

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
MESTRADO EM LETRAS: LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

SIMONE RAMES ABRAHÃO BASÍLIO DA COSTA

O MANEIRISMO NA LITERATURA INFANTIL

ORIENTADORA: Dra. Maria Aparecida Rodrigues

Goiânia/2009

SIMONE RAMES ABRAHÃO BASÍLIO DA COSTA

O MANEIRISMO NA LITERATURA INFANTIL

Dissertação apresentada para fins de avaliação parcial, para a conclusão do Curso de Mestrado em Letras – Crítica Literária, Área de Concentração Literatura da Universidade Católica de Goiás – UCG, sob a orientação da Prof. Dra. Maria Aparecida Rodrigues

Goiânia/2009

A minha orientadora Prof. Dra. Maria Aparecida Rodrigues, que me orientou com muito carinho e dedicação. Sem você professora, com as nossas idas e vindas, a sua sabedoria, incentivo, paciência e firmeza talvez não teria conseguido chegar ao fim. Obrigada por tudo. “Te admiro muito”. Você é Maravilhosa!

AGRADECIMENTOS

A Deus e a Virgem Maria, minha Fada Madrinha, em primeiro lugar; ao meu irmão Rames Abrahão Basílio Júnior que sem a sua ajuda financeira e apoio moral teria sido impossível este sonho. A meu marido Carlos Gomides da Costa e meus filhos Arthur Basílio Gomides da Costa e Clara Basílio Gomides da Costa que me deram força nas horas mais críticas deste empreendimento e por aceitarem, por amor e resignação, a minha ausência em suas vidas durante esses dois anos de estudo. A vocês, minha gratidão.

A fronteira entre o sonho e a vida simplesmente desaparece. A paisagem mágica começa a predominar; o mundo apresenta-se como um sonho, como imagem simbólica de todos os arcanos e como fonte incriada da “meraviglia”; enfim o mistério de Deus se projeta sobre todo o universo (HOCKE, 1987, p. 64-65).

RESUMO

COSTA, Simone Abrahão. O Maneirismo na Literatura Infantil. Dissertação (Mestrado em Letras: Literatura e Crítica Literária da Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2009).

Esta pesquisa teve como principal objetivo analisar obras de Literatura Infantil sob abordagem da estética maneirista, no que envolvia as categorias temáticas e discursivas do Maneirismo como artificialismo, enigmas, metamorfose, monstruoso, mítico, metáforas alógicas, hieróglifos, fantástico, maravilhoso, e outros. As obras escolhidas estão compreendidas entre os séculos XVII ao XXI. Fizeram parte do *corpus* para as análises os contos dos irmãos Grimm *Irmãozinho e Irmãzinha – O gamozinho encantado*; de Collodi *As aventuras de Pinóquio* e o mais moderno, de Maria de Fátima de Oliveira Lima, *O Castelo de Branca de Neve*. O objetivo foi alcançado, indo além do esperado, pois se detectou em todo este percurso epistêmico realizado que o Maneirismo é, também, possível ser analisado como forma de expressão estética da arte, não somente como um estilo de época, como se dá na maioria dos estudos críticos literários, porque em toda época de cada conto infantil estudado, lá estavam mais de uma categoria do Maneirismo, postuladas pelo teórico Gustav Rène Hocke, base teórica desta pesquisa. Foram utilizados como metodologia, os estudos de A. Schaff, segundo Izidoro Blikstein, partindo do gráfico que se construiu numa tentativa de descobrir como se dá o referente extralingüístico numa obra, cujo título é *A Fabricação da Realidade*. O processo de toda análise crítica foi sustentado pela desconstrução deste gráfico que nos proporcionou uma melhor compreensão da junção do Maneirismo à Literatura Infantil, especialmente em Pinóquio, a partir do referencial linguístico, que é o próprio texto. Nos demais contos infantis recorreremos à práxis que envolve a percepção de cada leitor, no momento da recepção de cada texto, como explica no Capítulo terceiro desta obra, na exposição e compreensão do segundo gráfico, modelo pela pesquisadora proposto, sempre desconstruindo a forma estrutural tradicional, cujo título é *A desconstrução da análise clássica*.

Palavras-chave: Estética Maneirista; Literatura Infantil; Categorias; Desconstrução da Realidade.

ABSTRAT

COSTA, Simone Abrahão. O Maneirismo na Literatura Infantil. Dissertação (Mestrado em Letras: Literatura e Crítica Literária da Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2009).

This research had as main objective to analyze children's literature in the Mannerist aesthetic approach, involving the Mannerist's theme and discursive categories as artificiality, puzzles, metamorphosis, monstrous, mythical, analog metaphors, hieroglyphics, fantastic, wonderful, and others. The works chosen are between the seventeenth to the twenty-first century. They were part of the corpus for the analysis of the tales of Brothers Grimm: Little Brother and Little Sister, The Adventures of Pinocchio of Collodi and the most modern, of Maria de Fátima de Oliveira Lima, The Castle of Snow White. The goal was reached, beyond the expected, because was found in all this epistemic route realized, that the Mannerist is, too, possible to be analyzed as a form of aesthetic expression of art, not only as a period style, as happens in most of literary critics studies, because in every period of each studied children's story, there were more than one category of Mannerism, predicted by the theoretical Gustav Rene Hocke, the theoretical basis of this research. The studies of A. Schaff, second Izidoro Blikstein were used as a methodology, starting from the graph that was constructed in an attempt to discover how occurs the extra-linguistic referent in a work, titled The Making of Reality. The whole process of the critic analyze was supported by the deconstruction of this graph that provided a better understanding of the junction of Mannerism to the child literature, especially in Pinocchio, from the linguistic reference, which is the text itself. In other fairy tales was used the praxis that involves the perception of each reader at the moment of reception of each text, as explained in Chapter Three of this work, in the exposure and understanding of the second graph, the model proposed by the researcher, always deconstructing the traditional structural form, entitled The deconstruction of classical analysis.

Keywords: Mannerist Aesthetics; Children's Literature; Categories; Deconstruction of Reality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 O MANEIRISMO: PRINCÍPIOS HISTÓRICOS E TEÓRICOS	14
1.1 Aspectos Históricos	14
1.2 Princípios Teóricos	22
2 O MANEIRISMO NA LITERATURA INFANTIL	33
2.1 O Imaginário e a Fantasia	38
2.2 A Criatividade e Ruptura	43
3 DECIFRANDO ENIGMAS NOS CONTOS INFANTIS	47
3.1 A Fabricação da Realidade segundo Izidoro Blikstein	50
3.2 A Desconstrução da Análise Clássica em Pinóquio	51
4 AS CATEGORIAS TEMÁTICAS DO MANEIRISMO NA LITERATURA INFANTIL	58
4.1 Artificialismo na Literatura Infantil	58
4.1.2 Gepeto: <i>Deus in terris</i> e a Recuperação do Mito de Prometeu	63
4.1.3 A Fabricação da Realidade: A Crise da Representação	66
4.1.4 O <i>Homo Faber</i> - A Construção de Pinóquio	71
4.2 O enigma, o fantástico, o mítico e o monstruoso em O Castelo de Branca de Neve	76
4.3 Metamorfose e Paisagem Antropomorfa em Irmãozinho e Irmãzinha (O Gamo Encantado)	83
4.4 Os Hieróglifos	90
4.4.1 Pinóquio e os hieróglifos de um Projeto	91
4.4.2 Os hieróglifos em O Castelo de Branca de Neve	95
4.4.3 Os hieróglifos em Irmãozinho e Irmãzinha – O gamozinho encantado	98
5 CATEGORIAS DISCURSIVAS DO MANEIRISMO NA LITERATURA INFANTIL	100
5.1 O maravilhoso na literatura infantil	100
5.2 O fantástico na literatura infantil	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS	106

INTRODUÇÃO

Propomos nesta Dissertação demonstrar que muitos aspectos do Maneirismo estão presentes na Literatura Infantil. Para tanto, faremos uma apresentação das categorias próprias das temáticas e do discurso maneiristas, a partir dos estudos de Gustav René Hocke em *O maneirismo: o mundo como labirinto* (1974) e *Il manierismo nella letteratura* (1965). Serão consideradas as pesquisas de Arnould Hauser, em *Maneirismo: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna* (2007), e as considerações de Walkyria Mello, no seu livro: *Maneirismo – um estilo de época* (1983).

Embora as noções de Walkyria Mello façam parte da nossa exposição teórica, não trataremos o Maneirismo como “estilo de época”, mas como “forma de expressão estética”. Isto porque um estilo de época se encerra em um dado momento da manifestação artística, o que não acontece com o Maneirismo, pois que este ultrapassa um período e um modelo de arte, e ganha o *status* de “conceito” de arte. Talvez seja por isso que o Maneirismo habita os mais diferentes estilos individuais e de épocas. Essas questões, apesar de não ser o foco central desta exposição, estarão contidas da nossa argumentação por considerarmos a presença de aspectos maneiristas nas obras, *corpus* desta Dissertação, em épocas diferenciadas. Nesse sentido, dedicaremos uma pequena parte do nosso trabalho argumentativo às noções de estética, aliadas aos pressupostos históricos sobre a existência do Maneirismo nas suas mais diversas fases, de acordo com Gustav Renè Hocke.

Uma parte de nosso *corpus* de análise data-se do século XVIII, em forma de coletânea, contos, de origem alemã, compilados em 8 (oito) volumes. Traduzidos para o português, em 1962, pela Editora “Epigraf” LTDA, São Paulo. Tradução de Íside M. Bonini, 1. ed. Ilustração de Ramirez. Pelas pesquisas feitas, descobrimos que esta foi a primeira impressão, no Brasil, realizada após a primeira impressão germânica, datada do ano de 1812, perfazendo um espaço de tempo de 50 (cinquenta) anos de diferença. Esses contos são tidos, hoje, como contos clássicos da Literatura Infantil. Jacob Ludwig e Wilhelm Grimm, irmãos, alemães, conhecidos pelo mundo inteiro como “Irmãos Grimm”, dedicaram-se a pesquisas particulares, colecionando e publicando textos antigos que expressavam a vida dos povos antigos da Alemanha, chegados até eles pela

tradição oral de seu povo. Conseguiram construir um belo patrimônio, contendo: epopéias, mitologias, direitos humanos e preservação da língua. Os dois pesquisadores privilegiaram com fidelidade tanto a linguagem oral como a estrutura gramatical nos textos, dando um sólido alicerce não só à gramática da época, mas também, a uma nova disciplina histórica que já vinha se firmando: a ciência do folclore.

A Alemanha teve como seu maior expoente, na literatura do século XVIII, Goethe, cujos romances impulsionaram decisivamente o mundo das artes. O conceito de poesia passava a assumir outro perfil - a de poesia popular - a qual era patrimônio nacional e pertencia ao mundo e aos demais povos. Deixava a arte, portanto, de chegar a apenas a alguns privilegiados.

Os intelectuais dessa época como Goethe, Hercher, Bessing e outros queriam despertar a consciência do povo, que vivia num ambiente impregnado de lutas e de poucas esperanças, mostrando-lhes, pela riqueza contida nos textos orais dos seus antepassados, antigas tradições, numa tentativa de resgatar a nacionalidade alemã. Por isso, os irmãos Grimm lançaram, pela primeira vez, os contos intitulados na edição dos KINDER-UND HAUSÄRCHEN.

Esses contos não tinham caráter estritamente infantil, pois, como explica o editor na citação a seguir:

[...] e não pretende, tampouco, exumá-los do seu clima verdadeiro, para transportá-los a ambiente nosso; o principal cuidado, sempre dentro das possibilidades, foi de manter-lhes o sabor primitivo, com o intuito, não só de honrar uma obra que os tempos celebrizaram, como, principalmente, de honrar a intenção altamente idealista dos Irmãos Grimm (Apud GRIMM, 1962, p. 15).

O que na realidade esses sábios pesquisadores se preocupavam era em salvar do esquecimento o que eles consideravam um tesouro. Entendiam que esse patrimônio popular, resgatado, registraria a alma e a tradição do povo. Por isso, mantiveram-se fiéis à reconstrução dos textos, colhidos da boca de gente simples, esmerando-se por conservar-lhes o verdadeiro sentido, a primitiva e ingênua pureza. Não só foram os célebres contos infantis, mas, de modo particular, contos familiares, que “ao pé do fogo”, simbolizando o momento de reunir crianças e adultos na serena e aconchegante atmosfera familiar para ouvirem os “causos”, é que passavam de geração em geração, os ensinamentos, a preservação das tradições e o estímulo à imaginação.

A outra parte do *corpus* deste trabalho está contida nos contos do final do Século XVIII e início do XIX, “As Aventuras de Pinóquio”, de Carlo Collodi, das Edições Melhoramentos. Tradução de Raul Polillo, 4. Edição, São Paulo e do Século XXI, “O castelo Branca de Neve”, Maria de Fátima de Oliveira Lima, Goiânia: Edição do autor, 2004. (Maria de Fátima Gonçalves Lima é Professora Doutora da PUC – GO, Professora e Coordenadora do Curso de Mestrado em Letras – Crítica Literária)

Todos os contos referenciados foram escolhidos propositalmente de épocas diferentes, buscando verificar em seus discursos narrativos a existência das temáticas e discursos das categorias do Maneirismo.

A escolha da Literatura Infantil se deve à necessidade de melhor compreender o fenômeno criativo e enigmático das construções artísticas maneiristas, supostamente presentes na Literatura Infantil, construções estas elaboradas, aparentemente, para nossas crianças e para serem contadas e ouvidas. O nosso interesse pelas categorias maneiristas se justifica por querer comprovar a existência das mesmas na literatura oral (Folclóricas) e infantil tanto da Europa como do Ocidente.

Os maneiristas enfatizam a imaginação tendo como princípio a observação de todos os fenômenos por meio da fantasia, sem se preocuparem com a lógica da natureza. Eles criam *fenômenos* simplesmente procedentes *da imaginação*, começam a rejeitar a *magia natural* das coisas, mesmo tendo consciência de que não teriam como desvincular o conhecimento experimental e a concepção mágico-filosófica, da lógica da natureza. Por isto, o homem maneirista alcança novas dimensões “interiores” e a natureza descobre novos aspectos “maravilhosos” como o artificialismo, a magia anamorfótica, a desconstrução do natural, a destruição do espaço.

O que atrai muitos artistas a esta estética, na modernidade, é o fascínio pela antinomia, pela união dos contrários, é o momento da *discórdia concors*. Eles não se debruçam sobre o passado, criam suas próprias características em suas obras elegendo o maravilhoso e o fantástico, o belo e o monstruoso. Priorizam as aventuras extraordinárias, a audácia, as metáforas e as metamorfoses, os hieróglifos, o artificialismo e o movimento, entre outros (HOCKE, 1908, p. 207-214).

Nesse sentido, o trabalho está dividido em quatro partes. A primeira se refere aos princípios da estética maneirista, contendo, na exposição, aspectos históricos e teóricos, que demonstram as transformações de suas principais características: discursivas e temáticas.

A segunda parte se relaciona à interação Maneirismo e Literatura Infantil, priorizando os aspectos relacionados ao imaginário e à fantasia, à criatividade e à ruptura.

A terceira parte será dedicada ao método de análise textual interpretativa, realizada por meio da desconstrução do gráfico de Izidoro Blikstein, contido no seu livro *A fabricação da realidade* (1985).

À quarta parte caberá a análise e descrição textuais do *corpus* a partir dos temas escolhidos, relacionados às categorias da estética maneirista na Literatura Infantil: o artificialismo, o enigma, o fantástico, o mítico, o monstruoso, a metamorfose, a paisagem antropomorfa, a metáfora alógica e os hieróglifos.

A quinta e última parte tratará das categorias discursivas do Maneirismo na Literatura Infantil: o maravilhoso e o fantástico.

1 O MANEIRISMO: PRINCÍPIOS HISTÓRICOS E TEÓRICOS

1.1 Princípios Históricos

Quanto ao contexto histórico e categorias do Maneirismo alicerçou-se este estudo nas teorias contidas no livro do teórico Gustave René Hocke, *Maneirismo: o mundo como labirinto*, que trata especificamente deste fenômeno entre os anos de 1520, momento quando se inicia a crise do Renascimento até 1650, confrontando-o com os diversos maneirismos que se manifestaram na Literatura e na arte da Europa, até os anos de 1880 a 1950, períodos estes, cujo *corpus* de nossas análises está inserido.

Na época, a ordem política e moral do mundo encontravam-se conturbadas. O universo cósmico desarmonioso. O mundo era uma *terribilità*¹, ou seja, estava repleto de desordens e de angústias, razão em que os artistas deixavam de retratá-lo no Classicismo. *Florença* foi o primeiro lugar onde se tentou representar, por uma *maniera* pessoal, este mundo repleto de desconcertos.

Em 1500, Florença apresentava uma situação análoga a da Europa em fins do século passado. Dos conhecimentos científicos adquiridos e da nova filosofia antiescolástica, nasce uma nova antropologia. Nesta cidade, berço da cultura Renascentista (pelos anos de 1500) o conceito moderno de subjetividade desprende-se, pouco a pouco, das especulações filosófico-teológicas e das imagens pseudo-científicas. Enriquece-se, ao mesmo tempo, a “idéia” como essência do subjetivo, e evolui o estudo sobre a natureza. Desta maneira, o homem alcança novas dimensões “interiores” e a natureza descobre novos aspectos “maravilhosos”.

O século XVI foi um século de muitas inovações, experiências e fenômenos diversos em que os artistas tentavam esboçar, em suas obras, o pensamento e o comportamento do homem. Na época, houve profundas mudanças no contexto histórico, político, social e cultural, culminando com a chamada crise do Renascimento,

¹ Termo com o qual se designavam algumas obras de Michelangelo.

produzindo, a partir de então, uma completa revolução na história da arte, criando padrões artísticos completamente novos.

Na ciência ocorreram grandes modificações. Copérnico destrói a idéia de geocentrismo, transformando a face moral e cultural do mundo e instaurando a crise, colocando por terra o tão sonhado mundo harmonioso que se pregava na Renascença. O mundo chega à decadência e à ruína, até então, construído na Idade Média, Idade Clássica e Renascença. Uma visão torpe, caótica do mundo agora surgia, reveladas na obras de artistas como poetas, pintores, dramaturgos e outros da segunda metade do século XVI. O homem chega a sua própria destruição.

Instaura-se, no entanto, um conflito, um dualismo entre o corpo, que perece, e a alma, que não morre. Essa é a contradição entre realismo e nominalismo, a dúvida sobre uma possível conciliação entre o espiritual e o físico, a busca da salvação e a felicidade terrena, a moral do homem e a exigência dos sentidos. Tudo isso gerou uma nova arte que não via mais o espiritual como algo que pudesse ser descrito materialmente, mas apenas sugerido pela distorção das formas e rompimento das fronteiras.

Não se compreende Maneirismo sem compreender o contexto histórico do Renascimento na Europa. Os pintores europeus, adeptos a este estilo, retratavam o “homem da corte”, o nababo da época, que conseguia ter paz interior em meio a tantos problemas sociais, mas isso porque desprezava o contato social. Dava-se muito valor à seguinte ordem hierárquica: “espírito (mente), todos possuem, talento (ingegno), poucos têm e gênio (genio) é o apanágio de pouquíssimos semideuses” (HOCKE, 1974, p. 22). O escritor que possuísse uma linguagem sutil teria prestígio pela corte.

Mas o século XVI trouxe uma nova expressão: *acutezza recôndita* (sutileza) que se tornou a palavra mágica do Maneirismo até então, que tudo dominou: quer nas “maneiras” das cortes, quer na arte, quer na moda.

Difundiram-se a estilística e o abstracionismo, tanto no campo artístico quanto no campo literário. A estandartização do Classicismo ficou relegada a esta revolução, pois não cedia à questão da liberdade de expressão do artista. Os vasos deviam aparecer torcidos, os broches inflados e os relógios em diagonal. Objetos de utilidade e de adorno eram como símbolos do belo, muito embora fossem apenas comparáveis à natureza. Esses tipos de objetos tornaram-se moda no Mediterrâneo europeu. O triunfo do Maneirismo europeu, no *Rijks Museum*, de Amsterdã (1955), R. Van Luttervelt (Apud HOCKE, 1974, p. 22) frisa a expansão dessa doença da moda e compara o *estilo*

serpentinata com o *style Métro* do século XX, nome dado *A art Nouveau* na França devido ao estilo do artista *Guimard, style nouille* (estilo macarrão).

Foi a partir de então que se começou a ter a impressão de que a transposição milenar do real para o irreal – através de meios intelectuais – se tornara um dos sinais mais característicos do espírito europeu. Também, a arte revelava novos valores e tentava transformar tudo em um mundo onírico causal e, em meio à dissolução política, ela procura novas formas de expressão na Europa como se verifica nos versos do grande artista italiano Giambattista Marino, considerado “rei do maneirismo”: *E del poeta el fin la meraviglia / Chinon sa far stupir vada allá striglia*² (Apud HOCKE, 1974, p. 24).

No entanto, foi no século XVI que se firmou o Maneirismo europeu, que encontrou sua força de expressão na arte, principalmente nas Belas-Artes, segundo Hoche (1974, p. 25). Jovens pintores como Rafael, Pontormo, Rosso, Beccafumi e outros, inteligentes, cultos e sensíveis artistas começaram a manifestar em suas obras de arte um estilo diferente, novo, do que até então em Florença, em Roma se conhecia. Primavam pelo subjetivismo, opondo-se abertamente ao gosto artístico que predominava na época rotulando-o de arte acadêmica.

Considerando a transição do Renascimento para o Maneirismo, retoma-se a época do Renascimento tardio, quando os artistas viviam em plena ebulição, indo buscar uma visão diferente do mundo que se fizera sentido, até então, por meio da ciência, do “logos” (HOCKE, 1974, p. 25). Esses artistas, filhos dessa transitoriedade turbulenta tinham sentimentos misteriosos, conflitantes, tensos tentando achar o equilíbrio entre a alma e a matéria.

Seus sentimentos eram desarmoniosos. Desde a época do Renascimento, propriamente dito, o artista como sentimento premonitório já ansiava por esse equilíbrio entre a alma e a matéria. Mas, tentaram dominar e não transpor em suas obras de arte tal desarmonia, numa vontade insana de achar que todo reboiço externo religioso, político, social e econômico pudesse não interferir em suas obras artísticas (HOCKE, 1974).

Viveram, então, num mundo artificial, à parte da realidade histórica do seu tempo, que dava início à primeira grande crise européia. Tudo era visto hiperbolicamente, mas os artistas do Renascimento preferiram seguir à risca o modelo estético do Classicismo. Porém, não conseguiram grandes feitos, pois mesmo sendo uma idéia genial de não se deixar contaminar pelos conflitos externos, perceberam ser

² *A sina do poeta é maravilhar-se/
Quem não souber fazê-lo, que se abstenha de versejar.*

impossível tal intento, não tendo como um artista viver fora da realidade já que ela sempre foi e será o seu material de metamorfização do mundo real para o mundo da ficção.

O enigma da contradição tornou-se uma obsessão como se observou, durante as pesquisas, nas obras de Leonardo da Vinci, que mesmo controlada pela capacidade intelectual, ainda deixava transparecer traços fortes desta obsessão em suas telas (HOCKE, 1974, p. 25). O Homem se perde. Para ele o mundo, a matéria, a sua própria alma é um labirinto, é uma incógnita. Da Vinci era fascinado pela ideia do labirinto. Isto se confere nessas observações:

[...] Os olhares se perdem no labirinto do insondável. Labirinto este que provoca um verdadeiro fascínio à pessoa de Leonardo da Vinci. A beleza revestiu-se com um charme misterioso. A superfície e as linhas visam à emancipação frente ao objeto que devem representar, libertando-se assim de normas rígidas (HOCKE, 1974, p. 25).

Mas, apesar de toda esta tentativa de se situar melhor no sentido desta passagem do Renascimento para o Renascimento tardio, do Classicismo para o Maneirismo, querendo estar nas obras de Da Vinci, ou de Rafael, ou de Pontormo, se verifica efetivamente esta passagem na obra erudita e histórica de Michelângelo. Obra esta que se pode compreender melhor a nova expressão que se aproximava, o Maneirismo. Suas principais obras, segundo Hocke (1974, p. 26), que marcaram a estética maneirista foram: O Juízo Final, da Capela Sistina (1541); A Conversão de Paulo (1545) e a Crucifixão de Pedro (1550), da Capela de São Pedro.

A obra de arte mais famosa de Michelângelo é O Juízo Final. É um dos afrescos pintados pelo artista, disposto atrás do altar da Capela Sistina, construída na cidade do Vaticano, em Roma, erguida entre os anos de 1475 e 1483, durante o pontificado do Papa Sisto IV, por isso se chamar Sistina. Esta e outras obras foram solicitadas pelo Papa Clemente VII, sendo que só após sua morte foi dado início à produção artística de Michelângelo na Capela, sob o Papado de Paulo III que ratificou o contrato.

Todo o jogo de cores, contrastes, fisionomias angustiadas e corpos contorcidos das figuras que categorizam a forma *serpentinata* auxiliam na compreensão desta transição e tumulto interiores da alma do artista renascentista ao maneirista,

principalmente pelo exagero das nuances de cores e dos detalhes na obra contidos, de todo sofrimento ali retratado.

Retomando a concepção de Maneirismo encontra-se na opinião de Dvorák, segundo obra consultada de Gustav Hocke, que o “Maneirismo tem uma importância constitutiva para toda a época moderna” (Apud HOCKE, 1974, p. 27). Já Briganti, citado pelo mesmo autor, diz que “a arte maneirista vê nascer um estilo autônomo, um novo gosto, uma nova sensibilidade e uma atitude espiritual bem original, que são, hoje, admitidos por muitos” (Apud HOCKE, 1974, p.27).

No entanto, o Maneirismo ficou mesmo conhecido a partir da obra do pintor francês Francesco Mazzola, cognominado “Il Parmigiano”, no ano de 1523, com sua obra de arte, seu auto-retrato diante de um espelho convexo. Com isto, Mazzola influenciou artistas de toda a Europa durante 150 anos. A obra é um retrato em forma de medalhão como modelo característico do espírito e trata-se de um engenhoso *conchetto*³, uma figura metafórica, apresentada sob forma óptica, ou seja, uma maneira nova de ver as coisas.

Alguns estilos de arte como o surrealismo e o expressionismo contemporâneos buscaram esta nova maneira de “contemplar o mundo através do espelho”, na Idade Média. No entanto, Hermann Bahr Hof Monnthal, Rilke e George (Apud HOCKE, 1974, p.14), já entendiam que dos espelhos e de seus reflexos emanavam expressões da alma humana. Esta era uma quase obsessão retratada pelos maneiristas em suas obras, nas quais expressavam suas angústias, suas visões sobre a morte e o seu tempo. A este fenômeno se deu o nome de ‘metáfora do espelho’, principalmente após o auge do Renascimento.

Esta metáfora é usada nas artes desde 1520. O resultado é o reflexo que deforma as imagens. Segundo Platão, “o artista é como o reflexo das coisas”. Para Leonardo da Vinci “o espelho é nosso mestre” (Apud HOCKE, 1974, p. 14). A esse respeito Hocke afirma que “o tema do espelho não exprime apenas uma subjetividade nova, na verdade, existe a possibilidade de montar um jogo de espelhos” (HOCKE, 1978, p. 17).

Wylie Sypher fez um estudo sobre o Maneirismo entre os anos de 1400 a 1700 e para ele, o Maneirismo é a passagem entre o Renascimento e o Barroco, contido em

³ Expressão, criada por Zuccari, teórico que viveu na 4ª fase do Maneirismo europeu.

seu livro *Four Stages of Renaissance Style* (Apud HOCHE, 1974, p. 18-19), e apresenta a seguinte divisão: Renascimento, Maneirismo, Barroco e Barroco Tardio.

Pode-se dizer que o homem do Maneirismo é aquele que tem medo espontâneo e que ama a escuridão. Orgulha-se do fato de descobrir o sensível através de metáforas abstrusas e se esforça por captar o fantástico (*meraviglia*) graças a uma linguagem muito rebuscada (HOCHE, 1974).

Dessa forma, a essência do Maneirismo está na tensão entre o classicismo e anticlassicismo, naturalismo e formalismo, racionalismo e irracionalismo, sensualismo e espiritualismo, tradicionalismo e inovação, convencionalismo e informalismo, buscando encontrar uma forma de conciliação desses opostos inconciliáveis. Seu elemento essencial, de acordo com Mello, está no paradoxo, deixando “de ser um simples jogo de palavras e idéias, para tornar-se a expressão real do espírito de uma época” (MELLO, 1983, p. 21). Mas é como forma de expressão estética, em todas as épocas, que se quer estudar o Maneirismo e sua influência na Literatura Infantil neste trabalho.

Retomando a teoria, no início, o Maneirismo era conhecido como arte de imitação, como são citados vários exemplos por Hocke, como o livro *Cartegiano*, escrito por Baldassare Castiglione (1479-1529), conhecido como réplica da obra *O Príncipe*, de Maquiavel (Apud HOCHE, 1974, p. 33).

A obra plástica de Pontormo “*Descida da Cruz*” e “*Retábulo*” de San Michele Visdomini (1518), segundo Vasari (Apud HOCHE, 1974, p. 34), eram cópias das obras de Michelângelo. Vasari quis conceituar o Maneirismo como imitação, e até mesmo imitação de má qualidade. Segundo ele, tais artistas não tinham uma maneira pessoal. Mas, mesmo com toda essa crítica, todos os anticlássicos de Florença foram considerados “os corifeus de uma nova *maniera*”. Vale considerar que, para Hocke, “Maneira provém do latim *manus*: mão, que eles exageravam e que a sua arte era dissonante e desordenada” (HOCHE, 1974, p. 35).

Apesar de toda essa discussão entre os artistas europeus, só foi possível definir o Maneirismo dos séculos XVI e XVII e o Barroco Tardio entre 1660 e 1750 e, ao mesmo tempo, empregar o conceito de Maneirismo no seu sentido genérico e principalmente no seu sentido profundamente psicológico e sociológico, por meio de pesquisas comparadas sobre Literatura e Belas-Artes, envolvendo todo o pensamento europeu.

Sob a orientação de Curtius (Apud HOCHE, 1974, p.19), Gustave Hocke e outros pesquisadores, levantaram e distinguiram cinco épocas de maneirismos na Itália,

após dez anos de estudo: a Alexandria (350-150 a.C.); o período da “latinidade argêntea, em Roma (14-139 d.C.); o início e mais ainda o fim da Idade Média, o Maneirismo “consciente”, entre os anos de 1520 e 1650; o Romantismo, que vigorou entre os anos de 1800 e 1830 e a época que precedeu a nossa (a de Hocke) e cujas influências ainda hoje se fazem sentir (1880 – 1950). Cada forma maneirista ainda manifesta dependência em relação ao Classicismo. Depois, de emancipado, segundo Gottfried Benn (Apud, HOCKE, 1974, p. 19), o Maneirismo adquiriu traços específicos para tornar-se “expressivo”, “desfigurado”, “surreal” e “abstrato”.

Na concepção de Hocke,

O Maneirismo, ao invés de imitar a natureza, dá asas à imaginação. Uma arte que procura elevar mais as reações psíquicas e as emoções do que a conformidade entre o objeto e a percepção humana (HOCKE, 1974, p. 35).

Há uma dupla origem do moderno Maneirismo. Por um lado, ele procede do extravagante, da introversão e da subjetividade. Por outro lado, ele encontrou origem no homem mundano, no individualismo refinado, mas integrado em determinado quadro social. Hocke a esse respeito afirma que:

Este modernismo cede lugar a duas formas de não-conformismo que por vezes se fundem. Uma forma considera o que é ‘privado’ e o que se debruça sobre si mesmo, o genial. A outra forma manifesta o que é coletivo, visando promover as “maneiras” requintadas (da Corte), excluindo tudo quanto não esteja de acordo com essas máximas. Mas, ambas se completam (HOCKE, 1974, p. 35).

Essa arte, então, se distingue pela sua sensibilidade, pelo seu gosto refinado, pela exploração das possibilidades expressivas do espaço, pela sutileza e pelas nuances psicológicas. Tudo nela provoca surpresa. Os pintores atinham-se aos objetos raros, às vestimentas luxuosas e a tudo quanto pudesse sugerir enigma. Pode-se notar nessa arte, uma atmosfera diferente e um erotismo que mais tarde se fizeram sentir na poesia, no teatro e no balé.

Outra característica do Maneirismo é “a procura do artista de livrar-se da gravidade, mundo em que os objetos e os personagens surgem como aparições em meio

aos sonhos” (HOCKE, 1974, p. 42). E isso pode ser observado na tela de Michelângelo anteriormente colocada, *O Juízo Final*. Todos os personagens voam num espaço atmosférico celestial, dando ideia do nada sólido, nada palpável, nada terreno. Era, de fato, um observar da vida pelo insólito.

Quanto às figuras objetos e figuras de linguagem que escolhiam para produzirem suas obras de arte, os maneiristas não gostavam do círculo, preferiam a hipérbole e a elipse, os conceitos da antiga Retórica, da Matemática e Astronomia, estando sempre presentes os contrastes e os paradoxos. Dvorák (Apud HOCKE, 1974, p. 44), enfatiza que: “No Maneirismo, a imaginação estética chega ao ponto de considerar todas as obras dos séculos anteriores como tímidos prelúdios”, ou como Panofsky sugere:

O Expressionismo possui mais de um ponto em comum com o Maneirismo; ele se faz acompanhar de uma especulação que retoma sua força no setor em que se distinguia o pensamento estético do século XVI, ou seja, o da arte metafísica que visa a deduzir o fenômeno da criação artística de um princípio transcendente e absoluto ou cósmico, como se diria hoje (Apud HOCKE, 1974, p. 57).

Desta maneira, o homem alcança novas dimensões “interiores” e a natureza descobre novos aspectos “maravilhosos”. O autor do *Maneirismo: o mundo como labirinto*, diz:

Os primeiros maneiristas toscanos devem ser analisados precisamente sob a luz deste contexto histórico e cultural. A esta teoria estética da “ideia”, alimenta correntes de pensamentos e sensibilidades que exercerão sua influência sobre a “magia” e a mística européias até a metade do século XVII. A teoria maneirista da “ideia” difunde-se por toda parte, ao mesmo tempo em que a Europa redescobre a Antiguidade. Os maneiristas não se debruçam sobre o passado. Eles preferem o “maravilhoso”, o “monstruoso”, as aventuras extraordinárias, a audácia erótica, os enigmas e os mistérios (HOCKE, 1974, p. 61).

Foi, portanto, a partir desse entendimento que se fez uma correlação entre Maneirismo e Literatura Infantil e percebeu, durante os estudos, a grande aproximação

que há entre esta forma de expressão estética, o Maneirismo, e os contos infantis que aqui se pretendeu analisar. Como HOCKE, considera-se também que:

a riqueza das palavras e de sua plurissignificação, ao uso quase que excessivo da metáfora, o Maneirismo num certo sentido pode ser descrito como o sinal característico de uma determinada forma de expressão (HOCKE, 1974, p.82).

Historiadores da Arte e críticos da Europa e da América são unânimes em afirmar que a arte maneirista foi negligenciada, mal compreendida, e que ela não recebeu o lugar de destaque que merecia. Na modernidade verificou-se que o Maneirismo teve e tem seu valor nas artes.

1.2 Princípios Teóricos

O século XVI contou como um dos expoentes sobre o Maneirismo, numa tentativa de conceituar este movimento, historicamente, que foi Ernest Robert Curtius (Apud, HOCKE, 1908, p. 17), que junto com Vasari (Apud HOCKE, 1908, p. 17) caracterizaram o Maneirismo como *maniera*, observando as últimas obras de Michelângelo, que estavam bem distantes da harmonia clássica.

Leonardo da Vinci foi um dos grandes gênios representantes do Maneirismo na Europa. Outros teóricos dessa estética nessa época foram Gracián, Peregrini e Tesauro e que, junto com Hocke, julgam Da Vinci um “espírito universal” que não temia o sistema político, moral e de pensamento. E referindo-se a ele, Hocke diz:

Da Vinci se distingue como um verdadeiro gigante que se sobressai à sua época. A arte do Parmigianino representa muito bem o tipo maneirista, ainda que o seu caráter enigmático provenha de Leonardo da Vinci, cuja arte reflete a experiência de um mundo mais fechado (HOCKE, 1974, p. 23).

Vários teóricos discutiram a questão da conceituação do Maneirismo como um dos 12 gêneros do barroco, como fez Eugênio D’Ors, Benedetto Croce, além de Curtius e Vasari. Curtius designou o vocábulo *maneirismo* para caracterizar “todas as tendências literárias que se opõem ao classicismo, sejam elas anteriores, contemporâneas ou posteriores a este período” (Apud HOCKE, 1974, p. 17). Para Curtius, “o Maneirismo é uma constante na literatura européia e o fenômeno complementar do Classicismo de todas as épocas” (Apud HOCKE, 1974, p. 17).

Segundo Tesauro (Apud HOCKE, 1974, p. 23), “o Maneirismo consiste na ilusão que cria a perspectiva na Arquitetura”, realidade esta que se pode verificar na arte de Parmigianino. Ele estima, também, na literatura que devem ser “criadas perspectivas”. Ainda Tesauro afirma que, “o verdadeiro poeta é aquele que se mostra capaz de estabelecer conexões entre as coisas, ainda que sejam as mais díspares”, e se remete a Rimbaud quando afirma que “o poeta autêntico, o poeta ‘engenhoso’ é aquele que sabe transformar tudo em tudo. Uma cidade em águia, um homem em leão, um lisonjeador em sol” (Apud HOCKE, 1974, p. 23).

Pierry Reverdy diz que:

A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma simples comparação, mas da aproximação de duas realidades que estavam mais ou menos distantes uma da outra. Quanto mais longínquas forem as relações entre duas realidades, tanto mais concreta será a imagem (Apud HOCKE, 1974, p. 24).

André Breton, em *Manifeste du Surréalisme* (Apud HOCKE, 1974, p. 24) assim se expressa: “O maravilhoso é sempre belo, não importando de que maravilhoso se trate. Na verdade, só o maravilhoso é belo”.

O Maneirismo, para Lautréamont (Apud HOCKE, 1974, p. 24), é o confronto de duas realidades dessemelhantes capaz de produzir beleza, como pode suceder em uma mesa de operação: “encontrarem casualmente um guarda-chuva e uma máquina de costura.”

Baudelaire afirma que o Maneirismo é uma sentença estética:

Aquilo que não é imperceptivelmente deturpado atua sem sensação – daí se deduz que o irregular, isto é, o inesperado, a surpresa, o estupefaciente são partes essenciais e características do belo (Apud HOCKE, 1974, p. 24).

Foi a partir desse conceito que surge a pesquisa de Baudelaire sobre as *correspondances* entre os sons, os perfumes e as cores (Apud HOCKE, 1974, p. 24).

O Maneirismo surgiu sob várias denominações: na Espanha: *conceptismo ou gongorismo*; na Itália: o *concettismo ou marinismo*; na Inglaterra: *euphuism, wit e conceit*; na França a *préciosité* e na Alemanha o *sinnspiel* (HOCKE, 1974, p. 23).

Mello (1983), em sua obra *Maneirismo – um estilo de época*, faz uma observação de que o Barroco e o Maneirismo são estilos que por serem parecidos quanto aos temas, aspectos estilísticos, processos lingüísticos e técnicas poéticas, se diferem quanto ao significado. “De forma sutil, os recursos semânticos, sonoros e rítmicos e as figuras e símbolos adquirem outro referencial, exprimem outro mundo, outro homem” (MELLO, 1983, p. 20). Daí, algum menos informado equivocar-se e não conseguir diferenciar o Maneirismo do Barroco.

Mello define Maneirismo como:

Arte espiritual, que expressa, ao mesmo tempo, uma atitude supra terrena, metafísica e religiosa, e uma graça e uma eloquência até então inéditas, podemos dizer que Maneirismo é uma espiritualização de vida, que permaneceu e permanece até hoje na arte de nossos dias. Por isso é uma arte estimulante, sempre aberta a novos caminhos (MELLO, 1983, p. 20).

Sherman (1978) diz que hoje existem várias interpretações do Maneirismo e forma de empregá-lo. Mas contribui ponderando que:

A origem da expressão “maneirismo” reside na palavra italiana: *maniera*. Usada durante o período da Renascença em certo número de modo gramaticalmente diverso, essa palavra trazia consigo outros tantos significados, porém maneirismo só deriva de um emprego determinado: *o absoluto*. Em muitos casos, a palavra *maniera* pode traduzir-se pela palavra *estilo* (SHERMAN, 1978, p. 15).

Continuando, diz que quem inventou o termo Maneirismo foi Luigi Lanzi (1792). E, mais uma vez, Sherman (1978), em sua obra *O Maneirismo*, oferece-nos o conceito do “maneirismo universal”:

[...] uma tendência que pode aparecer dentro de qualquer período e, praticamente, de qualquer categoria estilística, só semelhante, em certos sentidos, ao maneirismo propriamente dito, o do século XVI; este último nasceu da rica experiência da forma, da harmonia e da *gravitas* clássicas que é a Alta Renascença e, no entanto, por mais que possa trair mais tarde sua genitora, a marca dessa experiência nunca o deixa (SHERMAN, 1978, p. 25).

Arnould Hauser (1976) pesquisou exaustivamente sobre o Maneirismo e chegou à conclusão de que ele foi “um estilo de época definido, característico de um determinado período, que vem influenciando a Arte desde a segunda metade do século XVI até nossos dias.” Segundo ele:

O Maneirismo permite um hiato na ilusão da Arte e a ela retorna com prazer. Em suma: Uma obra de arte maneirista não é um santuário divino em que se entra com temor e reverência, deixando de lado todas as coisas mundanas e triviais; trata-se, antes, para usar a conhecida imagem maneirista, de “um labirinto onde nos perdemos sem procurar escapar.” (...) A obra maneirista pode ser interrompida, partida e pode até “sangrar” sem sucumbir, pois cada uma de suas partes tem seu próprio nervo vital e sua própria vida celular (HAUSER, 1976, p. 74).

Mello (1983, p. 33) completa: “Por isso a ‘alma dividida’ foi uma constante da poesia maneirista, que se servia do acúmulo de infinitos para alcançar o efeito desejado.” Max Weber chamou o Maneirismo de “*o desencantamento*, causado pela alienação ante o mundo dominado pelo racionalismo, despojado de magia, de misticismo, em que os laços de tradição se afrouxaram e dominava o empirismo” (Apud MELLO, 1983, p. 28). Já Dvorák entende o Maneirismo “como uma espiritualização da vida, embora essa espiritualização não seja de essência religiosa nem intelectual” (Apud Mello, 1983, p. 28).

Novamente Mello diz que:

O Maneirismo expressa principalmente o desassossego, a ansiedade, a perplexidade e a reificação do processo cultural, tentando preservar a vida da humanidade diante da alienação (fenômeno intrincado ao caráter ‘narcísico’ dos artistas do final do século XVI) e desumanização, da mecanização e esquematização que se instalava neste período no Ocidente (MELLO, 1983, p. 29).

Outro dado importante a ressaltar sobre o maneirismo, é que sua forma estética se assemelha à filosofia de Kant (1996), pela sua espontaneidade “com” as experiências da natureza pelo artista, não “da” experiência pelo artista, da natureza. O artista não copia a natureza, mas a partir da sua imaginação recria-a, de forma que seu objeto artístico causa prazer a quem o observa, pois está fora do desejo, do interesse, da exigência da arte.

Segundo Panofsky (Apud HOCKE, 1974, p. 74) o século XVI seculariza a “ideia” platônica, transformando-a em uma faculdade “humana”. A obra de arte, segundo o autor é produto da imaginação do artista sobre algo que reside na alma humana e que ele recria. As idéias tornam-se modelos ou concepções do espírito humano, intuições, inspirações divinas. Platão (Apud HOCKE, 1974, p. 74) divide os artistas em duas categorias, uns são representantes da *mimetiké techné*, aqueles que apresentavam apenas as aparências do mundo material, considerados “heuréticos”, e outros valorizam a “ideia” em suas obras de arte, são os artistas “poéticos”. Segundo Hocke, Platão defendia a segunda concepção, conforme a “Arte está sujeita à especulação itelectiva” (Apud HOCKE, 1974, p. 74).

Entende-se, portanto, que a Estética platônica está para o Maneirismo, pois valoriza a “ideia”, acredita no poder criativo da arte a partir da imaginação, ou intuição do poeta, enquanto que a Estética Renascentista está voltada para o classicismo, Estética de Aristóteles, sendo então, compreendida como arte da imitação da natureza, a arte tida como “idealização, natureza ideal”, cópia (Apud HOCKE, 1974, p. 75). Foi por meio da Estética de Platão a viabilidade entre teoria e prática.

Portanto, o estudo da estética da arte nesta dissertação baseou-se na teoria platônica da “ideia”, da imaginação, aquela que o artista é capaz de criar seres que não existem na natureza como as Quimeras, o Pinóquio, as fadas, as bruxas, os outros monstros e outros personagens que habitam os contos infantis. Na teoria do Maneirismo postula-se que o artista tem de ser um poeta, e para se escrever os contos folclóricos infantis, aqui escolhidos, compreende-se também que o artista tem de ser um poeta.

Hegel cita em seu livro o filósofo Kant, que diz que o belo não se conceitua, se apraz, e mais acredita que a arte vem da imaginação, da criação do poeta, como se pode verificar nos dizeres de Hegel, num estudo sobre a concepção estética de Kant:

Kant concebe o juízo estético e diz que ele é, não produto do intelecto como tal, ou seja, da nossa faculdade de formar

conceitos, não o produto da intuição sensível, que possui tão variadas modalidades, mas resulta do livre jogo do intelecto e da imaginação. É assim que o objeto fica referenciado ao sujeito e ao seu sentimento de prazer e agrado (Apud HEGEL, 2000, p. 84).

Kant, portanto, diz que o *belo* não se conceitua, pois cada indivíduo tem seu paradigma de beleza e entende que *gosto* é particular. Não há para o belo uma valorização universal visto que universal é algo muito abstrato para se valorar o individual, o particular mundo do artista. E aqui vale ressaltar Coutinho (1987) que compartilha desta questão do universo e do mundo individual do artista:

Deduzo, conseqüentemente, que todo o universo é, no sentido absoluto, uma entidade nascida comigo e com ele a arte que, não obstante surgida de outras mãos, e reveladora de distintas visualidades, não se efetuará sem mim, pois ninguém concorre à ótica de minha pessoa, ninguém a dividir comigo o campo, a perspectiva existencial que me coube, sortilegamente, em minha vida (COUTINHO, 1987, p. 6).

Mauraux acrescenta, citado por Hauser, e, segundo a inspiração do artista nas obras de arte maneirista:

O pintor está apaixonado, não pela paisagem, mas pelos quadros, que o poeta não se preocupa nem um pouco com a beleza do pôr do sol, mas com a beleza do verso, e que o músico está interessado, não no rouxinol, mas na música (Apud HAUSER, 1976, p. 33-34).

A estrutura artística dos maneiristas é ousada, irreal, fantástica, cujos conceitos revelam realismo exagerado ao que se assemelha muito à estrutura do sonho. É, então, uma arte dual. Há nela uma mistura de correntes estilísticas, diferentes níveis de realismo e diferentes graus de desvio de formas, às vezes incoerentes. Desse modo, ao lado do belo, deparamo-nos com figuras fantasmagóricas, sombrias, transparentes, sem massa, sem matéria, apenas esboçando fluidos dos objetos, paisagens disformes, chegando ao fantástico, ao visionário, ao sonho e ao irreal.

Quanto à forma de expressão escrita, a metáfora, ou seja, os *hieróglifos* assim chamados, tornou-se a figura de linguagem mais usada e importante desta estética,

devido à linguagem complexa, secreta, muitas vezes designada até mesmo para se reconhecer o estilo do poeta. No entanto, o uso abusivo da metáfora trouxe alguns desconfortos, enfraquecendo-a e, por muitas vezes, deixando o texto cansativo.

Além da metáfora, essa forma de arte, contou também com o “*conchetto*”, que fora, de acordo com Mello:

[...] a supra essência de tudo quanto pode haver de bizarro, exótico, obscuro na expressão, já pela agudeza e espírito, já pelos paradoxos e associações dos opostos. O “*conchetto*” é o elemento formal da escrita Maneirista – é mais abstrato e menos tangível aos sentidos, mas ingênuo artisticamente falando e mais restrito do que a metáfora. O conceptismo é um jogo de (palavras) idéias que pretende criar uma sensação de distância do comum e dar ao simples e imediatamente inteligível, um aspecto elaborado e sofisticado (MELLO, 1983, p. 47).

Os teóricos insistem em dizer que os maneiristas, através de sua linguagem nova e apropriada, criaram condições especiais para a expressão de um modo de ser e de sentir, até então, desconhecido, permeado de graça e de elegância.

Quanto à temática preferida por esses artistas, revelava a visão pessimista e dilacerante que caracterizava a lírica da segunda metade do século XVI e início do século XVIII. Veja a posição de Mello:

O poeta maneirista tornou-se obcecado pelo sentimento trágico da vida, pela miséria do homem, herdeiro de um legado de dores [...]. A melancolia e a angústia também são temas constantes da poesia maneirista, e isto porque sua mundividência é sombria e permeada de sofrimento (MELLO, 1983, p. 38-39).

E é neste caminho de desolação, de insegurança com a vida terrena real, que o poeta maneirista começa a questionar o seu poder de criação, como se a arte lhe desse a liberdade para imaginar um mundo mais possível, mais mágico, criando personagens heróicos que viriam ao socorro do homem quando este se achasse no seu limite. A distância entre Deus e o homem, reportando à visão de Gustav Hocke, torna-se menor, *Deus in terris*. Imbricado, nesse mundo diferente do real, o homem toma consciência da sua impotência diante da criação da natureza, criando a expressão: “O homem é um *Deus in terris*; um deus sobre a terra” (HOCKE, 1974, p. 61).

O homem maneirista ao mesmo tempo que é capaz de decifrar as “idéias” e os hieróglifos cósmicos, reconhece também a sua situação concreta em meio a hierarquia das coisas. Reconhece que há nele algo de diferente, incomum. Sente-se distinto dos demais seres vivos, quando toma consciência de sua condição existencial enigmática. É o único ser, a única criatura capaz de compreender o “mundo sideral” e os “sinais” do absoluto, outorga-lhe um sentimento de grandiosidade e como já expomos anteriormente, paradoxalmente, sente-se inseguro e desconfiado da realidade do mundo material, que por vezes não entende.

Mas, por outro lado, graças à imaginação criadora do poeta, o sujeito se sente onipotente diante do Absoluto, no sentido platônico, embora se sentisse inseguro diante à natureza, que procura afastá-lo do racional, levando o artista a se comprometer-se com modelos mágicos. Quanto maior se torna a segurança do sujeito, tanto mais incerta se torna a natureza, sempre repleta de coisas estranhas e de milagres. A “problemática” do homem daquela época pode ser sintetizada da seguinte forma: libertava-se ele do “sujeito” da natureza, por um lado, “magicamente” explicável, mas, por outro, racionalmente incompreensível (HOCKE, 1974, p. 63).

Chega ao século XX, um homem que se depara com o enigma da História e da sociedade, um enigma que se sente duplamente ressentido pelo seu poder subjetivo de conceber toda sorte de “perfeições”, uma antinomia que também apareceu no meio da arte do início do século XVI, apenas para produzir tensões. Diante da História, o homem reconhecia a guerra como “castigo” de ordem metafísica e religiosa, e não como catástrofes provocadas pelo próprio homem que deixava priorizar sua ambição e seu desejo desenfreado pelo poder. A partir de todo esse desequilíbrio do mundo, ou seja, da desconstrução do mundo que este homem do século XVI estava acostumado,

observa-se a valorização do fracasso, do suicídio, da loucura, a exaltação do “subjetivismo”, do eu consciente e sofredor. O mundo é encarado como uma contradição lastimável. Por um lado surge o *Deus in terris* e por outro o homem impotente, o que influencia na linguagem artística de todos aqueles que não se contentam com o mito artificial da harmonia” (HOCKE, 1974, p. 64).

A fronteira entre o sonho e a vida simplesmente desaparece. A paisagem mágica começa a predominar; o mundo apresenta-se como um sonho, como imagem

simbólica de todos os arcanos e como fonte incriada da “*meraviglia*”; enfim, o mistério de Deus se projeta sobre todo o universo.

A melancolia aparecida na aurora do Renascimento continuou sendo até os dias de hoje, uma característica do gênio moderno. O Renascimento tardio de Florença toma como “senha” os dizeres de Ficino (Apud HOCKE, 1974, p. 69): “No mundo da Arte, a alma é a rival de Deus.” Não existe limites entre o fictício e o real.

Buscar novas experiências e a vontade de revelar o mundo subjetivo relacionado com o absoluto metafísico em oposição ao mundo objetivo da natureza e da matéria, apartando-o das antigas linhas que seguiam a harmonia, a ordem social, era a satisfação do artista deste período. Com isso crescia, diariamente, o conflito entre artistas com o mundo burocrático dos militares, burgueses e da cultural convencional.

Este neoplatonismo, unido a uma filosofia mágica da natureza, conduz a uma espécie de “divinização do sujeito” e, antes de tudo, ao artista “subjetivista” (HOCKE, 1974, p. 75). Vassari considerava a “ideia” no campo da Arte sinônimo do Poder Criador. Para ele, a “ideia” enquanto modelo depende da natureza (Apud HOCKE, 1974, p. 75). Para Giordano Bruno: “A partir da segunda metade do século XVI o artista se tornou o autor de todas as regras” (Apud HOCKE, 1974, p. 75).

A 2ª fase do Maneirismo foi entendida por G. B. Armenini (Apud HOCKE, 1974, p. 75) da seguinte forma: “Acho graça daqueles que pensam que tudo quanto é natural é bom.” O projeto de uma obra de arte, segundo ele, já deve ser “artístico” e o intelecto deve esmerar para poder expressar “a beleza da ideia”.

Há ainda a 3ª e a 4ª fases do Maneirismo. A 3ª fase inicia com Gregorio Comanini (1591) com *Il Figino overo Del Fine della Pittura* (Apud HOCKE, 1974, p. 75). Arcinbaldi (Apud HOCKE, 1974, p. 76) é o exemplo típico da *imitazione fantástica* que pintara figuras humanas aproveitando frutas, plantas, animais e outros objetos. Aqui o Maneirismo não se apresenta apenas como anaturalista, mas como inimigo da natureza. Este artista apresenta-se na história da arte como mestre da metamorfose total. Diz que: “A força do ‘fantástico’ tem o direito de aproveitar tudo aquilo que é percebido pelos sentidos, de reuni-lo e de compô-lo sob nova forma” (Apud HOCKE, 1974, p. 76).

A 4ª fase do Maneirismo tem como seu principal expoente Frederico Zuccari (Apud HOCKE, 1974, p. 77), cujos elementos teóricos mais importantes deste momento podem ser encontrados no seu tratado intitulado *L’Idea de’ Pittori, Scultori ed Architetti* (1607). Trata-se de um verdadeiro sistema estético do Maneirismo. A obra e a

personalidade de Zuccari constituem o ponto de transição entre Florença e Roma, segundo centro europeu do Maneirismo. Sua teoria teve origem no 1º neoplatonismo florentino. Entusiasmado, ele aprofundou em suas novas pesquisas, sobre o *concetto* de “ideia” muito antes de Grécian e Tesouro (Apud HOCKE, 1974, p. 77), teóricos, também do Maneirismo como já foi mencionado. Pela primeira vez, Zuccari, concebe o *concettismo* aplicado às Artes Plásticas, e fazendo dele um sistema neoplatônico enriquecido de novos conceitos que foram acrescentados à ontologia de Aristóteles. Da sua curiosidade apenas escapou a moda *concettista* nos escritos e nas pregações da Espanha de então.

Por volta de 1600, o *concettismo* se convertera não apenas numa *maneira*, mas numa verdadeira *mania* em quase todas as Cortes da Europa Central e Meridional. Mesmo assim, Zuccari foi o primeiro a conseguir uma estética sobre o *concettismo*. Segundo Hocke (1974, p. 77) o tratado de Zuccari mostra-nos o fundo intelectual da arte maneirista desde Marsilio Ficino até Rodolfo II, em Praga, até Orlando de Lasso em Munique e até os últimos maneiristas do Norte.

A “ideia” na estética neoplatônica de Ficino (Apud HOCKE, 1974, p. 78) no tratado de Zuccari *L'idea de' Pittori, Scultori ed Architetti*, transforma-se em *concetto* (conceito-imagem ou imagem-conceito). O *concetto*, portanto, não é abstrato. Segundo Zuccari, para o artista trata-se de uma imagem preexistente e de um *disegno interno*. Esta tríade: ideia – *concetto* – *disegno interno*, domina toda estética de Zuccari e através dela ele constrói uma cosmologia estética (Apud HOCKE, 1974, p. 80-81).

O vocábulo *disegno* transforma-se em símbolo maneirista, na pura tradição da Literatura Latina da Idade Média: di-seg-no. A primeira e a última sílaba formam a palavra DIO = DEUS. D.I.O., segundo velha tradição significa: D: Dom, Espírito Santo. I: Imagem (Filho de Deus). O: Onipotência. As letras centrais: *segn* significariam: *signo di DIO in noi* (o sinal, a manifestação de Deus em nós). Simbolicamente, o vocábulo *disegno* é composto por sete letras, sendo o número sete o número da perfeição, símbolo de Deus (Apud HOCKE, 1974, p. 83).

Zuccari procura definir o conceito de “desenho interno” aproveitando-se dos conceitos de Platão, a arte como “ideia”, criação, advinda da imaginação do artista. Contudo, é sempre o artista maneirista quem fala: “eu pinto o que me apresentam o meu espírito e minha alma” (Apud HOCKE, 1974, p. 81).

Compreendendo o tratado de Zuccari temos que a arte nasce no espírito do artista, tendo aí um *concetto*, uma representação ideal, um desenho interno, o refletir do

espírito, como o refletir do espelho. Após vem a fase da concretização desta obra que primeiramente surgiu no espírito do artista que Zuccari conceitua de *disegno esterno*. O “desenho externo” seria aquilo que se manifesta, ou aquilo que é “sem objeto”, isto é: o contorno, as linhas, a configuração “de uma coisa representada e real” (Apud HOCKE, 1974, p. 81).

As “ideias” de Platão são um *disegno divino interno*, ao passo que Deus é o “seu próprio espelho”. Deus cria os objetos “naturais”, o artista cria os objetos “artificiais”, o que combina com o conceito aristotélico de *entelecheia*, princípio formal do mundo superior juntamente com o princípio formal do mundo interior.

Zuccari distingue três formas de *disegno esterno*:

1. *Disegno naturale*: a arte imita a natureza;
2. *Disegno artificiale*: o espírito, partindo da natureza, cria uma imagem artificial e
3. *Disegno fantástico-artificiale*: dá origem a tudo quanto é insólito e surpreendente, isto é, *capricci* (caprichos), “invenções”, “fantasias” e “coisas bizarras” (*ghiribizzi*) (Apud HOCKE, 1974, p. 82).

A imitação da natureza não deve ser considerada como o fim último da Arte ou como sua perfeição suprema. A origem espiritual da arte não se encontra apenas no *concetto*, mas também no mundo de todas as formas artísticas. A arte procura apoio das obras de arte já realizadas.

Graças à imaginação e aos meios de expressão, a Arte se torna um *disegno metafórico*, uma aventura da metáfora, isto é, a possibilidade de exprimir tudo por qualquer meio.

Concluindo os aspectos históricos e teóricos do Maneirismo, uma estética que busca refletir a imaginação, o poder criativo do artista, segundo Platão, num momento de grande turbulência e de transição para este homem que está no mundo e num mundo que se desconstrói, que se cansa do imitar e que é chegada a hora da “ideia”, do “*concetto*”, segundo Zuccari, mostra que outro caminho é possível, que outra filosofia de vida é possível, que uma nova forma de conceber a arte é possível.

Diante de toda essa episteme Maneirista, verificou-se a possibilidade de juntá-la à prática das análises dos contos infantis, numa forma diferente do estruturalismo, do formalismo, confirmando que a imaginação do artista é ilimitada e que pode ir além do que se percebe na natureza, como se verificou no teor artístico criativo que existe nos contos de fadas, fantástico e maravilhoso escolhidos: *O Castelo de Branca de Neve*,

Irmãozinho e Irmãzinha - O gamozinho encantado e Pinóquio reafirmando a irreverência do Maneirismo.

2 O MANEIRISMO NA LITERATURA INFANTIL

O Maneirismo, não simplesmente como um estilo de época, mas como uma forma de expressão da arte que ultrapassa a delimitação temporal, e que se expande por períodos e espaços artísticos diversos, representa momentos de riqueza, rupturas e mudanças no seu modo de composição artística.

A linguagem, as temáticas e as categorias discursivas, próprias desta estética, presentes em obras de arte dos artistas como, Michelângelo, Pantormo, Da Vinci, Dali, e tantos outros, permitiram a todos expressarem um mundo em forma de imagens complexas, de pura criatividade e de significativa imaginação artística. Isto, também, se verificou na história da literatura popular (contos de fadas, fábulas, contos maravilhosos etc.), considerada hoje como literatura dirigida às crianças. Dessa forma, muitas categorias, aspectos e temáticas maneiristas puderam ser identificados na Literatura Infantil. E é isso o que se pretende mostrar nesta Dissertação.

Pode-se dizer então que a linguagem maneirista se encerra no uso da metáfora, mais especificamente, no uso dos hieróglifos, expressões significativas, encontradas nos contos de fadas, fantástico e maravilhoso da Literatura Infantil.

Historicamente, os artistas maneiristas da Idade Média romperam com as formas teológicas, sociológicas e políticas da época, olhando o mundo às avessas, como que refletido por trás do espelho, como na obra de Francesco Mazzola, aquele artista que produziu seu auto-retrato, diante de um espelho convexo, marcando a expressão artística maneirista, se aproxima muito dos textos do *corpus* deste estudo.

Para compreender o que acontecia no mundo repleto de contradições e estranhamentos, os artistas manifestavam, em suas obras, por meio de traços, palavras e esculturas, esse desalinho, as angústias e os contrapontos da alma humana. O homem se vê perdido e Deus, que até então era o centro do universo, deixa de sê-lo; e, nesse

contexto, os artistas passam a se sentir um *Deus in terris*, Deus na terra, aquele que pode criar e construir o seu próprio mundo, buscar o seu próprio eu, não imitando, simplesmente, a natureza, mas explorando a sua força criativa, sugerida pela imaginação.

A arte, nesse contexto, passa a ser de dentro para fora. O artista dá lugar ao misticismo, ao mítico, ao mágico, ao maravilhoso, ao fantástico numa tentativa de se encontrar e dar sentido ao mundo labiríntico e misterioso que invadia o seu ser mais uma vez na história da arte.

Verificou-se a presença de vários hieróglifos nos textos infantis, uma das categorias da arte maneirista, como: os ‘olhos’, os ‘enigmas’, o ‘artificialismo’, a ‘metamorfose’, o “maravilhoso”, o ‘mítico’, o “grotesco”, o ‘mágico’, o “monstruoso em contraste com o “belo”, ‘a paisagem antropomorfa’ e outros, que servem como elementos mágicos.

No conto *As aventuras de Pinóquio*, os hieróglifos mais acentuados são os do artificialismo, da metamorfose, do mágico e do mítico. Desde o início do desejo de se ter uma companhia, Gepeto, um velho marceneiro, já deixa claro como que o boneco seria feito, esculpido por suas mãos num material de madeira. Recria o homem conforme o seu *disegno interno*, e dentro de um contexto artificial e metamorfótico tenta igualar a sua obra de arte à perfeição da natureza, tenta transformar a sua máquina em um ser humano de carne e osso, ocasionando neste momento o aspecto mítico, não deixando, portanto, de recorrer a Deus. Em várias passagens do livro, que já estão expostas neste trabalho logo adiante, revelam a religiosidade da época, domesticadora.

Já no conto *O Irmãozinho e a Irmãzinha - O gamozinho encantado* tem-se os hieróglifos da paisagem antropomorfa, do enigma, do mítico, da metamorfose. Em *O castelo de Branca de Neve* verificou-se também a metamorfose, o enigma, o grotesco, o mágico, o monstruoso em contraste com o belo, o mítico entre outros.

Os aspectos históricos e teóricos, as categorias temáticas e discursivas das diferentes manifestações do Maneirismo, em épocas diversas na História da Arte, estão presentes na Literatura Infantil desde o seu início, ainda considerada literatura oral popular. Duas das categorias temáticas e discursivas significativas, tanto do Maneirismo quanto da Literatura Infantil são o maravilhoso e o fantástico. Pode-se sugerir que, a partir do Renascimento (século XVI), período importante para o Maneirismo na Europa, muitas narrativas romanescas tinham, em sua essência, a temática do amor e a forma do maravilhoso.

Essas narrativas continuam em seu enredo concepções do *amor cortês* (vindo da Provença) e do *maravilhoso feérico* (vindo da literatura céltico-bretã), observado nas diversas traduções que se faziam dos *romances bretões*.

Outro elemento importante a ressaltar são as *matérias orientais*, divulgadas na Europa medieval, por meio dos cristãos que participavam das cruzadas. Acrescentava às narrativas européias, a revelação do mundo oriental, “um mundo de luxo, de magia, de esplendor, de exotismo e de sensualidade, que acabou coexistindo com a visão de mundo céltico-cristã” (COELHO, 1987, p. 54). Resultando, então, entre os romances céltico-bretões, adaptados por *Chrétien de Troyes*, alguns dos mais famosos episódios do ciclo novelesco arturiano como: “*Lancelote ou O cavaleiro na carroça* (1172)”; “*Percival ou O conto do Graal* (1190)”; “*Tristão e Isolda*”, que, só no século XIX, teve sua primeira versão completa, cujo conteúdo marcante é o amor fatal entre Tristão e Isolda, nascido pelo “filtro de amor”, feito pela mãe de Isolda que era uma espécie de fada ou bruxa, conteúdo este, presente em todos os contos de fadas (COELHO, 1987, p. 55-56) e que representa “a mais bela fusão do espírito mágico dos celtas e bretões com a espiritualidade cristã, fusão que constitui a essência dos contos de fadas” (COELHO, 1987, p. 56).

Findando a Idade Média, estas narrativas dão lugar a outros textos europeus, que serão a grande moda dos tempos modernos. São textos que agora exigirão muito do artista. Todo trabalho escolhido terá de mostrar muita criatividade e talento por parte do autor. Como afirma Coelho (1987, p. 61) “Não são obras populares, anônimas, mas textos de *origem popular* recriados por uma elaboração erudita.”

As duas fontes de histórias novelescas, ligadas ao maravilhoso, estão a de Gianfrancesco Straparola de Caraggio, publicada em duas etapas, uma em 1550 e a outra 1554, cujo título *Noites Prazerosas (Le piacevoli notti)*. Histórias que predominam o elemento fantástico e o maravilhoso, de origem oriental medieval e de fundo folclórico peninsular, entre elas: *As três irmãs, A Bela e a Fera, O Príncipe Porco* e outros. A outra fonte é a de Giambattista Basile *O conto dos contos (Lo cunto degli cunti)*, publicado em Nápoles, em 1634, tem várias edições. Escreveu também *Pentameron*, poesias, narrativa-moldura como a história de Zoza, histórias estas que serviram de fonte para Perrault. A autora diz que “ele elaborou uma coletânea de contos maravilhosos a partir de Giambattista, cujo título é *Os contos da Mamãe Gansa*, onde se encontra entre outros *O Gato de Botas, A Bela Adormecida, A Gata Borracheira* e outros” (COELHO, 1987, p. 64).

Dessa forma, os contos clássicos que hoje se conhece e são envolventes tiveram seu início nas narrativas das *novelas de cavalaria* do ciclo arturiano, na Inglaterra. A esse respeito enuncia Coelho:

Todo esse maravilhoso, que nasceu com um profundo sentido de verdade humana, foi esvaziado de seu verdadeiro significado e, como simples “envoltório” colorido e estranho, transformou-se nos contos maravilhosos infantis (COELHO, 1987, p. 65).

No final do século XVIII, na França, já entrava em declínio essas narrativas, transformando em narrativas populares folclóricas, vazias da sua essência, modificando-se para “romances preciosos”, enxertados com todo teor do herói apaixonado, intensificando o maravilhoso que era a base dessa nova literatura. Inicia um grande desafio para os artistas desta época, cediam lugar ao mundo da fantasia em detrimento da lógica do racionalismo contido no século passado.

Surgem, então, vários pesquisadores, estudiosos da literatura interessados e atraídos pelo novo processo de criação literária, dentre eles Charles Perrault, no ocidente, na França; e os irmãos Grimm (Jacob e Wilhelm) na Alemanha, Alemanha e, Hans Christian Andersen, países nórdicos. Esse último permanece com o mesmo trabalho dos anteriores, agora na compilação dos contos nórdicos, após vinte anos da recolha dos irmãos Grimm. Busca na literatura popular nórdica (Dinamarca, Finlândia, Suécia e Noruega, nações estreitamente ligadas à cultura germânica).

Os três compiladores foram os mais importantes divulgadores dos contos clássicos da Literatura Infantil no mundo. O trabalho deles era compilar textos, tanto orais como escritos, buscados na memória dos povos, ou em exemplares antigos guardados, redescobrimo e recriando o maravilhoso popular.

Perrault (Apud COELHO, 1987, p. 68) cria o primeiro núcleo da literatura infantil ocidental chamado de “Histórias ou contos do tempo passado, com suas moralidades – *Contos da minha Mãe Gansa (Contes de Mère l’Oye, 1697)*” (COELHO, 1987, p. 66). Nesta coletânea, são publicados oito *Contos da Mãe Gansa*, nascendo, então, a Literatura Infantil: *A Bela Adormecida no bosque, Chapeuzinho Vermelho, O Barba Azul, O Gato de Botas, As Fadas, A Gata Borralheira, Henrique do Topete* e o *Pequeno Polegar*, que, segundo Coelho são:

[...] todos eles originários dos antiquíssimos *lais* ou dos romances céltico-bretões e de narrativas originais indianas, que, com o tempo, transformações e fusões com textos de outras fontes, já haviam perdido seus significados originais. (COELHO, 1987, p. 68)

Os adultos voltam a se interessar pelos contos maravilhosos no século XIX, não pelo seu encantamento, mas por necessidade acadêmica científica, pois nos fins do século XVIII surge um estudo específico de Gramática Comparativa, na área de Filologia. Sendo assim, fora importante compreender o sânscrito, língua sagrada da Índia, para se fazer um estudo analógico feito na época, cuja interferência se fazia acentuado na maioria das línguas européias antigas e modernas.

O estudo comparativo propunha o confronto entre as línguas indo-européias ou indo-germânicas já que se caracterizavam como o tronco lingüístico da época e que se faziam presentes ainda, nas novas línguas modernas, tentando buscar a verdadeira identidade de cada povo. O que se comprovou nestes estudos foi a importância do trabalho de Perrault, Grimm e Andersen de compilação dos textos, sendo fontes riquíssimas de dados para o estudo da língua, literatura e outros. Mas, o núcleo de pesquisa e de compilação de textos mais significativo que estava na Alemanha, um século depois dos estudos de Perrault, na França, foi o chamado Círculo Intelectual de Heidelberg, de Jacob e Wilhelm Grimm, filólogos e grandes folcloristas, estudiosos da mitologia germânica e da História do Direito alemão, e que, segundo Coelho:

[...] recolhem da memória popular as antigas narrativas maravilhosas, lendas ou sagas germânicas, onde se mesclavam relatos das mais diversas fontes, que os germanos, ao longo dos séculos, foram acrescentando aos seus próprios (COELHO, 1987, p. 73).

Como curiosidade, duas mulheres foram essenciais para o sucesso do trabalho dos irmãos Grimm, Katherina Wieckmann, já bem idosa e, Jeannette Hassenpflug amiga pessoal da família Grimm. Foram elas que lhes contaram muitas destas histórias, ou lhes davam material escrito (COELHO, 1987, p. 73). Entre os mais conhecidos contos dos irmãos Grimm, destacam-se: *A Bela Adormecida*, *Os Músicos de Bremen*, *Os sete anões e a Branca de Neve*, *O Chapeuzinho Vermelho*, *A Gata Borralheira*, *O Corvo*, *As aventuras do Irmão Folgazão*, *A dama e o leão* etc.

Mesmo Perrault vivendo no século XVII e os irmãos Grimm no século XVIII, o primeiro na França; os segundos na Alemanha, as inúmeras semelhanças de motivos, episódios e personagens que se apresentam nos contos, revelam que suas fontes eram as mesmas, compreendiam os povos orientais, célticos e europeus.

Nely Novaes Coelho afirma que em todos os contos o sobrenatural, o maravilhoso, as metamorfoses, o destino são a grande presença. Há sempre grandes provas a serem vencidas para as personagens alcançarem o que desejam. Desaparece o limite entre o real cotidiano e o mistério imaginário, revelando que a vida é algo difícil de ser enfrentado, portanto valiosa e merecedora dos mais extremos sacrifícios (COELHO, 1987, p. 75).

Bettelheim (1980) endossa os argumentos descritos e complementa que são histórias que envolvem a criança, enriquecendo a sua vida interior. Tem um sentido bem mais profundo do que outras leituras, pois começam onde a criança realmente encontra-se no seu ser psicológico e emocional.

Falam de suas pressões internas graves de um modo que ela inconscientemente compreende e – sem menosprezar as lutas interiores mais sérias que o crescimento pressupõe – oferecem exemplos tanto de soluções temporárias quanto permanentes para dificuldades prementes (BETTELHEIM, 1980, p. 14).

2.1 O Imaginário e a Fantasia

Ao contrário do que muitos realistas acreditam, o mundo onírico está presente no mundo real da criança e é de sua importância para o seu desenvolvimento psíquico e emocional. São nas noites, no escuro e no silêncio que bruxas, feiticeiros, madrastas, fadas madrinhãs, príncipes e princesas, animais falantes povoam a mente das crianças, dominando-lhes os pensamentos.

Aprende-se a sonhar, a conhecer, a encontrar-se a partir do real que está na leitura de livros de contos, romances, novelas. É a partir da história, contada ou escrita

que extravasam as emoções mais obscuras, suscitando fantasias e o desejo de realizar nos personagens que se identifica ou mesmo impressiona o leitor em toda a trama. A citação a seguir ilustra como a imaginação e a fantasia literária era transmitida no século XVIII.

A lareira, o fogão da cozinha, as escadas das águas-furtadas, as tradições ainda vivas, as trilhas do gado e os bosques na sua quietude, mas, sobretudo, a imaginação pura, foram os saberes e cercas que preservaram e transmitiram de geração em geração (KASSEL Apud GRIMM, 1962, p. 9).

Não há uma forma de se reprimir o imaginário e a fantasia do homem para viver somente no plano real, pois se entende que a própria vida é uma caminhada no insólito, que sem o sonho seria muito difícil, ou talvez até impossível de percorrer a história da nossa estrada até chegar à outra ‘margem do rio’. A literatura faz esta ponte entre os mundos, num diálogo que só um poeta, um escritor que conhece o mundo escuro da noite da alma humana consegue registrar. A autora Jacqueline Held, nesta perspectiva dialógica entre o mundo real e o imaginário diz que:

O poeta é aquele para quem não existe um único mundo. O mito deve ser a força da pluralidade das leituras. Uma vida humana é uma ficção que o homem inventa à medida que caminha (HELD, 1980, p. 18).

Imaginar e fantasiar são dois princípios importantes para a vida. A riqueza, a complexidade do mundo das palavras, o brincar com elas, e o descobrir-se por meio delas que ao mesmo tempo silenciosas explodem numa significação monstruosa conforme a obra e ao que ela manifesta no leitor está presente na Literatura Infantil que cumpre seu papel relevante, como mediadora entre o mundo real e cotidiano e o mundo da imaginação e fantasia da criança.

Portanto, toda história parte de um fato da vida cotidiana. Os contos que foram analisados *Pinóquio*, *O gamozinho - Irmãzinha e Irmãozinho* e *O Castelo de Branca de Neve* revelaram que o imaginário e a fantasia dão a eles um aspecto singular dentro da Literatura Infantil. A história de Pinóquio revela a recriação do homem no boneco de madeira. O poeta insatisfeito de ser imagem e semelhança de Deus, e subordinado a um

sistema injusto e desigual cria um boneco irreverente e sem escrúpulos. É uma tentativa, em vão, do homem como criador superar a Deus na criação da criatura.

Em *Irmãozinho e Irmãzinha* vimos a superação da inveja, da maldade humana, do despeito, pelo mundo mágico do amor. Deixa a mensagem de que podemos superar as maldades do mundo se tivermos amor dentro do coração. É a luta entre o bem e o mal.

Já, em *O Castelo de Branca de Neve* é a superação da morte, num momento mágico para uma menina de sete anos. A morte simboliza de forma implícita, que morremos a cada ciclo novo que se inicia em nossa vida. O seu amor pelo pai era incondicional. Está na idade edipiana, como se sabe pela psicanálise. A personagem demonstra um amor pelo pai que a leva para outros mundos desconhecidos para encontrar a fórmula mágica e trazê-lo de volta à vida. Há, portanto, um desejo de superação da morte, mesmo que morte inconsciente.

Nos três contos analisados o desfecho positivo em cada um, só se deu pela força do amor. A linguagem deles é simples, entretanto, têm poder de interferência intelectual, faz o leitor criar imagens mentais e se envolver emocionalmente, durante a leitura.

A ciência literária vem, até então, numa tentativa de conceituar os gêneros literários em Literatura, dissecando uma obra de arte para ser simplesmente partes decompostas para análise, sem se importar com a história contada via imaginação e fantasia de um poeta sobre um povo que viveu num certo tempo e lugar e, que, deixou seu legado cultural, social, econômico, historicizado numa obra de arte, num conto infantil ou não.

Houve tempo na história, na visão de Coelho (1987), que o homem queria oferecer soluções e respostas para tudo, destruindo de vez a existência de Deus, os mistérios que rondam a vida e a questão de transcendência, tudo alicerçado na ciência, eliminando com todos os enigmas que poderiam justificar a existência de algo sobrenatural. Mas, hoje o que se percebe é que a própria ciência tem se voltado para o sobrenatural, aceitando que a vida é um grande mistério, muitas vezes insondável, buscando redesenhar a questão da transcendência e do próprio sentido de Deus para o homem moderno. Diante dessa visão mágica do mundo, de se tentar decifrar o ininteligível, os enigmas que envolvem a vida cotidiana, a ciência se abre para o maravilhoso, para o fantástico e para o mágico.

O homem moderno busca os fenômenos reveladores dos mistérios que estão além da “terceira margem”, além da lógica da mente, de sua força interior e seres extraterrenos e que lhe possibilitam compreender o incompreensível da vida cotidiana. A Literatura, nesse sentido, leva tanto o leitor a um mundo mágico e possível, que no meio do caos faz surgir o deleite prazeroso de um coração solitário e sensível. Coelho afirma que:

[...] desde os anos 50/60, o maravilhoso, o imaginário, o onírico e o fantástico deixaram de ser vistos como pura fantasia ou mentira, para serem tratados como *portas que se abrem* para determinadas verdades humanas (COELHO, 1987, p. 9).

A literatura é uma das formas de expressão mais significativa, que mostra todo o desejo do homem de querer descobrir e dominar a vida, ao que a ciência denomina de Literatura Folclórica, ou Literatura Infantil. Desde a Antiguidade, temos conhecimento disso pela construção de narrativas populares como fábulas, apólogos, parábolas, contos exemplares, mitos, lendas, sagas, contos jocosos, romances, contos maravilhosos, contos de fadas que nos foram deixados como herança da maneira simbólica ou realista do tratamento e importância que o homem dava e dá a sua forma humana limitada, ou de superação, criando um mundo onírico e mágico dos deuses, que irá conquistar para ele o que não conseguiu.

O escritor é um grande fingidor. A sua presença está além do limite, porque vive no mundo infinito do imaginário, portanto, ilimitado na sua forma de criar, compor, ficcionar o mundo real dentro de um mundo irreal, que não se identifica, mas cria sua própria identidade, que não difere, não separa a língua da linguagem, mas tendo na linguagem o seu maior expoente de expressão. Por conseguinte, a Literatura Infantil existe na liberdade de criação e da imaginação do artista, reforçando os conceitos dos pensadores e dos poetas da geração de Schelling, Hegel e Schiller.

Para Schelling (1982), “a arte é a própria atividade criadora do Absoluto porque o mundo é um poema e a arte humana é uma continuação, especialmente através do gênio, da atividade criadora de Deus”.

A tese romântica da arte como criação defende a arte como originalidade absoluta, ela é manifestação da atividade criadora de Deus. Foi com essa tese que Hegel (1982) ilustrou nas suas *Lições de Estética*:

Poder-se-ia imaginar que o artista deva recolher no mundo exterior as melhores formas e reuni-las, ou deva fazer uma escolha das fisionomias, das situações etc., para encontrar as formas mais adaptadas ao seu conteúdo. Mas depois que assim recolheu e escolheu, ainda não fez nada: pois o artista deve ser criador e, na sua própria fantasia, com o conhecimento das formas verdadeiras e com um sentido profundo e uma sensibilidade, deve espontaneamente e de um só jacto formar e exprimir o significado que o inspira (Apud HEGEL, 1982, ABBAGNANO, 1982, p. 350).

Por outro lado, justamente por seu caráter de criação, a arte, segundo Hegel, pertence à esfera do Espírito Absoluto e está ligada à sensibilidade e à imaginação.

Na histórica rebelião contra as regras, ocorrida no séc. XVIII, a livre imaginação humana foi proclamada soberana na criatividade artística. A poética romântica ligou inexplicavelmente a individualidade do poeta à originalidade do seu trabalho.

No século XX, o tema da criatividade poética foi reformulado na teoria semiótica do sujeito; as potencialidades criativas da imaginação humana estão em tensão dialética com as condições históricas e as convenções culturais.

A Literatura Infantil, em suas qualidades intrínsecas, envolve a criança no mundo da fantasia, desbloqueando o imaginário, fazendo-a mergulhar em um espaço lúdico, pessoal e criativo, ato que só a literatura é capaz de fazer. É um processo. O real passa pelo imaginário da criança, no momento que está lendo seus contos, poesias e outras formas de arte, sendo que a partir daqui, a importância da criação, da ficção, da fantasia, do fantástico, do maravilhoso mundo onírico e uma comunicação entre a vida real e àquela imaginada, idealizada pela criança se estabelecerá.

Held (1980) nos confirma dizendo que:

Contos, testemunho dos sonhos e das aspirações. A leitura do real passa pelo imaginário. Poesia, contos, desenho, música, expressão corporal: descoberta de diversos caminhos do imaginário na pessoa (HELD, 1980, p. 17).

A criança lendo, nesse contexto, se envolve no mundo da fantasia, criando imagens de heróis e ante-heróis, de espaços fantásticos e metamórficos, como, por exemplo: florestas, espelhos, livros mágicos, bibliotecas e guarda-roupa falsos e outros elementos fantásticos. Nesse sentido, a arte sugere ao leitor um universo com objetos

maravilhosos e um mundo onírico envolvente e transformador da realidade humana. Nesta mistura entre o sonho e a realidade, a criança aprende a sonhar, a se conhecer e a desenvolver sua criatividade.

2.2 A Criatividade e a Ruptura

Os contos infantis desbloqueiam o imaginário, elimina estruturas fixas e estereotipadas, transformando o universo cotidiano da criança de forma criativa, reescrevendo e reestruturando o que ela viveu, o que vive e o que viverá, numa dinâmica irreversível, mas de forma mágica. A criação de personagens cotidianos e míticos, a mistura de acontecimentos únicos e extraordinários, leva o poeta a criar, delimitar aspectos surreais entre o mundo real e o imaginário, em forma de humor, tragédia, romance, epopéias e outros tipos narrativos.

A literatura nos apresenta outro mundo criado pelo homem que o inventa e o reinventa à medida que caminha. Seu feitor maior é o poeta, seu instrumento de trabalho: as palavras, a imaginação criativa, a fantasia, o jogo e a festa da própria linguagem, compilados e registrados de forma escrita, que se denomina livro. A autora conceitua o livro com um sabor diferente:

O livro é um segundo caminho, como o sonho, mas é sonho que dura, pois, sendo legível, tem o poder de se repetir. Ao me representar eu me crio, ao me criar eu me repito. Donde a evidência de que a imaginação é tanto o instrumento da criação quanto da experiência interior, donde a necessidade de reconhecer que o imaginário é o motor do real, o que o movimenta (HELD, 1980, p. 18).

Dessa forma, criar Literatura Infantil é ter, como eixo do processo a criatividade, a liberdade da imaginação, elementos fundamentais da arte maneirista e da literatura infantil. É, então, partilhar da dialética entre a vida real e a ficção que se

constrói a literatura infantil. O mundo onírico no qual está inserida a criança é invadido pelo mundo do adulto de forma lúdica, suave e ficcional.

A partir desse pressuposto, a Literatura Infantil, quando deixa de envolver a criança ou o jovem ao seu mundo mágico, fantasioso, para ter como objeto principal, o aspecto moralizador perde o seu efeito encantatório, passa a ser uma forma árdua, fatigante e desestimulante de leitura, causando, por conseguinte, a ruptura entre o leitor e a obra de arte. Tal ruptura levará a criança ou o adolescente a desgostar da leitura literária. Nesse contexto, as viagens imaginárias, que se espera do leitor-criança, não serão mais as mesmas. A interação entre obra e leitor fica impossibilitada, pois se rompe o processo lúdico, imaginário e criativo.

Muitas editoras contratam escritores para este fim pedagógico, apenas para o didatismo, cerceando com as possibilidades infinitas que a Literatura Infantil desenvolvida pela criação do poeta, a *poiesis*, pode causar na vida de um ser humano. Esta forma de ver as coisas só causará a inércia e a limitação criadora que há em cada um de nós.

No entanto, a Literatura Infantil é, também, formadora de opinião, pois que o poeta adulto entra no mundo fantástico da criança, promovendo o envolvimento do leitor, escritor e arte em um mundo mágico no qual todos participam. A partir dessa relação, a literatura adquire a concepção de arte instrumental, porque visa a ensinar, a deleitar e a levar à ação. Partilham dessa idéia muitos teóricos e artistas. Alguns estudiosos já disseram ser ela didática e lúdica. Outros afirmam não ter ela função fora de si mesma. As opiniões divergem.

Por conseguinte, ao analisar as obras deste estudo, verificou-se que, muitas, pertencem simultaneamente à arte em si mesma e à função pedagógica e lúdica, pois todos os contos, principalmente *Pinóquio* parece ser um manual de boas maneiras e ensino religioso. *O Castelo de Branca de Neve* destaca os laços de amor entre pai e filha que superam a morte e, em *Gamozinho* ensina que se deve dar ouvidos a voz interior e da importância da união dos irmãos. Todos são prazerosos de se ler, levando o leitor ao mundo fantástico da imaginação.

Aristóteles (1990) afirmou que a arte não deveria ser praticada por um só tipo de benefício, pois que ela pode servir para a educação, para proporcionar *catarse* e, para o repouso, o soerguimento da alma e a suspensão das fadigas.

O conceito de arte como educação durou toda a Idade Média e não foi sensivelmente alterado com as inovações e discussões estéticas do Renascimento.

Nas *Cartas sobre a educação estética* (1992), Schiller afirma que há dois instintos fundamentais no homem: um “instinto material” e um “instinto voltado para a forma”. O primeiro está ligado ao ser sensível do homem; o segundo está ligado à racionalidade. A composição da antítese entre os dois instintos não deve ocorrer sacrificando totalmente o primeiro em benefício do segundo, mas sim os harmonizando, mediante o que ele chama de “instinto do jogo”, que servia para medir a realidade e a forma, a contingência e a necessidade. Esse livre jogo das faculdades é a liberdade. Schiller também chama o primeiro instinto de “vida”, o segundo de “forma” e o livre jogo de “forma viva” que é a beleza.

A concepção de Schiller (1992) sugere que, para tornar o homem verdadeiramente racional, é preciso torná-lo “estético”. A educação estética é a educação para a liberdade através da liberdade (porque a beleza é liberdade). A beleza e a harmonia da forma têm o poder de agradar, pois que engendram a harmonia dos dois aspectos da natureza humana: a razão e a sensibilidade. Para Schiller, não há projeto educativo sem a crença num progresso do indivíduo e da humanidade. Se tal progresso é possível é porque a natureza humana não se reduz ao antagonismo entre a pulsão sensível e a pulsão formal, entre as sensações e a razão.

Assim, a educação pela beleza permite ultrapassar o estado sensível, aceder ao estado estético graças ao domínio “racional” das pulsões, e chegar ao estado político, garantia da autonomia assim adquirida. Nesta passagem de um estado a outro, a experiência do belo é fundamental: o belo enobrece moralmente e este progresso da moralidade significa um progresso da razão.

Mas é, segundo Held, em contrapartida, na forma sensacional da ficção, do fingimento, da dissimulação que a arte toma força, criando seu espaço, dentro do tempo de cada tempo sincronizado com o desenvolvimento do ser humano:

O fingir da ficção não resulta de uma opção de dizer ou não dizer a verdade, porém, da impossibilidade discursiva de manifestá-la. Então finge, dissimula a verdade nas entrelinhas. O fingir da ficção enche de graça e prazer o leitor, num tal envolvimento lúdico, que simplesmente falso jamais explicaria: Eis porque podemos dizer que a ficção nos remete para o homem em sua essência, em sua verdade (HELD, 1980, p. 143).

Assim, a arte pode sugerir, libertar o ser para fora dele mesmo. Este pode ser o papel da Literatura Infantil: levar o homem a criar e recriar, ele e o mundo, sempre.

3 DECIFRANDO ENIGMAS NOS CONTOS INFANTIS

Para compreender o texto literário foi necessário buscar a significação do mundo das palavras, do mundo das imagens, dos signos lingüísticos que é o material concreto, nesta pesquisa, para decifrar os enigmas e toda a obscuridade entrelaçada nas linhas traçadas pelo artista.

Nos contos de fadas, considerados hoje, contos infantis, devido as suas características marcantes do mundo maravilhoso da fantasia, do fantástico e de toda magia que nele existe, há um certo distanciamento, entre o olhar do adulto e o da criança no seu modo de observação, devido aos aspectos de vivência, que se fazem diferentes, no momento da recepção.

É necessário, muitas vezes, subverter valores, conceitos estáveis sobre a vida, sobre os tipos de personagens, de espaço, de tempo e de enredo. Como, por exemplo, na concepção de família como aquela sendo tradicional formada por pai, mãe, irmãos. Na modernidade há outros modelos de família como pai e filho; mãe e filho; avó e neto; tia e sobrinho; homossexuais e filhos, irmãos mais velhos que cuidam dos mais novos. Nos contos de fadas a família é constituída por reis, madrastas e princesas.

A essas construções isotópicas, como explica o gráfico de Blikstein (1985), a família em cada conto tem uma formação diferente. Em *Pinóquio* existe o modelo da família moderna: pai e filho. Em *O Castelo de Branca de Neve* encontra-se o retorno da família tradicional na modernidade, o que se verifica sendo uma desconstrução da vida cotidiana e uma certa nostalgia pelo modelo antigo. Em *Irmãozinho e Irmãzinha* a família retém o modelo dos contos clássicos infantis: o rei, a madrasta e os príncipes (a irmã e o irmão), considerados elementos simbólicos.

O Maneirismo como já foi dito anteriormente é um momento de ruptura, de desconstrução do modelo de arte da Idade Média, e isso levou à concepção diferente da análise que fornece Blikstein. Desconstruindo o seu gráfico, que fornece subsídio suficiente, instigante e diferente das análises estruturais que se fazem dos contos, de modo geral na modernidade, encontrou-se outra possibilidade de análise crítica dos contos infantis, convergindo Maneirismo e Literatura Infantil, especialmente na história criada por Collodi, *As aventuras de Pinóquio*.

Entendendo Blikstein, o autor tentou desvendar os enigmas do filme, criado por Weiner Herzog, cujo título é *Jeder für sich und Gott gegen alle* (1974) “Cada um pra si e Deus contra todos” que documenta a vida de Kaspar Hauser. Um rapaz que aos dezoito anos retorna à sociedade após ter vivido todo esse tempo trancado num sótão, sem contato humano, sem palavra, sem afeto de ninguém. Chega apenas com uma carta na mão, é recolhido por uma família do lugar e aparece morto num certo dia. Até hoje, segundo os críticos do filme, não se sabe se ele se matou, ou se foi assassinado.

Blikstein (1985) busca desvendar os enigmas do filme por meio da linguagem, do referencial extralingüístico, visto que Hauser não teve contato com nenhum tipo de linguagem, de língua, durante esses dezoito anos. Longe do mundo, da realidade, da percepção, da significação, da cognição sobre algo. Blikstein revisitou a linguística, a semiologia, a antropologia, a teoria do conhecimento, mas em vão, numa tentativa alucinante de entender todo o processo de identificação e significação para sua personagem principal. Como se dava a relação entre língua, pensamento, conhecimento e realidade em Hauser?

Ele questiona o universo dos signos lingüísticos na tentativa de revelar a realidade, a sua insuficiência de dados comprobatórios para determinada situação. Questiona: “Qual o alcance da língua sobre o pensamento e a cognição?” (BLIKSTEIN, 1985, p. 17).

Esse estudioso fez várias pesquisas, iniciou desde o triângulo de Ogden e Richards até A. Schaff que aponta um caminho possível para se compreender a realidade extralingüística de Hauser no filme. Schaff aponta um caminho possível para a resposta, ao assinalar a relação dialética entre a práxis, percepção e cognição; partindo do conceito marxista de “homem cognoscente, o homem conhece a realidade na medida em que age sobre ela, transformando-a” (Apud BLIKSTEIN, 1985, p. 60).

Para Schaff (Apud BLIKSTEIN, 1985, p. 60) capturar o universo extralingüístico nas obras de arte acontece a partir da práxis do homem cognoscente que por meio da comunicação verbal ou não verbal sobrevive no mundo, no seu tempo, no seu espaço dentro do universo, estabelecendo traços de identificação e de diferenciação das ‘coisas’, sobre as ‘coisas’, e entre as ‘coisas’. A partir do momento que se conhece, que se compreende, sabe-se diferenciar o que é bom do que é ruim, identificar o que é bom e o que é ruim, mas dentro das “fôrmas”, dos “corredores semânticos ou isotópicos” em que cada um foi gerado, criado, ocasionando daí “linhas básicas de significação, ou melhor, as isotopias da cultura de uma comunidade, de um povo”

(BLIKSTEIN, 1985, p. 61). Ou seja, foram as leis que fizeram e estipularam ao homem que as seguissem como sendo únicas verdades do mundo.

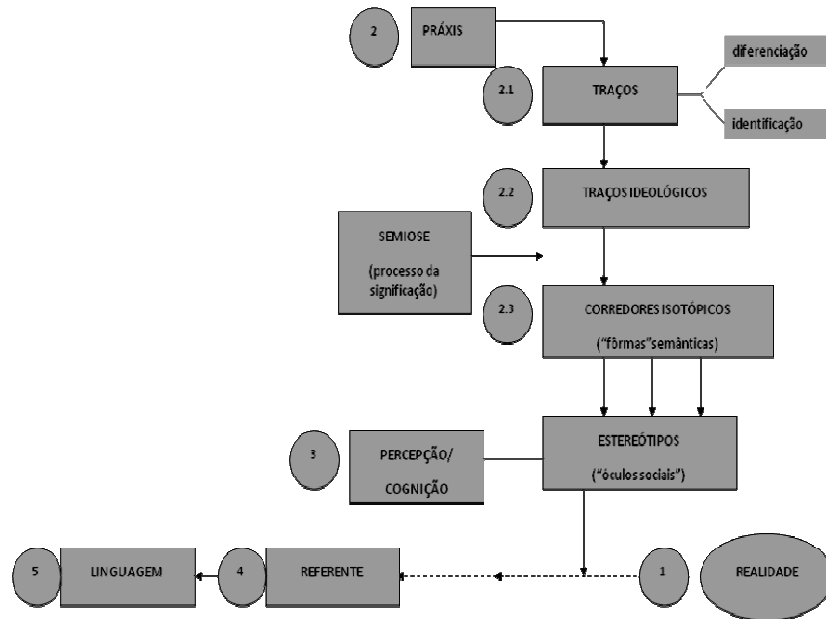
Partindo dessa reflexão, concebe-se a recepção diferente de um ser humano para outro. O que é bom para um, pode ser péssimo para outro.

Continuando sua teoria, Schaff diz que:

O indivíduo percebe o mundo e o capta intelectualmente através de óculos sociais [...] que em última análise, são os estereótipos de percepção que são gerados pelos corredores isotópicos e a partir disso é que vemos a realidade e fabricamos o referente (Apud BLIKSTEIN, 1985, p. 61).

Neste trabalho, optou-se por adotar outro enfoque do gráfico de A. Schaff, que até então, satisfiz Blikstein; desconstruindo-o, viabilizando-o à análise crítica do conto de Pinóquio. O gráfico original de A. Schaff pode ser descrito da seguinte maneira: inicia a análise extralingüística a partir da realidade do personagem que segue para a práxis, que segue para os traços de diferenciação e identificação, desses para os traços ideológicos, resultando na *semiose*, que gerará os corredores isotópicos conforme a percepção e cognição de cada observador, chegando ao referente, por meio da linguagem. Esta é a sequência que pode ser conferida neste gráfico original.

Gráfico 1: A FABRICAÇÃO DA REALIDADE, SEGUNDO IZIDORO BLIKSTEIN



Fonte: Gráfico Original de A. Schaff, por Izidoro Blikstein (1985, p. 63).

Fazendo uma releitura do processo, acredita-se que a realidade ainda se encontra no *Referente Linguístico*, que é o texto. Nesta pesquisa é a partir da linguagem do texto e unindo à práxis do leitor, do observador, do degustador é que se alcança e se formula cognitivamente diferenciações de algo ou de identificação com algo, reformulando aspectos ideológicos inerentes à cultura de mundo e de berço de cada um.

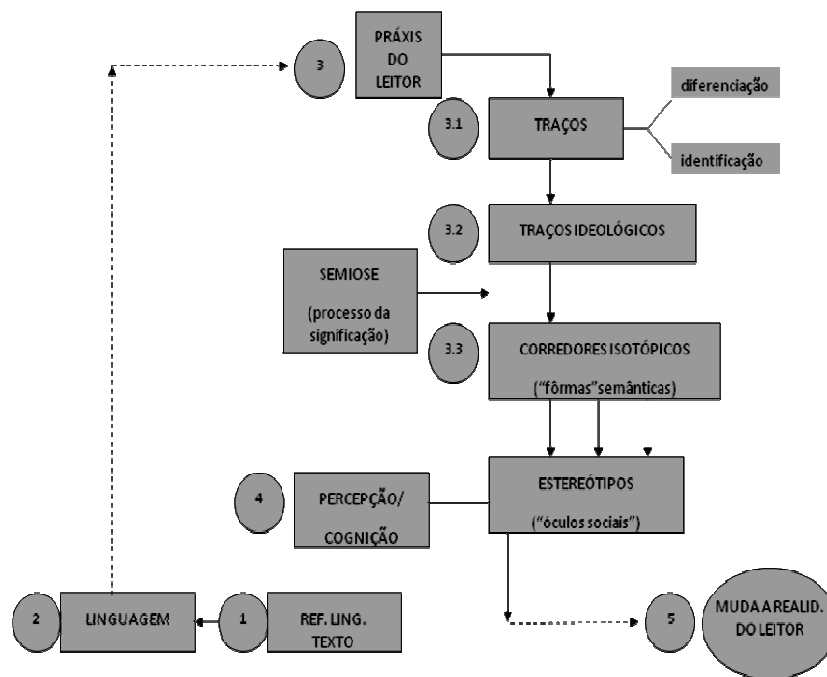
Por isso, o novo gráfico não é fechado e perpendicular como o de A. Schaff, mas aberto e sequencial, indicando que a cada nova leitura o receptor pode e deve transformar o seu mundo, ou que cada texto é interpretado, recriado, reelaborado, a cada novo leitor, ou a cada nova leitura.

Com o auxílio desta teoria de Schaff, compreendida em Blikstein, para que se chegasse até aqui, é que foi possível analisar Pinóquio. Personagem controverso, irreverente, cujo nascimento está num pedaço de pau, esculpido por Gepeto. Um boneco que nunca viu um ser humano, nunca aprendeu qualquer tipo de linguagem, nunca pronunciou palavra. Pinóquio, por meio mítico, em todo processo de sua escultura, fala, gesticulada, irrita, faz piadas com seu criador, o ridiculariza e antes que se conclua a obra de arte, demonstra grande irreverência aos costumes e o reverso da medalha na

política, na visão ideológica e econômica de sua época. É um boneco denunciador. Não pertence ao estereótipo do filho bem educado, preocupado com o pai ou calado e submisso à sociedade diante de sua condição econômica de extrema pobreza.

Vejamos agora o gráfico reformulado:

Gráfico 2: A DESCONSTRUÇÃO DA ANÁLISE CLÁSSICA EM PINÓQUIO



Por Simone Abrahão Costa 09/09

Os textos serão analisados a partir deles mesmos, não existindo para tanto autores, biografias, nem bibliografias. A partir do gráfico exposto considera-se o texto como o referencial lingüístico que se faz presente para a confirmação dos objetivos desta pesquisa, que é a verificação de ser possível encontrar a concepção das categorias maneiristas na Literatura Infantil, por meio destes três contos infantis escritos em séculos diferentes. Portanto, o texto é o único material, objeto de estudo utilizado como suporte para análise da teoria Maneirista que lhes será dirigida, contando com a

linguagem que se encerra em cada um, culminando com a práxis de leitura de mundo e leitura intelectual da pesquisadora. Verter-se-á basicamente, para a compreensão deste estudo da desconstrução no conto de Pinóquio, enquanto os outros contos seguirão em suas análises durante todo o processo de argumentação, não se esquecendo do texto como referencial lingüístico e da práxis que levará ao entendimento de toda simbologia semiológica que muda sempre a realidade de cada leitor ou a cada nova leitura.

A fabricação de Pinóquio foi analisada a partir desse 2º Gráfico, cujo Título: “*A Desconstrução da Análise Clássica*”. Ele nos possibilitou um caminho diferente para encontrarmos nossas respostas diante do problema que nos colocou o conto escolhido, no que diz respeito à fabricação de seres inanimados, simulacros da realidade humana.

Partimos do seguinte questionamento de A. Schaff (Apud BLIKSTEIN, 1985, p. 60-64): Com quais mecanismos a práxis engendraria os elementos modelantes? Ele responde que tal questão significaria resgatar o instante em que se irrompe a *semiose*. Schaff diz:

[...] sabemos que a estrutura da percepção sensorial e o modo de articulação do mundo exterior por nossos sentidos dependem de esquemas conceituais adquiridos nos processos cognitivos do mundo [...], *os conteúdos* e *os modos* da percepção e do conhecimento humanos dependem igualmente do gênero de práxis de que o homem dispõe. (Apud BLIKSTEIN, 1985, p. 60)

A partir desse gráfico, percebe-se a dimensão do *homem cognoscente*, quais mecanismos nosso criador, Gepeto, de projétil humano, do simulacro Pinóquio, conseguiu impor para dar existência e sobrevivência a sua criatura.

O gráfico mostra-nos uma desconecção entre o Referencial Linguístico e a Mudança da Realidade do Leitor, enquanto no gráfico original é a partir da Realidade do personagem que se chega ao Referente que a esse se chega pela Linguagem.

A mudança que fizemos foi justamente aí, deixando o gráfico em aberto, pois compreendemos que a cada leitura o texto nos revela algo que antes não havíamos pensado sobre, e que também a recepção de um mesmo texto pode ser diferente para cada leitor, devido o seu grau de acessibilidade pela linguagem compreendida, pela prática de leitura e leitura de mundo, desembocando para os traços que o levará à diferenciação ou à identificação do texto escrito, criando outros traços, agora já com

comprometimentos ideológicos, que lhe significarão algo, alcançando os corredores isotópicos, levando o leitor a questionamentos das *formas semânticas* que já estão prontinhas desde que nascemos, e colocando em cada um os estereótipos que se quer ressaltar, compor, a cada obra de arte, observadas na vida cotidiana pelos *óculos sociais* que auxiliam ver o que é justo ou injusto na vida do homem, criando no ser vários estereótipos pejorativos ou meliorativos, conforme a aceção ideológica e de vivência particular.

Toda análise foi feita partindo da realidade do texto, cuja práxis move dentro do tempo e do espaço distintos de uma comunidade do século XVIII. Gepeto, o fabricante de Pinóquio, marceneiro muito pobre, miserável, tinha em sua casa, se é que se poderia ser chamada de casa, um fogão, panelas e comidas apenas em forma de artes plásticas, ou seja, pintados na parede, nada real, o que retratava muito bem sua condição social, onde a própria arte denuncia a vida do miserável daquele século. Fazia-se uma política de aparência; mundo figurativo, consumista e desumano. Vejamos o trecho a seguir:

A casa de Gepeto era uma saleta no andar térreo, que recebia luz procedente do vão que ficava por baixo de uma escada. A mobília não podia ser mais simples: uma cadeira em mau estado, uma cama nada boa, e uma pequena mesa toda estragada. Na parede do fundo, via-se a lareira, com o fogo aceso; mas o fogo era pintado; e, junto ao fogo, havia uma panela, que fervia alegremente, e que soltava densa nuvem de vapor (COLLODI, s/a, p. 10).

Além do maravilhoso das narrativas infantis, encontra-se nesta desconstrução da análise clássica, respostas para a produção oral da linguagem e dos comportamentos do nosso personagem principal. Gepeto retrata as diferentes classes sociais, principalmente a mais inferior. Constrói um boneco irreverente e destituído de conceitos que o regime capitalista impõe de que cada indivíduo que nasce deve ficar e acostumar-se ao seu destino.

Uma passagem da história que revela a vontade de sair da pobreza é quando Pinóquio foge de casa e vai pro mundo em busca de riqueza. Pelo caminho se encontra com o Gato e a Raposa. Conta-lhes o motivo da fuga, que era para ficar rico e poder dar uma vida melhor ao seu pai já velho e cansado. Os dois, o Gato e a Raposa, inventam o

campo dos Milagres, lugar que levariam Pinóquio para encontrar sua riqueza. Eles o traem, saindo bem cedo enquanto Pinóquio dormia, deixando-lhe toda conta do pouso no albergue e refeição para pagar. Sai do albergue desconsolado, com menos dinheiro, mas cheio de esperança, a caminho do Campo dos Milagres.

O Grilo Falante, num momento mágico do texto, lhe aparece pelo caminho, num formato de chama de vela acesa, e lhe dá conselhos para voltar para casa e deixar de correr mundo para ficar rico, mas Pinóquio continua seguindo para o campo, acreditando que suas moedas iriam se multiplicar e não lhe dá ouvidos.

Quero dar-lhe um conselho. Volte para trás e leve as quatro moedas, que lhe restam, ao seu pobre pai, que chora e se desespera por não o haver visto.

_ Amanhã, meu pai será um grande senhor, porque estas quatro moedas se multiplicarão e se transformarão em duas mil.

_ Não confie, meu rapaz, naqueles que lhe prometem fazê-lo rico da manhã à noite. Com freqüência, ou são loucos, ou são trapaceiros! Siga meu conselho. Ouça-me! Volte para trás.

_ Eu ao contrário, quero ir para a frente!

_ A hora é imprópria!

_ Quero ir para frente!

_ A noite está escura...

_ Quero ir para a frente!

_ O caminho é perigoso...

_ Quero ir para a frente! (COLLODI, s/a, p. 39-42).

Pelo diálogo descrito comprova-se o quanto Pinóquio era teimoso e obstinado quando queria fazer algo. E a denúncia de que a vida do pobre: casa, saúde, escola e lazer é bonita só no papel.

_ Na verdade, disse o boneco de pau, com os seus botões, retomando o caminho. Como somos desgraçados, nós, os pobres meninos! Todos nos censuram, todos nos repreendem, todos nos dão conselhos. Se a gente os deixasse agir, todos se convenceriam de que são nossos pais e nossos professores. Todos. Até os Grilos-falantes (COLLODI, s/a, p. 43).

Uma passagem que comprova Pinóquio destituído de valores e sentimentos humanos é quando Gepeto quase dando por findada sua obra de arte, ainda faltando-lhe as orelhas, Pinóquio vai para as ruas causando a maior confusão. Gepeto em seu

encalço. Um guarda que estava na rua o captura e tantas diabruras ele faz que o soldado prende-o, mas de tanto gritar e dizer que Gepeto o maltratava, Pinóquio torna-se vítima da tirania de seu criador. Sendo assim, Gepeto é quem vai para a cadeia no lugar de Pinóquio. Vejamos:

Em resumo, tanto disseram e tanto fizeram, que o polícia pôs de novo Pinóquio em liberdade, e levou para a cadeia o pobre do Gepeto. Êste, não tendo, desde logo, palavras para se defender, chorava como um bezerro desmamado. E, ao caminhar para o cárcere, balbuciava, soluçando:

_ Filho amaldiçoado! E pensar que tanto sofri para fazê-lo boneco às direitas! Entretanto, bem que mereço isto! Eu deveria ter pensado antes!... (COLLODI, s/a, p. 14).

Pinóquio é um boneco que parece tentar desmascarar uma sociedade injusta e preconceituosa. Ele retrata com suas atitudes impensadas e mentirosas, o lado social obscuro da vida de Gepeto, o que a sociedade da época fez e ainda faz com trabalhadores pobres e honestos. Por outro lado, na citação que segue verifica-se uma passagem bonita e envolvente, que revela um lado amoroso e reconhecido ao seu velho e pobre pai Gepeto. Portanto, tem-se um texto complexo e paradoxal no momento de sua análise, o que o faz aproximar-se sobremaneira da estética maneirista.

Gepeto, que era pobre e não tinha nem um centavo no bolso, fez-lhe, então, uma roupinha de papel floreado, um par de sapatos de casca de árvore, e um barretinho de miolo de pão.

(...)

_ A propósito, acrescentou o boneco, para ir à escola, sempre me falta alguma coisa. Falta, na verdade, o mais e o melhor.

_ Que será?

_ Falta-me a cartilha.

_ Tem razão. Mas como devo fazer para obtê-la?

_ Muito fácil. Vai-se a uma livraria e compra-se.

_ E onde está o dinheiro?

_ Eu não o tenho.

(...)

Depois de pouco tempo Gepeto voltou. Ao voltar, trazia na mão, a cartilha para o filho. Mas o capote, ele já não o tinha mais. O pobre homem estava em mangas de camisa. E lá fora, caía a neve.

_ E o capote papai?

_ Vendi-o.

_ E porque foi que o vendeu?

_ Porque sentia calor.

Pinóquio compreendeu rapidamente esta resposta. Não podendo conter o seu bondoso coração, pulou para o pescoço de Gepeto e começou a beijar o rosto do pobre velho (COLLODI, s/a, p. 25-26).

No entanto, a irreverência de Pinóquio, a sua desobediência, o seu não à pobreza é uma crítica ao sistema capitalista, político dessa época na Europa. Pinóquio é o avesso de seu criador. O livro mostra situações adversas em que viveu o boneco, diferentes da vida comum de Gepeto. A criatura se distancia do seu criador.

Os traços ideológicos que vão se construindo na história desencadeiam isotopias diferentes das linhas básicas de significação da comunidade. Pinóquio não se encaixa nas “fôrmas” nem nos “corredores” semânticos da organização social vigente. Segundo Schaff: “o indivíduo percebe o mundo e o capta intelectualmente através de “óculos sociais”. (BLIKSTEIN, 1985, p. 61) São esses “óculos sociais” que vão construir os estereótipos de percepção, gerados pelos corredores isotópicos, resultando na realidade fabricada pelo homem, por meio da *semiose*, chegando-se ao referente por meio da linguagem, como podemos comprovar com este trecho de As aventuras de Pinóquio:

Assim que deixou de nevar, Pinóquio, com a sua bonita cartilha nova debaixo do braço, tomou o caminho que conduzia à escola. Enquanto caminhava, ia pensando mil coisas, fazendo mil castelos no ar, cada qual mais lindo do que o outro.

E, conversando consigo mesmo, dizia:

_Hoje, na escola, quero logo aprender a ler. Amanhã, aprenderei a escrever. E, depois de amanhã, aprenderei a fazer números. Depois, com a minha habilidade, ganharei muito dinheiro; e, com as primeiras quantias que me vierem ao bolso, quero mandar fazer um belo capote de pano para meu pai. Mas, que é que estou dizendo? De pano? Não. Quero mandar fazê-lo de prata e de ouro, com botões de brilhantes. Aquele pobre homem bem o merece. Porque, afinal de contas, para me comprar os livros e para me educar, ele ficou em mangas de camisa... com este frio! Só mesmo os pais é que são capazes de semelhantes sacrifícios!... (COLLODI, s/a, p. 26-27).

Nesse trecho encerra toda análise da contradição, do paradoxo, da situação econômica desta família (pai e filho), da irreverência de Pinóquio, da angústia do

sentimento humano versus sentimento des-humano (máquina, artificial) num mesmo espaço, que é o próprio boneco.

Chegamos à conclusão de que um texto infantil diz muito mais do que se quer dizer. É muito mais do que uma historinha voltada para a criança ou de cunho simplesmente moralizador.

À medida que se analisava o texto por meio do Gráfico “*A Desconstrução da Análise Clássica*” descobrimos que o artista, fabrica seus personagens a partir de influências internas e externas. É a comprovação do *disegno interno* e do *disegno esterno* de Zuccari (Apud HOCKE, 1974), teoria da ‘ideia’ no Maneirismo que se converge neste intervalo de tempo. É a estética da grande metáfora da vida que se percebe em toda construção lingüística da história de Pinóquio.

Pinóquio é a fabricação da realidade da discriminação, do preconceito de condição social desprivilegiada, desumana, imposta a nós, por meio dos traços que nos identificam e nos diferenciam, enquanto traços ideológicos do sistema dominante e capitalista.

Com essa análise foi possível verificar com maior clareza o quanto a influência do Maneirismo ainda é grande nas obras de arte escolhidas para esta pesquisa, situadas entre os séculos XVII e XXI, pois partindo do referente lingüístico se pôde identificar melhor as *categorias maneiristas* do artificialismo, do enigmático, do maravilhoso, do fantástico, impregnados nos contos.

Portanto, a análise crítica de cada obra desta dissertação partiu do próprio objeto de observação, que foi o próprio texto escrito. Encaminharemos, neste momento para as categorias temáticas e discursivas do Maneirismo, onde se tentou analisá-las dentro de cada texto escolhido que compõe o *corpus* deste trabalho. Iniciaremos por *Pinóquio*, cuja categoria predominante foi o Artificialismo. Nos capítulos seguintes trataremos dos outros dois contos, priorizando as categorias discursivas que se fizeram presentes em *O Castelo de Branca de Neve* e em *O Irmãozinho e Irmãzinha – O gamo encantado*.

4 AS CATEGORIAS TEMÁTICAS DO MANEIRISMO NOS CONTOS INFANTIS

Nesta parte, discorreremos sobre as categorias temáticas e discursivas, próprias da estética maneirista e presentes nos contos infantis escolhidos para este trabalho.

4.1 O Artificialismo na Literatura Infantil

O artificialismo surge do entendimento dos artistas do século XVI. A idéia que se tinha da máquina nessa época é que ela era um prolongamento do homem, tanto no que se refere à construção útil como apenas por curiosidade (*meraviglia*), além de demarcar “o surgimento de um o mundo “artificial” da técnica, estágio intermediário entre o homem e a natureza. As primeiras máquinas [...] eram apenas criações da imitazione fantástica” (HOCKE, 1974, p. 193). Como exemplo dessa imitação fantástica temos o personagem Pinóquio:

Logo que chegou em casa, Gepeto tomou, sem perda de tempo, as ferramentas, pondo-se a entalhar e a construir o seu boneco.

_ Que nome lhe darei? Disse de si para consigo. Quero chamá-lo Pinóquio...

Depois de escolher o nome para o seu boneco, Gepeto começou a trabalhar com energia. Fêz-lhe logo os cabelos, depois a frente, depois os olhos.

Feitos os olhos, imaginem o assombro de Gepeto, quando percebeu que as pupilas do boneco se moviam e o contemplavam fixamente.

[...]

Então depois dos olhos, Gepeto fêz o nariz do boneco. Mas o nariz, assim que ficou pronto, começou a crescer [...] transformando-se, em poucos minutos, em narigão que não acabava mais.

[...]

Depois do nariz fêz a boca.

[...]

Depois da boca, fez o queixo. Depois o pescoço, os ombros, a barriga, os braços e as mãos.

[...]

Ainda era preciso fazer as pernas e os pés.

Depois, tomou o boneco por baixo dos braços, e o pousou no chão, no assoalho da sala, para fazê-lo caminhar.

Pinóquio tinha as pernas emperradas e não sabia mover-se. E Gepeto, por isso, o conduziu pela mão, a fim de ensiná-lo a dar um passo depois do outro (COLLODI, s/a, p. 10-12).

A modernidade gera um sentimento antagônico entre as máquinas e a natureza. De um lado sustenta-se que a máquina prova existir um mundo espiritual “autônomo” capaz de enfrentar a natureza e ser tão dinâmica quanto ela. E, ainda, provam que são seres mais inteligentes do que os criados pela Natureza, que são cheios de contradição.

A exaltação às máquinas, pela arte, iniciou antes mesmo de chegar o século das luzes. No século XVIII, a máquina transforma-se no mito do progresso e símbolo *deísta*. No século XX, segundo HOCKE (1974), “são transformadas em máquinas de fabricar sonhos na indústria cinematográfica”. Conforme assinala André Parente,

Se a modernidade nasce da crise da representação é precisamente porque surge com ela, em primeiro plano, a questão da produção do novo. O novo é o que escapa à representação do mundo, como dado, como cópia. O novo significa a emergência da imaginação no mundo da razão, e conseqüentemente num mundo que se libertou dos modelos disciplinares da verdade. Tanto na filosofia, como na ciência e na arte, o tempo é o operador que põe em crise a verdade e o mundo, a significação e a comunicação. A razão é muito simples: ao tempo da verdade (verdades eternas) se substitui a verdade do tempo como produção de simulacros, ou seja, do novo como processo (PARENTE, 1993, p. 19).

Sabe-se que esta explicação se dá na tentativa de encontrar respostas para a tecnologia que cria “a imagem máquina”. A era do mundo virtual que invade o mundo natural. A televisão, cinema, vídeo, computador e tudo que envolvia a arte, a nova forma estética da arte, a alma, o espírito do homem e das máquinas. O artista agora se situa neste mundo, neste momento paradoxal. Vive dentro de um mundo artificial.

São necessários reajustes, novos caminhos, comportamentos, valores. Uma máquina por não ter consciência, fica livre de todas as angústias do homem, podendo

superá-lo em capacidade, energia, produção. O homem crê, então, que achou a fórmula mágica para um mundo sem conflito. “A virtualidade domina a atualidade, revirando a própria noção de realidade, que sai dos eixos (cardo) com o que Virílio (Apud PARENTE, 1983, p. 267), chama, com razão, de o “desnorтеio da representação” (ALLIEZ apud PARENTE, 1993, p. 267).

O que nos chama a atenção desta colocação de Virílio (apud PARENTE, 1983, p. 267), é com respeito à questão do “desnorтеio da representação”, que nos remete à Pinóquio dentro desta pesquisa, pois é essa imagem que nos vem à mente sempre no momento da análise do conto escrito. Há um desnorтеamento do boneco quanto a seguir normas e boas maneiras, impostas pelo mundo capitalista-tecnocrata da sua época, século XVIII, sendo penalizado de diversas formas pelo seu “mau comportamento”. Citando diversas situações temos em primeiro lugar quando Pinóquio foge de casa após ter conseguido andar, corre para as ruas, Gepeto desesperado vai em busca de sua criação. Um soldado que rondava por ali pega Pinóquio e o segura até seu pai chegar e tantas ele faz, que Gepeto vai preso e ele volta todo saltitante para sua casa, sem pensar no que fez a seu pai. O Grilo Falante tenta dar-lhe conselhos, mas em vão. Num segundo momento, Pinóquio expulsa o Grilo de sua casa sem nenhum pingão de remorso. O Grilo já morava ali há cem anos, mesmo assim é despejado. Diz para o Grilo em voz alta e em bom tom:

_ Diga-me Grilo quem é você?

_ Sou o Grilo-falante, e moro nesta sala há mais de cem anos.

_ Hoje, porém esta sala é minha, disse o boneco de pau, e, se quiser fazer-me verdadeiro favor, vá embora logo, sem sequer virar-se para trás.

_Eu não me irei daqui, respondeu o Grilo, antes de lhe dizer uma grande verdade.

Diga-a e vá embora depressa.

_ Ai dos meninos que se rebelam contra os seus pais e que abandonam caprichosamente a casa paterna! Não terão bem algum neste mundo. E, cedo ou tarde, arrepender-se-ão amargamente (COLLODI, s/a, p. 15).

Um terceiro exemplo está em Pinóquio desesperado para assistir ao espetáculo de pau, vende a cartilha que custou o capote de seu pai, por vinte centavos:

_Quer dar-me vinte centavos por esta cartilha nova?

[...]

_ Por vinte centavos compro essa cartilha, gritou o revendedor de roupa usada, que tinha estado a ouvir a conversação (COLLODI, s/a, p. 28).

Como Pinóquio atrapalhou a apresentação do espetáculo de bonecos de pau, por ter reconhecido antigos amigos e ir cumprimentá-los na hora da ação, o diretor do espetáculo, cujo nome é Come-fogo, dá-lhe por sentença, a morte:

_ Tragam-me aquele boneco de pau que está dependurado no prego. Parece-me boneco feito de madeira bem seca, e estou certo de que, se o atirar ao fogo, me proporcionará uma linda labareda para o assado (COLLODI, s/a, p. 31).

Entre estas e outras ações, a história transcorre entre os desalinhos e desorientações do personagem principal.

Gepeto, o criador de Pinóquio, cria um boneco dentro do mundo artificial, elegendo a escultura como fazer artístico, com a técnica de talhar madeira para criar um personagem intrigante, colocado dentro da faixa etária da adolescência. Pinóquio nasce criança, logo se torna jovem, sem estudos, mas muito esperto e liberto ainda da “camisa-de-força” cultural e civilizatória da qual nos fala Lorens:

Ora, os mandamentos e proibições sociais, surgidos ao longo do nosso desenvolvimento cultural, obrigam-nos constantemente a violentar as novas programações comportamentais inatas, nos contatos com os demais membros da sociedade, cada um de nós se acha constantemente preso na *camisa-de-força* das normas comportamentais culturais (LORENS, 1986, p. 119).

Seguindo o mesmo pensamento da máquina, do mundo artificial, e embora Kircher, estude mais sobre o som da máquina do que a própria máquina, faz uma alusão ao mundo artificial de forma enriquecedora ao nosso trabalho, por isso resolvemos compartilhar de suas idéias. Kircher, alemão, viveu entre os anos de 1601-1680, nasceu em Geisa (Thüringen) pertencente à última geração do Maneirismo. Em algumas de suas obras aparece todo o espírito “mágico” do novo culto das máquinas, principalmente, no que se refere à acústica. Para Kircher (Apud HOCKE, 1974, p. 197-198):

[...] as máquinas são imagens paradoxais, uma *concordia discors* da natureza e da “ideia”. Enfim são metáforas alógicas.
 [...] Além do mais, ele explica que esta “grande arte” é capaz de “deformar”, “transformar” e “reformatar”. Trata-se de uma magia, em nada condenável, pois ela une o útil ao agradável e revela a verdadeira imagem do homem

De forma bem sutil e indireta pudemos adentrar nos discursos citados da literatura infantil do século XVIII, buscando interagir os textos e alcançar, em parte, a obscuridade da obra, procurando desvendar enigmas contidos na mesma.

Entender o porquê das construções, das criações das máquinas, dos robôs, por vários artistas plásticos, literários, escultores e outros artistas do século XVI, foi partilhar de um prenúncio da vontade do homem de se assemelhar ao divino e até mesmo superá-lo, construindo criaturas menos complexas e complicadas do que o próprio homem, que vive a angústia, quando transgride “as leis” que lhe são impostas desde o seu nascimento.

Alicerçamos nossos comentários a partir dos traços encontrados na expressão angustiante do artista maneirista e revelada por meio da personagem Pinóquio. Um boneco de madeira que toma vida após seu construtor muito desejar, mas que não se adapta a nova vida de humanos.

O que sei é que amanhã, pela madrugada, quero ir-me embora, porque se eu permanecer aqui, acontecerá comigo, o que acontece com todos os outros meninos. Quero dizer que me mandarão à escola, e, seja por amor, seja por força, serei obrigado a estudar. E eu, conto-lhe em segredo, não tenho vontade alguma de estudar. Divirto-me muito mais correndo atrás de borboletas e trepando pelas árvores acima, para pegar passarinhos no ninho (COLLODI, s/a, p. 15).

Na primeira parte da história, Pinóquio é um personagem intransigente, inconsequente e não se sente nenhum pouco constrangido ou culpado por alguma transgressão que faça. Criar o “homem” sem complexidades e angústias diante da vida ou da morte era a vontade de todos da época do Maneirismo, como se pode comprovar no próximo item, na teoria que o envolve “*Deus in terris*”.

Mas, a história de Pinóquio, como não poderia deixar de ser característico da boa Literatura Infantil, o tom moralizador, para a construção de um bom caráter; no

final do livro, Pinóquio, depois de muitas mazelas e de colocar seu pai Gepeto em muitas situações desoladoras, enche-se de amor pelo pai e, por esse amor muda radicalmente o rumo de sua história. Torna-se um bom filho, procura emprego e escola e cuida do pai velhinho. O milagre se realiza, o boneco de pau se transforma em humano. O ápice de toda a trama está nesta metamorfose, categoria do Maneirismo.

Voltando ao mundo do artificialismo, Hocke (1974, p. 193) infere que: "... o mundo "artificial" da técnica, estágio intermediário entre o homem e a natureza", ou seja, que o homem busca entender como foi construído, como foi criado, como foi gerado por Deus, é um reflexo da angústia do homem maneirista que viveu no século XVI, mas que ainda, na atualidade, vive a mesma angústia. O homem continua tentando, por meio de criações artificiais, assemelhar-se a Deus.

Ainda o autor diz:

Na aurora dos tempos modernos, as máquinas provam que existe um mundo espiritual "autônomo", capaz de realizar com a natureza sob uma forma animada e "dinâmica". Elas provam que as criações da imaginação são capazes de viver, e que elas são mais inteligentes que as simples criações da natureza, cheias de contradições (HOCKE, 1974, p. 193).

O que se constata quando Pinóquio não se incomoda por ser arbitrário e impiedoso, não possuir uma consciência de culpa, nem de inadequação ao meio que vive. Tem autonomia, e é muito inteligente, muitas vezes até mais que muitos seres humanos.

4.1.1 Gepeto: *Deus in terris* e a Recuperação do Mito de Prometeu

O artista maneirista tenta superar a criação de Deus em suas obras de arte. No início do Renascimento e final do século XV, cuja concepção da arte era a de Aristóteles, o artista criava sob o olhar da Natureza. A sua obra era arte no sentido de se

aproximar do real o melhor possível. Era um copiadador e sua aspiração era a de se chegar o mais perto do real.

No final do Renascimento, essa arte já toma um novo rumo. Agora sob a concepção de arte segundo Platão, o artista, retrata a arte de forma independente, buscando no seu interior, em meio ao turbilhão de sensações paradoxais, disformes e angustiantes que invadem sua alma, projetar para o mundo externo esses contrastes e inseguranças. Isso se torna o essencial.

Percebe-se que diante do mundo desordenado e sem nenhum tipo de equilíbrio econômico, político, social e cultural, o homem havia perdido seu eixo, seu porto seguro, sua tábua de salvação. Há, nesse sentido, uma “demolição do homem”, conforme as concepções de Lorens (1986). É nesta época que o homem vai tentar se assegurar de alguma forma em si mesmo, no seu poder criador e de força propulsora da vida. É como se Deus descesse a terra e dotasse o homem de seus poderes criadores. Para tanto, e como complementação desta construção, recorre-se ao Mito de Prometeu, um deus da mitologia grega, da linhagem dos Titãs, que criou o homem a partir do barro, da argila, semelhante aos deuses para que fosse o senhor da terra.

Por conseguinte, Prometeu colocou no homem características boas e más, retiradas das almas de animais que já ali habitavam e passou-lhe diversos conhecimentos para que fosse possível sobreviver na terra. Teve como co-autores da criação desse homem de barro: Atenas que lhe insuflou o espírito com o sopro divino. Pandora (cheia de dons, que, a mando de Zeus abriu a caixa de malefícios sobre a terra), Afrodite (a beleza), Hermes (a fala), Apólo (a música) e outros deuses que concediam diversos encantos à criatura humana, criada por Prometeu.

O artista maneirista talvez poderia ser considerado um Prometeu, por tentar criar a própria Natureza, até mesmo superando a própria perfeição. Comprova-se esse argumento em Pinóquio, boneco de pau, que aos poucos vai tomando formas humanas, inteligentes, irreverentes, revolucionárias, críticas e que desafia Deus, como Prometeu desafiou Zeus, entregando o fogo à humanidade. Há todo um movimento mágico, maravilhoso envolvendo a metamorfose do boneco. Pinóquio chega à perfeição, torna-se humano após sofrer muito e precisar da redenção dos homens e dos deuses.

A expressão *Deus in terris*, que aparece no livro de Hocke, foi criada por Marsilio Ficino, (Apud HOCKE, 1974, p. 63) médico e filósofo, co-fundador da Academia Platônica de Florença.

Por estudos realizados no século XV, verificou-se que o homem possuía qualidades claras, que era um ser naturalmente mítico, místico e criativo. Eram homens que tentavam de toda forma decifrar o mundo, as “ideias” contidas no universo, tentando desmitificar a situação concreta que já se fixava a hierarquia das coisas. Então, o homem chega à conclusão de que era uma criatura especial, dotado de inteligência superior, que compreendia o mundo sideral e os sinais do absoluto. Não tinha limites. Ele podia tudo, se sente verdadeiramente um “Prometeu”, mas mais frágil e inseguro do que o da mitologia. Sente-se onipotente no seu momento de criação, mas inseguro diante do absoluto, de tudo que pode alcançar ou não alcançar. É um sentimento conflituoso dentro dele. Ora cheio de logicidade, ora prisioneiro de modelos mágicos, de coisas estranhas e milagrosas. Vários filósofos se colaboraram diante desta discussão a partir de Platão e Plotino, depois Maquiavel e Nietzsche.

No círculo da Academia Platônica de Florença, o homem se sentia como joguete da natureza enigmática e, conseqüentemente, destituído de segurança. Ao mesmo tempo, contudo, não lhe faltava a segurança, pois ele tinha a convicção de poder descobrir a verdade filosófica e teológica, buscando o apoio de uma consciência liberal. A “problemática” do homem daquela época pode ser sintetizada da seguinte maneira: libertava-se ele do “sujeito” e da natureza, por um lado, “magicamente” explicável, mas por outro, racionalmente incompreensível (HOCKE, 1974, p. 63).

Já no século XX, o homem está diante do enigma da História e da sociedade, buscando a todo custo se chegar à perfeição. O conto *As Aventuras de Pinóquio* está entre o final do Século XVIII e início do XIX, dando-nos abertura para fazermos uma análise crítica desde o Século XV ao XX de toda contradição que o homem viveu, vive e viverá. “Por um lado surge o *Deus in terris*” Deus que habita a terra na pessoa do homem (Prometeu) que lhe dá o poder do absoluto, da criação conforme sua vontade e “por outro lado, o homem impotente” que nada sabe, que nada faz melhor que Deus, do que está na Natureza (HOCKE, 1974, p. 64), o que se acredita comprovar nestas palavras do velho Gepeto:

Àquele gesto insolente e escarnecedor, Gepeto ficou triste e melancólico, como nunca tinha ficado em sua vida. E, virando-se para Pinóquio, disse-lhe:

_ Que maldição de filho! Ainda não está completamente feito, e já começa a faltar ao respeito para com seu pai! Mau, mau, meu menino. Mau, mau!

E enxugou uma lágrima.

[...]

_ Bem que mereço! Disse, então, Gepeto, de si para consigo. Eu deveria ter pensado nisto antes. Agora, é tarde! (COLLODI, s/a, p. 12)

[...]

_ Filho amaldiçoado! E pensar que tanto sofri para fazê-lo boneco às direitas! Entretanto, bem que mereço isto! Eu deveria ter pensado antes!... (COLLODI, s/a, p. 14).

Nesses trechos podemos perceber a angústia do criador diante da criatura, a decepção do seu grande objeto de amor, sua grande obra de arte, seu filho que foi tão planejado e desejado.

Toda a situação que o homem maneirista passava na época, influenciava na maneira de se expressar, na linguagem do artista, pois a harmonia que tanto procuravam, nunca deixou de ser tão e simplesmente um mito.

4.1.2 A Fabricação da Realidade: A Produção de Simulacros

O simulacro está diretamente ligado à teoria das ‘Ideias’ de Platão, buscando selecionar, filtrar, fazer a diferença na arte. Distinguir o original da cópia, o modelo e o simulacro. “O projeto platônico só aparece verdadeiramente na divisão. E, na proposição de Deleuze, consiste, em dividir um gênero em espécies contrárias para subsumir a coisa buscada sob a espécie adequada” (DELEUZE, 1974, p. 259).

Gepeto busca um bom filho, um boneco que lhe ajudasse a ganhar a vida. Antes de criar Pinóquio, revela para seu amigo marceneiro Mestre Antônio (amigo que lhe sede o pedaço de pau para fazer o boneco) o que esperava dele.

_ Esta manhã, uma ideia entrou no meu cérebro.

_Vejam qual é.

_Pensei em construir, com as minhas mãos, um belo boneco de pau. Mas um boneco maravilhoso, que saiba dançar, jogar esgrima e fazer saltos mortais. Com este boneco quero andar pelo mundo, a fim de ganhar um pedaço de pão e um copo de vinho. Que é que você acha disto? (COLLODI, s/a, p. 7-8).

O aspecto irônico que se observa é que nem sempre as coisas saem da maneira que se desenha. Gepeto pensava explorar Pinóquio. Ele seria um boneco que lhe serviria para apresentações circenses, de rua, teatral, ou algo parecido, mas, todavia, quem nasce explorador é o boneco, e além debochado. A criatura é a grande decepção de seu criador.

Não se pode deixar de mencionar a categoria do maravilhoso no Maneirismo, encontrada nestas palavras “boneco maravilhoso” que terá parte importante neste estudo.

Quanto à fabricação de Pinóquio, foi construído a partir de modelos humanos, mas de espécie bem diferente da dos seres humanos, sem submissão a leis, regras, preconceitos, angústias, tristezas. Pinóquio vive na irreverência. Ao final dos estudos desta narrativa, verificou ser um desabafo de seu criador, Gepeto, diante da vida “adequada” que levava dentro de uma sociedade desigual, elitista e injusta. Para Deleuze, “a dialética platônica não é uma dialética da contradição nem da contrariedade, mas uma dialética da rivalidade (*amphisbetesis*), uma dialética dos rivais ou dos pretendentes” (DELEUZE, 1974, p. 260).

A citação confirma um aspecto característico do simulacro, a rivalidade que já surge entre o criador e a criatura.

O boneco de pau, assim que matou a fome, começou a resmungar e a chorar, porque queria novo par de pés.

Entretanto, Gepeto, para puni-lo pela molecagem que fizera, deixou que ele chorasse e se desesperasse, durante meio dia. Depois, disse-lhe:

_ Mas por que razão deveria eu fazer-lhe de novo os pés? Talvez para vê-lo fugir de casa outra vez?

_ Prometo-lhe, disse o boneco soluçando, que, de hoje em diante, serei bonzinho...

_ Todos os meninos, replicou Gepeto, quando querem obter alguma coisa, dizem isso.

_ Prometo-lhe que irei à escola, que estudarei, e que me portarei dignamente...

_ Todos os meninos, quando querem conseguir alguma coisa, repetem a mesma história.

_ Mas eu não sou como os outros meninos! Sou melhor do que todos os outros, e digo sempre a verdade. Prometo-lhe, papaizinho, que aprenderei um ofício e que serei o conforto e o apoio da sua velhice (COLLODI, s/a, p. 24).

Nesse último diálogo, entende-se melhor quando Deleuze (1974) afirma ser a dialética, de Platão, de rivais ou de pretendentes, para a compreensão dos simulacros. Quando Pinóquio diz "...não sou como os outros meninos! Sou melhor do que todos os outros", está demonstrando que não é uma cópia do ser humano, mas melhor que o próprio ser humano, seu criador. Ele é a máquina criada pelo *disegno interno* (Zuccari) como se verificou nos estudos sobre o Maneirismo, superando a imagem da natureza, o próprio homem. Constatando, portanto, a ideia de rivalidade de Platão, segundo Deleuze (1974).

Segue o diálogo num tom irônico "... e digo sempre a verdade", há, no entanto, neste instante do diálogo entre Gepeto e Pinóquio um divisor de gênero. Tudo que um pai quer é que seu filho seja verdadeiro e não mentiroso. Quanto a isso Deleuze infere que quando se pensa no método da rivalidade de Platão, do mundo das ideias, chega-se ao processo da divisão do gênero (simulacro, cópia) o que se busca, se espera do produto final e o se pode adequar ao sistema. É o que Deleuze chama de "o aspecto irônico" da divisão. Na verdade, o objetivo profundo da divisão é selecionar linhagens.

Como pudemos observar, a rivalidade é grande à criatura que quer sair às avessas da "fôrma semântica" dos "óculos sociais" (BLIKSTEIN, 1985) da época, como Pinóquio.

Gepeto que, embora fizesse cara de tirano, estava com os olhos cheios de lágrimas e com o coração pesado pelo sofrimento de ver o seu pobre Pinóquio naquele inspirador de compaixão, não disse mais palavra. Pegou nas ferramentas do seu ofício; escolheu dois pedaços de madeira bem seca. E pôs-se a trabalhar com afinco.

Em menos de uma hora, os pés ficaram prontos. Eram dois pezinhos ágeis, bem feitos, nervosos, como se tivessem sido modelados por artista de gênio (COLLODI, s/a, p. 25).

Nesta última linha da citação “como se tivessem sido modelados por artista de gênio” retoma-se à teoria de Hocke (1974, p. 22) já exposta anteriormente, sobre o Maneirismo, no que diz sobre o “artista de gênio”, como aquele que era considerado o semideus da arte.

O objetivo da divisão deste método da teoria das “Idéias” de Platão é “selecionar linhagens: distinguir os pretendentes, distinguir o puro e o impuro, o autêntico e o inautêntico” (DELEUZE, 1974, p. 260). Teoria que se confirma no conto selecionado: *As Aventuras de Pinóquio*, de Collodi.

A essência da dialética de Platão está na divisão, na profundidade, na seleção da linguagem, na determinação das espécies de um gênero, como se pode verificar:

_ É Pinóquio! É Pinóquio! Gritaram, em côro, todos os bonecos de pau, saindo, aos saltos, dos bastidores. É Pinóquio! É o nosso irmão Pinóquio! Viva Pinóquio!

_ Pinóquio venha para cá, gritou Arlequim. Venha atirar-se aos braços dos seus irmãos de madeira!

A êste convite afetuoso, Pinóquio deu um pulo e, do fundo da platéia, passou para os lugares da frente, reservados à gente fina. Depois dando um outro pulo, Pinóquio passou dos lugares da frente para a cabeça do diretor de orquestra. E, afinal, saltou para o palco.

É impossível imaginar os abraços, os esfregamentos de pescoço, os beliscões de camaradagem e as pancadinhas nas costas – manifestações de verdadeira e sincera amizade – que Pinóquio recebeu em meio àquela balbúrdia, da parte dos atores e das atrizes da companhia dramático-vegetal. (COLLODI, s/a, p. 16)

Nesta citação ocorre, portanto, uma ruptura entre o criador, ser humano, ao objeto criado, boneco de pau. Os gêneros são diferentes, o que ocasiona a divisão segundo Deleuze (1974). Toda essa passagem vem confirmar a seleção de linhagens, pelo afetuoso momento de reencontro de seres da mesma espécie. Ninguém critica, amaldiçoa, ou repudia Pinóquio. Todos o aceitam com amor, saudade e carinho. Aceitam-no do jeito que ele é. Mas, quando envolve um ser de gênero diferente, como o diretor do teatro de bonecos de pau, Pinóquio torna-se transgressor da lei e dos bons costumes.

Então apareceu o diretor da companhia dos bonecos de pau, que era um homenzarrão tão feio que bastava a gente olhar para ele para se assustar. Tinha uma barbaça preta como mancha de tinta de escrever e tão comprida que lhe descia do queixo até ao chão. Basta dizer que, quando ele caminhava, pisava na barba. A boca do diretor parecia um forno; seus olhos se assemelhavam a duas lanternas de vidro vermelho, com luz acesa por trás; com as mãos, ele fazia estalar, no ar, um grande chicote, feito de cobras e de rabos de raposas, tudo trançado numa trança só.

Ao aparecimento inesperado do diretor, ninguém mais se moveu. Poder-se-ia ouvir o vôo de uma mosca. Os pobres bonecos de pau, masculinos e femininos, tremiam como varas verdes.

_Por que é que você veio provocar esta desordem no meu teatro? Perguntou o diretor a Pinóquio, com vozeirão de monstro resfriado.

_Acredite, ilustríssimo Senhor Diretor, que a culpa não é minha!

_Chega! À noite, faremos as nossas contas.

Com efeito, terminada a representação da comédia, o diretor foi para a cozinha, onde havia preparado, para sua ceia, um belo carneiro, que girava lentamente, enfiado no espêto. E, como lhe faltasse lenha, para acabar de assar o carneiro e para o fazer formar crosta, chamou Arlequim e Polichinelo, dizendo-lhes:

_ Tragam-me aquele boneco de pau que está dependurado no prego. Parece-me boneco feito de madeira bem seca, e estou certo de que, se o atirar ao fogo, me proporcionará uma linda labareda para o assado.

Arlequim e Polichinelo, a princípio, hesitaram. Mas, aterrorizados por um olhar do seu patrão, obedeceram. Depois de algum tempo, voltaram à cozinha, conduzindo nos braços, o pobre Pinóquio. Êste, debatendo-se como enguia fora d'água, gritava desesperadamente:

_ Meu pai! Meu pai! Salve-me! Não quero morrer! Não quero morrer! (COLLODI, s/a, p. 31)

Segundo Deleuze (1974, p. 263) os simulacros “são como os falsos pretendentes, construídos a partir de uma dissimilitude, implicando uma perversão, um desvio essenciais”. Ou seja, o simulacro é uma imagem sem semelhança. O que se confirma pela existência do boneco Pinóquio. Retrata a imagem humana, mas não se assemelha à espécie humana, não segue regras, não tem limites, não segue ordens, vive a vida de boneco de pau como se nenhum ato que praticasse tivesse conseqüências sérias na vida de nenhum ser humano.

Este conto tornou-se transcendente, valoroso, tanto pela densidade que há em todo enredo que envolve a história da arte, possibilitando uma análise crítica mais maneirista que estrutural, como também envolvendo a própria história da humanidade em seus aspectos sociais, econômicos e culturais, a partir do simulacro que nele se encontra.

O simulacro inclui em si o ponto de vista diferencial; o observador faz parte do próprio simulacro, que se transforma e se deforma com seu ponto de vista. Em suma, há no simulacro um devir-louco, um devir ilimitado como o do Filebo em que “o mais e o menos vão sempre à frente”, um devir sempre outro, um devir subversivo das profundidades, hábil a esquivar o igual, o limite, o Mesmo ou o Semelhante: sempre mais e menos ao mesmo tempo, nunca igual. Impor um limite a este devir, ordená-lo ao mesmo, torná-lo semelhante – e, para a parte que permaneceria rebelde, recalca-la o mais profundo possível, encerrá-la numa caverna no fundo do Oceano: tal é o objetivo do platonismo em sua vontade de fazer triunfar os ícones sobre os simulacros (DELEUZE, 1974, p. 264).

Por meio de várias leituras e pesquisas, soube-se que os personagens Emília, Vicente de Sabugosa, e os personagens de *O mágico de Oz* (O espantalho, O leão, O homem de latas) foram todos criados a partir de Pinóquio, mas sem a complexidade que se verificou em *As Aventuras de Pinóquio* de Collodi, não chegando à metamorfose humana, pois ficam apenas no estágio da personificação.

4.1.3 O *Homo Faber* – A Construção de Pinóquio

Pinóquio começa como todo bom conto infantil da Era Medieval “Era uma vez...”, mas sem rei, rainha, e sem castelo. Não é um conto de Fadas, mas sim maravilhoso. Vejamos o início da narrativa: “Era uma vez... __ Um rei! Dirão logo os

meus pequenos leitores. Não. Vocês se enganaram. Era uma vez um pedaço de pau.”
(COLLODI, s/a, p. 5)

Conta a história de um homem que vivia sozinho, muito pobre, e que sonhava construir um boneco (filho) maravilhoso, que soubesse dançar, jogar esgrima e fazer saltos mortais, para acabar com sua solidão. A construção de um boneco que fala, anda, que faz companhia, era uma ideia fantástica, para grandes gênios. Uma máquina que substitui a criação humana. Estamos diante, portanto, de uma criação artificial. Vejamos o que nos diz a teoria do Maneirismo sobre o artificialismo, enquanto criação humana:

Diz-se que os neplatônicos construíram criados e criadas para si, em madeira, em metal, em cera, em vidro e em couro. Diz-se ainda que Carlos Magno teria tido uma criadagem artificial. [...] Houve máquinas que sabiam falar, cantar, dançar e calcular que precederam a era da cibernética. (HOCKE, 1974, p. 193)

Gepeto era o nome do construtor. Na diegese de C. Collodi, Gepeto, por ser muito pobre não tinha nem madeira para construir seu boneco (máquina). Vai até o carpinteiro Mestre Antônio, cujo apelido é Mestre Cereja, apelido este devido à ponta de seu nariz estar sempre vermelha e bem lustrosa, pedi-lo um pedaço de madeira.

Enquanto Gepeto se encaminhava para a Oficina de Mestre Cereja aconteciam momentos mágicos naquele lugar. Aquele pedaço de pau, citado acima, foi parar na oficina junto com outras madeiras. Quando o viu, Mestre Cereja teve a idéia de transformá-lo em um pé de mesa. Mas, quando iniciou o feitio com sua machadinha afiada, o pau começou a falar, gritar, sentir cócegas, assustando tanto o velho carpinteiro que esse chegou a desmaiar.

Passado algum tempo do ocorrido, Mestre Cereja se recompondo ainda do susto, recebe a visita do senhor Gepeto. Como se não bastasse toda aquela situação que passou, Mestre Cereja sofre com mais traquinagens do pedaço de pau. O pedaço de pau faz iniciar uma briga entre os dois bons amigos por que o pedaço de pau, não se sabe como, descobre que o apelido de Gepeto era Polentinha (apelido que odiava), e começa a gritar este apelido como se fosse Mestre Antônio que o fizesse, já que ninguém acreditaria ser vindo este som de um pedaço de madeira.

Gepeto de costas estava a conversar com o amigo Antônio, quando houve seu apelido alto e em bom tom. Pergunta ao Mestre Cereja por que fizera aquilo. Por sua vez, Mestre Antônio tenta responder para Gepeto que não fora ele o culpado, mas o pau, o pau falante. Gepeto não acredita. Como um pau saberia seu apelido e como poderia falar? Discutem. Como se não bastasse, o pau falante acerta-se nas pernas de Gepeto como se fosse Mestre Antônio que o fizesse. Então, vão às vias de fato. Brigam de murros mesmo. Levantam-se, recompõem-se, apertam-se as mãos, voltam à boa amizade. Gepeto pega o pedaço de pau falante que havia ganho e vai-se embora.

Concluída a batalha, Mestre Antônio verificou que tinha dois arranhões a mais, no nariz. Gepeto observou que estava com dois botões a menos no colete. Feito por esta forma o encontro de contas, os dois deram, de novo, um aperto de mãos, jurando continuar sendo bons amigos por tôda a vida. Em seguida, Gepeto tomou o belo pedaço de pau e, agradecendo a Mestre Antônio, voltou, mancando, para sua casa (HOCKE, 1974, p. 9).

Começa a criação de Gepeto: a construção de seu boneco Pinóquio. Inicia seu trabalho com grande energia, envolvido pela atmosfera da curiosidade, da nova criação que o anima para ver o resultado final. Para Gustav Hocke:

... a capacidade humana de construir máquinas pode provocar, não apenas resultados úteis ou curiosidades (*meraviglia*), mas também o surgimento de um mundo artificial, o mundo “artificial” da técnica, estágio intermediário entre o homem e a natureza (HOCKE, 1974, p. 193).

No Capítulo III do livro *As Aventuras de Pinóquio* começa a criação do boneco. “Logo que entrou em casa, Gepeto tomou, sem perda de tempo, as ferramentas, pondo-se a entalhar e a construir o seu boneco” (COLLODI, s/a, p.10).

Observou-se como foi construído o boneco Pinóquio a começar do próprio nome. Pinóquio era nome generalizado para todos os integrantes de uma família (pai, mãe e filhos) o que comprova no próprio nome a simbologia da produção em série. A mensagem que se absorve é que ninguém ali tinha personalidade, ou poderia ser

considerado diferente do outro. Na construção propriamente dita, Gepeto faz primeiro os cabelos, a fronte, os olhos, que o olharam com reprovação. Fez o nariz que logo cresceu. Cresceu tanto que não acabava mais. Fez a boca que mal feita, riu-se dele; os pés que lhe deu um chute no nariz; e as pernas que assim que ficaram firmes, pôs-se a correr pela rua.

Retoma-se, para tanto as frases irônicas do ‘bom velhinho’ quando se refere à família dos Pinóquios: “Este nome lhe dará sorte. [...]. O mais rico deles pedia esmola”. Ou seja, como Gepeto era muito pobre, a sua grande criação, não teria conflitos de ordem econômica, como ele. Essas construções irônicas fizeram-se perceber a grande diferença da criação do homem para com a criação de Deus ou da natureza. Deus fez o homem, um ser racional a sua imagem e semelhança para que ele dominasse toda a terra, não para ser subjugado como a máquina o é, pelo homem. O poema *A criação*, de Ovídio (2003) confirma a colocação acima:

Mas algo mais era necessário, um ser refinado,
 Mais capaz de pensar, um sábio, um legislador,
 Então nasceu o homem, dizem, à imagem de Deus,
 Ou da Terra, talvez, que tão recentemente apartada
 Do velho fogo dos céus, ainda retinha
 Alguma semente da força celestial que encantou
 Os deuses ao surgir com vida do barro e da água.
 Todos os outros animais subitamente pareceram
 inferiores àquele ser; o Homem,
 Só ele, ereto, conseguia levantar seu rosto para o Céu
 (OVÍDIO, 2003, p. 11).

A criação do homem que transposta em boneco, na construção de Gepeto, é paradoxal. Enquanto homem criador, Gepeto transmite um homem revestido de toda angústia, tentando realizar uma criação melhor elaborada do que a do Criador, ou da natureza. Essa percepção que se realizou durante as análises só fez comprovar o ápice da teoria maneirista que revela que o artista era envolvido por certa insegurança, no momento de sua criação. “O engenho e a insegurança são as duas tônicas essenciais do Maneirismo por volta de 1600” (HOCKE, 1974, p. 69).

Toda a construção de Pinóquio está detalhada no próximo Capítulo, o qual ficou designado à análise dos hieróglifos encontrados nos contos infantis que fazem parte do *corpus* desta Dissertação.

4.2 O Enigma, o Fantástico, o Mítico e o Monstruoso em *O Castelo de Branca de Neve*

No conto “O Castelo de Branca de Neve” (2005), de Maria de Fátima Gonçalves Lima é um conto de fadas. As categorias temáticas maneiristas mais fortes encontradas são o mítico, o enigma, o monstruoso e o belo e a metamorfose, mas num jogo paradoxalmente belo e gracioso. Percebe-se na obra um grande enigma, marcas “dissonantes” dentro do conto, de forte tendência maneirista que se observou na discursividade da autora, da modernidade. Segundo Friedrich:

Esta junção de incompreensibilidade e fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietação que à serenidade. A tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral (FRIEDRICK, 1978, p. 15).

O conto foi inspirado na história da Odisséia de Ulisses, mitologia grega. Nívea, como seguirá é a personagem principal do conto. Diferirá do arquétipo do “homem engenhoso, esperto e criativo”, de Ulisses (HOCKE, 1974, p. 156).

O maneirismo que a autora possui no seu discurso percebe-se que ao mesmo tempo, que destrói o arquétipo medieval, ela se une a ele. O arquétipo torna-se um modelo abstrato e ideal que serve como subterfúgio diante dos problemas dos tempos modernos que surgem. Hocke afirma que:

O Maneirista contemporâneo sempre procura ocultar a sua verdadeira ‘problemática’. Ele esconde a sua contingência humana através de abstrações desconcertantes, de uma nova gramática, de uma nova sintaxe e de uma nova língua (HOCKE, 1974, p. 153).

A autora vai mesclando e percorrendo tempos e espaços diversos das histórias dantes narradas desde a mitologia greco-romana, textos bíblicos a poemas da modernidade como os de Carlos Drummond de Andrade, contos de Guimarães Rosa, fazendo o leitor perder a noção de tempo e de espaço como se vê em *A poética do espaço*, de Bachelard (1998), devido à tenacidade deste fio condutor que nos prende ao

real. “O que é original parece ser muito elástico e ligado ao espaço” (HOCKE, 1974, p. 151).

O jogo, a graça, o mistério que envolve o conto são processos de desconstrução do mundo mágico e fantástico do conto de fadas. Lima (2005) desconstrói toda a ficção, quebrando regras e paradigmas da linguagem, e por esse movimento que faz, seu conto possui marcas de identidade, de originalidade, dentro dessa equivalência *diegética-intuitiva*, que nos permite num primeiro momento ver a obra apenas como intertextualidade. “A universalidade de um artista cresce com seu crescente pensamento artístico, sua liberdade de variar, construir e desenvolver formas, e a descoberta progressiva do importe através de sua própria imaginação consolidada” (LANGER, 2006, 406).

Ao dinamismo das diversas linguagens e do espaço que a palavra ocupa na obra, percebe-se uma relação sêmica complexa, criando aí pontos de intersecção de um texto em rede, que gera a obscuridade enigmática dificultando a interpretação, o que dá à obra, não mais esta visão de intertextualidade com o conto original dos irmãos Grimm, mas uma obra de arte que tende a uma reescritura original, que foi bem pensada e bem estruturada, que envolveu um grau superior de habilidade para tal ofício.

Um dos momentos mágicos que acontece no conto é quando o príncipe pega na pedra azulada do jardim de seu Castelo para dá-la a Nívea, e instantaneamente, desaparece. Aqui temos o elemento fantástico. Com a ajuda do Mestre anão, Nívea entende que seu pai virou uma *flor azul* que está no jardim do castelo, que por acaso, num momento de devaneio, a Princesa descobre essa flor azul no meio do jardim. Descoberta essa, pois o jardim era todo florido de rosas vermelhas que o Príncipe tanto gostava, e existia apenas aquela rosa azul no canteiro. Mestre anão, com toda certeza, fala a todos que o Príncipe era a rosa azul.

Devido a sua autoridade de filósofo conquistada dentre todos, é acreditado. Aqui se percebe outra desconstrução do original, porque a autora busca nesta palavra “filósofo” outro diálogo com textos antigos, clássicos, que são o grande berço cultural da humanidade. Encontramos no conto, Platão e Sócrates, decodificados dos subentendidos encontrados. Um legado de sabedoria do homem e do mundo que o circunscreve está também presente na obra.

Assim, o Príncipe está em estágio de encantamento, estágio letárgico. Para salvá-lo, Nívea e os anões deverão ir atrás de Tirésias, um adivinho que fica do outro lado do mundo.

Nívea aparece com um “manto azul” que ganhara de um ancião quando nasceu. Ao final do texto descobre-se que este ancião era o próprio Tirésias. Tomada de muita força e coragem, convoca todos os anões para esse desafio. Todos morrendo de medo dão desculpas para não acompanhá-la, mas ela irredutível à procura de Tirésias para salvar seu pai, envolve-os numa magia de coragem e de força tão grandes, que contagiados por ela, todos a acompanham. Vão munidos para esta grande batalha de “união” e de “muito amor”, além do manto azul. Essas eram suas armas. O importante é que cada um sem perceber sua qualidade e importância serve para transporem todas as “pedras do caminho” (DRUMMOND, 1967), como se pronunciassem as palavras mágicas do oráculo de Édipo Rei (SÓFOCLES, 1980), descobrindo a cada obstáculo vencido, o enigma que envolve toda a ação, desde o início de sua caminhada até chegar a Tirésias.

A pequena princesa estava apenas com 7 (sete) anos. A Princesa mãe deveria ficar para vigiar a rosa azul para ninguém cortá-la, se não ele, o Príncipe, morreria. A vigília era fundamental. Outra palavra que marca fortemente o enigmático dentro do conto está na expressão: “Assim, o grupo seguiu em busca do segredo de Tirésias” (LIMA, 2005, p.17). A palavra “assim” quer significar aqui “tecer”, ou seja, a história, simbolicamente, continuará sendo tecida.

Andaram dias, noites, atravessaram longínquas montanhas, mas aparece outra vez a “pedra no meio do caminho”. Como transporiam o oceano? Cansados, a princesa lembra-se do seu manto azul, transformando-o em tapete mágico, tapete voador para atravessarem o grande Oceano. Conseguiram. É o quarto momento mágico.

Outra “pedra no caminho” que deveriam transpor era passar por terras onde viviam três perigosas feiticeiras. Na página dezoito encontramos a frase que nos leva à inferência da *terceira margem da palavra*: “O que vejo! O que vejo! O que vejo? – Eu vejo! Eu vejo! Eu vejo!” (ROSA, 1967, p. 32).

Um outro estranhamento que aparece no momento desse encontro de Nívea, dos anões com as feiticeiras (bruxas no original) é quando elas, estão preparando toda a poção alquímica para jogá-los dentro do grande tacho, fazem referência à expressão *gente blasfema* – Retomando à Bíblia (LIMA, 2005, p. 19)

Outro intertexto está no início do segundo parágrafo, página vinte quando “Nívea, com determinação, entrou na *Caverna* das bruxas”, nos remete a Platão (1999). No momento em que todos enfrentam as bruxas, elas ficam com medo de todos.

Todas elas conhecem de onde vem aquele manto azul e para que serve:

_Essa menina sabe o caminho! – falou a segunda feiticeira. Olha o manto... Horrível... Horrível! Ela sabe! a outra: _ Sabe, mas não sabe que sabe. Parece o filósofo que morreu com cicuta (agora se retoma a Sócrates) – observou a primeira feiticeira (LIMA, 2005, p. 21).

Elas sabiam o que Nívea carregava, mas não queriam dizer o caminho para se chegar até Tirésias (vivia no mundo subterrâneo, junto aos mortos, no inferno – mitologia grega). Inicia uma luta entre o bem e o mal, mas o bem acaba vencendo, pois a terceira bruxa encanta-se pela *cólera de Zangado* (LIMA, 2005, p. 20). Ela era a mais nervosa de todas. Apaixona-se pelo grande anão e entrega a carta enigmática para ele, a fim de descobrirem o caminho para se chegar até Tirésias. Diz-lhes que teriam de passar por *sete pedras* no meio do caminho (mais uma vez cita o poema de Drummond), juntamente com toda simbologia que envolve o número 7. Mas, as outras não queriam entregar o mapa para se chegar até Tirésias. Zangado fica mais irado e consegue de vez o mapa pelas mãos da terceira feiticeira que se apaixonara por ele. Mestre o pega nas mãos e percebe que para lê-lo tem de desvendar todos os enigmas que ali estão. Esta carta geográfica torna-se uma grande pedra no caminho para o anão Mestre, que com toda sua sabedoria foi difícil interpretá-la.

Entendendo um pouco melhor o enigma, retomaram mais uma vez o caminho. Andam bastante e encontram um monte de onde surge de dentro, de uma caverna escura, um gigante, com um olho só, um monstro, *Ciclopes*, tímido e que foi conquistado por Feliz, pelo seu jeito despojado e que passava só felicidade. Ciclopes dá um presente para Feliz (uma aljava e uma seta). Feliz recebe seu presente e feliz, Ciclopes volta para dentro de sua gruta e os deixa passar sem maiores problemas.

Seguindo o enredo, Nívea e os sete anões continuam percorrendo o caminho decifrado pelo Mestre e logo avistaram outra caverna. Agora saindo dali, outro monstro de cem olhos, *Argos*. Desta vez quem entra em combate é Soneca. Como bocejava bastante, passa o seu sono para Argos, que cai num sono profundo, deixando os heróis salvos de sua perseguição.

Caminharam mais, atravessaram uma bela montanha de onde caía uma imensa e linda cascata. Ficaram extasiados por verem tamanha beleza num lugar tão horrível por onde já haviam passado. Mas, a alegria dura muito pouco, pois Quimera, outro monstro mitológico aparece soltando urros e fogos pelas ventas. Todos tentaram

combatê-la com as armas que já tinham sido usadas e com bom êxito. Mas tudo foi em vão. Inicia o grande desafio. O herói desse combate, o anão Atchim, que numa crise de espirros e tosse assusta Quimera, tendo ela adquirido o vírus de Atchim. De tanto medo da doença que havia adquirido, corre pela montanha afora, até sumir (LIMA, 2005, p. 27).

Andaram por muito tempo e tudo estava na maior paz, até encontrarem outra “pedra no meio do caminho”, Meduza. Agora seu grande oponente, Dengoso. O seu jeito dengoso, molengo e terno fizeram derreter aquele coração de pedra e não querer fazer mal mais a ninguém.

Já estavam chegando ao fim dessa longa aventura. Mas tinham ainda de passar por um rio que estava próximo dali. O rio ficava perto do Vesúvio (Vulcão de origem composta que ficava em Nápoles - Itália). Era um rio negro, cheio de vapores e parecia não haver nenhuma vida nele. Somente a morte rondava aquele horrível lugar. Havia um barqueiro que ajudava a atravessá-lo, seu nome Caronte, que nos lembra, de certa forma, ao barqueiro de Guimarães Rosa em “A terceira margem do rio”, um conto que descreve a loucura e ao mesmo tempo a transcendência da alma humana. Para Rosa o rio é cheio de magia, de profundidade, de obscuridade, como o é a alma humana. A vida é um grande mistério como o próprio rio, como profere em entrevista dada a Günter Lorenz, em janeiro de 1965:

[...] amo os grandes rios, pois são profundos como a alma humana. Na superfície são muito vivazes e claros, mas nas profundezas são tranqüilos e escuros como os sofrimentos dos homens. Amo ainda mais uma coisa de nossos grandes rios: a eternidade. Sim, rio é uma palavra mágica para conjugar a eternidade (ROSA, 2005).

Essa citação de Rosa (2005) só faz unir mais ainda o Maneirismo ao conto infantil, que a estética maneirista está presente na obra de Lima (2005).

Retomando o conto, O castelo de Branca de Neve, Caronte precisa fazer uma travessia diferente da que ele faz em Odisséia de Ulisses, aqui, não transporá mortos mas, vivos. Caronte não quer levá-los, não tem nem sentido, mas outro grande anão, que até então caladinho estava, cujo nome Dunga, torna-se o advogado da questão e explica tudo para o barqueiro. Se chegaram até ali, passando por todas as situações mais inusitadas e difíceis e em nome do “amor” para encontrar Tirésias, não tinha o menor sentido serem barrados naquele local. Observe a defesa de Dunga:

_ Senhor barqueiro, sei que comandas este rio e tens o poder de escolher seus passageiros. Tenho informação de que só transportas em seu barco sombras que estão vagando pela morte afora, porque foram inumanas e que não é permitido transportar, para além dessas margens e tenebrosas torrentes, qualquer morto. Além de tudo, devo esclarecer que meus amigos não são mortos e, principalmente, são todos dotados de nobres corações e correm o mundo em nome do amor. O amor é o bem maior desses humanos que pregam caridade, amizade, esperança, sabedoria, paz, felicidade e emoção; sabem amar, amar e amar... Eles não têm medo da morte, porque vivem o Amor, sabem que são vencedores e têm corações apaixonados (LIMA, 2005, p.24).

Diante dessa prospecção de Dunga para Caronte sobre a vida e o amor, percebe que só trabalhou a vida toda com a morte e a maldade, resolvendo assim levá-los até Tirésias. Esse era um adivinho cego e poderoso, só ele saberia como fazer o Príncipe voltar à vida. Caronte, então, conduz os passageiros para uma margem desconhecida, para o rio do amor.

Atravessaram o tenebroso rio e chegaram a um lugar impregnado de gases mortíferos e chamas, onde se ouviam clamores, pareciam estar no inferno. Entre tantos horrores ali estava sentado tranquilamente Tirésias, de onde “seus olhos cegos exalavam uma luz fascinante”, de barbas muito longas e feições tranqüilas. Estava à espera de Nívea. Contou-lhe que quando ela nasceu ele transformou sua filha Manto, em um véu azul, que lhe serviria para envolver e proteger não só a cabeça da menina, mas todo o Castelo. Este manto a protegeria contra todos os malefícios, trazidos pelos ventos do desamor. Portanto, Nívea, enquanto vivesse tinha competência para dar proteção ao Castelo dos pais e todos continuarem *felizes para sempre* - recorrência ao original (LIMA, 2005, p. 40).

Só Tirésias conhecia a história de Nívea, ninguém mais. Ele tinha o futuro de Nívea em suas mãos. Entregou-lhe o manto azul para ela como uma dádiva. O manto azul que a envolvia e a protegia era a filha de Tirésias chamada Manto, que também previa o futuro como Tirésias, mas estava condenada como ele. Como havia nascido Nívea, a filha da Princesa Branca de Neve, Tirésias achou por bem viver Manto, simbolicamente como este manto azul, que protegeria o castelo de todas as mazelas e maldades da vida. Tirésias revela que Nívea está intrinsecamente ligada a sua filha e

que só o amor pôde levá-la até ele, para conhecer a si mesma e desencantar seu querido pai. Tirésias passa, então, a chamá-la de *minha Nívea*.

Ele ensina Nívea a recuperar a vida do Príncipe. Teria apenas que colocar o manto azul sobre a flor azul que ele voltaria a ser o que era. Outra análise que também se faz pertinente da obra é Nívea como toda criança de 7 anos está cheia de conflitos e em busca de si mesma. Toda essa aventura importa-lhe para entender melhor de onde veio, a que veio e para onde vai. Descobre que tudo só vale à pena, que qualquer barreira pode ser transposta se houver amor e união, leis do cristianismo. Portanto, a autora não dissocia sua arte da religião, traços esses observados, também, nos maneiristas dos séculos XVI e XVII. “A arte e a religião, ainda que esta, muitas vezes, se revele gnóstica e herética, não andavam separadas nos séculos XVI e XVII” (HOCKE, 2005, p. 165), que agora Maria de Fátima (2005) traz para a modernidade.

Outro forte momento da estética maneirista segundo Hocke:

Espaço e tempo, ser e vir-a-ser, coincidem aqui num só momento. O ser passa por uma angústia comparável àquele que se pode experimentar, muitas vezes, num estado de semivigília: movimento e oscilação, indicando um estado intermediário entre o ser e o vir-a-ser e uma indizível experiência “ontológica” (HOCKE, 1974, p. 153).

Todo o espaço geográfico percorrido pelos heróis da história, observado no mapa mundi tem-se a certeza de ter sido uma aventura longa e perigosa. Torna-se, portanto, uma nova epopéia, A Odisséia de Nívea que também tem de vencer vários monstros do mar e das trevas. Nívea, neste conto, é a desconstrução do mitológico Ulisses.

[...] embora uma obra de arte revele o caráter de subjetividade, ela é em si mesma objetiva; seu propósito é objetivar a vida do sentimento. Como forma abstraída ela pode ser tratada de maneira inteiramente à parte de suas fontes e fornecer padrões dinâmicos que surpreendam até mesmo o artista. Todas as influências alheias em sua obra constituem tais contribuições a seu conhecimento humano (LANGER, 2005, p. 388).

Os heróis desta história infantil desbravam territórios nunca dantes vistos e acontece aqui toda uma desconstrução do conto original de fadas de Branca de Neve, a

desconstrução da Odisséia de Ulisses e a construção de uma nova obra de arte O Castelo de Branca de Neve. Este é o grande salto que a autora consegue dar em seu texto infantil.

4.3 Metamorfose e Paisagem Antropomorfa em *Irmãozinho e Irmãzinha, O Gamo Encantado*

Irmãozinho e Irmãzinha, O Gamo Encantado é um conto diferente dos tradicionais em sua estrutura. Não se inicia por “Era uma vez...”, nem termina em “e viveram felizes para sempre”, após o casamento.

Começa com a fuga de duas crianças, da madrasta, mulher muito má que lhes batia muito, os humilhava e os deixava passar fome. Revoltados saem do castelo e no percurso encontram uma floresta. Sendo já tarde da noite encontram uma árvore, velha e oca. Entram na cavidade querendo repousar e dormir, após um dia exaustivo de andar e chorar de saudades da mãe deles.

No outro dia acordam e o Irmãozinho com sede procura água no riacho que passava ali por perto. Mas, não sabiam que a bruxa da madrasta os havia seguido e enfeitiçado toda a água dos riachos que encontravam. No primeiro riacho, misticamente, a Irmãzinha ouviu-o dizer que quem bebesse de sua água seria transformado em tigre. Ele ouviu o conselho de sua irmã e foi procurar outro. Neste segundo, Irmãzinha ouviu o riacho dizer que poderia transformar quem dele bebesse a sua água, em lobo. No terceiro, o Irmãozinho, já morrendo de sede, não houve sua Irmãzinha e se transforma num gamozinho.

Ela desesperada, tira sua liga dourada da perna e lhe coloca ao pescoço para puxá-lo, trança alguns juncos fazendo um cordel para prender o animalzinho. “Internam-se ambos na Floresta”.

Irmãzinha acha uma casinha e toma posse dela, com seu irmão “o gamozinho”. Sobrevivem de raízes e castanhas até um dia aparecer caçadores na floresta e seu irmão O Gamozinho, querer brincar na caçada. Sai uma vez, duas e na terceira vez sofre um

ferimento no pé e, por correr mais devagar para voltar a casa, são descobertos por um jovem Rei. Este Rei encanta-se pela Irmãzinha, pede-a em casamento e leva com ele os dois para o seu castelo. Vivem felizes até sua madrasta saber que estavam vivos e felizes num outro castelo. Irmãzinha dá à luz um filho enquanto o Rei estava fora caçando.

A madrasta tinha uma filha feia como a escuridão e que tinha um olho só. Queria se casar com um rei de todo jeito. A bruxa madrasta e a filha planejaram matar Irmãzinha no castelo e colocar sua filha no lugar dela antes de o Rei retornar da caçada. Passa-se pela camareira, busca Irmãzinha para tomar o seu banho. Tranca-a no quarto de banho com um fogo infernal aceso, que em breve a rainha morre sufocada pela fumaça.

A filha da madrasta bruxa toma forma e semelhança da rainha e apossa-se do seu lugar no leito. O Rei chega feliz com a notícia de ser pai, mas a camareira, que neste momento é a bruxa, não deixa o Rei abrir a janela para ver sua esposa direito e beijá-la. Durante vários dias ficam no quarto sem luz porque a bruxa não conseguiu tirar o defeito da filha de ter um olho só e se o Rei visse logo ele acharia tudo aquilo muito estranho e acabaria com toda a farsa.

A bruxa se vai e deixa a filha no castelo. A camareira antiga toma o seu posto novamente, como se acordasse de um encanto e volta a cuidar do bebê no quarto ao lado da Rainha. Começa a perceber que a Rainha entra no quarto todos os dias à meia-noite, vindo cuidar de seu filhinho e do gomozinho (seu irmão), com carinho e dedicação. Achando estranha essa situação, avisa ao Rei e este vai para o quarto ver se era verdade. Isso acontece nas três últimas noites que a Rainha estaria ainda ali para cuidar de sua família.

Mais uma vez a simbologia do número três aparece fortemente. A primeira simbologia está no encantamento dos riachos.

O Rei vê toda essa dinâmica a partir da terceira noite para a última despedida de sua Rainha. Na segunda acontece o mesmo, mas o Rei, quando ela está saindo do quarto, corre atrás dela e pergunta-lhe se era a sua verdadeira esposa. Ela diz que sim.

Ela volta a viver bela, sadia e viçosa como antes. O Rei manda julgar e condenar a bruxa e sua filha. A filha foi conduzida à floresta que logo foi estraçalhada por animais ferozes e a bruxa lançada à fogueira. Quando ela se transformou em cinzas, o gomozinho recuperou novamente o seu aspecto humano. Então Irmãzinha e Irmãozinho viveram juntos com o Rei e seu filhinho no castelo, alegres e felizes pelo resto da vida.

Este conto nos traz a categoria maneirista da Metamorfose muito forte. É o irmãozinho que se transforma em gamozinho, a bruxa em camareira, a filha da bruxa em Irmãzinha, Irmãzinha em fantasma, a floresta em hospital. Mas, o que mais nos chama a atenção é a metáfora alógica que se constrói, no enredo, sobre a floresta. O conto sugere essa metamorfose do hospital, criando uma paisagem antropomorfa na expressão *se internaram na floresta*. Essa expressão nos faz refletir sobre o aspecto patológico dos personagens, pois numa imagem “normal” que tem por espaços a internação são hospitais, clínicas, spars e não florestas. Floresta para nós é um lugar denso de árvores de todas as espécies, animais selvagens, brejos, riachos e outros aspectos.

Segundo Arcimboldi (Apud HOCKE, 1974, p. 246-247) é a visão do mundo invertido, que se denomina de Paisagem Antropomorfa e Dupla Face, que acontece no fantástico do mundo “animado” ou “inanimado”. Esse notável artista do século XVI retratava em suas telas essa transposição, essa transferência de um ser inanimado em ser animado ou vice-versa, sob o ponto de vista técnico denominado *metaforismo alegórico*, baseado na retórica de Aristóteles.

A partir de 1600 essa transposição criada por Arcimboldi (Apud HOCKE, 1974, p. 247), fez com que seus seguidores a utilizassem fortemente no teatro, no *ballet*, no carnaval e na moda. Na Corte chegaram a apresentar em Bolonha no ano de 1600 o *ballet* intitulado “A montanha de Circe”, cavaleiros que se transformam em animais e vice-versa. E Hocke diz:

O mundo tornou-se “reversível” e a Circe maneirista não é apenas capaz de transformar homens em animais, mas todo “objeto” pode ser transformado em outro objeto qualquer. [...] Trata-se de frutos da magia, que é a arte das transformações (HOCKE, 1974, p. 247).

Mais tarde, em 1651, com a obra de Ovídio (HOCKE, 1974, p. 247), o romance *El Criticón*, retornava com toda a força o poder da Metamorfose, visto que ela havia desaparecido do teatro devido ao seu aspecto artificialista.

Este conto que estamos analisando é pertencente dos séculos XVII e XVIII que se encaixa ao movimento maneirista em sua terceira fase do século XVI, tendo como seu maior expoente Arcimboldi (HOCKE, 1974), típico da *imitacione fantástica*.

Voltando à expressão *internaram na floresta*, Paul Ricoeur (2005), em sua obra *A metáfora viva*, no capítulo *A metáfora e a Semântica da Palavra*, verificamos que além da metáfora significar polissemia, segundo a semântica, também é um recurso para se dar uma explicação psicológica no interior de uma teoria. Segundo Sausurre, “na tradição puramente saussuriana essa interferência é tão simples quanto significante e significado terem ambos um estatuto psicológico, enquanto imagem acústica e conceito” (Apud RICOEUR, 2005, p. 183). É, pois, pela associação das ideias que o mecanismo psicológico rege as inovações semânticas. Teoria esta lançada na época da *Retórica*, visto que na modernidade alguns estudiosos não têm esta mesma definição para a metáfora.

Mas, ficaremos também com este entendimento de metáfora como forma de associação entre a lingüística e psicologia, porque cabe na análise de nosso conto, segundo a expressão estética maneirista de que estamos tratando.

Internam na floresta. Época de amadurecimento emocional, mudanças de crianças para adolescentes, necessidade de segurança e de aconchego de um lar feliz. Do ostracismo para o abrir-se para a vida. Isso se torna verdade quando lemos no início do conto:

Desde que nossa mãe morreu, nunca mais tivemos uma hora feliz: nossa madrasta nos espanca todos os dias e, quando chegamos perto dela, nos enxota a pontapés. Nosso único alimento são as côdeas duras de pão; trata melhor o cachorrinho debaixo da mesa, pelo menos ela lhe dá, de vez em quando, algum bocado bem bom. Meu Deus, se nossa mãe soubesse! Vem, vamo-nos embora daqui, vamos por esse mundo afora.
[...]. Ao anoitecer chegaram a uma grande floresta; estavam tão cansados de chorar e de andar e com tanta fome que resolveram entrar na cavidade de uma velha árvore oca e aí adormeceram (GRIMM, 1963, vol. VIII, p. 119, 120).

Neste último parágrafo, temos uma imagem metafórica maravilhosa que representa o útero da mãe “a cavidade de uma velha árvore oca e aí adormeceram”, encontraram a paz e a segurança e saciaram sua fome. Esta metáfora alógica nos faz verificar uma ruptura na vida dessas crianças, uma necessidade de amadurecimento diante das dificuldades da vida e maldades das pessoas que convivem com elas, a dificuldade de enfrentar as decepções, sem contar que nem mencionam o pai, ou seja, ele era inexistente em suas vidas. Essa vida uterina que retornam a ela depois de muito

choro e cansaço, faz com a floresta se descaracterize, que não tenha animais ferozes para engoli-los, mas tenha muitos elementos que lhes ajudarão a crescer durante a internação. O tempo letárgico dos personagens principais, não está na morte e no ressuscitar dos mesmos, como na maioria dos contos, mas recolhidos na segurança e no aconchego de um lar seguro e tranqüilo da casinha que encontraram, milagrosamente, para morar, no meio da floresta.

Há também uma troca de papéis interessante entre os irmãos. É o menino que chama a menina para irem embora, mas quem assume o papel de responsabilidade pela vida dos dois e que os protege é a menina, e é ainda por meio dela e do encantamento que causa ao Rei que os encontra é que dá um verdadeiro lar para ela e seu irmão, o que confirma que a mulher é “a verdadeira fonte e protetora da vida”.

Andaram, andaram, andaram e, por fim, descobriram uma casinha; a menina espiou dentro, viu que estava vazia e resolveu: “Ficaremos morando aqui”. Juntou folhas e musgo e fêz uma caminha macia para o gamozinho e todas as manhãs saía cedo para colher raízes, amoras e nozes para seu sustento (GRIMM, 1963, vol. VIII, p. 121).

[..]

A irmãzinha colhia a erva mais tenra, que ele vinha comer alegremente em suas mãozinhas, saltando e dando mil cabriolas a seu lado. À noite, cansada das labutas diárias, irmãzinha rezava suas orações, depois reclinava a cabeça no dorso de gamozinho e nesse travesseiro adormecia sossegada. Se o irmãozinho voltasse à forma humana, a vida ali seria maravilhosa (GRIMM, 1963, vol. VIII, p. 122).

Voltando à questão da floresta, que reflete a paisagem antropomorfa, expressão criada por Arciboldi no século XVI, a imagem nos é invertida em forma de um hospital, não um hospital que cuida apenas das patologias do corpo, mas também psíquicas, da alma. Ficaram internados ali por muito tempo. O que nos sugere até a puberdade.

Bastante tempo viveram ainda sozinhos na floresta, mas deu-se o caso que o rei organizou uma grande caçada; então ressoaram as trombas por entre o arvoredos, o latido dos cães, os gritos alegres dos caçadores, e o gamozinho, ouvindo esse tropel, pensou no prazer que teria em participar daquele divertimento (GRIMM, 1963, vol. VIII, p. 122).

Arciboldi (Apud HOCKE, 1974, p. 76) apresenta-se como mestre de uma metamorfose total, e parece endossar o pensamento de Lautréamont (Apud HOCKE, 1974, p. 76) fase entre 1900/1950 – Futurismo/ Surrealismo:

A força do ‘fantástico’ tem o direito de aproveitar tudo aquilo que é percebido pelos sentidos, de reuni-lo e de compô-lo sob nova forma. (...) O belo é um encontro fortuito, sobre uma mesa cirúrgica, de um guarda-chuva e de uma máquina de costura (Apud HOCKE, 1974, p. 76).

No conto, pudemos verificar diversas passagens dessa força fantástica da metamorfose. Vejamos do irmãozinho em gamo:

A irmãzinha tornou a pedir:

_ Oh, meu irmãozinho, peço-te, não bebas desta água, senão te transformarás num gamozinho e fugirás de mim.

Mas o irmãozinho já estava ajoelhado junto da água e bebeu, porque sentia muita sede. Mal tinha sorvido os primeiros goles, eis que se transformou num pequeno gamo (GRIMM, 1963, vol. VIII, p. 121).

Eis a metamorfose da filha da bruxa:

Feito isto, a velha meteu uma touca na cabeça da filha e deitou-a no leito, no lugar da rainha. Deu-lhe também a forma e a semelhança desta; só não pôde restituir-lhe o olho que lhe faltava; e para que o rei não percebesse, ela foi obrigada a deitar-se de lado, tentando assim esconder a falha (GRIMM, 1963, vol. VIII, p. 128).

A bruxa tendo matado a Irmãzinha no quarto de banho, sufocada na fumaça, Irmãzinha como um fantasma, todos os dias à meia-noite, ia ao quarto do bebê e onde o seu Irmãozinho, o gamozinho, dormiam tranquilamente. Lá ela amamentava seu filhinho, ajeitava-o no bercinho, agasalhando-o com carinho, fazia carinho no gamozinho e silenciosamente saía do quarto como havia entrado, sem barulho algum. Fez isso durante muitas noites até que a ama que dormia no quarto da criança

percebesse e revelasse o fato para o Rei. Ele então para ver se era verdade, o rei fica escondido no quarto do menino para observar. Tudo era verdade. Mas aquela vez foi diferente. Ele corre para ela, perguntando-lhe se ela era a verdadeira esposa querida. Ela confirma e retorna à vida. Outro momento de metamorfose no conto:

_ Não podes ser outra senão a minha esposa querida.
_ Sim, _ respondeu-lhe ela, _ sou eu mesma, tua esposa querida.
Pela graça de Deus, voltou à vida, bela, sadia e viçosa como fora antes (GRIMM, 1963, vol. VIII, p. 130).

Termina, portanto, com a metamorfose de Irmãozinho, de gamozinho em humano novamente:

Contou ao Rei o crime praticado pela bruxa perversa e sua filha. O rei, então, mandou que fossem ambas julgadas e condenadas. A filha foi conduzida à floresta, onde acabou esfaqueada pelos animais ferozes: a bruxa foi lançada à fogueira, onde teve morte horrível e assim que se transformou em cinzas, o gamozinho recuperou novamente o aspecto humano (GRIMM, 1963, p. 130, vol. VIII).

Há, dessa forma, toda uma atmosfera mística envolvendo a situação. A nuvem cinza passa, deixando a paz e a felicidade no castelo após a justiça alcançada.

4.4 Os hieróglifos

Retoma-se, neste capítulo, a teoria do Maneirismo, agora para discorrer sobre os *hieróglifos*. O alicerce teórico que se contou para este estudo está no alemão Gustav Renè Hocke.

Além da insegurança e do engenho, outra característica marcante do Maneirismo é a linguagem metafórica. Especificamente, no artificialismo é que se depara com a metáfora alógica. Juntamente com as metáforas nascem os hieróglifos, sinais importantes desta estética, que guardam toda uma simbologia, auxiliando na compreensão subentendida da realidade. Os hieróglifos, segundo Ficino (Apud HOCKE, 1974, p. 71), “é um sinal que serve para designar outra coisa, exatamente como a metáfora”.

Tudo quanto permanece na natureza torna-se bem pouco conhecido através do estudo do mundo material, mas bem claro, graças à contemplação interior e mística das idéias. A natureza é uma mina inextinguível de “hieróglifos”. Este termo e outros mais como: labirinto, enigma, fantástico, espelho, tempo, olhos, relógio, morte, etc, pertencem à linguagem predileta dos maneiristas (HOCKE, 1974). O hieróglifo além de ser o alicerce principal da literatura maneirista, foi também muito importante e eleito nas Artes Plásticas. “O hieróglifo é a expressão anatural da imagem subjetiva do mundo visível. O círculo maneirista tem a sua linguagem própria” (HOCKE, 1971, p. 71).

Encontrados, nos contos escolhidos (enigma, labirinto, fantástico, fadas, madrastas, artificialismo, olhos e outros) que nos deram uma visão de possibilidade, mesmo há três séculos neste intervalo de tempo, juntar a Estética Maneirista à Literatura Infantil dos nossos tempos.

No mundo da Arte, a alma é a rival de Deus. Não existem fronteiras entre o fictício e o real. Daí a satisfação em buscar novas experiências e a vontade de revelar o mundo subjetivo relacionado com o absoluto metafísico, por oposição ao mundo objetivo da natureza e da matéria, às tradicionais linhas harmônicas, à ordem social e ao farisaísmo. Assim, cresce paulatinamente o conflito entre esses homens de arte, tidos como “boêmios”, “sonhadores” e “tresloucados” e o mundo da

burocracia, dos militares, dos burgueses e da cultura convencional (FICINO, Apud HOCKE, 1974, p. 69).

É interessante citar que estamos no século XXI e que o homem contemporâneo se vê frente aos mesmos conflitos do homem maneirista do século XVI. Vivemos momentos de grandes angústias e inseguranças diante da vida. Mais do que nunca precisamos voltar a contar as historinhas que nossos pais, avós, tios, professores nos contaram, os maravilhosos contos de fadas para as nossas crianças. Precisamos voltar a sonhar, a acreditar que há seres mais poderosos que a gente, e que quando já atingimos os nossos limites eles vêm ao nosso socorro, com sua varinha mágica de condão, tirar-nos dos labirintos que a vida nos prende, ou aos enigmas que devemos decifrar.

4.4.1 Pinóquio e os Hieróglifos de Um Projeto

Utilizou-se como recorte no conto *As aventuras de Pinóquio*, para entender como se processa o mundo metafórico dos hieróglifos no Maneirismo: *os olhos*, *o nariz*, *a boca*, *as pernas* e *os pés*.

Os *olhos* é um hieróglifo muito importante. Nesta história de Pinóquio, eles revelam a máquina como um projeto artificial do homem. Fria, calculista e superior ao próprio homem. A parte que descreve esta construção está em:

Feitos os olhos, imaginem o assombro de Gepeto, quando percebeu que as pupilas do boneco se moviam e o contemplavam fixamente.

Gepeto vendo-se contemplado por aqueles dois olhos de madeira, levou o caso quase a mal e disse, com acento ressentido:

— Olhos de madeira, por que é que vocês me contemplam? (COLLODI, s/a, p. 10).

O que se percebe é que pela reação de Gepeto, “aqueles olhos” saíram a um tom de reprovação, desdém, descaso. Pelos olhos, pelo olhar do boneco já se reconhece não ser um “filho” amigo, nem muito menos amoroso. Seus olhos refletem os olhos frios e cruéis do homem real e sem alma que há em toda época.

Como segundo hieróglifo, o *nariz*, que simbolizará a mentira. Esta história tem como base pedagógica, ensinar à criança, que quem mente cresce o nariz. Hoje, há várias intertextualidades desse mesmo discurso “constituente” (MAINGUENEAU, 2005) no que concerne à questão da mentira. Mais uma vez, o artificialismo tenta revelar uma imagem real, não ideal, paradoxalmente à construção da imagem real e ideal do homem natural. Como marca desse artificialismo, citamos a expressão *nariz impertinente*. Vejamos:

Então, depois dos olhos, Gepeto fez o nariz do boneco. Mas o nariz, assim que ficou pronto, começou a crescer. Cresceu __ cresceu __ cresceu __ transformando-se, em poucos minutos, em narigão que não acaba mais.

O pobre Gepeto cansava-se de cortá-lo; mas, quanto mais o cortava e o acertava, mais comprido se fazia aquele nariz impertinente (COLLODI, *s/a*, p. 12).

Buscamos na teoria de Kircher, citado por Hocke, compreensão para essa situação. Ele diz que do nada deve nascer uma imagem perfeita, que se trata da magia. Precisa da técnica, mas o homem não pode ver só o lado prático da técnica, ele deve buscar a contemplação, a auto-satisfação. E diz mais, que a metáfora possibilita tudo, principalmente a deformação do homem em mil maneiras. “Experiências deste gênero, Kircher chama-as de *experimenta metamoseon*. A *translatio* (a transposição) da metáfora possibilita tudo, principalmente: *faciem hominis mille modis deformare* (deformar por mil maneiras o semblante do homem)” (HOCKE, 1974, p. 199).

Gepeto foi construir a *boca*. Essa, mal estava construída já fazia troça e colocava língua para seu criador. Outra marca forte do artificialismo. Mostrando o lado irônico do maneirismo.

Depois do nariz, fêz-se a boca.

A boca ainda não estava pronta. Mas começou logo a rir e a fazer troça de Gepeto.

__ Deixe de rir! Disse Gepeto, muito aborrecido.

Mas foi como se falasse à parede.

__ Deixe de rir, repito! Bradou com voz ameaçadora.
 Aí, a boca deixou de rir. Mas pôs a língua toda para fora.
 Gepeto, para não amargar o próprio sangue, fingiu não perceber,
 e continuou a trabalhar (COLLODI, *s/a*, p. 12).
 Depois da boca, fez o queixo. Depois o pescoço, os ombros, a
 barriga, os braços e as mãos (COLLODI, *s/a*, p. 13).

Pinóquio mais uma vez faz das suas travessuras. Retira a peruca de seu criador, coloca-a em sua cabeça desdenhando de Gepeto. Foi a sua maior tristeza, o momento de contemplação da sua obra de arte. Muito triste e melancólico, Gepeto, vira para Pinóquio e diz: “__ Que maldição de filho! Ainda não está completamente feito e já começa a faltar ao respeito para com seu pai! Mau, mau, meu menino. Mau, mau! E enxugou uma lágrima” (COLLODI, p. 12).

Observamos também outro momento de contemplação quando Gepeto vai para a cadeia, acusado de maltratar um boneco de pau: “(...) E ao caminhar para o cárcere, balbuciava, soluçando: __ Filho amaldiçoado! E pensar que tanto sofri para fazê-lo boneco às direitas! Entretanto bem que mereço isto! Eu deveria ter pensado antes! [...]” (COLLODI, p. 14).

É o primeiro contato real de Gepeto com sua máquina. Kircher mais uma vez nos ajuda a compreender. O criador quer uma *máquina perfeita* mas,

Trata-se, portanto, de uma magia! Seu primeiro contato com a técnica leva o Maneirismo à “ciência natural” e pseudo-empírica da magia. Esta é trabalhada “tecnicamente”. O homem não deve ver apenas o lado prático da técnica; ele deve encontrar nela também uma contemplação para si mesmo, e uma auto-satisfação (HOCKE, 1974, p. 199).

Mesmo triste, Gepeto, precisava continuar sua obra. Faltavam ainda as *pernas* e os *pés*. “Quando Gepeto acabou de fazer-lhe os pés, sentiu que um pontapé lhe era vibrado contra a ponta do nariz. __ Bem que mereço! Disse, então, Gepeto, de si para consigo. Eu deveria ter pensado nisto antes. Agora, é tarde!” (COLLODI, p. 12).

Essa passagem mais uma vez, descreve momentos de contemplação do criador diante de sua criação, e a insatisfação consigo de não ter criado algo tão bom como a própria natureza cria. Observa-se aqui o grande distanciamento que há entre as obras criadas pelo homem e outras criadas pela natureza. O que vai ao encontro de outra

característica do maneirismo que é o mundo das “Idéias” e Natureza Mágica. Segundo Panofsky,

[...] o século XVI seculariza a “idéia” platônica, transformando-a em uma faculdade “humana”. A obra de arte é sempre produto de uma idéia do artista e não uma simples cópia da natureza. As idéias são modelos ou concepções que residem no espírito humano, ainda que elas devam ser encaradas como “reflexos” do divino (Apud HOCKE, 1974, p. 74).

Retornemos, portanto, à *diegese*. Depois de quase todo construído, Gepeto colocou Pinóquio no chão tentando fazê-lo andar, mas suas pernas estavam emperradas e não sabia mover-se. Remete-nos à máquina. Outra vez temos a imagem do artificialismo construída, como no exemplo:

Depois tomou o boneco por baixo dos braços, e o pousou no chão, no assoalho da sala, para fazê-lo caminhar. Pinóquio tinha as pernas emperradas e não sabia mover-se. E, Gepeto, por isso, o conduziu pela mão, a fim de ensiná-lo a dar um passo depois de outro (COLLODI, s/a, 1974, p. 12).

Observa-se no último período, “conduziu pela mão, a fim de ensiná-lo a dar um passo depois do outro”, a tentativa de se aproximar o mundo real do imaginário. É o que todo pai faz com seu bebê para ensiná-lo a andar com as próprias pernas. “Quando as *pernas* se fizeram ágeis, Pinóquio começou a caminhar sozinho e a correr pela sala; até que, atravessando a porta da casa, pulou para a rua e se pôs a correr” (COLLODI, 1956, s/a, p. 13).

Pinóquio, quando percebe que está “pronto” e pode andar sozinho, abre a porta da casa, e toma o caminho da rua e foge correndo de seu pai Gepeto. Esta é outra construção que aproxima o mundo artificial do real. No artificialismo, o menino pode tudo, sugere aqui a emancipação, a vontade de ser independente, livre para ir e vir e ser o que bem quiser. Enquanto o mundo real é representado pelo velho Gepeto, que quer proteger, fazer obedecer, colocar limites, padrões, regras. Mas, como Pinóquio vai escutar se Gepeto se esqueceu dessa parte tão importante do ser humano? Criou uma máquina deformada. Será que essa deformação não foi proposital? Não poderia ser uma crítica de que se está cheio o homem de ouvir o som do mundo externo que não lhe agrada? Esse conflito era bem típico do artista maneirista.

Pinóquio é o simbologismo da irreverência, liberdade de expressão, sem conteúdos moralistas, religiosos ou políticos, sem nenhum rigor. É a máquina inteligente que supera o próprio homem. “Elas provam que as criações da imaginação são capazes de viver, e que elas são mais inteligentes que as simples criações da natureza, cheias de contradições” (HOCKE, 1974, p. 193).

A *metáfora da ausência dos ouvidos* é a que se realiza com maior força como metáfora alógica. Como se constrói a imagem de um homem sem orelhas? A essa deformação da imagem, Kircher tem uma explicação: “Além do mais, ele explica que esta “grande arte” é capaz de “deformar”, “transformar” e “reformatar”. Trata-se de uma magia, em nada condenável, pois ela une o útil ao agradável e revela a verdadeira imagem do homem” (HOCKE, 1974, p. 193). Não ouvir, nesta transposição que se realiza, na imagem construída de um boneco de pau sem orelhas, resulta na posição contrária, na negação do sistema, na negação das repressões daquela época. É o prenúncio de uma nova era.

Pinóquio não simboliza apenas o menino desobediente, o irreverente, mau, mal educado, como se pretende uma leitura mais ingênua. Ele simboliza sim o novo, o ágil, o dinâmico, o moderno, o diferente, aquele que escandaliza, que coloca para fora todas as monstruosidades do homem, criatura complexa e inconstante, que a natureza criou. Simboliza a grande liberdade de expressão para a época em que foi escrito, e mais, sem dar ouvidos aos críticos.

4.4.2 Os Hieróglifos em *O Castelo de Branca de Neve*

Este conto do Século XXI retira toda a distância que nos separa do Século XVI devido à estética de expressão maneirista contida nele.

Há vários monstros mitológicos nesta história, mas o que para nós se fazem relevantes no momento são os Ciclopes e Argos. Ambos contendo *o olho* ou *os olhos* como hieróglifos importantes. Ciclopes era um monstro feio, que possuía um olho só.

Num primeiro momento ameaçador, amedrontador, se transforma magicamente em um ser agradável e simpático, por causa de sua afeição pelo anão Feliz.

O gigante ficou olhando o grupo com uma certa timidez, mas Nívea e os anões tremiam de medo. O ser de extravagante corpulência olhou todos os estrangeiros com interesse, porém seu olhar fixou as vistas de Feliz que, com aquele jeito bonachão, só passava felicidade (LIMA, 2005, p. 24).

E após este encontro com Ciclopes o grupo se afasta e encontra outro monstro, agora de cem (100) olhos. Era Argos. Quando ia atacar o grupo, magicamente, como acontece nos contos fantásticos, o olhar de Soneca todo lânguido, fê-lo cair na maior sonolência e dar passagem para os estrangeiros.

O sono de Soneca estava tão pesado depois da longa e estafante caminhada que transmitiu fluido de sonolência para Argos, o animal monstruoso. Dessa forma, hipnotizado pela inércia de Soneca, cada olho de Argos ia caindo num sono profundo, até que todos os *vigilantes olhos* adormecessem, deixando os heróis salvos de sua perseguição (Grifos nossos) (LIMA, 2005, p. 24).

“O monstruoso manifesta-se, portanto, como adversário dialético de Deus, do amor, do invisível e de tudo o que é modesto” (HOCKE, 1974, p. 145). Esses monstros, também, são desconstruídos, como a autora faz com toda a Odisséia de Ulisses, são diferentes dos monstros da mitologia, são reais, eles buscam um novo modelo de representação psicológica do ser, ou do vir-a-ser. “Os monstros reaparecem na arte. É mister não confundi-los com as caricaturas. Eles são terrivelmente reais, ao invés dos monstros arquetípicos da mitologia” (HOCKE, 1974, p. 145). E esta diferença se vê nos monstros deste conto, não são simplesmente arquetípicos mitológicos, eles existem, são reais dentro da história. Estes personagens são sensíveis ao mesmo tempo que monstruosos e, apavorantes.

Essa característica forte que está na narrativa nos leva ao “mundo flutuante” de que fala o Maneirismo, pois entra no misterioso mundo enigmático e gracioso, da primeira etapa do Maneirismo do século XVI (HOCKE, 1974).

Mais uma vez temos aqui o misterioso, o olho como forma de observador e destruidor da estabilidade esperada pelo grupo para seguirem viagem.

Há no livro de Lima (2005) diversas passagens fantásticas construídas a partir do insólito irreal, pela natureza artificial para uma paisagem simplesmente natural. São monstros que habitam montanhas, grutas, cachoeiras, florestas, rios, colina iluminada, etc.

Mais de uma vez, o conto nos revela o poder destruidor do *olho* maneirista:

[...] De seus olhos arregalados, irradiava uma força petrificadora que transformava em mármore os mais quentes sentimentos. [...] Ninguém ousou encarar a frialdade do olhar de Medusa [...]. (LIMA, 2005, p. 28)

Num segundo momento da história, a autora nos mostra outro tipo de *olho*. É uma imagem diferente das demais acima mostradas. São os olhos de Nívea no momento de seu nascimento, revelando a figura predominante do maneirismo, o paradoxo: “Branca de Neve deu à luz uma linda menina chamada Nívea. Seus olhos eram azuis como um céu de amor, seus cabelos tão pretos como ébano [...]” (LIMA, 2005, p. 7).

Os olhos de Nívea mostram a profundidade de sua alma, de sua pureza, fazendo-se revelar o seu papel protagonista crucial para um final feliz. A autora mistura fantasticamente o monstruoso ao gracioso, ao belo, causando no leitor um deleite.

Toda a história tem sua estrutura, ou melhor, seu projeto artístico fundado num elemento insólito, próprio do Maneirismo, que é a *pedra azulada*. É a partir dela que tudo começa. É a partir da metamorfose do Príncipe em uma *flor azul* que tem início toda a Odisséia de Nívea. E para descobrir como o príncipe volta à aparência humana existe uma carta, uma carta enigmática que os personagens devem desvendá-la para achar Tirésias. Encontrando neste momento outro hieróglifo muito forte na história, o enigma, dando início a uma aventura extraordinária.

O grande enigma da história está em decifrar a carta geográfica, que nos remete à carta geográfica citada por Leonardo da Vinci, sobre os entrelaçamentos abstratos do labirinto, do enigmático, que vai se tentando decifrar pelo meio do caminho. No livro de Hocke está escrito assim:

Em Leonardo da Vinci, porém, os entrelaçamentos abstratos do labirinto convertem-se em carta geográfica do mistério e em símbolo criptográfico da antigüidade, obra cosmológica do “nó

do universo”, no sentido de Dante: *forma universale di questo nodo* (Canto 33 do *Paraíso*) (HOCHE, 1974, p. 164).

Como viver é um enigma, estar no mundo é um enigma, os maneiristas tentaram reconstruir o mundo, a vida, através da arte e da literatura. Por mais que o ser humano faça descobertas em muitas áreas das ciências, religiões, da própria vida, ainda há muito mistério para ser desvendado. Viver é um grande mistério. Daí a angústia do homem, criação de Deus, ter o poder de recriar e criar a natureza a partir da obra de arte. A arte só é boa quando é tão quanto enigmática como a própria vida e o mundo.

4.4.3 Os Hieróglifos em *Irmãozinho e Irmãzinha, O gamozinho encantado*

No conto, *Irmãozinho e Irmãzinha (O gamo encantado)*, temos como hieróglifos: o fantástico e o enigma. O fantástico está presente em toda *diegese* do conto, como também o enigma. Além de ter um enigma explícito no texto que era a senha para o gamozinho entrar na casa da floresta quando voltasse da caçada: “Deixe-me entrar, minha irmãzinha” (GRIMM, 1963, p. 122, vol. VIII), novo enigma que existe mistura mistério, magia e milagre, é o da morte da Rainha e de sua ressurreição.

O homem a partir de sua imaginação criadora sente-se onipotente diante do mundo e da vida, o que reflete o sentido platônico do absoluto, mas por outro lado, permanece nele a incerteza diante da natureza que sempre está repleta de coisas estranhas e de milagres, sendo o fator racional irrelevante.

Podemos demonstrar esta questão do milagre, quando a Rainha do conto *Irmãozinho e Irmãzinha (O Gamo encantado)* ressuscita no final da história: “Pela graça de Deus, voltou à vida, bela, sadia e viçosa como fora antes” (GRIMM, 1963, p. 130, vol. VIII).

Outro hieróglifo que se encontra está no único olho da filha da bruxa. O *olho* aqui é um hieróglifo porque ele quer dizer mais do que a palavra escrita pode revelar. E ela era mais feia que a própria escuridão. Há toda uma simbologia que envolve a

compreensão deste ser de um olho só, um ser horroroso e enigmático. Podemos considerá-lo, como nos sugere a teoria maneirista, um “objeto de destruição”, de um objeto observador sensível e subjetivista que contempla a instabilidade, do momento propício para destruir a vida da Rainha, já que esta havia dado à luz e estava enfraquecida pelo seu estado, e o Rei, seu marido, distante.

A filha da bruxa de um olho só remete-nos à situação da natureza mágica sobre a razão. A madrasta teria de destruir a Irmãzinha de todo jeito e o momento estaria no seu momento de fragilidade, insegurança e de desamparo. Sugerindo-nos que, na vida, é preciso observar os olhos de quem nos observa, ele é objeto destruidor ou salvador da alma humana. É a porta de entrada da alma. Como o maneirista vê tudo às avessas, o olho aqui é destruidor, traiçoeiro, tirano. O olhar subjetivo tem o poder de mudar o foco de observação, de mudar o espaço sitiado por ele, como bem quiser.

5 CATEGORIAS DISCURSIVAS DO MANEIRISMO NOS CONTOS INFANTIS

Tanto o Maneirismo quanto a Literatura Infantil têm como ponto comum o elemento característico do maravilhoso e do fantástico. O primeiro é uma constante; o segundo uma variante que se expande de modo espetacular na arte moderna, principalmente, nas construções surreais e do absurdo contemporâneas. Assim, com o maravilhoso, temos seres imaginários que povoam nossas mentes desde a Antiguidade, como fadas, gnomos, bruxas etc. Com o fantástico, temos *a hesitação* experimentada frente a um acontecimento “aparentemente” sobrenatural, o que não pressupõe, diretamente, a existência de seres maravilhosos, conforme conceitos maneiristas encontrados em Gustav Hocke e Jacqueline Held.

5.1 O Maravilhoso na Literatura Infantil

Pesquisou-se Coelho (1987), em seu livro, *O Conto de Fadas*, procurando compreender a diferença entre o conto de fadas e o conto maravilhoso. Iniciou-se, no entanto, pelo contexto histórico.

O conto na França denominava-se *conte de fées*; na Inglaterra, *fairy tale*; na Espanha, *cuento da hadas*; na Itália, *racconto di fata*; na Alemanha, *märchen* (fábula popular, história fantasiosa, não-verdadeira, substituindo, a partir dos Grimm, a forma *feenmarchen*, usada no século XVIII). Em Portugal e no Brasil, surgiram, no fim do século XIX, como contos da *carochinha*, Câmara Cascudo chama-os de *contos de encantamento*. Mas a verdade é que hoje são vulgarmente conhecidos como contos de fadas ou contos maravilhosos, sem nenhuma distinção entre as duas formas (COELHO, 1987, p. 12).

Segundo Coelho (1987, p. 12-13), a diferença entre os contos não está em nível da *forma*, mas em nível da *problemática motriz* de cada conto.

Os contos de fadas podem ter ou não a presença das fadas, mas sempre buscando o maravilhoso dentro de toda magia feérica que a este conto pertence, tendo como personagens das narrativas: reis, rainhas, príncipes, princesas, bruxas e outros. A narrativa verterá para a problemática existencial, criando heróis que ficarão juntos no final da história. O herói terá de passar por várias provas e obstáculos para poder se casar com a heroína do conto, só após todo esse percurso é que poderão se casar e viverem felizes para sempre. Coelho nos reafirma:

[...] são contos de fadas. Com ou sem a presença de fadas (mas sempre com o maravilhoso), seus argumentos desenvolvem-se dentro da magia feérica (reis, rainhas, príncipes, fadas, gênios, bruxas, gigantes, anões, objetos mágicos, metamorfoses, tempo e espaço fora da realidade conhecida etc.) e têm como eixo gerador uma *problemática existencial*. Ou melhor, têm como núcleo problemático a realização essencial do herói ou da heroína, realização que, via de regra, está visceralmente ligada à união homem-mulher.

A efabulação básica do *conto de fadas* expressa os *obstáculos ou provas* que precisam ser vencidas, como um verdadeiro ritual iniciático, para que o herói alcance sua auto-realização existencial, seja pelo encontro de seu verdadeiro eu, seja pelo encontro da princesa, que encarna o *ideal* a ser alcançado (COELHO, 1987, p. 13).

Os contos de fadas são de origem celta, surgiram como poemas cujas temáticas eram sobre os estranhos amores, fatais e eternos. “Poemas que são apontados como células independentes, mais tarde integradas no ciclo novelesco arturiano, essencialmente idealista e preocupado com os valores eternos do ser humano: os de seu espírito”. (COELHO, 1987, p. 13-14)

Os contos maravilhosos são diferentes dos contos de fadas. Não contém fadas nas narrativas, mas a temática é sobre o cotidiano que retrata questões de ordem social, demonstrando o desejo pelo herói de se tornar rico e poderoso, pois ele é sempre pobre, que passa por muitas dificuldades materiais e vai em busca de soluções para isso. Há todo um envolvimento mágico de personagens que compõem a história com os objetos mágicos que fazem criar todo o clima maravilhoso na obra de arte.

Os contos maravilhosos são narrativas que, sem a presença de fadas, via de regra se desenvolvem no cotidiano mágico

(animais falantes, tempo e espaço reconhecíveis ou familiares, objetos mágicos, gênios, duendes, etc.) e têm como eixo gerador uma problemática social (ou ligada à vida prática, concreta). Ou melhor, trata-se sempre do desejo de auto-realização do herói (ou anti-herói) no âmbito sócio-econômico, através da conquista de bens, riquezas, poder material etc. Geralmente, a miséria e a necessidade de sobrevivência física é o ponto de partida para as aventuras da busca” (COELHO, 1987, p. 14).

Portanto, em Pinóquio estamos diante de um conto maravilhoso. Ele nos dá todos os perfis característicos de um conto maravilhoso. Um tem um boneco de madeira que fala, corre, brinca, pula e que questiona o cotidiano de um velho trabalhador dentro de um sistema capitalista-tecnocrata, aparece o objeto mágico da fada do cabelo azul, ele é pobre e vive em busca de ficar rico, fora dos padrões normais, mas quer ficar rico e poderoso.

Os contos maravilhosos são de origem oriental, cujas temáticas primam pelo aspecto material, sensorial, ética do ser humano como suas necessidades básicas para a vida “(estômago, sexo e a vontade de poder), suas paixões do corpo.” (COELHO, 1987, p. 14)

A fome de Pinóquio e do marceneiro Gepeto, estavam refletidas na parede da casa simples do marceneiro, era apenas uma pintura na parede. “O pobre Pinóquio correu logo para o fogão, onde havia uma panela que fervia; fez o gesto de lhe tirar a tampa, a fim de ver o que se continha dentro dela” (COLLODI, s/a, p. 17). A falta de vestuário de ambos “Gepeto torna a fazer os pés de Pinóquio, e vende o próprio capote para lhe comprar uma cartilha” (COLLODI, s/a, p. 24).

Segundo Todorov (2007, p. 48): “[...] O maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, jamais visto, por vir: logo, a um futuro; no estranho, em compensação, o inexplicável é reduzido a fatos conhecidos, a uma experiência prévia, e daí ao passado. Quanto ao fantástico mesmo, a hesitação que o caracteriza não pode, evidentemente, situar-se senão no presente.

Todorov faz um estudo mais abrangente sobre o conto maravilhoso. Para ele o maravilhoso pode ser subdividido da seguinte forma: *o maravilhoso hiperbólico* (o sobrenatural, aqui, não violenta de forma extenuante a razão); *o maravilhoso exótico* (narram-se acontecimentos sobrenaturais sem apresentá-los como tais), o que está para Pinóquio; *o maravilhoso instrumental* (aqui aparecem os gadgets – artigo engenhoso, pequeno objeto ou acessório de um objeto maior – cuja origem é mágica e que servem

de comunicação com outros mundos: assim a lâmpada e o anel de Aladim), mais recentemente em *O senhor dos anéis*, Harry Potter e o *maravilhoso científico* ou *science-fiction*, “o sobrenatural é explicado de uma maneira racional, mas a partir das leis que a ciência contemporânea não reconhece. [...] são as histórias em que intervém o magnetismo que pertencem ao cientificismo maravilhoso”. O maravilhoso explica “cientificamente” acontecimentos sobrenaturais, porém, o próprio magnetismo pertence ao sobrenatural. A todas estas variedades do maravilhoso se contrapõe o maravilhoso puro, “que não se explica de nenhuma forma” (TODOROV, 2007, p. 63).

Como se explicou há diferença entre o conto de fadas e o conto maravilhoso. Eles existem mesmo antes de Cristo. Toda narrativa que gerava a natureza mágica da vida, de origem oriental, vinha para o mundo ocidental seja por meio de registros escritos ou orais. Essas narrativas davam ênfase à materialidade sensorial mais plena contrapondo-se, portanto, ao espiritualismo gerado pela imaginação sonhadora dos celtas e bretões. Sendo este o arcabouço primitivo das primeiras narrativas maravilhosas.

Como literatura destinada aos adultos, foi somente na Idade Média que aquele mundo pagão, primitivo e de sabedoria mágica, absorve o espiritualismo cristão, sob uma nova roupagem, diferente. Chegando-se, enfim, o conto maravilhoso ao Renascimento e é da passagem da era clássica para a romântica que o conto maravilhoso deixa de ser dirigido aos adultos e passa a ser dirigido às crianças (COELHO, 1987).

5.2 O Fantástico na Literatura Infantil

O fantástico ocorre na incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é *a hesitação* experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, diante de acontecimento aparentemente sobrenatural (TODOROV, 2007).

Todas as vezes que se tenta explicar um fato ocorrido na história e o leitor fica sem saber se é um efeito natural ou sobrenatural no instante de sua leitura, como por

exemplo a madeira que fala, antes mesmo de ser construído Pinóquio, está-se diante do fenômeno Fantástico dentro do discurso narrativo.

A percepção desse leitor implícito está inscrita no texto com a mesma precisão com que o estão os movimentos das personagens. “A hesitação do leitor é, pois, a primeira condição do fantástico. A fé absoluta como a incredulidade total nos leva para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida” (TODOROV, 2007, p. 36). Completando o raciocínio do autor com um exemplo, no conto *Irmãzinha e Irmãozinho, O gamozinho encantado* verifica-se diversas passagens do fantástico, além do maravilhoso e de ser um conto de fadas, um pouco fora de sua estrutura, mas de fadas. Cita-se como exemplo dois momentos, um quando as crianças voltam ao ventre materno, precisando de segurança e aconchego. Outro momento é quando as crianças encontram na floresta uma árvore que tinha uma parte oca em seu tronco. Ali entram, dormem, descansam. Outro momento fantástico se dá em torno do mistério que se encerra na ressurreição de Irmãzinha.

Quando o leitor sai do mundo das personagens e volta ao seu próprio mundo, um novo perigo ameaça o fantástico. Perigo que se situa no nível da *interpretação* do texto. Para Todorov,

é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode ser satisfeita (TODOROV, 2007, p. 38-9).

Segundo Held (1980) a Literatura Infantil Fantástica possui uma diversidade infinita, capacitando seu leitor a ter atitudes dinâmicas, críticas e criadoras diante do mundo, da sociedade e dos outros homens, portanto, o seu papel é insubstituível. É muito importante que a criança se interesse pelo que lê.

O livro fantástico e poético, à primeira vista, suscita, ao contrário, a desconfiança: por definição, é visão pessoal de uma só pessoa, re-criação. Ensina a ver, a escutar, a pensar e a viver por si mesmo, e não necessariamente como carneiro de Panurgo. [...] Literalmente, ele des-regula. Des-normaliza. [...] O livro poético e fantástico representa, para quem o lê e para quem o escreve, “belo risco a correr”, segundo a expressão socrática *Apologia de Sócrates* (HELD, 1980, p. 234).

Tanto se fazem verdade estas palavras da autora que, quando lê-se um conto de fadas viaja-se para um mundo nunca antes habitado pelo leitor. É um risco que se corre a todo o momento enquanto leitor de uma obra destas, cheia de enigmas, magias, maravilamentos. A cada nova leitura, novas descobertas.

A literatura fantástica e poética é, antes de tudo e indissociavelmente, fonte de maravilhamento e de reflexão pessoal, fonte de espírito crítico, porque toda descoberta de beleza nos torna exigentes e, pois, mais críticos diante do mundo. E porque quebra os clichês e estereótipos, porque é essa re-criação que desbloqueia e fertiliza o imaginário pessoal do leitor, é que é indispensável para a construção de uma criança que, amanhã, saiba inventar o homem (HELD, 1980, p. 234).

Encaixa-se também, dentro da literatura infantil, como conto de fadas *O Castelo de Branca de Neve*, de Maria de Fátima Gonçalves Lima, Século XXI e conto fantástico *Irmãozinho e Irmãzinha (O Gomo encantado)*, da coletânea dos irmãos Grimm, contos germânicos, Século XVII e XVIII obras que também compuseram estes estudos, além de comprovarem a existência da estética maneirista na Literatura Infantil.

E foi neste sentido que se procurou estudar os contos fantásticos, de fadas e maravilhoso devido aos seus maravilhosos mundos simbólicos e criativos, irreverentes e dinâmicos, tentando comprovar que a Literatura Infantil é tão relevante como qualquer outra. Ela é Literatura. É de suma importância seu retorno às salas de aula, seu retorno ao mundo infantil, para futuramente se ter homens e mulheres de bem, mais criativos e críticos, que saibam criar e recriar o próprio mundo em que vivem, melhorando, assim, a própria essência e existência humana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos por meio de toda análise e estudo realizados que o Maneirismo afasta-se do conceito de subjetividade pouco a pouco, segundo concepções filosófico-teológicas e das imagens pseudo-científicas e se direciona para o mundo das *ideias* como a essência do subjetivo, o que conseqüentemente evoluiu para o estudo sobre a Natureza. O homem que participou desta evolução entre os períodos do século XVI ao XXI, alcançou novas dimensões interiores, subjetivas e percebeu que a natureza além de enigmática, também é favorável a aspectos maravilhosos e fantásticos. Os poetas maneiristas darão preferência ao “maravilhoso”, ao “monstruoso”, às “aventuras extraordinárias”, aos “enigmas” e aos “mistérios”.

Nossa proposta nesta pesquisa, além de confrontar a Teoria Maneirista com a Literatura Infantil, enquanto categorias temáticas e discursivas e verificar que a prática está para a teoria de forma positiva, possível; foi mostrar também que o homem maneirista ainda existe e está entre nós e dentro de cada poeta que não se realiza em apenas retratar a natureza, mas criar todas as nuances possíveis e inquietantes da onipotência e ao mesmo tempo impotência da alma humana por meio das *ideias*, Estética buscada em Platão.

Enquanto houver no mundo homens capazes de sonhar, de criar valerá à pena acreditar na evolução da espécie. Cada capítulo estudado levou-nos a refletir sobre a importância de sonhar, de fantasiar a vida, de colori-la, mesmo numa perspectiva antagônica da realidade, como fizeram os maneiristas, e presente na literatura dos contos clássicos infantis. A criança precisa voltar a sonhar com fadas madrinhas, com anjos, porque o mundo está cheio de bruxas e demônios, o que não tem permitido ao ser humano buscar o seu lado bom, solidário, honesto.

A escola, espaço que talvez único para se levar o sonho para a criança contemporânea, precisa repensar seu papel, precisa voltar ao prazer, ao lúdico, ao imaginário infantil dando a importância necessária que se deve dar para o bom crescimento e desenvolvimento emocional, psicológico e intelectual do indivíduo, que está dentro dos contos clássicos infantis.

O Maneirismo está presente na Literatura Infantil com toda força, não escolhendo nem época, nem lugar, apenas a sensibilidade do artista para co-existir numa obra de arte.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1990.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BENJAMIN, et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção Os pensadores)
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. 20. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- BLIKSTEIN, Izidoro. *Kaspar Hauser ou a Fabricação da Realidade*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.
- BRANDÃO, Junito. *Dicionário Mítico-Etimológico*. Vol. II. Petrópolis: Vozes, 1992, p. 328-329.
- COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1987. (Série Princípios)
- COLLODI, C. *As Aventuras de Pinóquio*. 4. ed. São Paulo: Melhoramentos, s/a.
- COMPAGNON, Antoine. *Literaridade ou preconceito*. In: O demônio da teoria. Belo Horizonte/MG: Editora UFMG, 2006, p. 45.
- CROCE, Benedetto. *Breviário de Estética*. São Paulo: Ática, 1990.
- COUTINHO, Evaldo. *A artisticidade do ser*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- DELEUZE, Gilles. *Platão e o Simulacro*. In: A lógica dos sentidos. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 259-286.
- DRUMMOND, Carlos de Andrade. *Uma pedra no meio do caminho – Biografia de um poema*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1967.
- ERIC, Alliez. *Carta a André Parente: Entre Imagem e Pensamento*. In: PARENTE, André. *Imagem Máquina*. Rio de Janeiro: editora 34, 1993, p. 267-274.
- ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado/ Ésquilo. Édipo Rei/ Sófocles. Medéia/ Eurídes*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- FRIEDRICH, Hugo. *A Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GOTLIB, Nádya Battela. *Teoria do conto*. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- GRIMM, Jacob Ludwig; GRIMM, Wilhelm. *Contos e lendas dos Irmãos Grimm*. São Paulo: Gráfica e Editora Epigraf LTDA., 1963, vol. 1 (Coleção Completa)

_____. *Contos e lendas dos Irmãos Grimm*. São Paulo: Gráfica e Editora Epigraf LTDA., 1963, vol. 2 (Coleção Completa)

_____. *Contos e lendas dos Irmãos Grimm*. São Paulo: Gráfica e Editora Epigraf LTDA., 1963, vol. 3 (Coleção Completa)

_____. *Contos e lendas dos Irmãos Grimm*. São Paulo: Gráfica e Editora Epigraf LTDA., 1963, vol. 4 (Coleção Completa)

_____. *Contos e lendas dos Irmãos Grimm*. São Paulo: Gráfica e Editora Epigraf LTDA., 1963, vol. 5 (Coleção Completa)

_____. *Contos e lendas dos Irmãos Grimm*. São Paulo: Gráfica e Editora Epigraf LTDA., 1963, vol. 6 (Coleção Completa)

_____. *Contos e lendas dos Irmãos Grimm*. São Paulo: Gráfica e Editora Epigraf LTDA., 1963, vol. 7 (Coleção Completa)

_____. *Irmãozinha e Irmãzinha (O gamo encantado)* In: *Contos e lendas dos Irmãos Grimm*. São Paulo: Gráfica e Editora Epigraf LTDA., 1963, vol. 8 (Coleção Completa).

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Tomo I. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

HAUSER, Arnold. *Maneirismo*. São Paulo: Perspectiva, s/a.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética: a Idéia e o Ideal*. São Paulo: Nova Cultura, 2000.

_____. *Estética*. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

HELD, Jacqueline. *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. 3. ed. São Paulo: Summus, 1980.

HOCKE, Gustav Renè. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Lisboa: Europa-América, 1975.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. *Crítica da razão prática*. Lisboa: Edições 70, 1995.

_____. *Crítica da razão pura*. Lisboa: Edições 70, 1996.

LANGER, Susanne K. *O sentido e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave*. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Coleção estudos)

LIMA, Maria de Fátima Gonçalves. *O Castelo de Branca de Neve*. Goiânia: Edição do autor, 2005.

LOBATO, Monteiro. *A Menina do Narizinho Arrebitado*. São Paulo: Revista do Brasil, Monteiro Lobato e Companhia, 1920.

LORENS, Konrad. *O espírito como adversário da alma*. In: A demolição do homem: crítica à falsa religião do progresso. São Paulo: Brasiliense S. A, 1983, p. 115-121.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. 3. ed. Campinas, São Paulo: Pontes, 1997.

_____. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. *Pressupostos e subentendidos*. In: Pragmática para o discurso literário, São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Elementos de lingüística para o texto literário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MELLO, Walkyria. *Maneirismo: um estilo de época*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1983.

PARENTE, André et al. *Os paradoxos da Imagem Máquina*. In: Imagem Máquina. Rio de Janeiro: editora 34, 1993, p.7-33

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Col. Os Pensadores).

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. 2. Ed. São Paulo: LOYOLA, 2005.

ROSA, João Guimarães. Entrevista a Guinter Lorenz, em janeiro de 1965, citado em *Uma cantiga de se fechar os olhos: mito e música em Guimarães Rosa*, p. 74, de Gabriela Reinaldo, Publicado por Annablume, 2005.

_____. *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1967.

SCHILLER, F. *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. São Paulo, EPU, 1992,

_____. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen. Text, Materialien, Kommentar*. (org. Wolfgang Dörsing) Munique, Hanser, 1982.

_____. *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. Paris, Aubier, edition Montaigne, 1943, traduzidas e prefaciadas por Robert Leroux.

_____. *Sobre a poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras P. P. Editoriais Ltda., 1991.

SHERMAN, John. *O maneirismo*. São Paulo: Cultrix, 1978.

SPINA, Segismundo. *Introdução ao maneirismo e à prosa barroca*. São Paulo: Ática.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
– (Debates: 98 / dirigida por J. Guinsburg..

_____. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.