the works of authors who have as a common theme children lost in wonderful universes. Our look at this fictional universe is grounded in a hermeneutic approach which aims to research and to understand the archetypal images that are present in these maturation processes presented in the literature. It also includes the symbolism of passage represented in fiction fantasy and what implications it brings when in contact with the reader.

KEYWORDS: Symbology of Passage; Fantasy Fiction; Mythology

A investigação e a compreensão do fenômeno simbólico em narrativas míticas podem ser comparadas ao trabalho de um domador de cavalos. O pesquisador, no entanto, não tentará domar um potro, mas sim o alado Pégaso² que, com suas asas grandiosas, torna-se fugidio, obrigando o domador a segui-lo por regiões pantanosas na esperança de laçar-lhe o pescoço, para então, com os olhos escancarados, vislumbrar por alguns segundos o mundo lá no alto, antes de tombar no chão e afundar no pântano novamente.

A narrativa mítica está ligada a um tempo no qual a cultura estava centrada na oralidade, e a palavra, vinculada a um conceito mágico-religioso. A concepção da mitologia em si não pode, então, ser distanciada da compreensão religiosa e ritualística dos povos ditos primitivos. Segundo o autor Fernand Robert, em seu livro *A religião grega*, o mito surge

¹ Doutorando do programa de Pós Graduação em Literaturas de Língua Inglesa do Instituto de Letras da UFRGS/
Valter.fritsch@yahoo.com.br

² Metáfora emprestada do capítulo I do livro *Aspects of the Novel*, de E.M.Forster.

frequentemente para explicar um determinado rito, pois a religião, para os antigos, não está concentrada na palavra, mas, sim, em determinadas ações que a palavra gera – o que transforma o conceito de palavra em um ato físico que manifesta algo no universo (ROBERT, 1998, p.26). Acredito que a proposta do autor de estudar o rito como a verdadeira origem do mito é seguramente uma das melhores formas de compreendermos o fenômeno mitológico e sua transição, após a ascensão da escrita e a laicização da palavra mágico-religiosa.

Mas voltemos ao cavalo alado. Para compreendermos o mito, seria sensato recorrer ao estudo da ritualística dos povos e à comparação das diversas histórias que deles provêm, pois então constataríamos o que mitólogos universalistas como Joseph Campbell e Mircea Eliade têm afirmado ao longo da escritura de suas obras: que os mitos revelam o funcionamento interno do psiquismo humano ou, de acordo com David Leeming, “os mitos são ao mesmo tempo sonhos coletivos culturais e universais, que muito podem nos dizer não apenas sobre quem e o que são as culturas, mas sobre quem e o que somos como espécie.” (LEEMING, 2003, p. 10)

Para o mitólogo Joseph Campbell, a função da mitologia sempre foi a de fornecer os símbolos que auxiliam o indivíduo humano a compreender o mundo que o cerca e de levá-lo a uma jornada de evolução, opondo-se a todo o tipo de ilustração que possa levá-lo à regressão ou à negação de sua essência humana. Campbell diz que o mito é

(...) a revelação de uma plenitude de silêncio no interior e em torno de todo o átomo da existência; é algo que se dirige a mente e o coração e por meio de figuras cuja forma vem do plano profundo, para aquele mistério último que preenche e cerca todas as existências. (CAMPBELL, 2003, p. 263).

Com o advento da escrita, o mito perde suas características orais, mas não sua força simbólica, e os fenômenos cíclicos de uma sociedade fechada e voltada para a tradição e a apreensão do mundo pela oralidade dão lugar ao *logos* e, em seguida, aos germens dos questionamentos estéticos, que desembocam na sociedade moderna e contemporânea. Mas será que em um mundo de culturas partidas e sociedades estratificadas como o que vivemos, no qual a coisificação do homem se tornou um clichê, um lugar-comum, ainda há espaço para o mito? Será que em um mundo que gira em torno dos avanços tecnológicos, em detrimento dos avanços sociais, ainda encontramos um espaço para a discussão da simbologia de uma imagem? Acredito que a resposta para tais questionamentos encontra-se no âmago da própria sociedade que os gerou. O homem de tantos avanços percebeu através dos últimos séculos, que não está no limbo que o leva para além do bem e do mal, e que o excesso de racionalismo

o levou para um lado só da balança, causando uma série de desequilíbrios na formação de sua integralidade enquanto ser humano. Roberto Calasso acredita que

(...) podemos entender as histórias míticas, mesmo quando chegam até nós fragmentadas e mutiladas, soam familiares e diferentes de todas as outras histórias. Aquelas histórias são uma paisagem, são a nossa paisagem, simulacros hostis e convidativos que ninguém inventou, que continuamos a encontrar, que de nós esperam só ser reconhecidos. Assim, agora podemos confessar-nos o que era, o que é aquele antigo terror que as fábulas continuam a incutir. Não é nada diferente do terror que é o primeiro de todos: o terror do mundo, o terror perante seu enigma mudo, enganador, opressivo. Terror diante deste lugar de metamorfose perene, da epifania, que inclui primeiro a nossa mente, onde assistimos sem tréguas à dança dos simulacros. (CALASSO, 1997, p.35).

O presente artigo propõe-se a afagar tais questões com mãos cuidadosas, tendo em vista que estamos em um terreno pantanoso, e o nosso cavalo alado há muito já nos deixou cair. Utilizarei neste artigo, à guisa de exemplificação, referências às imagens das simbologias de passagem encontradas em algumas obras conhecidas de literatura de fantasia e tentarei pontuar as razões que me levam a crer que a fantasia constitui-se como um fenômeno de retomada da mitologia no mundo contemporâneo. A linha de análise mitocrítica e mitanalítica tem aberto, nos últimos anos, um precioso leque de possibilidades para a abordagem da literatura como bem simbólico de uma determinada cultura, para a investigação do conteúdo imagético que preenche o construto estético literário e da reverberação dessas mesmas imagens em outras áreas das ciências ditas humanas, tais como a psicanálise e a mitologia comparada e universalista. Através de teses pioneiras como as das professoras Ana Maria Lisboa de Mello e Maria Zaira Turchi, a crítica literária no Brasil vem encontrando as ferramentas necessárias para a aplicabilidade dos estudos antropológicos do imaginário, geridos pelo pensamento de Gilbert Durand e pelos estudos fenomenológicos acerca da imaginação poética de Gaston Bachelard no estudo da literatura.

Ressalto nesse artigo a importância da análise mitocrítica e mitanalítica para um subgênero que vem sendo deixado de lado em detrimento de outros, ditos canônicos, e de maior aceitação no meio acadêmico crítico e criador dos paradigmas e dogmas que regem o objeto literário. Refiro-me ao gênero da fantasia, que tem suas origens nas narrativas mitológicas, passando pelos contos de fada, primeiro em uma fase oral e, a seguir, com o início de seu registro escrito, para desembocar na atual ficção de fantasia que traz a tona nomes como Lewis Carrol, James M. Barrie, Michael Ende, J.R.R.Tolkien, C.S.Lewis ou ainda de brasileiros como Monteiro Lobato, Maria Clara Machado e Ana Maria Machado.

Em seu livro *Literatura e Antropologia do Imaginário*, Maria Zaira Turchi aborda os conceitos da análise mitocrítica de Gilbert Durand utilizados na literatura, apontando formas de aplicabilidade na Lírica, no Épico e no gênero Dramático, e mostrando ao leitor os caminhos da análise dos mitos, símbolos e arquétipos em cada um dos gêneros citados. Contudo, a ausência do subgênero Fantasia no livro, instigou-me a lançar a proposta básica desse artigo, que é introduzir o leitor ao universo da análise mitocrítica em uma obra de fantasia. Mas para tanto é mister definirmos o conceito de Fantasia como um subgênero e de que formas ele se distancia da mitologia e dos contos de fadas ou contos maravilhosos.

Em sua raiz, a palavra fantasia é a latina *phantasia* e significa imaginação criadora, imagem fantástica, sonho, devaneio, *ficção* ou utopia. A palavra ficção remete-nos em sua origem à *fingere*; ato de iludir, fingir, enganar, o que é claramente a ideia da construção do fazer literário que engana o leitor e o suspende em uma realidade paralela, com suas próprias regras e lógicas de construção de mundo. Para a mitologia, a fantasia tem um papel fundamental, pois ela estende-se através das narrativas simbólicas que regiam o mundo dos antigos. O grande salto que o conto maravilhoso dá em relação à narrativa mitológica é que ele apresenta-se de forma escrita. Com isso não ignoro as narrativas épicas como a *Odisséia* e a *Ilíada* de Homero ou mesmo a aplicabilidade dos mitemas gregos nos ciclos de tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, que estão todos repletos de conteúdo mítico, mas que não são mitos propriamente ditos e, sim, mitos literários³, e distanciam-se da concepção contemporânea de fantasia, pois esta está dissociada da apreciação religiosa. Esses primeiros textos são, tanto quanto os contos de fadas, recolhimentos de narrativas tradicionais e orais compartilhadas por uma determinada sociedade, de um determinado lugar e de uma determinada cultura.

O recolhimento das narrativas maravilhosas que envolvem histórias com fadas, ogros, duendes e toda a sorte de seres encantados, que povoam o bestiário composto pela imaginação popular na Europa desde os seus primórdios, encontrou respaldo nos trabalhos de Charles Perrault, de Lady Wilde e dos Irmãos Grimm. Graças aos seus estudos sobre o folclore e a oralidade, contamos, hoje, com uma gama gigantesca de narrativas conhecidas como os contos de fadas ou contos maravilhosos, que foram mais tarde analisados à exaustão pelos formalistas russos, especialmente pela pesquisa de Vladimir Propp, que criou uma espécie de

³ Pierre Brunel utiliza-se desta expressão como forma de definir os mitos que chegaram até nós através da literatura. Estes não são os mitos em sua forma original e bruta, visto que a mitologia está ligada ao conceito de oralidade. (BRUNEL, 2005, p 191)

tipologia para estruturar esse tipo de narrativa de ficção em sua obra *A Morfologia do Conto Maravilhoso* (1928).

A fantasia sempre encontrou espaços para a sua manifestação nas literaturas de expressão inglesa. Em todos os gêneros literários, podemos encontrar alusões a criaturas maravilhosas e seus reinos encantados, seja na poesia de William Blake, na comédia shakespeariana, no *romanzo* de cavalaria medieval, desembocando na narrativa moderna e contemporânea, no que se estabeleceu como o gênero mais figurativo na história da literatura - o romance. O romance de magia agrega o nome de diversos autores que beberam de fontes históricas e mitológicas para criar seus mundos maravilhosos. Merece destaque a criação, em 1930, do grupo *The Inklings*, concebido pelos professores da Universidade de Oxford, C.S.Lewis e J.R.R.Tolkien. A criação desse grupo, que se reunia em um bar próximo à universidade para realizar discussões acerca da mitologia e da literatura épica, gerou duas das mais conhecidas obras da ficção de fantasia contemporânea - *O Senhor dos Anéis* (1954), de Tolkien, e *As Crônicas de Nárnia* (1949), de Lewis. Essas obras foram concebidas no período entreguerras, ocasião em que ambos os escritores tiveram suas vidas marcadas pelo contexto bélico que os cercava. O romance de fantasia, gerado nesse turbulento período histórico, criou uma espécie de contracultura à atitude bélica e um olhar diferenciado, se comparado à literatura vanguardista que tinha como principal expoente James Joyce. Iniciou-se, assim, uma série de discussões acerca das alegorias do mundo moderno nas referidas obras de fantasia, e estas estenderam uma grande influência pelo mundo ocidental, especialmente entre os leitores jovens.

A partir de então, uma grande massa de escritores aventurou-se pela fantasia, numa espécie de retomada de valores esquecidos, mas casados com toda uma herança de estudos literários que auxiliam na compreensão dessas obras como construtos estéticos, não mais envolvidos apenas com narrativas orais ou mesmo com estudos folclóricos, mas sim, também, com a questão autoral e estilística que concerne à literatura. O ano 2001 assistiu com espanto à gigantesca retomada da narrativa maravilhosa com a apropriação do cinema das histórias de Tolkien, Barrie e Lewis, ou mesmo de autores contemporâneos, como é o caso de J.K.Rowling e sua prodigiosa série de livros do pequeno bruxo Harry Potter. Essa demanda de fantasia pode ser mais bem compreendida quando voltamos nossos olhos para a análise mitocrítica do fenômeno em questão.

A mitocrítica tenta apontar os símbolos, os arquétipos e as imagens míticas que compõem um imaginário coletivo da humanidade. Assim sendo, podemos perceber que a fantasia tornou-se uma espécie de retomada da narrativa mítica e que, portanto, acaba desempenhando algumas das funções que antes eram exercidas por essa. O mito tem por função oferecer o modelo de vida e apontar potencialidades do espírito humano, guiando o homem a um caminho evolutivo, em que ele entrará em combate com suas escuridões internas, para por fim, seguir em frente e tornar-se um ser melhor. A ficção de fantasia, ao dispor do mesmo tipo de estrutura textual do mito e do conto maravilhoso, apanha o leitor no mesmo lugar no qual o mito apanhava - o inconsciente. Carl Jung já nos advertiu da importância dos estudos dos símbolos para a compreensão do homem enquanto ser integral (JUNG, 1978, p. 53). Ao lançar mão de uma análise mitocrítica e mitanalítica da fantasia, seremos capazes de apontar os símbolos que ela gere e que explicam a intensa necessidade desse tipo de narrativa ficcional que apresenta o homem contemporâneo. O estudo do conteúdo imagético revela o que essas histórias apresentam de comum entre elas, e, capturando e isolando essas constelações de imagens, podemos compreender melhor esse anseio pela fantasia que fundou uma nova espécie de *mainstream* na cultura de massa do século XXI. A fantasia admite uma transcendência da realidade material e de nossas experiências sensoriais, o que acontece, no plano da estética, através de seu conteúdo imagético e simbólico.

Mas de que forma a ficção de fantasia da sociedade moderna e contemporânea se relaciona com os mitos antigos? Onde moram os resíduos da palavra mágico-religiosa nos dias de hoje? A resposta, atrevo-me a sugerir, é na literatura. Com a laicização da palavra, o universo humano deixa de ser registrado através da oralidade e passa a ser crivado pela ordem da escrita. A literatura, como um construto estético, guarda parte dos elementos da narrativa mítica e, juntamente com essa, os símbolos e os arquétipos que reverberam através das imagens criadas em um primeiro momento pelos mitos e a seguir pela própria literatura. Contudo, o conto de magia ou a literatura de fantasia parecem desempenhar de uma forma mais próxima o papel que antes era cumprido pelos mitos. Através de uma narrativa que possui uma estrutura idêntica, ignorando-se aqui as questões estilísticas – para que possamos nos concentrar na forma e nas funções desse microsistema, a ficção de fantasia compartilha o mesmo ponto essencial do mito, que é fornecer os símbolos que levam o espírito humano a

avançar, formando um tecido verbal carregado de um poderoso aditivo pictórico – os símbolos e arquétipos – para que a sabedoria tradicional não se perca.

Através da jornada do herói do conto de magia, o indivíduo entra em contato com alguns aspectos de simbolismos mitológicos que estão revestidos de representações das camadas da psique humana. Jung registra que, mesmo que não apreendidas pela razão, estas representações simbólicas podem ser internalizadas por processos inconscientes de cada indivíduo (JUNG, 1968, p.38), pois a fantasia lida com o universo dos arquétipos que reverberam em todos os povos, em todas as épocas e que continuam fazendo parte do homem integral, a despeito das posturas críticas de determinadas correntes filosóficas que avançam contra a concepção do pensamento simbólico, mas não conseguem negá-lo.

Sendo a literatura o foco de meu interesse, posso destacar uma entre muitas das simbologias que se fazem presente na fantasia. Refiro-me às simbologias de passagem que se apresentam tanto nas narrativas míticas como nas literárias. A rigor, passagem – ato de mudar, transição, lugar por onde se passa ou o ato de ir de um lugar para o outro – deixa de ser um simples conceito semântico para alçar um voo hermenêutico que o deposita no asterismo das trajetórias arquetípicas – como defende Durand (1988, p. 24) – tão comuns em narrativas míticas. O conceito de passagem parece estar muito mais claro para os antigos, pois era geralmente uma marca física, seja um corte ou uma tatuagem, enfim, algo que mostrasse ao indivíduo que uma etapa de sua vida havia acabado e que outra se iniciava naquele momento. Através dessa experiência ritual, o indivíduo recebia a marca que o faria abdicar do estágio anterior e adentrar em um novo momento de sua existência.

A ficção de fantasia traz à tona o conceito de passagem novamente e permite que o leitor, na ausência de rituais que marquem sua transição de um ponto a outro, realize sua entrada em um novo microestágio, ao acompanhar a jornada dos heróis do romance de magia. A ficção, que narra as aventuras de heróis lendários que enfrentam magos e dragões para o estabelecimento da ordem do mundo, vem se ocupando, em muitos momentos, de cumprir essa função, que é dar ao indivíduo a noção de passagem através da experiência de suas personagens. Destaco aqui este fenômeno compreendido como simbologia de passagem nas obras de alguns autores que apresentam como ponto comum o tema crianças perdidas em universos de fantasia. Ilustro as observações com *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas* e *Através do Espelho* de Lewis Carrol, *Peter Pan*, de James M. Barrie, *As*

Crônicas de Nárnia, de C.S.Lewis, *A História sem Fim*, de Michael Ende, e *Ponte para Terabítia*, de Katherine Paterson.

A comparação das obras citadas deu-se, em um primeiro momento, em uma ordem tipológica-estrutural em acordo com os estudos de Vladimir Propp sobre o conto maravilhoso. Pude constatar que as estruturas do *corpus* escolhido eram as mesmas e que a função das personagens, tendo em vista o conceito de função de Propp, que a compreende como o procedimento de um personagem definido, do ponto de vista de sua importância para o desenrolar das ações, repetia-se de igual forma. Estando claro que havia uma estrutura única, observei atentamente a divisão estrutural que Joseph Campbell faz da narrativa mítica e pude constatar que tanto o conto de magia como os mitos possuem uma estrutura semelhante e que pode ser dividida, de acordo com a jornada do herói, em Iniciação, Partida, Retorno, estrutura essa desenvolvida por Campbell através da comparação dos mitos. Contudo, tanto o conto de magia como os mitos – objetos de estudo de Propp e Campbell, aproximam-se na mesma medida em que se afastam da ficção de fantasia contemporânea. Vejamos como isso acontece.

O longo caminho que a menina Alice percorre pelo mundo de lógicas invertidas em que se encontra ou a trajetória de Wendy e seus irmãos na Terra do Nunca, a guerra travada contra o império do mal por Lúcia e seus irmãos em *As Crônicas de Nárnia*, ou ainda a ascensão e a queda do garoto Bastian no extrapolado conceito de fantasia de *A História sem Fim*, levam o leitor para um mesmo destino: a jornada em busca de si mesmo e a compreensão do fim de um estágio – a infância – e o advento de um próximo – a adolescência. A ideia básica da narrativa de passagem, como expressa nas obras abordadas, é ensinar a personagem a penetrar no labirinto escuro da vida e enfrentar seus medos de modo que seus valores espirituais se manifestem. Até aqui a comparação com os mitos é bastante simplificada. Podemos evocar o conceito de *Sparagmós*, que não é nada mais do que o dilaceramento do deus, no caso egípcio Osíris, e sua reconstituição para dar origem a um novo ser, para o qual novas funções serão atribuídas. O processo de passagem nas personagens da literatura de fantasia dá-se da mesma forma, pois as crianças/personagens tomam parte do que Campbell chama de um giro cosmogônico (CAMPBELL, 2003, p.18).

Mas aqui mora um ponto importante e que diferencia o herói mitológico do herói do conto de magia, pois de acordo com Meletinski, "diferente da narrativa épica/mítica, o herói do conto de magia não é conduzido ao tribal ou ao estatal, mas, sim, ao familiar e ao social" (MELETINSKI, 1998, p. 24). Assim sendo, o ganho das personagens em narrativas de

passagem será um ganho pessoal e interno. Nesse contexto, as crianças que se perdem em um universo de magia fazem-no de forma que possam crescer como indivíduos. Elas estão em um ponto de suas vidas com problemas com os quais não conseguem lidar, então um portal se abre, ou elas entram em um armário mágico, caem em um buraco, ou saem voando em um dragão. A maneira não importa, a criança é transportada para um universo maravilhoso e lá estando terá de enfrentar problemas maiores dos que o que tinha no mundo real, o que a deixará apta para enfrentar o seu conflito inicial quando este for reapresentado.

Segundo Campbell, essa trajetória acontece em dois momentos distintos (CAMPBELL, 2005 p. 32). Em um primeiro momento, a personagem passará por uma iniciação física, na qual terá de praticar um ato de coragem durante uma batalha e salvar uma vida. Nesse primeiro plano, o herói encontra-se em um momento de experiência desperta, e o mundo em que ele está inserido é o mundo dos fatos brutos e crus, da dor e da morte, é o mundo externo e comum a todos, caótico e que precisa ser reordenado. No segundo momento, a personagem enfrentará uma iniciação espiritual, na qual terá de aprender a lidar com um nível superior de consciência. Ela adentrará um mundo metafísico e, quando retornar, estará modificada. Em tais circunstâncias, a personagem encontra-se em um plano de consciência divina, onde terá de aprender a lidar com formas fluidas e sutis de um mundo interior privado.

Dentro da imensa gama de imagens que encontramos nas referidas obras, podemos voltar nossa atenção para a figura do *ouroboros*.

Bastian interrompeu a leitura, espantado. Fechou o livro — não se esquecendo de marcar com o dedo a página que lia — e examinou outra vez a capa do livro, com mais atenção. Lá estavam as duas serpentes que mordiam a cauda uma da outra, formando uma figura oval! O que significaria aquele estranho símbolo? (ENDE, 1993, p. 28)

O presente símbolo, descrito em *A História sem Fim*, recebe na história o nome de Aurin e representa todo o poder do reino de fantasia. De acordo com a tradição da hermenêutica simbólica, o *ouroboros* é uma serpente que morde a própria cauda; é símbolo da infinitude, do eterno retorno, da descida do espírito para o mundo físico e do seu regresso. Na alquimia, representa geralmente a transmutação da matéria. O símbolo é claramente entendido na referida obra se pensarmos que, como representante da infinitude, ele está ligado ao poder de fantasia. Ora, se o poder do reino de fantasia é justamente a capacidade de fantasiar, essa será infinita e, como a Imperatriz Menina diz a Bastian, quanto mais ele desejar, mais rico o reino de fantasia será.

Podemos perceber o símbolo da serpente como o conceito de *Sparagmós* já citado anteriormente. O giro que se inicia com o dilaceramento da personagem dá-se no plano físico da experiência desperta, e, então, a criança/personagem dá os primeiros passos de sua jornada. No caso de Bastian, ele encontra o livro que o conduzirá pela jornada de Atreiu, o que se apresenta como uma metaficção simbólica que extrapola todos os conceitos que desenvolvemos até agora, pois, se nas outras obras as crianças/personagens atravessam sua jornada pautadas pela rígida estrutura de partida-iniciação-retorno, o menino Bastian terá de passar por ela por duas vezes, uma primeira como leitor do livro, e, em um segundo momento, dentro do próprio reino de fantasia.

A partir desse momento, a criança vai se deparar com o universo maravilhoso, e é chegado o momento de sua iniciação, que pode dar-se de diversas formas. Muitos são os símbolos narrativos típicos de uma situação de iniciação. O mais conhecido e difundido talvez seja o enfrentamento de monstros. Enfrentar monstros é a destruição de coisas sombrias. É chegado o momento de a personagem tomar uma decisão e interferir no mundo em que está, para a introdução da luz solar, em uma tomada de consciência da perfeição possível.

Em *As Crônicas de Nárnia* e *Peter Pan*, a figura a ser subjugada fica muito clara na personificação dos seus antagonistas, mas na obra de Lewis Carrol a compreensão da iniciação exige um esforço interpretativo um pouco mais refinado. Em um mundo pautado pelo *nonsense* (o que não devemos entender como um mundo sem sentido, mas, sim, com uma lógica inversa à que Alice e o leitor têm do mundo), a iniciação acontece quando a menina consegue compreender a lógica do mundo que a cerca, não inteiramente, mas o suficiente para avançar e continuar sua jornada através dos jogos de palavras e quebra-cabeças filosóficos que lhe são propostos, tal qual Édipo e a Esfinge.

Nos próximos passos, a personagem da narrativa de fantasia vai passar por uma reconstituição, a isso chamamos de tomada da consciência divina, pois ao vencer o desafio que lhe foi proposto, ela dá um salto metafísico de compreensão do mundo que a cerca e poderá retornar modificada para o seu mundo de origem, completando seu giro cosmogônico, que é a volta de Osíris ao mundo dos deuses, mas está agora modificado e relegado a outro lugar, para que Hórus possa executar sua trajetória.

Essa é a sina do herói e do personagem de ficção de fantasia: abrir caminho, através de seus passos para novos heróis que virão, e que a história de sua vida sirva de inspiração para os que tomarão parte em novas jornadas. Sua vitória é pessoal e única e, ao fim do ciclo, está

completada. Wendy, depois de adulta, não voltará à Terra do Nunca, como sua mãe nunca voltou, mas deixará o caminho livre para que sua filha acompanhe Peter Pan, assim como a menina Lucia não conseguirá entrar novamente no armário que a levaria a Nárnia, pois quando se encerra o giro, o mundo das fadas já cumpriu o seu dever e agora a personagem deve aprender a lidar com a realidade, com os espólios de virtude e os princípios que conquistou em sua luta.

Apresenta-se agora para as personagens a parte mais difícil de sua jornada – o retorno. Como retornar para o mundo real depois de ter tocado em planos superiores de existência? Joseph Campbell em seu livro *O Herói de Mil Faces* diz que

Eis então a última e difícil tarefa do herói. Como retraduzir, na breve linguagem do mundo, os pronunciamentos das trevas que desafiam a fala? Como representar, numa superfície bidimensional, ou numa imagem tridimensional, um sentido multidimensional? Como representar em termos de sim e não revelações que conduzem à falta de sentido toda a tentativa de definir pares opostos? Como comunicar, a pessoas que insistem na evidência elusiva de seus próprios sentidos, a mensagem do vazio gerador de todas as coisas? Muitos fracassos comprovam as dificuldades presentes nesse limiar que afirma a vida. O primeiro problema do herói que retorna consiste em aceitar como real, depois de ter passado por uma experiência da visão de completeza, que traz satisfação à alma, as alegrias e tristezas passageiras, as banalidades e ruidosas obscenidades da vida. Por que voltar a um mundo desses? Por que tentar tornar plausível, ou mesmo interessante, a homens e mulheres consumidos pela paixão, a experiência da bem-aventurança transcendental? Assim como nos sonhos que se afiguram importantes à noite podem parecer à luz do dia, meras tolices, assim também o poeta e o profeta podem descobrir-se bancando os idiotas diante de um júri de sóbrios olhos. (CAMPBELL, 2003 p. 215).

Tratei até aqui de obras que podem ser inseridas nesse eixo de iniciação, partida e retorno. Tais obras estão arrançadas dentro de um padrão estrutural fechado que retrata o que Antoine Compagnon chama de paradoxo da modernidade – a criação através da destruição e a destruição através da construção (COMPAGNON, 2003, p. 12). Contudo, em um mundo imerso na hipermodernidade⁴, onde todos os conceitos estéticos e sociais passam por desconstruções e reagrupamentos constantes, no qual o processo de laicização do pensamento simbólico nos conduziu a uma aporia angustiante e onde o homem perdeu o contato com sua parcela mítica em detrimento da racionalização excessiva, o conceito de passagem ficou igualmente comprometido. A estrutura inusitada do livro *Ponte para Terabítia* (2003), da escritora estadunidense Katherine Peterson, traduz esse mal-estar causado pelo descompasso

⁴ Conceito cunhado por Gilles Lipovetski para definir a exacerbação dos valores da modernidade na sociedade contemporânea (2004, p.16).

entre o homem-razão e o homem-mito. A ruptura com os códigos tradicionais deste tipo de ficção parece indicar os pontos de contato entre o universo da narrativa, o mundo contemporâneo, a fantasia mitológica e os esforços feitos pelo leitor imerso nos paradigmas atuais, para dar significação a um construto simbólico maravilhoso.

Na história citada, duas crianças – Jesse e Leslie – têm de conviver com a hostilidade de seus colegas de escola, o que se soma à falta de sensibilidade de seus pais, que parecem estar tão absorvidos com suas próprias vidas que não tem tempo de prestar atenção ao que acontece a seus filhos. Os dois decidem, então, criar um mundo mágico onde ambos seriam os governantes. Aqui nós temos uma ruptura com o código tradicional, uma vez que nas outras obras mencionadas as personagens eram absorvidas para dentro de um universo mágico, sem a necessidade de nenhum esforço imaginativo – A Terra do Nunca, Fantasia, Nárnia e O País das Maravilhas existem em uma realidade paralela a de seus protagonistas. Terabítia rompe com esse padrão, pois será necessário um esforço criativo de seus protagonistas para que seja estabelecida.

Leslie nomeou como Terabítia a terra secreta deles, e ela emprestou para Jesse todos os seus livros sobre Nárnia, para que ele pudesse saber como as coisas acontecem numa terra mágica – como os animais e as árvores tem de ser protegidas e como os governantes deveriam se comportar⁵. (PATERSON, 2003, p. 51).

Aqui, o universo ficcional de C.S.Lewis é tomado como padrão para a construção de Terabítia. As personagens Leslie e Jesse farão uso de uma corda que pende sobre um pequeno riacho, para dar o salto metafísico de seu mundo cotidiano para o mundo mágico de Terabítia. A corda pode ser interpretada como um símbolo do vínculo entre estes dois mundos, assim como ela é o símbolo de ligação entre o céu e a terra para os hindus. Após a criação de Terabítia, os protagonistas vão povoá-la de criaturas que vão ser suas aliadas, ou antagonistas, em um interessante elo psicológico com os seus antagonistas na vida real. O Senhor do Escuro é – como é-nos revelado no fim da história – o próprio duplo do pai de Jesse. Contudo, acredito que o maior rompimento dessa obra estabelece-se no eixo central iniciação, partida e retorno. Em *Ponte para Terabítia*, não haverá um retorno para Leslie, que morre ao cair no riacho depois que a corda que a transportava para seu mundo mágico rompe. Para Jesse, paira a dúvida – Leslie teria morrido ou decidido não mais voltar de Terabítia? Podemos observar um fenômeno semelhante no filme *Labirinto do Fauno* (*El Laberinto del Fauno*, 2006) e na

⁵ Tradução minha.

série *Lost in Austen* (2008), produzida pela BBC. Em todas essas narrativas, as protagonistas não retornam para seu mundo inicial. O giro é interrompido e pode ser interpretado, no mínimo, de duas formas. Em uma interpretação que considere esse universo mágico ficcional como um mundo paralelo (como nas obras tradicionais de ficção de fantasia), pode-se atestar que as personagens optam por não mais voltar ao mundo cotidiano e permanecem no mundo de fantasia concebido por elas. Porém, é possível interpretar essa quebra do giro cosmogônico como a morte da personagem ou a entrada da mesma em um universo esquizofrênico, que tira suas bases da vida real e a lança em um universo imaginado e vivido como se fosse sua realidade prima.

Esse tipo de narrativa, com a quebra de uma estrutura tradicional que tira o leitor de uma zona de conforto, é representativa de uma sociedade destituída de verdades absolutas. A fragilidade humana, tema recorrente nas obras citadas, parece ter conduzido a sociedade a um individualismo que deixa o homem desprotegido e sozinho quando tem de lidar com as engrenagens sociais. Freud e Jung nos alertaram da necessidade de produção de sentidos para o homem, e como essa produção pode ser feita através das artes e da religião, Freud define essa necessidade como sentimento oceânico (2010, p.36), e Jung a define como a procura da ilusão (1976, p. 28). A ficção de fantasia, assim como as narrativas míticas, pode apresentar-se como uma interessante ferramenta nesse processo de individuação do homem.

A observação do conteúdo imagético pode estender-se por toda a imensidão de formas pictóricas que as obras estudadas apresentam. Através de uma hermenêutica do imaginário, podemos ter-nos a cada um deles e entenderemos melhor todo o processo da trajetória de iniciação das crianças que viajam até mundos maravilhosos. Contudo, necessitaríamos de um fôlego maior do que o de um artigo. Restam, então, apenas algumas dúvidas: a ficção de fantasia teria assumido o papel desempenhado também pela mitologia, ao colocar o leitor em contato com um mundo organizado de forma antitética, favorecendo a produção de sentidos e simbologias de passagem das personagens através de mundos maravilhosos? Estaria ela estreitamente ligada a uma latente necessidade de um marco mítico e ritual que possa dar conta da ausência do pensamento simbólico no mundo contemporâneo? As respostas evanescem como brumas, assim como os seres míticos que tentamos alcançar através do esforço imaginativo das constantes leituras de obras de fantasia, que desaparecem tão logo fechamos os livros.

REFERÊNCIAS

- BARRIE, James M. *Peter Pan*. London: Penguin Books, 1995.
- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympo Editora, 2005.
- CALASSO, Roberto. *Os 49 Degraus*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- CAMPBELL, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. New Jersey: Princeton University Press, 2003.
- CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 2005.
- CARROL, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland*. London: Penguin Books, 1994.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alan. *Dictionary of Symbols*. Traduzido por John Buchanan-Brown. Harmondsworth: Penguin Books, 1996.
- COMPAGNON, Antoine. *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- DURAND, Gilbert. *A Imaginação Simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- ENDE, Michael. *The Neverending Story*. New York: Penguin Edition, 1983.
- FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*. São Paulo: Editora Folha de São Paulo, 2010.
- FORSTER, E. M. *Aspects of the Novel*. London: Penguin Classics, 1998.
- HOOPER, Walter. *The Inklings: The Other Oxford Movement*. Oxford: Tolkien Society Journal, 1999.
- JUNG, Carl. *Man and his Symbols*. London: Picador, 1978.
- LIPOVETSKI, Gilles. *Os Tempos Hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- LEEMING, David. *Do Olimpo a Camelot – Um Panorama da Mitologia Européia*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- MELETÍNSKI, E. M. *Os Arquétipos Literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e Imaginário*. Porto Alegre: Edipucrs, 2002.
- PATERSON, Katherine. *Bridge to Terabithia*. New York: HarperCollins Publishers, 2003.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.
- ROBERT, Fernand. *A Religião Grega*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- TOLKIEN, J.R.R. *The Lord of the Rings*. New York: Ballantine Books, 2003
- THURY, Eva M.; DEVINNEY, Margaret K. *Introduction to Mythology – Contemporary Approaches to Classical and World Myths*. New York: Oxford University Press, 2005.
- TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e Antropologia do Imaginário*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

Artigo recebido em janeiro de 2014.
Artigo aceito em abril de 2014.