



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Rafaela Cardoso Corrêa

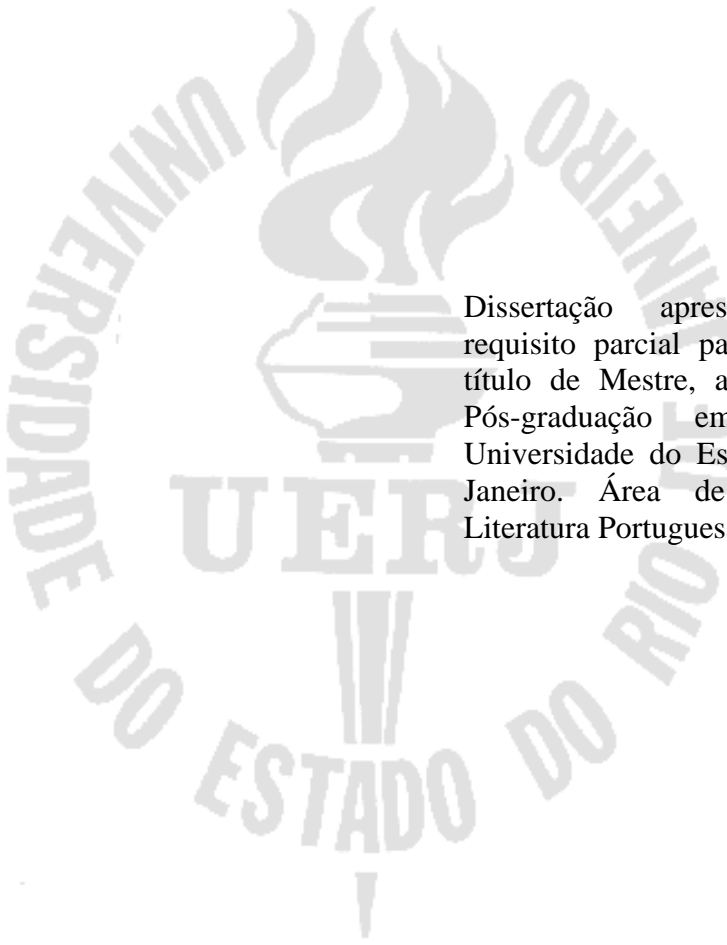
**Pelas insólitas sendas de *Arnoia, Arnoia*, de Xosé Luís Méndez Ferrín:
a resignificação de arquétipos literários do Maravilhoso**

Rio de Janeiro

2011

Rafaela Cardoso Corrêa

**Pelas insólitas sendas de *Arnoia, Arnoia*, de Xosé Luís Méndez Ferrín:
a ressignificação de arquétipos literários do Maravilhoso**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Flavio García de Almeida

Rio de Janeiro

2011

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

M538	<p>Corrêa, Rafaela Cardoso. Pelos insólitas sendas de Arnoia, Arnoia, de Xosé Luís Méndez Ferrín a ressignificação de arquétipos literários do maravilhoso / Rafaela Cardoso Corrêa. - 2011. 83f.</p> <p>Orientador: Flavio García de Almeida. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Méndez Ferrín, X. L. (Xosé Luis) - Crítica e interpretação – Teses. 2. Méndez Ferrín, X. L. (Xosé Luis). Arnoia, Arnoia – Teses. 3. Ficção galega – História e crítica – Teses. 4. Arquétipos na literatura – Teses. 5. O fantástico na literatura – Teses. I. Almeida, Flavio García de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p>CDU 860(461.1)-95</p>
------	---

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Rafaela Cardoso Corrêa

**Pelas insólitas sendas de *Arnoia, Arnoia*, de Xosé Luís Méndez Ferrín:
a resignificação de arquétipos literários do Maravilhoso**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Aprovada em 31 de março de 2011.

Banca Examinadora:

Prof^o. Dr. Flavio García de Almeida (Orientador)
Instituto de Letras da UERJ

Prof^a. Dra. Maria Cristina Batalha
Instituto de Letras da UERJ

Prof^a. Dra. Rosa Maria de Carvalho Gens
Faculdade de Letras da UFRJ

Rio de Janeiro

2011

DEDICATÓRIA

À minha mãe, que me inspira a querer ser sempre uma pessoa melhor e me presenteia todos os dias com a sua existência; a meu pai, que está sempre ao meu lado compartilhando a sua sabedoria comigo.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Noêmia e Onacésio, que me mostraram o quanto é importante construir conhecimento ao longo da vida. Fizeram do amor e do respeito o bem maior que eu posso herdar.

À minha única e querida irmã, Ana Carla, com a qual compartilhei toda minha vida, as melhores experiências e os momentos mais difíceis. Não poderia deixar de agradecer por ter me esperado por um ano e desde então ser a minha Irmã, fazendo-me rir e chorar com suas travessuras e sendo fundamental para minha alegria. Com ela aprendi a resolver as primeiras contas de dividir e a somar momentos de felicidade.

Ao meu namorado, Renato, que soube ouvir as minhas angústias e entender o meu silêncio nos momentos de desespero durante o período de escrita. Ao seu lado as dificuldades se tornaram amenas, pois me fez acreditar que no final tudo daria certo.

Ao meu Orientador Flavio García, que me acolheu em seu grupo do insólito e me mostrou os desafios da vida acadêmica. Com ele aprendi que ser pesquisador é um ato de bravura que exige determinação. Agradeço especialmente a sua paciência, as sábias palavras e a maneira dedicada com que me orientou. A sua experiência acadêmica serve como exemplo para minha formação.

À Professora Regina da Silva Michelli, por ter enriquecido o meu conhecimento sobre Literatura Infanto-Juvenil com as suas palavras cheias de encanto.

Aos meus amigos, que me emprestaram o ombro e os ouvidos a cada fase de tensão. É impossível não lembrar Angélica, que me apresentou as sendas insólitas da literatura; Bárbara (Babi), que acompanhou a minha trajetória e me mostrou como uma boa risada é capaz de tornar as coisas simples da vida muito valiosas; Luana(inha), que a cada encontro ou ligação perguntava se eu já havia terminado de escrever e depois me contava mais uma de suas aventuras. Agradeço também às amigas e ao amigo “cecorianos”, e a Rosane Reis pela solidariedade e incentivo. Deixo aqui também os meus agradecimentos a Regina Brasil, que carinhosamente me apoiou. Eles representam os amigos que fazem parte da minha vida acadêmica, profissional e pessoal. Amigos, sintam-se todos parte deste momento especial.

RESUMO

CORRÊA, Rafaela Cardoso. *Pelas insólitas sendas de Arnoia, Arnoia, de Xosé Luís Méndez Ferrín: a resignificação de arquétipos literários do Maravilhoso*. 2011. 83f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

Arnoia, Arnoia, do escritor galego Xosé Luís Méndez Ferrín, recorre a estruturas literárias arquetípicas do Maravilhoso, resignificando-as. O herói, diante de provações que vivencia, sai em viagem na busca de um lugar ideal, sendo acompanhado de um personagem e variados objetos mágicos. Um passeio pelas sendas de *Arnoia, Arnoia* obriga a reler criticamente elementos de construção literária que retomam a tradição mítica, em especial a céltica medieval, uma vez que a literatura galega tem recorrido, em muito, à cultura celta para expressar o seu imaginário. *Arnoia, Arnoia* traz para a contemporaneidade variados elementos próprios do Maravilhoso, valendo-se deles para construir novos sentidos. Dessa maneira, o insólito, pacificamente esperado e mesmo demandado no Maravilhoso, surpreende na narrativa ferriniana.

Palavras-chave: Arquétipos Literários do Maravilhoso. Literatura Galega. Xosé Luís Méndez Ferrín. *Arnoia, Arnoia*. Resignificação.

ABSTRACT

Arnoia, Arnoia, of the Galician writer Xosé Luís Méndez Ferrín, uses literary structures of the archetypal Wonderful, giving new resignification to them. The hero, in front of trials that he experiences, goes out of town in search of a ideal, being accompanied by a character and various magical objects. A stroll along the paths of Arnoia, Arnoia obliges to critically reread elements of literary construction, since the Galician has incorporated the mythic tradition, in especially the Celtic medieval literature, the Galician has appeal, too, for the Celtic culture to express their imagination. *Arnoia, Arnoia* brings to various factors peculiar to the contemporary Wonderful, availing himself of them to build new senses. Thus, the unusual, peacefully expected and even demanded in the Wonderful, surprises in ferrinian`s narrative.

Keywords: Wondrous Literary Archetypes. Galician Literature. Xosé Luís Méndez Ferrín. *Arnoia, Arnoia*. Resignification.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1. OS ARQUÉTIPOS DO MARAVILHOSO.....	14
1.1. Maravilhoso e Literatura Infanto-Juvenil: reflexões acerca da criação literária.....	19
2. LÍNGUA E LITERATURA COMO INSTRUMENTOS DE SOBREVIVÊNCIA.....	28
2.1. A maravilha na Literatura Galega: representação do imaginário céltico, peregrinação e paganismo.....	35
2.2. O Maravilhoso Ferriniano: o insólito ficcional como categoria narrativa....	43
3. ARNOIA, ARNOIA: RESSIGNIFICAÇÕES DE ARQUÉTIPOS LITERÁRIOS DO MARAVILHOSO.....	52
4. CONCLUSÃO.....	79
REFERÊNCIAS.....	82

INTRODUÇÃO

Este trabalho busca analisar o desenvolvimento de estruturas arquetípicas que fazem parte do ideário Maravilhoso, segundo Meletínski (1998) e Propp (2002), presentes na narrativa *Arnoia, Arnoia*, do escritor galego Xosé Luís Méndez Ferrín, ao ressignificarem um imaginário permeado de elementos relacionados à tradição mítica.

Pretende-se, ainda, observar como se constituem os aspectos insólitos que fazem parte da estrutura narrativa. Considerando-se insólito todo acontecimento sobrenatural, inusitado, estranho, inesperado, distante da realidade empírica. É possível notar que a linguagem literária constrói, através das palavras, um universo em que a correspondência entre o real e o imaginário; o possível e o impossível, pode ser rompida a partir do insólito para desenvolver imagens que levem o leitor a fazer parte de um universo no qual é necessário se distanciar do lugar comum em que se encontra, vivenciando, assim, experiências que só são proporcionadas pela ficção. Segundo García:

o insólito não decorre normalmente da ordem regular das coisas, senão que é aquilo que não é característico ou próprio de acontecer, bem como não é peculiar nem presumível nem provável, pode ser equiparado ao sobrenatural e ao extraordinário, ou seja, aquilo que foge do usual ou do previsto, que é fora do comum, não é regular, é raro, excepcional, estranho, esquisito, inacreditável, inabitual, inusual, imprevisto, Maravilhoso. (GARCIA, 2007: 20)

É importante ressaltar que o insólito será considerado neste trabalho como uma categoria que permeia, de forma significativa, diferentes gêneros literários como Maravilhoso, Fantástico e Estranho, por exemplo. Por isso, observar-se-á como esses gêneros se diferenciam e contribuem para o desenvolvimento de narrativas contemporâneas, tendo em vista que há em *Arnoia, Arnoia* a predominância de aspectos relacionados ao Maravilhoso, assim como a contribuição de elementos presentes nos demais gêneros em que o insólito se manifesta, o que torna a estrutura do texto de Méndez Ferrín peculiar, uma vez que constrói novos sentidos a partir de aspectos relacionados a gêneros da tradição para compor uma narrativa contemporânea.

Tratar-se-á, também, da temática meta-empírica nesses gêneros literários, privilegiando as perspectivas críticas de Todorov (1975), Furtado (1980) e Jacques Le Goff (2002), e observando a contribuição de cada um deles para a definição dos gêneros em questão. Tornam-se relevantes, portanto, as seguintes palavras de Furtado:

Já que o emprego de temática meta-empírica com uma função central na intriga constitui o elemento comum ao fantástico, ao maravilhoso e ao estranho que paralelamente os demarca do resto da literatura, o factor susceptível de os diferenciar entre si deverá surgir neste traço ou situar-se em relação directa com ele. (1980: 34)

Furtado coloca em questão o estudo de aspectos relacionados ao gênero fantástico e propõe uma análise observando a presença fundamental da temática de cunho sobrenatural, apesar dessa ser comum na estrutura de diferentes textos. O autor procura determinar elementos e formas de organização que diferenciam o Fantástico de outros gêneros como o Maravilhoso e o Estranho, observando como as manifestações extra-naturais se desenvolvem e se relacionam com a realidade empírica:

Assim, a busca de um critério capaz de conduzir ao estabelecimento de fronteiras precisas entre os três gêneros aqui cotejados não poderá deparar com grandes perspectivas de êxito enquanto se mantiver no terreno estreito das próprias manifestações extra-naturais que, aliás, todos eles encenam. Tal procura, porém, apenas precisará de se afastar ligeiramente dessa área, pois o fator básico de distinção entre o fantástico, o maravilhoso e o estranho resulta, afinal, dos diferentes modos como a narrativa de cada gênero encara a hipótese da coexistência dessas manifestações com a natureza conhecida. (FURTADO, 1980: 34)

Segundo Todorov, “não se pode excluir de um exame do Fantástico o Maravilhoso e o Estranho, gêneros com os quais se imbricam” (1975: 50). Nota-se, portanto, que o autor considera que há uma relação significativa entre os gêneros que pode ser explicada pelo fato de eles apresentarem em sua teia o insólito como elemento comum da construção narrativa.

Fazendo uso da perspectiva adotada por esses autores, propõe-se, neste trabalho, a análise de elementos estruturais e temáticos que permeiam os gêneros literários que se valem do insólito, não restringindo a obra a apenas uma categoria, mas revelando as marcas que predominam e fazem de *Arnoia*, *Arnoia* uma narrativa cujo desenvolvimento ressignifica diferentes aspectos narratológicos, criando um texto contemporâneo que retoma elementos da tradição literária.

Também se tem por objetivo analisar como Méndez Ferrín recupera uma linguagem literária que fez parte da tradição popular, fazendo com que o gênero Maravilhoso se manifeste e revele diferentes arquétipos ressignificados. Assim, Destacar-se-á a importância de temáticas arquetípicas na recuperação da tradição popular e mitológica. Por isso, busca-se, com base nas proposições teóricas de Meletínski (1998), Northrop Frye (1957) e Vladímir Propp (2002), desenvolver uma leitura crítica da representação de estruturas arquetípicas relacionadas ao Maravilhoso e envolvidas no processo de construção da narrativa ferriniana.

Dessa forma, verificar-se-á a estrutura narrativa de *Arnoia*, *Arnoia* observando ocorre o desenvolvimento deste texto literário que não se limita às molduras de estruturas pré-determinadas, mas, antes, consegue se utilizar de elementos recorrentes na tradição literária para compor uma narrativa contemporânea muito singular e rica de elementos temáticos recorrentes na literatura de diferentes períodos.

O estudo de uma narrativa que tem em sua estrutura elementos temáticos relacionados a um gênero que faz parte da tradição popular, o Maravilhoso, como ocorre em *Arnoia*, *Arnoia*, possibilita a reflexão acerca da importância e permanência de estruturas arquetípicas que fazem parte do caminho dos diferentes temas presentes nas mais diversas obras literárias. Além disso, é possível refletir sobre a contribuição dos registros literários para a preservação do patrimônio cultural e lingüístico de um povo. Em relação ao estudo da literatura popular, Nelly Novaes Coelho observa que:

Ao estudarmos a história das culturas e o modo pelo qual elas foram sendo transmitidas de geração para geração, verificamos que a literatura foi o principal veículo. Literatura oral ou escrita foram as principais fontes pelas quais recebemos a herança da tradição que nos cabe transformar, tal qual outros o fizeram, antes de nós, com os valores herdados e por sua vez renovados. (2000: 16)

Inicialmente, destaca-se que uma das manifestações culturais mais significativas do povo galego encontra-se na literatura, a partir, mesmo, da importância que tem a lírica trovadoresca. Ela possibilita a reflexão acerca do passado e a projeção de um futuro, além de se utilizar de um fator fundamental para a preservação da história e da origem de uma nação, a língua. Desde a Idade Média, com composições escritas em galego-português, até a contemporaneidade, a produção literária galega se apresenta como expressão de resistência a uma realidade histórica que em diferentes períodos passou por um processo de opressão lingüística, devido à invasão de povos que subjugaram a cultura e a língua galega, como ocorreu com a dominação realizada pelos romanos, por exemplo.

Além disso, é importante ressaltar a colaboração da produção literária na configuração da história cultural da origem do povo galego. Por causa da escassez de elementos arqueológicos, há a dificuldade de se definir os primeiros povos da Galicia, mas as informações de cunho literário, oriundas de escritores gregos e romanos, identificaram os *oestrymnios* como primeiros povos desta terra. No entanto, considera-se que, com a invasão dos *saefes*, os *oestrymnios* foram despresados. Tal descrição da povoação do final da época de Bronze deu origem à representação da chegada dos celtas a Galicia. Com isso, a tradição popular cultivou a questão da cultura celta na origem do povo galego, permeando o imaginário literário de elementos mitológicos relacionados ao celtismo. Assim, propõe-se fazer um breve panorama sobre os períodos históricos e as manifestações literárias e culturais que buscavam valorizar a língua galega, além de trabalharem em sua produção o ideário celta como ocorre, por exemplo, nos textos dos escritores Rosalía de Castro, Pondal, Curros e Álvaro Cunqueiro, além dos estudos do historiador Manuel Murguía, pois tais questões ainda

se manifestam na contemporaneidade por meio da configuração de elementos mitológicos e do imaginário Maravilhoso, como será visto na narrativa de Méndez Ferrín, *Arnoia, Arnoia*.

Faz-se necessário também considerar que o escritor Xosé Luís Méndez Ferrín, nascido em Ourense no ano de 1938, desenvolveu sua tese de licenciatura sobre Eduardo Pondal, o que demonstra certa influência em sua vida acadêmica de escritores que buscavam expressar em sua obra a valorização cultural do povo galego e manifestavam em seus textos a presença da cultura celta na tradição da Galícia. Além disso, Méndez Ferrín demonstra comprometimento com causas políticas, refletindo em sua obra seu posicionamento crítico. Em relação à sua participação no movimento denominado Nova Narrativa Galega, situado no período de pós-guerra, verifica-se que o escritor contribuiu para a formação de uma nova concepção de nação, revelando um caráter subversivo contra o Regime Franquista. De acordo com Forcadela (1993):

Aparece así unha Galicia obreira, capaz de desenvolver organizacións sindicais e políticas que se sitúen na órbita do marxismo, acadando características de reivindicación de clase, constituindo mesmo un pensamento político propio, pólo que a N.N.G.¹ coincidirá, e nisto algúns autores como X.L.M.F.² terán moito que ver, coa aparición dun novo concepto de nación, afastado cada vez máis dos presupostos tradicionais que espallaran os homes da Xeración Nós e do Partido Galeguista. (1993: 41-42)

Dessa forma, pela sua participação no contexto sócio-político e cultural da Galícia, Méndez Ferrín revela-se como uma personalidade representativa, na contemporaneidade, da luta do povo galego pela manifestação de sua própria voz, muitas vezes calada. Contribuindo, assim, para a modernização do país e renovação no âmbito da criação literária galega.

Por último, cabe analisar os arquétipos literários presentes na narrativa de Méndez Ferrín, uma vez que se constituem como elementos fundamentais na configuração de um texto que retoma a tradição mítica para compor uma obra ficcional contemporânea. *Arnoia, Arnoia* é uma narrativa cuja voz se desenvolve em primeira pessoa, apresentando ao leitor a história de um jovem de dezesseis anos que, após ficar órfão, é preso. Ainda na prisão, o personagem narrador, Nmógadah, encontra bode Mestre Lionel, que o ajuda a fugir e o acompanha em sua viagem de retorno à Casa Pequena, em Arnoia. Nmógadah enfrentará diferentes provações para seguir a sua caminhada e conquistar a liberdade.

Ao longo da narrativa, é possível identificar algumas estruturas arquetípicas do Maravilhoso que são recorrentes na tradição literária como, por exemplo, a temática da viagem, as provações sofridas pelo herói, a ajuda de seres mágicos, a presença de objetos mágicos, a personificação de animais, os espaços em que se desenvolvem as ações ficcionais

¹ Abreviação de Nova Narrativa Galega usada por Forcadela.

² Abreviação do nome Xosé Luís Méndez MÉNDEZ FERRÍN usada por Forcadela para se referir ao escritor.

como o bosque e o mar, entre outros. Enfim, a partir desses elementos, tem-se como objetivo analisar as figuras arquetípicas que são desenvolvidas na narrativa e que corroboram para a constituição de um ideário Maravilhoso ressignificado na contemporaneidade, além de expressar a tendência de a literatura galega recorrer à cultura céltica medieval, possibilitando o diálogo entre o passado mítico e o presente.

1. OS ARQUÉTIPOS DO MARAVILHOSO

Ao se fazer um breve percurso pelas teorias relacionadas aos arquétipos literários, é possível compreender as diferentes visões que se estabeleceram ao longo do tempo e sua contribuição para a conceituação de elementos temáticos recorrentes na literatura ao longo dos diversos períodos históricos.

Foi o fundador da psicologia analítica, K. G. Jung, que introduziu na ciência contemporânea o conceito de arquétipo, fazendo analogia com as “representações coletivas” de Durkheim, as “idéias a priori” de Kant e os “modelos de comportamento” dos behavioristas. Jung considerava como arquétipo alguns esquemas estruturais, pressupostos de imagem, presentes no âmbito do inconsciente coletivo e possivelmente transmitidos biologicamente, como expressão concentrada de energia psíquica, atualizada em objeto. De acordo com Jung, os arquétipos “coletivos” devem se opor aos “complexos” individuais de S. Freud, deslocados para o subconsciente.

Na concepção de Jung, a mitologia e o folclore são a expressão do processo de individualização, ou seja, “do despertar da consciência individual e sua gradual harmonização com a situação inconsciente-coletiva inicial com o conteúdo da psique”. (MELETÍNSKI, 1998: 39)

Analisando as mitologias dos povos de diferentes lugares do mundo, Jung e seus seguidores (J. Campbell, E. Neumann e outros), puderam avaliá-las como produto da realização direta dos arquétipos. Diferentemente de Freud, que considerou o caráter alegórico, Jung revela uma importante opinião em relação à questão metafórica dos arquétipos: “seriam grandes símbolos, muitas vezes plurívocos, e não signos, embora em algumas interpretações Jung ainda acompanhe Freud, até certo ponto” (Cf. MELETÍNSKI, 1998: 21)

Os arquétipos junguianos são, primeiramente, imagens, personagens, papéis a serem desempenhados e, de forma bem mais sutil, temas. Depois, são vistos como representantes das etapas que Jung denominou de processo da individualização, ou seja, o destaque gradativo da consciência individual a partir do inconsciente coletivo, a transformação da correlação consciente/inconsciente na personalidade humana, chegando à harmonização final no término da existência. Para Jung, os arquétipos “traduzem os acontecimentos anímicos inconscientes em imagens do mundo exterior.” (MELETÍNSKI, 1998: 22)

Meletínski se distancia das idéias apresentadas por Jung, uma vez que:

Poder-se-ia concordar com isso até certa medida, mas na prática verifica-se que a mitologia coincide completamente com a psicologia e esta psicologia mitologizada é tão-somente a autodescrição da alma (a ‘linguagem’ e a ‘metalinguagem’ como que coincidem) (1998: 22).

De acordo com Meletínski, assim como a correlação anímica dos princípios do consciente e do inconsciente é objeto da imaginação poética e mitológica, a mútua correlação entre o mundo interior do homem e seu ambiente também o são. Considera-se que o mundo exterior não é somente material destinado à descrição de conflitos puramente interiores e que os mitos e contos Maravilhosos refletem o caminho da vida humana. O autor concorda com Jung no que se refere ao “fato de o momento inconsciente e as profundezas do inconsciente coletivo se refletirem tanto no mecanismo quanto nos objetos da imaginação.” (MELETÍNSKI, 1998: 24)

O autor considera que a união do junguismo com o ritualismo desenvolveu a crítica mitológico-ritual, um dos ramos da nova crítica. Advindo de Frazer e de seus discípulos da escola de Cambridge (J. Harrison, F. M. Cornford, A. B. Cook), o ritualismo analisa os rituais não somente como a base dos mitos e temas mitológicos, mas também o alicerce da Antiguidade como um todo e da cultura posterior.

Northrop Frye é um dos principais teóricos que trabalha ritualismo unido a junguismo no estudo sobre arquétipos. O autor tem como a base da análise literária o *Ramo Dourado* de Frazer e os trabalhos de Jung sobre os símbolos da libido. Além disso, o teórico se vale do simbolismo da Bíblia e da mitologia antiga para expor a “gramática dos arquétipos literários”. Apesar de considerar alguns aspectos junguianos, ele não analisa como obrigatória a hipótese do inconsciente coletivo. Segundo Frye, o mito e o ritual, o mito e o arquétipo são únicos e não constituem a fonte da arte verbal, diferentemente do que pensam os ritualistas, são na verdade a sua essência. Para ele, como comunicação verbal, o mito é a união do ritual e do sonho. Logo:

A união de ritual e sonho numa forma de comunicação verbal é o mito (...). O mito explica e torna comunicável o ritual e o sonho. O ritual, por si mesmo, não pode explicar-se: é pré-lógico, pré-verbal e em certo sentido, pré-humano. Sua ligação com o calendário parece unir a vida humana à dependência biológica do ciclo natural que as plantas, e, até certa medida os animais, ainda têm. Tudo aquilo em que, na natureza, pensamos como se tivesse alguma analogia com as obras de arte, como a flor ou o canto dos passarinhos, cresce de uma sincronização entre o organismo e os ritmos de seu ambiente natural, principalmente o do ano solar. Entre os animais, certas expressões de sincronização, como as danças de acasalamento dos pássaros, quase podiam ser chamadas de rituais. O mito é mais distintivamente humano, pois a perdiz mais inteligente não poderá contar sequer a estória mais absurda, explicando por que bate as asas na estação do acasalamento. Similarmente, o sonho, por si mesmo, é um sistema de alusões enigmáticas à vida do próprio sonhador, não entendidas cabalmente por ele, ou, tanto quanto sabemos, de nenhuma utilidade real para ele. Mas em todos os sonhos há um elemento mítico que tem um poder de comunicação independente, como é óbvio, não só no exemplo corrente de Édipo, mas em qualquer coleção de contos populares. O mito, portanto, não dá apenas sentido ao ritual e sonho, na qual se vê que o primeiro é o segundo em movimento. (...) Tudo o que precisamos dizer aqui é que o ritual é o aspecto arquetípico do *mythos* e o sonho o aspecto arquetípico da *diánoi*. (FRYE, 1957: 108-109)

De acordo com Frye, em cada fase do simbolismo há uma abordagem particular da narração e do sentido. Na fase literal, a narração é tida como um fluxo de sons significativos; e o sentido é visto como uma configuração verbal ambígua e complexa. Em relação à fase descritiva, a narração imita fatos reais, e o sentido imita objetos reais e proposições. Já na fase formal, a poesia está entre o exemplo e o preceito. Há no acontecimento exemplar um elemento de *volta*; no preceito, ou juízo, apresenta-se um acentuado elemento de *desejo*, ou do que é denominado “sonho”. Os elementos de volta e de desejo fazem parte do primeiro plano da crítica arquetípica, que analisa os poemas como unidades da poesia como um todo, e os símbolos enquanto unidades de comunicação. Assim:

Desse ponto de vista, o aspecto narrativo da literatura é um ato recorrente de comunicação simbólica: em outras palavras, um ritual. A narrativa é estudada pela crítica arquetípica como ritual ou imitação da ação humana como um todo, e não simplesmente como uma *mimesis práxeos* ou imitação de uma ação. Similarmente na crítica arquetípica o conteúdo significativo é o conflito de desejo e realidade, que tem por base o trabalho do sonho. Ritual e sonho, portanto, são o conteúdo narrativo e significativo, respectivamente. A análise arquetípica do enredo de um romance ou peça tratá-lo-ia nos termos das ações genéricas, recorrentes e convencionais, que mostram analogias ritualísticas: com as núpcias, exéquias, iniciações intelectuais ou sociais, execuções ou arremedos de execução, o escorraçamento do vilão que é o bode expiatório, e assim por diante. A análise arquetípica do sentido ou do significado de tal obra tratá-lo-ia em termos da feição genérica, recorrente ou convencional indicada por seu estado de espírito e resolução, ou trágico ou cômico ou irônico ou o que mais seja, com os quais se exprime a relação de desejo e de experiência. (FRYE, 1957: 107)

Apesar de Meletínski considerar a importância dos estudos da psicologia analítica e da crítica mitológico-ritualística no que diz respeito à descrição e explicação de alguns arquétipos, ou seja, “de esquemas primordiais de imagens e de temas, que constituem um certo fundo emissor da linguagem literária, entendida no sentido mais amplo” (MELETÍNSKI, 1998: 33), ele destaca alguns equívocos relacionados aos mesmos:

Mas é preciso lembrar da falha básica dessas orientações que redundam no reducionismo biopsicológico e ritualístico das fontes e da própria essência das imagens e temas da literatura, à vida interior do espírito (no plano da correlação de seus elementos conscientes e inconscientes), ou a ritos (diretamente identificáveis com a narrativa). (1998: 33)

Segundo Meletínski, G. Durand tem uma postura que se distancia, de certa forma, da apresentada pela psicanálise, pois busca classificar as imagens arquetípicas, considerando-as como parte das molduras de uma psicologia poética, como pode ser percebido em *Estruturas Antropológicas do Imaginário* (1969), desenvolvida com base na obras de G. Bachelard. Ele também se demonstra contrário ao reducionismo junguiano. Meletínski destaca que:

Durand acha que devido à influência das estruturas dos esquemas primordiais os símbolos se transformam em palavras e os arquétipos em idéias e que, dessa maneira, o mito passa a ser um sistema dinâmico de símbolos, de arquétipos e de esquemas e se transforma em narrativa. (1988: 34)

Bachelard, conforme Meletínski analisa, desenvolve algumas complementações significativas no que se refere à psicologia, ao se utilizar de certos princípios da psicologia analítica. Assim:

Partindo da ‘complementaridade’ entre ciência e poesia e da plurissignificação dialética do conhecimento, Bachelard se interessa pelos problemas da psicologia e da fenomenologia e, em particular, começa pela análise da percepção direta dos quatro elementos naturais (fogo, água, ar e terra) e em seguida das diferentes propriedades de fenômenos, sonho etc., como geradores de determinados arquétipos imagéticos. (MELETÍNSKI, 1998:34)

Por apresentar um reducionismo psicológico ou mitológico ritualístico, conduzindo à modernização do mito arcaico e à arcaização da literatura moderna, Meletínski observa que não é possível compactuar totalmente com as concepções de Jung, Frye, Bachelard ou Durand. Além disso, o teórico destaca que eles não analisam os arquétipos pensando nos temas e sim num repertório de figuras-chave ou objetos símbolos que dão origem a certos motivos. Há também o fato de que o paradigma de figuras-chave apresentado por Jung revele sérias dúvidas, de acordo com o teórico, pois estão relacionadas somente às etapas da individualização, sendo os temas capazes de se unir a diferentes imagens e originar outras. Destaca-se, ainda, o fato de os psicólogos analíticos partirem do aspecto arquetípico dos mitos trazendo elementos subconscientes congênitos. Meletínski observa que não há exatidão em tal questão, uma vez que os motivos subconscientes estão relacionados à ambivalência social, já a matricidade temática permite a liberação dos arquétipos, configurando-se gradativamente com base numa narrativa amorfa.

De acordo com Meletínski, os arquétipos tiveram inicialmente uma uniformidade, mas em períodos posteriores sofreram transformações, ganhando aspectos mais variados. Ele ainda ressalta, de forma pertinente, que apesar das transformações, o arquétipo originário permanece de forma visível, estando presente na estrutura da narrativa.

Durante um longo período, os arquétipos permanecem nas estruturas dos textos literários, mas as transformações que sofreram ou sua fragmentação encobriram a significação original. Meletínski destaca a ocorrência deste duplo processo no seguinte trecho:

Mais adiante ocorre um processo duplo: por um lado, os temas tradicionais que se transformaram, em princípio, em arquétipos, são conservados por muito tempo na literatura, manifestando periodicamente e de maneira nítida o seu caráter arquetípico; por outro lado, as transformações dos temas tradicionais ou a repartição dos temas tradicionais em fragmentos originais contribuem para obscurecer e disfarçar as profundas significações arquetípicas. (1998: 158)

O teórico define o arquétipo como uma linguagem temática da literatura universal, podendo ser encontrado nos mitos, no epos e em textos modernos. Nesta perspectiva, o autor busca estudar, então:

(...) a origem daqueles elementos temáticos permanentes que acabaram se constituindo em unidades como que de uma linguagem temática da literatura universal. Nas primeiras etapas de desenvolvimento esses esquemas narrativos concretizam-se por uma excepcional uniformidade.

Nas etapas mais tardias eles são bastante variados, mas uma análise atenta revela que muitos deles não passam de transformações originais de alguns elementos iniciais. A esses elementos iniciais pode-se atribuir a denominação de arquétipos temáticos, para maior comodidade. (MELETÍNSKI, 1998: 19)

Em seus estudos, Meletínski apresenta questões convergentes que há na relação entre o mito e a literatura. Observa-se que a elaboração de histórias se revela como uma necessidade humana que busca construir sentido ao mundo. O mito é elaborado sobre a forma de estrutura narrativa, expondo aspectos relacionados com o mundo em que o homem está inserido. Para Meletínski:

Não se deve esquecer que, na mitologia, a própria descrição do mito é possível somente em forma de narrativa da formação dos elementos desse mundo, e mesmo do mundo como um todo. Isso é explicado pelo fato de que a mentalidade mítica identifica o começo (a origem) e a essência, por isso mesmo dinamizando e narrativizando o modelo estático do mundo. Sendo assim, o *pathos* do mito começa bastante cedo a reduzir-se à cosmicização do caos primordial, à luta e à vitória do cosmo sobre o caos (isto é, a formação do mundo redonda, ao mesmo tempo, em seu ordenamento). Justamente este processo de criação do mundo é o principal objeto da representação e o principal tema dos mitos mais antigos. (1998: 38-39)

O autor considera que, pelo fato de haver influência recíproca entre natureza e o meio social, por um longo período a personalidade humana esteve relacionada à esfera da natureza, não sendo separada do conjunto da sociedade. Ele destaca ainda a importância de alguns modelos ritualísticos para o desenvolvimento dos temas arquetípicos, mas ressalta que não é possível deduzir os temas a partir dos rituais, diferentemente da visão dos representantes da tendência ritualista, que retiravam dos rituais, além dos temas, a cultura como um todo. De acordo com Meletínski:

Na verdade o ritual é o aspecto 'formal' e o mito, o aspecto 'conteudístico' do mesmo fenômeno. Sendo assim, a cada ritual correspondem um ou muitos mitos e, vice-versa, a um mito correspondem um ou muitos ritos; além disso, os ritos se entrecruzam e se entrecruzam entre si. (1998: 43)

Meletínski faz a descrição de alguns motivos que podem ser, conforme sua visão teórica, denominados arquétipos. O autor define os motivos como sendo “alguns microenredos que contêm um predicado (ação), o agente, o paciente e que vinculam um sentido mais ou menos independente e bastante profundo” (1998: 123). Assim, ele destaca os seguintes motivos, que podem ser relacionados à narrativa de Méndez Ferrín, *Arnoia, Arnoia*: o cativo em poder do ser demônico, a experimentação (provação), a realização da difícil tarefa, o resgate do poder de um ser demônico, o encantamento/desencantamento, a viagem. Além desses temas arquetípicos, observa-se ainda a presença de outros elementos temáticos que contribuem para a configuração da narrativa maravilhosa como os objetos mágicos e o ajudante milagroso.

Em *Arnoia, Arnoia*, por ser o fator que propicia a aventura do personagem ao longo da narrativa, o arquétipo da viagem deve ser destacado para que seja possível verificar a passagem do personagem a um universo em que se instaura uma realidade meta-empírica, na qual a aventura vivenciada pelo personagem se desenvolve nos mais diversos espaços simbólicos como o bosque, o mar e a ilha das damas mortas. Para Meletínski:

No mito e no conto Maravilhoso (em particular no conto sobre a busca dos objetos mágicos, sobre as aventuras das personagens que foram enxotadas de suas casas ou das mulheres raptadas), mas também no romance de cavalaria encontram-se difusos os motivos arquetípicos das viagens que incluem desaparecimento na floresta – mais raramente viagens marítimas – (estas últimas mais características do romance grego), e as estadas em outros mundos. Estas viagens, via de regra, seguem de perto a topografia mitológica, não apenas com as contraposições céu/terra, reino subterrestre/reino subaquático, mas também com contraposição casa/floresta (esta última representando o mundo estranho saturado de demões e demonismo), com a marca do rio como fronteira entre mundos na terra firme etc. (1998: 164-165)

A temática da provação é algo relevante conceituado por Meletínski, uma vez que se faz presente em diferentes estruturas narrativas relacionadas ao gênero Maravilhoso. De acordo com o teórico, “o arquétipo da passagem do herói por provações propiciatórias produz determinados ecos também na literatura moderna.” (1998: 57) As provações configuram tarefas difíceis impostas ao herói, que deve superá-las para realizar o seu objetivo. Tal fato pode ser verificado em *Arnoia, Arnoia*, uma vez que Nmógadah passa por vários desafios para encontrar a sua Casa Pequena, ficando em poder de seres como o gigante Hannak Oberzen, os grous, Calpurnia Albana e as damas mortas. Para enfrentar as provações, Nmógadah tem, por exemplo, a ajuda de bode Mestre Lionel, que revela habilidades sobrenaturais, e Mãe Loretta, que auxilia o filho com suas sábias palavras ditas antes de morrer. A busca é algo que se desenvolve ao longo de toda narrativa, sendo marcada tanto por obstáculos quanto por superação.

1.1. Maravilhoso e Literatura Infanto-Juvenil: reflexões acerca da criação literária

De acordo com Sartre, “o objeto literário é um estranho pião, que só existe em movimento. Para fazê-lo surgir é necessário um ato concreto que se chama leitura, e ele só dura enquanto essa leitura durar” (1989: 35). Neste sentido, entende-se que, a partir do ato de ler, o texto ficcional ganha vida, fazendo com que cada leitor construa novos sentidos para o que lhe é apresentado pela linguagem literária.

A leitura de um texto literário apresenta ao leitor mais do que um simples contato com letras e palavras bem organizadas. A literatura oferece um percurso constituído por caminhos enigmático que exigem do leitor um posicionamento diante das questões que lhe são

apresentadas para que possa interagir com o texto. De acordo com Umberto Eco, há no ato da leitura um pacto estabelecido implicitamente entre o leitor e o texto ficcional, no qual estão envolvidos, entre outros elementos narratológicos, o leitor modelo e o leitor empírico. O autor define como leitor modelo aquele que se desenvolve como uma estratégia da própria narrativa, sendo colaborador do texto, e o leitor empírico se apresenta no ato da leitura:

O leitor-modelo de uma história não é o leitor empírico. O leitor empírico é você, eu, todos nós, quando lemos um texto. Os leitores empíricos podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto. (ECO, 1994: 14)

Por se desenvolver a partir dos enigmas inerentes à condição humana, a obra literária propicia o estabelecimento de um elo entre o texto e o leitor, conduzindo-o ao reconhecimento e questionamento de sua própria existência. Nesta perspectiva, a formação do leitor envolve a capacidade de poder refletir sobre a própria realidade, num processo dinâmico de leitura em que o caráter artístico do texto provoca a emoção de quem o tenta desvendar. Fazendo parte do repertório literário de textos que conduzem o leitor aos mais variados e enigmáticos caminhos, as narrativas que apresentam o insólito em seu desenvolvimento, conduzem o leitor a um universo feito de palavras que expressam a possibilidade de se construir um olhar diferente para o que muitas vezes é familiar. O leitor deve perceber as marcas narratológicas presentes na estrutura textual para que possa compreender e interagir com os fenômenos insólitos presentes na obra ficcional.

Na narrativa de Méndez Ferrín, o leitor se depara com a presença de um protagonista que narra as suas próprias experiências com um olhar voltado para o seu passado. A fala do personagem compartilha com o leitor a vivência de um menino órfão que passa por diferentes aventuras na busca de sua Casa pequena. Com isso, é possível notar que “Arnoia, Arnoia” releva acontecimentos que envolvem variados aspectos que estão presentes na vivência humana como a morte, o medo, o distanciamento da figura materna, a amizade, entre outros. Tais questões complexas são elaboradas a partir do desenvolvimento de uma estrutura narrativa que configura o que é comumente denominado literatura infanto-juvenil, devido à representação de seres sobrenaturais inseridos em um universo Maravilhoso e a estrutura narratológica.

No entanto, na narrativa ferriniana, tem-se um texto que não se restringe ao público infanto-juvenil, pois nenhuma expressão artística deve ser fadada a um grupo, mas também o convida a participar de um enredo que abre as portas para a imaginação, revelando o valor cultural e lingüístico do povo galego. Por outro lado, pode ser entendida como um texto que

compartilha com seu leitor uma estrutura que remete à produção literária tradicionalmente denominada infanto-juvenil, pelo seu caráter lúdico, contexto mágico, elementos sobrenaturais e estruturas temáticas típicas do Maravilhoso.

Pode-se destacar a Literatura infanto-juvenil como uma das formas de se estabelecer uma reflexão sobre a experiência humana a partir da arte da palavra. Pois ela trabalha com aspectos insólitos que remetem o leitor a um contexto de magia no qual os elementos que fazem parte da realidade empírica, convivem harmoniosamente com o sobrenatural. Tal fato é importante por distanciar o leitor dos seus conflitos cotidianos, mas ao mesmo tempo leva-os a refletir sobre tais questões. De acordo com Nelly Novaes Coelho:

A literatura infantil é, antes de tudo, literatura; ou melhor, é arte: fenômeno de criatividade que apresenta o mundo, o homem, a vida, através da palavra. Funde os sonhos e a vida prática, o imaginário e o real, os ideais e sua possível/ impossível realização... (2000: 27)

É notório o valor da literatura para a Galícia quando se observa que o povo galego precisou superar dificuldades culturais e sociais para manter a sua tradição lingüística e literária, pois foi a partir desta que se encontrou uma forma de preservar e manifestar a memória popular. Durante muito tempo, os galegos foram proibidos de se expressar com a sua língua de origem e uma das maneiras que encontraram para resguardar a sua herança cultural foi a manifestação por meio da literatura destinada ao público infantil. À noite, quando as forças de repressão adormeciam, as vozes galegas contavam na sua língua de origem histórias para as crianças. Assim, semeavam a riqueza do seu conhecimento e de sua arte, preservando nos leitores em formação o brilho e esperança da cultura. E com o registro literário das histórias, foi possível guardar na escrita o que já era preservado na tradição oral.

A linguagem se apresenta, então, como uma forma de impor e oprimir o outro, uma vez que se subjugava a língua galega para se fazer presente a da cultura dominante. Mas é por meio da linguagem também que o povo galego conseguiu cultivar seu valor, uma vez que a literatura foi e é uma das maneiras de compartilhar o patrimônio cultural.

Para Roland Barthes, todo discurso embosca poder. E a linguagem, ou melhor, a língua é o objeto em que se estabelece o poder, sendo este inerente à sociedade humana. “Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é a linguagem – ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua” (BARTHES, 2004: 12).

Segundo Roland Barthes, a literatura é uma revolução permanente da linguagem, que permite trapacear a língua e distanciar-la do poder. Assim, pode-se considerar que o texto literário não se constitui como uma forma fixa, que guarda em si um sentido oculto. Pelo contrário, sua linguagem possibilita ao escritor manifestar as suas emoções, certezas e

incertezas. E o leitor tem a liberdade de refletir e experimentar diferentes sentidos em sua leitura, pois,

a nós, que não somos nem cavaleiros da fé nem super-homens, só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura. (BARTHES, 2004: 16)

A literatura infanto-juvenil, nesta perspectiva, se apresenta como a criação de novas possibilidades para o poder. O texto permite que se aflore a língua a partir do jogo de palavras, revelando o desvio da mesma. Na literatura, encontram-se diferentes saberes que provocam a reflexão e o exercício do imaginário, porque, como Barthes observa,

ela encena a linguagem, em vez de, simplesmente, utilizá-la, a literatura engrena o saber no rolamento da reflexividade infinita: através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico mas dramático. (2004: 19)

É necessário ressaltar que a literatura infanto-juvenil se faz significativa neste contexto por proporcionar aos pequenos leitores o contato com valores culturais que construíram o passado e se expressam também no presente. As histórias narradas pelo povo galego viabilizaram a preservação de sua memória, fazendo com que as palavras revelassem de forma lúdica e reflexiva seu bem cultural: a língua. A literatura demonstra-se, então, como elemento de resistência, tendo forte participação na superação de difíceis momentos vivenciados pelo povo galego, no que se refere à expressão lingüística.

Torna-se importante, quando se fala em literatura infanto-juvenil, destacar a sua origem, para se entender alguns aspectos que a configuram. Inicialmente, os textos populares de tradição oral eram destinados aos adultos, mas com o tempo foram adaptados aos pequenos leitores, com o intuito de transmitir ensinamento de caráter moral e pedagógico. Ao final do século XVII, os contos populares passam pelas primeiras adaptações, pois as crianças ganham destaque no âmbito social e familiar. Como esse novo contexto precisava de textos que oferecessem às crianças uma nova experiência e concepção de mundo, então, busca-se, na tradição popular, narrativas que contribuíssem para a formação dos pequenos leitores. De acordo com Nelly Novaes Coelho:

Dentre os fatores que podem ser apontados como *comuns* às obras adultas que falaram (ou falam) às crianças, estão os da popularidade e da exemplaridade. Todas as que se haviam transformado em *clássicos* da literatura infantil nasceram no meio popular (ou em meio culto e depois se popularizaram em adaptações). Portanto, antes de se perpetuarem como *literatura infantil*, foram *literatura popular*. Em todas elas havia a intenção de “passar” determinados *valores* ou *padrões* a serem respeitados pela comunidade ou incorporados pelo indivíduo em seu comportamento. Mostram as pesquisas que essa literatura inaugural nasce no domínio do mito, da lenda, do Maravilhoso... (2000: 41)

O caráter pedagógico conferido às narrativas populares, e por extensão às infantis, fez com que essa literatura fosse considerada como uma categoria menor, ficando à margem das

demais manifestações literárias. Tendo em vista a origem da literatura infanto-juvenil, pode-se refletir sobre os possíveis limites entre literatura para “adulto” e literatura para “criança”. Cabendo, assim, questionar sobre os aspectos que tornam um texto como sendo ou não infanto-juvenil. Considerando que as narrativas maravilhosas fizeram parte, originalmente, do repertório destinado aos adultos, cabe indagar sobre o que faz dessa literatura como sendo algo à margem de outros textos.

Desde sua origem, a literatura infanto-juvenil esteve relacionada à diversão e ao aprendizado das crianças, sendo adequada ao entendimento do que deveria ser lido e aprendido. Por isso, passou a ser considerada como um gênero secundário e entendida “pelo adulto como algo pueril (nivelada ao brinquedo) ou útil (nivelada à aprendizagem ou meio para manter a criança entretida e quieta) (COELHO, 2000: 30). Para adaptar o texto literário ao pequeno leitor, fizeram-se modificações nas obras destinadas aos adultos, buscando chamar atenção e proporcionar às crianças a leitura de obras reduzidas, que possibilitassem diversas experiências, tanto relacionadas à realidade empírica quanto à ficcional. Portanto,

como a criança era vista como um ‘adulto em miniatura’, os primeiros textos infantis resultaram da adaptação (ou da minimização) de textos escritos para adultos. Expurgadas as dificuldades de linguagem, as digressões ou reflexões que estariam acima da compreensão infantil; retiradas as situações ou os conflitos não-exemplares e realçando principalmente as ações ou peripécias de caráter aventureso ou exemplar... as obras literárias eram *reduzidas* em seu valor intrínseco, mas atingiam um novo objetivo: atrair o pequeno leitor/ouvinte e levá-lo a participar das diferentes experiências que a vida pode proporcionar, no campo do real ou do Maravilhoso. (COELHO, 2000: 29-30)

No século XX, a psicologia experimental abre espaço para a redescoberta da literatura infanto-juvenil, considerando a inteligência como o elemento estruturador do universo construído individualmente dentro de cada um. Começa-se a avaliar os diferentes estágios de desenvolvimento do indivíduo e sua relevância para o desenvolvimento da personalidade do futuro adulto. Com isso, mudou-se a idéia que se tinha até então em relação à criança, fazendo com que a literatura infanto-juvenil ganhe novo aspecto também para se adaptar e se comunicar com os pequenos leitores. Como destaca Nelly Coelho,

A partir desse conhecimento do ser humano, a noção de ‘criança’ muda e nesse sentido torna-se decisivo para a literatura infantil/juvenil adequar-se ou conseguir falar, com autenticidade, aos seus possíveis destinatários.

Portanto, a valorização da literatura infantil, como fenômeno significativo e de amplo alcance na formação das mentes infantis e juvenis, bem como dentro da cultura das sociedades, é conquistada recentemente. (2000: 30)

Verifica-se, portanto, que pensar em literatura infanto-juvenil é algo maior do que classificar uma determinada obra como pedagógica ou não. É tentar entender os sentidos que são produzidos a partir dos elementos que compõem o texto, para se compreender o universo simbólico que se instaura. Além disso, é importante considerar que, enquanto literatura, deve

ser analisada como um espaço que propicia o exercício da imaginação, libertando o leitor do aprisionamento de cunho moral e pedagógico, como também do mero entretenimento. Com base no posicionamento do sociólogo Marc Soriano, Nelly Novaes Coelho destaca:

Parece-nos particularmente importante essa posição do sociólogo francês, porque é muito forte em nossa época a reação contra a 'vocação pedagógica' da literatura infantil e da defesa intransigente de sua qualidade pura de 'entretenimento'. Tendência que pende para uma radicalização que só pode ser negativa. Por um lado, porque se a literatura resulta de um ato *criador*, forçosamente essa dicotomia não se coloca, pois as duas intenções estarão ali fundidas. E, por outro lado, porque, dentro do sistema de vida contemporânea (pressionado pela imagem, pela velocidade, pela superficialidade dos contatos humanos e da comunicação cada vez mais rápida e aparente...), acreditamos que a literatura (para crianças ou para adultos) precisa urgentemente ser descoberta, *muito menos como mero entretenimento* (pois deste se encarregam com mais facilidade os meios de comunicação de massa), e muito mais como uma *aventura espiritual* que engaje o *eu* em uma experiência rica de vida, inteligência e emoções. (2000: 31-32)

A fantasia é algo constante na literatura infanto-juvenil desde a sua transmissão oral. As fronteiras entre o possível e o impossível são sutis, assim não há limites pré-determinados no território da arte. O leitor pode se deparar, no mundo feito por palavras, com questões próximas à sua realidade quotidiana e logo após se confrontar com acontecimentos que fogem à lógica ou ao que seria previsível no universp não-ficcional. Nesta perspectiva, destacam-se as palavras de Zilberman que apontam para algumas questões relacionadas a realismo e verossimilhança na literatura infanto-juvenil:

O fato de oferecer um campo ilimitado de ação no âmbito narrativo parece privar a literatura infantil de verismo. Outrossim, a exigência de um realismo pode ser contraposta à inevitável presença de fantasia, incorporada às histórias para a infância desde suas origens. (1987: 15)

O caráter sobrenatural, que constitui um contexto de magia em narrativas que têm o insólito como categoria, não diminui o valor de uma obra ficcional, pois, na verdade, potencializa a capacidade literária de conduzir o leitor para um universo formado por palavras cujo sentido não se restringe às páginas do livro, uma vez que além de provocar a reflexão crítica, aguça a imaginação de quem ler, independentemente de ser um leitor adulto ou infanto-juvenil. Tal fato evidencia um dos aspectos mais importantes da arte literária: o brincar e o desvendar das palavras, fazendo do indizível uma das possibilidades de realização do impossível. Roland Barthes considera, no que se refere ao saber literário:

(...) que a literatura é categoricamente realista, na medida em que ela sempre tem o real por objeto de desejo; direi agora, sem me contradizer, porque emprego a palavra em sua acepção familiar, que ela é também obstinadamente: irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível. (2004: 23)

A literatura consegue construir, a partir do que é familiar ao leitor empírico, imagens que só se concretizam no universo imaginário. Com isso, transformar o que seria impossível no contexto não-ficcional em potenciais possibilidades para a reflexão humana, uma vez que se utiliza de elementos com os quais o leitor pode se identificar. Neste sentido, a narrativa se

desenvolve como um meio de se concretizar “o faz de conta”, para que seja observado como sendo “de verdade”.

A necessidade de se comunicar é algo intrínseco à natureza humana. Por isso, as representações de imagens que simbolizem as emoções, conflitos ou as simples relações cotidianas são recorrentes na história da sociedade, desde os tempos mais remotos. Os registros rupestres, por exemplo, revelam a importância que há na manifestação simbólica das diferentes atividades e emoções presentes na realidade dos seres humanos. Além disso, a representação narrativa tem, inicialmente, um caráter de expressão de poder do homem em relação ao mundo, estruturando o seu relato de modo que crie relações harmoniosas com ele, como assevera Meletínski:

Tendo diante de si a tarefa prática de dominar o mundo, o homem o estrutura (isto é, o mundo e não o seu próprio espírito) teoricamente em forma de relato (narrativa) de suas origens, sendo que o constrói de tal forma que lhe sejam asseguradas relações harmoniosas com ele (por conta do diálogo, da troca, da magia, da religião). Não apenas a ordem do mundo, mas também sua importante harmonização com as exigências humanas encontra-se no programa de cosmicização, exigindo o momento oportuno da luta ativa dos heróis contra as forças demoníacas do caos. (1998: 40-41)

Observa-se, portanto, que o diálogo, a troca, a magia e a religião se revelam como elementos colaboradores para a harmonização entre o homem e o mundo, que se expressa por meio de seu relato.

Os enigmas que permeiam a existência humana levam à busca de resposta na arte, na religião, nas ciências ou em outras esferas sociais. Nesse movimento de questionamentos, a literatura irá se constituir como uma expressão artística que manifesta a necessidade humana de expressar os anseios e de preencher os enigmas existenciais. O texto literário revela-se como uma possibilidade de caminhar entre os vazios vividos no mundo real, permitindo a recriação do sistema enigmático, no qual tanto o leitor quanto o escritor estão inseridos. No que se refere à relação do autor com o leitor, Ana Maria Machado destaca:

E como, nesse processo, a literatura consegue esse efeito incrível e misterioso: que mesmo saindo da cabeça de um único indivíduo, essas histórias cheias de perguntas e cheguem às cabeças e corações de tantas outras pessoas, às vezes até lhes dando a sensação de que são respostas e idéias especiais para cada uma delas, acertando no alvo de um destinatário único. Todos nós, leitores, conhecemos isso. É exatamente esse fenômeno que nos faz sermos apaixonados pela leitura – a possibilidade de um encontro com um autor que é nosso porta-voz, fala por nossos anseios e perplexidades consegue verbalizar o que sentimos lá no fundo e não havíamos trazido à consciência de modo tão perfeito. Alguém que lança luz sobre um canto recôndito de nossa mente, que nunca mais será o mesmo após esse encontro. (2006: 18)

Nesta perspectiva, pode-se verificar que há nas narrativas questões temáticas que, apesar do tempo e das transformações sociais, ainda se fazem presentes na literatura envolvendo diferentes leitores. Por isso, é possível perceber que a narrativa de Méndez Ferrín tem em sua estrutura a atmosfera do conto Maravilhoso, mas ao mesmo tempo consegue se

apresentar com uma linguagem e peculiaridades que renovam aspectos literários já é tradicionalmente conhecido, como a estrutura do gênero Maravilhoso e as temáticas arquetípicas, por exemplo.

A literatura possibilita que cada leitor se relacione de maneira diferente com a obra a ser lida e encontre diferentes signos de representação, desenvolvendo, assim, um exercício com o imaginário. O sentido do texto pode ser constituído a partir das experiências culturais e sociais que o leitor desenvolve ao longo de sua vida.

A leitura configura-se, então, como um processo que está além da mera decodificação dos signos lingüísticos. Envolve um exercício interativo entre o leitor e os diferentes elementos que compõem o texto literário. Tal fato é fundamental durante a leitura de um texto marcado pelo caráter insólito, uma vez que os acontecimentos sobrenaturais só farão sentido se houver um entendimento do espaço limítrofe estabelecido no universo literário entre a realidade empírica e o mundo ficcional.

Ana Maria Machado destaca três componentes mentais essenciais para o ato da criação literária, envolvidos as seguintes fases: o presente, que está relacionado à percepção; o passado, que é ativado pela memória; e o futuro, que abarca as possibilidades criadas pela imaginação.

A percepção do tempo presente contribui para a criação literária na medida em que o autor encontra-se inserido num contexto histórico definido por aspectos sociais e culturais, podendo desenvolver, consciente ou inconscientemente, um exercício constante de observação das questões que fazem parte de sua própria realidade. Com isso, o processo criativo será realizado a partir de uma relação direta com a realidade concreta.

As vivências relacionadas ao passado constituem um repertório social e cultural que fazem parte tanto das experiências individuais quanto coletivas, constituindo o movimento da memória. Os conceitos compartilhados socialmente servem de paradigmas para o processo de criação literária. Além disso, a história do escritor e o convívio com outros indivíduos estimulam e enriquece o desenvolvimento da criação literária.

Em relação à imaginação, que constitui uma possibilidade futura, é importante ressaltar a sua importância por manifestar os desejos, sonhos e esperança em algo que poderia acontecer, mas não existe realmente.

Dessa forma, observa-se que, na leitura literária, caminhamos em um mundo feito por palavras que constituem uma linguagem plurissignificante e ressignificam as fronteiras do tempo e do espaço. Em *Arnoia*, *Arnoia* encontra-se a elaboração de imagens temáticas que

recuperam a tradição popular típica da literatura infanto-juvenil, constituindo um universo Maravilhoso.

2. LÍNGUA E LITERATURA COMO INSTRUMENTOS DE SOBREVIVÊNCIA

‘Pobo que esquece a súa lingua é un pobo morto... O primeiro, a nosa lingua’³

Porque o idioma de cada pobo é a característica mais enxebre e mais podente do país. As xentes que non falan a lingua de seu son xentes dun pobo que se non pertence. (RIEGO, 1995: 87)

A literatura, assim como as demais manifestações artísticas, expressa os enigmas que fazem parte da existência humana por meio das palavras. A configuração de universos insólitos, permeados por seres mágicos e acontecimentos sobrenaturais, é uma das formas que as narrativas se utilizam para abordar questões que são próprias da realidade humana, tais como: amor, família, amizade, medo, morte, fome, angústia etc. Com isso, observa-se que há, em determinadas construções literárias, as maravilhosas, por exemplo, a criação de um universo imaginário representado por personagens e fatos insólitos que refletem os anseios, sentimentos e concepções de uma determinada cultura. Tal fato pode ser notado tanto nas narrativas da tradição popular quanto nas da atualidade, apesar da passagem do tempo e das mudanças sócio-culturais que envolvem a sociedade. De acordo com Nelly Novaes Coelho:

Está claro que, com a passagem dos tempos e a transformação dos costumes, perdeu-se a memória das *circunstâncias particulares e imediatas* que teriam atuado na criação dos textos originais. Entretanto, como os valores (humanos, sociais, éticos, políticos, etc.) visados pela transfiguração literária eram *gerais e perenes* (pois de alguma forma se ligavam às paixões, vícios, impulsos ou desejos de natureza humana), embora tenha desaparecido no tempo a circunstância particular e real que provocou a invenção do texto, tais valores continuaram presentes e vivos na linguagem imagética ou simbólica que os expressou em arte. Continuam falados aos homens, porque, devido à *verdade geral* que expressam e ao meio metafórico com que foram concretizados, podem ser continuamente *atualizados*. Isto é, aludir a mil outras e diferentes *circunstâncias particulares* com a mesma *verdade* que foram expressos originalmente. (2000: 44)

Neste contexto de preservação dos valores culturais que perpassam na sociedade ao longo do tempo, tem-se a narração como algo que faz parte da necessidade humana e possibilita a difusão do patrimônio cultural preservado na memória. Antes mesmo de se sistematizar o processo de escrita, o homem já desenvolvia a arte de narrar para expressar conhecimentos, desejos, culturas, sentimentos e outros fatores que fazem parte da sua existência e provocam indagações no ser. É desse desejo que nasce a literatura popular, como expressão da capacidade de criar e imaginar novas possibilidades de se relacionar com o mundo. A arte de contar histórias, desde os tempos mais remotos, faz com que os seres

³ Palavras de Manuel Murguía, primeiro presidente da Academia Galega, em seu discurso inaugural da Corporación.

humanos criem e reproduzam novos caminhos para a sua existência. Com isso, torna-se capaz de criar múltiplas visões sobre as emoções e desejos que estão presentes na experiência de cada ouvinte ou leitor de uma narrativa.

Tendo em vista o percurso feito pela sociedade galega, ao passar por períodos históricos em que a língua e a cultura atravessaram momentos de ascensão, opressão e decadência, é relevante destacar a importância da tradição popular para a manutenção dos valores sócio-culturais. Além disso, considerando-se que as narrativas maravilhosas têm em sua origem a oralidade e por consequência a tradição popular, cabe destacar o caráter significativo de construções narrativas que envolvem um imaginário de magia na preservação do patrimônio cultural e lingüístico do povo galego.

Pode-se considerar que as narrativas de tradição popular apresentam a visão de mundo de um povo que registra nas palavras a sua cultura e o modo como se relaciona com o que está em sua volta. Tal fato revela a importância que há em se conhecer e preservar as narrativas populares, pois são registros inigualáveis do imaginário coletivo de uma determinada sociedade. Além disso, são a base do desenvolvimento da literatura infanto-juvenil e outros tipos de obras literárias que buscam na fenomenologia meta-empírica elementos para compor um universo que ganha vida por meio das palavras. Nelly Novaes Coelho apresenta aspectos convergentes entre a mentalidade popular e a infanto-juvenil. Segundo ela:

Em outras palavras, no povo (ou no homem primitivo) e na criança, o conhecimento da realidade se dá através do *sensível*, do *emotivo*, da *intuição*... e não através do racional ou da inteligência intelectual, como acontece com a mente adulta e culta. Em ambos predomina o *pensamento mágico*, com sua lógica própria. Daí que o popular e o infantil se sintam atraídos pelas mesmas realidades. (2000: 41)

Retomando a tradição da arte de narrar, observa-se que, de acordo com Walter Benjamin, dentre os narradores anônimos que contaram histórias oralmente, pode-se definir dois grupos que se interpenetram de diferentes formas, tornando plenamente tangível a figura do narrador. Estes grupos podem ser definidos a partir da imagem dos representantes arcaicos: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante. O primeiro configura a imagem do homem que adquiriu experiência sem sair de seu lugar de origem e tem conhecimento sobre a sua história e tradição. O segundo representa o viajante que ganhou experiência em diferentes lugares e tem muito para contar. Esses dois representantes, de certa forma, produziram suas famílias de narradores, conservando ao longo dos séculos características próprias. É a partir das figuras do camponês e do marinheiro que se constitui a extensão histórica da arte de narrar.

Conforme Benjamin, a verdadeira narrativa tem em si uma dimensão utilitária, que se estabelece a partir de um ensinamento moral, uma sugestão prática, um provérbio ou uma norma de vida, fazendo do narrador um homem que dá conselhos. Nesta perspectiva, aconselhar é desenvolver uma sugestão sobre a continuação de uma narrativa. “O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definindo porque sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção.” (BENJAMIN, s/d, 200-201). Com o surgimento do romance, no início do período moderno, culmina a extinção da narrativa, por estar vinculado ao livro e não à tradição oral. O narrador constitui o que conta baseando-se nas suas experiências e nas de seus ouvintes. Já o romancista trabalha com a experiência individual. Assim o romance encontrou na burguesia ascendente elementos que propiciam o seu desenvolvimento, tornando a narrativa arcaica.

A tradição oral se revela como um aspecto importante para a transmissão e preservação dos valores culturais e lingüístico de um povo, uma vez que a narração permite o contato entre pessoas de diferentes gerações e faz a divulgação dos saberes guardados pelos contadores mais antigos. Apesar de a narração ter o seu caráter oral sendo menos utilizado, ainda é possível ver nas narrativas o registro do que antes era difundido oralmente.

É necessário se destacar que o patrimônio cultural e lingüístico do povo galego foi preservado tanto pela veiculação oral quanto escrita, devido aos períodos de dominação e opressão em relação ao uso da língua. Mas com as manifestações literárias foi possível expressar, ao longo dos anos, o valor cultural galego. Dessa forma:

A língua vem ser a expresión cultural mais completa dun país. Trátase do resultado dunha experiencia colectiva multiseccular; dunha creación elaborada em tódalas camadas sociais, englobando tódolos tipos de actividade, desde o xogo infantil deica o seu pensamento filosófico. (RIEGO, 1995: 11)

A língua galega passou por diferentes fases ao longo de sua história. Durante séculos, o galego, oriundo do latim, atravessou momentos peculiares em sua comunidade lingüística. De acordo com Francisco Fernández Del Riego:

Galicia é, con tódalas características dun vello e pequeno país europeo, un pobo cheo de peculiaridades. Tonto póla súa literatura como póla súa xeografía, e mesmo póla súa historia, distínguese dos outros pobos peninsulares. A súa fisionomía aparece deseñada, com liñas moi de seu no cadro que enmarca ao conxunto ibérico. (1995: 09)

Ao se iniciar o século V, os povos bárbaros foram para península, fazendo com que os suevos deixassem sua influência na Galicia. Do século IX ao XII, o galego foi vinculado apenas na oralidade, sendo que os primeiros textos de galego-português, como destaca Riego, são identificados no século XI, mas sem nenhum caráter literário, apenas utilitário. Diz ele:

Ao que parece, as primeiras palabras galego-portuguesas descóbreense em documentos do século XI, escritos no artificioso latín bárbaro, pero com inexerencias do romance ou lingua

falada. Tratase de documentos de utilidade – participaci3ns, donaci3ns, cartas de pago, testamentos... – e non de monumentos liter3rios. (1995: 12)

O contexto hist3rico e pol3tico da Galicia, a partir do s3culo XIII at3 o XV, insere sua l3ngua tamb3m na modalidade escrita, passando a transitar em diferentes institui33es sociais. Do in3cio do s3culo XIII em diante, inicia-se a produ33o de documentos em galego, totalmente ou em grande parte. Tal feito reflete a import3ncia do idioma falado, que j3 entrava em concorr3ncia com latim b3rbaro. O maior relevo da l3ngua manifesta-se no 3mbito deste s3culo, at3 o XIV. O galego-portugu3s 3, ent3o, a fala liter3ria da faixa do Ocidente peninsular. Foi a l3ngua l3rica e doce, em que os guerreiros das cruzadas ib3ricas expuseram seus anseios, a linguagem terna e expressiva que lhes revelou a vida interior.

Durante o per3odo compreendido entre os s3culos XV e XVII, conhecidos como os s3culos de decad3ncia, a l3ngua galega sofre um decl3nio, sendo desconsiderada como l3ngua culta. Com isso, despreza-se toda a hist3ria cultural constru3da pelo povo galego. Neste contexto, as escolas, institui33es fundamentais para a constru33o e manuten33o da cultura de um povo, s3o proibidas de usarem a sua l3ngua de origem, pois o galego 3 substituído pelo castelhano, adotado como l3ngua oficial. Em rela33o a este per3odo de desvaloriza33o da l3ngua galega, Riego destaca que:

A partir do s3culo XV vaise producindo a morte do galego como lingua culta, quedando reducida 3 fala cotia do vulgo, e entrando dese xeito em cheo esvaecemento. Caracter3stica da 3poca decadentista 3 a incomprensi3n do pobo folkl3rico e da s3a l3ngua por parte das cidades; ou cando menos p3las clases prominentes delas. Principalmente o estrato administrativo e oficinesco, que emprega o castel3n e desco3ce o pasado de Galicia. (1995: 45)

No s3culo XVIII, surgem as primeiras manifesta33es do emprego da fala galega na literatura. E no s3culo XIX, a l3ngua que se tinha encontrado no colo popular, ressurge de forma mais firme, consagrando-se na obra de tr3s poetas: Rosal3a de Castro, Eduardo Pondal e Curros Enr3quez. Tais autores fizeram parte do movimento chamado Rexurdimento, que defendia a tradi33o do povo galego, valorizando os seus aspectos culturais.

At3 o s3culo XIX, a Galicia estava dividida em sete prov3ncias: Mondo3edo, Lugo, Querenense, Tui, Santiago, Coru3a e Betangos. Devido a alguns processos pol3ticos, encontra-se hoje apenas com quatro: Coru3a, Lugo, Pontevedra e Querenense. Tem-se, ent3o, um processo de mudan3a pol3tica e geogr3fica que conduz 3 reflex3o sobre as conseq33ncias culturais no 3mbito ling33stico e liter3rio, uma vez que a l3ngua galega passou por per3odos ora de consolida33o ora de opress3o exercida por outros povos. A tradi33o cultural galega revela, portanto, a presen3a de diferentes povos em sua hist3ria, fazendo com que, como aponta Riego,

A caste galega vem ser, pois, unha mestura de razas, conformada em aleación de proporcións moi variadas. Pre-celtas, celtas, romanos e suevos constituiron elementos básicos desa mestura. Nefeito, a Galicia europea que brilha na Edade Media, deséñase com fundamentos prehistóricos e protohistóricos de orixe pouco definida, cōa dominación romana, e unha colonización permanente de pobos xermánicos, sin ostensible aporte africano. Tratase dunha Galicia occidental, em parte loira, de tradicional liña nórdica. (1995: 10)

O século XIX foi fundamental para a reabilitação do galego, mas os escritores dessa época raramente se atreveram a sair do puramente lírico ou de costume. Dessa forma, trabalhavam com a linguagem limitada dos agricultores e cheia de castelhanismo. A publicação de documentos da Idade Média começou tarde e se fixou pouco. Os Cancioneiros galego-portugueses não eram muito conhecidos. Surge, então, no século XX, a Geração Nós, que se esforçou para restaurar as letras galegas e modernizar a prosa.

Os intelectuais do século XX puderam dispor de um léxico mais rico do que o empregado pelos mestres dos anos anteriores. Para os conceitos que os escritores do século XIX empregaram em castelhano, recorriam a uma ou mais palavras galegas. Diferentemente dos anteriores que restringiam o uso do galego ao domínio literário, os intelectuais deste século foram além, em relação ao emprego da língua, ao utilizá-la em ensaios históricos, filosóficos, econômicos e até científicos. Assim, a língua era vista como um meio expressivo e de criação em diferentes áreas relacionadas à cultura. De acordo com Riego:

Os escritores da xeración proseguidora foron arrequecendo, pois, a lingua, capacitándoa como médio expressivo e de creación en tódolos campos da cultura. Incorporáronlle voces novas, tiradas dos vellos documentos; sumáronlle palabras vivas empregadas pólo pobo em aldeas remotas, nunha bisbarra concreta, ou soamente polos derradeiros vellos do lugar, (1995: 125)

No entanto, mesmo que o reflorescimento literário e cultural fosse notório, ainda não existiam orientações científicas de ordem filosófica e lingüística para o devido estudo do idioma galego. Nesse tempo, não se dispunha de mais trabalhos além das Gramáticas práticas e elementares, de Mirás, Saco e Arce, e Lugrís Freire; de Dicionários esgotados como os de Cuveiro e Valladares. E não se produzia uma adequada relação do léxico. Havia apenas a *Gramática Histórica* elaborada por García de Diego, que apresentava um bom guia de fonética, e o estudo gramatical que figurou no *Idioma gallego* de Couceiro Freijomil.

Por isso, havia a necessidade de estudos mais profundos sobre a língua galega para atrair as pessoas a uma norma de pureza na expressão morfológica, sintática e mesmo ortográfica do idioma. Coube, portanto, aos intelectuais do século XX a incumbência de revigorar a fala, dando-lhe um novo fôlego de universalismo cultural. Neste sentido, é possível considerar que:

Pesie a estas chatas, os homes do tempo aos que nos vimos referindo cumpriron unha misión: A de revitaza-la fala, arrincándoa do trollo eda corredoira, e dándolle um novo alento de universalismo cultural. Facéndoo así atenderon a um xurdio mandado de fidelidade á terra e a si mesmos. (RIEGO, 1995: 126)

Os escritores nascidos no período compreendido entre 1930 e 1940 se distinguem, entre outros fatores, dos seus antecessores por não terem vivenciado a guerra civil, que foi fundamental na experiência de vida da geração anterior. Mas, apesar de não terem a vivência da luta de tal conflito, se desenvolveram dentro de suas conseqüências. No trabalho que realizaram, manifestaram o tom que se mantinha vigente.

Esta geração tem como principais feitos coletivos que os singularizaram: a colaboração nas páginas literárias do jornal compostelano “La Noche”; a fundação da editora “Brais Pinto” em Madri; a criação da coleção “Illa Nova” de Galizia; e a restauração em Santiago das Festas Minervais.

Poetas, narradores e ensaístas deram um novo conteúdo às letras galegas. Alguns escritores fizeram poesia coletiva, outros desenvolveram uma lírica mais intimista, os demais preferiram a criação com um jeito de esteticismo. Pode-se dizer que uma boa parte dos escritores deste tempo centrou-se, inicialmente, na coleção “Brais Pinto”, surgida no ano de 1958 em Madrid. Participaram, assim, poetas que buscavam dar um novo sentido à poesia galega. Posteriormente, criaram-se novos aspectos literários: uma forma de realismo coloquial, uma lírica de linguagem rica e tensão estilística, uma obra poética de tipo cósmico que assumia todos os dados da paisagem e uma poesia de caráter social e de denúncia.

Neste contexto, destaca-se a figura significativa de Xosé Luís Méndez Ferrín, nascido em Ourense, no ano de 1938, cuja formação conta com os estudos de Filosofia e Letras na Universidade de Santiago e licenciatura em Filosofia Românica na Universidade de Madri. Durante o tempo de estudante em Compostela, recebeu premiação de poesia e conto em galego nas Festas de Minervais. No período em que esteve em Madri, foi cofundador da coleção “Brais Pinto”. Publicou, em 1957, o livro *Voce na néboa*, no qual mostra reflexão de um mundo mítico. Mas a obra considerada como reveladora de sua verdadeira personalidade criadora, foi *Con pólvora e magnólias*, que apresentou inflexão na lírica galega. O escritor consegue conjugar em seu texto a denúncia e o sentimento amoroso, fazendo uso de sua rica bagagem cultural.

No que diz respeito à produção narrativa, Méndez Ferrín iniciou cedo a sua composição. Com pouco mais de vinte anos de idade, publicou *Percival e outras histórias*, que já revela alguns aspectos presentes constantemente em suas prosas. A ruptura dos limites entre a realidade e a fantasia se manifesta num clima de mistério. *Arrabaldo do norte* foi a sua primeira novela.

Méndez Ferrín é uma figura significativa da produção contemporânea galega. A sua obra narrativa teve início com *Percival e outras histórias* (1958), publicando posteriormente: *O crepúsculo e as formigas* (1961); *Arrabaldo do norte* (1964); *Retorno a Tagen Ata* (1971); *Elipsis e outras sombras* (1974); *Atón e os inocentes* (1976); *Crônica de nós* (1980); *Amor de Artur* (1982); *Breña, Esmeraldina* (1987); *Arraianos* (1991); e *No ventre do silencio* (1999). Em sua produção poética há as obras: *Voce na néboa* (1957); *Antoloxía Popular* (1972), que foi assinada com heterônimo de Heriberto Bens; *Sirventés pola destrucción de Occitania* (1975); *Com pólvora e magnólias* (1977); *Poesiaenteira de Haeriberto Bens* (1980); *O fin dun canto* (1982); *Erótica* (1992); *Estirpe* (1994); *O outro* (2002); *Era na selva de Esm* (2004); e *Contra Maquieiro* (2005).

É necessário se destacar a escola literária conhecida como a Nova Narrativa Galega, que é formada por um conjunto determinado de textos e autores que publicaram na Galicia, no período compreendido entre 1954 e 1980, configurando-se como algo importante para a tradição literária galega moderna. O período de esplendor da Nova Nova narrativa Galega situa-se entre as décadas de sessenta e início de setenta, extinguindo-se a partir de setenta e cinco. Méndez Ferrín é considerado como um dos autores que fazem parte deste grupo, por apresentar obras relacionadas aos aspectos literários comuns ao conjunto de textos selecionados como pertencentes à Nova Narrativa Galega, pois só participam desta escola alguns autores e produções literárias. Forcadela ressalta que:

(...) a N.N.G. seria um fenômeno marcadamente epocal da narrativa moderna que teria o seu momento de principal esplendor entre as décadas dos sesenta e princípios dos setenta, desaparecendo a partir do setenta e cinco. Así, ao falarmos de N.N.G. falaremos dunha das principais liñas de creación que se desenvolven na escrita galega de creación durante eses anos, non sendo em ningún caso a única nin sequera a predominante, toda vez que a súa existencia dáse ao mesmo tempo que outras formas de concibir o mundo e a relación deste co literario, mesmo producindo textos de calidade manifesta. (1993: 14)

A partir da publicação de *Crônicas de nós* e *Antón e os inocentes*, a obra de Méndez Ferrín apresenta uma linha mais clássica, adotando critérios que se distanciam da composição dos textos relacionados à Nova Narrativa Galega. De acordo com Forcadela, as obras de Méndez Ferrín que fazem parte do corpus desta escola são: *Percival e outras histórias*, *O crepúsculo e as formigas*, *Arrabalto do norte*, *Retorno a Tagen Ata* e *Elipsis e outras sombras*.

Além de Xosé Luís Méndez Ferrín, os autores que fizeram parte deste grupo foram: Gonzalo Rodríguez Mourullo, Camilo González Suárez-Llanos, María Xosé Queizán, Xohana Torres, Carlos Casares, Xohán Casal, Lois Diéguez e Anxel Vázquez Diéguez.

Tais autores tinham como elemento comum a vontade de normalização da língua e influência de correntes que estavam presentes na escrita dos principais idiomas cultos do mundo. Havia a difusão de algumas formas de pensamento como o existencialismo e o marxismo, a obra de Freud, Jung, Nietzsche, além das concepções de Teoria Literária como o Formalismo Russo e o estruturalismo. Neste contexto, os autores buscavam desenvolver uma visão moderna de Galicia, relacionada ao mundo urbano. Assim,

Estamos, pois, perante un grupo de persoas, antes que escritores, que formulan como un dos elementos mortrices fundamentais da súa biografía, o de serviren de vehículos para a modernización de Galicia, no camiño da súa libertación nacional. A actividade de todos e cada un deles, uns máis e outros menos, non fica reducida, no seu compromiso co país, ao de seren meros expoñentes deste ou daquel movemento literário senón que, con moito, a súa existencia débese a um proxecto xeral de carácter nacionalista, concretado en moi distintas actitudes (desde o piñeirismo de Carlos Casares o marxismo independentista de Méndez Ferrín, pasando pólo feminismo radical de María Xosé Queizán ou a actitude mais filosófica de Camilo González Suárez-Llanos) que posúen por completo a súa biografía. (FORCADELA, 1993: 37)

Tendo em vista que a literatura é uma das mais significativas expressões da língua e da cultura de um povo, é possível considerar que a memória cultural e os valores lingüísticos da Galicia tiveram na expressão literária uma forma de preservar a sua tradição e os costumes populares. Assim, têm-se a língua e a literatura como uma das armas de sobrevivência do povo galego, sendo Xosé Luís Méndez Ferrín um dos escritores contemporâneos que revelam em suas obras a tradição e o imaginário popular, preservando e construindo em suas narrativas um patrimônio cultural e lingüístico para sua nação.

2.1. A maravilha na Literatura Galega: representação do imaginário céltico, peregrinação e paganismo

A fim de se desenvolver uma leitura crítica de *Arnoia, Arnoia*, torna-se necessário analisar como se constitui a expressão do imaginário popular presente em estruturas temáticas da literatura, observando elementos significativos da cultura celta, do paganismo e da peregrinação decorrente do cristianismo. Assim, é possível entender como ainda na contemporaneidade se recorre às temáticas de cunho popular para se refletir sobre a realidade que cerca o homem galego.

Entre os povos que exerceram influência sobre a cultura galega, destaca-se a figura dos celtas e dos romanos. Esses povos ocuparam o território da Galicia e deixaram para o povo, além de outras coisas, a expressão de suas culturas na literatura popular. Com isso, há na construção narrativa elementos que remetem a um imaginário mítico. Os celtas e os romanos deixaram na tradição do povo galego marcas de sua cultura que percorreram

diferentes períodos históricos e ainda se fazem presentes na contemporaneidade. Em relação à presença da figura celta na Galícia, Riego observa que:

Houbo, xá que logo, un longo sedimento de civilizacións prehistóricas no vivir antergo de Galicia. Entre os habitantes que deixaron aquí un calco – mais ou menos discutido – figuran os celtas cuíus orixes e tempos de dominio son aínda escuros para a ciencia. Estes antigos poboadores ocuparon a nosa terra de xeito non bem determinado. Pero o seu arraizamento nela pida ser que lle imprimira un certo acento á vida mais recuada do país. (1995: 09)

Com a invasão dos romanos, o povo galego teve que ceder espaço no seu meio cultural, social e político a uma nova configuração que se impôs como sendo superior. Assim:

Tempos andados, e depois do dominio cartaxineés na península – que non chegou fisterre –, produciuse em Galicia a invasión romana. Nos seus comezos bateu coa rebeldia dos nativos. Pero, ao cabo, Galicia foi romanizada, e ao influxo da cultura superior dos romanos deixouse sentir dunha maneira moi axeitada á forza política do Imperio; unha forza que só emprincipiou a enfeblecer cando xurde as loitas e mais o progreso do Cristianismo. (RIEGO, 1995: 10)

A literatura galega recorreu em diferentes períodos ao céltico medieval, fazendo com que haja em sua literatura uma tendência de expressar a tradição cultural da Galícia vinculada ao imaginário mítico celta. Por este ter sido um povo ágrafo, os seus mitos permaneceram ao longo dos anos na oralidade até fazer parte das composições literárias e das reflexões acerca da origem da nação galega. Com isso, mostra-se em diferentes obras literárias a criação de um imaginário Maravilhoso vinculado ao céltico medieval.

Segundo Le Goff:

O paganismo bárbaro é uma outra fonte de Maravilhoso, particularmente abundante nas mitologias germânica, escandinava e céltica (...). O universo céltico, que os autores medievais chamam ‘matéria Bretanha’, é um grande reservatório de Maravilhoso que irriga aos grandes ciclos romanescos e legendários. (2002: 110)

De acordo com Ramón Villares (1995: 10), devido à escassez de vestígios antropológicos, arqueológicos e à imprecisão de registros literários, é difícil ter um conhecimento bem definido dos primeiros povos da Galícia. No entanto, com informações de cunho literário provenientes de autores gregos e romanos, durante muitos anos identificaram-se os primeiros povos da Galícia como os *oestrymnios*. Há a alusão aos “*loca et arva Oestrymnicis habitantibus*”, no poema *Ora Maritima*, de Rufo Festo Aveieno, composto no século IV d.C, possivelmente baseado em relatos de documentos marítimos do século VI a.C. O poema descreve este povo como homens fortes, destemidos, comerciantes e marinheiros. Acredita-se que a povoação *oestrymnios* corresponderia à época do Bronze final, que seria desprezada de seu território por causa de uma invasão de serpentes, os *saefes*, configurando a denominação literária da chegada dos celtas. Mas é necessário ressaltar que:

Esta descrición da probaoión prehistórica de Galicia é, naturalmente, moi imprecisa e por demais xenérica, o que aconsella recorrer a datos de orde antropolóxica e arqueolóxica para se chegar mais ó coñecemento dunha poboación que, mediante a aportación de sustratos raciais de diversa procedencia, íria conformando a etnia galega. (VILLARES, 1995: 10)

A cultura “castrexa” se desenvolveu na Galicia durante a idade do ferro, o século VI a. C já era indicado nas fontes clássicas como, por exemplo, em *Ora marítima* de Avieno, sendo este o seu período inicial. A cronologia foi confirmada pelas escavações de diferentes castros (Penarrubia, Borneiro, O Neixón), revelando que a fase inicial situa-se em meados deste século, conservando atividade nos castros, apesar de haver interrupções até o século VI d.C. Portanto, a cultura “castrexa” percorre por mais de um milênio, mas o período compreendido desde o final do Bronze à chegada dos romanos é o que mais configura o “castrexo”.

A cultura “castrexa” se caracteriza por ser uma forma arquitetônica e um modo de habitação humana, que desenvolveu um povoado em estruturas predominantemente de forma oval ou circular, no alto de montanhas ou colinas do noroeste peninsular, durante a idade do ferro. Mas “o território que ocupa actualmente a Galicia, o norte de Portugal deica o Douro e terras limítrofes asturianas constituem o núcleo básico e mellor definido desta cultura dos castros” (VILLARES, 1995: 27).

A tradição popular acredita que a povoação antiga da Galicia que habitava o castro era de origem celta. Tal fato se deve às mesmas fontes literárias que, no que se refere ao Avieno, aludem os *saefes* celtas. Villares ressalta que o celtismo ganhou proporção histórica na cultura galega por causa dos historiadores românticos e poetas de inspiração épica como, por exemplo, Pondal, que consideraram os celtas como principal mito fundador da nacionalidade galega. O historiador Manuel Murguía, por exemplo, analisa em sua *História de Galicia* (1865) o povo celta como parte fundamental da constituição da nação galega. Entretanto, segundo Vilares:

(...) se este recurso ó celtismo é lexítimo e coherente na obra de Murguía e no contexto romântico no que agroma, non pode sortese na actualidade esta exclusividade céltica da poboación castrexa.

Esta poboación habitadora dos castros semella ser, más bem, o froito de diferentes achegas raciais, das que xa falamos ó nos referir á etnia galega, e dos celtas que, em efecto, chegan a Galicia durante os primeiros séculos do último milênio a. de Xto. Os celtas eran um pobo procedente das beiras do mar Caspio e das montañas do Cáucaso que, progresivamente, se foron desprazando cara ó ocidente europeu, para penetrar na Península Ibérica em duas grandes vagas, entre 950 e o 650 a. de Xto. Desta derradeira vaga formaban parte os grupos europeos, compostos de celtas e doutros pobos arrastados nesta andaina cara ó solpor, que se van instalando em Galicia despois de se teren introducido ó traveso da bacia do Sil. (1995: 26)

Com a chegada ao poder do progressismos e o surgimento de poetas que empregaram literariamente o galego, ganha força um movimento cultural denominado *Rexurdimento*, que assume o ideário galeguista e defende a singularidade cultural dos povos, amparado no Romantismo. A recuperação literária do galego teve como figuras representativas, no século XIX, Rosalía de Castro, Pondal e Curros. Neste contexto, tem grande destaque a contribuição do historiador Manuel Martínez Murguía, pois seu trabalho tinha como finalidade mostrar que

o povo galego apresentava uma história própria. Para ele, como dito anteriormente, o celtismo era um fator determinante da nacionalidade galega.

De fato, a contribuição dos três poetas foi fundamental para o movimento de valorização da tradição galega. Rosalía em *Cantares gallego*, por exemplo, conseguiu expressar em seus versos a vida camponesa, revelando o populismo peculiar da Galícia. Em relação à obra citada da autora, Riego destaca: “A alma rosalina mesturouse nestes cantares cõa alma de Galícia; de tal xeito que se non sabe mesmamente onde remata a cantiga do pobo e onde emprincipia a de Rosalía.” (RIEGO, 1995: 69)

Há na figura de Curros o símbolo de rebeldia, sua linguagem sintética revela certa amargura filosófica. Os poemas “A Virxen do Cristal”, que tem um fundo folclórico e beleza religiosa tradicional, “Unha boda em Einibó” e “O gaiteiro”, representam a produção lírica que atribuiu ao escritor popularidade em relação à fala galega. Riego destaca a produção literária de Curros, composta por uma significativa emoção galega, comentando que:

A Galícia currosiá é, como dixemos, unha Galícia rebelde, anceiosa de rachar as lixadas brétemas que a envolvían para se abrir camiño cõas novas ideas do progreso. Com todo, a carón dos sonoros versos nos que se espellan moitas das visións febris de Curros, agroma tamén outra Galícia: a tradicional e popular na que, como um salouco de cristal escoitáse a lírica voz do seu pobo, dos seus costumes e das súas festas. (1995: 76)

É necessário destacar também, neste trabalho, a representação significativa de Ponal no contexto de valorização do galeguismo, por sua retomada e representação de aspectos de cunho mítico, tendo em vista que o escritor compunha sua obra poética com base no celtismo e na história do povo de Breogán. Ponal, ‘o vello bardo de Bergantiño’ (RIEGO, 1995: 71), evocou em seus poemas a pré-história galega com heróis e bárbaros, envolvidos num mundo mítico. A criação do poeta permeou a face simbólica da paisagem e o jeito do povo pré-histórico, interpretando uma terra antiga e eterna. Sua obra era composta por personagens do povo galego e a terra por ele humanizada com trabalhos de séculos. Seu aprofundamento nas origens era explicado por acreditar que isto o capacitaria para o futuro. Para o escritor, seria no futuro que ressurgiriam as antigas glórias: a raça de Breogán, personagem mítico céltico, despertaria do seu sono, e promoveria a liberdade da indigna servidão.

Ponal retoma em seu texto literário a figura de Breogán, cuja lenda estava adormecida entre os galegos há alguns anos. A lenda de Breogán tem origem nos manuscritos do século XII intitulados *Leabhar Gabala Eiren*, baseado em histórias antigas irlandesas. Breogán, filho de Brath, conquistou o território espanhol e fundou a atual cidade de Corunha, naquele tempo denominada Brigantia. Neste lugar construiu a Torre de Breogán. O filho do caudilho celta, Ith, ao observar da torre, numa tarde de outono, as terras de Irlanda, até então

desconhecidas, decidiu conquistá-la. Mas Ith não conseguiu atingir o seu objetivo, morreu e foi enterrado em Brigántia. A fim de dar continuidade ao desejo do pai, Mil, filho de Ith, partiu para a conquista de Irlanda e obteve sucesso em sua empreitada, vencendo Thuatha-Dé-Dannan para tomar posse do país.

Com um sentido sarcástico, denominou-se Cova Céltica o grupo formado por Eduardo Pondal e outros intelectuais como, por exemplo, Carre, Vaamonde Lores, Salvador Golpe, Urbano González, Lugrís Freire e Manuel Murguía, que defendiam a idéia da origem galega vinculada aos celtas. Eles se reuniam na livraria corunhesa Uxío Carré Aldo.

O poema mais conhecido de Pondal é “A campana de Anllóns”, que apresenta verso com uma harmonia interior, “pasando a idea dun verso a outro cõa nidiez dos fios de auga que se mesturan nunha corrente” (RIEGO, 1995: 74). Em *Queixumes dos pinos*, Pondal apresenta um tempo distante de seu presente, mas constitui o passado remoto de Galicia, ao envolver o seu trabalho poético no mito de origem celta para representar a nação galega. De acordo com Riego:

Nos poemas de *Queixumes*, Pondal deixou falar a voz misteriosa que falaba nel, porque herdara as palabras dun onte remoto. Non sabendo apenas do presente que viviu, soupo do sentido inmorredoiro do pasado e do que había vir depois de pasarmos nós. O poeta desexaba pagar a súa débeda á forza da caste, gozando o anxeo dun romantismo orixinario. A liberdade, miolo da poesia, foi punxente pasión súa. Quería ceibarse do barro e ser espírito; sentia o degaro de se mesturar cõa natureza. Na sua creación épico-lírica, os piñeiros bruan heróicos e soñan sempre, fanlle compañía ao rumor do bico que boira como folla seca baixo os pés das rapazas; e o castro, lonxe do seu significado arqueolóxico, florece e vive. (1995: 72-73)

Com o escritor Álvaro Cunqueiro, a matéria de Bretaña serve como pretexto para compor, em 1955, sua primeira novela, *Merlín e familia e outras historias*, no qual cria um espaço mítico artúrico. Segundo Riego, Cunqueiro “mesmo cando escribiu em prosa traduciu a cadencia, o ritmo e a fantasia rebordada do seu temperamento poético” (RIEGO, 1995: 140). O escritor consegue construir em seu texto um universo com elementos imaginários, envolvidos em uma atmosfera mítica. Retomou no mundo da fantasia poética lendas tradicionais, fazendo com que os mitos construíssem uma realidade autêntica no espaço ficcional. Além da obra supracitada, destacam-se ainda os seguintes textos de Álvaro Cunqueiro: *As Crónicas do Sochantre*, *Si o vello Sinbad volvese ás illas*, *Tesouros novos e vellos*, *Escola de menciñeiros*, *Xentes de aqui e de acolá*, e *Os outros feirantes*.

Riego ressalta, em relação aos textos citados anteriormente de Álvaro Cunqueiro, que:

Em todos estes fermosos libros creou o autor fermosos mundos, cos que agasallou a quen os lén, e cos que el mesmo se agasallou. Así, por exemplo, a belida historia merlinesca: Sobre un punto calquera da Galicia contemporánea – pero tan preciso o retratado que a todos se nos degoxa a nosa parroquia natal – chantou o pazo do mago Merlín e da raíña Ginebra; e foi facendo desfiar por el xentes de toda nación, chegados da fraga carolinxa e do ciclo Breton. Así nas recreacións do Sochantre de Pontivy póllos camiños da Bretaña. Ou no Sinbad, que protagonizando aventuras póllos lonxannías de tódolos mares, soñaba no seu pequeno horto

'galego'. Ou nos menciñeiros e naqueloutros personaxes, metade vividos, metade imaxinados, que decorren nas paxinas de *Xentes de aquí e de acolá* e de *Os outros feirantes*. (1995: 176)

A tendência de recorrer ao céltico medieval para refletir sobre a origem da nação galega, é algo que pode ser percebido ao longo dos anos. Além disso, o céltico ganha, portanto, espaço na literatura também de diferentes autores.

Outro fato importante a ser considerado é que a peregrinação se constitui como uma atividade que faz parte da cultura galega e percorre a temática de diversas produções literárias como, por exemplo, *Arnoia, Arnoia*, narrativa desenvolvida a partir do arquétipo da viagem. Ao longo dos séculos, o caminho de Santiago de Compostela fez com que a Galícia se tornasse o destino de peregrinos pertencentes a diferentes países. Para Maleval:

A peregrinação a Santiago de Compostela é um dos fenômenos universais mais intrigantes, pela sua permanência no correr dos séculos e acentuada voga na atualidade. Praticada ora com maior, ora com menos intensidade, com finalidades fundamentalmente místico-existenciais, tem hoje adeptos de seitas esotéricas e outros, sem no entanto deixarem de ser predominantes os católicos. Que não põem dúvidas quanto ao ser do Apóstolo Tiago, um dos mais diletos discípulos de Jesus e o primeiro deles a sofrer o martírio, na Palestina, o sarcófago sobre o qual foi construído o altar-mor da magnífica basílica da capital da Galícia. (MALEVAL, 2005: 12)

De acordo com Francisco Singul (1999: 08), a peregrinação ao santuário de Compostela tem sua origem com o sentimento medieval de devoção aos corpos santos e às relíquias. Desde o século IX, quando se descobriram os possíveis restos mortais de Santiago Maior, um dos doze apóstolos de Cristo e primeiro mártir da cristandade, a peregrinação se intensificou, configurando uma atividade cultural e religiosa. Assim, em meados do século IX, constituiu-se na Europa Ocidental uma corrente de culto a Santiago, com uma peregrinação até o seu sepulcro em *Finisterre* hispano. Por este ser um caminho considerado como iluminado e guiado pelas estrelas, desenvolveu-se uma possível origem para o topônimo Compostela: *Campus Stellae*, que significa Campo de Estrela.

Compostela teve, no decorrer da sua história, três nomes, até ocorrer no século XI a incorporação do termo Santiago determinada pelo Papa Urbano II. Conforme Maleval apresenta, os nomes são:

Libredón, que alguns identificam com o sentido céltico 'castro do caminho' e outros com o latino 'livre concessão dum terreno' (*liberum donum*); *Arcis Marmoricis*, entre os séculos IX e X, indicando lugar de arcos e/ou arcas de mármore, geralmente túmulos; *Compostella*, no século XI, ampliando o *subúrbio Compostella*, isto é, parte da vila, do século X. (MALEVAL, 2005: 12)

Francisco Singul considera que, diferentemente das peregrinações a Roma e a Jerusalém, o Caminho de Santiago não é exclusivamente católico, apresenta-se como uma experiência espiritual aberta às diferentes religiões e manifestações culturais contemporâneas. Neste sentido, observa-se que:

O feito de perigrinar a un lugar sagrado é característico de case tódalas relixións. A perigrinación tem o valor engadido de ser metáfora da propia vida terreal, un paso a penas pólo mundo sensible para acada-la pátria celestial, a realidade suprarreal. (SINGUL, 1999: 08)

Contrariando a tradición de culto a Santiago, há a versão de que o túmulo do apóstolo seria, na verdade, de Prisciliano, bispo reformista de Ávila. De acordo com Maleval: “Muito influente na Galicia, para aí o seu corpo teria sido trazido através do mar, e, enterrado em ignoto lugar, daria hipoteticamente origem a um culto sepucral.” (MALEVAL, 2005: 13)

Outras hipóteses que se opõem ao mito jacobeu, estão relacionadas às lendas pré-históricas. Assim, essas versões mostram que:

(...) o Caminho ‘de estrelas’ findando não no lugar em que hoje é a Catedral de Santiago, mas junto ao mar, no Finisterra, onde se realizariam cultos de adoração ao Sol. Ou, ainda, a hipótese de ser o culto a São Tiago, e a São Milão, uma cristianização do culto aos Dióscuros Castor e Pólux, da mitologia Greco-romana, que também se representavam em cavalos brancos, combatendo os inimigos. (MALEVAL, 2005: 13)

No ano 44, conforme atesta a Bíblia, o rei da Judéia, Herodes Agripa I, mandou degolar Tiago Maior. Com isso, surge o questionamento sobre o túmulo da Galicia encontrado posteriormente ser realmente do Apóstolo, uma vez que, de acordo com a tradição, ele deveria ser enterrado na região em que predicava. No entanto, há a versão da lenda que atribui um sentido miraculoso ao fato, concebendo ao mar o espaço pelo qual os restos mortais teriam percorrido para chegar a Galicia. No século IX, divulga-se uma carta do século V que teria sido escrita pelo Papa Leão, confirmando o fato dos restos mortais serem de Santiago e se opondo ao priscilianismo, mas a origem do documento é questionável. A partir da divulgação do documento no século IX, a peregrinação ganha força.

O Breviarium Apostolorum, texto composto na Galicia, no final do século VI, e que registrava a vida dos apóstolos, onde realizavam a pregação e eram sepultados, é outro documento que confirmaria a versão da presença dos restos mortais de São Tiago na Galicia. De acordo com este registro, o Apóstolo estaria enterrado em terras galegas, em um local conhecido como *Achaia Marmorica*, por ter evangelizado na região ocidental da Hispania, conhecida no período romano como *Gallaecia*. Ele foi fortemente divulgado nos séculos VII e VIII, configurando-se como um instrumento importante para a difusão do mito jacobeu. Para Singul:

O Breviarum destaca como un magnífico referente documental occidental, baseado en textos primitivos cristiano-orientais (gregos) e occidentais (latinos), que reforza a vella tradición galaica sobre a predicación de Santiago en terras galegas, especificando o lugar concreto da acción evanxelizadora do Apóstolo: a parte occidental de Hispania, é dicir, a antiga Gallaecia. (SINGUL, 1999: 24)

Destaca-se também a colaboração do historiador inglês Beda, o Venerável, que apresentou em seus textos do final do século VII a pregação de Santiago em terras hispânicas.

Ele foi o primeiro a fazer o registro escrito sobre o sepulcro de Santiago na parte mais ocidental do país, na beira do Mar Britânico. Em *Homilía XCII*, escreve-se que no corpo de Santiago foi levado para a região depois de seu martírio na Palestina. As informações deste texto foram complementadas por *O Martiroloxio de Beda*, pois apresentava que os sagrados restos mortais jacobeus, após passar por um segundo traslado em terras hispânicas, foram parar em um lugar distante e próximo ao mar.

Outra participação importante na divulgação do mito jacobeu está relacionada ao Beato de Liébana. No século VIII, ele compôs textos que falavam sobre a tradição da evangelização jacobéia em Hispania. A obra *Comentario á Apocalipse (776)* é composta com base em variadas fontes antigas. Ela revela uma rica interpretação da tradição sobre o *Livro da Apocalipse*. Singul destaca que, com *O Dei verbum, Patris ore proditum*, a cristandade fazia invocação a Santiago, o que permitiu a primeira concepção de culto ao mártir no reino e a propagação do principal caminho de peregrinação da Idade Média Européia. Assim: “Pola intervención de Beati xorde na corte de Oviedo e no Reino asturiano o culto a Santiago, reforzándose a crenza na tradición da evanxelización xacobeá.” (SINGUL, 1999: 30)

No século IX, a tradição do descobrimento do sepulcro de Santiago considera que o eremita Pelagius viu, ao longo de várias noites, algumas luzes surpreendentes sobre o Bosque Libredón. Ele interpretou o estranho fenômeno como um aviso do céu e comunicou o bispo Teodomiro de Iria sobre o que estava ocorrendo. Após passar alguns dias em jejum e fazer oração, “Teodomiro internouse na fraga, atopando um sepulcro de pedra que gardaba tres corpos, identificados como os restos mortais do apóstolo Santiago o Maior e dos seus discípulos Teodoro e Atanasio.” (SINGUL, 1999: 32). No entanto, a obra de Beta já havia situado o sepulcro de Santiago em período anterior ao descobrimento de Teodomiro.

Em relação ao paganismo, é importante considerar que, durante muito tempo, houve a preferência na *Gallaecia* de um substrato pagão, apenas, aproximadamente, no século III se observam os primeiros reflexos cristãos. Francisco Sigul destaca que as comunidades galegas primitivas apresentavam dependência da Igreja Mérida, que está originalmente relacionada às comunidades norteafricanas. No entanto, as igrejas cristãs peninsulares tinham influências de diferentes partes do império e não apenas do Norte da África. A romanização afetou a cultura catrexa com sua religião politeísta, com isso não colaborou com o desenvolvimento da religião cristã.

De modo geral, na Espanha do século I, o paganismo indígena predominava, com influência de cultos clássicos. Somente na época baixoimperial, o cristianismo expandiu na *Gallaecia*, configurando-se como religião de expressiva base popular.

A partir das questões relacionadas à cultura celta, à peregrinação e ao paganismo, é possível entender como se desenvolve o imaginário Maravilhoso na literatura galega, em especial na narrativa de Xosé Luís Mendéz Ferrín, uma vez que os elementos relativos a tais questões se fazem presentes na contemporaneidade em texto ficcional a partir da elaboração e ressignificação de arquétipos literários.

2.2. O Maravilhoso ferriniano: o insólito ficcional como categoria narrativa

Desde a idade medieval, o insólito permeia o ideário das civilizações, tornando-se parte das reflexões acerca dos questionamentos existenciais da humanidade. Seja em reflexões filosóficas, científicas ou religiosas, o sobrenatural, ao longo dos anos, se faz presente construindo possibilidades de respostas aos mais variados assuntos da sociedade. Diante do fascínio apresentado pela sociedade medieval, no que se refere ao sobrenatural, Le Goff faz a seguinte consideração:

Como a maioria das civilizações, e talvez mais até do que muitas delas, a civilização medieval foi fascinada por tudo o que dizia respeito ao sobrenatural e ao extraordinário. Mas o que a caracteriza com maior particularidade é o seu interesse pelos limites do sobrenatural, interesse que suscitava reações de ordem religiosa, estética e mesmo científica. O que estava em jogo no campo do Maravilhoso eram as fronteiras entre o natural e o sobrenatural. (2002: 105)

Oriundo do latim medieval dos clérigos, erudito, *mirabilia* é considerado como o termo correspondente ao que é chamado de Maravilhoso. Mas o que se define como uma categoria, na Idade Média latina era entendido como um conjunto que abarcava seres, fenômenos, objetos que podem ser, nas palavras de Le Goff,

associados quer ao domínio propriamente divino (portanto próximo do milagre), quer ao domínio natural (sendo a natureza originalmente o produto da criação divina), quer ao domínio mágico, diabólico (portanto uma ilusão produzida por Satã e seus seguidores sobrenaturais ou humanos). (2002: 106)

O Maravilhoso é considerado, neste contexto, como um objeto cultural que passa por diferentes fases ao longo da história. Durante a Alta Idade Média, a oposição ao paganismo desenvolve uma repressão ao Maravilhoso. Com isso, os milagres divinos dos santos tomam conta da existência humana, revestidos pelo sobrenatural. Nos séculos XI, XII e XIII, em virtude de estar menos intenso o controle da Igreja, que trava luta contra os hereges, há um florescimento maior do Maravilhoso. Em aproximadamente 1210, o inglês Gervásio de Tilbury compõe para o imperador Oto IV de Brunswick a enciclopédia denominada *Otia imperialia – Para entretenimento do imperador* – que contém parte dedicada a uma coletânea de *mirabilia*. Há a seguinte definição de maravilha no prefácio da obra de Gervásio: ‘Mirabilia vero dicimus quae vostrae cognitioni non subjacent etiam cum sint naturalia’

(‘chamamos de maravilhas os fenômenos que escapam à nossa compreensão, embora sejam naturais’) (Cf. LE GOFF, 2002: 108). Nos séculos XIV e XV, finalmente, o Maravilhoso é considerado mais literário do que religioso, com formas artísticas e descritivas.

Observa-se, por fim, que, para o homem medieval,

o Maravilhoso exerce sobretudo uma função de realização, não de evasão. Ele dilata o mundo e a psique até as fronteiras do risco e do desconhecido. Inserindo-se no natural e no real, ele o amplia e complementa. Faz do surpreendente e do extraordinário, o motor do saber, da cultura e da estética da Idade Média. Estimula a abrir bem os olhos para a criação e o imaginário. Inspira uma cultura do surpreendente. Faz creditar na criatividade e na audácia infinitas de Deus e de sua criatura, o homem. E sabe mesmo extrair o mel das fantasmagóricas diabólicas. (LE GOFF, 2002: 119)

Tendo em vista que o insólito é uma categoria que percorre a reflexão humana ao longo da história, fazendo-se presente no imaginário do Maravilhoso medieval, analisa-se que o sobrenatural se revela com tal importância na mentalidade humana que ainda se constitui como tema recorrente, revelando-se na expressão literária contemporânea. Nesta perspectiva, pode-se notar que, por meio de uma composição narrativa peculiar, o Maravilhoso ferriniano retoma aspectos relacionados à atmosfera insólita que compunha o interesse especular a respeito das fronteiras entre o sobrenatural e o natural que move o desenvolvimento de obras maravilhosas da tradição, sendo um exemplo significativo da apropriação de temática meta-empírica em obras da contemporaneidade. Diante da produção literária de Méndez Ferrín, Fontaíña afirma que:

Para a literatura galega contemporânea, Xosé Luís Méndez Ferrín é unha peza basilar non só como narrador mais tamém como poeta. Premiado en innumerabeis ocasións e recoñecido por amigos e inimigaos, para moitos de nós é, indiscutibelmente, o grande narrador da literatura actual. (2004: 32)

Para que seja possível entender a configuração do Maravilhoso ferriniano, faz-se necessário destacar as marcas narratológicas relacionadas, além do Maravilhoso, ao Fantástico e ao Estranho, uma vez que a narrativa contemporânea de Méndez Ferrín se nutre de elementos recorrentes na tradição literária que tem o insólito como uma categoria da estrutura narrativa.

A temática meta-empírica é algo que está relacionado aos gêneros Fantástico, Maravilhoso e Estranho. Ela envolve, além das manifestações sobrenaturais, fenômenos inexplicáveis, extranaturais, meta-naturais, alucinados ou insólitos – tendo em vista a perspectiva da realidade empírica do leitor real. Mas tal fenomenologia da literatura dos gêneros citados, anteriormente, não é restrita aos mesmos, pois apresenta-se também em obras que não se relacionam a eles e o aspecto meta-empírico não se faz predominante em sua estrutura. Nota-se, portanto, que inserir na literatura acontecimentos, personagens e elementos insólitos, é algo que permeia diferentes estruturas narrativas. De acordo com Furtado:

A importância desta temática reflecte-se ainda no emprego da já referida expressão ‘literatura do sobrenatural’ para designar de forma genérica todas as obras que recorrem à fenomenologia insólita e lhe conferem uma função decisiva no desenrolar da ação. Por fim, tal importância revela-se também na globalidade da literatura pois, além de se tornar absolutamente necessário ao fantástico ou ao Maravilhoso e muito frequente no estranho, o recurso à temática sobrenatural na ficção ultrapassa de longe as fronteiras destes gêneros. De facto, muitas obras que nada têm a ver com eles incluem parcelas da ação ou personagens de índole meta-empírica, ainda que sem carácter dominante. (1980: 21)

Dessa forma, tem-se a inserção do insólito como uma categoria que move as narrativas, sendo uma marca que se relaciona a diferentes gêneros literários que se diferenciam, dentre outros aspectos, pelo modo como apresentam e configuram os fenômenos sobrenaturais. Todorov considera que o Fantástico:

... dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da ‘realidade’, tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma contudo uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do Maravilhoso (1975: 47-48).

Com base na citação apresentada anteriormente, verifica-se que Todorov coloca a reação do leitor e o comportamento do personagem como um dos aspectos fundamentais na configuração dos gêneros que apresentam o insólito como categoria. Mas é necessário ressaltar que o insólito é uma categoria narrativa que deve ser lida no contexto ficcional, sem condicioná-lo a fatores extras textuais. Assim, a hesitação colocada por Todorov deve ser entendida como algo construído pelo próprio texto e não como um fator determinado pela leitura do leitor empírico.

Em relação ao gênero Maravilhoso, verifica-se que o sobrenatural se instaura como algo que faz parte do universo insólito da narrativa, não causando hesitação nos elementos que compõem o texto narrativo, personagem narrador e leitor, por ser natural ao contexto em que está inserido.

No início da narrativa *Arnoia*, *Arnoia*, o personagem Nmógadah está envolvido em um espaço e com personagens mais próximos de uma configuração real-naturalista. São apresentadas a imagem dos policiais, a descrição do cheiro da ferida da personagem Mãe Loreta e a prisão do jovem, sem a presença de aspectos insólitos relacionados aos mesmos. Mas já há a marca de um elemento mágico que percorre toda narrativa auxiliando o personagem em sua busca, o Libredón, como se verifica a seguir:

Cando me exustaba as almexas nos pulsos non puiden evitar o olla-la palma da miña Mao direita. Non puiden evitar o ollar para aquilo que era e sería sempre guía da miña liberdade: o Libredón. “Endexamais esquezas que levas esa estrela que na terra de Arnoia chamamos Libredón” – dixérame Mai Loreta pouco antes de morrer dun tiro no bandullo, apertándome moito e permitindo que eu cheirara a acedume picante da súa ferida encetada e as súas toucas de liño almidonado. (...)

O uniforme azul mariño dos policía pareceume inmensamente mollado e pesado polo suor. Facía un calor de fogo, alí en plena terra da Limia. A poeira elevábase do camiño real coma un vapor e secábame a gorxa. Montamos entón nunha dilixencia tirada por catro grandes cavalos facos enrestrados de axóuxeres e aduizados con penachos de pavón na testa. Dous policía metéronse dentro comigo, e outros dous rubiron ó pescate. Todos eles eran policía obesos esilandeiros, provistos de alabardas. (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 11)

Destaca-se que, além do título da narrativa, “Arnoia”, no texto de Méndez Ferrín há elementos que fazem referência à realidade empírica, o que pode ser percebido na menção que é feita a Portugal. Por serem locais que fazem parte do universo não-literário, mas é introduzido ao contexto ficcional, o texto revela marcas que ressaltam a configuração insólita, uma vez que o fenômeno meta-empírico se cruza com a realidade empírica do leitor, no que se refere aos locais mencionados: “O policía tiña os ollos grandes e mollados, como os dunha daquelas vacas da raza pisca que pacen ceibes polas raias secas de Portugal” (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 11).

Arnoia é o nome de um importante rio que corta a província de Ourense, terra natal do escritor Méndez Ferrín, perpassando terras lusitanas, onde dá nome a um castelo de origem medieval que, segundo se crê na localidade, teria sido erguido sobre restos de um castro, remontando a possíveis origens identitárias castrejas. Assim, nota-se que o autor se apropria de elementos da sua própria realidade local para recriar um universo em que o sobrenatural subverte a lógica empírica, recuperando traços ancestrais.

O uso de elementos geográficos relacionados à realidade empírica é algo que não faz parte da configuração do gênero Maravilhoso, uma vez que este privilegia um universo arbitrário no qual os acontecimentos insólitos devem ser observados sem estranhamento, pois as manifestações de temática meta-empírica são encenadas de forma a não permitir qualquer dúvida quanto à sua índole. Para Furtado:

No Maravilhoso não se verifica sequer a tentativa de fazer passar por reais os acontecimentos insólitos e o mundo mais ou menos alucinado em que eles têm lugar. Estabelece-se, deste modo, como que um pacto tácito entre o narrador e o receptor do enunciado: este deve aceitar todos os fenômenos nele surgidos de forma apriorística, como dados irrecusáveis e, portanto, não possíveis de debate sobre a sua natureza e causas. Em contrapartida, a narrativa não procurará levá-lo dolosamente a considerar possível o sobrenatural desregrado que lhe propõe, mostrando-lhe desde cedo que a fenomenologia nela apresentada não tem nem pretende ter nada de comum com o mundo empírico. (1980: 35)

Como se pode observar, no Maravilhoso há um pacto entre o narrador e o leitor. Se o receptor do texto não observa os fenômenos narrados como algo natural ao universo em que se instauram e o narrador descreve os acontecimentos de forma a provocar incerteza entre a existência do insólito e uma explicação racional para os fatos, rompe-se com a proposta do gênero Maravilhoso. A dúvida em relação aos aspectos meta-empíricos é algo que faz parte do Fantástico, uma vez que, conforme Furtado,

De facto, a essência do fantástico reside na sua capacidade de expressar o sobrenatural de uma forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialéctica entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o texto alguma vez explicita se aceita ou exclui inteiramente a existência de qualquer deles. (1980: 36)

Apesar de, em *Arnoia, Arnoia*, haver o uso de referências ao espaço que faz parte do universo extra-literário e está presente na realidade empírica do leitor real, a narrativa desenvolve uma trama na qual impera a fenomenologia meta-empírica, constituída por personagens, espaços, objetos e acontecimentos insólitos. Tal fato faz com que o leitor se envolva em um universo composto por uma lógica que contraria ou se distancia da realidade empírica, pois o que está sendo narrado privilegia a constituição de um mundo imaginário, uma vez que com o desenvolvimento do texto as menções relacionadas à realidade empírica ficam distantes e o universo insólito ganha proporções maiores, fazendo com que os acontecimentos sejam construídos numa atmosfera maravilhosa.

A passagem para o contexto que se relaciona a uma atmosfera em que prima os fenômenos meta-empíricos, é marcada pela prisão de Nmógadah e o encontro do personagem com o bode Mestre Lionel, figura fundamental durante a trajetória do jovem. Pois os dois personagens se tornam companheiros, e Mestre Lionel ajuda o jovem a se libertar da prisão de forma insólita. A partir daí, eles percorrem uma aventura em que a atmosfera do Maravilhoso se faz presente. Além disso, é a partir do encontro com o bode que Nmógada inicia a sua busca à Casa pequena de Arnoia e, conseqüentemente, a liberdade também é desejada, tendo como símbolo o Libredón. A saída insólita da prisão e a intervenção sobrenatural de Mestre Lionel podem ser percebidas no seguinte trecho:

E só habitamos naquel intre Mestre Lionel e mais eu, que ardia todo por dentro ó avivecérseme o Libredón na Mao. Desexei a liberdade. Os ollos do castrón ourillocían espetados nos meus ollos. Amei os camiños e a viaxe; a ruína dos muros da pousadas de Armenia. Mestre Lionel liberouse da corda e rachou a rir coma un pequeno satanáas. Púxenme de pe e as alxemas abríronse de seu, cun bruído musical e tenro que me encheu de ledicia inesperada. Notei as mãos ceibes. As paredes de pedra roibal da corte fixéronse transparentes. A través das pedras puíden ver un souto de cerdeiras, e pólo meo un camiño de água. Desexei atravesar aquel souto e camiñar por aquela vereira porque, no seu cabo, eu sabía que estaba un algo necesario para min. Púxenme a andar en dirección á parede da corte. O Libredón apagábase e deixaba de me doer a Mao. Traspasei a parede de pedra coma se non existira. Libereime das alxemas dos policías, das insidias do anño e da prisión na corte das pousadas de Armenia. Mestre Lionel camiñaba atrás de min. (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 15-16)

Verifica-se, dessa maneira, que a narrativa revela um espaço marcado por construções relacionadas ao contexto medieval, uma vez que há castelos, ruínas, paredes de pedras vermelhas da corte. Tal fato corrobora para o desenvolvimento de *Arnoia, Arnoia*, enquanto narrativa contemporânea que busca em um contexto remoto elementos para compor o cenário literário.

Pode-se destacar que a narrativa revela elementos que fazem parte do gênero Maravilhoso, pois seres mágicos, animais humanizados, desafios, entre outros aspectos são configurados no desenvolvimento do texto, construindo um universo em que o insólito é algo natural. O caminho percorrido por Nmógadah se constitui em floresta, mar, cidades misteriosas e habitadas por seres inusitados como, por exemplo, a ilha das damas mortas. Com isso, cria-se um universo literário em que o rompimento dos limites do tempo e do espaço corroboram para a constituição de uma narrativa maravilhosa, uma vez que não há determinação temporal e os lugares percorridos formam uma atmosfera de fantasia e encantamento. Assim, o espaço cria um contexto em que o sobrenatural deve ser visto com naturalidade.

Segundo Furtado, o Fantástico é um gênero no qual permeia uma ambigüidade essencial em relação à temática meta-empírica. Dessa forma, não é possível definir se o fenômeno insólito é fruto de um fator passível de ser explicado de forma racional ou se é puramente sobrenatural, sem uma definição lógica, já que, segundo Furtado,

Finalmente, só o fantástico confere sempre uma extrema duplicidade à ocorrência meta-empírica. Mantendo-a em constante antinomia com o enquadramento pretensamente real em que a faz surgir, mas nunca deixando que um dos mundos assim confrontados anule o outro, o gênero tenta suscitar e manter por todas as formas o debate sobre esses dois elementos cuja coexistência parece, em princípio, impossível. A ambigüidade resultante desta presença simultânea de elementos reciprocamente exclusivos nunca pode ser desfeita até ao termo da intriga, pois, se tal vem a acontecer, o discurso fugirá ao gênero mesmo que a narração use de todos os artifícios para nele a conservar (1980: 35-36)

Já no gênero Estranho, há uma explicação racional para os acontecimentos sobrenaturais. O texto desenvolve possibilidades de que os personagens e acontecimentos estejam envolvidos por fatores insólitos, mas ao longo do texto estas hipóteses são desconstruídas, fazendo com que haja um esclarecimento dos aspectos a partir de uma lógica relacionada à realidade empírica. Em relação à manifestação de eventos sobrenaturais em narrativas do gênero Estranho, Furtado analisa que:

Por seu turno, as ocorrências extranaturais que têm lugar no estranho são sempre explicadas racionalmente no termo da narrativa, quando não se desfazem muito antes, descrevendo vezes um percurso bastante efêmero e secundário na globalidade da intriga. Com efeito, o texto deste gênero faz usualmente surgir a hipótese de que determinados acontecimentos ou personagens por ele encenados têm origem e caráter alheios às leis naturais. Tal conjectura, porém, apenas permanece durante uma parte da ação. A dado passo ela é completamente destruída, vindo a esclarecer-se de forma lógica todos os aspectos que poderiam levantar dúvidas quanto à completa integração dessa fenomenologia no mundo familiar quotidiano. Assim, embora o debate sobre a possibilidade ou impossibilidade das manifestações sobrenaturais esteja pelo menos implícito numa parte do discurso, tal debate vem sempre a saldar-se à natureza conhecida. (1980: 35)

No que se refere ao gênero Maravilhoso, este desenvolve um universo no qual os fenômenos meta-empíricos não possibilitam a dúvida. Os acontecimentos insólitos que são construídos na narrativa fazem parte de um mundo arbitrariamente alucinado.

O texto narrado em primeira pessoa, cujo narrador configura-se como autodiegético, não é algo recorrente nas histórias maravilhosas. Mas tal fato se faz presente em *Arnoia*, *Arnoia*, pois o personagem narrador relata as suas próprias experiências, fazendo com que o seu discurso seja passível de questionamento, uma vez que o leitor tem como referencial a memória de Nmógadah, o que pode causar dúvida em relação ao que é narrado pelo personagem estar comprometido diretamente com os acontecimentos. Este tipo de discurso é típico do gênero Fantástico, no qual a narração que tem como referência o “eu” corrobora para que haja hesitação do leitor em relação aos fatos narrados. No que se refere à narrativa fantástica, Todorov destaca que:

O problema torna-se mais complexo no caso de um narrador-personagem, de um narrador que diz ‘eu’. Enquanto narrador, seu discurso não tem que se submeter à prova de verdade; mas enquanto personagem, ele pode mentir.

(...)

O narrador representado convém pois perfeitamente ao fantástico. Ele é preferível à simples personagem, que pode facilmente mentir (...), Mas ele é igualmente preferível ao narrador não representado, e isto por duas razões. Primeiro, se o acontecimento sobrenatural nos fosse contado por um narrador desse tipo estaríamos imediatamente no Maravilhoso; não haveria possibilidade, com efeito, de duvidar de suas palavras; mas o fantástico, nós o sabemos exige a dúvida. Não é por acaso que os contos Maravilhosos usam raramente a primeira pessoa (assim, nem as *Mil e uma noites*, nem os contos de Perrault, nem os de Hoffmann, nem ‘Vathek’): não precisam disso, seu universo sobrenatural não deve suscitar dúvidas. O fantástico nos coloca diante de um dilema: acreditar ou não? O Maravilhoso realiza esta união impossível, propondo ao leitor acreditar sem acreditar verdadeiramente. Em segundo lugar, e isto se liga à própria definição de fantástico, a primeira pessoa “que cota” é a que permite mais facilmente a identificação do leitor com a personagem, já que, como se sabe, o pronome “eu” pertence a todos. (1975: 91-92).

Além disso, em *Arnoia*, *Arnoia*, os acontecimentos insólitos aconteceram em um período anterior ao momento da narração. O tempo da narrativa é impreciso, o leitor tem como referência a idade do personagem narrador, dezesseis anos, para se situar em relação a quando ocorreram os fenômenos meta-empíricos. Mas não há menção direta do distanciamento cronológico em que o narrador-personagem se encontra em relação ao tempo dos fatos narrados.

Ainda se faz relevante ressaltar que o próprio personagem narrador admite que teve conhecimento de alguns fatos da narrativa por meio do que os seus amigos lhe relataram. Tal questão ocorre quando Nmógadah foi capturado por Calpurnia e envolvido por ela em um ritual de encantamento que lhe colocou em sono profundo. A partir daí, os fatos que aconteceram durante o momento em que o personagem estava sob o efeito do encantamento da donzela morta, não foram vistos por ele. Assim, o personagem narrador passa para o leitor fatos que não observou diretamente, relatando aquilo que outras vozes lhe contaram, o que dá margem à dúvida, como pode ser observado na seguinte citação em que o personagem

narrador diz: “Así que todo o que despois aconteceu sóupeno porque Mestre Lionel e Xamirás Kaebr mo foron relatando a final daquil perigoso episodio.” (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 65)

Apesar das questões relacionadas à voz narrativa, e observando a recorrência do insólito no texto de Méndez Ferrín, assim como o posicionamento de seus personagens, pode-se considerar que não há um questionamento dos aspectos insólitos ao longo do desenvolvimento dos acontecimentos meta-empíricos, fazendo com que não haja ambigüidade na estrutura narratológica, o que distancia o texto da configuração do gênero fantástico. De acordo com Todorov, o fantástico se caracteriza pela introdução do insólito num contexto comum, causando nos personagens e no leitor um efeito de hesitação. Assim, fica na fronteira entre o natural e o sobrenatural, deixando uma ambigüidade em relação ao insólito. Para Todorov:

O fantástico ocupa o tempo dessa incerteza; assim que escolhemos uma ou outra resposta, saímos do fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural. (1979: 148)

Neste sentido, a narrativa de Méndez Ferrín não sustenta marcas que conduzam ao efeito de hesitação. Ao longo da história, os fatos e elementos insólitos são constituídos com naturalidade, sem que haja qualquer tipo de estranhamento entre os seres que compõem o texto ficcional e a realidade meta-empírica.

Verifica-se, então, que não há estranhamento dos personagens em relação aos acontecimentos insólitos. Eles convivem, por exemplo, sem que as características sobrenaturais do bode provoquem algum tipo de conflito entre o ser humano e o animal. Destaca-se também que o fato de Lionel guarda segredos em relação a sua origem, ao impor a Nmógadah que jamais o questionasse sobre o passado, corrobora com o caráter sobrenatural do personagem, mas isto não provoca inquietação em Nógadah, pois ele aceita seu pedido sem perguntar sobre o seu passado, como se lê:

– ¿ Quen es? ¿ Como te chamas? – inquirín sem demasiada curiosidade.
 – Son Mestre Lionel. Estou preso coma ti nas pousadas de Armenia. Levánme em condución ordinaria a non sei que penitenciaría da selva de Angrois. Nunca me pergundes cousa sobre o meu pasado.
 – Chamo-me Nmógadah – dixenlle simplemente. (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 14)

A representação de personagens animais sendo humanizados é típica de narrativas maravilhosas, pois nesse contexto não há limites entre o possível e o impossível. O insólito é um elemento natural no universo em que a magia se faz presente, com isso o sobrenatural se revela como um elemento comum no contexto ficcional, possibilitando a convivência harmoniosa entre os personagens humanos e animais. Além disso, a personificação de animais corrobora para a constituição do universo imaginário, sendo possível expressar os sentimentos

e desejos da realidade empírica através de seres simbólicos. De acordo com Nelly Novaes Coelho:

Em seus primórdios, a literatura foi essencialmente fantástica: na infância da humanidade, quando os fenômenos da vida natural e as causas e princípios das coisas eram inexplicáveis pela lógica, o *pensamento mágico* ou *mítico* dominava. Ele está presente na imaginação que criou a primeira literatura: a dos mitos, lendas, sagas, cantos rituais, contos Maravilhosos, novelas de cavalaria, etc. A esse fazer mágica, e já revelando preocupação crítica com a Realidade ao nível das relações humanas, correspondem as fábulas. Nestas, a imaginação representa, em *figuras de animais*, os vícios e virtudes que eram característicos dos homens. Compreende-se, pois, por que essa literatura arcaica acabou se transformando em literatura infantil: a *natureza mágica* de sua matéria atrai espontaneamente as crianças. (2000: 52).

Nelly Novaes Coelho destaca cinco invariantes que se apresentam na efabulação dos contos Maravilhosos de origem popular: “aspiração (ou designo); viagem; obstáculos (ou desafios); a mediação auxiliar e conquista do objetivo (final feliz)” (2000: 109). Verifica-se como aspiração de Nmógadah a busca que ele faz para voltar ao seu reino, a terra de Arnoia, pois é o desejo de retornar ao seu lugar de origem que o leva a enfrentar vários desafios. A autora define e enumera as invariantes do seguinte modo:

- 1- Toda enfabulação tem, como motivo nuclear, uma aspiração ou um *desígnio*, que levam herói (ou heroína) à ação.
- 2- A condição primeira para a realização desse desígnio é sair de casa; o herói empreende uma *viagem* ou se desloca para um ambiente estranho, não-familiar.
- 3- Há sempre um desafio à realização pretendida, ou surgem *obstáculos* aparentemente insuperáveis que se opõem à ação do herói (ou da heroína).
- 4- Surge sempre um *mediador* entre o herói (ou a heroína) e o objetivo que está difícil de ser alcançado; isto é, surge um *auxiliar mágico*, natural ou sobrenatural, que afasta ou neutraliza os perigos e ajuda o herói a vencer.
- 5- Finalmente o herói *conquista* o almejado objetivo. (COELHO, 2000: 109-110)

Considerando a caracterização da estrutura narrativa do conto Maravilhoso, apresentada por Nelly Novaes Coelho, é possível reafirmar a retomada ao gênero em questão no texto de Méndez Ferrín, uma vez que há em *Arnoia, Arnoia* os aspectos apresentados pela autora. Nmógadah é motivado pelas lembranças de sua Casa Pequena a voltar a Arnoia, para isso empreende em viagem na qual enfrenta diversos desafios em lugares desconhecidos. Para superar os obstáculos, o personagem conta com a ajuda de auxiliares e objetos mágicos.

3. ARNOIA, ARNOIA: RESSIGNIFICAÇÕES DE ARQUÉTIPOS LITERÁRIOS DO MARAVILHOSO

A riqueza do conto não está em sua composição, mas na multiplicidade de formas que assume o mesmo elemento de composição. (PROPP, 2002: 49)

Na narrativa de Méndez Ferrín, encontram-se diferentes estruturas arquetípicas que são trabalhadas de modo peculiar pelo autor, ressignificando a sua configuração original. Os elementos temáticos da narrativa galega se relacionam aos arquétipos literários que percorreram a estrutura de diferentes obras ficcionais e possibilitaram múltiplas leituras. Destacam-se alguns arquétipos temáticos observados em *Arnoia, Arnoia* e se fazem presentes em diferentes narrativas literárias como, por exemplo: a temática da viagem, as provações, os mediadores, as lutas, os espaços (mar, floresta, deserto, ilha), a representação da donzela, objetos mágicos, entre outros.

Em *Arnoia, Arnoia*, Nmógadah, um dos Príncipes Secretos, é o personagem narrador em torno do qual se desenvolve toda narrativa. Aos dezesseis anos, fica órfão e busca retornar à sua terra natal, Arnoia, após ser preso. O personagem não possui poderes mágicos, mas conta com a ajuda de seu companheiro, o bode Mestre Lionel, que tem habilidades sobrenaturais. Nmógadah foi preso pelos policiais de Tagen Ata, nas pousadas de Armenia e, depois da fuga com Mestre Lionel, fez uma viagem marcada por lugares e personagens com características extraordinárias, procurando chegar à Casa Pequena do país de Arnoia. Ele narra a sua própria aventura, expressando tanto as lembranças que vivenciou em sua busca, quanto os momentos que passou com sua mãe antes de ficar órfão. Dessa forma, a viagem de Nmógadah em busca de sua Casa Pequena é o principal motivo do desenvolvimento de *Arnoia, Arnoia*.

É importante lembrar que a temática da viagem é algo que percorre diferentes obras ficcionais em períodos literários diversos. Têm-se como exemplos: *Odisséia*, de Homero, *Eneida*, de Virgílio, *Os Lusíadas*, de Camões, *A divina Comédia*, de Dante Alighieri, entre outras obras consagradas que representam o tema arquetípico da viagem. Fez parte de epopéias e continua presente como arquétipo na literatura contemporânea, haja vista, por exemplo, a obra de Méndez Ferrín, *Arnoia, Arnoia*. Nota-se, portanto, que a passagem em mundos distintos é algo que percorre o imaginário humano, sendo expresso por meio de palavras em textos literários, constituindo universos em que as fronteiras do tempo e do

espaço não se restringem à realidade concreta, pois formam unidades capazes de transformar o indizível, o improvável, o incomum, o inusitado, o estranho, o extraordinário em potenciais saídas para a reflexão e constituição da experiência humana.

O arquétipo da viagem pode se configurar na obra literária como a passagem do personagem em diferentes mundos, tanto geográficos quanto imaginários. Em *Arnoia, Arnoia*, Nmógadah não se restringe ao tempo e ao espaço concreto. Ele vai além ao percorrer caminhos cujo contexto é permeado por uma atmosfera meta-empírica e ao fazer constantes digressões no tempo, pois no instante da narração ele relata fatos do passado que fizeram parte da viagem, e quando vivenciou tais momentos de aventura buscara na memória as lembranças do passado relacionadas ao período que conviveu com a mãe. Observa-se que há uma narração de uma viagem vivenciada no passado e que tem dentro dela as marcas da memória do passado da infância relacionado à figura materna. O deslocamento característico do arquétipo da viagem pode, portanto, se desenvolver no tempo ou no espaço, sejam eles imaginários ou não.

Nmógadah, durante a sua busca a Arnoia, faz uma espécie de pausa no tempo para recorrer às lembranças dos momentos que passou com a mãe, antes de ela ter sido assassinada. A memória é um aspecto fundamental nesta viagem de reminiscência, pois é nela que se encontra o registro das sábias palavras ditas por mãe Loretta e constituem um dos elementos que auxiliam o jovem em sua viagem. Fica no relato do narrador-personagem a contribuição do retorno ao passado para o êxito da trajetória do personagem realizada no momento anterior à própria narração.

Mesmo diante de uma situação de risco, Nmógadah não se distancia das lembranças, retornando a elas para se encorajar e prosseguir em sua travessia, como se pode verificar:

A soldadesca uniformada levou a mao á viseira do morrión acharlado para salvarse de tanta luz descomunal. As pelias de fogo do xigante golpexaban sen forza e sen dirección fixa contra tódalas as bandas de estancia. Mestre Lionel chamoume, daquela, no meo da confusión, e corrémos os dous á solaina que colga dos muros do castelo de Hannak Oberzen sóbor do lago. Choutamos no valeiro.

As augas frías acolleron os nosos corpos com a dondura do colo de Mai Loretta nos tempos da miña menez, na Casa Pequena do país de Arnoia. (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 24-25)

A viagem realizada por Nmógadah é constituída pela passagem em diferentes espaços. Ele sai de Armenia, local onde ficavam as pousadas em que fora preso, para percorrer caminhos marcados por seres sobrenaturais, que irão ajudá-lo a enfrentar os obstáculos ou se revelarão como elementos das próprias provações, dificultando a jornada do jovem menino. O personagem viaja por terra, mar, deserto, céu, bosque, ilha das damas mortas, espaços

subterrâneos. Em cada um desses locais enfrentará um obstáculo diferente. Em relação ao arquétipo da viagem, Meletínski observa que:

No interior dessa dinâmica ou fora dela destaca-se o motivo do movimento no tempo e no espaço e o entrecruzamento de diferentes zonas e mundos (onde as personagens entram em contato com seres mitológicos, obtêm sua ajuda ou lutam com eles, procuram alcançar valores etc.), que serve como o meio mais simples de descrição de um modelo de mundo. Este é o germe do esquema arquetípico das viagens. O herói pode cair no domínio subaquático ou subterrestre, no reino dos mortos, no reino totêmico de sua noiva animal, no céu como enviado do deus sol e, após inúmeras vicissitudes mágicas, voltar à terra. O tempo de sua ausência pode se muito extenso. (1998: 124)

O arquétipo da viagem está relacionado à questão da peregrinação, uma vez que envolve a passagem de um lugar a outro em busca de um ideal. De acordo com Chevalier e Gheerbrant, o termo peregrino significa:

Símbolo religioso que corresponde à situação do homem sobre a terra, o qual cumpre seu tempo de provações, para alcançar, por ocasiões da morte, a Terra Prometida ou o Paraíso perdido. O termo designa o homem que se sente estrangeiro dentro do meio em que vive, onde não faz outra coisa senão buscar a cidade ideal. O símbolo exprime não apenas o caráter transitório de qualquer situação, mas o desprendimento interior, em relação ao presente, e a ligação a fins longínquos e de natureza superior. (...) Por outro lado, o peregrino faz suas viagens não no luxo, mas na pobreza; coisa que corresponde à idéia de purificação. (2006: 709)

Assim, a peregrinação que é um processo que faz parte da tradição cultural e religiosa do povo galego, como foi observado anteriormente, é um elemento temático que se faz presente no desenvolvimento da narrativa, revelando a influência do imaginário popular e cristão na composição do universo ficcional.

Faz-se necessário destacar a representação arquetípica relacionada ao espaço que compõe o cenário da narrativa e configura o caminho da viagem de Nmógadah. Neste sentido, tornam-se pertinente as palavras de Meletínski:

O herói realiza seus feitos fora de casa, na estrada-caminho, sendo que os elementos com que ele vai cruzando isoladamente estão marcados mitologicamente (a floresta como lugar de seres demônios, o rio como fronteira de diferentes domínios, o mundo superior e inferior etc.) (...) Nos mitos heróicos, nos contos Maravilhosos e nos romances de cavalaria, as peregrinações dos heróis podem ser ora voluntárias (...), ora motivadas pela sede de aventuras, pela busca de um antagonista digno, pelo desejo de vingar o pai, de alcançar algum lugar selvagem, de perseguir algum 'ladrão' mágico, pela caça do raptor da princesa ou de alguém que ofendeu uma dama ilustre, pelo acompanhamento do vôo de uma seta ou do movimento de um objeto que rola misteriosamente (um novelo, por exemplo), pela vontade de obter um objeto milagroso etc. (...) Mas tantos esses como outros objetivos, da mesma forma que a prova de valentia, de força ou de sabedoria do herói, são motivados pelo fato de que alguém atribui ao herói 'difíceis tarefas' (...) cuja gênese histórico-etnográfica, conforme é sabido, amiúde remonta à iniciação, aos jogos dos esponsais, às provações inaugurais e aos cerimoniais. (1998: 148-149)

Após decifrar o enigma do gigante Hannak Oberzen, Nmógadah e bode Lionel atravessam o lago do palácio e caminham durante dias até chegar a um "outro mundo", representado pelo espaço do bosque. Este novo lugar que se apresenta na narrativa, deixou o jovem mais distante da sua Casa Pequena, fazendo com que se manifestassem sensações

negativas como medo e angústia. Dessa forma, o bosque revela-se um lugar inóspito, misturando-se, como se pode ver, à imagem de ruínas:

Un bosco negro que furtaba a súa luz ó día, de tan terríbel e sobrecolledor e xordo que semellaba. Nen un paxaro daba súa cántiga ó vento e vento nengún parecía querer apresentarse perante aquela totalidade quieta. Alzándose coma unha muralla ó longo de toda a liña do horizonte, o bosco era unha massa contínua e inhóspita que só vía alterado o seu frontispicio pela presenza de blocos grisáceos de penedos ou ceais ruínas de templos e prisións. (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 29-30)

Ao entrar no bosque, Nmógadah vivencia diferentes sensações provocadas pelo clima sombrio e misterioso que o lugar apresenta, principalmente por causa da escuridão, do silêncio e das escrituras antigas que guardam sinais indecifráveis. As marcas de comunicação rupestre evidenciam que o lugar fora habitado por povos que não tinham o conhecimento da escrita, mas descreviam as suas experiências por meio de elementos simbólicos, o que se relaciona à cultura do povo celta, que era ágrafo. Com isso, observa-se que o personagem e seu companheiro se inserem em um local que guarda os segredos de um tempo remoto, conforme se pode ler:

Eu seguinno e puden ver grabado no penedo un sistema de escrituras antergas que me puxeron máis temor aínda. Eran signos espirais, ángulos impensados, cruces e cousas á maneira das arpas dos poetas que, pintados en azul e en encarnado, comunicábanme algo que non comprendía e viña de máis alá do tempo. Tódalas figuras inscritas na pedra rodeaban, coma unha sorte de gardiáns máxicos, o debuxo inconfudíbel dunha casa, toda ela iluminada de branco... Quixen lembra-la miña Casa Pequena, pro resultoume moi distante e difícil de evocar. Aquela era sen dúbida outra sorte de casa, poderosa e grande coma o bosco polo que entrabamos Mestre Lionel e mais eu tremendo de respeito. (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 30)

A representação da floresta como um espaço significativo na narrativa, revela-se, por exemplo, pela caracterização relacionada a aspectos de um antigo lugar ritualístico, em ruínas e enigmático, ao descrever sinais como “signos espirais”, “cruzes”, “harpas”. O bosque é um cenário tão expressivo que provoca respeito e temor em Nmógadah. Assim, apresenta-se no texto um espaço relacionado à cultura celta uma vez que:

Em diferentes regiões, e principalmente entre os celtas, a floresta constituía um verdadeiro santuário em estado natural: exemplo disso eram as florestas de Brocéliande (na Bretanha; hoje chamada Floresta de Paimpoint) e a de Dodona, entre os gregos. (...)

Há uma estrita equivalência semântica, na época antiga, entre a floresta céltica e o santuário – nemeton. Na qualidade de símbolo de vida, a árvore pode ser considerada como um vínculo, um intermediário entre a terra, onde ela mergulha suas raízes, e a abóboda do céu, que ela alcança ou toca com sua copa. (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2006: 439)

Ainda é importante destacar que, conforme apresenta Propp,

O herói do conto – seja ele um príncipe, uma órfã expulsa ou ainda um soldado fugitivo – infalivelmente vai dar em uma floresta, onde começam suas aventuras. A floresta nunca é descrita com detalhes. Ela é densa, escura, misteriosa, um pouco convencional, não totalmente verossímil. (2002: 55)

Ao caminhar pelo bosque, Nmógadah e Mestre Lionel encontram uma estátua com a imagem de uma mulher formosa, Calpurnia Abana, que o seduz. O personagem narrador

passa a descrevê-la revelando certo encantamento com a figura feminina. As suas palavras chegam a fundir a imagem da estátua com a de uma mulher viva. Assim, nota-se que o bosque revela o primeiro passo para o personagem amadurecer em relação à sexualidade e ao sentimento amoroso, pois a imagem da estátua de Calpúrnia, presente no caminho percorrido neste espaço, provoca tais questões, como se vê:

Sen prestar demasiada atención ás explicacións do meu compañeiro de aventuras, dirixinme á fronte, tal e como Grutaganka me tiña indicado. A doncela de branco alabastro semellaba agora de carne, docemente rosa pola luz do pór do sol que chegaba criaba tenramente a través dos ramallos da selva ou a través do meu soñar. A iauga da fontana do verxer, antes de se desatar en regueiriño de cristal latricante, encoraba nun estanque onde se facía verdosa. Debruceime sobre el e ollei o meu rostro de neno inocente a ondular no espello líquido no que tamén se reflexaba a bela, a formosísima efíxie da dama inmóvil. Considerei un intre a miña boca perto da súa, e de propio intento movín a cabeza para facer coma se a bicase. Sentín un volcán no corazón, emocioime. Pro deseguida reparei que no fondo da poza estaba a espada. (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 32)

Em relação ao mar, este pode ser considerado como um espaço que representa o caminho para liberdade, mas ao mesmo tempo revela obstáculos. Após terminar a jornada com a caravana dos homens Sem Nome, Nmógadah e Mestre Lionel seguem viagem pelo mar. Durante esta trajetória, os personagens enfrentaram a fúria das águas com grandes ondas. Tal fato é percebido quando o narrador relata que:

Os homes, agarrados coma piollos nas alturas da arboradura, semellaban formar parte dela. Eu, coas maos firmes nunha moldura de madeira da ponte, en forma de cabeza de león (lembrareime sempre), tiña a ialma encolleita. Cando a xeira das nove ondas semellou dar unha trégoa ós elementos e se produciu unha especie de valeiro no arfar da galerna e do trebón, o señor Amadou atraveuse a virar en redondo pola banda de arca e a lle pór a popa a aquel inferno. O golpe de vendaval foi entón terrorífico e ocorreu coma se os dedos de algún deus nos apañasen e nos transportasen polo ar. Arrempujado con violencia, o cliper voou a favor das ondas e correu a vía a unha velocidade de vértigo. (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 58)

Além de superar as adversidades da natureza que atrapalham a navegação, os personagens são abandonados em alto mar, tendo que enfrentar os limites das necessidades do próprio corpo, como pode se observar:

Cando nos abandonaron á nosa sorte na gamela, o mar era un viño escuro – como decían os antigos cantos da miña terra de Arnoia. Ondulante, aínda lle restaban remuíños de goldría e non se lle borrara de todo a cara da treboada. Pro pouco e pouco o sol foise acendendo e queimando as miñas carnes e multiplicando a miña secura. Todo foi, daquela, inmóvil. O mar era unha lámina de aluminio quente. (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 59)

É necessário ressaltar que no mar Nmógadah cai em uma armadilha de Calpurnia Abana, ao ser capturado pela ave da personagem, no momento em que ele e seus companheiros se encontravam fragilizados por causa das adversidades que encontraram durante a embarcação e o abandono no mar.

Em relação à captura do herói por um ser demônico Meletínski destaca que:

O fato de cair em poder de um ser demônico pode, em princípio, levar à destruição da vítima, e variantes dessa natureza encontram-se no folclore universal. Mas quando aplicada ao herói (especialmente no conto Maravilhoso), esta situação de perigo recebe um desenlace positivo,

quando aparece acoplada no motivo duplo: *'resgate de alguém que se encontra em poder de um ser demônico'*. (1998: 134)

Durante a sua trajetória, Nmógadah encontrará seres que colocarão a sua vida em risco, mas ele contará com a ajuda de outros personagens e de mediadores como Mestre Lionel e mãe Loreta. Calpúrnia Abana e suas damas mortas, por exemplo, por meio de um ritual de encantamento, farão com que o personagem fique em um profundo sono. Por meio da astúcia de Mestre Lionel e da ajuda de seus companheiros, o jovem se libertará, tendo a sua vida salva com êxito.

Outro personagem que também ameaça a vida de Nmógadah é o gigante Hannak Oberzen, pois impõe um enigma para que o jovem pudesse sair de seu palácio vivo, mas a astúcia de Mestre Lionel permite que os dois escapem satisfatoriamente do poder do ser demônico. Conforme Le Goff destaca: “Seres humanos ou antropomorfos povoam também o mundo do Maravilhoso: gigantes e anões, fadas, homens e mulheres cuja particularidade física é frequentemente uma deformidade (...)” (2002: 116).

O percurso feito por Nmógadah e sua experiência adquirida podem ser relacionados à questão da socialização que está ligada ao conto Maravilhoso, tendo em vista o desenvolvimento de aspectos referentes à interação do personagem em diferentes mundos e sua superação de fatores que o levam ao amadurecimento de questões que permeiam a experiência humana como, por exemplo, a morte, a saudade, a amizade, o amor e a sexualidade. Segundo Meletínski,

Apenas no mito heróico mais tardio e, sobretudo, no conto Maravilhoso, começa-se a falar na ‘criação’ ou ‘cosmicização’ *sui generis* da personalidade, cuja biografia corresponde à série de ritos de passagem, o primeiro das quais é o da iniciação que transforma a criança – graças a uma morte ritual temporária e diversas provações – em membro plenamente válido da tribo. Aqui fala-se basicamente não apenas do despertar da consciência individual, mas também da socialização, da iniciação para ingresso no meio social ‘maduro’ e para sua integração nele. (1998: 41)

A maturidade desenvolvida pelo personagem é algo que percorre toda narrativa, uma vez que ele está constantemente envolvido em situações que o levam a experimentar as adversidades da vida para sobreviver e alcançar o seu objetivo. Tal fato pode ser percebido nos momentos em que Nmógadah precisa superar os obstáculos que se revelam cada vez mais difíceis, tendo que decifrar enigma, passar por caminhos desconhecidos, se relacionar com seres estranhos, se libertar de prisão, escapar da morte, superar o medo. Além disso, não há na narrativa a menção de que o menino tivesse a companhia de alguém da família que o amparasse após a morte de sua mãe, tendo, assim, que conhecer as adversidades que compõem a vida sem o apoio de um parente mais experiente. Toda sua vivência é marcada

apenas pela presença dos personagens que ele conhece após ser preso e seguir na aventura de sua viagem.

Há também a questão do passado que guarda as lembranças da infância e é representado pela Casa pequena, que se revela em imagens agradáveis na memória de Nmógadah. As asperezas do presente expressam por sua vez o amadurecimento que se dá após a infância. O personagem narrador revela tais imagens ao dizer que:

O anao cheiraba moi ben, a fariña fresca. Notei que eu o odiaba con forcia. Lembrei entón a miña Casa Pequena, a casa da miña infancia, ó carón dun encoro no que evolucionaban as bogas e onde choutaban os salmóns de prata e rosa a facer vibra-la tarde en tornasol ledísimo. Lembreime do eixido da Casa Pequena co seu pumariño e os circos de cogumelos aparentes en setembro e os ulentes montiños de terra das toupeiras. (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 14)

Nota-se, portanto, que o anão, presente no tempo em que Nmógadah fora preso, desperta um sentimento negativo no personagem. Após narrar o que sentia, ele descreve a Casa Pequena com um olhar afetivo, permeado de boas lembranças da infância, contrapondo-se ao ódio que sentira aos dezesseis anos na prisão. Para descrever o local em que morava, o personagem narrador se utiliza de palavras relacionadas à natureza: peixes, girassol, horta, pomarzinho, circos de cogumelo, montinhos de terra. É possível perceber também que o uso do diminutivo presente nas palavras pomarzinho e montinhos, por exemplo, realçam a marca de afetividade em relação à sua infância.

Neste sentido, percebe-se que Nmógadah vivencia um momento de transição da infância para um a fase mais madura marcada pelos seus dezesseis anos. Os saudosos momentos vivenciados com a mãe dão lugar à aventura e à experiência com diferentes emoções.

No entanto, o amadurecimento do personagem se desenvolve em um espaço representado por elementos simbólicos que remetem a um universo de magia. O amadurecimento de Nmógadah pode ser destacado na sua relação com Calpúrnica Abana, com a qual vivenciou um forte sentimento amoroso. Dessa forma, a inocência do jovem se contrapõe ao forte sentimento que sentiu pela personagem, deixando-o à beira da morte, conforme o próprio personagem narrador relata:

Todo pasou polos meus ollos, confundido, e nun instante, coa mao no pestillo, sentín saudades da miña formosa e branca dona Calpurnia Abana, que me ensinara o amor sendo eu inocente, e tamén que o amor é próximo da morte e vive perto da desgracia. (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 76)

Em alguns momentos da narrativa, o narrador-personagem parece ter percepção de que a aventura vivenciada faz parte da imaginação. Tal aspecto pode ser explicado pelo fato de que a idade do personagem, no tempo em que se desenvolvem os acontecimentos, permite inferir que o mesmo está em um período de transição, pois aos dezesseis anos encontra-se na

adolescência, período entre a infância e a fase adulta. Por isso, torna-se possível experimentar aventuras com seres que fazem parte da imaginação, o que é típico da fase infantil, revelando a consciência daquilo que vivencia, o que é próprio dos adultos. A narração não ocorre no mesmo tempo dos acontecimentos da narrativa, evidenciando que o personagem narrador já passou da fase de “menino”, como ele mesmo deixa perceber:

Aquela madrugada era eu un ledo escudeiro de dazaseis anos ávido de aventuras. Adiviñaba entre a fronda presencia se seres amabeis, coma as fadas, os elfos, os tardos benéficos e os esquivos intelixentes, tódalas razas, en fin, que non existen senón na imaxinación dos meniños e que protexer protexerían a viaxe que eu facía na compañía de Mestre Lionel en percura da añorada Arnoia. (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 33)

Na narrativa de Méndez Ferrín, nota-se a constante superação que Nmógadah deve enfrentar e a realização de tarefas difíceis. Os obstáculos fazem com que o personagem vivencie diferentes experiências, provando dos mais diversos sentimentos como, por exemplo, amor, medo, felicidade, tristeza, saudade. Ao conseguir superar as provações, o personagem amadurece e se distancia da imagem de menino que se apresenta inicialmente e se faz presente também nas lembranças de sua infância com a mãe. É possível perceber que o distanciamento da mãe e de sua Casa Pequena faz com que Nmógadah passe a interagir de forma mais madura com o meio social. Verifica-se, portanto, o arquétipo da passagem do personagem por provações e sua relação com a iniciação. Conforme Meletínski define:

A iniciação implica isolamento temporário da comunidade, contatos com outros mundos e seus habitantes demoníacos, provações dolorosas e mesmo morte temporária e a subsequente ressurreição, sob novo *status*. Como símbolos narrativos típicos da iniciação podemos considerar a deglutinação por um monstro e a libertação de seu ventre (...), grupos de crianças que são presas de canibais e sua libertação (...), o enfrentamento e a luta com demônios, a decifração de enigmas (...). (1998, 57)

As provações são algo constante em *Arnoia, Arnoia*. Elas se fazem muito expressivas na configuração da morte–ressurreição de Nmógadah, após se apaixonar por Calpúrnia Abana e ser aprisionado pela mesma. O personagem foi capturado por Lira Mascato, ave que retirou Nmógadah, Mestre Lionel e Xamirás Kaeber do mar, quando eles foram abandonados e passavam por dificuldades. A ave levou os personagens para a cidade das damas mortas, onde o jovem encontrou Calpúrnia Abana. A personagem, que antes se apresentou apenas em forma de estátua na fonte do bosque, faz um ritual com o jovem, deixando a sua vida em risco, como se pode verificar:

Acordei do meu sopor nun susto. Algo que resultou ser unha enorme pouta abranguérame polo van. Notei un vértigo ó abri-los ollos e comprobar que me achaba suspendido no espacio. Desapareceron as visións e os deliros e mirei que era unha ave enorme que me levaba agarrado. Mestre Lionel pendía da outra pouta, e Xamirás Kaebr espernexaba, delicadamente prendido polo ancho cinto de mariñeiro, na punta dun peteiro monstruoso. A gamela, aló embaixo, era apenas un ponto sobre a verdosidade.
– ¡É Lira Mascato! ¡É Lira Mascato que nos leva! – berraba adoecido Xamirás Kaebr.
– Non pérda-la ccalma – suxeríume Mestre Lionel co seu silencio.

Eu apertei con forza a mao sobre Milmanda e sentín quece-lo Libredón ó seu contacto. Tiven confianza e fiquei dormido no ar, e como consolado. Despertei de novo no seo dunhas augas tépedas. Estaba nun baño de cristal e comigo cinco belísimas doncelas que me cantaban ou me falaban nunha língua tan doce coma a música do reiseñor. Laváronme; enxoiáronme; unxiron o meu corpo queimado con pomadas arrecendentes; vestíronme unha túnica de sirgo que foi aloumiño para a miña pel; fixéronme beber dun viño doce e deitáronme en leito perfumado.

Cáseque inmediatamente adormecín coma unha pedra. O meu sono durou días. (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 63)

Meletínski considera a iniciación como o ritual mais importante para a formación de temas, o que pode ser percebido no desenvolvemento de *Arnoia, Arnoia*. Pois a superación, as provações, a morte, e o amadurecimento são um dos fatores que permeiam a vida de Nmógadah. Em relação aos aspectos relacionados à iniciación, o teórico destaca:

Uma influência particular para a formação de temas é inerente a rituais como os da iniciación, das festas periódicas da natureza que renasce, o ritual da morte dos chefes-xamãs da tribo ligado à troca de gerações, os rituais dos casamentos e outros rituais habituais. Entre eles, o mais importante é o da iniciación, ligado à representação da morte temporal e à renovação, às provações e às mudanças do *status* social, e que também se encontra incorporado em outros rituais. (1998: 43)

No que se refere ao desenvolvemento da temática da iniciación no conto, Propp afirma que:

O conto não apenas conservou os vestígios de determinadas concepções da morte, como também os de um rito outrora amplamente difundido e estreitamente ligado a essas concepções; refiro-me ao rito de iniciación dos jovens no momento da puberdade (iniciación, ritos de passagem, *Pubertätsweihe, Reifezeremonien*). (PROPP, 2002: 51)

Entre as personagens femininas, é importante destacar a figura de Calpurnia Abana, apresentada pela primeira vez ao leitor no terceiro capítulo com a imagem representada em forma de estátua na fonte do bosque de Broceliande. Ela seduz o Nmógdah com a sua formosura, sem que ele soubesse que já estava morta. Após decifrar o enigma do gigante, o personagem encontra o Cavaleiro Negro que lhe revela que deveria encontrar a espada de Milmanda, guardada na fonte do bosque em que se encontrava a imagem esculpida de Calpurnia Abana. O personagem acaba se encantando por ela, revelando um comportamento inusitado, pois se mostra apaixonado pela imagem de uma estátua. Quando estava fascinado pela figura da estátua, Nmógadah encontrou a espada, como se pode ler:

Debruceime sobre el e ollei o meu rostro de neno inocente a ondular no espello líquido no que tamén se reflexaba a bela, a formosísima efíxie da dama inmóvil. Considerei un intre a miña boca perto da súa, e de propio intento movín a cabeza para facer coma se a bicase. Sentín un volcán no corazón, emocioime. Pro deseguida reparei que no fondo da poza estaba a espada. (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 32)

A personagem revela-se como uma mulher sedutora, mas ela é a rainha das damas mortas que habitam uma ilha na qual não há mais qualquer tipo de ser vivo. Calpurnia consegue envolver Nmógdah em um ritual para sugar o seu espírito. A relação entre o personagem e a dama morta é tão intensa que o fez se esquecer de Arnoia, o reino que

buscava incessantemente. Ocorre, então, a irresistível atração demônica que atua sobre o personagem. Ao falar acerca do que sentia por Calpurnia e o poder dela sobre ele, o personagem narrador diz:

Acheguei as miñas nefras a Chunnilain, e xa non lembro senón os ollos de néboa de Calpurnia Abana nos que caín coma aquel que cai nun profundo puzo. Esquecinme de todo e penetrei na ialma de Calpurnia Abana en labirinto musicais e docemente malencónicos. Desapareceu o mar e mailas paredes cristalinas, e todo foi música e esquenzo e mergullarme nun prebe no que incesantemente se mesturaban as tres cores da miña bandeira republicana, que eran Chunnilain. Soupen un intre que o perdía todo e fun feliz de o perder e de morrer de líquidos e amor no colo de Calpurnia Abana, meu primeiro amor e paraíso. Non houbo máis Arnoia. (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 64-65)

O disfarce de uma personagem feminina por meio de uma aparência bela e sedutora para atrair o herói da narrativa é algo que se revela em diferentes obras literárias. Há casos também em que a personagem se utiliza da imagem de uma velhinha para cativar a sua vítima. De acordo com Meletínski, em um contexto de fantasia insólita, no romance de cavalaria o herói encontra-se em poder de seres demônicos que os deixam prisioneiro em seus castelos. Na literatura do século XIX ocorre o mesmo tema, mas o cativoiro constantemente leva à descoberta de forças demônicas no interior do herói, em época arcaica quando se trata de forças que enfeitiçaram o herói. O autor ainda apresenta que:

É isso que, por exemplo, que se dá na novela do romântico alemão Tieck, 'Runeberg', onde o lugar demônico são as montanhas (para o que, aliás, existe inclusive um paralelo mitológico pagão), governadas aparentemente por uma maravilhosa dama (o disfarce temporário da bruxa em moça bonita é conhecido também no folclore), mas o que é importante aqui é a irresistível atração demoníaca que atua sobre o herói que vive num vale tranqüilo, e o leva a pensar nas riquezas e nas pedras preciosas das montanhas que, no fim, surgem como fonte de destruição e caos (...). Em *Eckbet*, o Louro, sempre de Tieck, este representa o mesmo esteriótipo pagão de outra maneira: A vida de Berta na floresta, na casa de um a velha esquisita, seu cachorro e um pássaro encantado, lembra a estada da enteada na casa da Baba Iagá, só que no romance tudo é invertido: a floresta é acolhedora e a velhinha demonstra ser uma boa fada. (MELETÍNSKI, 1998: 133)

Algo semelhante à situação apresentada por Meletínski ocorre em *Arnoia, Arnoia*, quando Calpurnia Abana e as donzelas mortas atraíram Nmógadah, representando-se na fraga de Broceliande e no camarote do capitão Grandaux e se utilizando de feitiços para ficar com a imagem de capitão, de senhor Amadou e de piratas, com o objetivo de levar o jovem à ilha de Ys e se apossar de sua vida, além de manter a sua bela e sedutora aparência.

Calpurnia deixa de ser a bela donzela formosa e sedutora, após ser atingida por uma bola de Escarlate, único elemento capaz de exterminar as damas mortas que sugavam o espírito dos vivos. A personagem revela, então, uma imagem grotesca que causa horror no jovem, que antes se apresentava encantado por ela. Assim, há o insólito na capacidade que as damas mortas da ilha tinham ao se comunicarem com os vivos e se fortalecerem com a sua energia para manter a aparência de ser vivo. Para ilustrar a mudança de sentimento do personagem após ser libertado do encantamento, destaca-se a passagem da narrativa em que

Nmógadah presencia a desconfiguração da imagem sedutora e a configuração de uma aparência sinistra de Calpurnia ao ser atingida por uma Bola Escarlata:

Cando ía sega-la cabeza de Bandué, iste estrollou na cara de Calpurnia Abana unha Bola Escarlata e ollei paralisado polo horror como o formoso rostro amado dela se ensumía, como a boca de grosella era invadida por unha zorza de vermes brancos, como toda a beldade tan amada se convertía en calivera, e logo nunha morea de cinsa que o vento que viña do Ler espaxiaba para meu desencantamento. Entón os muros todos de Francastel cairon por terra esborrallándose en poeira azul. A terra da illa de Ys tremeu con estroncio. Houbo lóstrobos e todo o ceo foi escurecido. (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 69)

O resgate de Nmógadah foi realizado por Mestre Lionel, Xamirás Kaebr, contramestre da embarcação e com o qual o jovem rapaz fora abandonado no mar juntamente com o seu bode companheiro e Bandué, chefe dos Hírr Henn Ys. Eles conseguiram salvar o jovem quando executaram o plano de invasão do palácio de Calpúrnica para fazer com que o jovem cheirasse Bola Escarlata, única flor capaz de desfazer o encantamento que provocava um profundo sono em Nmógadah e desconfigurar a falsa aparência sedutora das damas mortas.

Calpurnia Abana, personagem pela qual Nmógadah se apaixonou ao ver a sua imagem na forma de estátua, era filha do capitão Gradaux e havia morrido há dez anos nas areias de Carnota. Quando foi levado ao paço da donzela, o personagem apresenta uma visão que descreve a sua amada com sensualidade, sem saber da sua real situação. Ela foi a mulher que beijou o jovem de dezesseis anos pela primeira vez. O sentimento de Nmógadah é tão grande que o faz esquecer de sua busca pela Casa Pequena de Arnoia. Tal questão se torna insólita por um humano está apaixonado por uma mulher morta e conseguir concretizar a relação ao se comunicar e beijar a mesma. A donzela criou a imagem do capitão, do senhor Amadou e dos piratas para atrair Nmógadah. É possível notar a inocência do jovem personagem, que até então só desejava retornar à sua terra, sendo rompida pelo desejo sexual sutilmente concretizado em um ritual de encantamento feito pela dama morta. O personagem narrador deixa claro tal fato quando relata:

Sentín un lene rumor a trás de min. Volteime nun repente e vin de novo a estatua alba da fontana de Brocelianda. Era ela, a que eu xurara atopar un día e beixar coa miña boca de rapaz. Estaba alí e sostiña cunha mao un vaso de cristal do que sobresaía, sobre un talo moi graso, unha rara flor coas tres cores que son na enseña da república miña. Coa outra mao arraxaba un fino peplo de viso que lle marcaba belísimo as formas do seo e mais das coxas, irisándolle o corpo enteiro baixo a luz ferinte que viña daquel mar chamado Ler, ou Lez. Era ela, a que conmovía os meus adentros. Era ela, e eu era o mociño de dazaseis anos que non tiña outra sabiduría que a do infortunio e a da saudade da patria perdida. Era a figura da fraga de Brocelianda, pro era de carne e latexaba no centro daquela hora única. Desviei os ollos contra o mar, e íste pareceume un animal vivo e móvil, como son as panteras. (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 64)

Calpúrnica Abana e suas donzelas Finechrinn estavam mortas, mas para manter a sua aparência de ser vivo, com formosura e atraente beleza, elas capturavam os homens para sugar o seu espírito. Tal fato revela a quebra da fronteira entre o mundo dos mortos e dos

vivos, fazendo com que os dois planos se fundam com naturalidade. Os personagens só souberam da situação das damas mortas quando Bandué alertou Xamirás Kaebr acerca do perigo que Nmógadah estava correndo ao ficar sobre o poder de Calpurnia e as donzelas de Finechrinn, conforme se verifica:

– Querido amigo – dixéalle Bandué a Xamirás Kaebr –, o teu compañeiro e amo do castrón aquí presente, atópase nun terríbel perigo. As doncelas Finechrinn están mortas e a súa raíña Calpurnia Abana non o está menos. Francastel é a casa das mulleres mortas. Toda esta illa; chamada Ys, está morta, menos Delourabana, e mortos están tódolos animais e as prantas que a habitan, incluída a perigosa ave Lira Mascato. Desde hai millóns de anos, é dicir, desde a segunda criación do mundo, Calpurnia Abana atrae, por diversas artes de maxia, homes vivos ó seu pazo de cristal. Alí fai que aspiren o perfume da flor Chunnilain, ensúmeos no esquecemento e, moi a modo, vailles zugando o espírito, até deixalos máis secos que a madeira de que está feito este meu arco. Así, ela, e as súas doncelas Finechrinn, mantéñese belísima e con aparencia de vida. En realidade, trátase dunha Hoste Antiga, ou compañía de xente morta. (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 65)

Para Meletínski, a morte/ressurreição   o “símbolo direto da inician o” (MELETÍNSKI, 1998: 58), mas para tirar a vida do personagem usam-se de meios indiretos, de modo a disfar ar o objetivo. Tal fato se revela na narrativa de Méndez Ferrín, pois Nmógadah   atra do pela beleza de Calpúrnia, apaixonando-se pela mesma até se envolver no ritual que deixar  a sua vida em risco. A descri o do ritual de encantamento relacionado   morte   feita de tal forma que a imagem criada   a de uma cena de amor, na qual o personagem experimenta o seu primeiro beijo na boca de uma mulher morta, como pode ser visto em:

–  Calpurnia Abana! – esclamei sen poder conterme.
 – Chamei por ti, e viñeches – díxome a doncela estendendo cara min o c lice coa flor.
 Al , nos lonxes, Lira Mascatos ergueu o v o   ceo, prorrumpindo nun berro espantoso que conmoveu as paredes de vidro do pazo de Calpurnia Abana. Os labres do meu amor eran escuros coma a grosella. Por primeira vez na miña vida biquei a unha muller na boca.
 – Este   o máis encantador arrecendo do mundo – díxome Calpurnia Abana   tempo que me oferec a a flor de tres matices. –   Chunnilain, a flor das flores. Recr ate nela, Nmógadah querido.  lea e p rdete comigo.
 Acheguei as miñas nefras a Chunnilain, e xa non lembro senón os ollos de néboa de Calpurnia Abana nos que ca n coma aquel que cai nun profundo puzo. Esquecinme de todo e penetrei na ialma de Calpurnia Abana en labirintos musicais e docemente malenc nicos. (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 64)

Apartir do trecho anteriormente transcrito,   possível verificar ainda que Calpúrnia não só seduz Nmógadah como também consegue fazer com que ele se esqueça do seu principal objetivo, encontrar a sua Casa Pequena de Arnoia. Observa-se, então, que a prova o interfere de tal forma na vida do personagem que o faz perder o foco de sua viagem, deixando o amor desviar o seu olhar, distanciando-o do seu verdadeiro desejo. O personagem narrador usa o termo “labirintos musicais” para expressar o seu desconcerto provocado pelo envolvimento com Calpurnia. A palavra labirinto aparece na narrativa de forma significativa por evocar a imagem de um lugar que leva alguém a se perder, embora busque a saída. Tal fato se relaciona   Nmógadah, pois estar na ilha das damas mortas não era o seu verdadeiro caminho,

mas acaba entrando neste lugar e se torna prisioneiro, quando na verdade a sua viagem tinha como destino Arnoia. Labirinto envolve tanto a possibilidade do desvio de lugar, quanto a perda do controle dos próprios sentimentos.

Meletínski destaca os seguintes fatores relacionados à questão da provação arquetípica:

No mito heróico e no conto Maravilhoso as aprovações surgem freqüentemente como ‘tarefas difíceis’ impostas pelos ‘provadores’ ao ‘herói’, sendo que elas, mais de que uma vez, disfarçam a tentativa de matar o herói. (1998: 58)

O primeiro personagem apresentado na narrativa é um policial. Não há qualquer menção de características sobrenaturais nele. Mas a sua presença indica que o personagem narrador está envolvido em uma situação de perigo ou se encontra na condição de criminoso, uma vez que está sendo algemado, mas não há uma explicação explícita para a ocorrência do fato. A caracterização física do policial é feita a partir de comparações metafóricas, como, por exemplo:

O policía tiña os ollos grandes e mollados, coma os dunha daquelas vacas da raza pisca que pacen ceibes polas raias secas de Portugal. Colocoume as alxemas de aceiro e cascoume un cachete amistoso no carrelo. A tez do policía era de escura cor aceitonada. Nela roxeaban os beizos secos como unha sorte de cortiza arnal granate.

(...)

Montamos entón nunha dilixencia tirada por catro grandes facos enrestrados de axóuxeres e aduviados con penachos de pavón real na testa. Dous policías metéronse dentro comigo, e outros dous rubiron ó pescante. Todos eles eran policías obesos e silandeiros, provistos de alabardas. (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 11)

É possível perceber que a narrativa de Méndez Ferrín apresenta marcas narratológicas que configuram um contexto em que o insólito é estabelecido de forma natural, ou seja, sem que haja estranhamento dos personagens. Tal fato pode ser verificado quando o personagem narrador, Nmógadah, encontra-se preso com bode Lionel. O animal além de ser personificado, tem a capacidade de se comunicar através do poder da mente e sua astúcia faz com que o seu companheiro consiga superar os obstáculos que encontra no caminho em busca de sua terra de origem, Arnoia. O personagem Nmógadah percebe que o bode compreende as suas palavras, mas não questiona o fato insólito, como ocorre na seguinte passagem:

– Teño sede – díxenlle ó castrón notándome a língua de esparto.

Axiña me decatei de que comprendera as miñas palabras.

– Confórmate e aganta – díxome co pensamento e un abanear da testa de significado inconfundibel. Ti fálame – proseguí en silencio – que eu che responderei co falar da miña mente.

– ¿Quen es? ¿Como te chamas? – inquirín sen demasiada curiosidade.

– Son Mestre Lionel. Estou preso coma ti nas pousadas de Armenia. Lévanme en condución ordinaria a non sei que penitenciaría da selva de Angrois. Nunca me preguntes cousa sobre o meu pasado.

– Chámome Nmógadah – díxenlle simplemente. (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 14)

Bode Lionel aparece na mesma prisão em que o personagem narrador foi preso. Além de entender a linguagem humana e se comunicar com o personagem narrador através do

pensamento, tem a capacidade de compreender diferentes idiomas. Mas apenas Nmógadah é capaz de ouvir as palavras do bode. O personagem também caminha em duas patas como se fosse um ser humano. Percebe-se, então, que há a personificação de um personagem fundamental para o desenvolvimento da narrativa, uma vez que ajudará Nmógadah a superar os obstáculos que encontrará até chegar a sua Casa Pequena em Arnoia. Notam-se a capacidade de comunicação e a astúcia de Mestre Lionel em:

Noteime cheo de orgullo e lembrei que eu era un dos Príncipes Segredos. Sentín noxo por aquel xigante feroz, deforme, melifluo e descortés. Ía responderlle cunha insolencia, cando a voz de Mestre Lionel, que só eu podía ouvir, chegou á miña mente con firmeza.
– Non sexas imprudente; non tes arma ningunha coa que te defenderes. Fai todo o que che diga eu. Para comezar, coida de non cair baixo o alcance da vista de Hannak Oberzen cando el abra os ollos. Agora fálalle ben e pídelles perdón. (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 22)

A saída de Nmógadah da prisão tem alguns indícios relacionados ao Mestre Lionel e à estrela desenhada na mão do personagem narrador, que está vinculada à liberdade. Pois o bode se demonstrava mais vivo, intenso, diante do Libredón. É necessário destacar que só estavam o narrador e o bode dentro da prisão quando as paredes tornaram-se transparentes e os dois saíram de lá. A risada do personagem antes de tal fato também demonstra que algo de diferente estava acontecendo e que era capaz de estar envolvido nisso. Tal fato pode ser identificado quando o personagem narrador diz:

E só a habitabamos naquel intre Mestre Lionel e mais eu, que ardía todo por dentro ó avivecérsese o Libredón na mao. Desexei a libertade. Os ollos do castrón ourilocián espetados nos meus ollos. Amei os camiños e a viaxe; a ruína dos muros das pousadas de Armenia. Mestre Lionel liberouse da corda e rachou a rir coma un pequeno sataná. Púxenme de pe e as alxemas abríronse de seu, cun bruído musical e tenro que me encheu de ledicia inesperada. Notei as maos ceibes. As paredes de pedra roibal da corte fixéronse transparentes. A través das pedras puíden ver un souto de cerdeiras, e polo meo un camiño de ágata. Desexei atravesar aquel souto e camiñar por aquela vereia porque, no seu cabo, eu sabía que estaba un algo necesario para min. Púxenme a andar en dirección á parede da corte. O Libredón apagábase e deixaba de me doer a mao. Traspasei a parede de pedra coma se non existira. Libereime das alxemas dos policías, das insidias do anao e da prisión na corte das pousadas de Armenia. Mestre Lionel camiñaba atrás de min. (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 15-16)

Assim como Nmógadah, o bode Mestre Lionel também anseia retornar a sua terra de origem. A descrição que o personagem faz, demonstra que ele habitava um lugar com características peculiares, configurando um espaço insólito. Quando Mestre Lionel manifesta a vontade de viajar com Nmógadah, fica evidente que ele também busca regressar ao seu país, ressaltando, assim, elementos do lugar, ao dizer:

– ¡Os diabos! – exclamou Mestre Lionel na súa llingua misteriosa e muda –. ¡Os diabos, Nmógadah! Déixeme que viaxe na túa compañía. Ti es un dos Príncipes Segredos. Permite que che sirva de axuda até que logres regresar á túa Casa Pequena do país de Arnoia. Saberás que eu tamén debezo por volta a unha terra miña, de bidueiras e vieiros arxentados. (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 19)

A sabedoria do bode Mestre Lionel é algo que se destaca ao longo da narrativa. A sua “fala silenciosa”, pois se expressa-se por meio do pensamento, conseguindo decifrar o enigma

imposto pelo gigante e fazendo com que Nmógadah supere mais um obstáculo, por exemplo, confonfome se pode ler:

– ¿Cal é a solución ó meu enigma, mociño? – insistía o rei Hannak Oberzen.
Daquela, Mestre Lionel faloume no seu idioma sen palabras. Díxome:
– Repite estas verbas na vella fala dos Leabertkolm, e non te trabuques en nada:
“Lënorha amrhaha Im va
amriena Lehas na.”
Eu así o fixen, e non ben terminara de soletrar o refrán que o castrón me dictara, cando xa as maos grosas de Hannak Oberzen se convertiron en puños disformes coma penedos da serra. Os tocóns das pernas conmovéronse frenéticos. Abriu moito a boca até por ela lle escoar un regueiro de baba negra. Púxose vermello coma coral das anécoras femias. Pro non abriu os ollos.
– Falaches na lingua antiga do meu pobo e os meus guerreiros non a comprenden xa, Nmógadah. Traduce o que dixeches a calquera das falas currilarias de máis acó das Portas de Ulfe.
Prontamente, Mestre Lionel ordenoume:
– Di isto, Nmógadah:
“O ollo de fogo
fonde as espadas todas.” (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 23)

A “fala silenciosa” de Mestre Lionel é uma capacidade que ressalta o aspecto sobrenatural e também inusitado do personagem. Além disso, é uma característica que auxilia e ajuda Nmógadah, pois eles podem se copmunicar em situações de perigo, sem que seus opositores identifiquem a mensagem articulada pelos dois.

Além da astúcia, o bode Mestre Lionel também se utiliza da força física para salvar Nmógadah da fúria do gigante. É possível perceber que o personagem narrador não tem iniciativa para tomar qualquer atitude que possa ajudar a superar os obstáculos encontrados durante o caminho que o levará à Arnoia. É sempre o bode quem tem as idéias e consegue fazer com que as adversidades sejam superadas. Pode-se observar, na seguinte passagem, a coragem de Mestre Lionel:

Nun intre, coma un diaño veloz, Mestre Lionel lanzouse contra o rei militar dos Leabertkolm e zorregoulle un golpe cos cornos no baixo ventre. Unha topada terríbel, que fixo ouvear de dor a Hannak Oberzen. Retorcéndose entre a morea dos coxíns e a ondulación das colchas coma un mar, o señor dos Leabertkolm fechou un intre, só un intre, os ollos e volveunos a abrir decontado, pro errou a dirección do seu ollar icandescete e fixo arder nun momento os cincocentos xigantes da súa garda, que alamparon e fosforeceron coma foguetes vivos. (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 24)

É possível perceber que a habilidade de Lionel, ao resolver o enigma, demonstra que ele tem uma capacidade intelectual grande e mostra conhecimento de línguas antigas. O personagem revela-se como um elemento insólito tanto pelos seus aspectos físicos quanto intelectuais. O seu comportamento o coloca ao nível de um ser racional. Além disso, apresenta também uma postura corporal que é semelhante à dos seres humanos, como se lê a seguir:

Mestre Lionel bateu daquela un chouto e púxose a camiñar a dous pes, coma unha persoa ou coma un cadelo amaestrado. Os seus ollos despedían faíscas e a barbiña tremíalle de impaciencia. (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 19)

O personagem Lionel se destaca ainda por ser um bode que é chamado de mestre, o que evidencia a sua capacidade inusitada de pensar e agir de forma extremamente inteligente. É ele quem acompanha Nmógadah em busca de sua terra natal. Durante o percurso, o bode consegue, além de decifrar o enigma do gigante, superar os diferentes obstáculos que enfrenta com seu companheiro. Assim, Lionel se torna fundamental para o desenvolvimento da narrativa e na conquista do objetivo expresso pelo personagem narrador.

Assim como Mestre Lionel, Mãe Loretta se apresenta como mediadora do destino de seu filho ao atuar de forma significativa e complementar na vida de Nmógadah. A narrativa tem os dois personagens como elementos fundamentais no percurso realizado para retornar a Arnoia, pois conseguem operar de forma positiva diante das adversidades que Nmógadah encontra na viagem.

Em relação à Mãe Loretta, destaca-se que ela aparece através de seus ensinamentos deixados ao filho antes de morrer. Suas palavras são lembradas constantemente pelo personagem, revelando sabedoria e prevendo o que poderia acontecer com o jovem ao ficar sozinho no mundo. Com isso, a memória se faz significativa, pois é por meio dela que Nmógadah recupera a imagem de sua mãe, para encontrar a melhor maneira de enfrentar as provações e alcançar o seu objetivo. Assim, Mãe Loretta prepara seu filho para as adversidades que estarão presentes em seu caminho antes de regressar a Arnoia, da seguinte maneira:

Cando te sentas moi canso – dixérame Mai Loretta pouco antes de morrer nos meus brazos –. Cando te sentas moi canso, daquela has de tratar de lembrar cousa por cousa todo o acontecido na túa peregrinaxe e, á final, conseguirás o teu regreso a Arnoia, á que ti sempre chamarás Casa Pequena. Guiaráte, nun pronto, o Libredón: nun lóstrego escuro. Non o esquezas.’ (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 12)

Dessa forma, Mãe Loretta é um personagem que se apresenta na narrativa a partir das lembranças que Nmógadah guarda em sua memória, pois a narrativa se inicia e desenvolve com fatos que ocorreram após a sua morte. As suas palavras são constantemente lembradas pelo personagem quando se encontra em alguma situação de perigo, com isso, torna-se o único personagem que não habita os espaços em que ocorre a aventura do personagem, mas se faz presente a partir do repertório de vivência com a mãe, que o personagem guarda em sua lembrança. Observa-se que ela desempenha o papel de mediador no destino do personagem sem se fazer presente fisicamente. Muitas vezes, parece que as conversas que existiram entre Mãe Loretta e o personagem narrador, seu filho, constituem uma espécie de ensinamento que previa as adversidades que o jovem encontraria em seu destino após a morte da mãe.

Esta personagem morreu com um tiro na barriga, assassinada pelos vizinhos, deixando o seu filho órfão aos dezesseis anos. Não há uma explicação direta na narrativa para as causas do assassinato da personagem, o que revela certo mistério em relação ao tempo em que esteve viva. Assim, não é possível saber como era a conduta da personagem e o que a levava a dizer palavras que conduziriam o destino do seu filho. “E Mai Loretta morrera, asasinada polos Veciños, deixándome só e desamparado, de obra de dazaseis anos ás vintemperias e durezas do mundo.” (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 11)

A representação de mãe Loretta, em certos momentos da narrativa, aparece na lembrança de Nmógadah relacionada à natureza. Quando o personagem se lembra das palavras da mãe, descreve o lugar em que ela estava, apresentando um espaço agradável em que o ambiente remete a uma paisagem bucólica, conforme a seguinte passagem da narrativa:

“Endexamais desprecies a axuda que che brinden sen interés”, dixérame un día Mai Loretta no patio de tras da Casa Pequena, sentada na súa cadeira de bimbio e rodeada de testos nos que cactos prorrompían en espléndidas flores mareas e azuis baixo o sol de agosto que na terra de Arnoia é, a un tempo, intenso e garimoso. (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 19)

As imagens de Mãe Loretta e Mestre Lionel são representadas de forma complementar, pois, as palavras sábias da mãe são concretizadas pela astúcia do bode. Há momentos na narrativa em que as figuras dos dois personagens se confundem. Tal fato pode ser explicado por Lionel aparecer na vida de Nmógadah quando ele perdeu a mãe e se encontrava preso, assim passou a assumir o lugar de quem deveria proteger e aconselhar o jovem Príncipe Secreto. Assim como Mãe Loretta se revela de forma silenciosa através da lembrança de Nmógadah e só o jovem pode vivenciar isso porque a memória se constitui como um processo individual, as palavras de Mestre Lionel também se fazem presentes no silêncio que só o jovem é capaz de entender. Com isso, os dois personagens que auxiliam o jovem Príncipe Secreto, têm características em comum, podendo ser também dois elementos representativos que configuram o arquétipo de mediador do destino do herói. Tal representação dos dois personagens pode ser exemplificada quando:

A voz de Mai Loretta moi lonxe, moi lonxe, confundíndose coa de Mestre Lionel que, polas súas canles sen palabras decíame consignas moi simples e nítidas de alento e de sostén. Estaba e non estaba de volta na miña Casa Pequena de terras arnoiesas. Vivía feliz, e morría de segura e certidumes por momentos. Morría certamente abrazado a Xamirás Kaebr e Mestre Lionel, no máis inmóvil e ardosos dos mares do mundo. (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 60)

Nelly Novaes Coelho ressalta que “Surge sempre um mediador entre o herói (ou heroína) e o objetivo que está difícil de ser alcançado; isto é, surge um auxiliar mágico, natural, que afasta ou neutraliza os perigos e ajuda o herói a vencer” (COELHO, 2000: 110). Na narrativa de Méndez Ferrín, a mediação do destino dos personagens é mais significativa no que se refere ao lado abstrato, ou seja, o caráter mágico se configura pela sensibilidade,

inteligência, intuição, sabedoria e não simplesmente pela interferência de objetos com poderes Maravilhosos.

De acordo com Nelly Novaes Coelho:

No início dos tempos, o maravilhoso foi a fonte misteriosa e privilegiada de onde nasce literatura. Desse maravilhoso nasceram personagens que possuem poderes sobrenaturais; deslocam-se, contrariando as leis da gravidade; sofrem metamorfoses contínuas; defrontam-se com as forças do Bem e do Mal, profecias que se cumprem; são beneficiadas com milagres; assistem a fenômenos que desafiam as leis da lógica, etc. (2000: 172-173)

A representação de mediador desenvolvida por Mestre Lionel não se limita a ajudar Nmógadah, tendo em vista que ele acaba agindo pelo próprio personagem. O bode se mostra ativo diante dos obstáculos que deve superar com o seu jovem companheiro. Ele tem sempre uma solução sábia quando se encontra frente a algum tipo de adversidade.

No entanto, quando Mestre Lionel e Nmógadah são capturados pelos grous e escravizados pelos mesmos, o jovem menino se mostra mais ativo. Ele teve que ficar longe de seu companheiro e precisou da ajuda de Ronald Macsen para elaborar um plano de fuga. O personagem se mostra sábio ao ter a idéia de se apropriar das armas dos grous e de soltar o gado durante a rebelião, ao dizer:

– Propoño – dixen eu entón – que nos fagamos tamén coas armas do arneiro e que liberémo-lo gando para sementar a confusión.
– Penso que tes razón. Farase – concluiu Ronaldo Macsen, e xa non falamos máis. (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 41)

A passividade demonstrada por Nmógadah, antes de ser preso e escravizado pelos grous, era tão marcante que Mestre Lionel confere a astúcia do plano de fuga a Ronald Macsen, sem saber que o jovem tinha contribuído significativamente para o excelente resultado da rebelião, ajudando a salvar os prisioneiros, conforme se tem na seguinte passagem da narrativa:

Aproveitando o desconcerto dos Grou, derrubámo-la porta blindada do arneiro con cargas de skull e apoderámonos de toda clas de armamento, incluíndo os cañóns.
– A espada Milmanda estache pendurada naquela panoplia – sentílle decir a Mestre Lionel que, ó meu lado, abaneaba a barbicha con nervosismo.
– ¡Menos mal que a Ronaldo Macsen se lle ocorreu libera-lo gando! – engadiu.
– Ocurriuseme a min, Mestre Lionel – protestei un pouco airado.
E sen máis discusión apodereime de Milmanda. (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 43)

No que se refere à relação do auxiliar mágico e o herói da narrativa, Propp destaca que:

Na seqüência dos acontecimentos o herói desempenha um papel puramente passivo. Ou o auxiliar faz tudo em seu lugar, ou ele age graças ao recurso mágico. O auxiliar transporta-o para países distantes, rapta a princesa, resolve as provas impostas por ela, mata o dragão ou derrota o exército inimigo, salva seu senhor da perseguição. Nem por isso o herói deixa de ser o herói; o auxiliar é a expressão de sua força e de seus talentos. (2002: 16)

Meletínski diferencia dois tipos de provações do herói relacionadas ao conto de magia, nos quais se verificam os motivos da iniciação. A primeira o autor denomina como preparatória e se caracteriza por apresentar um herói que deve ser obediente e gentil com os seres mágicos. A outra provação é a básica, na qual o herói fica preso por um ser demoníaco. A narrativa de Méndez Ferrín pode ser relacionada como sendo mais próxima à provação básica, uma vez que Nmógadah está em diferentes situações sob o poder de seres monstruosos e consegue se libertar com a ajuda de mediadores, como ocorre, por exemplo, quando o personagem precisa decifrar o enigma do gigante para seguir a sua viagem e ao sofrer o encantamento de Calpurnia Abana, tendo a sua vida em risco. Assim, de acordo com Meletínski:

No conto de magia os motivos da iniciação encontram-se também nas provações preparatórias e básicas do herói. Na provação preparatória o herói deve atender a um pedido ou simplesmente comportar-se de modo gentil e carinhoso com os seres mágicos que encontra, em sua maioria velinhos e velinhas. Na provação básica, o herói (às vezes um grupo de crianças – traço este característico da iniciação) cai em poder de uma força demoníaca (bruxa ou ogro, espírito da floresta ou dragão e depois, graças à astúcia, à magia e à ajuda de coadjuvantes mágicos, acaba salvando-se). (1998: 60)

No que se refere ao resgate do personagem que se encontra sobre o poder de um ser demônico, Meletínski destaca: “Caso seja o herói a encontrar-se em poder de um ser demônico, então seu resgate, via de regra, se realiza não por meio de um duelo de heróis épicos, mas pela ajuda de certa astúcia, destreza, magia.” (MELETÍNSKI, 1998: 134)

Em relação aos personagens, pode-se destacar também a configuração do gigante. Este é um ser mítico que tem em si o caráter insólito. Ao desafiar Nmógadah com o seu enigma, é surpreendido pela sabedoria do bode que o derrota. A representação do gigante reafirma a constituição do gênero Maravilhoso, por ser um elemento sobrenatural que faz parte do contexto de magia que o cerca.

Além disso, cabe ressaltar que o gigante se apresenta revelando ostentação e soberania em seu palácio: “O gigante sem pernas que se deitava num montão de almofadões feitos em ouro, tinha os olhos fechados e era um corpo enorme vestido de tecido fino e pedraria”. Segundo Chevalier e Gheerbrant:

A evolução da vida no sentido de uma espiritualização crescente é o verdadeiro *combate dos gigantes*. O mito dos gigantes é um apelo ao heroísmo humano. O mito dos gigantes é um apelo ao heroísmo humano. O gigante representa tudo aquilo que o homem tem de vencer para libertar e expandir sua personalidade (2006, p.470).

Nota-se, então, o caráter significativo da imagem do gigante na narrativa, pois representa o primeiro grande obstáculo a ser superado por Nmógdah e Lionel, depois de fugirem da prisão. O gigante Hannak Oberzen, senhor militar dos Leabertkolm, tem características que revelam um personagem com configuração meta-empírica, pelo seu caráter

enigmático, sua imagem física e por estar sempre de olhos fechados por causa de sua capacidade de atirar fogo ao abri-los, fazendo desta habilidade uma arma contra os seus inimigos. Destacam-se as palavras do personagem narrador que revelam características do gigante, da seguinte maneira:

O xigante sen pernas que se deitaba nunha morea de coxíns labrados en ouro, tiña os ollos fechados e era unha mole enorme vestida de sirgo e pedraría. Decateime, por informe mudo do meu castrón, de que el viña sendo Hannak Oberzen, señor militar dos Leabertkolm. Cincocentos homes de armas protexían ó seu rei, levando na testa capacetes adornados con xemas de cristal e medallas de metais preciosos. Eran enormes e veludos, e aínda semellaban de meirande estatura a causa dos cornos de gamo ou veado que suxeitaban nos seus elmos. (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 21)

Para sair com vida do palácio, Nmógadah deveria decifrar o enigma imposto pelo gigante. Tal fato evidencia o arquétipo da provação, uma vez que para sobreviver o personagem precisa se sujeitar ao obstáculo imposto por um ser sobrenatural com características negativas. Mas o personagem consegue superar esse desafio com a ajuda de um mediador, o bode Mestre Lionel. O enigma é colocado para Nmógadah no diálogo que segue:

– Hannak Oberzen – púxenmelle eu mentres pasaba o peite de prata dos encantos de Castromao pola cabeleira branca do rei e íalle cachando as lendias e os piollos grandes coma cáncaros –, ti é-lo mellor guerreiro do mundo e mais nunca cinguiches espada nen precisaches de lanza. ¿Por que?
A boca de Hannak Oberzen abriuse entón grande coma un tunel e risou por primeira vez facendo retumba-las voutas de pedra e tremer pilastras, capiteis, chao e paredes.
– ¡Ese é o enigma que ti tes que resolver, pequeno Nmógadah!
– Ten moito coidado – transmitiume Mestre Lionel.
– Iste é o enigma que me tes que resolver se queres ficar con vida e partir en paz. ¿Por que fun alzado no escudo e son rei dos Leabertkolm e vencín sempre ós meus inimigos sen precisión de usar espada nen lanza? (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 22)

A atribuição de difíceis tarefas dificulta o percurso de Nmógadah, mas não faz com que ele desista da viagem. Meletínski ressalta a representação dos obstáculos presentes no caminho dos personagens:

Predominam as tarefas extremamente perigosas, quase inexequíveis, muitas vezes absurdas e paradoxais, que não apenas colocam o herói num beco sem saída, mas podem significar a sua ruína, exigindo dele força, ousadia e uma dose excepcional de criatividade (até mesmo a adivinhação de enigmas bizarros). Se no conto de magia as tarefas difíceis eram realizadas com a ajuda de um coadjuvante milagroso, nos contos de Maravilhosos de costumes elas o são graças à esperteza do herói ou à sua ousadia. (1998: 150)

Observa-se que Nmógadah consegue superar os obstáculos e sobreviver, apesar das adversidades, por causa da astúcia e da sabedoria dos seus mediadores. Eles conseguem articular planos que são realizados com sucesso e fazem com que a organização e interação que Nógadah e Mestre Lionel têm com os personagens que encontram e contribuem positivamente, sejam fundamentais no êxito da busca do jovem órfão. No que se refere ao ajudante milagroso, Meletínski apresenta que:

Conforme é sabido, o ajudante milagroso do herói pode ser encontrado nos mitos heróicos, mas é no conto Maravilhoso que ele figura como elemento obrigatório da estrutura narrativa,

qualquer feito do herói do conto só se realiza por seu curso imprescindível. O motivo genérico é o da 'obtenção de um ajudante milagroso'. (1998: 147)

A representação de seres mitológicos pode ser observada na representação do cavaleiro negro, importante figura para a cultura do povo celta, que também atuará como personagem que interfere no destino do jovem para que ele consiga conquistar o seu objetivo.

Ao chegar à fonte do bosque, Nmógadah é surpreendido pelo cavaleiro negro. Apesar de inicialmente revelar uma aparência ameaçadora, ele se apresenta como um elemento que traz para o jovem uma solução que o fará prosseguir na sua aventura: encontrar a espada Milnanda. O cavaleiro tem uma imagem que mistura elementos medievais e mitológicos. Por ser cavaleiro, traz consigo lança e escudo, também aparece montado em um cavalo. Além disso, o personagem é identificado como filho de um deus velho, obtendo assim um aspecto divino.

O aspecto mitológico da narrativa se revela ainda na menção feita pelo cavaleiro a um espaço lendário, a floresta de Broceliande. Este local é considerado como sendo o lugar em que Merlin foi enterrado e também é visto como cenário para a realização de ritual de culto druida, como aparece na própria narrativa ferriniana:

E, naquel mesmo intre apareceu o cabaleiro. Quero dicir: apareceu aquela presencia esterrecente. Un home tan grande coma dous homes de Arnoia, ou de Tagen Ata, ou de calquera parte do mundo, incluídos os guerreiros Leabertkolm, viña cara nós montando un cabalo á súa medida. O cabaleiro portaba lanza e escudo completamente negros e a súa face, de cor igualmente negra, estaba enmarcada por un elmo baixo de prata resplandecente.
 – Debe se-lo fillo dun deus vello – transmitiume Mestre Lionel –. Olla que ten un pe só e que a mao dereita é disconforme e está feita de estaño. Non coído que nos vaia facer mal.
 (...)

 – ¿Quen es ti? – inqueriu o fillo do deus do vello –. ¿Que percuras na selva de Brocelianda?
 – Eu son Nmógadah. Quero voltar á miña Casa Pequena do país de Arnoia – respondiulle cunha cortesía.
 – Precesarás unha espada – bramou o fillo do deus vello cunha voz semellante á dos cervos en xaneira –. Unha espada que te axude a vencer no teu empeño. Precisas a Milnanda.
 (...)

 – Se isto é Brocelianda – pensou para min Mestre Lionel –, o fillo do deus vello é sen dúbida o monteiro maior: Grutaganka, que é preto, fáltalle un pe e dispón dun disforme guante feito en estaño do porto de Bares. Non pode ser outro, Nmógadah, que o grande Grutaganka, fillo bravo de Percival o do bosco, que non é o mesmo que Perceval Peredur. (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 31)

Outro fator importante da temática arquetípica é que, em *Arnoia, Arnoia*, há a presença de diferentes elementos mágicos na trajetória de Nmógadah que vão colaborar para o êxito em relação à superação das adversidades encontradas no caminho pelo jovem e seu companheiro Mestre Lionel.

É importante se destacar a figura fundamental do Libredón, que é um desenho de estrela que o personagem narrador tem em sua mão direita, uma vez que se faz presente durante todo percurso realizado por Nmógadah, representando a liberdade buscada pelo personagem. Esta estrela será o guia da liberdade de Nmógadah, por isso ele nunca poderá se

esquecer dela, como foi dito por sua mãe. Cada vez que ele se encontra em perigo e sua liberdade fica ameaçada, o brilho e a intensidade da imagem se alteram. A relação do Libredón com a busca por liberdade pode ser observada na primeira parte da narrativa, na seguinte fala de Mãe Loretta:

Cando me axustaba as alxemas nos pulsos non puideron evitar o olla-la palma da miña mao dereita. Non puideron evitar o ollar para aquilo que era e sería sempre guía da miña liberdade: o Libredón. “Endexamais esquezas que levas esa estrela que na terra de Arnoia chamamos Libredón” – dixérame Mai Loretta (...). (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 11)

A figura do Libredón tem uma relação física com Nmógadah, pois o personagem tem a sensibilidade da pele ameaçada quando sua liberdade era atingida. Tal fato pode ser destacado quando o jovem estava preso na pousada de Armenia e o libredón doía na sua mão direita, como pode ser observado em:

Fitei o Libredón, e foi coma se a estrela se acendese na miña mao. Non se vía ben se tiña cinco ou seis pontas. Pro o Libredón era xa unha estrela rutilante, cun resplandor interno igoal ó que ten a brasa viva. Doíame a mao dereita. Doíame moito a mao. (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 15)

Mas ao se libertar da prisão, a dor provocada pela estrela ficou mais amena e a sua imagem foi parecendo cada vez mais apagada. Observa-se, desse modo, que a estrela torna-se um reflexo da liberdade do personagem e age também como um guia para o mesmo, como pode ser verificado quando Nmógadah diz que: “Púxenme a andar en dirección á parede da corte. O Libredón apagábase e deixaba de me doer a mao.” (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 15)

Diante da imagem do Libredón, o cavaleiro hesita e não fere Nmógadah com a sua espada. Com isso, pode-se perceber a força que a imagem da estrela revela em relação a um personagem que é filho de um deus velho, portanto poderoso. O Libredón torna-se mais do que um símbolo de liberdade, ele corrobora para que o personagem consiga alcançar a liberdade e chegar à sua Casa Pequena, auxiliando na superação dos diferentes obstáculos que se fazem presentes na viagem de Nmógadah. É possível analisar tais questões quando o personagem narrador conta que:

O cavaleiro dirixiuse ó gallope contra o sitio en que me atopaba. Eu púxenme de pe e cunha rara serenidade agardei a ferida da súa lanza, que traguía en ristre e dirixida ó meu peito. Cando estivo a poucos pes de distancia, levantei a palma da mao dereita e amoseille o Libredón. Entón o cavaleiro freou o seu cabalo e púxoo a trotar e a facer corvetas de arredor da fonte, como cando os xenetes saúdan no comén dos torneos. Co bruído daqueles cascos poderosos retumbaba a terra. (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 31)

O Libredón também se revela como uma poderosa arma contra os Grous. Pois, ao tentar fugir da prisão, os opressores apagaram as luzes para que pudessem ter vantagem por conseguir enxergar na escuridão, mas a estrela de Nmógadah brilhou de forma tão intensa que

conseguiu ajudá-lo, configurando-se como um elemento mágico fundamental na fuga de Nmógadah e seus companheiros, como se pode observar na passagem a seguir:

A luz estinguíuse e ficamos sumidos nas tebras do principio do mundo. O silencio era total. As máquinas deixaron de voar. Os prisioneiros sabiamos que só os Grou podían ver na escuridade e que utilizarían a súa facultade para reducir ou matar un por un a tódolos revoltados contra o seu poder. A nosa derrota parecíame xa cousa consumada e, mentres agardaba o peor, lembrei con nidieza a Mai Loretta e pensei con forza no Libredón, que había de nos axudar indefectbelmente – tal e como se me ocorreu nun rapto de lucidez. Erguín, entón, a palma da miña mao dereita e, por baixo dos calos e da impregnación mineral, xurdiu a estrela. O Libredón iluminouse con luz superior á de tódolos skulls e todo o Centro e as galerías de Luou Gris apareceron claras coma o día. (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 43)

No que se refere aos objetos mágicos, Meletínski destaca que eles determinam o sucesso do herói, proporcionando riqueza, realização de desejos ou, ao menos oferecem coadjuvantes mágicos. Além disso, simbolizam de forma condensada a ‘magia’ do conto Maravilhoso e é obtido, geralmente, com a ajuda de coadjuvantes também milagrosos.

A espada Milmanda é um objeto que foi indicado por Grutaganka, o cavaleiro negro, como um elemento que ajudaria Nmógadah a regressar à sua Casa Pequena de Arnoia. O jovem encontra a espada no fundo da fonte em que estava a estátua de Calpurnia e a leva consigo em sua aventura. A presença da espada remete a questões míticas, uma vez que tem um selo com a imagem do Libredón, além de ser apontada por um personagem lendário. O encontro de Nmógadah com o objeto ocorre da seguinte maneira:

Sentín un volcán no corazón, emocióneime. Pro deseguida reparei que no fondo da poza estaba a espada.
– ¡Milmanda! ¡Milmanda! – esclamei conmovido –. ¡A espada que me ofrece o fillo do deus vello!
Retirei a espada da fontana. Nos bicos de ouro da vaiña levaba un grande selo coa estrela Libredón moi ben grabada. Na miña memoria tornou a aparecer Mai Loretta que, cunha voz de mazapán, me tiña dito, naqueles xa lonxanos antanos do país de Arnoia: ‘Endexamais desprécie-lo obsequio das criaturas do bosco’. A serpe con asas do puño de Milmanda revelaba que tiña sido fabricada había mil anos polos metalúrxicos ciganos da primeira idade da nación de Tagen Ata, que escomenza alén das Portas de Ulfe. Cinguín a espada no meu cinto e espinna con emoción. (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 32)

Observa-se, desse modo, que a descrição da espada a identifica como um objeto valioso, com uma imagem grandiosa e expressiva. Pode ser associada à passagem de Nmógadah para fase de amadurecimento, pois ele encontra o objeto após ter a paixão platônica por Carpúrnica despertada e tem em seu poder este objeto que remete à virtude e bravura. De acordo com Chevalier e Gheerbrant:

Em primeiro lugar, a espada é o símbolo do estatuto militar e de sua virtude, a bravura, bem como de sua função, o poderio. O poderio tem um duplo aspecto: o destruidor (embora essa destruição possa aplicar-se contra a injustiça, a maleficência e a ignorância e, por causa disso, torna-se positiva); e o construtor, pois estabelece e mantém a paz e a justiça. (...) Nas tradições cristãs, a espada é uma arma nobre que pertence aos cavaleiros e aos heróis cristãos. Ela é muitas vezes mencionada nas canções de gesta (...). À espada está associada a idéia de luminosidade, de claridade; a lâmina é qualificada de cintilante. (2006: 392-393)

Um outro importante objeto mágico é a bolsa de viagem que Nmógadah ganhara de sua mãe, que guardava misteriosamente ouro, possibilitando a embarcação do jovem para seguir a viagem pelo mar em busca de sua Casa Pequena de Arnoia. A bolsa reafirma a configuração de Mãe Loretta como um personagem insólito, uma vez que deixara para seu filho um objeto que interfere positivamente no seu destino de forma mágica, fazendo com que ele realizasse o seu desejo de obter dinheiro e negociasse a embarcação com o capitão Grandaux. Assim, a bolsa se torna mais do que um objeto de riqueza, revela-se como um elo mágico entre Mãe Loretta e Nmógadah, permitindo a continuidade da busca e promovendo a lembrança materna que dá conforto ao filho, conforme se tem na seguinte passagem:

Tiroume, así, de tan negras preocupacións a voz calada de Mestre Lionel:

– A túa bolsa de viaxe é un talismán, Nmógadah, que ti podes encher co que quixeres.

Eu lembrei entón que Mai Loretta me tiña deixado como único herdo aquela bolsiña de pel de rebezo, ribeteaba coa bandeira tricolor da república de Arnoia, do tempo en que os señores foran desposeídos polos pastores de gansos e víranse obrigados a partir ó exilio como mercenarios dos cazadores Veciños. Desexei, entón, vivamente que o fardelo se vira repleto de diñeiros e, mentres a imaxe de Mai Loretta me enchía as lembranzas de paz e de ledicia, comprobei que en verdade estaba cheo de morabitanos de ouro acuñados na Moeda Vella de San Pol de León. Con aquel diñeiro armei un cliper de tres paus, chamado “Calpurnia Abana”, fechando o trato en poucas palabras co capitán Grandaux nos altos da “Fonda do Porco Mariño”. (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 56)

Como elemento que propicia a destruição do encantamento no qual o personagem foi envolvido por Calpúrnica e as damas mortas, destaca-se, ainda, a Bola Escarlata. Configurando-se, assim, como objeto fundamental usado para libertar Nmógadah do feitiço da donzela morta, pois, além de fazer com que ele despertasse do sono, reverteu a imagem ilusória, levando a perca da aparência bela e de ser vivo que havia nas donzelas Finechrinn, segundo foi dito pelo chefe dos Hurr Henn Ys:

– Amigo Xamirás Kaebr – dixo o chefe dos Hurr Henn Ys –, ti estás agora mesmo en Delourabana, a Serra da Boa Esperanza. As árbores que aquí medran, producen todo o ano uns prégos cos que fabricamos as Bolas Escarlata, o penetrante cheiro das cales serve para nos defender das doncelas Finechrinn. Se antes de dous días aplicamos unha Bola Escarlata ó nariz de Nmógadah, iste despertará do seu sono e poderá salvarse. Ademáis, as Bolas Escarlata, ó tocaren a Calpurnia Abana e ás doncelas Finechrinn, faránnas perde-la súa aparencia e Nmógadah ficará desenganado e ceibe. (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 66-67)

Em relação aos elementos mágicos, destaca-se também o caldo da felicidade dos Grous, que fazia os prisioneiros não se manifestarem contra o trabalho escravo e não enxergarem a triste situação na qual estavam envolvidos. Assim, percebe-se que o alimento é um item mágico, mas não auxilia o personagem a conquistar o seu objetivo. Pelo contrário, tem como função alienar o personagem e os demais prisioneiros, fazendo com que se sintam satisfeitos e vivam na ilusão de terem paz e felicidade. Por não se alimentar mais com o caldo da felicidade, Nmógadah consegue se distanciar da ilusão, ouvindo a voz de Mestre Lionel, e

consequentemente passa a perceber o que estava acontecendo, como se tem nas seguintes palavras do personagem narrador:

Foi nun deses días especialmente tristes cando chegou o xemido á miña mente medio dormida polo caldo de fungos. Coidei que era un dos enganos de felicidade e paz que aquela poción fornecía, pro, ó día seguinte, cando aínda non comera senón o pan e os meus ollos esbugallaban mares salgados de melancolía, o xemido retornou e no seu acento notei, aínda que moi debilitada, a voz silenciosa de Mestre Lionel. (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 39)

Não beber o caldo de fungos se torna, na narrativa, uma atitude de rebeldia contra a situação na qual Nmógadah e os demais prisioneiros estavam envolvidos. Com isso, observa-se que o texto de Méndez Ferrín apresenta uma voz crítica, ao construir personagens que buscam a liberdade e não se conformam com a realidade imposta. O texto demonstra um grito de negação à submissão e defesa da liberdade, exemplificada pela situação aqui transcrita:

O sinal foi dado por Ronaldo Macsen.
– ¡Denantes mortos que escravos! – berrou cunha voz de bronce que ecoou por todo o Centro de Luou Gris coma un estouro. logo fíxose un silencio imponente, que semellou un silencio de séculos. A continuación foron centos as voces que secundaron á de Ronaldo Macsen. Foron tantas coma as dos prisioneiros que non probaran a sopa da falsa felicidade e da sumisión ós Grou. ‘Denantes mortos que escravos’, decían todos eles e todos empunaron a un tempo a ferramenta de traballo e os botes explosivos de skull para utilizalos contra o opresor. (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 41)

Ao abrir a porta que o levaria à sua Casa Pequena, Nmógadah se depara com o espelho do armário do seu quarto. Tal fato desconstrói ou reconstrói a história narrada pelo personagem, pois este é o momento de possível negação dos fatos que ocorrera, ou o momento de afirmação e respostas para os questionamentos de um menino de dezesseis anos. Estas questões se revelam na cena, adiante reproduzida, em que Nmógadah abre a porta e se depara com o seu quarto:

Abrín a porta en percura de Arnoia. Perdidos os meus amigos de peregrinación e rematada a aventura, alí debería estar a Casa Pequena e o espírito de Mai Loretta que morrera a maos das malfadadas incursións militares dos Veciños. Pro non: ó abri-la porta só había un grande espello. O espello do armario do meu cuarto. O salón da Taberna de Galiana era xa de novo o meu cuarto, coa cama, coas estanterías e os libros, e a esculturiña dun castrón de cerámica popular moldeada en Portugal por Rosa Ramallo, e a figura de ébano dun guerreiro zulú que meu pai me trouxera dunha navegación por África do Sul. Ó abri-la porta atopeime fronte ó espello; non había regreso porque eu nunca me fora, nen viaxara. Mai Loretta estalaba como unha pompa de xabrón. (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 76)

Nota-se, assim, que a Taberna Galiana é um espaço limítrofe entre o mundo mágico do sonho e a realidade cotidiana em relação à vivência do personagem Nmógadah, pois ele demonstra sair de uma viagem marcada por aventuras com seres sobrenaturais para entrar em um contexto que se opõe à atmosfera meta-empírica narrada desde o início da narrativa. De acordo com o narrador-personagem, a Taberna Galiana se torna o seu próprio quarto, fazendo com que se configure um espaço com características comuns, sem marcas de elementos mágicos.

A transição dos dois mundos, o representado por um contexto mágico e o mais próximo da realidade quotidiana, é marcada também pela presença do espelho no armário do quarto.

O final da narrativa não traz uma definição objetiva para o desfecho da aventura. Fica para o leitor palavras que indicam que toda trajetória feita por Nmógdah é a passagem dos seus dezesseis anos para os dezessete. Mas esta é uma leitura possível que não apaga o brilho literário construído com os fios do Maravilhoso. Destaca-se, a seguir, o momento em que Nmógdah se depara com a própria imagem e reconhece em seu rosto marcas que denunciam o amadurecimento que sofrera ao longo dos dezesseis anos:

Ollei o meu rostro e comprobei que un bigodiño escuro me nacía sobre o labio superior, e lembei que aquela mesma mañá de primavera eu cumpría os dazasete anos e que non había tal regreso a Arnoia porque non houbera Arnoia endexamais. A razón ía ser xa miña señora e miña libertade, e sorrín de compracida nostalxia. Sobre a miña cama, non embargantes, poiden ver cunha ledicia que me fixo estoupar foguetes polo peito, aínda a espada Milmanda brillando como nunca. Cando estendín a mao para acariñarlle a empuñadura ó regalo de cumpreanos de Gruteganka, o seu resplandor fíxose azul e amorteceu até apagarse e desaparecer a espada enteira, ó mesmo tempo que na palma da miña mao dereita a estrela Libredón se ía para sempre. Deixaba eu de ser un Príncipe Segredo, igoal que todolos mociños que se ollan no espello do seu cuarto a mañá do día espantoso en que fan dazasete anos. (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 77)

Logo, observa-se que a narrativa de Méndez Ferrín ratifica o caráter ressignificativo dos arquétipos literários, desenvolvido ao longo de sua narrativa, uma vez que dá novos sentidos à linguagem temática fazendo com que se configurem ao final do texto novas possibilidades para os fatos relatados pelo personagem narrador. Além disso, o desfecho da narrativa apresenta uma estrutura peculiar, pois desenvolve certa negação do que fora exposto pelo leitor, deixando como possibilidade de leitura a não-realização da aventura ou simplesmente a realização imaginária concebida pelo personagem narrador. Funde-se, portanto, o possível e o impossível, na medida em que a narrativa constrói uma estrutura que convida o leitor a participar de uma aventura que se desenvolve em um contexto meta-empírico, e ele aceita compartilhar, mas ao final do texto o que se revela não é exatamente o encerramento da jornada, e sim a sua possível negação. Com isso rompe-se com a estrutura harmoniosa prevista no final de narrativas maravilhosas, pois, segundo Meletínski: “(...) nos contos Maravilhosos já vão se estabelecendo estereótipos estáveis, tanto mais que, justamente no conto, todos os movimentos temáticos devem receber, no final, uma solução harmônica.” (1998: 157)

Durante esta breve leitura de *Arnoia*, *Arnoia*, de Xosé Luís Mendez Ferrín, observa-se, portanto, a constituição de marcas narratológicas que retomam o gênero Maravilhoso, fazendo

com que um texto contemporâneo permita ao leitor viajar por caminhos habitados por seres que conseguem diluir as fronteiras entre o faz-de-conta e o de-verdade.

CONCLUSÃO

O panorama histórico do desenvolvimento das letras galegas revela que, ao longo dos anos, as manifestações literárias se apresentam como uma forma de expressar a voz de um povo que tem uma trajetória sócio-cultural muito peculiar, uma vez que passou por momentos de influência e dominação de outros povos, fossem de origens externas ou, mesmo, internas da Península Ibérica. A literatura, neste contexto, mostra-se como uma forma de se manter viva a memória histórica e cultural da Galícia, pois possibilitou a permanência do imaginário mítico dos celtas e a sobrevivência da língua galega ao longo dos anos. Tal fato pode ser observado nas produções relacionadas ao *Rexurdimento* e a Nova Narrativa Galega, por exemplo, uma vez que seus representantes recuperam e renovam os valores culturais da sua terra. Neste sentido, destaca-se também que Méndez Ferrín se apresenta como um escritor contemporâneo que corrobora de forma muito significativa para a expressão literária galega, fazendo com que a sua obra revele o imaginário de seu povo, o que torna cada vez mais viva a tradição de uma cultura subjulgada no passado.

Há obras da literatura galega contemporânea que retomam a tradição mítica, principalmente aquela relacionada ao imaginário céltico medieval, para compor um texto ficcional que se constitui com base no Maravilhoso, como ocorre em *Arnoia, Arnoia*, de Xosé Luís Méndez Ferrín. Com isso, a obra literária expressa o imaginário popular que acredita na vinculação da identidade nacional galega com os povos celtas que tivessem ocupado o noroeste da Península. Ainda hoje, esse imaginário transitante entre o ser histórico e o ser ficcional se faz presente, expressando-se como ideário mitológico na composição de narrativas ficcionais que, apesar de seu caráter literário, atestam uma realidade histórica e cultural da Galícia.

A narrativa ferriniana, entre a de outros autores galegos, consegue refletir sobre a constituição de sua própria nação, a partir da aventura de um jovem personagem de dezesseis anos, encarnando o próprio ser nacional em busca de suas origens e seu ponto de ancoragem identitária, recorrendo a variados elementos correlacionados à imagem que se quer, ou ainda se tem, dos descendentes do caudilho Breogán – “nação de Breogán” – como cantara Eduardo Pondal em seu poema épico-lírico “Queixumes dos pinos”, mais tarde adotado como hino nacional galego. Nmógadah sai à procura da Casa Pequena, com o intuito de retornar ao seu lugar de origem, Arnoia, assim como o peregrino busca o santuário, de forma incessante e sem hesitar diante das provações encontradas durante a sua trajetória.

Além disso, a constituição de *Arnoia, Arnoia* a partir da viagem vivenciada pelo personagem narrador, revela para o leitor a sua experiência em lugares desconhecidos pelos quais passou ao longo dos seus dezesseis anos. A voz narrativa expressa o amadurecimento do jovem personagem que se encontra sozinho no mundo após a morte de sua mãe. Ao término de sua jornada, as características físicas do personagem evidenciam que houve não só um crescimento relacionado à experiência de vida, mas também do próprio corpo que se distancia da imagem de menino, conforme se identifica em: “Ollei o meu rosto e comprobei que un bigodiño escuro me nacía sobre o labio superior, e lembei que aquela mesma mañá de primavera eu cumpría os dazasete anos (...)” (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 77).

É necessário observar também que *Arnoia, Arnoia* propicia ao leitor um encontro com vozes antigas da história cultural galega. O texto Méndez Ferrín consegue compor uma narrativa contemporânea que faz dialogar passado e presente, a partir de ecos do passado recorrentes na contemporaneidade. Tal efeito literário se torna possível porque o escritor galego recupera na tradição popular elementos temáticos que são ressignificados ao longo da narrativa, constituindo um universo Maravilhoso que se configura a partir da plena manifestação de variados elementos insólitos, numa plêiade de arquétipos buscados no gênero da tradição medievla. Neste sentido, é possível identificar que o arquétipo da viagem, por exemplo, constitui a imagem literária da peregrinação, tradição cultural e religiosa preservada até a atualidade na Galícia. Além disso, a temática da viagem faz emergir a figura do peregrino, na medida em que o personagem principal, Nmógadah, está em busca de um espaço ideal, semelhantemente àquele que faz a peregrinação, tendo por objetivo encontrar o espaço santo do mito jacobeu em Compostela, um dos três centros da peregrinação católico-cristã, ao lado de Roma e Jerusalém.

Os arquétipos literários, em *Arnoia, Arnoia* – elementos e ajudantes mágicos, seres demônicos e espaços cênicos, em especial a floresta de Broceliande – revelam a tendência de a literatura ferriniana e, mesmo, galega, de um modo bem geral, recorrer ao Maravilhoso, principalmente ao céltico medieval, uma vez que fazem parte deste ideário mítico de fundação ou refundação nacional, acesso e alimentado em brasa, desde o Rexurdimento no Século XIX, à beira do lume que mantém quente o caldo com que todo galego da tradição se alimenta, conforme o próprio Méndez Ferrín já ficcionalizou em seu conto de longa extensão “Fría Hortensia” (MÉNDEZ FERRÍN, 1993).

A narrativa ferriniana também ressignifica as estruturas arquetípicas do Maravilhoso cristão, timidamente apontado por Le Goff (1983), relacionadas ao mito jacobeu, por se utilizar da imagem do *Libredón*. O *Libredón* foi, inicialmente, um dos três nomes de

Compostela, sendo interpretado pelo sentido céltico como “castro do caminho”, campo indicado pela estrela guia, aquela que guiara os cristãos até a tumba que guardava os restos do apóstolo Jaco. Foi no Bosque Libredón que Pelagius avistou as luzes misteriosas que ele decifrou como sinal do céu, avisando posteriormente ao bispo Teodomiro de Iria sobre o fenômeno. Tal fato fez com que o bispo encontrasse um sepulcro de pedra cujos restos mortais de um dos três corpos presentes no local foi considerado como sendo de Jaco, confirmando assim o mito jacobeu. Méndez Ferrín recupera a imagem da estrela para representar o guia da liberdade de Nmógadah, e tal estratégia pode ser ligada à utilização de Compostela, como centro de perigranação, funcionando como importante elemento aglutinador dos cristãos na retomada da Península Ibérica aos mouros.

Ao buscar na tradição popular elementos para compor a sua obra, Méndez Ferrín desenvolve uma estrutura narrativa que se relaciona com a literatura infanto-juvenil, uma vez que se utiliza de arquétipos que remontam a um imaginário de magia, no qual se abre a possibilidade da existência de seres com poderes mágicos, animais personificados, aventuras em busca de um lugar ideal, entre outros fatores. Além disso, há a configuração de um universo onírico, no qual “o faz de conta” convive em harmonia com o que se poderia julgar como sendo “de verdade”. Neste contexto, *Arnoia, Arnoia* desenvolve temáticas que permeiam a reflexão humana como, por exemplo, morte, amor, saudade, amizade, medo.

De modo exemplar – sob o ponto de vista da qualidade e do modelo –, *Arnoia, Arnoia*, de Xosé Luís Méndez Ferrín caminha pelas sendas insólitas do imaginário maravilhoso, ressignificando arquétipos literário desse gênero da tradição, revelando a busca de (re)encontro ou de (re)construção da identidade nacional.

REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.
- BLANCO, Carmen. *Literatura galega da Muller*. Vigo: Xerais, 1991.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Ática, 2000.
- CHEVALIER, Alain; GHEERBRANT, Jean. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 20. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2006.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma nova introdução*. São Paulo: Beca, 1999.
- DIOGO, Américo António Lindeza. *Literatura infantil: história, teoria, interpretações*. Porto: Porto Ed., 1994.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- BESSIÈRE, Irene. El relato fantástico: Forma mixta de caso y advinanza. In: ROAS, David (Org.). *Teorias de fantástico*. Madrid: [s.n.], 2001. p. 83-104.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FORCADELA, M. *Manual e escolha da nova narrativa galega*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 1993.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1957.
- _____. *Fábulas de identidade: Estudo de mitologia poética*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.
- FURTADO, Felipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- GARCÍA, Flavio. “O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários” In: GARCÍA, Flavio (Org.). *A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. p. 11-22.
- HELD, Jaqueline. *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. São Paulo: Summus, 1980.
- LE GOFF, Jacques. Maravilhoso. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: EDUSP, 2002. v. 2, p. 105-120.
- _____. *O Maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1983.
- MACHADO, Ana Maria. Palavras para a saúde. In: SEMINÁRIO NACIONAL SAÚDE E LITERATURA: QUALIDADE DE VIDA PARA AS CRIANÇAS E JOVENS, 1., 2006, Rio de Janeiro. *Anais...*Rio de Janeiro: [s.n.], 2006. p. 16- 25.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Maravilhas de Santiago: narrativas do Liber Sancti Jacobi (Codex Calixtinus)*. Niterói: EdUFF, 2005.

_____. *Peregrinação e poesia*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 1999.

MATO, Xosé Ramón Freixeiro; SÁNCHEZ, Anxo Gómez. *Historia da lingua galega: a Nosa terra*. [S.l.: s.n.,], 1998.

MELETÍNSKI, Eleazar Mosséievitch. *Os arquétipos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

MÉNDEZ FERRÍN, Xosé Luís. *Arnoia, Arnoia*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1990.

_____. “Fria Hortensia”. In: *Amor de Artur*. 2. ed. Vigo: Xerais, 1993. p. 89-119.

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

PROPP, Vladímir. *As raízes históricas do conto Maravilhoso*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *Morfologia do conto Maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

RIEGO, Francisco Fernández Del. *Historia da Literatura*. Vigo: Biblioteca da Cultura Galega, 1995.

SAN’CHES, Anxo Gómez; ZAS, Mercedes Queixas. *Historia xeral da literatura galega*. Vigo: A Nosaterra, 2001.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

SANTOS, Leonor Werneck dos. *Articulação textual na literatura infantil e juvenil*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1989.

SINGUL, Francisco. *Historia cultural do Camiño de Santiago*. Vigo: Galaxia, 1999.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *Poética da prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VILLARES, Ramón. *A historia*. Vigo: Biblioteca da Cultura Galega, 1995.

ZILBERMAN, Regina; MAGALHÃES, Lígia Cadermatori. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. São Paulo: Ática, 1982.