

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**ENTRE ASSOMBRAÇÕES E FANTASMINHAS:
ESTUDO DO SOBRENATURAL
EM NARRATIVAS INFANTO-JUVENIS**

Gabriela Hoffmann Lopes

Porto Alegre

2008

GABRIELA HOFFMANN LOPES

**ENTRE ASSOMBRAÇÕES E FANTASMINHAS:
ESTUDO DO SOBRENATURAL
EM NARRATIVAS INFANTO-JUVENIS**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção de grau de Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Dr. Alice Therezinha Campos Moreira

Porto Alegre

2008

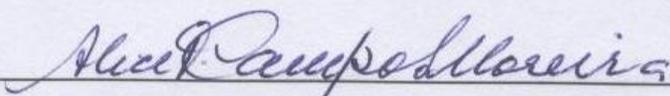
GABRIELA HOFFMANN LOPES

ENTRE ASSOMBRAÇÕES E FANTASMINHAS:
ESTUDO DO SOBRENATURAL EM NARRATIVAS INFANTO-JUVENIS

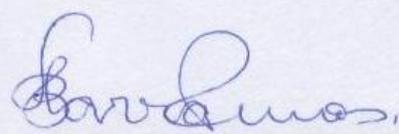
Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 26 de janeiro de 2009

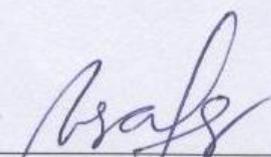
BANCA EXAMINADORA:



Profa. Dr. Alice Therezinha Campos Moreira - PUCRS



Profa. Dr. Flávia Brocchetto Ramos - UCS



Profa. Dr. Vera Teixeira de Aguiar - PUCRS

Para Glorinha, companheirinha de horas difíceis,
e para Doroti, fonte de amor e cooperação.

AGRADECIMENTOS

Às agências de fomento à pesquisa CAPES e CNPQ, pela concessão de bolsas de estudo, necessárias para a concretização deste Curso de Mestrado.

À Professora Vera Teixeira de Aguiar, que me ofereceu livre acesso à sua biblioteca particular.

Às secretárias Mara e Isabel, pela constante disposição em atender os alunos da Pós-Graduação.

À Professora Alice Campos Moreira, pela confiança e tranquilidade demonstradas durante a execução desta dissertação e de seu projeto.

A Juracy Assmann Saraiva, por dividir comigo ideias e paixões acerca da literatura, por estimular-me a querer sempre fazer o melhor e por incentivar a realização deste Curso.

A todos os professores e a todas as professoras que já tive, com quem sempre aprendi algo de bom.

Aos meus pais e familiares.

A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido.

H. P. Lovecraft

RESUMO

Esta dissertação apresenta um estudo descritivo e crítico de um conjunto de narrativas de assombração do tipo fantasma, destinadas a leitores infanto-juvenis. Para tanto, são estudadas 72 narrativas curtas de fantasma voltadas ao público infanto-juvenil, registradas em coletâneas de contos folclóricos, em coleções cujos títulos sugerem a presença de histórias sobre fantasmas ou em obras de autores cuja produção explora a temática sobrenatural. A descrição de características comuns das narrativas, referentes ao conteúdo e à forma, e a análise aprofundada de quatro amostras demonstram a variabilidade do gênero e permitem o estabelecimento de quatro categorias, que levam em conta o tratamento dispensado à personagem fantasma. A classificação das narrativas em categorias e a descrição de suas características são uma tentativa de traçar a tipologia do gênero em questão, visto que estudos já existentes referentes ao folclore, à literatura infanto-juvenil ou ao gênero fantástico apenas tangenciam a questão das narrativas de assombração. O estudo aqui desenvolvido, portanto, é importante e oportuno no âmbito dos estudos literários, pois aborda a temática da assombração e, mais especificamente, do fantasma, que é tão presente em meios culturais diversos e que acompanha o homem há muito tempo por meio da transmissão oral.

Palavras-chave: Literatura infanto-juvenil. Narrativa literária. Folclore. Fantasma.

ZUSAMMENFASSUNG

Diese Magisterarbeit handelt sich um die Beschreibung und die Kritik von Erzählungen über Gespenster, die in Lektüren von Kindern und Jugendlichen vorkommen. Dazu werden 72 für Kinder und Jugendliche geeignete Kurzgeschichten über Gespenster analysiert. Die Erzählungen sind in völkerkundlichen Sammlungen oder in Werken von Schriftstellern, die sich mit diesem Thema beschäftigen, gefunden worden. Die Beschreibung des gemeinsamen Kennzeichen, das mit dem Inhalt und der Form gebunden ist, und die tiefe Analyse von vier Geschichten zeigen die Vielfalt der Gattung und erlauben, dass man vier Gruppen festsetzt. Diese Gruppen achten auf die Figur des Gespenstes und seine Vorstellung in den Erzählungen. Durch die Einordnung der Kurzgeschichten und durch die Beschreibung ihrer Kennzeichen versucht man eine Typologie der Gattung zu entwerfen. Es gibt Untersuchungen, die von der Völkerkunde, der Kinderliteratur oder der fantastischen Gattung handeln; aber keine kümmert sich genau um die Erzählungen über Gespenster für Kinder und Jugendlichen. Da die Figur des Gespenstes so häufig in den kulturellen Medien heutzutage benutzt wird, ist diese Arbeit also sehr wichtig und kommt rechtzeitig in den literarischen Bereich an. Außerdem begleiten die Erzählungen über Gespenster schon lange den Menschen durch die mündliche Übertragung.

Schlüsselwörter: Kinder- und Jugendliteratur. Literarische Erzählung. Völkerkunde. Gespenst.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 – Formas do movimento narrativo propostas por Genette.....	30
Quadro 2 – Tipos de perspectiva propostos por Genette.....	33
Figura 1 – Capa do primeiro volume dos quadrinhos de <i>Gasparzinho</i>	60
Gráfico 1 – Tipo de narrador.....	63
Gráfico 2 – Faixa etária das personagens (versão 1).....	69
Gráfico 3 – Faixa etária das personagens (versão 2).....	69
Gráfico 4 – Elementos temporais do evento principal	77
Gráfico 5 – Elementos espaciais do evento principal	82
Gráfico 6 – Modalidade da narrativa.....	85
Figura 2 – Página inicial do conto “Vovó Maria”, em <i>Rotas fantásticas</i> (p.15).....	86
Quadro 3 – Relação entre o tempo da história e o do discurso em “A mais bela noite de Margarida”	93
Figura 3 – Ilustração da página inicial de “A mais bela noite de Margarida” (p.6).....	94
Figura 4 – Montagem com detalhes ampliados da capa de <i>Sete histórias para sacudir o esqueleto</i>	95
Figura 5 – Detalhe da capa do livro <i>O pequeno fantasma</i>	102
Figura 6 – Ilustração de <i>O pequeno fantasma</i> (p. 48).....	104
Figura 7 – Ilustração de <i>O pequeno fantasma</i> (p.29).....	108
Quadro 4 – Relação entre o tempo da história e o do discurso em <i>O pequeno fantasma</i>	109
Figura 8 – Ilustração da narrativa “Mão de Cabelo” (p.12 e 13).....	113

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Tipos de narrador segundo Genette.....	36
Tabela 2 – Indicação do tipo de narrador.....	61
Tabela 3 – Indicação da faixa etária das personagens.....	66
Tabela 4 – Indicação de referências a animais.....	71
Tabela 5 – Indicação dos elementos temporais do evento principal.....	75
Tabela 6 – Indicação dos elementos espaciais do evento principal.....	79
Tabela 7 – Indicação da modalidade.....	83

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 ASPECTOS TEÓRICOS DA NARRATIVA.....	17
2.1 ORIGEM, DEFINIÇÃO E MANIFESTAÇÕES	17
2.2 NARRATIVA E ORALIDADE.....	19
2.2.1 Narrativa folclórica e narrativa artística	21
2.3 ESPECIFICIDADES DA NARRATIVA INFANTO-JUVENIL	22
2.4 A ANÁLISE DA NARRATIVA, SEGUNDO GENETTE.....	26
2.4.1 A questão do tempo	27
2.4.2 A questão do modo	31
2.4.3 A questão da voz	33
3 AS FONTES DA NARRATIVA DE FANTASMA	37
3.1 DEFINIÇÃO DE TERMOS.....	37
3.2 OS APONTAMENTOS DE PROPP.....	40
3.3 OS REGISTROS DE ROMERO E DE CASCUDO	43
3.4 AS ANOTAÇÕES DE LOVECRAFT	44
3.5 AS DESCOBERTAS DE TODOROV	48
4 CARACTERIZAÇÃO DAS NARRATIVAS INFANTO-JUVENIS DE FANTASMA...52	
4.1 ESTABELECIMENTO DA HIPÓTESE INICIAL.....	52
4.2 ASPECTOS CONTEUDÍSTICOS DO <i>CORPUS</i>	54
4.3 ASPECTOS FORMAIS DO <i>CORPUS</i>	61
4.3.1 Tipo de narrador	61
4.3.2 Faixa etária das personagens	66
4.3.3 Referência a animais	71
4.3.4 Elementos espaço-temporais	74
4.3.5 Modalidade	83
5 ANÁLISE DE CONTOS DE FANTASMA VOLTADOS AO PÚBLICO INFANTO- JUVENIL.....	87
5.1 “A MAIS BELA NOITE DE MARGARIDA”	88
5.2 “CAIO?”	95

5.3 O PEQUENO FANTASMA	101
5.4 “MÃO DE CABELO”	110
6 CONCLUSÃO.....	115
REFERÊNCIAS.....	124
APÊNDICE A – Lista das narrativas selecionadas para a constituição do <i>corpus</i> ..	133
APÊNDICE B – Ficha para análise das narrativas	139

1 INTRODUÇÃO

Histórias de mistérios, de assombrações e, em última instância, de fantasmas, são consideradas, ainda que de maneira empírica, um dos gêneros mais apreciados por crianças e jovens. Um estudo desse gênero é conduzido nesta dissertação com o intuito de unir as áreas temáticas da Teoria da literatura infanto-juvenil, da Literatura oral e da Narrativa literária, sendo o foco da pesquisa a análise das características de um conjunto de narrativas de assombração do tipo fantasma, destinadas ao público infanto-juvenil, de acordo com os aspectos do conteúdo e da forma.

Conforme se pôde constatar ainda na elaboração do projeto desta dissertação, existem trabalhos que abordam temas como a narrativa oral, a narrativa infanto-juvenil e os contos de assombração; no entanto, eles apenas tangenciam a questão da caracterização das narrativas de fantasma. Em vista disso, a primeira razão pela qual se justifica esta pesquisa é a falta de estudo específico que trate do assunto. Diferentes áreas do conhecimento podem ocupar-se do assunto **assombração** ou **fantasma**, por exemplo, a Antropologia ou a Psicologia; porém, cabe à Literatura o estabelecimento de características comuns ao gênero narrativas de fantasma, uma vez que existe uma vasta produção literária com essa proposta, tanto em obras voltadas a crianças e jovens quanto nas voltadas a adultos.

A temática da assombração e, mais especificamente, do fantasma, está presente não só na literatura, como na televisão, no teatro e no cinema e há muito acompanha o homem por meio da transmissão oral. A tentativa de traçar sua tipologia narrativa, portanto, mostra-se importante e oportuna no âmbito dos estudos literários, já que a oralidade e a literatura infanto-juvenil andam juntas desde muito tempo.

O gosto por histórias do gênero que aqui se estuda, foi revelado à autora deste trabalho quando de sua experiência docente. Não se pretende, contudo, ao longo da dissertação, investigar o porquê dessa preferência, mas sim buscar estabelecer uma caracterização comum ao gênero em produções destinadas ao público infanto-juvenil. Pensa-se que as razões da preferência de crianças e jovens e, poder-se-ia dizer, de alguns adultos por tais histórias estão afetas a investigações por outras áreas de conhecimento.

O mote da investigação proposta surgiu a partir do interesse pessoal da mestranda por manifestações literárias não-canônicas, de cunho popular. A monografia de Graduação da aluna versou sobre a canção popular e sua utilização em sala de aula pelo professor de Literatura. A intenção, nesse caso, foi aprofundar os estudos acerca da ligação entre música e literatura e valorizar a canção popular, gênero rico esteticamente e tão representativo da cultura brasileira.

Do mesmo modo, o gosto por manifestações literárias de origem popular é agora direcionado para o estudo do folclore e, mais especificamente, para os contos de assombração do tipo fantasma. O fascínio que esse tipo de narrativa tem exercido sobre o ser humano, em diferentes sociedades e épocas, é realmente intrigante e leva ao desejo de uma pesquisa sobre o gênero.

A proposta deste estudo tem como objetivo identificar e descrever elementos caracterizadores de narrativas de assombração do tipo fantasma, em obras infanto-juvenis e de verificar, a partir delas, o estabelecimento de categorias que dessem conta da forma e do conteúdo vinculados a esse gênero.

No que se refere à metodologia empregada, o tipo de pesquisa que aqui se desenvolve é de natureza bibliográfica e baseada em obras teóricas acerca da narratologia, da literatura infanto-juvenil, bem como em obras literárias destinadas a crianças e jovens leitores. Para efetuar as análises era necessário, em primeiro lugar, formar um *corpus*. A busca estendeu-se então a bibliotecas públicas e privadas e a livrarias, a fim de coletar narrativas curtas que mencionassem fantasmas e que fossem voltadas ao público infanto-juvenil. Foi possível encontrar amostras em coletâneas de contos folclóricos ou infantis, em livros cujos títulos sugeriam a presença de histórias de fantasmas ou em obras de autores cuja produção explora a temática da assombração.

De imediato, formou-se um *corpus* bastante volumoso, o que já revelou a abundância de produções com a proposta que se procurava. Depois de lidas tais

narrativas, foi possível classificá-las de acordo com o tratamento dispensado à personagem do fantasma. A classificação das narrativas e a descrição de quatro categorias consistiram, a princípio, em uma primeira tentativa de organização de todo o material encontrado. Ao final do processo de seleção, chegou-se ao *corpus* atual, formado por 72 narrativas, o qual inclui narrativas verbo-visuais, como a de Willhem Busch ou as histórias em quadrinhos de Maurício de Souza e de Walt Disney.

Cumprir destacar que, durante a seleção do *corpus*, não se fez qualquer distinção quanto à data de publicação dessas produções. Ao contrário, procurou-se obter tanto amostras de narrativas mais antigas quanto de contemporâneas, a fim de assim obter um material variado e rico. Por isso, neste estudo, figuram os contos tradicionais e formadores de gerações de Figueiredo Pimentel, publicados pela primeira vez no ano de 1896, ao lado da narrativa da carioca contemporânea Sônia Travassos, que tem, em *Bicho-papão pra gente pequena, bicho papão pra gente grande*, publicado em 2007, seu primeiro livro infantil. Da mesma forma, não se procedeu a uma seleção que privilegiasse somente a literatura infanto-juvenil brasileira, por isso se encontram no *corpus* autores internacionais como Charles Dickens, Edgar Allan Poe, Ernesto Cardenal, dentre outros.

Note-se, ainda, que foram evitadas, durante a seleção, narrativas longas, como romances ou novelas, mesmo que tratassem de fantasmas. Ao que se pôde previamente perceber, essas narrativas, com um maior número de episódios, são voltadas especialmente ao público juvenil, isto é, a leitores mais experientes, e tem grande incidência nessa literatura.

Paralelamente, pesquisaram-se contos de ou sobre fantasma em obras para adultos, porém, eles não foram incluídos no *corpus* da pesquisa, mas constituíram uma espécie de banco de dados para eventuais consultas, visto que, em alguns casos, as histórias infanto-juvenis de fantasma são adaptações de narrativas literárias para adultos ou são variantes de contos folclóricos.

Tendo em vista a necessidade de um número reduzido de narrativas, para efetuar sua análise pormenorizada, fez-se uma primeira seleção dentre as 72 narrativas anteriormente mencionadas, que desse conta de narrativas capazes de expressar os variados aspectos formais encontrados e pertencentes às quatro categorias estabelecidas. Chegou-se aí às dez narrativas, a seguir listadas: “A queda da casa de Usher”, de Edgar Allan Poe, *O pequeno fantasma*, de Pedro

Bandeira, “Maria Angula”, de Maria Gómez e Renan de la Torres, “A mais bela noite de Margarida”, de Edson Gabriel Garcia, “A moça de branco”, de Luciana Garcia, “Caio?”, de Angela Lago, “Vovó Maria”, de Heloisa Prieto, *História de fantasma*, de Tatiana Belinky, “Bu!”, de Kevin Crossley-Holland e “Companhia à noite”, de Orígenes Lessa.

No entanto, os títulos selecionados para a análise pormenorizada sofreram nova redução, dada a previsão de extensão excessiva, caso as observações em dez narrativas fossem levadas a cabo. A nova seleção privilegiou autores brasileiros e abrangeu narrativas cujas fontes ou variantes pudessem ser identificadas. Além disso, assegurou-se que cada uma das narrativas escolhidas pertencesse a uma categoria diferente, para que, assim, se pudesse explicitar, na prática, elementos próprios de cada grupo. Os contos de Edson Gabriel Garcia, de Angela Lago, de Pedro Bandeira e o não-mencionado de Sônia Travassos foram os preferidos para a análise da história e do discurso narrativo.

Depois de observados aspectos gerais acerca da forma e do conteúdo do *corpus* das 72 narrativas, expressos por meio de tabelas e gráficos que poderão ser conferidos neste trabalho, passou-se à análise aprofundada das quatro narrativas.

As atividades da pesquisa puderam ser divididas em etapas, que previram a leitura das narrativas selecionadas e constituição do *corpus* definitivo, a descrição dos elementos constitutivos das narrativas, a análise e a interpretação dos dados e a redação final do texto.

No Capítulo 2, que segue nas próximas páginas, apresentam-se aspectos teóricos da narrativa: sua origem, definição e manifestações. Os laços entre narrativa e oralidade são retomados, bem como a ligação entre a narrativa infanto-juvenil e o popular. Dois estudos sobre narratologia são aqui pormenorizados: o de Propp, que trata das formas do conto maravilhoso, e o de Genette, que se ocupa da análise do discurso da narrativa.

O Capítulo 3 trata das fontes da narrativa de fantasma. Para tanto, são definidos os termos da busca empreendida neste trabalho e se apresentam apontamentos de diferentes teóricos que, sob um viés ou outro, versaram sobre a literatura com temáticas sobrenaturais. Essa reunião conta com produções de Propp, Romero, Cascudo, Lovecraft e Todorov.

No Capítulo 4, é estabelecida a caracterização geral das 72 narrativas infanto-juvenis de fantasma, presentes neste *corpus*, que se pretende, deem conta dos

aspectos formais, como o tipo de narrador utilizado, a faixa etária das personagens envolvidas na trama, as referências a animais, os elementos constituintes do espaço e do tempo e a modalidade das narrativas, bem como dos aspectos contedutísticos, como a influência de outros gêneros – a aventura, a autoajuda, a literatura espírita – e a função da personagem fantasma. Sempre que possível, procurou-se relacionar os aspectos comentados às categorias propostas, consolidadora, desmistificadora, anuladora e corruptora.

O Capítulo 5 é o que trata da análise pormenorizada das quatro narrativas infanto-juvenis representantes das categorias, sendo elas: “A mais bela noite Margarida”, “Caio?”, *O pequeno fantasma* e “Mão de Cabelo”. Em cada um dos contos, observaram-se aspectos da história e do discurso, com base em Reis, Genette, Propp e Todorov.

Na Conclusão, tratou-se de retomar o que havia sido dito acerca de cada uma das quatro categorias, a fim de salientar, após as análises dos textos que compõem o *corpus*, o que se confirmou ou se modificou em sua definição a respeito de aspectos do conteúdo e da forma. Igualmente, comentaram-se as contribuições dos conceitos desenvolvidos por Todorov, fantástico, maravilhoso e estranho, para a ampliação das definições das categorias. Além disso, os aspectos do contexto histórico-social relacionados a cada categoria que puderam ser observados foram apontados na Conclusão.

Por fim, constam ainda neste trabalho Apêndices, que consistem em dois instrumentos utilizados durante esta pesquisa: a lista completa com os títulos e referências de todas as narrativas pertencentes ao *corpus* e a ficha utilizada para a análise das narrativas do Capítulo 5.

2 ASPECTOS TEÓRICOS DA NARRATIVA

2.1 ORIGEM, DEFINIÇÃO E MANIFESTAÇÕES

A **narrativa** ocupa há muito tempo um espaço significativo na cultura humana. Em variados povos, em diferentes países, o gosto por contar histórias tem-se feito presente e é muito anterior à invenção da escrita. Desde os primórdios, a imaginação do homem valeu-se da narração para explicar a origem e a natureza das coisas, para transmitir um ensinamento salutar ou para divertir, simplesmente.

Esse “relato de eventos”, ou “articulação de ações”, – definições pelas quais Marisa Lajolo compreende a narrativa (2005, p.5) – teve suas primeiras manifestações literárias por meio da **oralidade** e também assim foram inicialmente transmitidas. Mesmo sendo impossível precisar com exatidão os primórdios do ato de contar histórias, pressupõe-se um tempo remoto, não marcado pela tradição escrita.

Em busca da origem da narrativa, Nádya Batella Gotlib (1999) remete a 4000 anos antes de Cristo, época em que aparece a primeira coletânea de contos egípcios, chamada *Os contos dos mágicos*. Em seguida, ela cita as histórias bíblicas e os textos literários greco-latinos, bem como os contos orientais presentes em *Pantchantra*, que data do século VI a.C., e em *As mil e uma noites*, do século X. Segundo a pesquisadora, enumerar as fases da evolução da narrativa seria, portanto, “percorrer a nossa própria história, a história de nossa cultura, detectando os momentos da escrita que a representam” (GOTLIB, 1999, p.6).

Já que a origem da narrativa não pode ser facilmente identificada, parece necessário ocupar-se de sua definição. O linguista Labov adota um conceito genérico, definindo-a como “método de recapitulação da experiência passada que

consiste em fazer corresponder a uma sequência de eventos (supostamente) reais uma sequência idêntica de proposições verbais” (apud REIS; LOPES, 1990, p.262). Nesse quadro, inserem-se as narrativas literárias, que são, segundo Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, “normalmente de índole ficcional”, estruturadas “pela ativação de códigos e signos” e realizadas “em diversos gêneros narrativos” (1990, p.263); por exemplo, no conto, no romance, na novela, no mito, na anedota. Assim, as narrativas procuram cumprir as variadas funções socioculturais que são atribuídas, em diferentes épocas, às práticas literárias.

Uma vez que a narrativa se concretiza em suportes expressivos diversos, é possível dizer que ela não se efetiva somente no plano literário estético próprio dos textos narrativos literários, mas “desencadeia-se com frequência e encontra-se em diversas situações funcionais e contextos comunicacionais” (REIS; LOPES, 1990, p.262). A narrativa literária forma, ao lado da lírica e do drama, a tríade que tem sido adotada por diversos teóricos desde a Antiguidade no estudo de textos ficcionais.

Gérard Genette (1995) apresenta três acepções correntes para o termo **narrativa** e discorre brevemente sobre cada uma delas. A compreensão de narrativa como **discurso**, além de ser a de uso mais comum, é a empregada pelo teórico francês na obra *Discurso da narrativa*; ela designa o enunciado narrativo que, sendo discurso oral ou escrito, assume o relato de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos. A narrativa compreendida como **história** designa a sucessão de acontecimentos, sejam eles reais ou fictícios, que constituem o objeto desse discurso, bem como suas relações de encadeamento, de oposição e de repetição. O terceiro e último conceito, o de narrativa como **ato narrativo**, é aparentemente o mais antigo, pois designa o acontecimento do próprio ato de narrar. Genette observa ainda que “sem ato narrativo não há enunciado e, às vezes, nem sequer conteúdo narrativo” (1995, p.24).

O estudo conduzido por Genette, pormenorizado mais adiante, baseia-se na narrativa com o sentido de **discurso narrativo**, já que este é, para ele, o único condizente com os estudos do campo da narrativa literária. Para a análise do discurso narrativo, ele utiliza as expressões **história**, para referir-se ao significado ou conteúdo narrativo, e **narrativa**, para referir-se ao significante, ou seja, o enunciado, o discurso ou texto narrativo em si. O termo **narração** indica o ato narrativo produtor, logo, o conjunto da situação real ou fictícia na qual toma lugar.

Portanto, a narrativa é o único meio de interpretação dela mesma. O conhecimento dos leitores acerca da atividade trazida à luz dos acontecimentos relatados é indireto, porque mediatizado pelo discurso da narrativa. “História e narração só existem para nós, pois, por intermédio da narrativa”, conclui Genette (1995, p.27).

2.2 NARRATIVA E ORALIDADE

As fontes da narrativa, bem como sua perpetuação, revelam o antigo e estreito vínculo entre literatura e oralidade. Nos dias de hoje, esse vínculo parece ter sido esquecido, visto que a memória cultural de diferentes comunidades e, conseqüentemente, sua literatura oral não têm sido devidamente valorizadas e estudadas. O advento e o posterior domínio da forma escrita acabaram por tomar o lugar até então ocupado pela literatura oral na transmissão de saberes e no entretenimento dos homens. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, no compêndio *Teoria da literatura*, reforça essa ideia ao afirmar que, ao final do século XVIII, o termo **literatura** adquire o valor de criação estética e designa uma “específica categoria intelectual e específica forma de conhecimento” (1969, p.21), passando a abranger, por fim, todas as manifestações da arte de escrever.

Tendo definido, portanto, o **literário** como atividade estética registrada por meio da **escrita**, o teórico português observa, de modo breve, que a literatura compreende não somente obras de expressão verbal escrita, mas também oral; essas, no entanto, segundo suas palavras, constituiriam “um aspecto menor, quantitativa e qualitativamente [...], sobretudo depois da invenção da imprensa” (AGUIAR E SILVA, 1969, p.24).

Tal postura redutora da literatura oral não é encontrada em teóricos que se ocupam de estudos do folclore¹, como Câmara Cascudo (2002, p.331), segundo o

1 De acordo com o *Novo dicionário da língua portuguesa*, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (s.d.), e com a *Enciclopédia luso-brasileira de cultura*(s.d.), a palavra **folclore** foi utilizada pela primeira vez em 1846 por William G. Thomas para designar o estudo das populações civilizadas e, dessa forma, opor-se ao termo **etnologia**, empregado no estudo dos povos primitivos. O significado do étimo modifica-se ao longo do tempo e perde sua característica etnocentrista, passando a ser considerado um ramo da etnologia que visa, em especial, recolher e descrever as tradições orais de qualquer povo; aí, além de crenças, conhecimentos e costumes populares, incluem-se provérbios, canções, lendas e contos. Tais formas populares, repassadas por meio da oralidade, constituem a literatura oral de um determinado grupo social.

qual, a literatura é uma manifestação cultural que compreende tanto as formas escritas quanto as verbais, como quadrinhas, contos, mitos, assombrações, lendas, histórias, causos, anedotas, orações, etc. Em uma definição complementar, Cascudo (1978, p.23) afirma que a literatura oral abrange tudo aquilo que substitui as produções literárias para os não-leitores. Lembra ainda que toda literatura proveniente do folclore é popular, porém adverte: nem toda produção popular é folclórica, uma vez que àquela falta o tempo, único capaz de legitimá-la enquanto folclórica. Essenciais para o estabelecimento do folclórico são a antiguidade, a persistência, o anonimato e a oralidade, postula o estudioso.

A literatura oral – e folclórica – provém, portanto, da memória coletiva, indistinta e contínua; são as águas paralelas, solitárias e poderosas da imaginação e da memória popular que correm ao lado da literatura por assim dizer erudita, do pensamento intelectual letrado (CASCUDO, 1955, p.4). Infelizmente, a força da corrente folclórica não tem sido suficiente para valorizar o trabalho com esse material nas escolas brasileiras. O pesquisador Júlio César da Silva afirma que, embora essa já seja uma preocupação de alguns educadores, o aproveitamento do folclore na sala de aula tem ainda muitos adeptos a conquistar, visto que:

[...] as atividades culturais são consideradas como secundárias para o sistema educacional, são tratadas como se representassem um mero complemento, um momento de festa, a lembrança de uma data, de uma época, ou como se atendessem a um planejamento marcado pela falta de continuidade (1986, p.59).

Vê-se, portanto, que não somente em histórias da literatura, mas também nas escolas, a literatura oral é deixada de lado. Reiterando a importância dos conhecimentos vindos da tradição, afirma Cascudo que “o folclore ensina a conhecer o espírito, o trabalho, a tendência, o instinto, tudo quanto de habitual existe no homem” (1955, p.4); além disso, é o primeiro contato intelectual que a criança tem na infância por meio da voz materna ou de outros familiares.

2.2.1 Narrativa folclórica e narrativa artística

Cabe aqui estabelecer as diferenças entre a narrativa oral, na maioria das vezes, de origem folclórica, e a narrativa escrita, de cunho erudito, chamada por Cascudo de “tradicional”. Sabe-se, basicamente, que o elemento folclórico se distingue do artístico na medida em que este apresenta uma elaboração formal e linguística e aquele tem sua principal característica na espontaneidade. Enquanto a origem do folclórico é popular, via pela qual se perpetua, a produção artística é fruto da elaboração de um poeta, isto é, de um artífice. Cascudo distingue claramente três tipos de literatura: a oral; a popular, que, embora sendo “tipicamente impressa, não exclui a passagem à oralidade” (2002, p.331); e a literatura tradicional, sendo essa sempre impressa.

Conforme Juracy Assmann Saraiva (2007), apesar das semelhanças existentes entre as narrativas folclóricas e as artísticas, no que diz respeito à sua natureza e finalidade, não se apagam suas diferenças. Acrescenta ela:

Enquanto fábulas, lendas, casos de assombração trazem, em sua origem, a espontaneidade e o anonimato próprio de produções coletivas, as narrativas estéticas, romances, novelas, contos sublinham a artificialidade de sua produção e apontam para a existência de um sistema que agrega as obras literárias (SARAIVA, 2007, p. 172).

A perspectiva de um sistema que agrega as obras literárias de cunho erudito é considerada também por Marisa Lajolo (2001), que se ocupa em definir os limites da literatura. Embora, para ela, o ponto fundamental para o reconhecimento do literário seja a existência de um público leitor, é necessário notar a existência do mercado editorial, o que pressupõe que a obra deverá ser escrita, editada, impressa em um livro e vendida a um público. Apontando para a natureza social do objeto literário, ela afirma ser preciso, para a instalação do literário,

em primeiro lugar, que alguém a escreva e que outro alguém a leia. E, para ela passar das mãos do autor aos olhos do leitor, várias instâncias se interpõem: editor, distribuidor e livreiros são três delas. O trio constitui uma espécie de corredor econômico pelo qual deve passar a obra literária antes que se cumpra sua natureza social, de criar um espaço de interação entre dois sujeitos: o autor e o leitor (LAJOLO, 2001, p.18).

Lajolo menciona ainda mais um elemento essencial a uma obra para que possa ser considerada literatura, qual seja, o reconhecimento perante os críticos, capazes de “estabelecer e afiançar o valor ou a natureza artística e literária de uma obra” (LAJOLO, 2001, p.18). Vista a questão da existência de um sistema literário, agregador de obras, desponta a importância do ato de escrita pressuposto na criação de uma narrativa literária. O escritor, que está ausente na narrativa oral,

demonstra sua preocupação com o emprego da linguagem, com a estrutura global do texto e com a receptividade de sua produção. [...] Dessa forma, seja sob o aspecto da composição ou da institucionalização, a comparação das narrativas orais com as de cunho literário ressalta a complexidade destas, mas não diminui a importância daquelas. Ambas as modalidades fazem parte da cultura de um povo, de um país ou de uma região e, em maior ou menor grau, têm a função de evidenciar, criticar e renovar comportamentos sociais ou individuais. Por conseguinte, elas podem ser um eficaz ‘instrumento de leitura do outro e do mundo’, sobretudo pela sedução que exercem sobre ouvintes e leitores (SARAIVA, 2007, p.172-173).

A narrativa artística, portanto, caracteriza-se pela questão da autoria e por seu caráter ficcional, contrapondo-se à narrativa folclórica, que é anônima, oral e espontânea. Vale lembrar que, muitas vezes, o escritor erudito se vale de formas narrativas simples, provenientes da literatura oral, para desenvolver seu trabalho, adaptando-as ou reformulando-as.

2.3 ESPECIFICIDADES DA NARRATIVA INFANTO-JUVENIL

Ao tratar especificamente da narrativa infanto-juvenil não se pode deixar de levar em consideração tudo o que já se disse acerca da narrativa em geral. O adjetivo **infanto-juvenil**, agregado ao termo que aqui vem sendo estudado, não confere à narrativa literária um caráter restritivo, nem tampouco diminui a qualidade dos textos que abrange, uma vez que se acredita poder definir e analisar a literatura infanto-juvenil pelas mesmas categorias e padrões estéticos da literatura direcionada a adultos. A diferença entre a literatura chamada infanto-juvenil e a adulta reside justamente no leitor a que se destina; sendo a criança ou o jovem os supostos leitores de um livro infanto-juvenil, espera-se dessa obra que esteja adequada a seu

receptor, sem que infrinja padrões estéticos e formais da literatura, por assim dizer, para adultos.

Para muitos teóricos, a distinção entre literatura infanto-juvenil e literatura adulta não pode ser facilmente estabelecida, motivo pelo qual tal questão vem sendo amplamente discutida. A problemática acerca do conceito de literatura infanto-juvenil parece residir substancialmente no receptor, ou seja, “na diferença de idade e de interesses entre adultos e crianças” (SILVA, 1986, p.59). Fundamental é não subtrair da obra voltada ao público infantil e/ou juvenil o seu caráter literário e, portanto, artístico. Assim, tudo o que já se disse aqui acerca da narrativa literária, vale também para a literatura produzida tendo em vista a leitura de crianças e jovens.

Esse posicionamento, no entanto, não desconsidera o fato reconhecido de que, quando a concepção de criança se altera, modifica-se também aquilo que é entendido por literatura infanto-juvenil. Sabe-se que a literatura infanto-juvenil, tal como hoje é concebida, é recente na história da humanidade. Tendo iniciado como simples adaptação dos textos da literatura adulta para crianças e jovens, seu surgimento se dá a partir dos séculos XVII e XVIII, na Europa, quando do estabelecimento de uma nova classe social, a burguesia. É a partir de sua ascensão que as crianças passam a receber tratamento e educação especiais, respeitando-se suas necessidades e características. Até então, a criança era vista e considerada um adulto em miniatura e, sendo assim, compartilhava de todas as manifestações culturais de seu meio social.

A consolidação da burguesia como classe social desencadeou não só uma mudança na concepção da infância, como também uma alteração nas instituições a ela relacionadas. À medida que a família e a escola passaram a ser valorizadas, tornaram-se necessários textos dirigidos especialmente às crianças. Inicialmente o material utilizado na educação das crianças era constituído de adaptações de textos para adultos. Aos poucos, começaram a aparecer coletâneas de histórias de cunho popular, como as recolhidas por Charles Perrault, na França, ou pelos Irmãos Grimm, na Alemanha. Em plena Idade Moderna, portanto, já se verificava uma ligação entre o infantil e o popular.

Maria Zaira Turchi (2002) afirma que as raízes dessa ligação são mais profundas do que uma simples referência histórica pode apontar, uma vez que simbolizam o inconsciente.

A ligação entre o infantil e o popular se dá porque em ambos predomina o pensamento mágico; ambos estão abertos ao jogo dos possíveis do imaginário e, através da fantasia, das representações e manifestações espontâneas, enfrentam de forma simbólica as questões existenciais e sociais (TURCHI, 2002, p. 24).

A relação entre narrativas populares e literatura infantil, concretizada por meio das coletâneas de Charles Perrault e dos Irmãos Grimm, é confirmada por Nelly Novaes Coelho (1991). A pesquisadora informa que eles, bem como outros escritores, a partir do século XVII, apenas reuniram histórias anônimas, que vinham sendo contadas há séculos no meio de seu povo. No entanto, Coelho aponta para uma possível origem da literatura dita infantil mais remota ainda, estabelecida sob narrativas primordiais, cujas fontes são orientais e muito heterogêneas. Sua difusão deu-se durante a Idade Média, por meio da oralidade. É a partir dessas narrativas primordiais orientais que teriam surgido as narrativas medievais arcaicas que se popularizaram e que se transformaram em literatura folclórica ou em literatura infantil.

Vale salientar que, embora os contos de fada de Perrault e dos Irmãos Grimm tenham sido prontamente impressos e adotados na educação infantil, algumas manifestações literárias de cunho popular não foram registradas, mas permaneceram na oralidade, sendo contadas e modificadas até os dias de hoje. É o caso das histórias de assombração que têm, notadamente, assim como os contos de fada, origem popular e continuam a atrair leitores pela força do imaginário nelas contido.

Vladimir Propp (1984) é um dos primeiros estudiosos, no âmbito da literatura, a se ocupar de forma sistemática com o conto popular, folclórico, bem como com suas formas. Em *Morfologia do conto maravilhoso*, publicado em 1928, ele propõe o estabelecimento de leis capazes de reger a disposição desses pontos “com a mesma precisão da morfologia das formações orgânicas” (1984, p.11); graças a esse estudo, o teórico russo é considerado um dos criadores da narratologia.

Seu método consiste em comparar o enredo de contos de magia, isolando suas partes constitutivas. Quando aproxima os contos, chega ao que chama **morfologia**, isto é, uma a “descrição do conto maravilhoso segundo as partes que o constituem, e as relações destas partes entre si e com o conjunto” (1984, p.25). Propp observa que, nos contos maravilhosos ou de magia, mudam os nomes e os atributos das personagens, mas não mudam suas ações, isto é, suas

funções. Portanto, ações iguais podem ser atribuídas a personagens diferentes. O que importa são as funções da personagem, ou seja, saber o que fazem e não como fazem ou quem faz.

Função, define o teórico, é o “procedimento de um (sic) personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação” (1994, p.26). As funções das personagens são partes fundamentais dos contos maravilhosos; a ação não pode ser definida fora de seu lugar no decorrer do relato. Além disso, afirma ser limitado a 31 o número de funções dos contos de magia conhecidos. A sequência das funções, por sua vez, é sempre idêntica. Nem todos os contos apresentam todas as funções, mas isso não se modifica quanto à lei da sequência. As funções nunca irão excluir-se ou contradizer-se mutuamente. Por fim, Propp nota que “todos os contos de magia são monotípicos quanto à construção” (1994, p.28).

Vale lembrar que o conto popular, em geral, assim como os contos maravilhosos, analisados por Propp, é feito de estruturas simples, mesmo que se ramifique, que se divida. As funções das personagens podem ser resumidas às que seguem. Após uma situação inicial, podem acontecer: afastamento, proibição, transgressão, interrogatório, informação, ardil, cumplicidade, dano, carência, momento de conexão, início da reação, partida, primeira função do doador, reação do herói, fornecimento ou recepção do meio mágico, deslocamento no espaço entre dois reinos ou viagem com um guia, combate, marca, vitória, reparação de dano ou carência, regresso, perseguição, salvamento ou resgate, chegada incógnito, pretensões infundadas, tarefa difícil, realização, reconhecimento, desmascaramento, transfiguração, punição e casamento. Além das funções, partes fundamentais do conto maravilhoso, há outras partes importantes nos contos que ligam as funções entre si: são as **informações**.

Quanto às personagens dos contos maravilhosos, assinala Propp que sua nomenclatura e atributos “são grandezas variáveis” (1994, p.81). Para ele, a análise dos atributos das personagens deve ater-se a três aspectos fundamentais: aparência e nomenclatura, particularidades da entrada em cena e *habitat*. Outros elementos auxiliares são de menor importância. Além disso, o estudo dos atributos das personagens “permite uma interpretação científica do conto maravilhoso. Do ponto de vista histórico, isto significa que o conto maravilhoso, em sua base morfológica, é um mito” (1994, p.83).

Propp define, por fim, o que entende por conto de magia: “todo desenvolvimento narrativo que, partindo de um dano ou uma carência e passando por funções intermediárias, termina com o casamento ou outras funções utilizadas como desenlace” (1994, p.85). A este desenvolvimento dá-se o nome de **sequência**. A cada novo dano, prejuízo ou carência, inicia-se uma nova sequência.

Para uma classificação segundo as propriedades estruturais, deve-se, portanto, em primeiro lugar, destacar os contos de magia dos demais e, depois, classificá-los enquanto tais. Para tanto, Propp define: “o conto de magia é uma narrativa construída de acordo com a sucessão ordenada das funções citadas em suas diferentes formas, com ausência de algumas e repetição de outras, conforme o caso” (1994, p.92). De acordo com essa definição final, o termo **magia** acaba perdendo seu significado primordial. Daí ser possível, por um lado, encontrar um conto de magia fantástico construído de modo diferente, como alguns de Andersen; por outro lado, também podem ser encontrados contos que não são de magia, mas que são construídos segundo o esquema citado.

2.4 A ANÁLISE DA NARRATIVA, SEGUNDO GENETTE

Estudos mais recentes de narratologia mostram que toda narrativa pode ser em dois planos, fundamentais à sua análise, quais sejam: o plano da **história** e o plano do **discurso**. Afirmam Reis e Lopes que essa “concepção orgânica desenvolve-se e aprofunda-se pela particularização de categorias da narrativa e domínios de codificação de onde decorrem as práticas narrativas na sua existência concreta” (1990, p.264) e pode ser abarcada pelos estudos da **personagem** e de suas modulações de relevo, composição e caracterização; pelo estudo do **espaço** e de seus diversos modos de existência; bem como pelo estudo das **ações** e de suas variedades compositivas.

Estas categorias da história submetem-se a procedimentos de representação elaborados no plano do discurso: o tempo compreende virtualidades de tratamento em termos de ordenação, de velocidade

narrativa, etc.; a perspectiva narrativa condiciona a imagem que da história se faculta, com inevitáveis projeções subjetivas e incidências semio-estilísticas” (REIS; LOPES, 1990, p.264).

Gérard Genette (1995) propõe-se a realizar uma exploração do discurso narrativo na obra *Discurso da Narrativa*. Sendo a análise do discurso o único instrumento de que se dispõe para estudos no campo da narrativa ficcional, o estudioso propõe sua realização, tendo em vista os aspectos **tempo, modo e voz**. A análise do tempo assume as relações temporais entre a narrativa e a diegese, a análise do modo trata da forma e do grau em que se dá a representação da narrativa, já a da voz trata da “situação ou instância narrativa e, com ela, os seus dois protagonistas: o narrador e o seu destinatário, real ou virtual” (GENETTE, 1995 p.29).

A partir das três classes acima propostas, o autor estabelece campos de estudo, salientando que o tempo e o modo revelam a relação entre história e narrativa e a voz designa a relação entre narração e narrativa e entre narração e história.

2.4.1 A questão do tempo

Metz define inicialmente a narrativa como “uma sequência duas vezes temporal...: há o tempo da coisa-contada e o tempo da narrativa (tempo do significado e tempo do significante)” (apud GENETTE, 1995, p.31). Essa dualidade temporal – chamada pelos teóricos alemães de oposição entre o tempo da história e o tempo da narrativa – é um traço característico da narrativa literária, bem como da cinematográfica e da oral (recitação épica ou narração dramática) e pode ser menos pertinente em outros gêneros, como a fotonovela.

A narrativa literária escrita apresenta uma dificuldade que é a do tempo da leitura, isto é, ela não pode ser consumida da mesma forma que a narrativa oral ou a fílmica; o tempo reservado à leitura é indeterminável. O livro ou a narrativa escrita, além disso, exigem certa linearidade na leitura, que não permite que essa seja feita, por exemplo, de trás para frente. “O texto narrativo, como qualquer outro texto, não

tem outra temporalidade senão aquela que toma metonimicamente de empréstimo à sua própria leitura” (GENETTE, 1995, p.33).

Genette alerta para o fato de esse tempo de leitura ser um tempo falso, mas que vale por um verdadeiro, tendo sido denominado, por isso, pseudo-tempo. O teórico estuda as relações entre tempo da história e (pseudo) tempo da narrativa, segundo suas determinações essenciais, que são de **ordem**, de **duração** e de **frequência**, a seguir mencionadas: 1) Relações entre ordem temporal de sucessão dos acontecimentos na diegese e ordem pseudo-temporal da sua disposição na narrativa; 2) Relações entre a duração variável dos acontecimentos e a pseudo-duração da sua relação na narrativa (relações de velocidade); 3) Relações de frequência entre as capacidades de repetição da história e as da narrativa.

Explica Genette que, ao estudar a **ordem temporal** de uma narrativa, é necessário comparar “a ordem da disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem da sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história” (1995, p.33), o que pode ser indicado explicitamente pela narrativa ou não ². A essas formas de discordância entre a ordem da história e a ordem da narrativa dá o estudioso o nome de **anacronia**. Quanto à narrativa folclórica, parece ter essa uma ordem cronológica, pelo menos em suas grandes articulações. A tradição literária ocidental, ao contrário, inaugura um efeito de anacronia. O início da *Ilíada*, seguido de um voltar atrás explicativo, mostra que a anacronia não é uma raridade ou uma invenção moderna, mas sim um recurso tradicional da narração literária.

Genette cunha os termos **prolepse**, para designar toda a manobra narrativa que conta ou evoca “de antemão um acontecimento ulterior”; **analepse**, para referir-se a “toda a ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está”, reservando o termo geral **anacronia** “para designar quaisquer formas de discordância entre duas ordens temporais, que [...] se não reduzem inteiramente à analepse e à prolepse” (1995, p.38). Ele observa que, além da dificuldade do começo exposta na *Ilíada*, está presente, na tradição narrativa mais antiga, a estratégia do encaixe narrativo do tipo “A conta que B conta que...”. Essa estratégia, que ainda hoje é utilizada concede “ao narrador tempo de colocar a voz” (1995, p.45).

² Cabe salientar que o tempo pode ser analisado em um nível macronarrativo, isto é, o das grandes articulações, que toma consideráveis segmentos da obra para análise; também pode dar-se o estudo em um nível micronarrativo, a análise pode então ser feita a cada enunciado. Genette utiliza, em seu estudo, esses dois tipos de análises do tempo: o que leva em conta a macroestrutura da obra e o que leva em conta sua microestrutura.

Quanto às definições de **alcance** e **amplitude**, ensina Genette:

Uma anacronia pode ir, no passado como no futuro, mais ou menos longe do momento 'presente', isto é, do momento da história em que a narrativa se interrompeu para lhe dar lugar: chamaremos alcance da anacronia a essa distância temporal. Pode igualmente recobrir uma duração de história mais ou menos longa: é aquilo a que chamaremos sua amplitude (1995, p.46).

O teórico afirma ainda que “toda anacronia constitui, em relação à narrativa na qual se insere [...] uma narrativa temporalmente segunda, subordinada à primeira” (1995, p.47). Os modos de encaixe, no entanto, podem ser mais complexos, abarcando um maior número de narrativas.

Para o autor desse estudo, as noções de retrospectão ou antecipação, conferidas pela analepse e pela prolepse, respectivamente, “supõem uma consciência temporal perfeitamente clara, e relações sem ambiguidade entre o presente, o passado e o futuro” (1995, p.77). No entanto, a frequência das interpolações e seu cruzamento recíproco confundem as coisas para o simples leitor ou mesmo para o analista.

Segundo Genette, “confrontar a ‘duração’ de uma narrativa à duração da história é uma” (1995, p.86) tarefa difícil, porque não há como medir a duração de uma narrativa, isto é, de seu tempo de leitura. Os tempos da leitura variam, o que não permite fixar uma velocidade padrão para sua execução.

A **isocronia** entre narrativa e história – que, em matéria de ordem temporal, reflete-se na coincidência entre sucessão diegética e sucessão narrativa – não existe quanto à questão da duração. O que mais se aproxima desse conceito são as cenas de diálogo sem elipses e sem intervenção alguma do narrador. Seria capaz de atingir o grau zero de referência somente uma narrativa isócrona, isto é, aquela capaz de manter uma “velocidade igual sem acelerações, sem abrandamentos, em que a relação duração de história/extensão da narrativa permanecesse constante” (1995, p.87). Vale lembrar que, para o teórico, tal narrativa não existe, já que uma narrativa pode não apresentar anacronias, mas não pode se desenvolver sem anisocronias, ou seja, sem efeitos de ritmo. O estudo do ritmo da narrativa, alerta Genette, só vale se for feito ao nível macroscópico, isto é, o das grandes unidades, e se for relacionado a outros tratamentos temporais.

A divisão e a organização da diversidade das velocidades narrativas são descritas da seguinte forma:

[...] existe uma gradação contínua desde a velocidade infinita que é a da elipse, em que um segmento nulo da narrativa corresponde a uma qualquer duração de história, até à absoluta lentidão que é a da pausa descritiva, em que um qualquer segmento do discurso narrativo corresponde a uma duração diegética nula (GENETTE, 1995, p.93).

Elipse e pausa, segundo Genette, são os dois extremos das quatro formas fundamentais do movimento narrativo; as formas intermediárias são a **cena**, dialogada, na maioria das vezes, e o **sumário**, uma “forma de movimento variável (ao passo que os três outros têm um movimento determinado, pelo menos em princípio), que cobre com grande adaptabilidade de regime todo o campo compreendido entre e cena e a elipse” (1995, p.94). Esquemáticamente, essas quatro formas podem ser assim representadas:

PAUSA: $TN \infty > TH$	TH tempo da história
CENA: $TN = TH$	TN tempo da narrativa ou pseudo-tempo
SUMÁRIO: $TN < TH$	$\infty >$ infinitamente maior
ELIPSE: $TN < \infty TH$	= igual
	< menor
	$< \infty$ infinitamente menor

Quadro 1 – Formas do movimento narrativo propostas por Genette

O **sumário** consiste na "narração em alguns parágrafos, ou algumas páginas de vários dias, meses ou anos de existência, sem pormenores de ação ou de palavras" (1995, p.95). Sua brevidade lhe confere uma inferioridade quantitativa em relação a capítulos descritivos e dramáticos. Segundo Bentley, a relação entre o sumário e a analepse é evidente, já que "uma das funções mais importantes e mais frequentes da narrativa sumária é o relatar rapidamente um período do passado" (apud GENETTE, 1995, p.97).

Pausa é uma parada feita pelo narrador no tempo da história para a descrição. As do tipo **iterativo** “não se reportam a um momento particular da história, mas a uma série de momentos análogos, e, por consequência, não poderão de modo nenhum contribuir para retardar a narrativa, muito pelo contrário” (1995, p.99).

Nem uma narrativa sumária, nem uma pausa descritiva, a **elipse** dá-se

quando um tempo da história é pulado, omitido; representa "uma parte do texto praticamente nula" (1995, p.109). A elipse refere-se aqui unicamente ao tempo, daí ser chamada de elipse temporal. A quantidade de tempo elidido pode estar determinada ou indeterminada no texto.

A **cena**, por sua vez, é detalhada e normalmente dramática, coincidindo com um tempo forte da ação, isto é, um momento intenso da narrativa. Na cena típica, ou exemplar, a ação apaga-se quase que completamente e dá espaço a uma caracterização psicológica e social.

2.4.2 A questão do modo

Nesta parte de seu estudo, Genette procura analisar o **modo** como se dá a narrativa, isto é, a quantidade de informação narrativa que é fornecida ao leitor e o ponto de vista sob o qual se dá a narrativa. Assim, a distância e a perspectiva da informação narrativa são os dois aspectos aprofundados.

O primeiro a preocupar-se com a **distância** foi Platão em *A República*, ao opor dois modos narrativos: a diegese e a mimese. A diegese, ou narrativa pura acontece quando o poeta "fala em seu nome sem procurar fazer-nos crer que é um outro que não ele quem fala" (GENETTE, 1995, p.160-161); já a mimese ocorre quando o poeta "se esforça por dar a ilusão de que não é ele quem fala" (1995, p.161), mas sim uma personagem; há falas pronunciadas, à maneira do drama. Nesse caso, a narrativa pura é entendida como mais distante do que a imitação; ela diz menos e de uma forma mais imediata.

No fim do século XIX e início do XX, Henry James e seus seguidores retomam essa oposição sob os termos *showing* (mostrar) e *teeling* (contar). Wayne Booth critica a noção de *showing* como a de imitação ou de representação narrativa, uma vez que,

nenhuma narrativa pode 'mostrar' ou 'imitar' a história que conta. Mais não pode que contá-la de modo pormenorizado, preciso, 'vivo', e dar assim mais ou menos a *ilusão de mimese* que é a única mimesis narrativa possível, pela razão única e suficiente de que a narração, oral ou escrita, é um fato de linguagem, e que a linguagem significa sem imitar (apud GENETTE, 1995, p.162).

E o que fazer quando não há falas? Como fazer com que o objeto narrativo se conte por ele mesmo, sem que ninguém precise falar por ele? Para esclarecer essas questões, afirma o estudioso, é necessário distinguir narrativas de acontecimentos e narrativas de falas.

A **narrativa de acontecimentos** é sempre narrativa; transcrição do não-verbal em verbal. “A sua mimese nunca será mais que uma ilusão de mimese, como toda a ilusão dependendo de uma relação eminentemente variável entre o emissor e o receptor” (GENETTE, 1995, p.164). Daí que a relação do leitor com o texto é variável segundo indivíduos, grupos e épocas. Essa narrativa pode ser mais desenvolvida ou mais pormenorizada (chamada de cena) e não tem um narrador ou informador (caso tenha, sua presença é mínima).

Para os pós-jamesianos, a melhor forma de narrativa é aquela em que a história é contada por uma personagem em terceira pessoa. Assim, afirma Friedman: “o leitor dá conta da ação filtrada pela consciência de uma das personagens, mas dá conta dela diretamente, tal qual ela afeta essa consciência, evitando a distância que inevitavelmente implica a narração retrospectiva na primeira pessoa” (apud GENETTE, 1995, p. 166).

“Se a ‘imitação’ verbal de acontecimentos não verbais mais não é do que a utopia ou ilusão, a ‘**narrativa de falas**’ pode parecer, ao contrário, condenada a *priori* à absoluta imitação (1995, p.167). Não se pode falar aqui em narrativa, já que o narrador recopia a frase do herói; ele mal a imita e também não a conta. Por isso, Platão reduz o discurso a acontecimentos, o que inspira Genette a propor três estados do discurso da personagem (seja ele pronunciado ou interior) que levam em conta a **distância** da narrativa. São eles: 1) **discurso narrativizado** ou **contado**: é o estado mais distante e, em geral, o mais redutor; 2) **discurso transposto**, em estilo indireto. Embora seja mais mimético que o discurso contado, essa forma não dá ao leitor garantia nenhuma nem sentimento de fidelidade literal às falas pronunciadas. A presença do narrador é muito sensível; 3) **discurso relatado** ou **reportado**, de tipo dramático. O narrador finge ceder a palavra à personagem. É a forma mais mimética.

A **perspectiva** é o segundo modo de regulação da informação apresentado pelo teórico. Ela procede da escolha de um ponto de vista e é estabelecida em três termos, a seguir relacionados e esquematizados no quadro: 1) Narrativa de narrador

onisciente ou a **visão por trás**: o narrador sabe mais que a personagem, por isso, diz mais do que aquilo que qualquer personagem sabe; 2) A narrativa de certo ponto de vista, ou de campo restrito, ou a **visão com**: o narrador diz apenas aquilo que certa personagem sabe; 3) A narrativa objetiva ou **visão de fora**: o narrador diz menos do que sabe a personagem.

visão por trás	$N > P$	N narrador P personagem > sabe mais = sabe tanto quanto < sabe menos
visão com	$N = P$	
visão de fora	$N < P$	

Quadro 2 – Tipos de perspectiva propostos por Genette

Genette retoma o termo **focalização**, a fim evitar aquilo que a visão e o ponto de vista têm de especificamente visual, apresenta os tipos **focalização zero**, **focalização interna** (que pode ser fixa, variável ou múltipla) e **focalização externa**, e lembra que o partido tomado pela focalização não é necessariamente o mesmo em toda a narrativa. A fórmula da focalização se ajusta melhor a uma passagem, e não à obra toda. Variações de ponto de vista em uma narrativa são mudanças de focalização. Todavia, se uma mudança de focalização surgir isolada em um contexto coerente, pode configurar-se em “uma infração momentânea ao código que rege esse contexto, sem que a existência desse código seja por si só posta em questão” (1995, p.193).

2.4.3 A questão da voz

Genette propõe ainda que se estudem as incidências da narrativa sob a categoria da voz. **Voz**, diz ele, é o “aspecto (...) da ação verbal considerada nas suas relações com o sujeito” (1995, p.212). Sob o termo **sujeito** entende não somente quem realiza ou sofre a ação, mas aquele que a relata e todos os que participam nessa atividade narrativa. Narração, esclarece, é a instância produtiva e autônoma do discurso narrativo, assim como enunciação é, na Linguística, a análise das relações entre os enunciados e sua instância produtiva. A **instância narrativa**,

alerta o teórico, não permanece necessariamente idêntica e invariável ao longo de uma mesma obra. Quanto à confusão recorrente entre instância narrativa e instância de escrita, entre narrador e o autor e entre destinatário da narrativa e leitor da obra, lembra Genette que a narrativa literária pressupõe a ficção.

Uma situação narrativa, como qualquer outra, é um conjunto complexo no qual a análise, ou simplesmente a descrição, só pode *distinguir* retalhando-o um tecido de relações estreitas entre o acto narrativo, os seus protagonistas, as suas determinações espaço-temporais, a sua relação com as outras situações narrativas implicadas na mesma narrativa, etc. (1995, p.214).

Genette trata das definições **tempo de narração, nível narrativo e pessoa**, as quais exprimem as relações entre o narrador, seu narratário e a história que conta. Ele afirma ser mais proveitoso estudar o tempo da instância narrativa (passado, presente ou futuro), já que o lugar nem sempre será determinado, ao passo que o tempo o será sempre, obrigatoriamente. “O lugar narrativo é muito raramente especificado, e, por assim dizer, nunca pertinente” (1995, p.215). A principal determinação temporal da instância narrativa é sua posição relativa em relação à história. Do ponto de vista da posição temporal, são quatro os tipos de narração nomeados: ulterior, anterior, simultânea e intercalada.

A narração **ulterior** apresenta a posição clássica da narrativa no passado, sendo, de longe, o tipo mais frequente; já a narração **anterior** é preditiva, geralmente no futuro e normalmente presente em narrativas de segundo nível; a narração **simultânea** é no presente, contemporânea da ação, e, por coincidirem a história e a narração, é a mais simples, eliminando, assim, o jogo temporal e possíveis interferências. A narração **intercalada**, por seu turno, acontece entre os momentos da ação e é a mais complexa, pois consiste em uma narração de várias instâncias, “podendo a história e a narração enredar-se nela a um ponto tal que a segunda reaja sobre a primeira” (GENETTE, 1995, p.216).

Genette identifica a existência de diferentes níveis narrativos e postula: “todo o acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o ato narrativo produtor dessa narrativa” (1995, p.227). Isso pode também acontecer quando uma narrativa contém outra narrativa. Os acontecimentos são divididos pelo teórico em extradiegético, intradiegético e metadiegético.

A **narrativa no segundo grau** está ligada à narração épica e é o que acontece na *Odisséia*, nos cantos IX a XII, em que a narrativa é feita por Ulisses. Essa prática mantém-se no século XVIII, apesar da concorrência de formas novas. Genette distingue os principais tipos de relação que podem unir a narrativa metadieética e a narrativa primeira em que se insere: 1) Causalidade direta entre os acontecimentos da metadieese e da dieese; a narrativa segunda tem função explicativa. Responde-se, aqui à pergunta: quais os acontecimentos que conduziram à situação presente; 2) Relação temática: de contraste ou de analogia. Não há continuidade espaço-temporal entre metadieese e dieese; 3) Não há nenhuma relação explícita entre os dois níveis da história. O próprio ato da narração desempenha uma função na dieese, independentemente do conteúdo metadieético.

Quanto à questão do narrador, Genette critica as expressões “narrativa em primeira pessoa” ou “narrativa em terceira pessoa”, referentes à voz da narrativa. Para contar uma história, o romancista não escolhe entre duas formas gramaticais, mas sim entre duas atitudes narrativas, isto é, ele conta a história por uma de suas personagens ou por meio de um narrador estranho a essa história. A partir dessas ideias de Genette, o estatuto do narrador é definido por seu nível narrativo – podendo ser extradieético ou intradieético – e por sua relação com a história – classificado então como heterodieético ou homodieético. Por isso, quatro serão os tipos fundamentais de narrador, elencados a seguir e ilustrados na tabela (GENETTE, 1995, p.247): 1) **extradieético-heterodieético**: narrador de primeiro nível, que conta uma história da qual está ausente; 2) **extradieético-homodieético**: narrador de primeiro nível, que conta a sua própria história; 3) **intradieético-heterodieético**: narrador de segundo grau que conta histórias das quais está geralmente ausente; 4) **intradieético-homodieético**: narrador de segundo grau que conta a sua própria história.

Tabela 1 – Tipos de narrador segundo Genette

RELACÃO \ NÍVEL	extradieético	intradieético
heterodieético	O narrador em <i>O tempo e o vento</i> (vol. I)	Xerazade em <i>As mil e uma noites</i>
homodieético	Bento Santiago em <i>Dom Casmurro</i>	Ulisses em <i>Odisseia</i>

Ao contrário do que se possa pensar, o papel do **narratário** não é puramente passivo, limitando-se a receber uma mensagem. O **narratário** apresenta uma função bem variável dentro da narrativa. Ele é um dos elementos da situação narrativa e coloca-se exatamente no mesmo nível diegético que o narrador, não sendo confundido, assim, com o leitor. Acerca do narratário, ensina Genette: para narrador intradieético, **narratário intradieético**; o narrador extradieético, por seu turno, visa um **narratário extradieético**, que se confunde com o leitor virtual, com quem o leitor real pode identificar-se. O narrador extradieético pode também fingir que não está se dirigindo a ninguém. A existência de um narrador intradieético tem como efeito manter o leitor distante, ficando mais transparente a instância receptora, mais silenciosa sua invocação na narrativa e mais fácil a identificação do leitor real a essa instância virtual.

3 AS FONTES DA NARRATIVA DE FANTASMA

A afirmação da epígrafe desta dissertação, além de incontestável, faz pensar na impossibilidade de localizar, na história humana, as primeiras manifestações literárias do medo do desconhecido, visto ser o medo “a emoção mais forte e mais antiga do homem” (LOVECRAFT, 1987, p.1). Não deve haver, igualmente, data certa para o surgimento das narrativas orais de fantasmas ou de outras assombrações. Neste capítulo, apresentam-se alguns estudos fundamentais sobre essa literatura do medo, chamada por alguns de fantástica, de literatura de horror por outros ou de literatura sobrenatural, simplesmente. Salienta-se, desde já, que nenhum desses estudos trata especificamente das histórias de fantasma ou dos populares “causos de assombração”, no entanto, esses textos tangenciam a questão do fantasma, como o de Propp (1984), o de Romero (1954) e o de Cascudo (1955), ou ainda, englobam o tema fantasmagórico: Lovecraft (1987) versa sobre o horror sobrenatural e Todorov (1975), sobre o fantástico. Visto que não foi encontrado estudo que tratasse das narrativas de fantasma propriamente, a seleção de artigos aqui exposta é uma tentativa de constituir uma rede temática em torno do que mantenha relações estreitas com o assunto proposto, capaz de auxiliar na elucidação de questões como a classificação conferida às narrativas de fantasma no âmbito do folclore e da literatura infantil, suas origens e suas características comuns.

3.1 DEFINIÇÃO DE TERMOS

Antes de partir para os estudos mencionados, parece necessário definir o que se entende por assombração e fantasma, visto serem esses os termos que

direcionaram as buscas desta pesquisa. Para tanto, foi preciso valer-se de apoio lexicográfico nas explicações que seguem, pois o gênero proposto – narrativas de fantasma – especificamente e suas eventuais definições não constam em estudos teóricos, nem mesmo em materiais consultados acerca do folclore e da literatura oral.

No *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*, Antônio Geraldo da Cunha aponta a palavra **assombração** como sinônima de **assombramento** e conduz ao termo **sombra**, cuja definição é: “espaço sem luz ou escurecido pela interposição de um corpo opaco” (1999, p.735); **fantasma**, por sua vez, é palavra afim de **fantasia**, caracterizada como uma “espécie de imaginação, devaneio” (1999, p.349). Já o *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, de José Pedro Machado, discute a origem do termo **assombração**, também ligando-o à **sombra** e, sobre o termo **fantasma**, diz ser ele proveniente do grego *phántasma*, do latim *phantasma* e variante culto de *abantesma* e designado como um “ser imaginário, espectro” (1977, p.29). **Fantasia** relaciona-se com **fantasma** e é o léxico que melhor define o significado: “aparição de coisas extraordinárias que causam ilusão, visão; espetáculo, [...] particularmente de coisas extraordinárias, próprias para ferir a imaginação, acto de provocar a imaginação; imagem que aparece ao espírito [...]” (1977, p.20). O termo **imagem**, anteriormente sugerido por **fantasia**, também revela proximidade com **fantasma**, sendo definido da seguinte forma: “[...] imagem, sombra de um morto; fantasma, visão, sonho, aparição, espectro; [...]” (1977, p.266).

A *Enciclopédia luso-brasileira de cultura* (s.d.), do Editorial Verbo, confirma os significados do termo **fantasma** já expostos e acrescenta-lhe novos: é uma imagem ou aparição e “designa o produto da fantasia, ou objeto representado pela imaginação” (s.d., p.357); para a Psicanálise, é uma “representação mental que, em certas circunstâncias, se impõe ao indivíduo sem que este se aperceba da sua razão de ser” (s.d., p.358), e pode ser distinguida de **fantasia**, que é sonho diurno, ficção ou ilusão consciente porque está ligado a “núcleos de representação relacionados com o instinto ou desejo infantil, pulsões libidinais e agressivas, emoções e mecanismos de defesa” (s.d., p.358). Para a Etnologia e o folclore, o fantasma faz parte de uma série de seres sobrenaturais, e é uma entidade tradicional do povo que singulariza medos relacionados a determinados lugares e personalidades. O fantasma “é pessoal e representa alguém, remoto ou recente, que morreu e

ressurge a manter segredos ou guardar privilégios de grei; protetor e vingador” (s.d., p.359).

A busca estendeu-se ao *Dicionário do folclore brasileiro*, redigido por Cascudo, em que se encontram as seguintes designações:

Assombração. Terror pelo encontro com entes fantásticos, aparição de espectros, ato de espavorir-se; casa mal-assombrada, onde aparecem almas do outro mundo. Uma assombração, um grande medo. Rumores, vozes, sons misteriosos, luzes inexplicáveis (2002, p.28).

Fantasma. Espectro, aparição, figura sobrenatural, assombração. Surge em diferentes lugares, às vezes perseguindo-as ou assustando-as. Aparece e desaparece temporariamente ou não, para a mesma pessoa ou para outras (2002, p.226).

Vê-se, portanto, que os termos pesquisados se entrecruzam e, por vezes, se complementam, formando campos lexicais bastante variados que trazem à tona novos termos. No entanto, parece certo dizer que **assombração** é uma manifestação fantástica, sobrenatural, sem explicação racional, e algumas de suas personificações, popularmente conhecidas, são facilmente elencadas: o bicho-papão, a mula-sem-cabeça, o lobisomem, a perna cabeluda, a cabra cabriola e o fantasma. Logo, o **fantasma** é um tipo de assombração que pode ser definida, conforme se viu, por tantos outros termos: visão, visagem, aparição, espectro, imagem e alma penada.

No referido *Dicionário*, Cascudo registra uma série de assombrações fantasmagóricas bem como suas aparições, comprovando, assim, a presença desses seres fantásticos no imaginário do povo brasileiro. É o caso do *Crescemíngua*, fantasma muito popular no Brasil e em diferentes países, que muda de altura conforme sua vontade, para assustar as pessoas; ou do *Gunucô*, espécie de divindade das florestas que, quando aparece aos membros de uma tribo, muda também de altura e dá conselhos. *Não-se-pode* é um fantasma feminino que costumava aparecer em Teresina aos notívagos que perambulavam pelas ruas; representado pela figura de uma mulher esguia, de olheiras profundas e ar de tristeza, a mulher pedia cigarros aos passantes. Se lhe perguntavam o nome, ela afastava-se, repetindo sem pausa: “Não se pode! Não se pode! Não se pode!”, até desaparecer. Assombração semelhante é o *Pé-de-anjo*; conta-se que ele aparecia, também nas ruas de Teresina, diante de quem voltasse tarde da noite para casa. Na forma de um caboclo, ele pedia a quem passava que o ajudasse a colocar suas

malas em um jumento; quando o transeunte tentava erguer uma mala, não conseguia, e perguntava então ao homem o que levava nela, ao que ele respondia: “Nesta mala é o pé-de-anjo; nesta outra o suco puro sem mistura da uva roxa”. Dito isso, sumia, sem deixar vestígios.

Outra aparição relatada por Cascudo é a *Mulher de Duas Cores*, um fantasma que surge em plena luz do dia em pequenas matas ou nas estradas de Minas Gerais que fazem fronteira com São Paulo; vestindo sempre duas cores, a aparição atravessa em silêncio o caminho do passante, pisando sem encostar os calcanhares no chão e olhando fixamente para o chão, sem incomodar ninguém. Já a *Dama de Branco* é uma visão que traz sorte àqueles que com ela cruzam, pois é a guardiã dos tesouros escondidos; leve e inalcançável, costuma aparecer aos fazendeiros do rio das Garças e passeia, à noite, pelas estradas ou por velhos casarões. Reminiscências da Dama de Branco podem ser encontradas na França, na Alemanha e na Inglaterra; contudo, lá não tinham relação com tesouros enterrados, mas sua visão indicava algum acontecimento notável ou a morte de algum príncipe-soberano.

3.2 OS APONTAMENTOS DE PROPP

Propp (1984) foi um dos primeiros a estudar a narrativa sob o ponto de vista de textos folclóricos, isto é, de tradição popular. Em *Morfologia do conto maravilhoso*, o teórico trata apenas de **contos de magia**, no sentido exato da palavra, chamados por ele de **maravilhosos** e, para tanto, utiliza um *corpus* formado por 449 contos folclóricos reunidos pelo também russo Afanássiev. No primeiro capítulo de seu clássico, Propp expõe e discute a classificação proposta por diferentes estudiosos para os contos folclóricos³. Uma das razões para a grande dificuldade na obtenção de precisão e clareza na resolução de problemas relacionados aos contos maravilhosos reside, segundo o teórico, no fato de serem tais contos constituídos de material heterogêneo e variado. Como os contos são

³ Este assunto faz parte do capítulo inicial de *Morfologia do conto maravilhoso* e serve para justificar a posterior classificação proposta por Propp para os contos de magia, desenvolvida no Capítulo 2 desta dissertação. Feita de acordo com a construção, ou seja, com o sistema de indícios formais, estruturais, das narrativas, a classificação do estudioso é completamente inovadora em relação à dos demais teóricos por ele apresentados.

muito variados, deve-se primeiro classificá-los. Alerta Propp que a classificação deve ser “o resultado de um exame preliminar profundo” (1984, p.15), visto que a divisão mais habitual dos contos maravilhosos, “a que distingue os contos de conteúdo maravilhoso, os contos de costumes e os contos sobre animais” (1984, p.15) apresenta falhas, pois existem contos de animais que contém algo de miraculoso e vice-versa. Propp traz então outras divisões utilizadas para os contos maravilhosos.

O estudioso Wundt (apud PROPP, 1984, p.16), em *Psicologia dos povos*, propõe a seguinte classificação: 1) contos-fábulas mitológicos; 2) contos de feitiçaria puros; 3) contos e fábulas biológicas; 4) fábulas puras de animais; 5) contos sobre a origem; 6) contos e fábulas humorísticas e 7) fábulas morais.

Essa divisão também apresenta problemas, segundo Propp, pois não se sabe o que Wundt compreende por **fábula**. O conceito **humorístico**, por sua vez, é inaceitável, pois um mesmo conto pode ser analisado de forma heroica ou de forma cômica. Algumas categorias podem ainda se misturar em alguns contos, por exemplo, as “fábulas puras de animais” e as “fábulas morais”.

Essa divisão dos contos é feita por categorias. Existe também a divisão feita por enredos, a qual é, para Propp, absolutamente impossível: significa o caos completo. R. M. Volvok (apud PROPP, 1984, p.17) publica, em 1925, uma obra sobre o conto maravilhoso e a classificação por ele adotada, exposta a seguir, se dá de acordo com o enredo do conto fantástico, sendo sobre: os inocentes perseguidos, o herói tolo, os três irmãos, os que lutam contra dragões, a procura de uma noiva, a donzela sábia; sobre encantados e enfeitiçados, o possuidor de um talismã, o possuidor de objetos encantados, a mulher infiel, etc., e alcançando o total de 15 enredos.

De acordo com Propp, não se sabe como esses enredos foram estabelecidos: se pelo nó da intriga, se pelo caráter do protagonista, se pelo número de protagonistas, se por um dos momentos do desenrolar da ação. Também existem contos em que as categorias, ou seja, os enredos se misturam. Por exemplo, aqueles em que os três irmãos saem à procura de noivas. O estudioso salienta:

A divisão perfeitamente objetiva dos enredos e a seleção das variantes não constituem uma fácil tarefa. Os enredos dos contos maravilhosos estão estreitamente ligados uns aos outros, tão entrelaçados que esta questão precisa ser tratada de modo especial *antes* da própria divisão por enredos. Se não for feito esse estudo, o pesquisador atuará de

acordo com seu gosto pessoal, e a divisão objetiva dos contos resultará simplesmente impossível (1984, p.18).

Além disso, afirma ele, “não existem critérios absolutamente objetivos para o estabelecimento de uma divisão entre dois enredos. Onde um pesquisador vê um enredo novo, outro verá uma variante, e vice-versa” (1984, p.18).

A classificação de Aarne (apud PROPP, 1984, p.19), um dos fundadores da escola finlandesa, explicita também um elenco de enredos. Graças a ela, tornou-se possível numerar os contos, uma vez que Aarne chama os enredos de tipos e cada tipo é numerado. Mesmo que tal designação seja curta e convencional, ela também apresenta defeitos quanto à classificação, quantos a erros cometidos por Volkov. São três os tipos de Aarne: 1) contos de animais; 2) contos maravilhosos propriamente ditos e 3) anedotas. Os contos de feitiçaria constituem uma subclasse, que se subdivide nas seguintes categorias: a) o inimigo mágico; b) o esposo mágico; c) a tarefa mágica; d) o auxiliar mágico; e) o objeto mágico; f) a força ou o conhecimento mágico ou g) outros motivos mágicos.

Diz Propp a respeito da classificação de Aarne:

[...] seu índice é importante como guia prático, e como tal é de extraordinária relevância. Mas [...] dá ideias falsas sobre o essencial. De fato, não existe uma divisão nítida dos contos em tipos e ela, com frequência, é puramente fictícia. Se existem tipos, não estão no nível em que Aarne os situou, mas no das particularidades estruturais dos contos que se assemelham entre si (1984, p.19).

Até então, afirma Propp, a classificação dos contos maravilhosos não encontrou pleno êxito. Para ele, “a classificação é uma das primeiras e principais etapas da investigação” (1984, p.20) e não deve ser feita após a descrição: “a descrição deve enquadrar-se nos limites de uma classificação prévia” (1984, p.20).

Quando postula que o estudo da estrutura do conto maravilhoso é condição prévia também para um estudo histórico da questão, Propp salienta a necessidade de se fazer uma análise das leis de construção do conto maravilhoso, isto é, o **estudo morfológico** por ele desenvolvido no decorrer de seu livro. O teórico entende que, somente decompondo o conto maravilhoso em suas partes constituintes, poderá compará-los entre si e então compará-los com outros assuntos, gêneros, com outras áreas, enfim. Por meio de seus apontamentos, Propp pretende encontrar a semelhança dos contos do mundo inteiro.

3.3 OS REGISTROS DE ROMERO E DE CASCUDO

No que diz respeito ao conto popular no Brasil, foram consultados dois renomados estudiosos do folclore: Silvio Romero (1954) e Luís da Câmara Cascudo (1955). A classificação de contos proposta por Romero, em 1885, – data da primeira edição de *Contos populares do Brasil*, coletânea em que reúne 80 deles –, leva em conta a suposta origem das narrativas. De caráter étnico, ela se divide em três seções: 1) contos de origem europeia; 2) contos de origem indígena e 3) contos de origem africana e mestiça.

Embora reconheça a influência dessas três raças para a formação da literatura oral brasileira, Cascudo considera impossível tal classificação, uma vez que é remota a possibilidade de determinar com precisão o grupo étnico do qual um determinado conto provém.

Acerca do conto popular, Cascudo afirma ser ele, dentre todos os materiais de estudo do folclore, “o mais amplo e mais expressivo” e também o “menos examinado, reunido e divulgado” (1955, p.3). Por isso, o estudioso apresenta uma nova classificação para os contos populares brasileiros, na antologia *Contos tradicionais do Brasil*, publicada pela primeira vez em 1943. Segundo sua classificação, que tem em vista os motivos das narrativas, os 100 contos coletados podem ser divididos em doze grupos, a saber: 1) contos de encantamento; 2) contos de exemplo; 3) contos de animais; 4) facécias; 5) contos religiosos; 6) contos etiológicos; 7) demônio logrado; 8) contos de adivinhação; 9) natureza denunciante; 10) contos acumulativos; 11) ciclo da morte e 12) tradição.

Nota-se a não-existência de uma categoria que dê conta especificamente dos contos de assombração; a categoria “contos de encantamento”, por exemplo, corresponderia aos termos *Märchen*, *Tales of magic* ou *Fairy Play*; os contos do “demônio logrado” abrangem contos ou disputas em que o demônio intervém, perde a aposta feita com o herói e é, por fim, enganado. Já os contos do “ciclo da morte” são aqueles em que a morte aparece e, infalivelmente, vence o herói, apesar dos esforços empregados por este em enganá-la. Como se pode ver, Cascudo não traz explicações aprofundadas sobre cada categoria e sua abrangência, por vezes apenas referindo o conceito, correspondente em outras culturas, abrangido por suas categorias.

No *Dicionário do folclore*, de publicação posterior, Cascudo parece tentar suprir essas faltas, mas reduz o número de classificações inicialmente propostas. Sob o verbete **conto popular**, o pesquisador elenca apenas cinco categorias e discorre de modo breve sobre cada uma delas: “contos de encantamento” são os contos de fada e as histórias da carochinha que se caracterizam pelo elemento sobrenatural, miraculoso, maravilhoso; “contos de exemplo” são os que apresentam fundo moral, “havendo sempre a intenção educativa” (2002, p.157); “contos de animais” são fábulas que tem um animal como personagem principal; os “contos religiosos” se caracterizam “pela presença ou interferência divina” (2002, 157) e os “contos etiológicos” explicam a origem de um objeto, seja ele um animal, um vegetal ou mineral.

Embora não se fale ainda em contos de assombração, é possível pensar que alguns deles se encaixariam em diferentes categorias propostas pelo teórico: há narrativas de assombração com intenção educativa que seriam, portanto, “contos de exemplo”; há histórias em que predominam elementos sobrenaturais, o que as classificaria como “contos de encantamento”. Mais uma vez, evidencia-se a carência de um estudo que leve em conta os contos de assombração ou, em especial, os de fantasma, que formam um expressivo *corpus* dentre as narrativas folclóricas brasileiras.

3.4 AS ANOTAÇÕES DE LOVECRAFT

Ao contrário do que até aqui se vem apresentando, o escritor e amante do sobrenatural H. P. Lovecraft (1987), no ensaio *O horror sobrenatural na literatura*, não se preocupa em classificar ou definir os contos do gênero por ele difundido. Em seus apontamentos, Lovecraft visa firmar a estética do conto de horror, bem como resgatar seu histórico, desde o folclore primitivo até as produções dos mestres do século XX, discutindo as manifestações do horror sobrenatural na Idade Média, na cultura Renascentista, e sua sobrevivência na escola Gótica do século XVII, quando o horror sobrenatural finalmente encontra seu gênero. Publicado pela primeira vez

em 1927 na Revista *The Recluse*, o ensaio é revisado por Lovecraft entre 1933 e 1934 e reeditado somente em 1973, isto é, 35 anos após sua morte.

Segundo Lovecraft, “o conto de horror é tão velho quanto o pensamento e a linguagem do homem” (1987, p.7) e sua sobrevivência, evolução e aperfeiçoamento ao longo do tempo justifica-se pelo fato de ser o medo a mais antiga e profunda emoção sentida pelo ser humano. O sentimento de medo do desconhecido, chamado pelo escritor de “horror sobrenatural”, pode ser encontrado nas mais antigas manifestações folclóricas; seus traços, contudo, são reconhecíveis ainda hoje na literatura clássica e na literatura de baladas, a qual, infelizmente, perdeu-se no tempo, por falta de registro escrito.

Na Idade Média, o gênero teve um enorme impulso, solidificado pela herança do folclore, da magia e do ocultismo. Foi assim que histórias de bruxas, vampiros, lobisomens e duendes ficaram incubadas na tradição oral até migrarem para a composição literária formal. No entanto, acrescenta o autor, tomam direções diferentes no Oriente e no Ocidente.

No Oriente o conto místico tendeu a assumir um colorido suntuoso tendeu a assumir um colorido suntuoso e picaresco que quase o transformou em fantasia pura. No Ocidente, [...] ganhou uma intensidade extrema e uma atmosfera de seriedade convincente que dobrou a força dos horrores parte expressos e parte sugeridos (LOVECRAFT, 1987, p.8).

A Europa apresentava outrora um solo fértil para o desenvolvimento de tipos e personagens sombrios de lendas e mitos, que persistiram na literatura de mistério até a atualidade, mais ou menos alterados. “Muitos deles foram tirados das mais remotas fontes orais, e são parte da herança permanente da humanidade” (LOVECRAFT, 1987, p.9). Alguns dos temas citados pelo estudioso são a sombra que reclama o sepultamento de seus ossos, o demônio apaixonado que rapta a noiva ainda viva, o condutor das almas dos mortos, o homem-lobo e o mágico imortal são recorrentes em um repertório de lendas medievais, compilado por Baring-Gould.

Os exemplos mais antigos apontados por Lovecraft são o caso do lobisomem, de Petrônio, as passagens de Apuleio, a carta “O moço e a sura”, de Plínio, e a compilação *Dos prodígios*, do grego Flégon. Os exemplos continuam em textos poéticos como os Edas e as Sagas da Escandinávia, em que ressoa o horror cósmico, ou nas lendas dos Nibelungos, em que abundam monstruosidades. Dante

foi, segundo o autor, “um pioneiro na captura clássica da atmosfera macabra” (1987, p.10). Também se encontra o horror nas situações horripilantes de *Morte d’Arthur*, de Malory, nas bruxas de *Macbeth* e no fantasma de *Hamlet*, de Shakespeare.

Durante o século XVII e parte do XVIII, proliferaram “lendas e baladas de feição astrosa” bem como “folhetins de horror e assombração” (LOVECRAFT, 1987, p.11), o que favoreceu o nascimento de uma nova escola literária: a gótica. As primeiras novelas góticas surgem no século XVIII e Horace Walpole, por meio da narrativa *O Castelo de Otranto*, é o responsável por dar forma definitiva ao impulso crescente da época, que ansiava por “toques de mistério e antiguidade fantasmal” (LOVECRAFT, 1987, p.15). Embora seja desconstituída do verdadeiro horror cósmico, a história de Walpole acaba por criar um novo tipo de cenário, de personagens e de incidentes e estimula o desenvolvimento de uma escola gótica que o imita, vindo a gerar então “os verdadeiros criadores do terror cósmico” (LOVECRAFT, 1987, p.15). A chamada por Lovecraft “parafernália dramática” (1987, p.15) consistia em um castelo, com labirintos e ruínas, corredores úmidos e tumbas escondidas, fantasmas e lendas tenebrosas. Sua repetição ao longo da história da novela gótica chega a ser cômica e encontra reflexos mais sutis na literatura atual, por utilizar técnicas menos ingênuas e óbvias.

Segundo Lovecraft, o apogeu do romance gótico inicia-se com Matthew Gregory Lewis, por meio da obra *O monge*, publicada em 1796. A partir de então, romances góticos multiplicam-se; merecendo alguns mais atenção do que outros: é o caso de *Melmoth, o vagabundo*, de Charles Robert Maturin, de *Frankenstein ou o Prometeu moderno*, de Mary Shelley, ou de *Morro dos ventos uivantes*, de Emily Bronte, que é símbolo de uma transição literária, pois marca uma escola nova e mais saudável.

Informa Lovecraft:

A tradição romântica, semigótica e quase-moral [...] foi propagada a um bom trecho do século XIX por autores como Joseph Sheridan Le Fanu, [...] Sir A. Conan Doyle, H. G. Wells e Robert Louis Stevenson. [...] Aliás, pode-se dizer que essa escola ainda sobrevive; pois a ela pertencem nossos contos de horror contemporâneos, que se especializam em acontecimentos mais que na ambientação, dirigem-se ao intelecto mais que à fantasia impressionista, cultivam uma magia esclarecida mais que a tensão maligna ou a verossimilhança e assumem uma posição de simpatia pela humanidade e pelo seu bem-estar (1987, p.36-37).

No continente europeu, o horror literário também prosperou; vejam-se, por exemplo, os romances e contos de E. T. A. Hoffmann, na Alemanha, ou as incursões em narrativas fantásticas de Victor Hugo e de Honoré de Balzac, na França. No entanto, para Lovecraft, é Theophile Gautier quem parece, em seus contos, “encontrar o autêntico senso francês do mundo irreal” (LOVECRAFT, 1987, p.42), sua essência encontra continuidade em Gustave Flaubert e em Prosper Merimée, com o conto “A Vênus de Ille”; os contos de horror de Guy de Maupassant, mesmo que expressem individualidades próprias do autor, “são de extremo interesse e pungência, sugerindo com tremenda força a iminência de inomináveis terrores e os implacáveis tormentos infligidos a um homem malfadado por representantes odiosos e ameaçadores da treva exterior” (LOVECRAFT, 1987, p.43).

Peça fundamental para a narrativa fantástica é a existência de Edgar Allan Poe, que instala uma “aurora literária” (LOVECRAFT, 1987, p.47) na década de 1830, por meio de sua produção. Lovecraft dedica um capítulo inteiro de seu ensaio a Poe, pois acredita que o escritor norte-americano tenha feito o que até então ninguém fizera ou seria capaz de fazer; desse modo, seria o responsável por instituir a moderna história de horror. Afirma o ensaísta que Poe estudou mais a mente humana do que os usos da ficção gótica e, além disso, trabalhou com as verdadeiras fontes do terror, o que tornou mais fortes suas narrativas e retirou da escola gótica a mera função de “confecção convencional de calafrios” (LOVECRAFT, 1987, p.49).

Ao passo que Poe representa a escola fantástica mais tecnicamente acabada, outro famoso escritor americano, Nathaniel Hawthorne, desponta, à mesma época, fundando outra escola com características diversas: “a tradição de valores morais, descrição amena e fantasia mansa e pachorrenta com toques de extravagância” (LOVECRAFT, 1987, p.56). De acordo com Lovecraft,

em Hawthorne o horror sobrenatural nunca é o objeto primário, embora os seus impulsos sejam tão fundamente entranhados em sua personalidade que ele não pode abster-se de segui-los com a força do gênio quando recorre ao mundo irreal para ilustrar o sermão reflexivo que intenta pregar (1987, p.57).

Em sua obra, as menções ao fantástico são sempre leves, fugidias e contidas. Hawthorne não deixou uma posteridade literária definida, ao contrário de Poe, que teve no irlandês Fitz-James O’Brien seu primeiro discípulo, seguido de Ambrose

Bierce e de outros tantos, como Henry James ou Edward Lucas White, influenciados de alguma maneira por Poe.

No que tange às Ilhas Britânicas, Lovecraft cita e comenta os autores Rudyard Kipling, Lafcadio Hearn, Oscar Wilde, Matthew Phipps Shiel até chegar ao conhecido Bram Stoker, criador de *Drácula*, que se tornou praticamente o “padrão moderno na exploração do medonho mito dos vampiros” (1987, p.75) e que influenciou diversas produções posteriores.

As melhores histórias de horror do tempo em que Lovecraft redige seu ensaio, isto é, entre o final da década de 1920 e o início da de 1930, são, para ele, infinitamente mais dotadas de técnica e de conhecimento psicológico do que qualquer das amostras góticas de um século ou mais atrás. Nesse contexto, menciona Arthur Machen, Blackwood, Lord Dunsay e Montague Rhodes James como mestres do conto de horror moderno e diz que o gênero continuará existindo, embora se possa esperar uma maior sutileza de técnicas. Lovecraft finaliza seus apontamentos, afirmando que o conto de horror sobrenatural é

um ramo estreito mas essencial da expressão humana, e como sempre atrairá principalmente uma audiência limitada dotada de uma sensibilidade especial. Qualquer obra-prima universal que venha a ser forjada no futuro a partir do sobrenatural ou do terror deverá a sua aceitação antes à excelência de sua confecção que à simpatia pelo tema (1987, p.105).

3.5 AS DESCOBERTAS DE TODOROV

Em estudo posterior, publicado pela primeira vez em 1970, sob o título *Introduction à la littérature fantastique*, Tzvetan Todorov (1975) ocupa-se especialmente da literatura fantástica, levantando questões sobre sua definição, suas formas e temas. Segundo ele, a expressão **literatura fantástica** refere-se a um gênero literário, por isso, para estudá-la, é necessário saber primeiramente o que é um gênero. Mesmo que pareça estar se afastando do assunto do **fantástico**, Todorov faz um breve levantamento teórico do conceito de gênero e afirma que um estudo feito a partir disso, tal qual o que ele propõe, objetiva descobrir uma regra que se aplique a muitos textos e não focaliza, portanto, a especificidade do texto.

Nesse tipo de estudo, afirma ele, podem surgir algumas perguntas, como: tenho que ler tudo o que existe do gênero?

O conceito de **gênero**, segundo o teórico búlgaro, assim como o procedimento científico, apoia-se no fato de que não é necessária a observação de todas as instâncias de um fenômeno para descrevê-lo. O que se faz é levantar um número limitado de ocorrências, tirar daí uma hipótese geral e verificar a hipótese em outras obras, corrigindo-a ou rejeitando-a. Ele observa que qualquer que seja o número de obras estudadas, “estaremos sempre muito pouco autorizados a daí deduzir leis universais, a quantidade das observações não é pertinente, mas unicamente a coerência lógica da teoria” (TODOROV, 1975, p.8).

Outro questionamento que, segundo Todorov, pode surgir quando se estudam textos a partir do gênero é: existem só os gêneros poético, épico e dramático, ou seu número é infinito? Para ele, os formalistas russos são os que melhor esclarecem essa questão, pois dizem que “os gêneros existem a diferentes níveis de generalidade” e “o conteúdo dessa noção se define pelo ponto de vista escolhido” (1975, p.90). Ex: o poema de Byron, a novela de Tchekov, a poesia proletária, etc.

Além disso, outra pergunta capaz de surgir é: como posso falar de gênero, se “a obra é essencialmente única, singular, vale pelo que tem de inimitável, de diferente de todas as outras obras, e não por aquilo que as torna semelhantes” (1975, p.9)? Essa pergunta, que não é propriamente falsa, mas um pouco deslocada, afirma Todorov, aponta um problema próprio da Estética. Essa mesma objeção pode ser proposta em termos diferentes, qual seja, o aparecimento de um novo exemplar não modifica as características da espécie? Ao passo que nas Ciências Naturais, a resposta seria não, no campo das Artes não seria possível dizer o mesmo. Aqui, “toda obra modifica o conjunto dos possíveis, cada novo exemplar muda a espécie” (TODOROV, 1975, p.10).

Todorov identifica um duplo movimento, presente em qualquer estudo literário que se conduza, que vai “da obra em direção à literatura (ou ao gênero) e da literatura (do gênero) em direção à obra” (1975, p.11), e que pode solucionar todas as questões por ele apresentadas. O que se faz usualmente, portanto, é privilegiar um dos dois movimentos, salientando semelhanças ou diferenças.

O teórico define finalmente o fantástico como um evento em que há incerteza acerca de sua realidade; o evento ocorre no nosso mundo, mas parece ser sobrenatural, daí a hesitação por ele causada. Todorov ilustra o que diz por meio da

personagem Alvare, do romance *Le Diable amoureux*, de Cazotte: o fato, de Alvare ter que decidir se a mulher que ama é mesmo uma mulher ou se é um demônio, caracterizaria um evento fantástico.

Todorov se vale de mais uma obra, *Le Manuscrit trouvé à Saragosse*, de Jan Potocki, para esclarecer se, durante a ocorrência do fantástico, caberia ao leitor ou à personagem decidir se o evento é uma ilusão, fruto da imaginação, ou se é real e de fato aconteceu. Afirma ele:

O fantástico implica [...] uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados [...]. A percepção desse leitor implícito está inscrita no texto com a mesma precisão com que o estão os movimentos das personagens (1975, p.37).

Todorov alerta que, para a existência do fantástico, não bastam um acontecimento estranho e a hesitação do leitor e do herói; é necessário uma maneira própria de ler, que não é nem poética nem alegórica, pois, qualquer uma das formas, destruir-se-ia o efeito fantástico. De acordo com a designação de Roger Caillois, o fantástico não é feito nem de imagens infinitas nem de imagens delimitadas, pois, ao passo que

as primeiras procuram por princípio a incoerência e recusam intencionalmente qualquer significação, [...] as segundas traduzem textos precisos em símbolos que um dicionário apropriado reconverte, termo por termo, em discursos correspondentes (apud TODOROV, 1975, p.38).

O fantástico consiste, para o estudioso, apenas no momento da hesitação da personagem ou do leitor. Ao fim da história, quando um ou outro decide se são as leis da realidade ou as do sobrenatural que regem o acontecimento narrado, define-se também um novo gênero ao qual se liga a obra: o estranho ou o maravilhoso.

O **estranho** dá-se quando o sobrenatural é racionalmente explicado.

Nas obras que pertencem a este gênero, relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiar (TODOROV, 1975., p.53).

O conceito é, de acordo com Todorov, amplo e impreciso, pois também assim é o gênero que ele descreve. A pura literatura de horror pertenceria ao estranho.

Já o **maravilhoso** é designado como sobrenatural aceito, pois não recebe explicações. Nele existem fatos sobrenaturais que não implicam reações particulares das personagens, nem mesmo do leitor implícito. O estudioso acrescenta ainda: “não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos” (1975, p.60). Ao gênero maravilhoso associam-se geralmente os contos de fada.

Em ambos os casos, não há o fantástico. Explica Todorov: “não existe aí o fantástico propriamente dito: somente gêneros que lhe são vizinhos. Mais exatamente, o efeito fantástico de fato se produz mas somente durante uma parte da leitura” (1975, p.48). No entanto, é falso pensar que o fantástico possa ocorrer somente em um trecho da obra, visto que existem textos capazes de manter a ambiguidade até seu final e além.

Em obras que “mantêm por muito tempo a hesitação fantástica mas terminam enfim no maravilhoso ou no estranho” (TODOROV, 1975, p.50), os gêneros misturam-se e criam subgêneros transitórios, denominados fantástico estranho e fantástico maravilhoso. O **fantástico estranho** consistiria na apresentação de eventos sobrenaturais ao longo da história e em sua explicação racional, ao final de tudo. O **fantástico maravilhoso**, por sua vez, englobaria as narrativas que terminam com uma aceitação do sobrenatural e, portanto, sem explicação, motivo pelo qual se aproximam do fantástico puro.

4 CARACTERIZAÇÃO DAS NARRATIVAS INFANTO-JUVENIS DE FANTASMA

4.1 ESTABELECIMENTO DA HIPÓTESE INICIAL

Com o intuito de descrever e analisar narrativas infanto-juvenis de fantasma foi necessário, em primeiro lugar, coletar amostras desse material. Para tanto, procuraram-se, em diversas fontes, narrativas destinadas ao público infanto-juvenil, cujo enredo tratasse de uma aparição fantasmagórica ou em que simplesmente se mencionasse a existência de um fantasma ou sua possibilidade. Até o final desse processo de seleção, foram encontradas 72 narrativas que atendiam à proposta, cuja lista com títulos e referências está disponível no **Apêndice A**. No entanto, não era possível garantir que elas formariam um grupo homogêneo.

Verificou-se, desde o início da seleção, a existência de grupos distintos de narrativas, que se diferenciavam em virtude do tratamento dispensado à personagem fantasma. Após a leitura de uma série de narrativas de fantasmas voltadas ao público infanto-juvenil, foi possível criar quatro categorias, bem como fazer uma breve descrição de suas características ⁴. As categorias identificadas foram, a partir do grau de incidência do sobrenatural, então chamadas de consolidadora, desmistificadora, anuladora e corruptora e são a seguir descritas.

A narrativa **consolidadora** mantém o caráter sobrenatural da aparição fantasmagórica e essa permanência do elemento fantasmagórico reproduz a sensação de medo ou de incerteza acerca dos limites entre o real e o imaginário. É o caso, entre outros, do livro *Casa assombrada*, de Angela Lago (1993?) e dos

⁴ A hipótese de quatro categorias foi um item que constou ainda no projeto da presente pesquisa e que consistiu em uma primeira tentativa de organizar o material coletado.

contos “O médico-fantasma”, de Heloisa Prieto (1997); “A mais bela noite de Margarida”, de Edson Gabriel Garcia (1991); “Uma noite muito estranha” de Flávio Morais (2006); “Encurtando o caminho”, de Angela Lago (2005); “A queda da casa de Usher”, de Edgar Allan Poe (2006); “A casa do pesadelo”, de Edward Lucas White (2006); “A casa B... em Cadmen Hill”, de Catherine Crowe (2006); “O vigia da fronteira”, de Charles Dickens (2006); “Uma noite na Feiticeira”, de Adelino Martins (1996) e “Billy”, “A destemida” e “Bu!”, de Kevin Crossley-Holland (2003).

Na categoria intitulada **desmistificadora**, há uma negação do sobrenatural, isto é, o elemento fantasmagórico é apresentado e posteriormente substituído por um elemento da realidade. Por exemplo, a existência do fantasma é explicada pelo desmascaramento de uma pessoa real, tornando-se público o embuste. É a categoria de narrativas como *Tem fantasma na rua!*, de Cláudio Martins (2000); *História de fantasma*, de Tatiana Belinky (2004); “O fantasma e o alfaiate”, de Heloisa Prieto (1997); “Caio?”, de Angela Lago (2005), “O fantasma da chácara”, de Adelino Martins e *Fantasma existe?*, de Ruth Rocha e Dora Lorch (2004).

Na narrativa **anuladora**, verifica-se uma ruptura total com o elemento causador de medo, próprio do fantasma. Nesse tipo de narrativa, o fantasma é mostrado como amigo do indivíduo ou como parte de seu cotidiano. Essas narrativas têm, muitas vezes, caráter pedagogizante, e pretendem inculcar à criança ou ao jovem leitor a crença na não-existência do sobrenatural e, conseqüentemente, o não-temor ao fantasma. *Branquinho, o fantasminha triste*, de Regina Capanema de Almeida (1997), *O pequeno fantasma*, de Pedro Bandeira (1998), *Pluft, o fantasminha*, de Maria Clara Machado (1984?) e “O médico-fantasma” (1997), de Heloisa Prieto, são amostras desse grupo.

A categoria **corruptora** abrange narrativas em que o elemento fantasmagórico é corrompido em sua natureza amedrontadora, seja por meio do humor ou por outros meios. Esse tipo de efeito causa, no leitor, uma espécie de abrandamento do medo inicial, imposto pelo fantasma. “Mão de Cabelo”, de Sônia Travassos (2007) é uma narrativa de fantasma corruptora, bem como todas as de Luciana Garcia (2004, 2005): “A loira do banheiro”, “A moça de branco” e “O zumbi”.

4.2 ASPECTOS CONTEUDÍSTICOS DO *CORPUS*

Mesmo depois de estabelecidas tais categorias, sucessivas leituras das narrativas de fantasma selecionadas foram realizadas, que continuaram mostrando disparidades de conteúdo dentre os textos que compunham o *corpus*. Uma coleção heterogênea de narrativas havia se formado, que manifestava peculiaridades no que diz respeito ao gênero do discurso, às personagens centrais da trama e ao tratamento dispensado ao sobrenatural. Em virtude dessa variabilidade, pensou-se ser necessário traçar um comentário acerca de tais particularidades em algumas dessas 72 narrativas, visto que não se pretendia analisar todas elas.

Em sua maior parte, as narrativas traziam, como acontecimento principal, o aparecimento, envolto em mistério, de um fantasma, causador de medo e/ou estranhamento entre as personagens, o que as caracteriza como uma narrativa de assombração. Não há dúvida de que essa posição consolidadora é o caso da maioria das histórias coletadas; “Vovó Maria”, de Heloisa Prieto (2003) e “Os cavaleiros de Isabela”, de Abelardo Jiménez Lambertus (1992) são bons exemplos dessa ênfase em torno do acontecimento sobrenatural. Paralelamente, encontrou-se um segundo grupo de variantes, em que figuravam narrativas anuladoras de caráter mais aventureso, em que o fantasma não é o motivo principal; ele é um meio para que o herói descubra um tesouro escondido, como em “O tesouro enterrado”, de Rosa Cerna Guardia (1985) ou para que o herói possa provar sua bravura, como em “O jovem que não tinha medo de nada”, de Heloisa Prieto (1997).

O conto intitulado “A casa assombrada ou o tesouro escondido”, de Tycho Brahe (1955), também é uma amostra desse tipo de narrativa, porém da categoria desmistificadora; nela, a substituição do sobrenatural pela aventura é levada ao extremo, uma vez que, terminada a leitura do conto, percebe-se não se tratar em nada de uma história de assombração, mas sim de pura aventura. Embora o título tenha sugerido, inicialmente, ao leitor, a existência – ou a suspeita – de uma casa assombrada, esse fato é negado pelo narrador ainda nas primeiras páginas, em que explica ter sido a fama da casa de mal-assombrada um embuste, criado pelo pai da família, para manter vizinhos e estranhos afastados de sua casa e, conseqüentemente, de seus filhos, que passavam o dia sozinhos. É o que explica o narrador no trecho a seguir:

[...] o astucioso fidalgo recorrera a um hábil expediente qual o de espalhar entre as vendedeiras do mercado que no caminho da floresta apareciam à noite vultos fantásticos e mesmo de dia surgiam almas do outro mundo e homens e mulheres encantados que se sumiam mal a gente as via. [...].

Em breve, raros eram aqueles que se animavam mesmo de dia a transpor o caminho que ia ter à casa do lenhador [...] (BRAHE, 1955, p.48-49).

Já no primeiro parágrafo da narrativa, é possível encontrar a justificativa do narrador para a crença fácil do povo nos boatos espalhados pelo patriarca, caracterizando-a explicitamente como desmistificadora. Como pode ser lido no trecho abaixo, o narrador escarnece das crendices populares, incluindo aí a de casas mal-assombradas, enquanto as atribui a diferentes grupos étnicos, formadores do Brasil:

Se houve país onde a superstição tivesse logrado uma fácil existência foi de certo no Brasil onde a religião por vezes se mescla e se adapta ao fetichismo do índio e do africano e também às crendices vindas de além mar. A verdade, porém, é que sob a aparência de fadas, aparições, etc., alguma coisa há encobrendo a astúcia ou a maldade humanas. Também é verdadeiro que o medroso julga ver o que não existe (BRAHE, 1955, p.48).

Esse ponto de vista do narrador, cético em relação a tudo o que é sobrenatural, permanece em todo o decorrer da narrativa, cuja sequência de ações leva a família a achar, no meio de uma floresta, um tesouro há muito tempo enterrado, sem que, até seu desfecho, se mencione qualquer tipo de assombração. O título enganoso do conto, portanto, acaba por revelar ao leitor uma história de caráter objetivo e nada fantástico.

Outra narrativa em que prevalece o tom aventureesco é “O companheiro de viagem”, de Figueiredo Pimentel (1896). No entanto, não chega a haver, como no conto de Tycho Brahe, um desprezo ao fantástico; acontece simplesmente que o encontro com o sobrenatural não causa estranhamento algum ao herói. Quando este se depara, em noite chuvosa, com o esquife de um morto desconhecido, em uma capela abandonada, tem-se o primeiro momento propício para que fraquejasse, retornado à sua casa ou demonstrando temor. O rapaz, porém, dá mostras de coragem e de piedade ao, depois de ter orado pelo finado desconhecido, pagar uma dívida do morto a dois homens estranhos, impedindo assim que eles perturbassem o descanso do defunto. Segue a passagem em que esse acontecimento é narrado:

Foi só então que o rapaz reparou: no centro da nave estava um esquife aberto, com um cadáver, que não haviam tido tempo de inumar. Não teve medo porém, pois sabia que os mortos não voltam; e que só os vivos fazem mal, quando são maus.

Depois de fazer uma breve oração, por alma daquele finado, ia de novo adormecer, quando ouviu barulho de passos. Ato contínuo, entraram dois homens: dirigiram-se para o caixão, e fizeram menção de carregar o corpo (PIMENTEL, 1896, p.3).

Mais adiante, se vai saber que a alma desse morto, cujo corpo foi preservado pelo herói, está de volta na forma humana de Miguel, que se torna seu grande companheiro e auxiliar nas tarefas impossíveis. No dia seguinte ao do casamento do herói com a tão difícil e tão desejada princesa, o fiel companheiro revela sua verdadeira identidade e, assim como aparecera, repentinamente, desaparece no ar, sem causar assombro algum ao herói, situando a narrativa, portanto, dentro da categoria anuladora.

No dia seguinte, Miguel apareceu ao companheiro, e disse-lhe:

– Eu sou a alma daquele morto, a quem não consentiste que dois perversos atirassem no campo para servir de pasto aos urubus. Com o único dinheiro que possuías, compraste a minha tranquilidade no túmulo. Porque foste bom, Deus te protegeu.

Agora minha missão está finda.

Sê feliz!

Acabando de pronunciar tais palavras, transformou-se em luminosa nuvenzinha, e desapareceu nos ares (PIMENTEL, 1896, p.7).

Note-se que as duas narrativas anteriormente citadas datam de 1955, a de Brahe, e de 1896, a de Pimentel. Ao lado delas, figura outro conto da categoria anuladora, extraído da coleção *Thesouro da juventude* [s.d.], cuja publicação é da década de 1930. De título “As três noites no castelo encantado”, a história conta a provação pela qual o herói tem de passar por três noites seguidas, qual seja, aguentar a surra de espíritos maus, para conseguir desencantar uma princesa e tomá-la como esposa. Como se pôde perceber, as narrativas de fantasma de caráter mais aventureco tiveram maior incidência nas publicações mais antigas do *corpus*, o que pode indicar o pensamento realista dominante na época e expresso na literatura. Um outro grupo de histórias que pôde ser identificado dentre as narrativas do *corpus*, indicava uma tendência diferente nas histórias de fantasma, sendo, ao contrário, de publicação bem mais atual.

Esse grupo, formado por narrativas pertencentes às categorias desmistificadora, tem como mote o medo infantil e não a aparição fantasmagórica em si. Assim, o fantasma é apenas fruto de uma sensação de pavor ou a materialização do medo generalizado da protagonista. É o que acontece, por exemplo, em *Uuuuuuu: um barulho estranho*, de Liliana Iacocca (1994), narrativa em que o provável fantasma é um simples barulho causado pela tempestade que se aproxima; ou em *Tem fantasma na rua!*, de Cláudio Martins, em que as aparições fantasmagóricas são, de fato, personagens de um circo. A menção ao fantasma, nesse tipo de narrativa, tem um propósito claro: o de dirimir o medo infantil diante do desconhecido, ao mostrá-lo como algo racionalmente explicável.

Essa tendência, própria de uma linha pedagogizante da literatura infantil é geral e chega à descaracterização literária na narrativa de Ruth Rocha e Dora Lorch, intitulada *Fantasma existe?*. Apesar da sugestão expressa pelo título, a narrativa não trata propriamente de fantasmas, mas sim do medo generalizado que o eu-narrador, uma criança, sente diante do que é desconhecido ou surpreendente; nesse contexto, o fantasma é apenas um dos objetos de seu medo, ao lado da bruxa, do lobo mau, do escuro e de monstros, conforme explica o narrador, no trecho: “A gente tem medo que essas coisas possam nos machucar ou machucar as pessoas que a gente gosta” (ROCHA; LORCH, 2004, p.14).

A narrativa não é feita de uma sequência de ações, mas de perguntas seguidas de repostas, ambas formuladas pelo próprio narrador, instaurando-se, dessa maneira, uma espécie de monólogo reflexivo infantil. Depois de conduzir, sozinho, uma reflexão acerca dos objetos de seu temor, o narrador criança pretende que se chegue à conclusão de que, já que é ele quem cria seus medos, é capaz de controlá-los; portanto, não precisa mais senti-los.

Mesmo sabendo que essas coisas não vão nos machucar, nós temos medo. Mas afinal, por que é que nós temos medo? (ROCHA; LORCH, 2004, p.15)

É porque esses medos estão na cabeça da gente, nos sonhos da gente. Mas nos somos mais fortes do que os nossos sonhos. Nós podemos mandar neles. Então, não precisamos ter medo! (ROCHA; LORCH, 2004, p.16)

O livro de Ruth Rocha e Dora Lorch ilustra uma tendência recorrente na literatura infanto-juvenil atual, que o confirma como membro da categoria desmistificadora e que tem funcionado como uma espécie de “autoajuda mirim”.

Esse tipo de livro tem, desde sua concepção, um propósito definido, qual seja, o de oferecer à criança soluções para problemas cotidianos. No caso aqui exposto, utilizou-se a estratégia do discurso conduzido por um narrador criança, para aproximar o texto de seu leitor infantil e, desse modo, estimulá-lo a reconhecer-se no narrador e, junto com ele, resolver seus próprios medos.

Uma única narrativa formou uma variante da categoria anuladora, por apresentar um propósito completamente diferente dos perceptíveis nas demais narrativas deste *corpus*. Em “Até a vista, turma!”, de Wagner Costa (1992), subjazem crenças doutrinárias espíritas⁵. Por isso, os eventos sobrenaturais nela ocorridos são apresentados como fenômenos naturais da vida e as personagens que deles participam rumam a um autoconhecimento, por meio do desenvolvimento de sua mediunidade. Portanto, embora esses fenômenos causem estranhamento à maioria dos integrantes da turma, que desconhecem a doutrina espírita, são tratados com naturalidade por outros, que dão mostras de compreender os eventos fantasmagóricos e saber lidar com eles. Importante esclarecer que essa narrativa tem em vista um leitor mais velho e, portanto, mais maduro linguisticamente e psicologicamente que o infantil. Essa produção literária espírita, voltada para adolescentes, não deixa de ser panfletária, pois visa a explicitar crenças, estando a favor de uma finalidade extraliterária.

Outras narrativas, pertencentes à categoria anuladora destacaram-se no *corpus*, não pelo gênero discursivo predominante, mas por apresentarem o fantasma como sujeito, isto é, como o protagonista das ações, e não como simples objeto de medo de alguém. É o que acontece, por exemplo, nos textos de Luciana Garcia, em *Branquinho, o fantasminha triste*, de Regina Capanema de Almeida, em *Pluft, o fantasminha*, de Maria Clara Machado, ou na história em quadrinhos “Um caso de morte”, protagonizada por Penadinho, personagem, criada por Maurício de Souza (1991), sujeito e também protagonista na maioria das histórias em quadrinhos que ganham seu nome. Penadinho, conforme seu nome sugere, é uma alma penada que, apesar de viver em um cemitério, executa tarefas diversas, comuns aos seres humanos vivos: arruma a cova onde habita, sai com os amigos para escutar a transmissão de um jogo de futebol, mantém uma namorada, etc. Do mesmo modo

5 O Espiritismo, ou Kardecismo, é um sistema doutrinário desenvolvido por Allan Kardec, no século XX, cujas crenças baseiam-se na sobrevivência da alma após a morte e na comunicação entre vivos e mortos, isto é, entre encarnados e desencarnados, por meio de médiuns (FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [s.d.], 1ª ed., p.569).

que um ser humano, Penadinho se aflige diante questões próprias à sua existência, que, dada sua natureza, consistem em amparar e orientar almas recém chegadas ao cemitério ou em aceitar a própria reencarnação em um novo corpo. Vale notar que Penadinho não está sozinho em sua tirinha, ele aparece geralmente com uma turma de amigos, da qual fazem parte outros seres sobrenaturais: um vampiro, um lobisomem, uma múmia que age como se fosse viva, uma criatura à la *Frankenstein* e outras almas penadas.

Em “O fantasma de Samuel”, de Kevin Crossley-Holland, evidencia-se esse procedimento; o fantasma de um menino, de nome Samuel, tem a trajetória própria de um herói dos contos maravilhosos: após a morte, precisa reunir todas as partes de seu corpo e entregá-las para uma Grande Minhoca, que as comerá; somente depois de passar por esse ser fantástico, a alma do finado Samuel poderá transcender e libertar-se de um mundo povoado de seres espectrais. Somente no parágrafo inicial da narrativa é que se fala de um ser vivo, o próprio Samuel, antes da morte: “Pobre Samuel! Ele estava dormindo, quando sua casa pegou fogo, e acordou tarde demais. Era apenas um menino e morreu queimado; virou cinzas” (CROSSLEY-HOLLAND, 2003, p.58). A partir daí, tem-se a odisséia do fantasma do menino. Assim como nos contos maravilhosos, o fantasma vai por três vezes à sua casa, destruída pelas chamas, com o objetivo de reunir as cinzas de seu corpo e entregá-las à Grande Minhoca e de buscar as duas partes que lhe faltam: um braço, que amputara anos atrás, e uma unha, que perdera quando vivo. O fantasma encontra as cinzas do braço, mas não as de uma unha e, na terceira vez em que encontra a Grande Minhoca, descobre que, em função da impossibilidade de entregar seu corpo inteiro, pela ausência da unha, terá de vagar eternamente em um mundo de almas penadas. Em razão de seu desfecho, “O fantasma de Samuel” é considerada uma variante pertencente à categoria consolidadora.

Essas narrativas, em que se privilegia o fantasma, em detrimento do humano, parece também estar presente em produções mais atuais, exceto pela amostra anteriormente citada; embora ela tenha sido retirada de uma coletânea publicada em 2003, a fonte é referida a uma coletânea folclórica de língua inglesa, datada de 1891. Cabe apontar que esse tipo de narrativa pode ter sido inaugurada, ou, ao menos, consagrada, pelos quadrinhos norte-americanos de *Gasparzinho*, o *fantasminha camarada*, editados a partir da década de 1940 pela Harvey Comics. Com o título original *Casper, the friendly Ghost*, essas histórias ganham versões em

desenhos animados, que passam então a serem produzidos pela *Famous Studios* e pela *Harvey Films* na década de 1950. Voltadas para o público infantil, as histórias em quadrinhos de Gasparzinho só chegam ao público brasileiro em 1970, lançadas então pela editora *O Cruzeiro*, e os desenhos animados começam a ser exibidos na década de 1980 pela *Record*, mas ambas as produções culturais já encontram aqui outras que se lhes assemelham.

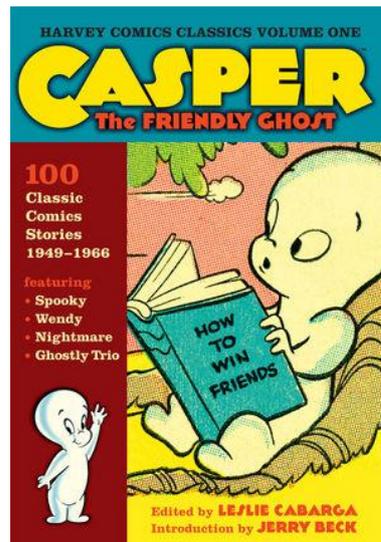


Figura 1 – Capa do primeiro volume dos quadrinhos de *Gasparzinho*

É notável a influência exercida por Gasparzinho na concepção da personagem brasileira Pluft, também um fantasma camarada. Em 1955, a escritora e dramaturga mineira Maria Clara Machado estreou *Pluft, o fantasma*, peça de sua autoria que foi, a partir de então, amplamente encenada e difundida em todo o Brasil. O texto publicado era inicialmente o dramático, mas ganhou posteriormente uma versão narrativa, a qual foi selecionada para a constituição do *corpus* desta pesquisa. Sem dúvida, na literatura infantil brasileira, Pluft é o maior representante dessa vertente que traz o fantasma como sujeito das ações; além disso, as personagens norte-americanas e brasileiras podem ser aproximadas por suas semelhanças: assim como Gasparzinho, Pluft é um fantasma bondoso e amigo que, no fundo, não deseja causar medo algum às pessoas. Esse aspecto confere a *Pluft, o fantasma* o título de narrativa mais conhecida e talvez melhor representante da categoria anuladora.

4.3 ASPECTOS FORMAIS DO CORPUS

Vistas algumas peculiaridades acerca do conteúdo do *corpus* formado pela pesquisa que se propôs fazer, procurou-se traçar um panorama geral, em nível formal, das 72 narrativas de fantasma voltadas ao público infanto-juvenil, agrupadas em perspectiva ampla, conforme as categorias propostas. Para tanto, criaram-se tabelas, que podem ser visualizadas nas próximas páginas, capazes de classificar aspectos variados do *corpus*, como o tipo de narrador utilizado, a faixa etária das personagens envolvidas na trama, a referência a animais, os elementos espaço-temporais do evento principal e a modalidade da narrativa.

4.3.1 Tipo de narrador

A classificação de acordo com o tipo de narrador é feita a partir dos dois estatutos do narrador estabelecidos por Genette (**heterodiegético** e **homodiegético**), que levam em conta a relação entre o narrador e a história contada. A seguir, encontra-se a tabela que indica o tipo de narrador de cada uma das 72 narrativas deste *corpus*. Ela foi construída como instrumento para explicitar os dados sobre as narrativas desta pesquisa e tem seus resultados finais expressos no Gráfico 1, posteriormente apresentado.

Tabela 2 – Indicação do tipo de narrador

TIPO DE NARRADOR				
	TÍTULO	AUTOR	HETERODIEGÉTICO	HOMODIEGÉTICO
1	<i>Tem fantasma na rua!</i>	MARTINS, Cláudio		X
2	<i>História de fantasma</i>	BELINKY, Tatiana	X	
3	"O fantasma e o alfaiate"	PRIETO, Heloisa	X	
4	"O médico-fantasma"	PRIETO, Heloisa	X	
5	"O fantasma da sorte"	PRIETO, Heloisa	X	
6	"O jovem que não tinha medo de nada"	PRIETO, Heloisa	X	
7	"Vovó Maria"	PRIETO, Heloisa		X
8	"Amor de fantasma"	PRIETO, Heloisa		X
9	"A Loira do Banheiro"	PRIETO, Heloisa		X

TIPO DE NARRADOR				
	TITULO	AUTOR	HETERODIEGÉTICO	HOMODIEGÉTICO
10	"Francisquinha"	PRIETO, Heloisa		X
11	"O Moleque Palhaço"	PRIETO, Heloisa		X
12	"Caio?"	LAGO, Angela	X	
13	"A rosa assombrada"	LAGO, Angela	X	
14	"A casa sonhada"	LAGO, Angela	X	
15	"Encurtando o caminho"	LAGO, Angela	X	
16	<i>Casa assombrada</i>	LAGO, Angela	X	
17	"Até a vista, turma!"	COSTA, Wagner	X	
18	"Uma noite na Feiticeira"	MARTINS, Adelino		X
19	"O fantasma da chácara"	MARTINS, Adelino		X
20	"A casa mal assombrada ou o tesouro escondido"	BRAHE, Tycho	X	
21	"Uma noite muito estranha"	MORAIS, Flávio	X	
22	"A queda da casa de Usher"	POE, Edgar Allan		X
23	"A casa do pesadelo"	WHITE, Edward Lucas		X
24	"A casa B... em Cadmen Hill"	CROWE, Catherine	X	
25	"O vigia da fronteira"	DICKENS, Charles		X
26	"Billy"	CROSSLEY-HOLLAND, Kevin	X	
27	"O fantasma de Samuel"	CROSSLEY-HOLLAND, Kevin	X	
28	"A destemida"	CROSSLEY-HOLLAND, Kevin	X	
29	"Bu!"	CROSSLEY-HOLLAND, Kevin	X	
30	"A loira do banheiro"	GARCIA, Luciana	X	
31	"A moça de branco"	GARCIA, Luciana	X	
32	"O zumbi"	GARCIA, Luciana	X	
33	"Mão de Cabelo"	TRAVASSOS, Sônia	X	
34	<i>Fantasma existe?</i>	ROCHA, Ruth; LORCH, Dora		X
35	<i>Branquinho, o fantasmilha triste</i>	ALMEIDA, Regina Capanema de	X	
36	<i>O pequeno fantasma</i>	BANDEIRA, Pedro	X	
37	<i>Pluft, o fantasmilha</i>	MACHADO, Maria Clara	X	
38	"A mortalha"	THESOIRO da juventude	X	
39	"Os sapatinhos de pão"	THESOIRO da juventude	X	
40	"As três noites no castelo encantado"	THESOIRO da juventude	X	
41	"A lavadeira encantada"	THESOIRO da juventude	X	
42	<i>Uuuuuuu: um barulho estranho</i>	IACOCCA, Liliana	X	
43	<i>O fantasma</i>	FICHTNER, Marília; NUNES, Artur Sanfelice	X	
44	<i>A noite assombrada</i>	JUNQUEIRA, Sonia	X	
45	<i>O barulho fantasma</i>	JUNQUEIRA, Sonia	X	
46	<i>Apalka</i>	CARDENAL, Ernesto	X	
47	"Kigbo e os espíritos do mato"	DANSA, Salmo; BRAZ, Júlio Emílio	X	
48	"A montanha viajante"	CABRERA, Luis Urteaga	X	
49	"As cavernas de Aguas Buenas"	TOMÉ, Jesús		X
50	"Os cavaleiros de Isabela"	LAMBERTUS, Abelardo Jiménez	X	
51	"Maria Angula"	GÓMEZ, Maria; TORRE, Jorge Renán de la	X	
52	"A sombra negra e o gaúcho valente"	CARIZZO, Jesús Maria; GARRIDO, Nelly	X	
53	"A gruta do Jacinto"	DOMENECH, Manuel; RAMOS, Juan Antonio	X	
54	"O tesouro enterrado"	GUARDIA, Rosa Cerna	X	

TIPO DE NARRADOR				
	TITULO	AUTOR	HETERODIEGÉTICO	HOMODIEGÉTICO
55	"Os dois caçadores e a Saiona"	ARISMENDI, Santos Erminy	X	
56	"Companhia à noite"	LESSA, Orígenes		X
57	"A velha que não morria"	MESSIAS, Adriano		X
58	"A porca, ora, a porca"	MESSIAS, Adriano		X
59	"Flor, telefone, moça"	ANDRADE, Carlos Drummond de	X	
60	"A história do pescador"	KWAN, Michael David	X	
61	"A cantora da noite"	KWAN, Michael David		X
62	"A borboleta"	KWAN, Michael David	X	
63	"A mais bela noite de Margarida"	GARCIA, Edson Gabriel	X	
64	"O casal de velhos"	GARCIA, Edson Gabriel	X	
65	"Os dentes de Madalena"	GARCIA, Edson Gabriel	X	
66	"O companheiro de viagem"	PIMENTEL, Figueiredo	X	
67	"O besouro de ouro"	PIMENTEL, Figueiredo	X	
68	"A casa mal-assombrada"	PIMENTEL, Figueiredo	1	
69	"A alma do outro mundo"	PIMENTEL, Figueiredo	X	
70	"O fantasma lambão"	BUSCH, Wilhelm	X	
71	"Um espanto"	DISNEY, Walt	X	
72	"Um caso de morte"	SOUZA, Maurício de	X	
TOTAL			55	17

Das 72 narrativas analisadas, 55 têm narrador heterodiegético e 17 homodiegético, o que pode ser representado pelos percentuais 76% e 24%, respectivamente, e melhor visualizado no gráfico⁶ a seguir:

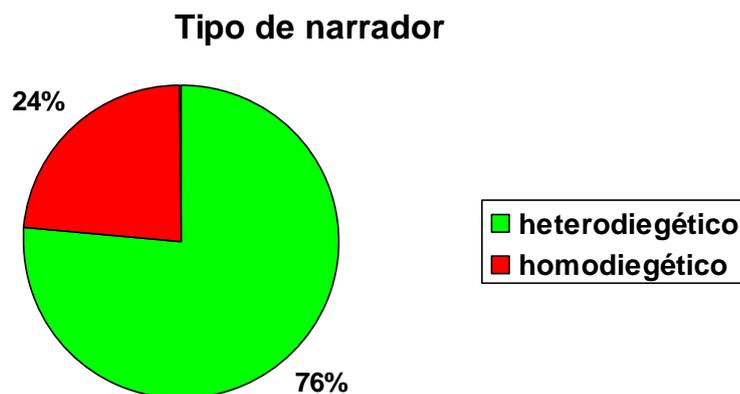


Gráfico 1 – Tipo de narrador

A absoluta predominância do narrador heterodiegético não surpreende. Nota-se, na literatura infantil em geral, uma preferência pelo narrador heterodiegético, uma vez que, para o autor adulto dessa literatura, não é tarefa fácil utilizar um narrador homodiegético que seja uma criança, pois este terá que assumir o ponto de

⁶ Todos os gráficos apresentados nesta dissertação foram elaborados a partir das tabelas que constam no início de cada subcapítulo.

vista e as peculiaridades da linguagem infantil ao narrar a história e nem sempre convence.

Dentre o *corpus* selecionado, apenas em *Fantasma existe?*, de Ruth Rocha e Dora Lorch, há um narrador homodiegético representado por uma criança; um menino cheio de medos, conforme se comentou anteriormente. Nessa tentativa do autor de experimentar o ponto de vista da criança, tem-se um narrador que não vive realmente o medo infantil, mas que oferece à criança leitora uma conscientização de seus medos, na intenção de auxiliá-la a derrotá-los. Tal conscientização, no entanto, não é uma atitude do ser imaturo, mas do adulto, razão por que a postura do narrador é um tanto forçada, embora seja louvável seu propósito.

Já os capítulos de título “A porca, ora, a porca”, retirado de *Histórias mal-assombradas em volta do fogão de lenha*, de Adriano Messias (2004), e “A velha que não morria”, encontrado em *Histórias mal-assombradas do tempo da escravidão*, também de Messias (2005), apresentam um narrador homodiegético adolescente; os casos de assombração relatados nas narrativas, no entanto, estão apoiados em voz da tradição. Na primeira, o narrador passa para a avó o compromisso de assumir a veridicção sobre a história por ele narrada:

Este caso de assombração minha vó Dórica, mãe de meu pai, me contava e eu ficava ao mesmo tempo fascinado e amedrontado, a ponto de ela ter de mudar o final da história e dizer que tudo não passava das artimanhas de um mágico, só pra me adoçar... Mas vou contar como era horripilante... (MESSIAS, 2004, p.25).

Na segunda narrativa, o caso está inserido na fala de Bá, uma velha mulher, descendente de escravos africanos e detentora de boas histórias de assombração, segundo o adolescente. É, portanto, Bá quem conta o caso de um homem tão mau, que, depois da morte, não é recebido nem por Deus nem pelo diabo, razão por que sua alma vaga incansavelmente mundo afora. Instala-se, assim, uma mudança de narrador, visto que se tem, na verdade, duas narrativas, estando uma inserida dentro da outra.

Genette descreve esse fenômeno como a existência de dois níveis narrativos distintos, cujos acontecimentos narrados situam-se fora da narrativa primeira, sendo, portanto, extradiegéticos. Segundo o teórico, as duas narrativas mantêm uma relação temática de analogia, visto que o mote proposto em ambas é o da assombração; no entanto, elas não possuem continuidade espaço-temporal, isto é,

acontecem em tempo e espaço diferentes. A existência de dois níveis narrativos é observada também em muitas outras amostras do *corpus*, que trazem narradores distintos na narrativa principal e na narrativa secundária. É o caso, por exemplo, do história consolidadora “A loira do banheiro”, de Heloisa Prieto (2003), ou da anuladora “As cavernas de Águas Buenas”, de Jesús Tomé (1992).

Tal fenômeno é observado por Genette já na *Odisseia*, sendo bastante comum na literatura oral. Também a estratégia, utilizada pelo narrador na passagem acima transposta, de calcar na tradição o que conta ou de remeter a origem do caso narrado a outrem, é muito comum em narrativas folclóricas. Ao utilizar as expressões “alguém me disse”, “não aconteceu comigo, mas com alguém que conheço”, ou outras do tipo, o narrador reforça, por um lado, a oralidade desse tipo de narrativa, e, por outro lado, utilizando o rito da passagem da palavra, se exime da responsabilidade do que vai contar, passando-a adiante e não atestando sua veracidade, sugerindo, portanto, a possibilidade de a história ser fruto da imaginação.

Em contrapartida, existem narrativas de narradores homodiegéticos que afirmam ter vivenciado o que contam. Por exemplo, “A queda da casa de Usher”, de Edgar Allan Poe, “A casa do pesadelo”, de Edward Lucas White, “O vigia da fronteira”, de Charles Dickens, ou “Companhia à noite”, de Orígenes Lessa (2003), são narrativas da categoria consolidadora que consistem em uma tentativa do narrador de compreender melhor, por meio da exposição dos fatos, o que se passou quando teve contato com algo fantasmagórico. Essa postura investigativa, assumida por vezes abertamente pelo narrador, auxilia a construir a verossimilhança do texto, tornando-o mais convincente para o leitor. Ressalta-se que todas narrativas citadas neste parágrafo, nas quais essa estratégia é utilizada, foram escritas inicialmente para adultos e encontram-se, neste *corpus*, adaptadas ou simplesmente redimensionadas a um público leitor infanto-juvenil.

4.3.2 Faixa etária das personagens

Expõe-se, a seguir, a faixa etária das personagens das narrativas do presente corpus; a partir desta tabela, foram elaborados os gráficos 2 e 3, comentados adiante.

Tabela 3 – Indicação da faixa etária das personagens

FAIXA ETÁRIA DAS PERSONAGENS									
	TÍTULO	AUTOR	SOMENTE ADULTO	SOMENTE CRIANÇA	SOMENTE JOVEM	ADU. e CRI.	ADU. e JOV.	CRI. e JOV.	ADU. JOV. e CRI.
1	<i>Tem fantasma na rua!</i>	MARTINS, Cláudio				X			
2	<i>História de fantasma</i>	BELINKY, Tatiana				X			
3	"O fantasma e o alfaiate"	PRIETO, Heloisa					X		
4	"O médico-fantasma"	PRIETO, Heloisa				X			
5	"O fantasma da sorte"	PRIETO, Heloisa				X			
6	"O jovem que não tinha medo de nada"	PRIETO, Heloisa							X
7	"Vovó Maria"	PRIETO, Heloisa					X		
8	"Amor de fantasma"	PRIETO, Heloisa							X
9	"A Loira do Banheiro"	PRIETO, Heloisa					X		
10	"Francisquinha"	PRIETO, Heloisa					X		
11	"O Moleque Palhaço"	PRIETO, Heloisa				X			
12	"Caio?"	LAGO, Angela	X						
13	"A rosa assombrada"	LAGO, Angela					X		
14	"A casa sonhada"	LAGO, Angela	X						
15	"Encurtando o caminho"	LAGO, Angela		X					
16	<i>Casa assombrada</i>	LAGO, Angela				X			
17	"Até a vista, turma!"	COSTA, Wagner					X		
18	"Uma noite na Feiticeira"	MARTINS, Adelino					X		
19	"O fantasma da chácara"	MARTINS, Adelino							X
20	"A casa mal assombrada ou o tesouro escondido"	BRAHE, Tycho					X		
21	"Uma noite muito estranha"	MORAIS, Flávio			X				
22	"A queda da casa de Usher"	POE, Edgar Allan	X						
23	"A casa do pesadelo"	WHITE, Edward Lucas				X			
24	"A casa B... em Cadmen Hill"	CROWE, Catherine	X						
25	"O vigia da fronteira"	DICKENS, Charles	X						
26	"Billy"	CROSSLEY-HOLLAND, Kevin							X
27	"O fantasma de Samuel"	CROSSLEY-HOLLAND, Kevin				X?			
28	"A destemida"	CROSSLEY-HOLLAND, Kevin					X		
29	"Bul"	CROSSLEY-HOLLAND, Kevin				X			
30	"A loira do banheiro"	GARCIA, Luciana				X			
31	"A moça de branco"	GARCIA, Luciana			X				
32	"O zumbi"	GARCIA, Luciana	X?						

FAIXA ETÁRIA DAS PERSONAGENS									
	TITULO	AUTOR	SOMENTE ADULTO	SOMENTE CRIANÇA	SOMENTE JOVEM	ADU. e CRI.	ADU. e JOV.	CRI. e JOV.	ADU. JOV. e CRI.
33	"Mão de Cabelo"	TRAVASSOS, Sônia		X					
34	<i>Fantasma existe?</i>	ROCHA, Ruth; LORCH, Dora		X					
35	<i>Branquinho, o fantasminha triste</i>	ALMEIDA, Regina Capanema de				X			
36	<i>O pequeno fantasma</i>	BANDEIRA, Pedro							X
37	<i>Pluft, o fantasminha</i>	MACHADO, Maria Clara				X			
38	"A mortalha"	THESOIRO da juventude				X			
39	"Os sapatinhos de pão"	THESOIRO da juventude				X			
40	"As três noites no castelo encantado"	THESOIRO da juventude					X		
41	"A lavadeira encantada"	THESOIRO da juventude							X
42	<i>Uuuuuu: um barulho estranho</i>	IACOCCA, Liliana		X					
43	<i>O fantasma</i>	FICHTNER, Marília; NUNES, Artur Sanfelice		X					
44	<i>A noite assombrada</i>	JUNQUEIRA, Sonia					X		
45	<i>O barulho fantasma</i>	JUNQUEIRA, Sonia		X					
46	<i>Apalka</i>	CARDENAL, Ernesto	X						
47	"Kigbo e os espíritos do mato"	DANSA, Salmo; BRAZ, Júlio Emílio				X			
48	"A montanha viajante"	CABRERA, Luis Urteaga							X
49	"As cavernas de Aguas Buenas"	TOMÉ, Jesús	X						
50	"Os cavaleiros de Isabela"	LAMBERTUS, Abelardo Jiménez	X						
51	"Maria Angula"	GÓMEZ, Maria; TORRE, Jorge Renán de la	X						
52	"A sombra negra e o gaúcho valente"	CARIZZO, Jesús Maria; GARRIDO, Nelly	X						
53	"A gruta do Jacinto"	DOMENECH, Manuel; RAMOS, Juan Antonio				X			
54	"O tesouro enterrado"	GUARDIA, Rosa Cerna	X						
55	"Os dois caçadores e a Saiona"	ARISMENDI, Santos Erminy	X						
56	"Companhia à noite"	LESSA, Orígenes	X						
57	"A velha que não morria"	MESSIAS, Adriano				X?			
58	"A porca, ora, a porca"	MESSIAS, Adriano				X?			
59	"Flor, telefone, moça"	ANDRADE, Carlos Drummond de					X		
60	"A história do pescador"	KWAN, Michael David	X						
61	"A cantora da noite"	KWAN, Michael David					X		
62	"A borboleta"	KWAN, Michael David					X		
63	"A mais bela noite de Margarida"	GARCIA, Edson Gabriel	X						
64	"O casal de velhos"	GARCIA, Edson Gabriel	X						
65	"Os dentes de Madalena"	GARCIA, Edson Gabriel	X						
66	"O companheiro de viagem"	PIMENTEL, Figueiredo					X		
67	"O besouro de ouro"	PIMENTEL, Figueiredo					X		
68	"A casa mal-assombrada"	PIMENTEL, Figueiredo					X		
69	"A alma do outro mundo"	PIMENTEL, Figueiredo					X		
70	"O fantasma lambão"	BUSCH, Wilhelm	X						
71	"Um espanto"	DISNEY, Walt	X						
72	"Um caso de morte"	SOUZA, Maurício de							

FAIXA ETÁRIA DAS PERSONAGENS								
TÍTULO	AUTOR	SOMENTE ADULTO	SOMENTE CRIANÇA	SOMENTE JOVEM	ADU. e CRI.	ADU. e JOV.	CRI. e JOV.	ADU. JOV. e CRI.
SUBTOTAL		20	6	2	15	18	0	7
TOTAL		21	6	2	18	18	0	7

OBSERVAÇÃO: O **subtotal** não contabiliza as narrativas cuja inclusão em uma categoria ficou imprecisa, representadas por X?. Já o **total** leva em conta todas as narrativas, inclusive aquelas cuja classificação ficou imprecisa.

No que diz respeito à faixa etária das personagens envolvidas na trama, a maior parte das narrativas analisadas tem apenas **adultos** como personagens, isto é, 21 narrativas, que representam 29% do total; há 6 que trazem somente **crianças** no enredo, contabilizando 8% do total e 2 que apresentam somente **jovens**⁷, somando 3% do total. Pensa-se que o adulto constitui a faixa etária predominante, por se tratar de narrativas oriundas do folclore, ou por serem histórias que apresentam fantasmas, personagem que põe em xeque a questão da morte e de seus limites, tema esse evitado na literatura direcionada a crianças e a jovens.

As categorias **mistas**, como aqui serão chamadas, abrangem histórias que trazem personagens de faixas etárias diferentes. Assim, em 18 narrativas estão envolvidos pela trama adultos e crianças, o que representa 25% do total, ao passo que igualmente 18 narrativas ou 25% do total contam com adultos e jovens, e apenas 7 narrativas, ou seja, 10%, apresentam as três faixas etárias aqui elencadas: adultos, jovens e crianças. Das narrativas estudadas, nenhuma delas compõe o enredo somente com crianças e jovens. Os dados levantados podem ser visualizados no Gráfico 2:

⁷ Cabe esclarecer que a categoria **jovem** foi criada com o intuito de oferecer uma alternativa na classificação das personagens que não eram referidas pelo narrador nem como criança, nem como adulto. Assim, sempre que se mencionava "jovem", "moça", "rapaz", ou que se compreendia na caracterização da personagem essa fase transitória entre o infantil e o adulto, classificou-se a faixa etária da personagem como jovem. Interessante notar a pouca ocorrência de narrativas que tivessem como personagens exclusivamente crianças ou jovens.

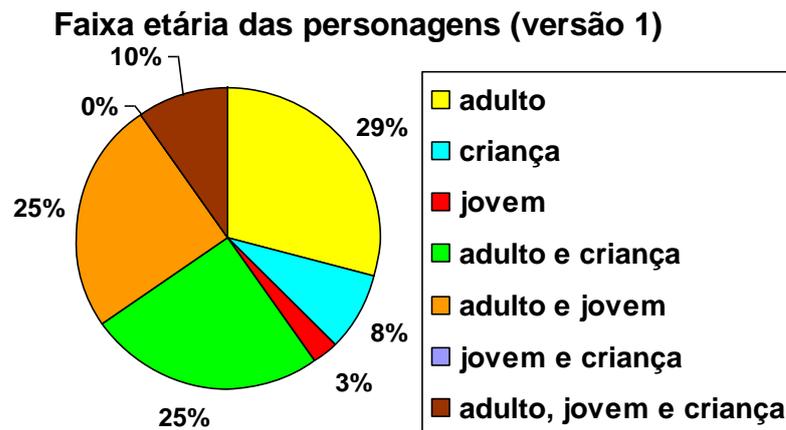


Gráfico 2 – Faixa etária das personagens (versão 1)

Mesmo nas categorias **mistas**, isto é, naquelas em que coexistem personagens de faixas etárias diferentes, nota-se a predominância de personagens adultas, estejam acompanhadas por crianças ou por jovens. Para proporcionar uma melhor visualização do que aqui se diz, fez-se, a seguir, no Gráfico 3, nova esquematização⁸ dos mesmos dados anteriormente expostos:

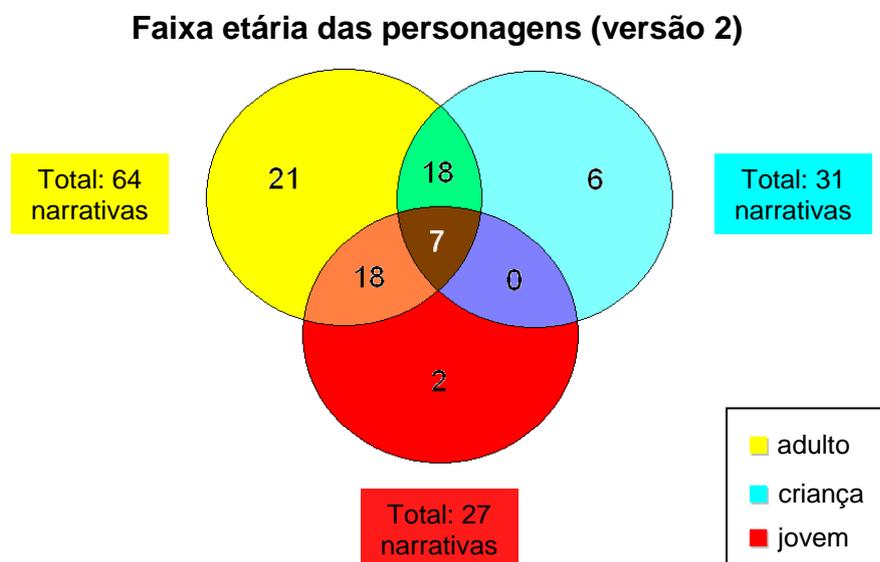


Gráfico 3 – Faixa etária das personagens (versão 2)

⁸ Na **versão 2** do gráfico *Faixa etária das personagens*, é possível verificar o total de ocorrências de cada uma das três faixas etárias propostas neste estudo; no entanto, esses valores só podem ser comparados entre si e não formando um número percentual, visto que a soma das ocorrências ultrapassa a totalidade, isto é, os 100% ou as 72 narrativas que compõem este corpus.

Por meio da versão acima (versão 2), procurou-se evidenciar a absoluta predominância de narrativas que trazem adultos como personagens, visto que perfazem um total de 64 ocorrências, seja de modo **puro** (área amarela), isto é, somente com adultos, ou de modo **misto**, isto é, adultos ao lado de jovens (área verde), de crianças (área laranja), ou de ambos (área marrom).

Em seguida, desponta a faixa etária dos jovens (área azul) com 30 ocorrências, confirmando uma espécie de hierarquia de personagens adultas nas narrativas. Não muito atrás, porém, está a faixa das crianças que conta com 27 ocorrências no modo **misto** (áreas laranja, marrom e lilás) e apenas 2 no modo **puro** (área vermelha), constituindo, assim, a faixa menos numerosa. Jovens e crianças (área lilás), não tem nenhuma ocorrência em seu ponto de contato. O ponto de intersecção entre as três faixas (área marrom) também apresenta valor baixo em relação ao total das 72 narrativas.

Vale notar que muitas das narrativas que só trazem adultos na trama não foram concebidas como literatura infanto-juvenil, embora tenham sido posteriormente adaptadas ou redirecionadas à leitura de crianças e jovens, como as dos consagrados autores internacionais Charles Dickens, Edgar Allan Poe e Catherine Crowe ou as dos brasileiros Orígenes Lessa e Carlos Drummond de Andrade (1993). A predominância de personagens adultos em narrativas infanto-juvenis, no entanto, não deixa de ser curiosa. Não é possível afirmar que haja uma incidência maior de adultos em histórias mais antigas, mas sim que as narrativas mais atuais são as únicas que trazem somente crianças ou somente jovens em seu elenco de personagens.

Pensa-se que o fato de retratar somente crianças e/ou jovens é uma tendência atual da literatura infanto-juvenil, decorrente da visão adultocêntrica anteriormente estabelecida. A inversão verificada representa o desejo do leitor infantil ou adolescente de ver personagens de sua faixa etária envolvidos na história; igualmente, configura uma estratégia adotada pelo autor para aproximar o leitor do que é contado. Não se deve, porém, perder de vista o duplo efeito, cultural e mercadológico, dessa aproximação: ao mesmo tempo em que, por meio dela, se estimula a leitura de leitores iniciantes, vendem-se mais livros, o que é de grande interesse para o mercado editorial.

4.3.3 Referência a animais

Também se listaram, nas narrativas selecionadas, todas as referências feitas a animais, independentemente de sua importância ou funcionalidade. A tabela abaixo registra todos animais a que se fez referência ao longo das 72 narrativas deste *corpus*. Dado o elevado número de espécies diferentes a que se chegou, não foi possível elaborar um gráfico a partir dos resultados dessa busca, razão por que se optou por simplesmente apresentar a tabela na íntegra.

Tabela 4 – Indicação de referências a animais

REFERÊNCIA A ANIMAIS			
	TÍTULO	AUTOR	ANIMAL(IS) CITADO(S)
1	<i>Tem fantasma na rua!</i>	MARTINS, Cláudio	onça, tigre, leão e elefante
2	<i>História de fantasma</i>	BELINKY, Tatiana	-
3	"O fantasma e o alfaiate"	PRIETO, Heloisa	-
4	"O médico-fantasma"	PRIETO, Heloisa	-
5	"O fantasma da sorte"	PRIETO, Heloisa	-
6	"O jovem que não tinha medo de nada"	PRIETO, Heloisa	touro e cavalo
7	"Vovó Maria"	PRIETO, Heloisa	-
8	"Amor de fantasma"	PRIETO, Heloisa	-
9	"A Loira do Banheiro"	PRIETO, Heloisa	-
10	"Francisquinha"	PRIETO, Heloisa	-
11	"O Moleque Palhaço"	PRIETO, Heloisa	-
12	"Caio?"	LAGO, Angela	-
13	"A rosa assombrada"	LAGO, Angela	-
14	"A casa sonhada"	LAGO, Angela	-
15	"Encurtando o caminho"	LAGO, Angela	-
16	<i>Casa assombrada</i>	LAGO, Angela	gato
17	"Até a vista, turma!"	COSTA, Wagner	-
18	"Uma noite na Feiticeira"	MARTINS, Adelino	cão
19	"O fantasma da chácara"	MARTINS, Adelino	morcego
20	"A casa mal assombrada ou o tesouro escondido"	BRAHE, Tycho	cão
21	"Uma noite muito estranha"	MORAIS, Flávio	ave abatida e galo
22	"A queda da casa de Usher"	POE, Edgar Allan	cavalo e dragão
23	"A casa do pesadelo"	WHITE, Edward Lucas	porco e javali
24	"A casa B... em Cadmen Hill"	CROWE, Catherine	gato
25	"O vigia da fronteira"	DICKENS, Charles	-
26	"Billy"	CROSSLEY-HOLLAND, Kevin	-
27	"O fantasma de Samuel"	CROSSLEY-HOLLAND, Kevin	minhoca
28	"A destemida"	CROSSLEY-HOLLAND, Kevin	-
29	"Bu!"	CROSSLEY-HOLLAND, Kevin	-

REFERÊNCIA A ANIMAIS			
	TÍTULO	AUTOR	ANIMAL(IS) CITADO(S)
30	"A loira do banheiro"	GARCIA, Luciana	-
31	"A moça de branco"	GARCIA, Luciana	-
32	"O zumbi"	GARCIA, Luciana	ave, cavalo
33	"Mão de Cabelo"	TRAVASSOS, Sônia	-
34	<i>Fantasma existe?</i>	ROCHA, Ruth; LORCH, Dora	lobo, galinha e barata
35	<i>Branquinho, o fantasmilha triste</i>	ALMEIDA, Regina Capanema de	-
36	<i>O pequeno fantasma</i>	BANDEIRA, Pedro	pomba
37	<i>Pluft, o fantasmilha</i>	MACHADO, Maria Clara	peixe, baleia e tubarão
38	"A mortalha"	THESOIRO da juventude	-
39	"Os sapatinhos de pão"	THESOIRO da juventude	-
40	"As três noites no castelo encantado"	THESOIRO da juventude	-
41	"A lavadeira encantada"	THESOIRO da juventude	cisne
42	<i>Uuuuuuu: um barulho estranho</i>	IACOCCA, Liliana	-
43	<i>O fantasma</i>	FICHTNER, Marília; NUNES, Artur Sanfelice	-
44	<i>A noite assombrada</i>	JUNQUEIRA, Sonia	cobra
45	<i>O barulho fantasma</i>	JUNQUEIRA, Sonia	-
46	<i>Apalka</i>	CARDENAL, Ernesto	tucano, jacaré, tubarão e peixe
47	"Kigbo e os espíritos do mato"	DANSA, Salmo; BRAZ, Júlio Emílio	-
48	"A montanha viajante"	CABRERA, Luis Urteaga	peixe, lontra e boto
49	"As cavernas de Aguas Buenas"	TOMÉ, Jesús	-
50	"Os cavaleiros de Isabela"	LAMBERTUS, Abelardo Jiménez	grilo, morcego, vaga-lume, coruja e mariposa
51	"Maria Angula"	GÓMEZ, Maria; TORRE, Jorge Renán de la	-
52	"A sombra negra e o gaúcho valente"	CARIZZO, Jesús Maria; GARRIDO, Nelly	mula e aves
53	"A gruta do Jacinto"	DOMENECH, Manuel; RAMOS, Juan Antonio	vaca
54	"O tesouro enterrado"	GUARDIA, Rosa Cerna	cão
55	"Os dois caçadores e a Saiona"	ARISMENDI, Santos Erminy	galos
56	"Companhia à noite"	LESSA, Orígenes	cavalo, aranha, pássaro, morcego, coruja e pomba
57	"A velha que não morria"	MESSIAS, Adriano	-
58	"A porca, ora, a porca"	MESSIAS, Adriano	-
59	"Flor, telefone, moça"	ANDRADE, Carlos Drummond de	-
60	"A história do pescador"	KWAN, Michael David	peixe
61	"A cantora da noite"	KWAN, Michael David	cavalo, dragão, fênix e pássaro
62	"A borboleta"	KWAN, Michael David	borboleta, cavalo e corvo
63	"A mais bela noite de Margarida"	GARCIA, Edson Gabriel	-
64	"O casal de velhos"	GARCIA, Edson Gabriel	cão
65	"Os dentes de Madalena"	GARCIA, Edson Gabriel	-
66	"O companheiro de viagem"	PIMENTEL, Figueiredo	feras, animais, bichos venenosos
67	"O besouro de ouro"	PIMENTEL, Figueiredo	besouro, papagaio, cavalo,
68	"A casa mal-assombrada"	PIMENTEL, Figueiredo	-
69	"A alma do outro mundo"	PIMENTEL, Figueiredo	-
70	"O fantasma lambão"	BUSCH, Wilhelm	lobisomem
71	"Um espanto"	DISNEY, Walt	tigre, gorila, rinoceronte, hipopótamo, cobra, jacaré, javali
72	"Um caso de morte"	SOUZA, Maurício de	-

Visto que não é possível, devido à brevidade e aos objetivos deste estudo, conduzir uma análise pormenorizada de cada uma das referências a animais e de sua significação na narrativa, traça-se, nas próximas linhas, um panorama do que se pôde observar de modo geral, no que diz respeito às funções das referências.

Há menções a animais que realmente acrescentam ou reforçam significados da narrativa. Todos os animais mencionados no conto “A borboleta”, de Michael David Kwan (2004), por exemplo, são altamente simbólicos e estão ligados a personagens, somando-lhes significações, ocultas em uma primeira leitura. Eis porque a jovem bondosa, já morta, aparece para o rapaz na forma de uma borboleta, signo do efêmero e do transcendental e, por meio de seu fascinante voo, o conduz até a floresta; também em uma borboleta é que se transforma o herói depois da morte, para então poder compartilhar com a amada a eternidade; a velha bruxa que, para viver, precisa alimentar-se do sangue de homens, transforma-se em um corvo, animal que representa um estado de degradação e que é repellido pelos seres humanos.

Algumas referências a animais são feitas com a intenção de melhor caracterizar um espaço simplesmente, com ele fundindo-se e nem sempre acrescentando uma nova significação ao que é narrado. O aparecimento de uma onça, um tigre, um leão e um elefante em *Tem fantasma na rua!*, de Cláudio Martins, é justificado porque esses animais fazem parte do circo, cenário que se constrói ao longo da narrativa. É o caso também do morcego e das aranhas, em “Companhia à noite”, de Orígenes Lessa; a existência desses animais contribui para a criação de um ambiente de abandono, propício para um evento sobrenatural. Essas menções, portanto, apenas auxiliam na construção de uma atmosfera de horror, preparando o leitor para a sugestão fantasmagórica. A fim de instalar um clima macabro, pode-se apelar a animais e insetos bastante conhecidos das histórias de horror: cobras, aranhas, morcegos, corujas, gatos e outros animais noturnos; embora existam narrativas do *corpus* em que constam esses clichês, elas não formam um grupo expressivo quantitativamente.

Existem, nas narrativas, referências feitas a outras espécies de animais que não têm função autônoma e não caracterizam o espaço, mas são elementos qualificadores de personagens, sendo seu meio de transporte ou seu instrumento de trabalho. É o caso da mula em “A sombra negra e o gaúcho valente”, de Jesús Maria

Carizzo e Nelly Garrido (1985) ou da vaca em “A gruta do Jacinto”, de Manuel Domenech e Juan Antonio Ramos (1985).

Por fim, não se pode deixar de mencionar os animais que são a própria aparição fantasmagórica, como o cachorro fantasma, que a menina vê, em “Uma noite na Feiticeira”, de Adelino Martins, e descobre nunca ter existido ou os animais que sugerem uma ligação com o sobrenatural. No conto “O tesouro enterrado”, de Rosa Cerna Guardia, um cachorro preto⁹ é o responsável por indicar, desde o início da trama, o local exato do tesouro escondido, configurando-se, assim, em uma espécie de mediador entre o mundo dos mortos e o dos vivos.

4.3.4 Elementos espaço-temporais

A pesquisa teve em vista também analisar elementos espaço-temporais das narrativas de fantasma. Como não seria possível verificar tempo e espaço de todas as ações das 72 narrativas selecionadas, cuidou-se somente do evento principal, que coincidiu, na maioria das vezes, com o contato entre o protagonista e o fantasma. A fim de facilitar a apreensão dos dados, durante este trabalho, optou-se por separar os aspectos espaciais dos temporais e criar tabelas diferentes para eles, embora se saiba que o estudo do tempo e do espaço deva ser conduzido de maneira conjunta, dada sua estreita relação. Logo, as tabelas e os gráficos apresentados mais adiante, bem como o comentário geral dos elementos, mantêm essa divisão.

A seguir, pode ser conferida a tabela que deu origem ao Gráfico 4, anteriormente apresentado. Nela, constam, de maneira pormenorizada, dados

9 No decorrer do texto, o cachorro é chamado pelo narrador às vezes de “cachorrinho”, “cão”, “cãozinho” ou pelo nome, “Salguerito”. Essa diferença no modo de chamar parece ser usada simplesmente para evitar repetições e não leva em consideração que o termo **cão**, no Brasil, pode fazer referência ao diabo, sendo “cão” um de seus sinônimos. Explica Ferreira: “Para não enunciar o nome Diabo, a superstição popular substituiu-o por muito outros: anhangá, [...] cão, [...] diacho, [...] tinhoso”, etc. No entanto, esse não é um dos significados atribuídos ao cão da história “O tesouro enterrado”. O sentido que lhe é atribuído pode ser encontrado no Dicionário de simbologia de Manfred Lurker (1997, p.114), sob o verbete cão: “é um animal do limiar, encontra-se entre o aqui e o além, é guardião no portal do mundo dos mortos” e intermediário entre os dois mundos. A associação do cão à morte e ao inferno é apontada também por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1990). Sua primeira função mítica é guiar o homem na noite da morte, depois de ter sido seu companheiro no dia da vida. Sua outra função é interceder entre os dois mundos, “atuando como intermediário quando os vivos querem interrogar os mortos e as divindades subterrâneas do país dos mortos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p.177). Muitas vezes, o cão foi usado em métodos divinatórios e pode ser considerado o guardião dos infernos. Cascudo, em seu dicionário, também registra algumas credices populares associadas ao cachorro, que podem ser relacionadas às descritas no conto de Guardia: “Cachorro [...] com o focinho voltado para a casa, [...] é anúncio de dinheiro. [...] Quando está uivando é porque vê almas do outro mundo” (2002, p.93).

referentes a elementos temporais das narrativas deste *corpus*. Na última coluna, anotaram-se informações relevantes, referentes ao tempo, que poderiam vir a ser contabilizadas e utilizadas na descrição das narrativas.

Tabela 5 – Indicação dos elementos temporais do evento principal

ELEMENTOS TEMPORAIS DO EVENTO PRINCIPAL						
	TITULO	AUTOR	NOITE	DIA	MAU TEMPO	INFORMAÇÕES RELEVANTES
1	<i>Tem fantasma na rua!</i>	MARTINS, Cláudio	X			
2	<i>História de fantasma</i>	BELINKY, Tatiana	X			escuridão do quarto
3	"O fantasma e o alfaiate"	PRIETO, Heloisa	X			
4	"O médico-fantasma"	PRIETO, Heloisa	X			lua cheia
5	"O fantasma da sorte"	PRIETO, Heloisa	X		X	depois da meia-noite
6	"O jovem que não tinha medo de nada"	PRIETO, Heloisa	X			
7	"Vovó Maria"	PRIETO, Heloisa	X			escuridão da estrada
8	"Amor de fantasma"	PRIETO, Heloisa	X			começa a escurecer
9	"A Loira do Banheiro"	PRIETO, Heloisa		X?	X?	
10	"Francisquinha"	PRIETO, Heloisa	X			meia-noite
11	"O Moleque Palhaço"	PRIETO, Heloisa	X?			
12	"Caio?"	LAGO, Ângela	X			madrugada
13	"A rosa assombrada"	LAGO, Ângela	X?		X	começa a escurecer
14	"A casa sonhada"	LAGO, Ângela	X?			começa a escurecer
15	"Encurtando o caminho"	LAGO, Ângela	X?			começa a escurecer
16	<i>Casa assombrada</i>	LAGO, Ângela	X			
17	"Até a vista, turma!"	COSTA, Wagner		X		
18	"Uma noite na Feiticeira"	MARTINS, Adelino	X			perto da meia-noite
19	"O fantasma da chácara"	MARTINS, Adelino	X			
20	"A casa mal assombrada ou o tesouro escondido"	BRAHE, Tycho		X		
21	"Uma noite muito estranha"	MORAIS, Flávio	X			
22	"A queda da casa de Usher"	POE, Edgar Allan	X		X	tempestade
23	"A casa do pesadelo"	WHITE, Edward Lucas	X			
24	"A casa B... em Cadmen Hill"	CROWE, Catherine	X			
25	"O vigia da fronteira"	DICKENS, Charles		X		últimos raios de sol
26	"Billy"	CROSSLEY-HOLLAND, Kevin	X			meia-noite, Halloween
27	"O fantasma de Samuel"	CROSSLEY-HOLLAND, Kevin	X?			
28	"A destemida"	CROSSLEY-HOLLAND, Kevin		X		escuridão do porão
29	"Bu!"	CROSSLEY-HOLLAND, Kevin	X			
30	"A loira do banheiro"	GARCIA, Luciana		X?		
31	"A moça de branco"	GARCIA, Luciana	X			madrugada
32	"O zumbi"	GARCIA, Luciana	X			madrugada e entardecer
33	"Mão de Cabelo"	TRAVASSOS, Sônia	X			madrugada
34	<i>Fantasma existe?</i>	ROCHA, Ruth; LORCH, Dora	X?			
35	<i>Branquinho, o fantasminha triste</i>	ALMEIDA, Regina Capanema de		X		cedo da manhã
36	<i>O pequeno fantasma</i>	BANDEIRA, Pedro		X		dia ensolarado
37	<i>Pluft, o fantasminha</i>	MACHADO, Maria Clara		X		dia ensolarado
38	"A mortalha"	THESOIRO da juventude	X		X	tempestade e vento
39	"Os sapatinhos de pão"	THESOIRO da juventude		X		entardecer

ELEMENTOS TEMPORAIS DO EVENTO PRINCIPAL						
	TITULO	AUTOR	NOITE	DIA	MAU TEMPO	INFORMAÇÕES RELEVANTES
40	"As três noites no castelo encantado"	THESOIRO da juventude	X			meia-noite
41	"A lavadeira encantada"	THESOIRO da juventude		X		
42	<i>Uuuuuuu</i> : um barulho estranho	IACocca, Liliana	X		X	tempestade
43	<i>O fantasma</i>	FICHTNER, Marília; NUNES, Artur Sanfelice		X?		
44	<i>A noite assombrada</i>	JUNQUEIRA, Sonia	X		X	vento, frio e chuva
45	<i>O barulho fantasma</i>	JUNQUEIRA, Sonia		X?		
46	<i>Apalka</i>	CARDENAL, Ernesto	X?			
47	"Kigbo e os espíritos do mato"	DANSA, Salmo; BRAZ, Júlio Emílio		X		
48	"A montanha viajante"	CABRERA, Luis Urteaga		X		
49	"As cavernas de Aguas Buenas"	TOMÉ, Jesús		X		
50	"Os cavaleiros de Isabela"	LAMBERTUS, Abelardo Jiménez	X			sexta-feira
51	"Maria Angula"	GÓMEZ, Maria; TORRE, Jorge Renán de la	X		X	vento forte
52	"A sombra negra e o gaúcho valente"	CARIZZO, Jesús Maria; GARRIDO, Nelly	X			
53	"A gruta do Jacinto"	DOMENECH, Manuel; RAMOS, Juan Antonio	X			noite fechada
54	"O tesouro enterrado"	GUARDIA, Rosa Cerna	X			
55	"Os dois caçadores e a Saiona"	ARISMENDI, Santos Erminy	X			
56	"Companhia à noite"	LESSA, Orígenes	X			
57	"A velha que não morria"	MESSIAS, Adriano	X			
58	"A porca, ora, a porca"	MESSIAS, Adriano	X			meia-noite
59	"Flor, telefone, moça"	ANDRADE, Carlos Drummond de		X		
60	"A história do pescador"	KWAN, Michael David	X			escuridão do fundo do rio
61	"A cantora da noite"	KWAN, Michael David	X			à luz da lua
62	"A borboleta"	KWAN, Michael David	X			escuridão do bosque
63	"A mais bela noite de Margarida"	GARCIA, Edson Gabriel	X			meia-noite, frio
64	"O casal de velhos"	GARCIA, Edson Gabriel	X		X	tempestade, luz fraca
65	"Os dentes de Madalena"	GARCIA, Edson Gabriel	X			depois da meia-noite
66	"O companheiro de viagem"	PIMENTEL, Figueiredo		X		
67	"O besouro de ouro"	PIMENTEL, Figueiredo		X		
68	"A casa mal-assombrada"	PIMENTEL, Figueiredo	X			
69	"A alma do outro mundo"	PIMENTEL, Figueiredo		X?		
70	"O fantasma lambão"	BUSCH, Wilhelm	X			
71	"Um espanto"	DISNEY, Walt		X		
72	"Um caso de morte"	SOUZA, Maurício de		X		
SUBTOTAL			43	17	8	
TOTAL			50	22	9	

OBSERVAÇÃO: O **subtotal** não contabiliza as narrativas cuja inclusão em uma categoria ficou imprecisa, representadas por X?. Já o **total** leva em conta todas as narrativas, inclusive aquelas cuja classificação ficou imprecisa.

Elementos temporais do evento principal

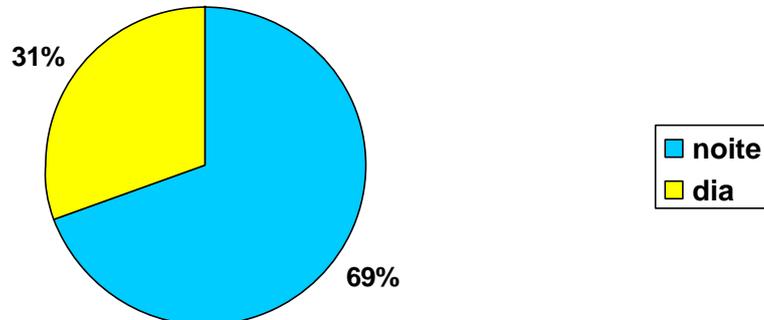


Gráfico 4 – Elementos temporais do evento principal

A predominância de narrativas cujo evento principal se dá à noite não surpreende; aliás, se sabe de antemão, ainda que empiricamente, ser a noite preferida para eventos de ordem sobrenatural, especialmente os folclóricos. Atinge-se, portanto, o alto índice que pode ser conferido acima: em 50 narrativas, isto é, em 69%, o evento principal ocorre de **noite**, e em 22 narrativas, ou seja, em 31%, o evento se dá de **dia**. Essa predominância pode representar um clichê, próprio das histórias de assombração, que é combatido, por sua vez, em alguns relatos, sem que se perca a atmosfera de medo e espanto. É o caso do conto, pertencente à categoria consolidadora, “A lavadeira encantada”, retirado da coleção *Thesouro da Juventude*. Nele, em plena luz do dia, uma moça encontra e segue, até um castelo que guarda um tesouro, o fantasma de uma lavadeira que matada o próprio filho, recém-nascido.

Acerca da noite, dicionaristas que se ocupam de simbologias, afirmam: “em oposição ao dia, a noite é símbolo das misteriosas trevas, do irracional, do inconsciente, da morte” (BECKER, 1999, p.199), “onde não há luz, não há vida” (LURKER, 1997, p.730). Por essa razão, imagina-se que o mundo dos mortos seja rodeado de trevas e, a noite, conseqüentemente, é metáfora do ingresso nesse mundo. Cascudo registra que, segundo o espírito popular, a noite é dotada da impressão de mistério, sendo as horas de trevas habitadas por seres estranhos e poderosos. “Durante a noite, aparecem os fantasmas, almas do outro mundo, luzes espantosas, gritos, gemidos, tesouros enterrados, penitências estranhas, animais fabulosos, todo o cortejo apavorante que vive nas trevas da noite” (2002, p.421).

Os 31% atingidos por histórias cujo evento principal se dá de dia têm grande incidência em contos que não são do gênero assombração, embora tratem de fantasmas, conforme já se comentou anteriormente; é o que sucede nas narrativas anuladoras *Pluft, o fantasminha*, de Maria Clara Machado, *O fantasma*, de Marília Fichtner e Artur Sanfelice Nunes (1996) e *Branquinho, o fantasminha triste*, de Regina Capanema de Almeida, entre outras. O percentual de 31% é muito expressivo e aponta para uma tentativa de descaracterização do fantasma, presente em diversos textos infanto-juvenis, que pretendem tornar a figura sobrenatural e assustadora do fantasma em uma personagem amigável e parte do cotidiano do leitor implícito, como se verá mais adiante.

Interessante notar a preferência por horários intermediários, isto é, de transição entre o dia e a noite; encontra-se um número expressivo de narrativas em que o evento principal ocorre em um momento descrito como o amanhecer, o anoitecer ou escurecer. É bem sabido que horários intermediários, ou seja, os dois crepúsculos, matutino e vespertino, têm notáveis diferenças de luminosidade solar. Nessas “horas abertas”, termo utilizado por Cascudo (2002, p.421), instala-se uma débil nitidez, que confunde o que é visto; o embaraço do sentido da visão é, portanto, momento propício para o acontecimento de eventos sobrenaturais. Além disso, tais horários de transição representam a passagem de um estado a outro. Segundo Chevalier e Gheerbrant, os crepúsculos exprimem “o fim de um ciclo, e, em consequência, a preparação de outro. [...] é uma imagem espaço-temporal (sic): o instante suspenso. O espaço e o tempo vão capotar ao mesmo tempo no outro mundo e na outra noite. Mas essa morte de *um* é anunciadora do *outro*: um novo espaço e um novo tempo sucederão aos antigos” (1990, p.300) [grifo dos autores].

A meia-noite, conforme se pôde apontar no estudo aqui desenvolvido, também é um dos horários prediletos para o aparecimento de fantasmas. No imaginário popular, aponta Cascudo (2002, p.421), a meia-noite é “hora horrível, é de universal assombro fantástico”. Também ela representa uma fenda temporal por onde outros níveis de existência se dão a conhecer.

Estabeleceu-se, durante o levantamento de dados temporais, mais um item a ser observado, chamado **mau tempo**, em que foram incluídas todas as narrativas cujo acontecimento principal fosse acompanhado por ventos, chuvas, tempestades ou baixas temperaturas. Apenas 9 narrativas, 13% do total, apresentaram alguns desses fenômenos naturais; esse baixo índice contrariou as expectativas desta

pesquisa, visto que se partiu da hipótese de que a incidência de fenômenos sobrenaturais sob mau tempo também poderia representar um clichê de histórias de horror, razão por que se procedeu a análise referida. No entanto, não é possível afirmar que o percentual restante, isto é, 87% das narrativas tenham seus acontecimentos ocorridos em tempo bom. De fato, algumas poucas, realmente ocorrem em dias ensolarados, sem chuva, etc.; outras, porém, sequer mencionam a condição climática em que transcorrem as ações. Em virtude disso, optou-se por não criar uma categoria intitulada **bom tempo**, visto que, quando não mencionada, a condição do tempo é irrelevante para o desenrolar da história.

Na busca pela determinação do espaço em que ocorrem os eventos principais das narrativas, fez-se a distinção entre **meio urbano** e **meio natural**, no intuito de estabelecer uma oposição, como a existente nas categorias noite e dia. É necessário esclarecer que a categoria meio natural abrangeu lugares afastados da cidade e de alguma forma opostos ao meio urbano; constam daí, por isso, as referências feitas a florestas, matos, campos, praias, fazendas ou mesmo a castelos.

A tabela elucida a anotação de elementos espaciais de todas as narrativas deste *corpus* e foi utilizada para a elaboração do Gráfico 5. Registrou-se, nela, além das categorias meio urbano e meio natural, a recorrência a casas, casas mal-assombradas e outros espaços fechados ou abertos.

Tabela 6 – Indicação dos elementos espaciais do evento principal

ELEMENTOS ESPACIAIS DO EVENTO PRINCIPAL						
	TITULO	AUTOR	MEIO URBANO	MEIO NATURAL	CASA	OUTRO ESPAÇO
1	<i>Tem fantasma na rua!</i>	MARTINS, Cláudio	X			rua
2	<i>História de fantasma</i>	BELINKY, Tatiana	X		X	
3	"O fantasma e o alfaiate"	PRIETO, Heloisa	X			cemitério
4	"O médico-fantasma"	PRIETO, Heloisa	X			cemitério
5	"O fantasma da sorte"	PRIETO, Heloisa		X		castelo
6	"O jovem que não tinha medo de nada"	PRIETO, Heloisa		X?	X*	
7	"Vovó Maria"	PRIETO, Heloisa	X			auto-estrada
8	"Amor de fantasma"	PRIETO, Heloisa		X		fazenda/encruzilhada
9	"A Loira do Banheiro"	PRIETO, Heloisa	X			escola/rua
10	"Francisquinha"	PRIETO, Heloisa	X		X	
11	"O Moleque Palhaço"	PRIETO, Heloisa	X			teatro
12	"Caio?"	LAGO, Angela		X	X*	
13	"A rosa assombrada"	LAGO, Angela	X?			igreja/cemitério
14	"A casa sonhada"	LAGO, Angela	X		X*	
15	"Encurtando o caminho"	LAGO, Angela	X?			cemitério
16	<i>Casa assombrada</i>	LAGO, Angela	X		X*	

ELEMENTOS ESPACIAIS DO EVENTO PRINCIPAL						
	TITULO	AUTOR	MEIO URBANO	MEIO NATURAL	CASA	OUTRO ESPAÇO
17	"Até a vista, turma!"	COSTA, Wagner	X			escola/rua
18	"Uma noite na Feiticeira"	MARTINS, Adelino		X	X*	praia, fazenda
19	"O fantasma da chácara"	MARTINS, Adelino		X	X	chácara
20	"A casa mal assombrada ou o tesouro escondido"	BRAHE, Tycho		X		floresta
21	"Uma noite muito estranha"	MORAIS, Flávio		X		floresta
22	"A queda da casa de Usher"	POE, Edgar Allan		X?	X	região isolada e triste
23	"A casa do pesadelo"	WHITE, Edward Lucas		X	X*	fazenda abandonada
24	"A casa B... em Cadmen Hill"	CROWE, Catherine	X		X*	
25	"O vigia da fronteira"	DICKENS, Charles	X?			trilhos do trem
26	"Billy"	CROSSLEY-HOLLAND, Kevin		X?	X	cemitério
27	"O fantasma de Samuel"	CROSSLEY-HOLLAND, Kevin		X?		cemitério
28	"A destemida"	CROSSLEY-HOLLAND, Kevin	X?		X*	porão
29	"Bul!"	CROSSLEY-HOLLAND, Kevin	X?		X	
30	"A loira do banheiro"	GARCIA, Luciana	X?			escola
31	"A moça de branco"	GARCIA, Luciana	X?			rua / cemitério / capela
32	"O zumbi"	GARCIA, Luciana	X?		X	rua / fazenda
33	"Mão de Cabelo"	TRAVASSOS, Sônia	X?		X	
34	<i>Fantasma existe?</i>	ROCHA, Ruth; LORCH, Dora	X?			
35	<i>Branquinho, o fantasminha triste</i>	ALMEIDA, Regina Capanema de	X			escola
36	<i>O pequeno fantasma</i>	BANDEIRA, Pedro	X			
37	<i>Pluft, o fantasminha</i>	MACHADO, Maria Clara		X	X*	praia, sótão
38	"A mortalha"	THESOURO da juventude		X		fazenda
39	"Os sapatinhos de pão"	THESOURO da juventude		X?		capela
40	"As três noites no castelo encantado"	THESOURO da juventude	X			castelo
41	"A lavadeira encantada"	THESOURO da juventude		X		beira do rio, castelo
42	<i>Uuuuuuu: um barulho estranho</i>	IACOCCA, Liliana	X?		X	
43	<i>O fantasma</i>	FICHTNER, Marília; NUNES, Artur Sanfelice	X?		X	
44	<i>A noite assombrada</i>	JUNQUEIRA, Sonia	X		X*	
45	<i>O barulho fantasma</i>	JUNQUEIRA, Sonia	X?		X	
46	<i>Apalka</i>	CARDENAL, Ernesto		X		lagoa
47	"Kigbo e os espíritos do mato"	DANSA, Salmo; BRAZ, Júlio Emílio		X		mato
48	"A montanha viajante"	CABRERA, Luis Urteaga		X		aldeia indígena
49	"As cavernas de Aguas Buenas"	TOMÉ, Jesús		X		caverna
50	"Os cavaleiros de Isabela"	LAMBERTUS, Abelardo Jiménez	X			ruínas da cidade
51	"Maria Angula"	GÓMEZ, Maria; TORRE, Jorge Renán de la		X	X	
52	"A sombra negra e o gaúcho valente"	CARIZZO, Jesús Maria; GARRIDO, Nelly		X	X*	
53	"A gruta do Jacinto"	DOMENECH, Manuel; RAMOS, Juan Antonio		X		praia
54	"O tesouro enterrado"	GUARDIA, Rosa Cerna	X		X*	

ELEMENTOS ESPACIAIS DO EVENTO PRINCIPAL						
	TITULO	AUTOR	MEIO URBANO	MEIO NATURAL	CASA	OUTRO ESPAÇO
55	"Os dois caçadores e a Saiona"	ARISMENDI, Santos Erminy		X		mato
56	"Companhia à noite"	LESSA, Orígenes		X	X*	
57	"A velha que não morria"	MESSIAS, Adriano		X?		
58	"A porca, ora, a porca"	MESSIAS, Adriano	X?		X*	
59	"Flor, telefone, moça"	ANDRADE, Carlos Drummond de	X		X	pelo telefone
60	"A história do pescador"	KWAN, Michael David		X		rio
61	"A cantora da noite"	KWAN, Michael David	X		X*	à beira de um lago
62	"A borboleta"	KWAN, Michael David		X		bosque
63	"A mais bela noite de Margarida"	GARCIA, Edson Gabriel	X			baile
64	"O casal de velhos"	GARCIA, Edson Gabriel		X	X	capela do cemitério
65	"Os dentes de Madalena"	GARCIA, Edson Gabriel	X			cemitério
66	"O companheiro de viagem"	PIMENTEL, Figueiredo	X			
67	"O besouro de ouro"	PIMENTEL, Figueiredo		X		reino dos Cavalos
68	"A casa mal-assombrada"	PIMENTEL, Figueiredo	X?		X*	
69	"A alma do outro mundo"	PIMENTEL, Figueiredo	X			palácio
70	"O fantasma lambão"	BUSCH, Wilhelm	X		X	
71	"Um espanto"	DISNEY, Walt	X		X*	
72	"Um caso de morte"	SOUZA, Maurício de	X			
SUBTOTAL			27	24	32	
TOTAL			42	30	32	
TOTAL DE CASAS ASSOMBRADAS					17	

OBSERVAÇÃO: O **subtotal** não contabiliza as narrativas cuja inclusão em uma categoria ficou imprecisa, representadas por X?. Já o **total** leva em conta todas as narrativas, inclusive aquelas cuja classificação ficou imprecisa. O descritor **total de casas assombradas** contabiliza as casas que são assombradas ou assim conhecidas, que foram representadas ao longo da tabela por meio do sinal *.

Como se pôde constatar, o meio urbano prevaleceu sobre o meio natural; 42 narrativas foram classificadas como ocorridas em meio urbano, o que representa 58% do total e 30 ocorridas em meio natural, somando 42%. Esse equilíbrio entre os meios propostos demonstra a variabilidade do espaço em narrativas de fantasma e não permite o estabelecimento de nenhum tipo de clichê.

Elementos espaciais do evento principal

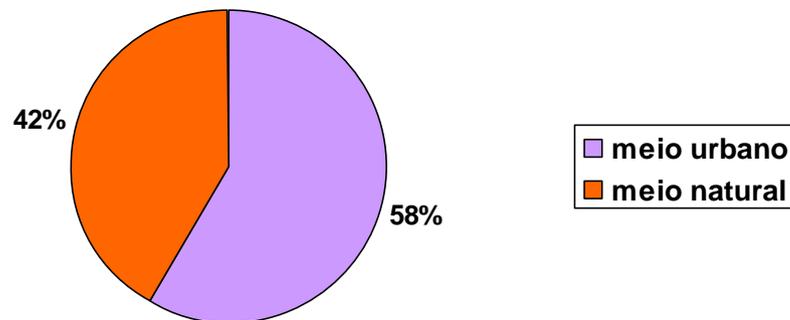


Gráfico 5 – Elementos espaciais do evento principal

Em contrapartida, o clichê pode estar presente no que diz respeito a cemitérios. Destacam-se, dentre o *corpus*, 9 narrativas cujas ações têm como pano de fundo especificamente cemitérios; contabilizando 13% do total, elas ocupam um percentual bastante significativo em termos de quantidade e, podem, por isso, representar um lugar comum em contos de fantasma.

Interessante notar a referência feita a castelos em histórias de fantasma. Esse local, além de remeter às ideias de solidão e afastamento, dada a imensidão de sua estrutura e sua provável localização afastada das cidades, aparece com mais frequência em outras narrativas de origem popular: os contos de fada. Cabe esclarecer que os dois contos deste *corpus* cujas principais ações ocorrem em um castelo têm ambos algo de maravilhoso, tal qual contos de fada, e pertencem à categoria anuladora.

Outro aspecto observado, neste *corpus*, relativo ao espaço, foi a recorrência a lugares fechados, especialmente casas. Portanto, cuidou-se de listar as narrativas que tivessem as ações principais ocorridas dentro de casas e chegou-se a um total de 32, isto é, 44%. Esse alto índice revela uma preferência por casas, sejam elas localizadas no meio urbano ou no natural. Dessas 32 ocorrências, 17, ou seja, 24% do total, se referem a casas mal-assombradas, sejam elas habitadas por seres sobrenaturais de fato ou simplesmente assim reconhecidas por personagens da trama.

4.3.5 Modalidade

Por fim, procurou-se estabelecer a modalidade das narrativas em questão, utilizando-se para isso, as denominações **folclórica** e **artística**, que se fundamentam na discussão do Capítulo 2 desta dissertação, em que se procurou estabelecer as diferenças entre a narrativa oral, na maioria das vezes, de natureza folclórica, e a narrativa escrita, de natureza artística.

A tabela que segue indica a modalidade folclórica ou artística das 72 narrativas presentes neste *corpus*; seu resultado serviu para a elaboração do Gráfico 6, explicitado mais adiante.

Tabela 7 – Indicação da modalidade da narrativa

MODALIDADE DA NARRATIVA				
	TÍTULO	AUTOR	FOLCLÓRICA	ARTÍSTICA
1	<i>Tem fantasma na rua!</i>	MARTINS, Cláudio		X
2	<i>História de fantasma</i>	BELINKY, Tatiana		X
3	"O fantasma e o alfaiate"	PRIETO, Heloisa	X	
4	"O médico-fantasma"	PRIETO, Heloisa	X	
5	"O fantasma da sorte"	PRIETO, Heloisa	X	
6	"O jovem que não tinha medo de nada"	PRIETO, Heloisa	X	
7	"Vovó Maria"	PRIETO, Heloisa		X?
8	"Amor de fantasma"	PRIETO, Heloisa		X?
9	"A Loira do Banheiro"	PRIETO, Heloisa		X?
10	"Francisquinha"	PRIETO, Heloisa		X?
11	"O Moleque Palhaço"	PRIETO, Heloisa		X?
12	"Caio?"	LAGO, Angela	X	
13	"A rosa assombrada"	LAGO, Angela	X	
14	"A casa sonhada"	LAGO, Angela	X	
15	"Encurtando o caminho"	LAGO, Angela	X	
16	<i>Casa assombrada</i>	LAGO, Angela	X	
17	"Até a vista, turma!"	COSTA, Wagner		X
18	"Uma noite na Feiticeira"	MARTINS, Adelino		X
19	"O fantasma da chácara"	MARTINS, Adelino		X
20	"A casa mal assombrada ou o tesouro escondido"	BRAHE, Tycho		X
21	"Uma noite muito estranha"	MORAIS, Flávio	X	
22	"A queda da casa de Usher"	POE, Edgar Allan		X
23	"A casa do pesadelo"	WHITE, Edward Lucas		X
24	"A casa B... em Cadmen Hill"	CROWE, Catherine		X
25	"O vigia da fronteira"	DICKENS, Charles		X
26	"Billy"	CROSSLEY-HOLLAND, Kevin	X	
27	"O fantasma de Samuel"	CROSSLEY-HOLLAND, Kevin	X	
28	"A destemida"	CROSSLEY-HOLLAND, Kevin	X	

MODALIDADE DA NARRATIVA				
	TITULO	AUTOR	FOLCLÓRICA	ARTÍSTICA
29	"Bul"	CROSSLEY-HOLLAND, Kevin	X	
30	"A loira do banheiro"	GARCIA, Luciana	X	
31	"A moça de branco"	GARCIA, Luciana	X	
32	"O zumbi"	GARCIA, Luciana	X	
33	"Mão de Cabelo"	TRAVASSOS, Sônia	X	
34	<i>Fantasma existe?</i>	ROCHA, Ruth; LORCH, Dora		X
35	<i>Branquinho, o fantasma triste</i>	ALMEIDA, Regina Capanema de		X
36	<i>O pequeno fantasma</i>	BANDEIRA, Pedro		X
37	<i>Pluft, o fantasma</i>	MACHADO, Maria Clara		X
38	"A mortalha"	THESOIRO da juventude	X	
39	"Os sapatinhos de pão"	THESOIRO da juventude	X	
40	"As três noites no castelo encantado"	THESOIRO da juventude	X	
41	"A lavadeira encantada"	THESOIRO da juventude	X	
42	<i>Uuuuuuu: um barulho estranho</i>	IACOCCA, Liliana		X
43	<i>O fantasma</i>	FICHTNER, Marília; NUNES, Artur Sanfelice		X
44	<i>A noite assombrada</i>	JUNQUEIRA, Sonia	X	
45	<i>O barulho fantasma</i>	JUNQUEIRA, Sonia		X
46	<i>Apalka</i>	CARDENAL, Ernesto	X	
47	"Kigbo e os espíritos do mato"	DANSA, Salmo; BRAZ, Júlio Emílio	X	
48	"A montanha viajante"	CABRERA, Luis Urteaga	X	
49	"As cavernas de Aguas Buenas"	TOMÉ, Jesús	X	
50	"Os cavaleiros de Isabela"	LAMBERTUS, Abelardo Jiménez	X	
51	"Maria Angula"	GÓMEZ, Maria; TORRE, Jorge Renán de la	X	
52	"A sombra negra e o gaúcho valente"	CARIZZO, Jesús Maria; GARRIDO, Nelly	X	
53	"A gruta do Jacinto"	DOMENECH, Manuel; RAMOS, Juan Antonio	X	
54	"O tesouro enterrado"	GUARDIA, Rosa Cerna	X	
55	"Os dois caçadores e a Saiona"	ARISMENDI, Santos Erminy	X	
56	"Companhia à noite"	LESSA, Orígenes		X
57	"A velha que não morria"	MESSIAS, Adriano	X	
58	"A porca, ora, a porca"	MESSIAS, Adriano	X	
59	"Flor, telefone, moça"	ANDRADE, Carlos Drummond de		X
60	"A história do pescador"	KWAN, Michael David		X
61	"A cantora da noite"	KWAN, Michael David		X
62	"A borboleta"	KWAN, Michael David		X
63	"A mais bela noite de Margarida"	GARCIA, Edson Gabriel		X
64	"O casal de velhos"	GARCIA, Edson Gabriel		X
65	"Os dentes de Madalena"	GARCIA, Edson Gabriel		X
66	"O companheiro de viagem"	PIMENTEL, Figueiredo	X	
67	"O besouro de ouro"	PIMENTEL, Figueiredo	X	
68	"A casa mal-assombrada"	PIMENTEL, Figueiredo	X	
69	"A alma do outro mundo"	PIMENTEL, Figueiredo	X	
70	"O fantasma lambão"	BUSCH, Wilhelm		X
71	"Um espanto"	DISNEY, Walt		X
72	"Um caso de morte"	SOUZA, Maurício de		X
SUBTOTAL			39	28
TOTAL			39	33

OBSERVAÇÃO: O **subtotal** não contabiliza as narrativas cuja inclusão em uma categoria ficou imprecisa, representadas por X?. Já o **total** leva em conta todas as narrativas, inclusive aquelas cuja classificação ficou imprecisa.

Conquanto todas as narrativas deste *corpus* sejam escritas e tenham um autor reconhecido – exceto pelas retiradas da coleção *Thesouro da Juventude* – o que as caracterizaria de imediato como artísticas, percebeu-se que, em grande parte delas, o objetivo muitas vezes explícito era de resgatar a tradição oral. A essas narrativas, atribuiu-se a modalidade folclórica, pois a imensa maioria delas apresenta-se apoiada no extrato folclórico, dele retirando personagens sobrenaturais. No entanto, apenas 54%, ou seja, 39 histórias, o declaram abertamente, por meio dos títulos, dos títulos das coleções em que se inserem, das apresentações iniciais dos textos ou mesmo por meio do texto inscrito nas orelhas da publicação; os outros 46%, isto é, 47 narrativas, não mencionam a fonte folclórica ou são evidentemente de natureza artística.

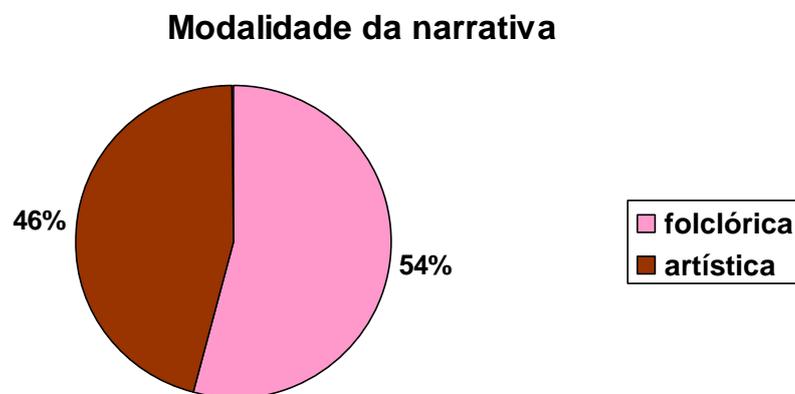


Gráfico 6 – Modalidade da narrativa

A modalidade artística é facilmente reconhecida em histórias concebidas inicialmente para adultos, bem como nas histórias dirigidas a crianças e jovens, pertencentes à categoria anuladora, as quais, não são, portanto, reconhecidas enquanto legítimas histórias de assombração. Já as narrativas (consolidadoras ou anuladoras) do livro *Rotas fantásticas*, de Heloisa Prieto (2003), de que fazem parte deste *corpus* “Vovó Maria”, “Amor de fantasma”, “A Loira do Banheiro”, “Francisquinha” e “O Moleque Palhaço”, ocupam uma posição dúbia em relação à

sua modalidade, pois, embora resgatem elementos folclóricos, como fantasmas provenientes da cultura popular, têm uma apresentação muito particular. Elas são contadas em forma de relatos pessoais e trazem, em seu início, um quadro com as características pessoais do narrador, que o situam no tempo e no espaço, evidenciando o caráter particular da experiência vivida pelo sujeito, o que pode ser conferido na Figura 2, logo abaixo. Conclui-se, logo, que o mito retomado nesses relatos é de elementos folclóricos; as narrativas ou o discurso, porém, têm propósito artístico.

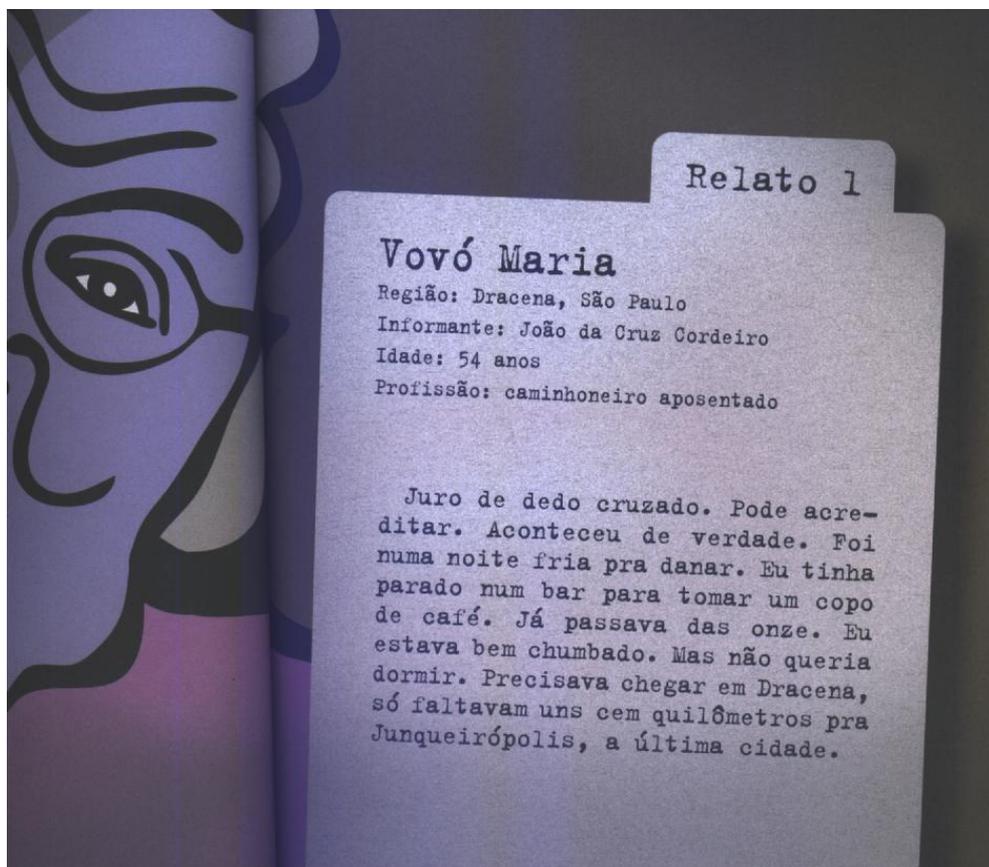


Figura 2 - Página inicial do conto "Vovó Maria", em *Rotas fantásticas* (p.15)

5 ANÁLISE DE CONTOS DE FANTASMA VOLTADOS AO PÚBLICO INFANTO-JUVENIL

Tendo sido expostos os variados aspectos do *corpus* desta pesquisa, passa-se, neste capítulo, à análise pormenorizada de quatro narrativas infanto-juvenis de fantasma, selecionadas por sua representatividade nas categorias consolidadora, desmistificadora, anuladora e corruptora. Tendo em vista a necessidade de um *corpus* de análise constituído por um número reduzido de narrativas, fez-se a primeira seleção de narrativas que restringiu a análise dos aspectos formais a oito amostras. Esse número, porém, foi posteriormente reduzido a quatro, dada a excessiva extensão prevista na observação de oito narrativas.

Para proceder a uma análise em que se observassem elementos da história e do discurso, de maneira regular, nos quatro contos escolhidos, foi elaborada uma ficha, constante do **Apêndice B**. Tal ficha utilizou, para a análise do discurso, conceitos desenvolvidos por Genette (1995) expressos nesta dissertação; os conceitos apresentados no capítulo teórico por Reis e Lopes (1990) serviram para o estudo da história. A essa ficha acrescentaram-se conceitos desenvolvidos por Propp (1984) para o conto maravilhoso e por Todorov (1975) acerca da literatura fantástica.

Os contos, cujo estudo pode ser conferido neste Capítulo, são “A mais bela noite de Margarida”, de Edson Gabriel Garcia, “Caio?”, de Angela Lago, *O pequeno fantasma*, de Pedro Bandeira, e “Mão de Cabelo”, de Sônia Travassos.

5.1 “A MAIS BELA NOITE DE MARGARIDA”

Representante da categoria **consolidadora**, o conto “A mais bela noite de Margarida” tem oito páginas e faz parte da coletânea do escritor paulista Edson Gabriel Garcia (1991) intitulada *Sete gritos de terror*. Conforme o nome já indica, os textos escritos por Garcia têm o horror e o mistério por temáticas e, segundo ele, fontes variadas: alguns são oriundos de narradores orais, outros, da leitura de livros, revistas e almanaques de terror, mistério ou suspense. O conto escolhido para análise, por exemplo, encontra vestígios no folclore do Rio Grande do Sul, como se verá mais adiante.

Em “A mais bela noite de Margarida”, narra-se a experiência fantástica vivida por Pedro Sobreira, homem solteiro, vendedor ambulante e “sem residência fixa” (GARCIA, 1991, p.7). Enquanto se dirige, em pleno sábado, de uma cidade a outra, o carro de Pedro Sobreira começa a falhar. Ele para na cidade mais próxima, “um pacato lugarejo do interior” (GARCIA, 1991, p.7), e procura o único mecânico existente. Esse lhe diz que terá que passar o fim-de-semana na cidadezinha, enquanto se buscam as peças para o conserto do carro na localidade vizinha. Pedro instala-se no hotel de dona Mercedes e sai a vender seus produtos. Descobre então que, naquela noite, haverá um baile na cidade. Durante o baile, Pedro bebe e, por volta da meia-noite, se depara com uma bela mulher, com quem conversa e dança. Pedro se apaixona pela mulher desconhecida e declara-lhe amor eterno. Quando o baile acaba, Pedro a leva até sua casa e, dado o frio da noite, lhe oferece o paletó, prometendo vê-la no dia seguinte. Pedro aparece novamente na casa da moça de manhã, e quem abre a porta é Magnólia, uma mulher velha, que afirma ser a irmã mais nova de Margarida. Pedro insiste em ver a amada, e Magnólia mostra a ele uma foto antiga, onde ele reconhece a mulher com quem dançou na noite anterior. A irmã diz que Margarida morreu há quarenta anos, vítima de uma febre repentina, no dia em que haveria um grande baile na cidade. O homem, sem acreditar, é levado por Magnólia ao cemitério, até o túmulo da morta. Lá, Pedro Sobreira vê a lápide e o retrato de Margarida e, ao lado dele, encontra seu paletó, dobrado. Pedro terrifica-se e, a partir de então, perde a lucidez.

Não há dúvida de que Pedro Sobreira é o herói das ações anteriormente resumidas. As demais personagens, como o mecânico, dona Mercedes e Magnólia,

são secundárias e têm funções diferentes, mas todas se ligam ao protagonista. Margarida, por seu turno, “a bela mulher de cabelos pretos” (GARCIA, 1991, p 10), de roupas e corte de cabelos antiquados, que gira pelo salão com passos leves, torna-se o objeto da paixão de Pedro assim que aparece no local do baile, e é graças a ela que o homem passa por uma experiência amorosa sobrenatural. Esse par romântico é formado por duas personagens ávidas por amor. Ainda no início do conto, o leitor fica conhecendo o costume de Pedro de iniciar um novo relacionamento a cada parada que faz para vender seus produtos. Margarida, ao que se sabe pelo relato de Magnólia, saíra para o baile no dia de sua morte, com intenção de “dançar e encontrar um amor que fosse só dela e ela só dele” (GARCIA, 1991, p.13). Fundamental para o enlace amoroso é, portanto, essa pré-disposição apresentada pelo casal.

Ao considerar o conflito de Pedro Sobreira a paixão pela defunta e a busca por ele empreendida para voltar a vê-la, é possível afirmar que ele é uma personagem autônoma, comunicativa, que procura resolver por si mesma seu conflito. Por essa razão, no dia seguinte ao baile, vai à casa de Margarida, conversa com a irmã da morta e, por fim, a acompanha até o cemitério. Por necessitar da ajuda de outra personagem, para descobrir a verdade sobre o que vivenciou na noite anterior, Magnólia é peça fundamental no reconhecimento dos fatos, quando mostra a Pedro a fotografia de Margarida e quando lhe conta o último dia da vida da irmã, conduzindo-o até seu túmulo.

Há elementos espaço-temporais que auxiliam na encenação do evento fantástico, como o horário e o local do baile. A festa acontece num sábado, à noite, e é por volta da meia-noite que Pedro se depara com Margarida, parada junto à porta do salão. Sua aparência antiquada é disfarçada pelo aspecto do salão de baile “enorme e malcuidado (sic)” (GARCIA, 1991, p.9). O fato de ser Pedro um desconhecido na cidade justificaria seu não reconhecimento da mulher morta, isto é, um habitante poderia tê-la identificado como a jovem que morrera 40 anos atrás quando se preparava para ir a um baile. O frio da noite, além de sugerir o arrepio, próprio do medo, é a desculpa necessária para que o homem ofereça o paletó à mulher, vestimenta cuja presença junto à lapide da enterrada causaria o horror na manhã seguinte.

O paletó, aliás, é um elemento-chave que instala o fantástico maravilhoso, segundo definições de Todorov. O fantástico se dá no momento em que o

protagonista hesita acerca da veracidade dos fatos: teria ele vivido um amor irreal? Estaria Margarida, a mulher com quem dançara e a quem declarara amor eterno, realmente morta há tempos? Quando a narrativa toma o rumo do sobrenatural, isto é, quando o ocorrido na noite do baile e a presença insólita do casaco de Pedro na lápide de Margarida não ganham explicações, fica clara a escolha do autor pelo maravilhoso.

O retrato mostrado por Magnólia a Pedro, em que ele reconhece a mulher amada, é um objeto que instaura o fenômeno do tipo informação, mencionado por Propp¹⁰. Tal objeto tem papel fundamental para o nó da intriga, pois é por meio dele que funções se ligam. Somente a partir desse primeiro reconhecimento, o protagonista começa a suspeitar da natureza fantástica do que vivera e é graças a ele que têm sentido as próximas ações. A ida ao cemitério e a visita ao túmulo da morta visam à confirmação do caráter sobrenatural dos fatos que, de início, o herói não queria admitir.

Encontra-se, na coletânea folclórica de Antônio Augusto Fagundes (1992) *Mitos e lendas do Rio Grande*, uma lenda correspondente ao conto de Edson Gabriel Garcia, o que revela o aproveitamento de material folclórico na construção da obra artística. Há vários elementos coincidentes entre “A lenda da Moça que dançou depois de morta” e “A mais bela noite de Margarida”: as duas personagens principais são um rapaz e uma moça, o local do evento fantástico é um salão de baile e o período, o sábado à noite. A moça da lenda é descrita de maneira semelhante à do conto: muito bonita, sozinha, mas triste. O rapaz, quando a vê, também por ela se encanta, e, juntos, dançam até a meia-noite. Na hora de levá-la para casa, ele lhe empresta sua capa, para protegê-la do frio da noite. No dia seguinte, com a desculpa de reaver a capa, ele vai à procura da moça, com quem pretende iniciar namoro. Quem atende a porta é um homem maduro, muito triste, que diz ao rapaz não morar moça alguma ali. O rapaz insiste, e consegue ver, pelo vão da porta, um retrato da moça com quem dançara. O homem anuncia que a moça da foto é sua filha, morta há um ano. Como o rapaz fica surpreso, o pai da

10 Segundo Propp, as **informações** servem para deixar uma personagem a par daquilo que se passa (ou se passou) com outra. Se essas informações são omitidas, a personagem age *ex machina* ou é onisciente.

Propp salienta que as funções **informação** e **momento de conexão** são fenômenos do tipo **informação**, mas que constituem uma função independente devido à importância que têm para o nó da intriga. “A informação pode intercalar-se entre as mais variadas funções” (1994, p.66); ela também pode tomar a forma de um diálogo. Uma personagem pode tomar conhecimento de alguma coisa através de outra personagem ou também através da visão de algo. Em caso de objetos muito pequenos ou distantes, esses são trazidos; em casos de seres humanos, conduzidos.

moça o leva ao cemitério. Ao chegar lá, encontram, em cima do túmulo da jovem, a capa tomada emprestada na noite anterior.

Vê-se, portanto, que, na lenda e no conto, as ações principais bem como sua sequência se assemelham muito, apresentando pequenas variações, como a capa ao invés do paletó, ou a presença do pai e não da irmã, e há, na lenda, a ausência de detalhes ou de ações intermediárias, visto seu caráter mais enxuto. Além disso, na lenda, as personagens não são nomeadas e estão em menor número que no conto, não havendo a história sobre o dia da morte da moça e a coincidência de que se dirigia a um baile. Igualmente não existe o acontecimento, como na introdução do conto, em que o homem é obrigado a ficar em uma cidade desconhecida, devido à pane no carro. Ao contrário, a localização do evento fantástico é bem especificada na lenda, pois sucede no Bairro Glória da cidade de Porto Alegre.

A análise do discurso, segundo Genette, do conto artístico em questão revela aspectos curiosos da estratégia narrativa empregada. Ao observar a voz, nota-se o tempo ulterior da narração; essa posição clássica da narrativa no passado justificaria a proposta do conto, de se contar algo já acontecido com alguém, mas ainda inexplicável. O narrador é classificado, segundo o nível narrativo, como extradiegético e heterodiegético, segundo sua relação com a história. O narrador dá a impressão de não existir, pois não se mostra ao longo da narrativa e, embora saiba sentimentos e pensamentos das personagens, não os invade.

Interessante notar que o narrador, ao longo do texto, vai dando pistas ao leitor sobre a natureza sobrenatural de Margarida, sem, no entanto, revelar por completo a verdade. Os sinais vão desde o momento em que Pedro conhece Margarida até o diálogo revelador que tem com Magnólia:

Uma mulher bonita, sem dúvida, *apesar do jeito antigo das roupas, do sapato de salto alto grosso e do corte dos cabelos*. Era tão bonita que Pedro Sobreira não deu a menor importância para esses detalhes e [...] puxou uma conversa que continuou pelo resto da noite (GARCIA, 1991, p.10) [grifo nosso].

Mas, toda vez que [Pedro] tentava apertá-la contra seu peito, *não conseguia sentir-lhe o calor do corpo* (GARCIA, 1991, p.11) [grifo nosso].

Pedro Sobreira beliscou-se quando viu Margarida entrar na casa. Queria certificar-se de que não estava sonhando, pois teve a impressão de que *ela entrara sem abrir a porta*. Mas a felicidade era tanta que ele creditou esse aparente absurdo à euforia de homem recém-apaixonado (GARCIA, 1991, p.12) [grifo nosso].

Pedro Sobreira, felicidade tamanha, nem estranhou *o fato de aquela velhinha [Magnólia] ser a irmã mais nova de Margarida* (GARCIA, 1991, p.13) [grifo nosso].

Em nome da paixão, Pedro despreza as pistas do narrador, razão por que aumentam sua surpresa e pavor no desfecho; o leitor mais desatento, por sua vez, é conduzido à mesma atitude e também se surpreende com o trágico final do enlace amoroso.

O narratário, tal qual o narrador, é indefinível. Pelo fato de não se fazer menção alguma a ele ao longo do discurso, diz-se estar implícito; além disso, o narratário segue o modelo do narrador, sendo extradiegético.

No que diz respeito ao modo da narração, é possível verificar que, quanto à distância, há um predomínio da diegese sobre a mimese. O modo narrativo, no entanto, não é puro, visto que o discurso da personagem assume, na maioria das vezes, o modo mais dramático, chamado relatado. Por exemplo:

O mecânico responde-lhe preguiçosamente:
 — Hoje não dá.
 — Como não? O senhor não trabalha hoje?
 — Trabalhar, trabalho. Mas não tenho velas aqui. Nem eu nem ninguém.o senhor só vai achar velas na cidade de onde veio.
 — E não dá pra ir buscar lá?
 — Hoje não. [...] (GARCIA, 1991, p.8).

Há um diálogo narrativizado, na passagem: “Entre um gole e outro de uma deliciosa cerveja gelada, o vendedor ficou sabendo que, à noite, haveria um salão de festas na cidade” (GARCIA, 1991, p.9), mas os diálogos relatados são os predominantes.

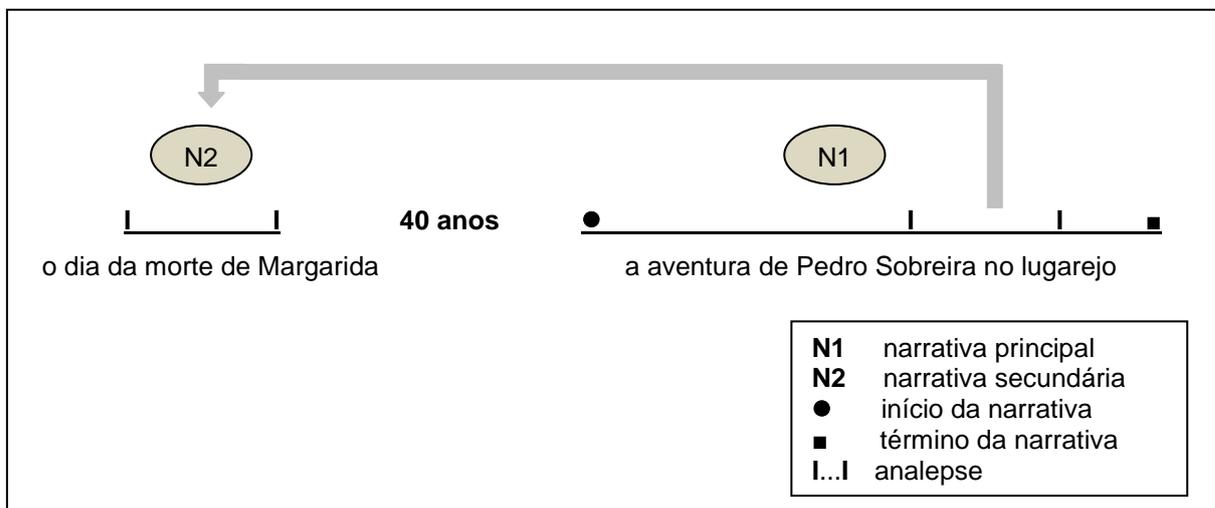
A perspectiva adotada é a visão por trás, visto que o narrador é onisciente. Mesmo não sendo perceptível, ele sabe os pensamentos do protagonista, o que se verifica já no primeiro parágrafo do conto: “Assim, pensou, enquanto um mecânico procurasse e consertasse o defeito do carro, ele poderia continuar seu trabalho de vendedor ambulante” (GARCIA, 1991, p.7). Igualmente, os sentimentos são escrutados: “E foi assim, alegre, meio bêbado, louco e apaixonado, que chegou à espelunca de dona Mercedes...” (GARCIA, 1991, p.12).

Quanto à focalização, ela é interna nos trechos em que o narrador assume o ponto de vista do protagonista. Por exemplo, quando se refere ao hotel de dona Mercedes, o narrador o chama de “espelunca de dona Mercedes” (GARCIA, 1991,

p.8); a cerveja, bebida pelo protagonista, é descrita como “uma deliciosa cerveja gelada” (GARCIA, 1991, p.9). Essas opiniões proferidas pelo narrador soam, de fato, como do próprio Pedro, que é quem realmente experimenta as sensações ou situações da narrativa. A passagem “Algum tempo depois, desanimado e muito sem graça, ele saiu do salão, *com um quarto ou quinto copo de conhaque duplo na mão*” (GARCIA, 1991, p.9) [grifo nosso] suscita, no leitor, os seguintes questionamentos, que encerram a ambiguidade sugerida pela focalização interna: quem não tinha certeza de quanto Pedro bebera? O homem, que realmente ingerira a bebida, ou o narrador, que se encarregou de contar o que observara ou ouvira?

Na análise do tempo, no nível micronarrativo, pôde-se localizar uma única prolepse, isto é, um pequeno adiantamento, da parte do narrador, do que viria acontecer na noite do baile: “Fora do salão, o destino havia preparado uma surpresa para ele” (GARCIA, 1991, p.10). Essa prolepse não interfere em nada o andamento da narrativa, não quebrando sua sequencialidade.

No nível macronarrativo, foi possível identificar uma anacronia, que desempenha papel fundamental na narrativa: a analepse, que toma forma na revelação feita por Magnólia a Pedro acerca do dia da morte de Margarida e constitui-se em uma narrativa de segundo nível, tendo a irmã da morta por narradora. Seu alcance, isto é, a que tempo dista do presente, são 40 anos antes do tempo presente da narrativa principal. A amplitude da anacronia é relativamente curta, durando o tempo do diálogo entre Pedro e Magnólia, em que ela conta ter morrido a irmã há 40 anos atrás. Um esquema da relação entre o tempo da história e o tempo do discurso permite visualizar a analepse:



Quadro 3 – Relação entre o tempo da história e o do discurso em “A mais bela noite de Margarida”

Ainda quanto ao tempo, embora haja sumários e elipses, verifica-se o predomínio de cenas, reconhecidas na descrição pormenorizada da noite fantástica de Pedro e Margarida ou nos diálogos entre ele e o mecânico e entre ele e Magnólia. Essa variabilidade confere ritmo à narrativa que dura, temporalmente, cerca de 24 horas.

Embora analisar ilustrações não seja o propósito do estudo que aqui se faz, julga-se necessário atentar para a única ilustração da narrativa, a seguir exposta, vê-se uma estrada que atravessa os limites da página e que tem em sua base um crucifixo, além de margaridas, que fazem fundo a todo o desenho. Mais do que representarem graficamente elementos da narrativa, tais como a estrada pela qual Pedro Sobreira chega ao lugarejo e a cruz com que ele se depara quando visita o túmulo de Margarida, as figuras em destaque simbolizam o destino incerto do protagonista e seu encontro inesperado com a morte.

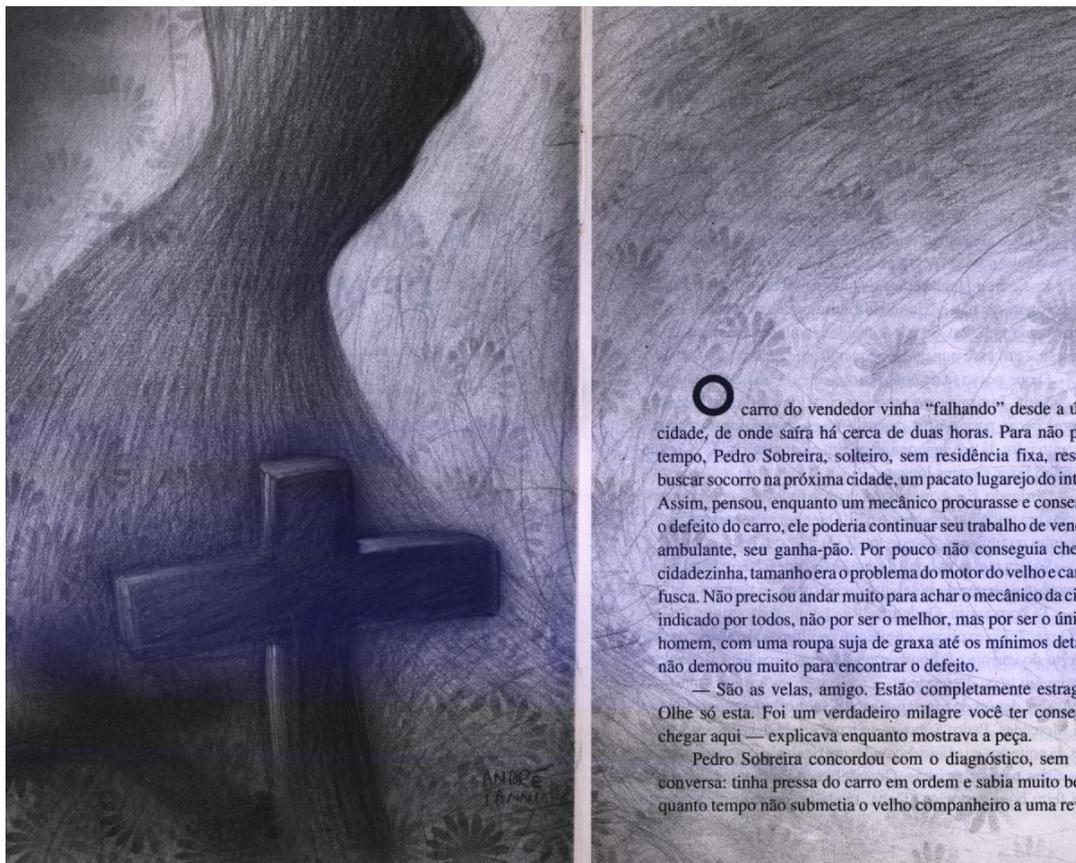


Figura 3 – Ilustração da página inicial da narrativa “A mais bela noite de Margarida” (p.6)

5.2 “CAIO?”

Angela Lago (2005) é a escritora e ilustradora mineira, autora dos contos de *Sete histórias para sacudir o esqueleto*. Esses contos, que ela afirma ter ouvido de familiares quando criança, têm, em sua maioria, origem folclórica. No final do livro, em uma espécie de posfácio, em que conversa com o leitor, Lago esclarece que somente depois de adulta foi saber que aqueles causos não tinham realmente se passado com alguém da família, conforme seu pai costumava contar. Os contos da antologia têm em comum o horror sobrenatural com doses de humor. Na capa (ver Figura 3), nota-se de antemão esse viés, onde figuram sorridentes esqueletos em posições engraçadas, afastando o leitor da imagem pré-concebida de esqueletos amedrontadores, alusivos à morte. Também o título da antologia refere a uma ambiguidade entre terror e humor, visto que a locução “sacudir o esqueleto” pode ser entendida como expressão de medo ou de diversão.



Figura 4 – Montagem com detalhes ampliados da capa de *Sete histórias para sacudir o esqueleto*

A narrativa de sete páginas que aqui se analisa, intitulada “Caio?”, embora contenha traços de humor, é representante da categoria **desmistificadora**, graças a seu desfecho. Ela inicia com a descrição de um fato curioso: existe, em Bom Despacho, uma fazenda que, mesmo oferecida por um valor baixo, não é vendida nunca, pois se acredita que seja mal-assombrada. Um comprador, chamado Caio, vem da cidade de Luzes, a fim de comprá-la. A conselho do caseiro, ele decide passar uma noite na fazenda. Quando já está dormindo, uma voz o chama pelo nome e um osso humano cai em cima dele. A seguir, outro chamado e outro osso caído. Na medida em que Caio, temeroso, responde à voz, ossos vão caindo. Por fim, apavorado, ele dá dois tiros para o alto e quem cai do forro é o caseiro, que lá se escondia, querendo assustar o comprador e evitar, assim, que ele comprasse a fazenda, onde gostava de vadiar.

Em uma primeira observação das duas únicas personagens da história, estabelecem-se opostos: de um lado, está Caio, o herói da narrativa, sujeito medroso, o que demonstra a cada vez que tem que falar com o que pensa ser uma assombração; do outro lado, está o caseiro, que fica com o papel de espertalhão, pois vem enganando todos os compradores que, antes de Caio, quiseram adquirir a fazenda e se aventuraram a passar uma noite lá. Caio, apesar do medo que sente, procura resolver sozinho seu conflito, enfrentando o que pensa ser uma assombração. É bem verdade serem os diálogos de Caio com a voz oculta travados na incerteza e os tiros disparados para o alto mais frutos do susto e do estado de nervos em que se encontra a personagem do que mostra de valentia.

Vale lembrar que a voz cavernosa, não tem, na verdade, nada de fantasmagórico, a não ser sua aparência. A percepção de que ela seria proveniente de um fantasma é reflexo do sentimento e do comportamento expressos pelo herói e dos elementos espaço-temporais do conto. De início, fica-se sabendo que um homem vai pernoitar sozinho em uma fazenda com fama de mal-assombrada; quando Caio escuta vozes terrificantes e enxerga ossos caindo do alto, nada mais lógico do que associar esses estranhos acontecimentos a uma fonte sobrenatural, o que Caio faz imediatamente, ao mesmo tempo que o leitor.

Nesse momento, em que há hesitação por parte do protagonista e, conseqüentemente, do leitor implícito, identifica-se o fantástico, o qual, todavia, é desfeito quando se revela a verdadeira origem da voz misteriosa. Esse fenômeno,

que mantém a dúvida acerca da naturalidade das coisas e somente ao final define sua permanência no mundo real, pertence à descrição do fantástico estranho, identificado por Todorov, no estudo anteriormente mencionado. Apesar de estabelecer o fantástico, a narrativa de Lago não perde o tom anedótico; exemplos disso são os diálogos, recheados de dupla significação, e o final cômico, com uma personagem despencando inesperadamente do forro e desfazendo, assim, a tensão causada pelo medo do sobrenatural.

Tal tom humorístico não é encontrado em outras versões para a mesma história. Apenas no *corpus* desta dissertação, foram encontradas mais três narrativas em que o protagonista conversa com uma voz fantasmagórica e ossos caem do teto. As diferenças entre os três textos resumem-se ao número e sexo dos protagonistas. Em comum têm o tipo da residência assombrada, uma casa, ao invés da fazenda de Lago, e a premiação, por meio de tesouros, conferida somente àqueles que conseguem enfrentar o medo diante do fantasma e aguentar ver caírem todas as partes do seu corpo.

A mais antiga das variantes, publicada em 1896, é “A casa mal-assombrada”, de Figueiredo Pimentel. Nela, duas mulheres muito pobres acabam indo morar em uma casa mal-assombrada, por não terem mais onde ficar. À noite, ao ouvir uma voz, anunciando que irá cair, a mais jovem responde “— Pois caia, com Deus e Virgem Maria!” (PIMENTEL, 1896, p.85). O caráter religioso da resposta da heroína, ausente no conto de Lago, se repete na fala do fantasma, que dá explicações acerca de sua atual condição e insere, assim uma história intercalada:

— Eu sou uma alma penada, que ando sofrendo por causa deste dinheiro. Quando era vivo, roubei-o de uma pobre viúva, desgraçando-a, bem como aos órfãos, seus filhos. Deste dinheiro, a metade é para você e sua mãe, e a outra metade é para distribuir com os pobres, e mandar dizer cem missas por minha alma (PIMENTEL, 1896, p.85).

Como se pode ver, a existência da alma penada deve-se a um erro cometido por ela ainda em vida que não lhe permitiu transcender. Seu estado, portanto, consiste em uma punição, ou seja, uma espécie de remissão de pecados, que é aliviada pelo comportamento corajoso da heroína. Esse comportamento é recompensado, pois o fantasma mostra à jovem o lugar onde enterrara grande quantidade de dinheiro, cujo novo destino garantirá à alma penada a redenção e descanso eterno.

Na narrativa *A noite assombrada*, de Sonia Junqueira, de 1994, também se faz presente essa ideia de a alma penada estar pagando por algo errado cometido em vida. Na fala do fantasma, formado a partir das partes do corpo que caíram gradativamente do teto, encontra-se a explicação de seu martírio, que configura, mais uma vez, uma história intercalada:

— Há mais de cinquenta anos eu vivia aqui, nesta mesma casa. Eu era o dono dela e de muitas terras em volta. Tinha muitos empregados, e cada dia que passava ficava mais rico. E, quanto mais rico eu ficava, mais pão-duro e cruel eu também ficava. [...] Um dia morri [...]. E fui condenado a me transformar em ala penada e a ficar vagando sem descanso, assombrando quem por aqui passasse (JUNQUEIRA, 1994, p.22).

Quanto às personagens e à ambientação da história, o conto de Junqueira assemelha-se ao de Pimentel; porém, aquele é mais extenso e nele se ressalta a coragem da moça, que precisa superar seu pavor intenso para responder à voz fantasmagórica: ela leva três noites para terminar o diálogo com a assombração, visto que na primeira e na segunda noite, desmaia ao ver caírem partes do corpo, antes de corpo do homem se completar. A triplicação aqui presente é um fenômeno típico de contos populares¹¹.

No capítulo de título “A porca, ora, a porca”, parte do livro *Histórias mal-assombradas em volta do fogão de lenha*, de Adriano Messias, publicado em 2004, a história da assombração que quer cair está inserida em uma narrativa maior. Conta-se, dessa vez, que um homem, com fama de corajoso é quem resolve voluntariamente pernoitar na casa mal-assombrada para dar mostras de sua valentia. O diálogo com o fantasma ou a visão de suas partes caindo não causam medo algum ao homem, que é recompensado com uma quantia de dinheiro. A alma, por sua vez, depois disso, fica desobrigada de assombrar. O desfecho pode ser conferido na passagem a seguir:

Quando caiu a cabeça, a assombração em pedaços juntou-se como peças de um quebra-cabeça e falou:

— Eu fui muito rico e egoísta, e guardei todo o meu dinheiro no buraco de um desses portais em carnaúba.

E revelando isso, [...] a casa se desencantou (MESSIAS, 2004, p.26-

11 De acordo com Propp, elementos que favorecem a **triplicação** são comuns em contos populares, como detalhes particulares de caráter atributivo (por exemplo, um dragão de três cabeças), ou funções isoladas e pares de funções (como perseguição-salvamento), grupos de funções ou sequências inteiras. Além disso, a repetição “pode ser uniforme (por exemplo, três tarefas, três anos de serviço), ou produzir uma intensificação (a terceira tarefa pode ser a mais difícil, o terceiro combate o mais terrível), ou apresentar por duas vezes um resultado negativo, e na terceira vez um positivo” (PROPP, 1994, p.67).

27).

Nas três variantes da narrativa não são poucas as diferenças. Embora tenham o mesmo mito como base, todas elas diferem de “Caio?”, de Angela Lago, por tratarem de fato da assombração e não de sua substituição por um elemento da realidade. Essa repetição revela a natureza folclórica desse caso de assombração e constitui-se talvez em um elemento motivador para a autora mineira mudar drasticamente o já conhecido desfecho em seu conto: enquanto todos os leitores, ou melhor, os conhecedores da antiga história, esperavam que, ao final, se formasse o corpo de um fantasma e se desencantasse a fazenda, o homem dá tiros para o alto e cai do forro o caseiro, personagem presente apenas na introdução.

Também o fato de Lago atribuir nome próprio ao seu protagonista contribui para a modalidade artística, distanciando essa variante da folclórica. A ambientação da narrativa em uma fazenda determina, de antemão, a localização dos acontecimentos em algum lugar da América. O papel do autor, nesse caso, é fundamental, pois ele é quem determina e denomina o tempo, o espaço e as personagens da ação. A narrativa folclórica, por seu turno, apresenta, na maior parte das vezes, certa indeterminação quanto a esses aspectos.

A análise do discurso da narrativa de Lago estabelece, quanto à voz, o tempo de narração ulterior e revela um narrador, cuja presença não é imediatamente percebida. Porém, verificam-se, em seu discurso, alguns traços de coloquialidade ou oralidade, como o uso das expressões “gozando” (LAGO, 2002, p.10), “teve um treco” (LAGO, 2002, p.11) e “matutava” (LAGO, 2002, p.10), o emprego do artigo definido antes do nome de Caio ou a escolha por orações curtas. Sendo o narrador extradiegético, quanto ao nível narrativo, e heterodiegético, em relação com a história, ele sabe o que Caio pensa e sente, conforme se pode provar no trecho: “O homem gelou. Mas não adiantava correr, a assombração sabia até o seu nome. Melhor era continuar deitado e se cobrir todinho” (LAGO, 2002, p.9). Apesar de onisciente, o narrador não invade os pensamentos e sentimentos do herói, nem tampouco dá sua opinião sobre qualquer coisa. O narratário, igualmente, está implícito e é extradiegético; nenhuma menção é feita a ele ao longo da narrativa.

No que se refere ao modo, é possível dizer que, embora haja um leve predomínio da diegese, os diálogos ocorrem entre a queda de um e outro osso e são parte fundamental do conto, pois estabelecem o contato entre o protagonista e a

assombração, gerando a tensão dramática cuja finalidade é provocar o temor e demonstrando, inclusive, o impasse de Caio pelo duplo sentido: a pergunta feita pelo fantasma-caseiro é “Caio?” no sentido de “posso cair?”, o comprador se sente em situação de dúvida, por nunca saber se, com sua resposta, a assombração entende “Sim, pode cair” ou “Sim, sou eu o Caio”. As reações de Caio, entremeadas pelo diálogo, se pinceladas, demonstram claramente a situação de medo do protagonista e o encaminhamento para o clímax. Eis sua sequência: Caio acorda com o som de uma voz cavernosa, gagueja, gela, continua deitado e se cobre, murmura, matuta, acha que a assombração está gozando a cara dele, tem um treco, chora nervoso e, finalmente, dá dois tiros para o alto. O discurso da personagem, pelo que se pode perceber, é sempre relatado.

A perspectiva pela qual o leitor implícito recebe a narrativa é a visão por trás. Embora não revele ao longo da narrativa mais do que a personagem sabe, é na última frase que o narrador mostra saber do que se tratava o caso da suposta assombração: “E para sua surpresa, quem despencou do teto foi o caseiro, que não queria dono novo na fazenda onde ele gostava de vadiar” (LAGO, 2002, p.12). O narrador sonega o conhecimento do leitor, para que, o sentimento de dúvida, isto é, o fantástico, se mantenha até o final da narrativa e essa possa apresentar um desfecho surpreendente.

A maior parte da narrativa apresenta focalização externa, é interna, porém, nos trechos em que narrador assume os pensamentos de Caio, como: “E se a assombração não soubesse o nome dele coisa nenhuma e estivesse só perguntando se podia cair?” (LAGO, 2002, p.9) ou “E Caio matutava. Será que a assombração estava pensando que “Sim” queria dizer “Sim, pode cair”? ou “Sim, sou eu, o Caio”? (LAGO, 2002, p.10).

O tratamento dispensado ao tempo, em nível macronarrativo, não apresenta anacronias, o que acarreta a sequencialidade cronológica entre o tempo da história e o tempo do discurso, outro índice de oralidade. O ritmo é definido pela variação entre as cenas e as elipses. Nas cenas, concentra-se toda a tensão dramática do conto. A elipse é estabelecida quando se resumem (sumário), nas sequências iniciais, as tentativas dos primeiros candidatos em comprar a fazenda e quando é narrada, de maneira rápida, condensada, a noite passada na casa mal-assombrada. Estas sequências são ampliadas pela inserção de cenas com o relato dos diálogos.

Ocorre aí a substituição do discurso narrativo pelo discurso dramático, conferindo maior tensão à narrativa e, conseqüentemente, causando maior impacto no leitor.

5.3 O PEQUENO FANTASMA

Em *O pequeno fantasma*, do paulista Pedro Bandeira (1998), está bem representada a categoria **anuladora**, como se verá adiante. Nesse livro, de 48 páginas, narram-se as desventuras de Psiu, um lençol, que, depois de ser rejeitado em uma fábrica pela dona por conter defeitos, vira fantasma. Tal seria, segundo a explicação inicial fornecida pelo narrador, a origem de todos os fantasmas. O protagonista, Psiu, descobre, portanto, que, assim como ele, existem outros lençóis rejeitados, que, tendo virado fantasmas, assombram castelos, mansões e casas velhas. Depois de pegar no sono e acordar sozinho na fábrica de lençóis, Psiu parte para a cidade com a intenção de assustar pessoas, no entanto, é atropelado por uma bicicleta, arrastado por um caminhão de maçãs e atingido por um “cocozinho de pomba”. Psiu então pousa triste, rasgado e sujo em uma praça. Quando chega a noite, chora e acaba adormecendo. Na manhã seguinte, o fantasma é recolhido por uma moça com um bebê no colo, que o leva para casa, onde o lava e o costura. Psiu, ainda sem saber o que está acontecendo, é estendido em um varal, para secar, e adormece de novo. Ao acordar, está em uma cama, cobrindo um lindo bebê. Ao final da história de Psiu, o narrador incita o leitor a lembrar de sua infância, perguntando se também ele nunca teve um lençol com que gostasse de dormir.

Resumidas as ações da narrativa, é necessário, em primeiro lugar, atentar para a humanização da personagem principal, Psiu, o fantasma. Tal qual um ser humano, Psiu vive fases decisivas: depois de nascer, precisa sair mundo afora e procurar emprego. Sua expectativa de trabalho, porém, é uma só, própria da sua natureza: assustar pessoas. Essa aproximação entre um ser sobrenatural e um ser humano não causa estranhamento algum às demais personagens, sendo aceita com naturalidade desde o começo da narrativa, também pelo narrador. Estabelece-se, portanto, no conto de Pedro Bandeira, o maravilhoso referido por Todorov, pela

existência de um sobrenatural aceito de antemão por todos e ao qual não são dadas explicações.

Já que Psiu é apresentado com características próprias às de um ser humano, também sob esse viés ele pode ser analisado. Psiu demonstra acomodação diante de sua condição de fantasma; ele não a questiona, nem tenta modificá-la, razão por que parte da fábrica de lençóis, à noite, com intenção de assustar pessoas e, assim, “começar sua carreira de fantasma” (BANDEIRA, 1998, p.16). Sua nova condição de fantasma exerce grande domínio sobre ele, indicando-lhe o que e como deve ser. O trecho em que diz “Se sou um fantasma, se nasci para assustar os outros, tenho de ser corajoso!” (BANDEIRA, 1998, p.16), revela a falta de questionamento de Psiu acerca da própria existência, bem como a plena aceitação de sua natureza.

Além disso, é clara a intenção de fazer o leitor pensar que Psiu é um bom fantasma, de temperamento amigável. Já na ilustração da capa do livro, que pode ser conferida abaixo (Figura 6), é sugerido um protagonista bondoso, simpático – impressões denotadas a partir do sorriso e do aceno de mão de Psiu, contrárias ao esperado de um fantasma.



Figura 5 – Detalhe da capa do livro *O pequeno fantasma*

No entanto, não é possível dizer que Psiu realmente é bondoso ou que não tem talento para assombrar pessoas, pois nem sequer chega perto disso. O que acontece com ele antes de encontrar seu feliz destino, é sofrer uma série de fracassos e humilhações ao ingressar num ambiente novo, o da cidade. Logo, o final que o aguarda, ser o lençol de um bebê, constitui-se, para ele, em um alívio para os

sofrimentos do dia, mas não necessariamente na concretização do destino por ele almejado.

Psui é, portanto, apresentado como um herói ingênuo e passivo, embora haja tentativas por parte do narrador de ganhar para o fantasma a simpatia e até a comiseração dos leitores, como se verá mais adiante, na análise do discurso da narrativa. Se comparado a Pluft, personagem de Maria Clara Machado, que é naturalmente reflexiva e boa e vence o medo de gente ao entrar em contato com a menina Maribel, Psui perde em carisma e em capacidade de superação.

Mesmo carecendo de posicionamento crítico acerca de sua existência, Psui demonstra certa iniciativa, quando busca resolver seu conflito, qual seja, o de iniciar a carreira de fantasma, e, para tanto, sai em busca de trabalho. Mas, ao fim do dia, depois de muitos insucessos, dá sinais de fraqueza, como o choro, o cansaço e acaba adormecendo em uma praça. Quem dá um objetivo à sua vida, na verdade, é uma outra personagem, a moça, que o recolhe e faz dele um lençol para a filha. Psui, portanto, não resolve sozinho seu conflito. Ele precisa da ajuda moça que, ao recolhê-lo e restabelecer sua condição inicial de simples lençol, exerce a função de personagem auxiliar, classificada por Propp¹².

A natureza de Psui, ao que se pode perceber, é, na verdade, de lençol. Por conter defeitos, vira fantasma; restaurada sua condição inicial, volta a ser fantasma. Cabe salientar que ele não reside nele a responsabilidade por transformar-se em fantasma, ao contrário de outras assombrações já vistas, que carregam, durante a eternidade, a culpa por medidas ou atitudes adotadas por elas quando vivas. Psui, pelo fato de não ter merecido o castigo de transformar-se em fantasma, é recompensado ao final da narrativa, voltando a ser o que era. Há, portanto, uma moral implícita no conto de Bandeira que conduz ao seguinte questionamento: o que faz um fantasma ser fantasma? Sua aparência ou as ações que pratica?

Embora não se apresentem explicitamente as características da moça, é possível, por meio de suas ações, depreender seu caráter decidido e de atitudes objetivas: ela recolhe o lençol, costura-o, lava-o, coloca-o a secar e por fim, estende-

12 As **personagens auxiliares** são ainda divididas por Propp em três categorias: a dos **auxiliares universais**, "capazes de cumprir as cinco funções do auxiliar" (1994, p.76) – apenas o cavalo teria essa função –, a dos **auxiliares parciais**, aptos a desempenhar certas funções, mas não as cinco do auxiliar – é o caso de alguns animais, espíritos ou personagens – e a dos **auxiliares específicos**, que cumprem somente uma função; segundo o estudioso, apenas objetos podem desempenhar esse papel. Observa ele ainda que frequentemente o herói não necessita de um auxiliar. Em alguns casos, o herói apresenta um atributo do auxiliar, como, por exemplo, o poder de adivinhação. Também pode o auxiliar exercer uma função específica do herói, ocupando assim seu lugar.

o na cama da filha, ainda bebê. Ela, portanto, é quem tem o poder de transformação: faz Psiu, de fantasma, voltar a ser um simples lençol. A dona da fábrica, por sua vez, é outra personagem que tem o poder de transformação: ao dobrar o lençol com defeito e colocá-lo na pilha dos lençóis descartados, no início da narrativa muda o destino de Psiu.

O bebê, que é a única personagem criança na história, tem, ao contrário das mulheres adultas citadas, papel passivo, embora não se possa negar que a nova vida adotada por Psiu ao seu lado passe a ser sinônimo de felicidade para ambos. Se observadas as ilustrações, vê-se o bebê como uma criatura amável, sorridente, sendo, segundo o narrador, “o mais lindo dos bebês” (BANDEIRA, 1998, p.40). A harmonia da futura relação entre o fantasma e o bebê, bem como o desejo do autor de fazer o leitor render-se à bondade e à meiguice de Psiu, podem ser conferidos na Figura 6, a seguir, que ilustra o final do conto:

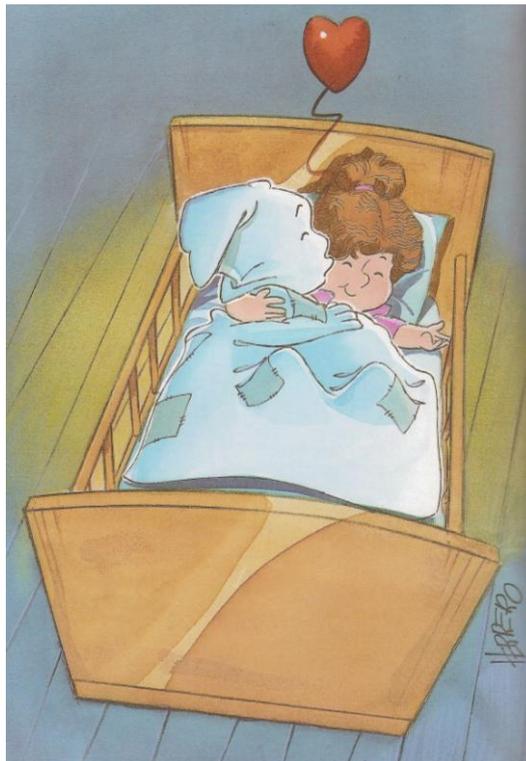


Figura 6 – Ilustração de *O pequeno fantasma* (p. 48)

O conto de Bandeira propõe, desde sua concepção, o maravilhoso de Todorov, sem a presença do fantástico, visto serem as transformações do lençol em fantasma e vice-versa fenômenos naturalmente apresentados e não questionados pelo narrador.

A observação dos elementos espaço-temporais mostra uma variação das ações entre o dia e a noite, o que não qualifica especialmente nenhum dos períodos: Psiu é fabricado durante o dia, mas dorme e acorda de madrugada, quando todos os outros fantasmas já saíram para trabalhar. Durante o dia, sofre uma série de intempéries e dorme novamente durante a noite. Ele é descoberto pela moça de manhã cedo, na praça, no dia seguinte. A cidade, ou melhor, as ruas da cidade, para onde o herói ruma, procurando trabalho, representa o mundo desconhecido, selvagem, que o acolhe com brutalidade. Sua partida da fábrica de lençóis assemelha-se ao afastamento do herói, uma das funções propostas por Propp no estudo aqui mencionado.

A análise dos elementos do discurso da narrativa vem reforçar muito do que já se disse e acrescentar novas perspectivas à análise. Quando se observa a voz, é possível detectar, em primeiro lugar, que a narrativa possui três partes: na primeira, em que se explica de onde vêm os fantasmas, o tempo de narração empregado é simultâneo; na segunda parte, que conta especificamente a história de Psiu, o tempo de narração é ulterior, bem como na terceira parte, em que o narrador procura ativar a memória do narratário, questionando se também ele nunca teve um lençol de estimação.

Nas três partes identificadas, é utilizado um narrador extradiegético quanto ao nível narrativo e heterodiegético em sua relação com a história. O narrador não é facilmente perceptível; não usa o “eu” e não se intromete de forma marcante na narrativa, porém sabe o que o protagonista sente e pensa. Sua presença parece mais evidenciada no trecho inicial da narrativa, em que ele faz uma espécie de preâmbulo, explicando a origem dos fantasmas. Nesse trecho, podemos perceber sua voz, que procura interagir com o narratário, questionando: “Você sabe onde nascem os fantasmas? Não?! Pois é muito fácil saber.” (BANDEIRA, 1998, p.2) ou “Então ficou muito fácil descobrir onde nascem os fantasmas, não é?!” (BANDEIRA, 1998, p.6). Mais adiante, o narrador estabelece claramente o início da narrativa de Psiu. É aí que se tem a história do fantasma propriamente dita, em que ele utiliza a mesma estratégia de diálogo, revelando sua presença, como nas passagens: “Psiu ficou tristinho, pois ninguém gosta de ser rejeitado, não é?” e (BANDEIRA, 1998, p.11) “E o Psiu? Coitado, ficou sozinho!” (BANDEIRA, 1998, p.13). Essas perguntas instauram mais uma vez o diálogo com o narratário; na verdade, é como se o

narrador fosse capaz de saber o questionamento do narratário, preocupado com o destino do fantasma.

O trecho “Mas as cidades... Ah, as cidades! Não são mais como nos tempos antigos quando as pessoas andavam de carruagem que nem a Branca de Neve e a Cinderela” (BANDEIRA, 1998, p.19) revela a nostalgia do narrador pelos contos de fada e talvez até a pretensão de ser um narrador comparável aos dos contos.

O narratário, apesar de ser explícito, não é facilmente delineado. Ele é apenas um “você” não definido, possivelmente o pressuposto leitor; é mencionado em uma frase inicial do texto e em uma final e subentendido em perguntas feitas pelo narrador, como as anteriormente mencionadas. No entanto, no final da narrativa, fazendo as perguntas para o narratário, explicita-se mais uma vez o narratário e sua pressuposta condição para o narrador, qual seja, a de uma criança um pouco mais crescida, que já tenha abandonado hábitos infantis, como o de ter um lençol de estimação. É o que se pode ler nas passagens: “Lembra do lençol que você tinha quando era pequeno? Lembra como era gostoso adormecer pegando uma pontinha de seu fantasma e esfregando no nariz” (BANDEIRA, 1998, p.44) e “Pois é! Você também já teve o seu Psiu” (BANDEIRA, 1998, p.47).

Logo, entende-se que o narratário não deve ser pequeno e não deve ter um apego especial ao seu lençol. Essa questão, se analisada profundamente, revela certa contradição na concepção de narratário exposta pelo narrador, pois ao passo que o final da narrativa sugere uma criança mais crescida, um adolescente, ou talvez até um adulto, o restante da narrativa é claramente dirigida a uma criança pequena, pela linguagem utilizada e pelo forte apelo à fantasia.

O narratário se mostra também por meio das frases imperativas do narrador, que apelam para a contemplação do leitor para o que está ilustrado, nos trechos: “Olha aí o coitadinho do Psiu pendurado no varal!” (BANDEIRA, 1998, p.36) e “Olha aí o Psiu todo feliz com sua nova amiguinha” (BANDEIRA, 1998, p.42). O narratário, cabe dizer, é extradiegético; sua classificação é igual à do narrador, conforme apontado por Genette. Sem dúvida, ele encontra-se fora da narrativa, não tomando parte nas ações que se desenvolvem.

O modo do discurso revela o predomínio da narrativa pura, ou seja, da diegese. As poucas vezes em que as personagens ganham voz são feitas por meio do discurso relatado. Uma única fala de Psiu vem entre aspas:

Tinha de sair pelo mundo e arranjar um jeito de começar sua carreira de fantasma.

'Se sou um fantasma, se nasci para assustar os outros, tenho de ser corajoso!'

Foi pensar isso e sair (BANDEIRA, 1998, p.16).

A fala da mulher que o recolhe é registrada com travessão: “— Nossa, que sorte! Veja o que eu achei!” (BANDEIRA, 1998, p.32).

A perspectiva adotada pelo narrador é a visão por trás, por isso, o narrador detém saberes exclusivos, como a origem do protagonista e de fantasmas em geral, e o conhecimento de que muitas crianças, incluindo, possivelmente, o leitor implícito, já tiveram seu lençol de estimação na infância.

A focalização é interna especificamente quando o narrador acompanha o ponto de vista do herói, o que pode ser percebido nas indagações que faz, em sua voz, mas que são próprias de Psiu e de sua condição: “Para onde é que Psiu iria? Onde ficavam os parques de diversão? Qual era o endereço do castelo mal-assombrado mais próximo? E ele, que nem sabia direito o que era um castelo?” (BANDEIRA, 1998, p.14). Note-se que essas perguntas, que deveriam pertencer a Psiu, são do narrador. Mais adiante, lê-se: “Que sensação era aquela? O que estaria acontecendo com o fantasma?” (BANDEIRA, 1998, p.39). Outra exclamação que deveria pertencer a Psiu: “Ah, quando Psiu descobriu, que felicidade! [...] Que maravilha! Que vida gostosa ele tinha arranjado!” (BANDEIRA, 1998, p.40).

A empatia sentida pelo narrador por Psiu, de tão enfatizada que é, e, dados os termos que a expressam, como “pobre”, “coitado”, etc., atinge o nível de pena. Seguem trechos que comprovam a pena que o narrador sente do fantasma; esse sentimento, tal qual a simpatia e bondade anteriormente referidas, também quer ser passado ao leitor:

[...] veio um caminhão cheio de maçãs e arrastou o pobrezinho enganchado no para-choque! (BANDEIRA, 1998, p.20).

Coitado do Psiu! (BANDEIRA, 1998, p.26).

Olha aí o coitadinho do Psiu pendurado no varal! (BANDEIRA, 1998, p.36).

Pensa-se que a ilustração da p.26, que pode ser visualizada abaixo, na Figura 7, tenha o efeito de coroar esse sentimento de pena, sugerido pelo narrador, pois nela encontra-se o fantasma sozinho, à noite, em um praça, sujo e esfarrapado;

grafado com letras enormes, acima dele, seu condoído choro, depois do dia passado em busca de trabalho. A cena, composta pelo ilustrador da obra, Carlos Edgard Herrero, condiz com a ideologia da narrativa.

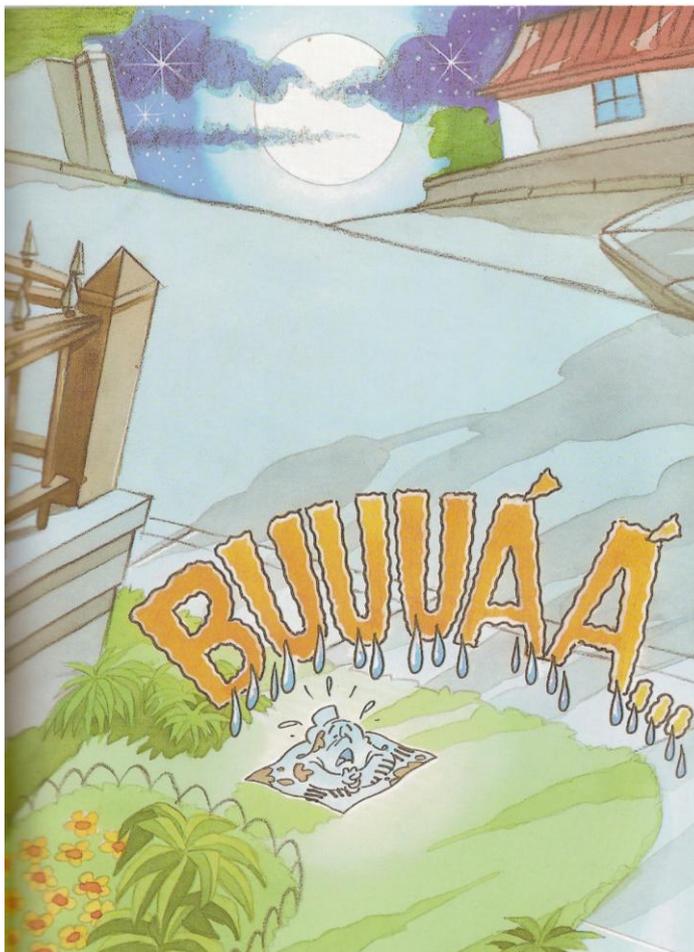


Figura 7 – Ilustração de *O pequeno fantasma* (p.29)

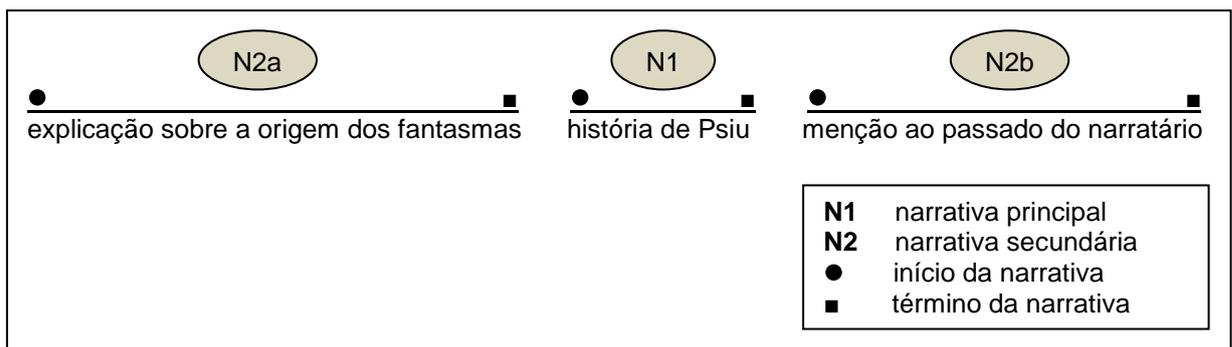
É interessante notar a grande ocorrência de diminutivos do tipo inho/inha, acrescidos a substantivos ao longo da narrativa, que chegam à quantidade de 26 e que se referem, em sua maioria, ao protagonista:

Antes que o pobre Psiu pudesse acordar direito e fugir, a moça abaixou-se, enrolou o lençolzinho e foi embora com o Psiu debaixo do braço (BANDEIRA, 1998, p.32).

Depois, ela enfiou o pobrezinho numa tina cheia d'água (BANDEIRA, 1998, p.35).

Os diminutivos não só causam dó, mas pretendem aproximar o discurso do leitor implícito e acabam, assim, imbecilizando¹³ a literatura e, de certa forma, constituindo uma ofensa ao desenvolvimento intelectual das crianças leitoras.

No nível macronarrativo, o tempo da narrativa principal transcorre sem anacronias. No entanto, no início da narrativa, há uma espécie de preâmbulo, não bem localizado no tempo, que se parece com um presente eterno; sua instância narrativa é simultânea, isto é, está no presente. No final da narrativa, há um convite a retornar ao passado, isto é, à memória do leitor. Apesar da existência desses dois movimentos, nem um deles faz parte da narrativa principal, isto é, a do pequeno fantasma Psiu e nela não interferem; são duas narrativas à parte da narrativa principal que a complementam. A tentativa de traçar a relação entre o tempo da história e o tempo do discurso resultou no esquema a seguir, que apresenta duas histórias temporalmente simultâneas:



Quadro 4 – Relação entre o tempo da história e o do discurso em *O pequeno fantasma*

Ainda no que diz respeito ao tempo, verifica-se o predomínio de sumários, que resumem ações na narrativa. As cenas, porém, são os trechos mais marcantes, como o que trata das desventuras sofridas por Psiu quando vai à cidade em busca de emprego.

13 O termo imbecilizar aplicado à literatura infantil é utilizado por Maria da Glória Bordini, quando se refere a um problema muito comum surgido nas adaptações de obras de adultos para jovens e crianças, que consiste em abusar de "fórmulas verbais com diminutivos e adjetivações profusas e construções frasais canhestras" (1986, p.7), no intuito de aproximar a linguagem do seu de seu novo leitor implícito.

5.4 “MÃO DE CABELO”

O livro *Bicho-papão para gente pequena, bicho papão para gente grande*, da carioca Sônia Travassos (2007) é, dentre os comentados neste capítulo, o mais inovador no que diz respeito à forma. Embora o modo narrativo seja predominante nos textos que o compõem, neles não se narra exatamente uma história; os 16 textos constituem uma espécie de glossário sobre bichos-papões, dividido em duas partes, com explicações prévias das respectivas narradoras. Na primeira parte, a narradora, mãe da menina que é narradora na segunda, apresenta monstros e outras assombrações conhecidas da cultura popular brasileira, como a Cabra-cabriola, o Papa-Figo, o Mão de Cabelo, o Homem do Saco, o Quibungo; na segunda parte do livro, a filha assume a narração e expõe sua coleção de bichos-papões, inventados por ela mesma, com intenção de assustar a mãe ou outros adultos, daí constarem as figuras fictícias denominadas Xicama, Mão de Sopa, Nó de Escova, Senhor da Meia-Noite, entre outras.

A descrição que aqui se pretende analisar é a do “Mão de Cabelo”, ocupada por uma única página, além da página em que predomina a ilustração, e representante da categoria **corruptora**. Segundo a narradora, Mão de Cabelo é um fantasma alto, vestido de lençol branco, que tem cabelos compridos e até as mãos feitas de cabelo. Durante as madrugadas, ele ronda os quartos das crianças, passando suas mãos de cabelo pelas camas. A criança que tiver a cama molhada será punida com pesadelos horríveis durante a noite. A dica dada pela narradora para espantar essa assombração é chamar o Barbeiro Tesourão, personagem imaginária, única capaz de cortar as melenas do fantasma.

Como se pode ver, não há um conflito a ser resolvido por uma determinada personagem pertencente à história. O conflito que se instaura, ou seja, o medo de encontrar o terrível fantasma, é dirigido ao narratário e, conseqüentemente, lançado para o circuito externo da comunicação literária, no nível do leitor implícito; é o pequeno ouvinte ou leitor quem deve sentir o medo do fantasma e tomar cuidado para não molhar a cama durante a noite. O que a autora pretende é provocar temor no leitor pela própria narrativa, feita tão somente da descrição de características e ações desse fantasma. Essa estratégia discursiva remete às narrativas exemplares,

características da literatura oral, mas sem o apelo à moralidade e sim a uma finalidade prática: formação de hábitos de higiene ou outros.

Vê-se, de imediato, que a proposta inovadora existente nesta narrativa da categoria corruptora não abrange somente o conteúdo, mas também a estrutura do texto, dado que são apresentadas duas narrativas, uma inserida dentro da outra, com propostas diferentes: uma quer contar o que sabe sobre determinada assombração e outra vai além da descrição, oferecendo à criança leitora ou ouvinte soluções para acabar com o fantasma.

A única personagem a que se faz referência, além das crianças sondadas, rapidamente mencionadas, é o próprio Mão de Cabelo. Compõem sua descrição, elementos típicos de um fantasma: a estatura alta, conforme os fantasmas *Não-se-pode* ou *Cresce-míngua*, referidos por Cascudo (2002) e o traje representado por um lençol branco. Ao contrário de outras assombrações, apresentadas neste Capítulo, a natureza fantasmagórica de Mão de Cabelo não se dá em virtude de alguma falta cometida por ele em vida; não se sabe, aliás, a motivação¹⁴ que leva a personagem a vasculhar camas de crianças. Mas um elemento da caracterização do fantasma é fundamental para a função investigativa: os cabelos pelo corpo todo, que se molham com o toque em camas urinadas.

Algumas funções de Propp que podem ser reconhecidas nesta história são a proibição, a transgressão, o dano, o início da reação, a possível reação e o provável combate. No entanto, nenhuma dessas funções realmente ocorre no texto, isto é, elas ficam subentendidas quando se narram as propriedades de Mão de Cabelo, sendo representadas da seguinte maneira: a mãe proíbe a criança de urinar na cama, ela o faz, involuntariamente, razão por que aparece a assombração, trazendo pesadelos. A criança soluciona a questão, chamando pelo Barbeiro Tesourão, que provavelmente inicia um combate com Mão de Cabelo e o espanta. O ato de chamar por outra personagem, capaz de salvá-la, transforma a criança na verdadeira heroína da história. O tal barbeiro, por sua vez, consistiria em uma espécie de auxiliar, segundo classificação de Propp.

Seguindo a análise do texto, é possível notar uma sequência clara e ordenada que pretende dar conta de todos os aspectos da descrição de uma assombração:

14 A **motivação**, explica Propp, é a razão e/ou o objetivo que leva a personagem a realizar determinada(s) ação(ões); é um dos elementos mais instável e versátil do conto maravilhoso. Ações semelhantes ou idênticas podem corresponder a motivações diversas. Alerta o estudioso: "o sentimento de carência, frequentemente, não recebe nenhuma motivação" (1994, p.71).

sua aparência, seu nome, o momento, o local e a finalidade com que aparece e a punição reservada ao indivíduo que diante dela se depara, tendo cometido uma falta (isto é, ter urinado na cama). Ao final, o leitor se depara com uma surpresa: a possibilidade de vencer a assombração; assim, é oferecida ao leitor uma espécie de solução para o conflito que vive, embora ela seja dada por um agente externo.

Encontra-se no *Dicionário do Folclore Brasileiro*, de Cascudo (2002), um verbete correspondente ao mesmo fantasma descrito por Travassos:

Mão de Cabelo. Entidade fantástica, de forma humana e esguia, tendo as mãos constituídas de feixes de cabelos. Anda envolta em roupagem branca. É o espantalho das crianças no sul de Minas Gerais. Aos meninos que costumam urinar na cama é muito empregada esta frase caipira: “Oia, si neném mijá na cama, Mão-de-Cabelo vem te pegá e cortá minhoquinha di neném” (CASCUDO, 2002, p.358).

Naturalmente predomina a descrição no *Dicionário*, tal qual o estilo proposto no texto extraído de *Bichos-papões para gente pequena, bichos-papões para gente grande*, o que aproxima as duas variantes e reforça a proposta do livro, de ser construído na forma de uma espécie de glossário.

Além disso, é notável a semelhança física entre as personagens do *Dicionário* e do livro infantil. No entanto, Cascudo aproxima sua aparência à de um “espantalho” e não o caracteriza verbalmente como “fantasma”. A assombração possui ainda uma qualidade que é subtraída na história infantil: diz-se que Mão de Cabelo costuma cortar o pênis dos meninos que urinam na cama. Pelo que se pode de imediato perceber, esse hábito da assombração é excluído no livro, ou por tratar-se de um elemento folclórico desconhecido à autora ou pela evidente censura destinada ao assunto castração em produtos culturais voltados a crianças.

Não há muitos elementos espaço-temporais a serem apontados na narrativa em questão, visto tratar-se mais de uma descrição, em que se mencionam apenas a madrugada e as casas, ou melhor, as camas das crianças como esfera de ação do fantasma. Tais elementos caracterizam Mão de Cabelo, desde já, como uma assombração exclusiva das crianças; adultos não devem temê-la, pois ela procura preferencialmente as camas infantis. Além disso, contribui para o efeito terrificante desse fantasma, o fato de ele agir no interior das moradias. Dessa maneira, invade a privacidade de suas vítimas e acaba com a sensação de segurança proporcionada pelo espaço doméstico e, em especial, pelo quarto. Diferentemente de outras

assombrações, que para não encontrá-las, basta não sair à rua tarde da noite, é difícil prevenir-se do ataque do Mão de Cabelo. A única solução seria, portanto, manter a cama seca durante a noite.

A presença, ao final da narrativa, da nova personagem, o Barbeiro Tesourão constitui-se, sem dúvida, em um mecanismo capaz de abrandar o medo do leitor, causado pelos terríveis atos do Mão de Cabelo. O nome da personagem fictícia, exagerado pelo aumentativo (para estar de acordo com a estatura do fantasma) bem como o detalhe, no canto esquerdo da ilustração na página 12, que mostra uma tesoura e a palavra “recorte”, (um convite para o leitor recortar o medonho fantasma e sua cabeleira), conferem um tom humorístico à narrativa.

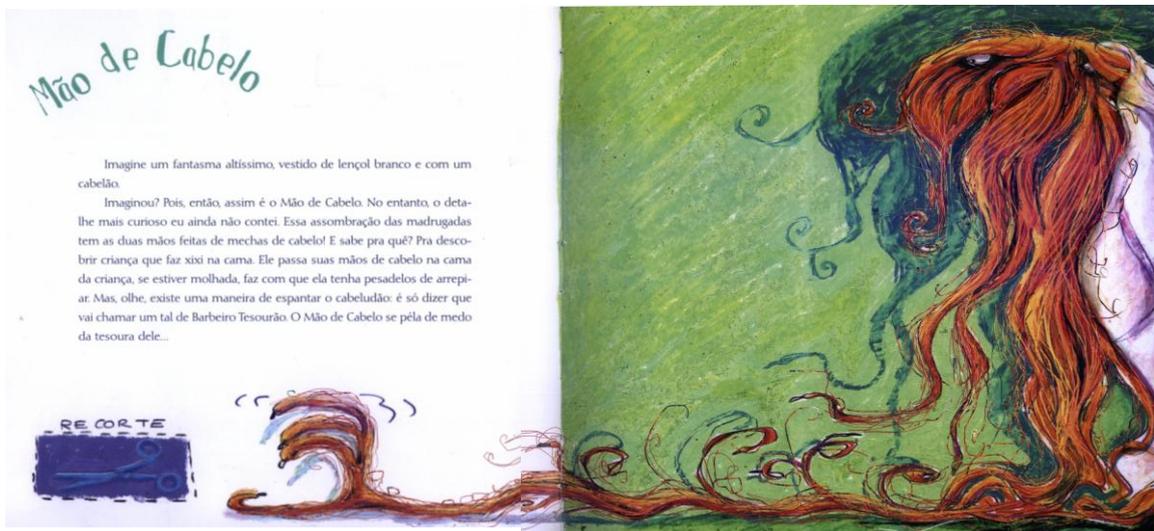


Figura 8 – Ilustração da narrativa “Mão de Cabelo” (p.12 e 13)

A corrupção se dá, nesta categoria, justamente por ela unir aspectos aparentemente contraditórios, como a afirmação do mito do fantasma e a instalação do medo para, depois, dele debochar e provocar o riso.

Em relação às categorias propostas por Todorov, é possível classificar a narrativa de Travassos como maravilhosa, dado que em nenhum momento há hesitação por parte de personagens ou do leitor acerca da veracidade do que é descrito. É como se Mão de Cabelo realmente existisse e sua existência não fosse questionada.

No que se refere à voz narrativa, identifica-se seu tempo de narração simultâneo, ou seja, a narrativa dá-se no presente, é contemporânea da ação. Essa

forma é característica desse tipo de texto: uma narrativa descritiva, à maneira de um glossário. O narrador de “Mão de Cabelo” é extradiegético, quanto ao nível narrativo, e heterodiegético, em sua relação com a história. Já se disse que é identificado como a mãe da narradora da segunda parte. Essa informação revela-se ao leitor no prefácio da obra. No trecho que se pretendeu analisar, no entanto, não se encontram mostras que revelassem outras características desse narrador.

No entanto, ele faz-se presente no discurso, quando procura estabelecer diálogo com o narratário nas primeiras linhas por meio do convite e do questionamento: “Imagine um fantasma altíssimo [...]. Imaginou?” (TRAVASSOS, 2007, p.12). Também as passagens “E sabe para quê?” (TRAVASSOS, 2007, p.12) e “Mas, olhe, existe uma maneira de espantar o cabeludão [...]” (TRAVASSOS, 2007, p.12) revelam o desejo do narrador de dialogar com o narratário, incitando-o a imaginar e buscando sua aproximação. O narratário, por sua vez, é implícito no trecho analisado e extradiegético, tal qual o narrador. Sabe-se, pela leitura dos prefácios da primeira e da segunda partes, que é um você não-determinado.

No que diz respeito ao modo, nota-se o predomínio absoluto da diegese, visto que não há discurso algum da personagem. O que mais disso se aproxima é a dica dada pelo narrador: “[...] existe uma maneira de espantar o cabeludão: é só dizer que vai chamar um tal de Barbeiro Tesourão” (TRAVASSOS, 2007, p.12). Na passagem, há uma espécie de discurso narrativizado, visto que o narrador tenta exprimir a possível voz do narratário, clamando por ajuda.

A perspectiva adotada pelo narrador é a visão por trás, visto que ele sabe mais do que a personagem descrita, inclusive a maneira de derrotá-la. Já a análise da focalização, revela que ela é externa à personagem principal, ou seja, o Mão de Cabelo. No trecho “faz com que ela tenha pesadelos de arrepiar” (TRAVASSOS, 2007, p.12), o narrador parece colocar-se ao lado do narratário, ou seja, o provável leitor infantil, e sentir com ele o pavor dos pesadelos impostos pela assombração. Quando afirma que “O Mão de Cabelo se pela de medo da tesoura dele...” (TRAVASSOS, 2007, p.12), a intenção de vingança se manifesta, por meio do uso da expressão engraçada “pelar de medo” como sinônima de sentir muito medo.

O tempo da narrativa, no nível macronarrativo, não apresenta anacronias; o ritmo se estabelece com uma cena inicial, em que se descreve de maneira breve o fantasma, e os sumários seguintes, em que se resumem as ações de Mão de Cabelo.

6 CONCLUSÃO

Este estudo descritivo e crítico de narrativas de fantasma destinadas ao público infanto-juvenil partiu, desde a concepção de seu projeto, da hipótese da existência de quatro categorias, segundo as quais todas as narrativas infanto-juvenis de fantasma poderiam ser classificadas. Tais categorias foram chamadas então de consolidadora, desmistificadora, anuladora e corruptora. As análises do Capítulo 5, que trataram de narrativas representantes de cada categoria, bem como os comentários do Capítulo 4, que mencionaram as narrativas do *corpus* de maneira mais geral, permitiram que se confirmasse a existência das categorias inicialmente propostas e que, além disso, se ampliassem ou se restringissem suas definições, a fim de abarcar as novas variantes encontradas ou de evitar que as classificações se cruzassem, gerando dúvidas.

No Capítulo 4, se expuseram as primeiras definições criadas para as quatro categorias, que levavam em conta o tratamento dispensado à personagem fantasma. Findas as análises, foi possível redefinir as categorias, tendo em vista as particularidades do conteúdo e, por vezes, da forma, encontradas em amostras deste *corpus*. Igualmente, a leitura e os acréscimos das definições de Todorov no desenvolvimento desta pesquisa (ver Capítulo 3) acrescentaram um novo olhar à questão das categorias, visto ter o estudo do teórico búlgaro como objetivo apontar elementos caracterizadores do gênero fantástico e dos subgêneros estranho e maravilhoso. Foi possível, de pronto, estabelecer uma proximidade entre as quatro categorias propostas e os conceitos de Todorov. Essas semelhanças, bem como as novas configurações das quatro categorias é o que se quer demonstrar a seguir.

Dizia-se que narrativa **consolidadora** era aquela que mantinha o caráter sobrenatural da aparição fantasmagórica. Essa permanência do elemento fantasmagórico, por sua vez, reproduziria a sensação de medo ou a incerteza

acerca dos limites entre o real e o imaginário. Essa definição se confirmou e, trazendo no enredo fantasmas legítimos ou mantendo a ambiguidade em torno da existência do fantasma, deu origem ao grupo de narrativas mais numeroso deste *corpus*.

É necessário frisar que a categoria consolidadora mantém o mistério e a incompreensão do sobrenatural e, por isso, ele não pode ser desfeito ao longo ou durante a narrativa, por meio de explicações baseadas na realidade. Algumas das narrativas desta categoria terminam abruptamente, quando o herói descobre ter vivido (ou estar vivendo) uma experiência sobrenatural. A maior parte das narrativas aqui encontradas são, de fato, contos de assombração e não histórias aventurescas, isto é, pretendem reforçar mitos ou lendas já existentes no folclore ou contar experiências individuais em que há contato com seres fantasmagóricos.

O medo, gerado pelo desconhecido, é fator que não deve ser desprezado no estabelecimento desta categoria, seja ele sentido pelo protagonista ou transmitido ao leitor pelo narrador. O conto representante dessa categoria, “A mais bela noite de Margarida”, reforça os aspectos anteriormente mencionados e apresenta um desfecho surpreendente. Ao que se pôde constatar, a categoria consolidadora encontrou paralelos com a definição do **fantástico maravilhoso** de Todorov.

Na categoria **desmistificadora**, haveria uma negação do sobrenatural, isto é, do elemento fantasmagórico, que tendo sido uma vez apresentado, seria posteriormente substituído por um elemento da realidade. A essência negadora da categoria foi confirmada, mas constatou-se que, em algumas histórias, já se indicava, desde o início, estar tratando de elementos reais. Portanto, o desfecho das narrativas desta categoria não se resume no desmascaramento de uma pessoa real, que fingia ser fantasma, ou na descoberta do embuste do falso fantasma, calcada em explicações racionais. Em alguns casos, o leitor já sabe, desde o início das ações, que o acontecimento que parece sobrenatural para determinada(s) personagem(ns) é, na verdade, oriundo de elementos do mundo real.

Pelo fato de algumas das narrativas da categoria desmistificadora terem a pretensão de acabar com o medo infantil de fantasmas, não se pode deixar de notar certa finalidade pedagógica nessa literatura. Narrativas infanto-juvenis cujo mote é o medo a ser vencido – e os fantasmas são sua simples decorrência –, portanto, serão sempre desmistificadoras. Pelas razões anteriormente expostas, esta foi a categoria que mais modificações sofreu durante as análises. O conto “Caio?”,

representante estudado desta categoria, mostra ao leitor um falso fantasma, revelado pelas ações do protagonista ao final da narrativa. Na categoria desmistificadora, os conceitos estudados por Todorov que se manifestam são, portanto, o **fantástico estranho** ou somente o **estranho**.

Nas narrativas da categoria **anuladora**, seria possível verificar uma ruptura total com o elemento causador de medo, próprio do fantasma. Essas narrativas apresentariam o fantasma como amigo do herói ou como parte de seu cotidiano. O caráter pedagogizante dessas histórias também se faz presente, dada as pretensões de difundir, para a criança ou para o jovem leitor, a crença na não-existência do sobrenatural e de reforçar o não-temor ao fantasma.

Típicas desta categoria são, de fato, narrativas em que o fantasma é apresentado amigo do protagonista, sendo, muitas vezes, bondoso e exercendo até a função de auxiliar. Narrativas que apresentam o fantasma como sujeito das ações, isto é, como o próprio herói, também fazem parte da categoria anuladora, visto que conferem a um ser sobrenatural as dimensões de um ser humano, ao trazê-los com naturalidade ao plano do real; em virtude disso, essas histórias pretendem anular elementos causadores de medo, típicos dos casos de assombrações.

Percebeu-se ainda que a categoria anuladora dá conta de narrativas em que prevalece o caráter de aventura. Neste tipo de história, o medo é um sentimento secundário, abrandado ou apagado pela bravura do herói. Muitas vezes, as demais personagens e o próprio narrador parecem igualmente não sentir medo da assombração. Os eventos sobrenaturais são encarados, portanto, com valentia ou com naturalidade e vivenciados com desenvoltura pelo herói. A literatura espírita infanto-juvenil, da qual se conseguiu coletar um único exemplar, parte deste *corpus*, pode ser igualmente considerada anuladora, dada a finalidade explícita de propagar os benefícios e até a necessidade vital do contato entre seres terrenos e espíritos.

Ao que se pode notar, a categoria anuladora foi a que mais se ampliou após as análises de suas variantes, revelando um fantasma que é fantasma só no nome, que não causa medo ou dúvida acerca de sua veracidade. O conto *O pequeno fantasma*, representante desta categoria, anteriormente analisado, delineia com propriedade a figura do fantasma amigo, que pretende ser bondoso e parte do dia a dia da criança. A categoria anuladora, no que se refere à aproximação com os subgêneros de Todorov, instaura o **maravilhoso**, e somente ele, visto que, desde o princípio, se aceita com naturalidade os acontecimentos sobrenaturais.

Acerca da categoria **corruptora**, foi dito que abrangeria narrativas em que, por meio do humor ou por outros meios, o elemento fantasmagórico se corromperia em sua natureza amedrontadora. Esse tipo de efeito causaria, no leitor, uma espécie de abrandamento do medo inicial, imposto pelo fantasma. Esta categoria foi a que gerou mais incertezas ao longo desta pesquisa: será que realmente é uma categoria à parte? Ou seria uma variante da anuladora? Pelo fato de apresentar apenas três narrativas (número que não aumentou desde a primeira classificação), pouco se pode acrescentar à sua classificação inicial. A análise do texto “Mão de Cabelo” determinou a presença, ainda que sutil, do humor, capaz de modificar a sensação de medo inicialmente presente pela figura do fantasma. Na categoria **corruptora**, por fim, não se identificou nenhuma proximidade com os subgêneros estudados por Todorov; apenas foi possível identificar na narrativa analisada a presença do **maravilhoso**.

A análise dos aspectos formais das narrativas pertencentes ao *corpus* demonstrou a preferência por narradores heterodiegéticos. As quatro narrativas analisadas a fundo também mostraram narradores heterodiegéticos e, além disso, extradiegéticos, enquanto os narratários eram extradiegéticos e quase todos implícitos. Esse traço parece ser característico da literatura infanto-juvenil, bem como da literatura oral, no caso, de contos de fantasma; no entanto, não foi possível relacioná-lo às categorias consolidadora, desmistificadora, anuladora ou corruptora.

Quando se observou a faixa etária das personagens envolvidas na trama, notou-se o predomínio de adultos. Tal dado encontra explicação no fato de o tema da morte, suscitado pelo fantasma, ser, na atualidade, banido da educação infantil, e conseqüentemente, evitado na literatura voltada a jovens e crianças. Como muitas das histórias de assombração são de procedência popular ou adaptações de contos para adultos, evidencia-se outra razão para a preferência por personagens adultas na trama. Embora os resultados deste aspecto não tragam avanços diretos para a conceituação das quatro categorias, eles podem indicar aproximações, como a existente entre a categoria **consolidadora** e a presença de personagens adultas ou entre a categoria **anuladora** e a presença de personagens juvenis ou infantis. Essa aproximação é possível graças à finalidade subjacente a cada uma das categorias mencionadas: consolidar o mito do fantasma ou anulá-lo como provocador de medo, respectivamente.

As referências a animais feitas ao longo das narrativas têm, basicamente, duas funções: uma simbólica, outra qualificadora. De acordo com a função simbólica, os animais acrescentam significados ao que é narrado, podendo ser, inclusive, a própria aparição fantasmagórica. A função qualificadora, por seu turno, atribui características ao espaço ou às personagens a que se ligam os animais mencionados. Sem análise aprofundada, não é possível mesurar com propriedade quais contos trazem animais com funções simbólica ou qualificadora. Uma observação superficial, que não leva em conta os diferentes níveis de leitura, porém, aponta que as narrativas em que são feitas referências a animais com função simbólica estão em menor número e pertencem à categoria **consolidadora**.

Os elementos espaço-temporais são os que parecem manter maiores relações com as quatro categorias propostas neste trabalho. A análise do tempo demonstrou que a maioria das histórias (69%) ocorre à noite, aspecto esse que está diretamente ligado à proposta da categoria **consolidadora**, mas que também pode fazer parte da **desmistificadora**, visto ser o objetivo da última justamente o de desfazer, por meio da introdução de algo real, o clima de mistério e medo melhor identificado com a noite. Do mesmo modo, o mau tempo está presente, em sua maioria, em narrativas de uma das duas categorias recém-mencionadas, pois a escuridão, o frio, a chuva, etc. são elementos temporais que contribuem para consolidar ou desmistificar o mito do fantasma. Os 31% restantes às narrativas ocorridas durante o dia contribuem para a **anuladora**, devido ao objetivo já explicitado dessa categoria. Cabe salientar que, apesar das observações feitas, não há uma correspondência exata entre as quatro categorias e os elementos dia e noite ou mau tempo e bom tempo.

Os elementos espaciais das narrativas permitem estabelecer que casas mal-assombradas são típicas das categorias **consolidadora** e **desmistificadora**. Já a oposição entre os elementos meio urbano e meio natural, cuja incidência foi praticamente igual (58% e 42%, respectivamente), não demonstra predomínio de algum desses meios em uma determinada categoria: todas as categorias possuem narrativas cujas ações sucedem em ambos os espaços. A referência a outros espaços, também anotados durante a pesquisa, mostra que o cemitério, o lugar específico mais citado, é um local citado em narrativas das quatro categorias, com uma pequena preferência apresentada pela **consolidadora**.

A modalidade da narrativa é outro aspecto formal incapaz de apontar com precisão possíveis relações com as categorias. A categoria **consolidadora** contém, igualmente, histórias de fonte folclórica, apoiadas na tradição, e histórias de cunho artístico, configuradas em relatos ou experiências sobrenaturais individuais. A categoria **desmistificadora**, por sua vez, também se ocupa de narrativas folclóricas ou artísticas, bem como a categoria **anuladora**. A **corruptora** é a única que apresenta somente narrativas baseadas no folclore, o que parece ser uma exigência para sua categoria, pois, para corromper o mito do fantasma, é necessário que ele esteja calcado na tradição.

Ao que se pôde constatar, o levantamento dos aspectos formais das narrativas de fantasma não necessariamente acrescentou novas informações às categorias, mas demonstrou, antes de tudo, a variabilidade formal das narrativas do presente *corpus*. Ao lado do conteúdo e da forma, é possível ainda contextualizar histórica e socialmente o provável surgimento das categorias das narrativas de fantasmas infanto-juvenis.

As raízes da categoria **consolidadora** remetem à Antiguidade, uma vez que os primeiros registros da existência de almas penadas já datam dessa época. Segundo a crença dos gregos, os mortos deveriam ser enterrados com um óbolo sob a língua, para que a alma do defunto pudesse pagar Caronte, o barqueiro que comandava a travessia pelo Aqueronte, rio que os conduziria aos Infernos. A travessia visava à chegada dos insepultos a um tribunal de deuses, onde seriam então julgados e conduzidos ao Tártaro ou aos Campos Elíseos. Às almas que não tivessem o óbolo para entregar ao barqueiro ou que não tivessem sido sepultadas, era proibida a entrada na barca. Tais almas, sem poder atravessar, ficavam chorando, à beira do rio, por toda a eternidade ou pelo período de cem anos (PESSANHA, 1976, p.99; LEFÈVRE, 1976, p.30).

Ao que parece, esta categoria manteve-se presente e soberana entre as demais apontadas neste estudo até o século XVII, visto que, até então, crianças e adultos compartilhavam temas como a morte, a sexualidade, a transgressão das regras sociais, sem as censuras da atualidade. Essa condição era possível, segundo Richter, pois as crianças trabalhavam junto com os adultos e viviam com eles de maneira igualitária; conseqüentemente, testemunhavam processos naturais da existência, como o nascimento, a doença e a morte, e tinham seu lugar assegurado nas tradições culturais comuns: a narração de histórias, os cantos e os jogos (apud

ZILBERMAN, 2003, p.36). Além disso, apontam Ariès e outros historiadores, a morte era fator corriqueiro, inclusive a de crianças, seja por falta de higiene, doenças, fome ou pelas intempéries. Mesmo que se sofresse a perda da morte, ela era entendida como um acontecimento banal, capaz de suceder em qualquer casa (apud AZEVEDO, 2008, p.1).

Além disso, o espírito popular medieval, salienta Ricardo Azevedo (2008, p.2), “era marcado pelo fatalismo, pela crença no fantástico, em poderes sobre-humanos, em pactos com o diabo e em personificações de todo tipo”. Nesse mundo, a crença em seres e eventos sobrenaturais era disseminada em rodas de histórias, em plena praça pública. Logo, presume-se que almas penadas também deveriam ser assunto das histórias então contadas. Nessas narrativas de assombração, as almas receberiam um tratamento que confirmaria seu caráter sobrenatural, o que as tornaria obedientes aos critérios da categoria **consolidadora**, a qual, como se verificou nesta pesquisa, está presente até hoje nas narrativas infanto-juvenis.

A categoria **anuladora**, por sua vez, surge, ou melhor, se consolida, a partir da Revolução Industrial de 1750, período que marca o nascimento da própria literatura infantil, a reorganização da escola, e em que se concede novo *status* à infância, graças à ascensão da família burguesa. A família moderna, afirma Zilberman (2003), procura a privacidade e está voltada a reforçar o vínculo afetivo existente entre pais e filhos. A pesquisadora salienta ainda que “o aparecimento e a expansão da literatura deveram-se antes de tudo à sua associação com a pedagogia, já que aquela foi acionada para converter-se em instrumento desta” (2003, p.33-34).

A associação da literatura infantil com a pedagogia traz mudanças que podem ser percebidas até os dias de hoje, no que se refere aos usos e às finalidades atribuídas ao trabalho com a literatura em escolas. Conforme Edmir Perrotti (1986), a nova interpretação da infância que se instala a partir do século XVIII, e que é conduzida ao longo do século XIX, conta com a atenção de filósofos, educadores e o auxílio da Sociologia e da Psicologia, duas ciências novas e vizinhas, criando um novo discurso. A infância passa a ser associada às ideias de “inocência, proteção e segregação” (1986, p.79). Em virtude disso, a criança começa a ser vista como um ser frágil e inocente, que deve ser amado, protegido, e sua educação deve ser controlada, banindo-se alguns temas, anteriormente comuns.

Daí que, a partir dessas novas percepções, se acredita ter a categoria **anuladora** encontrado forças e se mantido até a atualidade em histórias de assombração. Muitos dos valores então descobertos permanecem vigentes em nossa sociedade e ganham argumentos em algumas modernas teorias psicológicas; por essa razão, o tema da morte é driblado em narrativas desta categoria, que, em sua maioria, não apresentam fundo moral ou religioso. Ao contrário das narrativas **consolidadoras**, em que a existência do fantasma é fruto do erro ou é a expiação de alguma culpa, o fantasma, nas narrativas **anuladoras**, quando não é amigo, é protagonista das ações, ou não causa temor algum ao herói, o que demonstra estar presente, na concepção desta categoria, a censura ou o desprezo ao tema da morte e a negação do medo, provocado pelo desconhecido.

A categoria **desmistificadora** de narrativas de fantasma demonstra estreita ligação com o pensamento realista do século XIX, pois prevê a explicação de fatos sobrenaturais por meio da lógica do mundo terreno. As mudanças no modo de agir e pensar das pessoas da metade do século XIX acarretou também modificações no plano das ideias. Avanços no campo da Ciência, da Psicologia e da Sociologia fazem com que filósofos, artistas e pensadores em geral lancem um olhar objetivo e analítico sobre o mundo, que se reflete, naturalmente, também na produção literária. No que diz respeito à literatura infanto-juvenil, essa tendência realista acaba por atribuir às obras a função de desmistificar elementos fantásticos para acabar com medos comuns às crianças e jovens.

Frutos dessa percepção podem ser encontrados em amostras da literatura infanto-juvenil e até mesmo no comportamento de crianças da atualidade. Não é à toa que muitos mitos infantis são desfeitos ainda na mais terna idade, atropelados pelo excesso de informações e pela necessidade (precoce) da instalação do real. A afirmação de Jacqueline Held corrobora o que se vem aqui dizendo e atribui à escola do século XX essa atitude de ver sentido apenas na “literatura séria” e desprezar a literatura fantástica: “O texto engraçado sem vulgaridade, humorístico, carregado de fantasia e de poesia não é nada praticado e é, ainda, frequentemente, considerado com suspeita” (1980, p.221). Segundo ela, tais textos, dotados de linguagem criativa e crítica, seriam responsáveis pela formação de um adulto livre, capaz de tomar iniciativas, de inventar e de se sensibilizar. Textos excessivamente documentários e realistas, recheados de “virtudes morais”, postula Held, mais

aprisionam do que libertam o indivíduo e contribuem para a formação de um adulto dócil, porém, sem capacidade de reflexão (1980, p.227).

O excesso de liberalismo e o ritmo de vida dos dias atuais parecem ter incentivado a instalação da categoria **corruptora**, no que tange às narrativas infanto-juvenis de fantasma. Esta categoria, que surge, provavelmente, na contemporaneidade, representa uma tentativa de resgatar histórias esquecidas da tradição oral e popular e mostrá-las ao público leitor com cara nova, reformulada. As crianças encontram-se, hoje, em geral, privadas da presença dos pais ou do convívio constante com outros familiares. Por essa razão, também estão privadas da transmissão oral de saberes folclóricos, em que estão incluídas as narrativas de assombração. No dia a dia de crianças e jovens, abriu-se espaço, portanto, para a mídia e para tecnologias eletrônicas, uma vez que “as instâncias mediadoras tradicionais, como a família e a escola, ficaram num segundo plano, [tendo sido] substituídas” (CAPPARELLI, 2002, p.3).

Muitos pensadores têm se preocupado com o fenômeno que foi chamado “desaparecimento da infância” (2000, p.4) e, para Sergio Capparelli, “o conceito de infância entrou em crise” (2000, p.2) devido, especialmente, à explosão da informação presente na contemporaneidade.

Se aceitarmos que o sentimento da infância é uma construção histórica e social, operada por forças sociais, culturais, políticas e econômicas, estamos aceitando, também, o fato de que ele surgiu em alguma fase da história humana, e, se esse sentimento surgiu, também pode desaparecer ou modificar-se (CAPARELLI, 2000, p.4)

A categoria **corruptora**, portanto, parece abarcar essa mudança da noção tradicional de infância, adquirindo uma nova finalidade: a de não deixar que os mitos morram, renovando-os constantemente.

Cabe salientar, por fim, que embora se tenham relacionado aspectos da contextualização histórico-social à cada categoria, o assunto não está esgotado, podendo ser abordado por outras perspectivas, dada a dimensão social, cultural, econômica, etc. em que se inserem a literatura e suas obras. Espera-se ainda que alguns frutos deste trabalho, como, por exemplo, os gráficos e as tabelas do Capítulo 4, sirvam de material a futuros pesquisadores que se interessarem pelo tema deste estudo.

REFERÊNCIAS

Referências teóricas, históricas e críticas

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1969.

AZEVEDO, Ricardo. *Literatura infantil: origens, visões da infância e certos traços populares*. Disponível em: <<http://www.ricardoazevedo.com.br/Artigo07.htm>> Acesso em: 20 mar. 08.

BORDINI, Maria da Glória. *Poesia infantil*. São Paulo: Ática, 1986.

BORTOLINI, Sueli. *Morreu de morte matada ou de morte morrida?* Disponível em: <http://www.ofaj.com.br/colunas_conteudo.php?cod=122>. Acesso em: 20 mar. 08.

CAPPARELLI, Sérgio. Infância: um conceito em crise. *Zero Hora*. Porto Alegre, 18 nov. 2000. Segundo Caderno, p.4 -5.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. Salvador: Progresso, 1955, 2ª ed.

_____. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2002.

_____. *Literatura oral no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1978, 2ª ed.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990, 3ª ed.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil juvenil*. São Paulo: Ática, 1991, 4ª ed.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico nova fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, 2ª ed.

ENCICLOPÉDIA LUSO-BRASILEIRA DE CULTURA. Lisboa: Editorial Verbo, [s.d].

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [s.d.], 1ª ed.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.

GOTLIB, Nádya Battela. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1999, 9ª ed.

HELD, Jacqueline. Literatura fantástica e pedagogia. In: _____. *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. São Paulo: Summus, 1980, p.221-234.

LAJOLO, Marisa. A narrativa na literatura para crianças e jovens. In: BRASIL. Ministério da Educação. *A narrativa na literatura para crianças e jovens*. Boletim 19, outubro 2005. Secretaria da Educação Básica, p.5-8.

_____. *Literatura: leitores e leitura*. São Paulo: Moderna, 2001.

LEFÈVRE, Antonio Silvio. *Dicionário de mitologia greco-romana*. São Paulo: Abril Cultural, 1976, 2ª ed.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 1987.

LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. São Paulo: Martins fontes, 1997.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1977, 3ª ed.

PERROTTI, Edmir. “...Mas as crianças gostam!”. In: KHEDE, Sonia Salomão (org.). *Literatura infanto-juvenil: um gênero polêmico*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986, p.75-82.

PESSANHA, José Américo Motta (ed.). *Mitologia*. Vol I. São Paulo: Abril Cultural, 1976, 2ª ed.

PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitaria, 1984.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 1990, 2ª ed.

ROMERO, Silvio. *Contos populares do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

SARAIVA, Juracy Assmann. A sedução das narrativas aplicada ao estudo de contos machadianos. In: BARBOSA, Vera Koch; SCHNEIDER, Simone Daise (orgs.). *Linguagem, sociedade e interação: reflexões teórico-práticas*. Novo Hamburgo: Feevale, 2007, p.171-184.

SILVA, Júlio César da. O folclore a literatura infantil: sugestões de atividades. In: KHEDE, Sônia Salomão. *Literatura infanto-juvenil: um gênero polêmico*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986, p. 57-66.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TURCHI, Maria Zaira. O estatuto da arte na literatura infantil e juvenil. In: TURCHI, Maria Zaira; TIETZMANN, Vera Maria. *Literatura infanto-juvenil: leituras críticas*. Goiânia: UFG, 2002, p.23-31.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global, 2003, 11ª ed.

Referências literárias

ALMEIDA, Regina Capanema de. *Branquinho, o fantasma triste*. Belo Horizonte: Maza, 1997.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Flor, telefone, moça. In: _____. *O sorvete e outras histórias*. São Paulo: Ática, 1993, p.32-38.

ARISMENDI, Santos Ermíny. Os dois caçadores e a Saiona. In: URIBE, Verónica (ed.). *Contos de assombração*. São Paulo: Ática, 1985, p.79-84.

BANDEIRA, Pedro. *O pequeno fantasma*. São Paulo: Moderna, 1998.

BELINKY, Tatiana. *História de fantasma*. São Paulo: Ática, 2004.

BRAHE, Tycho. A casa mal assombrada ou o tesouro escondido. In: _____. *Histórias brasileiras: contos para crianças*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1955, p.47-70.

BUSCH, Wilhelm. O fantasma lambão. In: _____. *O fantasma lambão*. São Paulo: Itatiaia, 1982, p.2-11.

CABRERA, Luis Urteaga. A montanha viajante. In: GAJU, Mercedes (ed.). *Contos de lugares encantados*. São Paulo: Ática, 1992, p.88-95.

CARDENAL, Ernesto. *Apalka*. Petrópolis: Autores & Agentes & Associados, 1995.

CARRIZO, Jesús Maria; GARRIDO, Nelly. A sombra negra e o gaúcho valente. In: URIBE, Verónica (ed.). *Contos de assombração*. São Paulo: Ática, 1985, p.57-64.

COSTA, Wagner. Até a vista, turma! In: LAURITO, Ilka et al. *Sete faces do sobrenatural*. São Paulo: Moderna, 1992, p.97-112.

CROSSLEY-HOLLAND, Kevin. A destemida. In: _____. *Encantamento: contos de fada, fantasma e magia*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2003, p.117-125.

_____. Billy. In: _____. *Encantamento: contos de fada, fantasma e magia*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2003, p.32-34.

_____. Bu! In: _____. *Encantamento: contos de fada, fantasma e magia*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2003, p.126.

_____. O fantasma de Samuel. In: _____. *Encantamento: contos de fada, fantasma e magia*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2003, p.58-61.

CROWE, Catherine. A casa B... em Cadmen Hill. In: POE, Edgar Allan et al. *O grande livro do medo: 20 + 1 histórias de aterrorizar*. Tradução de Eduardo Brandão e adaptação de Xavier Valls. São Paulo: Girafinha, 2006, p.106-108.

DANSA, Salmo; BRAZ, Júlio Emílio. Kigbo e os espíritos do mato. In: _____. *Lendas negras*. São Paulo: FTD, 2001, p.64-81.

DICKENS, Charles. O vigia da fronteira. In: POE, Edgar Allan et al. *O grande livro do medo: 20 + 1 histórias de aterrorizar*. Tradução de Eduardo Brandão e adaptação de Xavier Valls. São Paulo: Girafinha, 2006, p.8-12.

DISNEY, Walt. Um espanto. In: _____. *Margarida*. Nº 79, julho de 1989. São Paulo: Abril, 1989, p.3-10.

DOMENECH, Manuel A.; RAMOS, Juan Antonio. A gruta do Jacinto. In: URIBE, Veronica (ed.). *Contos de assombração*. São Paulo: Ática, 1985, p.65-70.

FAGUNDES, Antonio Augusto. A lenda da Moça que dançou depois de morta. In: _____. *Mitos e lendas do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1992, p.164.

FICHTNER, Marília; NUNES, Artur Sanfelice. *O fantasma*. São Leopoldo: Sinodal, 1996.

GARCIA, Edson Gabriel. A mais bela noite de Margarida. In: _____. *Sete gritos de terror*. São Paulo: Moderna, 1991, p.5-14.

_____. O casal de velhos. In: _____. *Sete gritos de terror*. São Paulo: Moderna, 1991, p.15-22.

_____. Os dentes de Madalena. In: _____. *Sete gritos de terror*. São Paulo: Moderna, 1991, p.52-60.

GARCIA, Luciana. A loira do banheiro. In: _____. *O mais misterioso do folclore*. São Paulo: Caramelo, 2004, p.26-27.

_____. A moça de branco. In: _____. *O mais misterioso do folclore*. São Paulo: Caramelo, 2004, p.38-39.

_____. O zumbi. In: _____. *O mais assustador do folclore: monstros da mitologia brasileira*. São Paulo: Caramelo, 2005, p.24.

GÓMEZ, María; TORRE, Jorge Renán de la. Maria Angula. In: URIBE, Veronica (ed.). *Contos de assombração*. São Paulo: Ática, 1985, p.33-40.

GUARDIA, Rosa Cerna. O tesouro enterrado. In: URIBE, Veronica (ed.). *Contos de assombração*. São Paulo: Ática, 1985, p.71-78.

IACOCCA, Líliliana. *Uuuuuuu: um barulho estranho*. São Paulo: Ática, 1994.

JUNQUEIRA, Sonia. *A noite assombrada*. São Paulo: Atual, 1994.

_____. *O barulho fantasma*. São Paulo: Ática, 1987, 3ª ed.

KWAN, Michael David. A história do pescador. In: _____. *O livro do contador de histórias chinês: contos do sobrenatural*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.123-146.

_____. A cantora da noite. In: _____. *O livro do contador de histórias chinês: contos do sobrenatural*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.147-170.

_____. A borboleta. In: _____. *O livro do contador de histórias chinês: contos do sobrenatural*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.213-247.

LAGO, Angela. Caio? In: _____. *Sete histórias para sacudir o esqueleto*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2005, p.7-13.

_____. A rosa assombrada. In: _____. *Sete histórias para sacudir o esqueleto*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2005, p.35-43.

_____. A casa sonhada In: _____. *Sete histórias para sacudir o esqueleto*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2005, p.45-51.

_____. Encurtando o caminho. In: _____. *Sete histórias para sacudir o esqueleto*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2005, p.15-17.

_____. *Casa assombrada*. Belo Horizonte: RHJ, [1993?], 6ª ed.

LAMBERTUS, Abelardo Jiménez. Os cavaleiros de Isabela. In: GAJU, Mercedes (ed.). *Contos de lugares encantados*. São Paulo: Ática, 1992, p.106-113.

LESSA, Orígenes. Companhia à noite. In: GUIMARÃES, Bernardo et al. *Histórias de fantasia e mistério*. São Paulo: Scipione, 2003, p.14-27.

MACHADO, Maria Clara. *Pluft, o fantasminha*. Rio de Janeiro: Cedibra, [1984?], 9ª ed.

MARTINS, Cláudio. *Tem fantasma na rua!* São Paulo: FTD, 2000.

MARTINS, Adelino. Uma noite na Feiticeira. In: _____. *Histórias no escuro*. São Paulo: Moderna, 1996, p.35-44.

_____. O fantasma da chácara. In: _____. *Histórias no escuro*. São Paulo: Moderna, 1996, p.68-73.

MESSIAS, Adriano. A velha que não morria. In: _____. *Histórias mal-assombradas do tempo da escravidão*. São Paulo: Biruta, 2005, p.103-109.

_____. A porca, ora, a porca. In: _____. *Histórias mal-assombradas em volta do fogão de lenha*. São Paulo: Biruta, 2004, p.25-29.

MORAIS, Flávio. Uma noite muito estranha. In: _____. *Sete contos de arrepiar*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, p.28-33.

PIMENTEL, Figueiredo. A alma do outro mundo. In: _____. *Histórias da avozinha*. Rio de Janeiro: [s.ed.], 1896, p.110-111. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000137.pdf>> Acesso em: 15 set. 08.

_____. A casa mal-assombrada. In: _____. *Histórias da avozinha*. Rio de Janeiro: [s.ed.], 1896, p.85-86. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000137.pdf>> Acesso em: 15 set. 08.

_____. O besouro de ouro. In: _____. *Histórias da avozinha*. Rio de Janeiro: [s.ed.], 1896, p.17-20. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000137.pdf>> Acesso em: 15 set. 08.

_____. O companheiro de viagem. In: _____. *Histórias da avozinha*. Rio de Janeiro: [s.ed.], 1896, p.1-7. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000137.pdf>> Acesso em: 15 set. 08.

POE, Edgar Allan. A queda da casa de Usher. In: _____ et al. *O grande livro do medo: 20 + 1 histórias de aterrorizar*. Tradução de Eduardo Brandão e adaptação de Xavier Valls. São Paulo: Girafinha, 2006, p.38-43.

PRIETO, Heloisa. O fantasma da sorte. In: _____. *Lá vem história: contos do folclore mundial*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1997, p.68-69.

_____. O fantasma e o alfaiate. In: _____. *Lá vem história outra vez: contos do folclore mundial*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1997, p.64-65.

_____. O jovem que não tinha medo de nada. In: _____. *Lá vem história: contos do folclore mundial*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1997, p.70-71.

_____. O médico fantasma. In: _____. *Lá vem história outra vez: contos do folclore mundial*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1997, p.66-67.

_____. A Loira do Banheiro. In: _____. *Rotas fantásticas*. São Paulo: FTD, 2003, p.54-63.

_____. Amor de fantasma. In: _____. *Rotas fantásticas*. São Paulo: FTD, 2003, p.28-35.

_____. Francisquinha. In: _____. *Rotas fantásticas*. São Paulo: FTD, 2003, p.64-73.

_____. O Moleque Palhaço. In: _____. *Rotas fantásticas*. São Paulo: FTD, 2003, p.110-123.

_____. Vovó Maria. In: _____. *Rotas fantásticas*. São Paulo: FTD, 2003, p.14-27.

ROCHA, Ruth; LORCH, Dora. *Fantasma existe?* São Paulo: Ática, 2004.

SOUZA, Maurício de. Um caso de morte. In: _____. *As melhores histórias do Penadinho*. Porto Alegre: LP&M, 1991, p.29-32.

THESOURO da juventude. A lavadeira encantada. In: _____. São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre: W.M.Jackson Inc., [s.d.], vol.VII, p.2312-2313.

_____. A mortalha. In: _____. São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre: W.M.Jackson Inc., [s.d.], vol.VII, p.2312-2313.

_____. As três noites no castelo encantado. In: _____. São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre: W.M.Jackson Inc., [s.d.], vol.XIV, p.4537-4540.

_____. Os sapatinhos de pão. In: _____. São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre: W.M.Jackson Inc., [s.d.], vol.VIII, p.2497-2498.

TOMÉ, Jesús. As cavernas de Aguas Buenas. In: GAJU, Mercedes (ed.). *Contos de lugares encantados*. São Paulo: Ática, 1992, p.96-105.

TRAVASSOS, Sônia. Mão de Cabelo. In: _____. *Bicho papão pra gente pequena, bicho papão pra gente grande*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007, p.12-13.

WHITE, Edward Lucas. A casa do pesadelo. In: POE, Edgar Allan et al. *O grande livro do medo: 20 + 1 histórias de aterrorizar*. Tradução de Eduardo Brandão e adaptação de Xavier Valls. São Paulo: Girafinha, 2006, p.66-71.

APÊNDICE A – Lista das narrativas selecionadas para a constituição do *corpus*

TÍTULO E REFERÊNCIA DAS NARRATIVAS SELECIONADAS

1. *Tem fantasma na rua!*
MARTINS, Cláudio. *Tem fantasma na rua!* São Paulo: FTD, 2000.
2. *História de fantasma*
BELINKY, Tatiana. *História de fantasma*. São Paulo: Ática, 2004.
3. “O fantasma e o alfaiate”
PRIETO, Heloisa. O fantasma e o alfaiate. In: _____. *Lá vem história outra vez: contos do folclore mundial*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1997, p.64-65.
4. “O médico-fantasma”
PRIETO, Heloisa. O médico fantasma. In: _____. *Lá vem história outra vez: contos do folclore mundial*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1997, p.66-67.
5. “O fantasma da sorte”
PRIETO, Heloisa. O fantasma da sorte. In: _____. *Lá vem história: contos do folclore mundial*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1997, p.68-69.
6. “O jovem que não tinha medo de nada”
PRIETO, Heloisa. O jovem que não tinha medo de nada. In: _____. *Lá vem história: contos do folclore mundial*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1997, p.70-71.
7. “Vovó Maria”
PRIETO, Heloisa. Vovó Maria. In: _____. *Rotas fantásticas*. São Paulo: FTD, 2003, p.14-27.
8. “Amor de fantasma”
PRIETO, Heloisa. Amor de fantasma. In: _____. *Rotas fantásticas*. São Paulo: FTD, 2003, p.28-35.
9. “A Loira do Banheiro”
PRIETO, Heloisa. A Loira do Banheiro. In: _____. *Rotas fantásticas*. São Paulo: FTD, 2003, p.54-63.

10. “Francisquinha”
PRIETO, Heloisa. Francisquinha. In: _____. *Rotas fantásticas*. São Paulo: FTD, 2003, p.64-73.
11. “O Moleque Palhaço”
PRIETO, Heloisa. O Moleque Palhaço. In: _____. *Rotas fantásticas*. São Paulo: FTD, 2003, p.110-123.
12. “Caio?”
LAGO, Angela. Caio? In: _____. *Sete histórias para sacudir o esqueleto*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2005, p.7-13.
13. “A rosa assombrada”
LAGO, Angela. A rosa assombrada. In: _____. *Sete histórias para sacudir o esqueleto*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2005, p.35-43.
14. “A casa sonhada”
LAGO, Angela. A casa sonhada In: _____. *Sete histórias para sacudir o esqueleto*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2005, p.45-51.
15. “Encurtando o caminho”
LAGO, Angela. Encurtando o caminho. In: _____. *Sete histórias para sacudir o esqueleto*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2005, p.15-17.
16. *Casa assombrada*
LAGO, Angela. *Casa assombrada*. Belo Horizonte: RHJ, [1993?], 6ª ed.
17. “Até a vista, turma!”
COSTA, Wagner. Até a vista, turma! In: LAURITO, Ilka et al. *Sete faces do sobrenatural*. São Paulo: Moderna, 1992, p.97-112.
18. “Uma noite na Feiticeira”
MARTINS, Adelino. Uma noite na Feiticeira. In: _____. *Histórias no escuro*. São Paulo: Moderna, 1996, p.35-44.
19. “O fantasma da chácara”
MARTINS, Adelino. O fantasma da chácara. In: _____. *Histórias no escuro*. São Paulo: Moderna, 1996, p.68-73.
20. “A casa mal assombrada ou o tesouro escondido”
BRAHE, Tycho. A casa mal assombrada ou o tesouro escondido. In: _____. *Histórias brasileiras: contos para crianças*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1955, p.47-70
21. “Uma noite muito estranha”
MORAIS, Flávio. Uma noite muito estranha. In: _____. *Sete contos de arrepiar*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, p.28-33.
22. “A queda da casa de Usher”
POE, Edgar Allan. A queda da casa de Usher. In: _____ et al. *O grande livro do medo: 20 + 1 histórias de aterrorizar*. Tradução de Eduardo Brandão e adaptação de Xavier Valls. São Paulo: Girafinha, 2006, p.38-43.
23. “A casa do pesadelo”

- WHITE, Edward Lucas. A casa do pesadelo. In: POE, Edgar Allan et al. *O grande livro do medo: 20 + 1 histórias de aterrorizar*. Tradução de Eduardo Brandão e adaptação de Xavier Valls. São Paulo: Girafinha, 2006, p.66-71.
24. “A casa B... em Cadmen Hill”
CROWE, Catherine. A casa B... em Cadmen Hill. In: POE, Edgar Allan et al. *O grande livro do medo: 20 + 1 histórias de aterrorizar*. Tradução de Eduardo Brandão e adaptação de Xavier Valls. São Paulo: Girafinha, 2006, p.106-108.
25. “O vigia da fronteira”
DICKENS, Charles. O vigia da fronteira. In: POE, Edgar Allan et al. *O grande livro do medo: 20 + 1 histórias de aterrorizar*. Tradução de Eduardo Brandão e adaptação de Xavier Valls. São Paulo: Girafinha, 2006, p.8-12.
26. “Billy”
CROSSLEY-HOLLAND, Kevin. Billy. In: _____. *Encantamento: contos de fada, fantasma e magia*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2003, p.32-34.
27. “O fantasma de Samuel”
CROSSLEY-HOLLAND, Kevin. O fantasma de Samuel. In: _____. *Encantamento: contos de fada, fantasma e magia*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2003, p.58-61.
28. “A destemida”
CROSSLEY-HOLLAND, Kevin. A destemida. In: _____. *Encantamento: contos de fada, fantasma e magia*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2003, p.117-125.
29. “Bu!”
CROSSLEY-HOLLAND, Kevin. Bu! In: _____. *Encantamento: contos de fada, fantasma e magia*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2003, p.126.
30. “A loira do banheiro”
GARCIA, Luciana. A loira do banheiro. In: _____. *O mais misterioso do folclore*. São Paulo: Caramelo, 2004, p.26-27.
31. “A moça de branco”
GARCIA, Luciana. A moça de branco. In: _____. *O mais misterioso do folclore*. São Paulo: Caramelo, 2004, p.38-39.
32. “O zumbi”
GARCIA, Luciana. O zumbi. In: _____. *O mais assustador do folclore: monstros da mitologia brasileira*. São Paulo: Caramelo, 2005, p.24.
33. “Mão de Cabelo”
TRAVASSOS, Sônia. Mão de Cabelo. In: _____. *Bicho papão pra gente pequena, bicho papão pra gente grande*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007, p.12-13.
34. *Fantasma existe?*
ROCHA, Ruth; LORCH, Dora. *Fantasma existe?* São Paulo: Ática, 2004.
35. *Branquinho, o fantasminha triste*
ALMEIDA, Regina Capanema de. *Branquinho, o fantasminha triste*. Belo Horizonte: Maza, 1997.

36. *O pequeno fantasma*
BANDEIRA, Pedro. *O pequeno fantasma*. São Paulo: Moderna, 1998.
37. *Pluft, o fantasminha*
MACHADO, Maria Clara. *Pluft, o fantasminha*. Rio de Janeiro: Cedibra, [1984?], 9ª ed.
38. “A mortalha”
A mortalha. In: THESOIRO da juventude. São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre: W.M.Jackson Inc., [s.d.], vol.VII, p.2312-2313.
39. “Os sapatinhos de pão”
Os sapatinhos de pão. In: THESOIRO da juventude. São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre: W.M.Jackson Inc., [s.d.], vol. VIII, p.2497-2498.
40. “As três noites no castelo encantado”
As três noites no castelo encantado. In: THESOIRO da juventude. São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre: W.M.Jackson Inc., [s.d.], vol. XIV, p.4537-4540.
41. “A lavadeira encantada”
A lavadeira encantada. In: THESOIRO da juventude. São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre: W.M.Jackson Inc., [s.d.], vol. VII, p.2312-2313.
42. *Uuuuuuu: um barulho estranho*
IACocca, Liliانا. *Uuuuuuu: um barulho estranho*. São Paulo: Ática, 1994.
43. *O fantasma*
FICHTNER, Marília; NUNES, Artur Sanfelice. *O fantasma*. São Leopoldo: Sinodal, 1996.
44. *A noite assombrada*
JUNQUEIRA, Sonia. *A noite assombrada*. São Paulo: Atual, 1994.
45. *O barulho fantasma*
JUNQUEIRA, Sonia. *O barulho fantasma*. São Paulo: Ática, 1987, 3ª ed.
46. *Apalka*
CARDENAL, Ernesto. *Apalka*. Petrópolis: Autores & Agentes & Associados, 1995.
47. “Kigbo e os espíritos do mato”
DANSA, Salmo; BRAZ, Júlio Emílio. Kigbo e os espíritos do mato. In: _____. *Lendas negras*. São Paulo: FTD, 2001, p.64-81.
48. “A montanha viajante”
CABRERA, Luis Urteaga. A montanha viajante. In: GAJU, Mercedes (ed.). *Contos de lugares encantados*. São Paulo: Ática, 1992, p.88-95.
49. “As cavernas de Aguas Buenas”
TOMÉ, Jesús. As cavernas de Aguas Buenas. In: GAJU, Mercedes (ed.). *Contos de lugares encantados*. São Paulo: Ática, 1992, p.96-105.
50. “Os cavaleiros de Isabela”
LAMBERTUS, Abelardo Jiménez. Os cavaleiros de Isabela. In: GAJU, Mercedes (ed.). *Contos de lugares encantados*. São Paulo: Ática, 1992, p.106-113.

51. “Maria Angula”
GÓMEZ, María; TORRE, Jorge Renán de la. Maria Angula. In: URIBE, Veronica (ed.). *Contos de assombração*. São Paulo: Ática, 1985, p.33-40.
52. “A sombra negra e o gaúcho valente”
CARRIZO, Jesús Maria; GARRIDO, Nelly. A sombra negra e o gaúcho valente. In: URIBE, Veronica (ed.). *Contos de assombração*. São Paulo: Ática, 1985, p.57-64.
53. “A gruta do Jacinto”
DOMENECH, Manuel A. ; RAMOS, Juan Antonio. A gruta do Jacinto. In: URIBE, Veronica (ed.). *Contos de assombração*. São Paulo: Ática, 1985, p.65-70.
54. “O tesouro enterrado”
GUARDIA, Rosa Cerna. O tesouro enterrado. In: URIBE, Veronica (ed.). *Contos de assombração*. São Paulo: Ática, 1985, p.71-78.
55. “Os dois caçadores e a Saiona”
ARISMENDI, Santos Erminy. Os dois caçadores e a Saiona. In: URIBE, Veronica (ed.). *Contos de assombração*. São Paulo: Ática, 1985, p.79-84.
56. “Companhia à noite”
LESSA, Orígenes. Companhia à noite. In: GUIMARÃES, Bernardo et alli. *Histórias de fantasia e mistério*. São Paulo: Scipione, 2003, p.14-27.
57. “A velha que não morria”
MESSIAS, Adriano. A velha que não morria. In: _____. *Histórias mal-assombradas do tempo da escravidão*. São Paulo: Biruta, 2005, p.103-109.
58. “A porca, ora, a porca”
MESSIAS, Adriano. A porca, ora, a porca. In: _____. *Histórias mal-assombradas em volta do fogão de lenha*. São Paulo: Biruta, 2004, p.25-29.
59. “Flor, telefone, moça”
ANDRADE, Carlos Drummond de. Flor, telefone, moça. In: _____. *O sorvete e outras histórias*. São Paulo: Ática, 1993, p.32-38.
60. “A história do pescador”
KWAN, Michael David. A história do pescador. In: _____. *O livro do contador de histórias chinês: contos do sobrenatural*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.123-146.
61. “A cantora da noite”
KWAN, Michael David. A cantora da noite. In: _____. *O livro do contador de histórias chinês: contos do sobrenatural*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.147-170.
62. “A borboleta”
KWAN, Michael David. A borboleta. In: _____. *O livro do contador de histórias chinês: contos do sobrenatural*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.213-247.
63. “A mais bela noite de Margarida”
GARCIA, Edson Gabriel. A mais bela noite de Margarida. In: _____. *Sete gritos de terror*. São Paulo: Moderna, 1991, p.5-14.
64. “O casal de velhos”

- GARCIA, Edson Gabriel. O casal de velhos. In: _____. *Sete gritos de terror*. São Paulo: Moderna, 1991, p.15-22.
65. “Os dentes de Madalena”
GARCIA, Edson Gabriel. Os dentes de Madalena. In: _____. *Sete gritos de terror*. São Paulo: Moderna, 1991, p.52-60.
66. “O companheiro de viagem”
PIMENTEL, Figueiredo. O companheiro de viagem. In: _____. *Histórias da avozinha*. Rio de Janeiro: [s.ed.], 1896, p.1-7. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000137.pdf>> Acesso em: 15 set. 08.
67. “O besouro de ouro”
PIMENTEL, Figueiredo. O besouro de ouro. In: _____. *Histórias da avozinha*. Rio de Janeiro: [s.ed.], 1896, p.17-20. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000137.pdf>> Acesso em: 15 set. 08.
68. “A casa mal-assombrada”
PIMENTEL, Figueiredo. A casa mal-assombrada. In: _____. *Histórias da avozinha*. Rio de Janeiro: [s.ed.], 1896, p.85-86. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000137.pdf>> Acesso em: 15 set. 08.
69. “A alma do outro mundo”
PIMENTEL, Figueiredo. A alma do outro mundo. In: _____. *Histórias da avozinha*. Rio de Janeiro: [s.ed.], 1896, p.110-111. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000137.pdf>> Acesso em: 15 set. 08.
70. “O fantasma lambão”
BUSCH, Wilhelm. O fantasma lambão. In: _____. *O fantasma lambão*. São Paulo: Itatiaia, 1982, p.2-11.
71. “Um espanto”
DISNEY, Walt. Um espanto. In: _____. *Margarida*. Nº 79, julho de 1989. São Paulo: Abril, 1989, p.3-10.
72. “Um caso de morte”
SOUZA, Maurício de. Um caso de morte. In: _____. *As melhores histórias do Penadinho*. Porto Alegre: LP&M, 1991, p.29-32.

APÊNDICE B – Ficha para análise das narrativas

Referência:

DISCURSO

Voz:

Tempo de narração:

- () ulterior
 () anterior
 () simultânea
 () intercalada

Narrador – nível narrativo:

- () extradiegético () intradiegético

Narrador – relação com a história:

- () heterodiegético () homodiegético

- Há presença do narrador e qual seu grau de intromissão na narrativa?

Narratário:

- () implícito () explícito
 () extradiegético () intradiegético

Modo:

Distância:

- Predomínio da
 () mimese () diegese

Discurso da personagem:

- () narrativizado () transposto () relatado () misto

Perspectiva:

() visão por trás () visão com () visão de fora

Focalização (de uma passagem):

() focalização zero () focalização interna () focalização externa

Tempo (no nível macronarrativo):

() anacronia → () analepse () prolepse

- Qual seu alcance (quanto tempo dista do presente)?
- Qual sua amplitude (duração de história que recobre)?

() sem anacronia

- Esquema da relação tempo da história x tempo do discurso:

Predomínio de

() pausa () cena () sumário () elipse

HISTÓRIA
Personagens:

- Quais suas características gerais?
- Elas buscam resolver o conflito?
- Dependem de agentes externos para resolver o conflito?

Elementos espaço-temporais:**Ações:**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

L864e Lopes, Gabriela Hoffmann
Entre assombrações e fantasminhas : estudo do sobrenatural em narrativas infanto-juvenis / Gabriela Hoffmann Lopes. – Porto Alegre, 2008.
140 f. il.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, PUCRS, 2008.

Orientador: Profa. Dra. Alice Therezinha Campos Moreira.

1. Literatura Infanto-Juvenil. 2. Narrativa Literária. 3. Folclore e Literatura. 4. Fantasmas (Literatura). I. Moreira, Alice Therezinha Campos. II. Título.

CDD 028.5

**Ficha Catalográfica elaborada por
Nívea Bezerra Vasconcelos e Silva CRB 10/1255**