



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Fabiana Tavares do Nascimento Keller

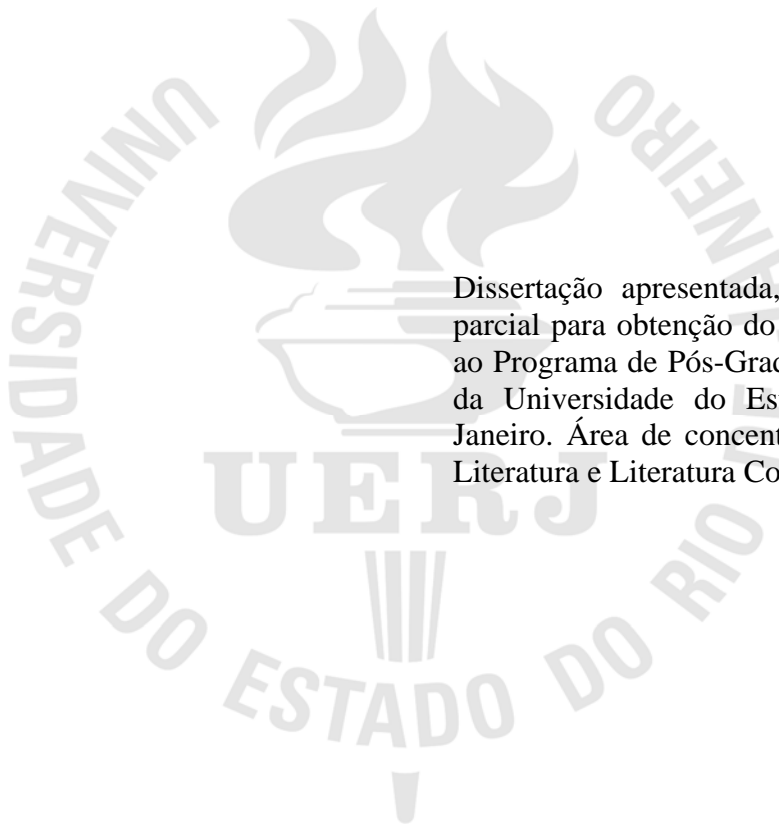
**Mito revisitado: análise e adaptações da história de Fausto para o público
infantojuvenil**

Rio de Janeiro

2015

Fabiana Tavares do Nascimento Keller

Mito revisitado: análise e adaptações da história de Fausto para o público infantojuvenil



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: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Magali dos Santos Moura

Rio de Janeiro

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

K29 Keller, Fabiana Tavares do Nascimento.
Mito revisitado: análise e adaptações da história de Fausto para o público infantojuvenil / Fabiana Tavares do Nascimento Keller. – 2015.
100 f.: il.

Orientadora: Magali dos Santos Moura.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Literatura alemã – Teses. 2. Literatura infanto-juvenil – Adaptações – Teses. 3. Literatura popular – Teses. 4. Literatura comparada – Teses. 5. Goethe, Johann Wolfgang von, 1749-1832. Fausto – Teses. 6. Fausto (Personagem fictício) - Teses. I. Moura, Magali dos Santos. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82.04-93

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

Assinatura

Data

Fabiana Tavares do Nascimento Keller

Mito revisitado: análise e adaptações da história de Fausto para o público infantojuvenil

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: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Aprovada em 31 de março de 2015.

Prof^a. Dra. Magali dos Santos Moura (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Erica Schlude Wels
Univdrsidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^a. Dra. Regina Silva Michelli Perim
Instituto de Letras – UERJ

Prof^a. Dra. Wilma Patricia Maas
Universidade Estadual Paulista

Prof^a. Dra. Fernandas Lemos de Lima
Instituto de Letras – UERJ

Rio de Janeiro

2015

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todos que me fizeram acreditar na realização dos meus sonhos e trabalharam muito para que cada um deles se realizassem. Aos meus pais, Carlos e Rosane e à minha irmã, Flávia.

A minha querida tia Ana Lúcia, que durante as madrugadas, cumprindo o papel de uma boa narradora, contava histórias que hoje servem de inspiração para minhas pesquisas e que me fizeram amar a cultura popular.

A você, Jonatan, que divide comigo o amor, a vida e os sonhos, que sempre me apoiou nas horas difíceis e tem compartilhado comigo muitas alegrias.

Ao meu filho, Davi, bênção de Deus. Que meu exemplo seja seguido por você, pois tudo o que faço é por você.

AGRADECIMENTOS

Minha gratidão, em primeiro lugar, a Deus por estar comigo em todos os momentos, me iluminando, sendo meu Refúgio e Fortaleza, Socorro bem presente nos momentos mais difíceis. A Ele, toda a honra e toda a glória. A Ele, minha eterna gratidão.

Obrigada a todos que compartilharam comigo este longo percurso contribuindo, direta ou indiretamente, para que eu realizasse este trabalho, me auxiliando e dando forças nos momentos em que mais precisei.

Agradeço à minha família pelo total apoio e torcida. Aos meus pais, Carlos e Rosane, minha irmã Flávia e, em especial aos meus amores, Jonatan e Davi – marido e filho, por serem meu suporte emocional e, muitas vezes, físico.

Aos colegas e professores do Mestrado.

Ao Programa de Pós-Graduação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro

A Magali dos Santos Moura, minha orientadora.

A todos, enfim, meus agradecimentos.

A multiplicação de livros, em todos os ramos da ciência, é um dos flagelos de nossa época. (...) O leitor encontra seu caminho obstruído por uma multidão de materiais e só tateando é que, de vez em quando, encontra alguns restos úteis, misturados por acaso ao demais.

Edgar Alan Poe. Marginália, 1846

RESUMO

KELLER, Fabiana Tavares do Nascimento. *Mito revisitado: análise e adaptações da história de Fausto para o público infantojuvenil*. 2015. 100 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Tradicionalmente, teóricos dos estudos literários têm dado pouco enfoque aos textos orais por acreditarem na escritura como única fonte teorizadora dos textos artísticos desmerecendo, assim, o valor histórico e o caráter próprio da literatura oral. O mesmo ocorre com a literatura voltada para o público infantojuvenil, que, apesar de ter conquistado o mercado editorial, ainda encontra dificuldades em entrar para o rol dos livros aceitos pelo cânone literário. Por meio de adaptações e traduções, tem-se oportunizado a aproximação dos jovens leitores das obras clássicas, cujas linguagens e distância cronológica e social configuram fator de impedimento de sua leitura. O que se pretendeu neste trabalho foi discutir como se deu a passagem da literatura popular/oral para a literatura canônica, tendo como exemplo o caso do Rei dos Elfos e a constituição de um mito literário com base no oral/popular: do *Faustbuch* ao *Fausto* de Goethe. Buscou-se fazer uma reflexão acerca do próprio processo de literarização, a partir de histórias contadas através da transmissão e transformadas em literatura para, por fim, ser possível analisar as múltiplas adaptações de *Fausto* para a literatura infantojuvenil contemporânea.

Palavras-chave: Literatura alemã. Literatura popular. Goethe. Fausto. Adaptação.

ABSTRACT

KELLER, Fabiana Tavares do Nascimento. *Myth revisited: analysis and adaptation of Faust history to children and youth*. 2015. 100 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Traditionally, literary studies theorists have given little focus to oral texts for believing in scripture as the only source of artistic texts with theory disparaging thus the historical value and the very character of oral literature. The same happens with the literature focused on the infant-juvenile public that, despite winning the publishing market, still finds it difficult to get to the list of books accepted by the literary canon. Through adaptations and translations are giving opportunities about the approach of the young readers of classic works, whose languages and chronological and social distance configure deterrent factor of their reading. This paper was intended in discussing how was the transition from folk / oral literature to the canonical literature, taking the example of the King of the Elves and the establishment of a literary myth based on oral / folk: the *Faustbuch* to Goethe's *Faust*. We tried to make a reflection on itself literature process from stories that were told through the transmission and transformed into literature to finally be possible to analyze the multiple adaptations of Faust for contemporary children and youth literature.

Keywords: German Literature. Popular Literature. Goethe. Faust. Adaptation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Capa e exemplo da formatação da adaptação de Christiane Röhrig ...	81
Figura 2 –	Capa da recriação de Paula Mastroberti	85
Figura 3 –	Capa da adaptação de Barbara Kindermann	86
Figura 4 –	Capa da <i>grafic novel</i> de Flix	88
Figura 5 –	Demonstração dos diferentes níveis gráficos e da combinação entre ilustração e texto	89

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	DA LITERATURA ORAL À LITERATURA INFANTOJUVENIL: A CONSTITUIÇÃO DE UM CÂNONE	12
1.1	O conceito de literatura oral	21
1.2	Do ouvir ao ler: a gênese da literatura e a constituição do legado oral, dois caminhos em paralelo	24
1.3	A constituição de um público leitor infantojuvenil	32
1.4	A literatura infantil no século XXI	39
2	A PASSAGEM DE UMA LITERATURA POPULAR/ORAL PARA A LITERATURA CANÔNICA OU A LITERARIZAÇÃO DO POPULAR – O CASO DO REI DOS ELFOS (<i>ERLKÖNIG</i>)	43
3	A CONSTITUIÇÃO DE UM MITO LITERÁRIO COM BASE NO ORAL/POPULAR: DO <i>FAUSTBUCH</i> AO <i>FAUSTO</i> DE GOETHE	49
3.1	A História de Fausto – a construção de um mito literário moderno	50
3.2	O Fausto de Marlowe – a literarização de uma história da tradição oral ..	54
3.3	Fausto de Lessing – um Fausto iluminado	60
3.4	O Fausto de Goethe – a plena literarização do popular	66
4	FAUSTO E SUAS MÚLTIPLAS ADAPTAÇÕES NA LITERATURA INFANTOJUVENIL CONTEMPORÂNEA: ANÁLISE DE ALGUMAS RELEITURAS E ADAPTAÇÕES	74
4.1	Fausto. Uma adaptação para todas as idades	80
4.2	Angústia de Fausto. A recriação da obra goethiana	83
4.3	Fausto para crianças	86
4.4	Fausto segundo Flix. O mito revisitado na história em quadrinhos	87
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
	REFERÊNCIAS	96

INTRODUÇÃO

A literatura infantojuvenil vem sendo estudada e pesquisada durante anos. Muitos estudiosos partem do pressuposto de que só é possível falar neste tipo de literatura a partir do final do século XVII, quando ocorreu a reorganização do ensino e o sistema educacional burguês foi fundado. Neste sentido, deduz-se que anteriormente o conceito de infância conforme conhecido atualmente não existia e, portanto, uma literatura voltada para este público era impensável. Peter Burke e Philippe Ariès, entre outros historiadores afirmam que, nesta época, os limites entre a vida adulta e infantil eram tênues, conseqüentemente, a literatura popular era compartilhada por todos.

Os estudos que abordam a literatura voltada para o público infantil e juvenil se relacionam, geralmente, com questões de fundo teórico, crítico e histórico não havendo, contudo, uma abordagem mais consistente relacionada à adaptação literária.

A literatura infantojuvenil sempre foi considerada marginal e os estudos dedicados a ela sempre relacionados à educação e ao ensino de língua e literatura, ignorando o prazer advindo da leitura. O mesmo ocorre com as adaptações que, atualmente, abastecem o mercado literário na tentativa de aproximar o jovem leitor de textos supostamente inacessíveis, do ponto de vista educacional, por serem considerados de linguagem complicada e de difícil entendimento.

Desconhecendo-se o valor literário tanto das adaptações, quanto da literatura escrita exclusivamente para jovens e crianças, passa-se a marginalizar, do ponto de vista histórico, um dos eixos da história da literatura. Do ponto de vista teórico, ignora-se o conhecimento de como se processa uma das formas de criação literária para crianças e jovens e do ponto de vista crítico, deixa-se de avaliar a produção que está inserida na formação de novos leitores e de verificar a sua validade.

O percurso da formação de uma literatura voltada para o público infantojuvenil configura um dos focos deste estudo que procurará traçar, também, um panorama da literatura popular até que esta alcance o estatuto de *Alta Literatura* ou literatura canônica.

Objetivando averiguar, através da análise de alguns textos adaptados, de que forma pode ser possível estimular o interesse pela leitura de obras clássicas, busca-se primeiramente verificar, com o auxílio de referenciais teóricos, como se compõe um cânone literário. O estudo foi realizado por intermédio da conceituação de literatura oral e sua relação com a gênese da literatura conforme é apresentada atualmente, isto é, na forma escrita. Em seguida, procura-se apontar como se constituiu o público leitor infantojuvenil e como a literatura está

sendo vista pela crítica literária em pleno século XXI, as variadas formas com que ela se apresenta e como vem sendo recebida pelo público alvo.

Através do poema popular de origem dinamarquesa intitulado *O Rei dos Elfos*, é intenção deste trabalho demonstrar o processo pelo qual o texto passou até a sua literarização. Em seguida, apresentam-se as obras dos renomados autores Christopher Marlowe, Gotthold Ephraim Lessing e Johann Wolfgang von Goethe que versam sobre o mesmo tema, a saber, a história de *Fausto*, que surge com a publicação do *Faustbuch* pelo editor Johan Spies, ganha notoriedade por toda a Europa adequando-se a épocas e movimentos literários e políticos distintos. Buscando demonstrar como se deu a construção do mito literário moderno de origem popular/oral, é pretensão deste trabalho apresentar a passagem da obra clássica *Fausto* da chamada literatura popular à literatura erudita até, por fim, chegar às adaptações infantojuvenis em suas múltiplas formas.

Este estudo procura oferecer um panorama contemporâneo da literatura e sua inserção no discurso voltado para o público infantojuvenil, bem como expor a importância e a perpetuação de uma obra clássica através das adaptações buscando, assim, contribuir de forma significativa para o entendimento dos estudos literários relacionados a este tipo de literatura de maneira a estimular o debate sobre sua importância para a conservação e aquisição do gosto pela leitura.

1 DA LITERATURA ORAL À LITERATURA INFANTOJUVENIL: A CONSTITUIÇÃO DE UM CÂNONE

O presente capítulo tem como propósito apresentar os substratos teóricos que embasarão a análise pretendida. Como se objetiva discutir adaptações da obra *Fausto* de Johann Wolfgang von Goethe cujo tema, advindo de uma tradição oral, se origina no limiar da modernidade, pensou-se em fazer uma reflexão sobre o próprio processo de literarização, de refletir em como uma história contada através da oralidade se transforma em literatura.

Por outro lado, esse tema, originalmente relacionado ao público adulto, foi objeto de várias adaptações até chegar àquelas destinadas também ao público infantojuvenil. Com isso, chegou-se à tríade conceitual que abarca o trabalho: o conceito de oralidade, o de literatura e o de literatura infantojuvenil. Mas como a relação entre oralidade e literatura é assunto complexo, achou-se por bem envolver outro conceito, o qual, por sua vez, também abrangente: o conceito de cultura/literatura de cunho popular. Portanto a tríade conceitual transforma-se em uma base quadrangular que envolve de forma interativa esses quatro elementos, criando uma relação, como se verá mais adiante, ora abrangente, ora excludente.

Como mostra dessa complexa relação conceitual, passa-se à exposição do que alguns teóricos formularam ao se debruçarem sobre o conceito de literatura, não só em busca de descobrir o significado da palavra, como também com a intenção de entender sua função. Como se notará, o processo de estabelecimento do que é literário cria uma discussão que se ampara em um sistema de seleção/exclusão e, conseqüentemente, de hierarquização que pretende segundo Márcia Abreu em *Cultura Letrada: literatura e leitura* (2006), apontar para o fato de que essa escolha vai além do gosto literário sendo uma questão de preferência e julgamento daqueles que escolhem as obras e autores que figurarão entre os melhores. De acordo com a autora, após elencar as listas dos melhores autores e obras publicadas na *Folha de S. Paulo* e na *Isto É*, é possível chegar à seguinte conclusão:

As listas revelam, assim, quais são os autores e obras *considerados melhores* por parte da intelectualidade e por *algumas* personalidades brasileiras. E mesmo dentro deste pequeno grupo, há divergências: Machado de Assis foi escolhido o melhor de *Isto É* com 81,41% dos votos, e não com a totalidade. Entre os jurados da *Folha*, houve quem questionasse os resultados da pesquisa, criticando a presença de *O som e a fúria* (“presença típica de uma eleição feita no Brasil”, disse um deles), de Thomas Mann (“um diluidor”, comentou outro), de *Finnegans Wake* (“ilegível”, afirmou um terceiro), de *Grande sertão: veredas* (“uma patriotada”, sentenciou outro). As listas refletem, portanto, a média dos gostos particulares de algumas pessoas e não um padrão estético universalmente aceito. (ABREU, 2006, p. 16)

O escritor e filósofo italiano Umberto Eco em *A literatura contra o efêmero* (2001), compara a literatura a uma força impalpável capaz de propiciar prazer e edificar o espírito, além de aprimorar o conhecimento. Em seu texto o autor explica que estamos circundados por forças intangíveis, as quais ultrapassam os limites do espiritual e das ciências exatas, cujas leis permanecem imutáveis. Agrega-se a estas forças, segundo o autor, a tradição literária, isto é, a extensa produção da humanidade criada gratuitamente e sem finalidade prática. (ECO, FOLHA DE S. PAULO, 2001).

Os objetos literários perdem parte da sua intangibilidade ao serem registrados em livros, mas, de acordo com Eco, houve um tempo em que eles figuravam apenas na voz daqueles que rememoravam uma tradição oral, enquanto hoje se discute o futuro da literatura com o advento das novas mídias. A literatura é o meio pelo qual, de acordo com o autor italiano, a língua se mantém em exercício e pertence a uma coletividade. Segundo ele:

[...] a prática literária também mantém em exercício nossa língua individual. Hoje muitos lamentam o surgimento de uma linguagem neotelegráfica que se impõe por meio do correio eletrônico e das mensagens nos celulares, em que até para dizer "te amo" se usa uma sigla. Mas não esqueçamos que os jovens que trocam mensagens utilizando essa nova taquigrafia são, ao menos em parte, os mesmos que se apinham nas novas catedrais do livro, as megalivrarias, onde, mesmo que só folheando sem comprar, eles têm contato com estilos cultos e elaborados, aos quais não foram expostos nem seus pais nem seus avós. (ECO, FOLHA DE S. PAULO, 2001).

Através da literatura é possível manter a língua como patrimônio coletivo, apesar desta estar em constante transformação. O ato de ler e escutar obras literárias vincula-se à prática da liberdade de interpretação como se pode comprovar no seguinte trecho: “As obras literárias convidam à liberdade de interpretação porque propõem um discurso com muitos planos de leitura, defrontando-nos com a ambiguidade da linguagem e da vida.” (ECO, FOLHA DE S. PAULO, 2001).

A liberdade de interpretação a que se refere Eco está relacionada com as inúmeras possibilidades de compreensão feita por leitores em diferentes épocas. No entanto, é preciso que o leitor tenha um profundo respeito pelo que o autor denomina ‘intenção do texto’. Entende-se por respeito à intencionalidade textual o exercício de fidelidade à obra, sendo o leitor responsável por atribuir-lhe significado atentando para o jogo de palavras utilizado pelo autor e considerando o próprio conhecimento prévio, seja ele linguístico, textual ou de mundo. Contudo, não é permitido ao leitor alterar uma obra literária, apenas atribuir-lhe sentido.

O conhecimento prévio é, segundo Jean-Paul Sartre (1948), uma ferramenta da qual os autores devem se apropriar. Desta forma estariam instruindo o leitor, os conduzindo a assuntos superficiais que, de tão comuns já estariam internalizados em sua mente. Os textos

devem ser autoexplicativos e objetivos apesar da aparente profundidade. Também devem fazer a fusão entre a razão e o sentimento, conduzindo o leitor àquela “voluptuosidade moderada” que as obras de arte proporcionam. Por fim, os textos devem ser “um perpétuo ensinamento, mas que se dá contra a vontade expressa daqueles que ensinam.” (SARTRE, 1948, p. 28)

Outro fator a ser considerado quando o assunto está relacionado à leitura de obras literárias é a intenção do leitor ao ler uma obra literária. De acordo com Abreu (2006), os livros lidos ou não e as considerações feitas acerca deles constituem o que ela chama de ‘imagem social’. Se a intenção do leitor for passar uma imagem intelectual deverá, segundo a autora, ler os livros tidos como canônicos, aprovados e aclamados pela crítica literária. (ABREU, 2006, p.6)

O questionamento feito por Sartre e Eco acerca do significado da palavra *literatura* é pertinente para o desenvolvimento deste trabalho por denotar uma dúvida que ainda paira entre os estudiosos do assunto, isto é, aqueles que buscam definir o que é literatura.

O teórico literário Roberto Acízelo de Souza, no livro *Teoria da Literatura* (2007) relaciona o termo a dois significados históricos, o primeiro técnico, ligado à cultura e ao letramento e o segundo, relacionado ao produto da escrita, às obras.

Acízelo elenca ainda as acepções modernas associadas ao termo, tais como:

[...] 1. conjunto da produção escrita de uma época ou país (donde expressões do tipo "literatura clássica", "literatura oitocentista", "literatura brasileira", etc); 2. conjunto de obras distinto pela temática, origem ou público visado (donde expressões do tipo "literatura infantojuvenil", "literatura de massa", "literatura feminina", "literatura de ficção científica", etc); 3. bibliografia sobre determinado campo especializado do conhecimento (donde expressões do tipo "literatura médica", "literatura jurídica", "literatura sociológica", etc); 4. expressão afetada, ficção, irrealidade, frivolidade (donde empregos do tipo: "Depois de tanto palavrorio, tanta literatura, nada se resolveu"); 5. disciplina que procede ao estudo sistemático da produção literária (donde expressões do tipo "literatura geral", "literatura comparada", "literatura brasileira", etc). (SOUZA, 2007, p. 45)

Essas definições apontam para o que aqui é considerado uma das maiores dificuldades em descrever o real significado da palavra *literatura*. Isso se dá devido ao sua complexidade e abrangência.

O escritor e ensaísta Antônio Cândido, em *Vários Escritos* (1995) no capítulo *O direito à literatura*, considera que todas as criações, desde o folclore até as obras mais complexas, em todos os níveis da sociedade podem receber o nome de literatura por se tratar de uma manifestação universal, visto que, segundo o autor, o homem não pode viver sem fabulação. De acordo com Cândido, todas as manifestações, quer sejam ficcionais, dramáticas e poéticas derivam de impulsos, crenças e normas sociais com a intenção de fortalecê-los.

(1995, p. 174-175) No capítulo citado, o autor parece estar mais preocupado em definir quais tipos de texto podem ser considerados como literários do que elucidar o que venha a ser literatura.

Terry Eagleton, teórico e crítico literário, em *Teoria da Literatura: uma introdução* (2006) argumenta que a definição de literatura está muito mais subordinada ao ato da leitura do que ao conteúdo do texto, dependendo apenas da forma como o texto é entendido pelo leitor ou pela crítica e não da forma como foi concebido. De acordo com ele:

Alguns textos nascem literários, outros atingem a condição de literários, e a outros tal condição é imposta. Sob esse aspecto, a produção do texto é muito mais importante do que o seu nascimento. O que importa pode não ser a origem do texto, mas o modo pelo qual as pessoas o consideram. Se elas decidirem que se trata de literatura, então, ao que parece, o texto será literatura, a despeito do que o seu autor tenha pensado. (EAGLETON, 2006, p. 13)

Sendo assim, em conformidade com o que foi expresso por Cândido, qualquer texto pode ser entendido como literário – poético, ou não literário – não pragmático, isto é, destituído de sentido prático. O vocábulo *literatura* estaria relacionado, então, ao papel que este desenvolve em um contexto social onde, por alguma razão, determinado tipo de texto seja altamente valorizado.

Retornando a Abreu (2006), a teórica literária e historiadora argumenta que, por trás da definição de *literatura* está um ato de seleção excludente que obedece a critérios como, por exemplo, a *literariedade*. (ABREU, 2006, p. 39) De acordo com ela:

Os critérios de seleção, segundo boa parte dos críticos, é a *literariedade* imanente aos textos, ou seja, afirma-se que os elementos que fazem de um texto qualquer uma obra literária são internos a ele e dele inseparáveis, não tendo qualquer relação com questões externas à obra escrita, tais como o prestígio do autor ou da editora que o publica, por exemplo. (ABREU, 2006, p. 39)

O conceito de literariedade (*literariness*) surgiu durante o movimento conhecido como Formalismo russo ou Círculo Linguístico de Moscou, fundado por estudantes universitários entre os anos de 1914-1915 com o intuito de promover estudos de poética e de linguística. Tais estudos possibilitaram o desenvolvimento de análises paralelas entre a linguística e a literatura. O termo literariedade foi assim cunhado por Roman Jakobson, cujas considerações acerca do tema tornaram-se quase um manifesto para o movimento. Segundo Jakobson: “A poesia é linguagem em sua função estética. Deste modo, o objeto do estudo literário não é a literatura, mas a literariedade, isto é, aquilo que torna determinada obra uma obra literária.” (apud SCHNAIDERMAN, 1976, p. IX)

A doutrina formalista foi amplamente criticada, sobretudo a tese acerca da literariedade que foi rejeitada por autores como Henrik Markiewicz, Constanzo Di Girolamo

e, mais recentemente, por Jonathan Culler¹. O teórico inglês afirma que as acepções dadas ao termo literariedade não são importantes para evidenciar se há em um texto literatura, mas servem como ferramentas teóricas e metodológicas que apontam as principais características da literatura e orientam os estudos literários.

Por trás da concepção de literariedade está, de acordo com Abreu a “seleção de textos literários” (2006, p.40) que não pode ser garantida apenas pelo gênero. Segundo a historiadora, nem sempre os gêneros literários podem ser reputados como sendo *literatura*. Por exemplo:

O romance, [...], é um gênero literário, mas nem todo romance é considerado *literatura*, assim como a rima é um procedimento literário, mas nem tudo que rima é considerado *literatura*, da mesma forma que a assonância é uma figura literária, mas nem toda repetição sonora é considerada *literatura*, e assim por diante. (ABREU, 2006, p.40)

Na tentativa de agregar os textos que interessam separando-os dos demais considerados de valor menor os críticos começaram a fazer uso de adjetivos para categorizar o substantivo *literatura*, tais como “*Grande Literatura* ou de *Alta Literatura* ou de *Literatura Erudita*” (ABREU, 2006, p. 40) destinando aos textos que não se quer valorizar outras designações igualmente adjetivadas como, por exemplo: *literatura popular*, *literatura infantil*, *literatura feminina*, *literatura marginal...*” (2006, p. 40), segundo cita a historiadora.

Esta determinação foi estabelecida por intermédio da crítica literária, exercida por um “círculo estreito”, conforme denomina Roberto Acízelo (2007), composto por aqueles que se ocupam profissionalmente com a literatura. É neste círculo que são determinadas as obras consideradas como canônicas e destinadas a integrarem o rol da *Alta Literatura*. A legitimação do termo ocorre através da análise das obras em todas as fases de realização, processo no qual se julga acerca de sua literariedade, excelência e hierarquia de valor que consiste em apresentar graus de importância distintos para o objeto que se pretende prestigiar ou não, sendo esta hierarquização não somente pessoal e cultural, mas também social capaz de reduzir a arte à ciência. Críticos como Robert Scholes, James Phelan e Robert Kellogg, autores do livro *The Nature of Narrative* (2006) discordam da limitação da ‘arte à ciência’, argumentando que “uma era de crítica é uma era autoconsciente.” (PHELAN; KELLOGG, 2006, p. 4), em outras palavras, uma geração com forte inclinação para criar normas e designar o que é ou não literatura. Os autores alegam que este modelo de crítica normativa está alicerçado nas obras que se consagraram canônicas em um sentido pejorativo por serem

¹ MARKIEWICS, Henryk. *The Limits of Literature*. New Literary History, IV, 1, 1972.

DI GIROLAMO, Costanzo. *Critica della letterarietà*. Il Saggiatore, Milão, 1978.

In ANGENOT, Marc. BESSIÈRE, Jean. FOKKEMA, Douwe. KUSHNER, Eva. Teoría literária. Siglo Veintiuno Editores, 1993. P. 36-50.

consideradas em um grau hierárquico maiores que outras obras. São arquétipos textuais que foram considerados apropriados. Sendo assim, segundo os autores, “este tipo de estreitamento da literatura do passado para alguns modelos “clássicos” equivale à construção de uma tradição literária artificial.” (PHELAN, J.; KELLOGG, R., 2006, p. 4)².

Para esses estudiosos, tentar adjudicar o epíteto de literatura, seja ela moderna ou antiga, significa estreitar a visão acerca da mesma tornando-a antinatural, podendo causar conflitos. Fernando Pessoa em carta a João Gaspar Simões expõe o que parece ser a melhor definição de qual deve ser o trabalho do crítico literário. Segundo Pessoa, a atividade do crítico deve centrar-se em três pontos: primeiramente, o artista deve ser unicamente estudado como tal, deve-se procurar a *explicação central* do artista, conforme denominado por ele, isto é, a classe literária a qual pertence e, por fim, entender a indecifrável alma humana.³ De acordo com o escritor, o crítico deve estudar o artista e sua obra como um todo, sem comparações.

Considerar *literatura* como uma espécie de escrita altamente valorizada, selecionada pelos críticos e, sendo assim, respeitada significa, segundo Eagleton (2006), renunciar aos conceitos de imutabilidade e objetividade que esta tem carregado ao longo dos anos, já que depende do valor que lhe é imputado. Para o crítico,

Qualquer coisa pode ser literatura, e qualquer coisa que é considerada literatura, inalterável e inquestionavelmente - Shakespeare, por exemplo-, pode deixar de sê-lo. Qualquer ideia de que o estudo da literatura é o estudo de uma entidade estável e bem definida, tal como a entomologia é o estudo dos insetos, pode ser abandonada como uma quimera. Alguns tipos de ficção são literatura, outros não; parte da literatura é ficcional, e parte não é; a literatura pode se preocupar consigo mesma no que tange ao aspecto verbal, mas muita retórica elaborada não é literatura. A literatura, no sentido de uma coleção de obras de valor real e inalterável, distinguida por certas propriedades comuns, não existe. (EAGLETON, 2006, p. 16)

No livro *O cânone ocidental – Os livros e a Escola do Tempo* (2010), Harold Bloom faz um estudo sobre vinte e seis escritores tentando detectar suas qualidades de forma a definir o porquê de eles terem se tornado canônicos. O autor afirma que a escolha dos autores e obras não foi arbitrária. Eles foram escolhidos pela sublimidade e por sua natureza representativa, muitas das vezes por causarem estranheza, isto é, por possuírem algo extraordinário, fora do comum e original, o que contraria a definição da função do crítico, segundo a carta de Pessoa. Se para um, o crítico deve procurar “decifrar a alma do artista”,

² Texto original: “This kind of narrowing down of the literature of the past to a few “classic” models amounts to the construction of an artificial literary tradition.”

³ PESSOA, Fernando. Carta a João Gaspar Simões (11-12-1931), in *Obras em Prosa*, vol.V (Círculo de Leitores, Lisboa, 1987), p. 303.

para outro, o que torna uma obra canônica é o fato de ela causar estranheza, fazendo com que se torne original. (BLOOM, 2010, p.15)

Para Georg Otte em *A obra de arte e a narrativa* (1999), “canonizar um objeto significa isolá-lo do seu condicionamento histórico e social para afirmar, assim, sua singularidade fora dos limites espaciais e temporais” (1999, p. 12). Segundo a perspectiva do autor, canonizar significa descontextualizar, isto é, isolar a obra de modo que ela se mantenha singular, atemporal e eterna.

O trabalho de Bloom, segundo Otte, é o de estabelecer um ‘cânone autoritário’, que se esforça para consolidar as barreiras sociais e que restringe o acesso às obras legitimando, assim, as desigualdades sociais (1999, p. 10-11). De acordo com Otte, é preciso fazer diferenciação entre dois cânones: um que se impõe, mas que por isso, se distancia causando com isto estranheza, de outro que se vale de uma pretensa aproximação dos leitores. O autor relata que o ‘cânone autoritário’ é ultrapassado e indiferente ao presente criando obstáculos sócio psicológicos que os afastam do leitor contemporâneo.

Valorar uma obra incluindo-a ou excluindo-a do seletivo grupo canônico pode levar à marginalização, no sentido de pôr à parte, vários tipos literários considerados menores. O próprio Bloom aponta, em sua argumentação, para o caráter elitista da crítica literária (2010, p. 29). O autor completa seu raciocínio declarando que o “cânone, [...], tornou-se uma escolha entre textos que lutam uns com os outros pela sobrevivência.” (BLOOM, 2010, p. 33)

Tendo isso em vista, a literatura popular, por exemplo, parece estar no meio deste conflito pela sobrevivência. Alguns dos motivos plausíveis apontam para o fato de ela não aceder à literatura culta ou *Alta Literatura*, por ser oriunda de classes com menor instrução ou por não estar em consonância com as normas ditadas por críticos e historiadores literários que estão, segundo Márcia Abreu, diretamente relacionadas com posições políticas e sociais (ABREU, 2004, p. 39). Por conter um conceito demasiadamente vasto, o adjetivo “popular” vem sendo substituído pelos termos *literatura tradicional* ou *literatura de massa*. Esta espécie de literatura, diferentemente dos textos escritos ou destinados a uma parcela letrada da sociedade está sujeita à variação conforme o povo e seu modo de vida, língua e história.

Em grande parte das tentativas de definir o que é literatura, alguns autores parecem ter omitido ou não considerado o valor social que ela exerce. Segundo Cândido (1995), a literatura se configura em uma ferramenta de instrução e educação. Nela estão incutidos todos os valores, prejudiciais ou enaltecidos da sociedade em geral, para o escritor, a literatura tanto reflete como tem o poder de transformar vidas. De acordo com ele, a literatura:

[...] tem papel formador da personalidade, mas não segundo as convenções; seria antes segundo a força indiscriminada e poderosa da própria realidade. Por isso, nas mãos do leitor o livro pode ser fator de perturbação e mesmo de risco. Daí a ambivalência da sociedade em face dele, suscitando por vezes condenações violentas quando ele veicula noções ou oferece sugestões que a visão convencional gostaria de proscrever. No âmbito da instrução escolar o livro chega a gerar conflitos, porque o seu efeito transcende as normas estabelecida. (CÂNDIDO, 1995, p. 175-176)

De acordo com Cândido, existe um conflito acerca da função da literatura. Ele argumenta que, segundo padrões oficiais, a literatura deve elevar e edificar sendo ignorada “a sua poderosa força indiscriminada de iniciação na vida.” (1995, p. 176)

As mesmas considerações feitas por Márcia Abreu e por Antônio Cândido acerca da literatura popular e, por sua origem e função, discriminada, podem ser feitas com relação à literatura infantojuvenil. Com o incremento do mercado editorial destinado ao público infantojuvenil, há a necessidade de se fornecer materiais que por sua inclinação político-pedagógica, ou seja, intencionalmente voltada para o ensino, faz com que este tipo de texto seja considerado de baixo valor estético. A literatura infantojuvenil, segundo Muniz Sodré em *Best-seller: a literatura de mercado* (1985), é considerada uma literatura de massa sem nenhum suporte acadêmico, tais como: revistas especializadas, universidades, teóricos literários etc., para os quais o incentivo para a publicação e consumo deste tipo de literatura é unicamente mercadológico gerando “efeitos ideológicos diferentes.” (1985, p. 6). Conforme argumenta o autor:

É importante ter em mente o seguinte: o circuito ideológico de uma obra não se perfaz apenas em sua produção, mas inclui necessariamente o consumo. Em outras palavras, para ser “artística”, ou “cultura”, ou “elevada”, uma obra deve também ser reconhecida como tal. Os textos que estamos habituados a considerar como cultos ou de grande alcance simbólico assim são institucionalmente reconhecidos (por escolas ou quaisquer outros mecanismos institucionais), e os efeitos desse reconhecimento realimentam a produção. A literatura de massa, ao contrário, não tem nenhum suporte escolar ou acadêmico: seus estímulos de produção e consumo partem do jogo econômico da oferta e procura, isto é, do próprio mercado. A diferença das regras de produção e consumo faz com que cada uma dessas literaturas gere efeitos ideológicos diferentes. (SODRÉ, 1985, p. 6)

As escritoras Regina Zilberman e Marisa Lajolo em *Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e texto* (1986), argumentam que a falta de prestígio da literatura infantil estaria relacionada a um “rebaixamento” do que se tem como padrão culto (1986, p. 84) com o intuito de facilitar a linguagem e aproximar o texto do cotidiano do leitor. As autoras alegam que a relação entre a literatura e a cultura de massa tem colaborado com a depreciação da literatura infantil, já que, para abastecer o mercado, faz-se necessário produzir livros com certa regularidade, que versem sobre um mesmo tema, tornando a leitura repetitiva. De acordo com elas:

A simbiose entre a literatura e a cultura de massa não afeta apenas suas formas de produção e circulação, como, no caso da literatura infantil, sugere a regularidade de lançamentos, a redundância de temas, a proliferação de séries que trabalham sempre no mesmo horizonte de expectativa dos leitores, a destinação prévia de cada texto a esta ou àquela faixa-etária ou à discussão deste ou daquele tema. Além disso, a literatura infantil manifesta alguns procedimentos de composição que, diluindo e rebaixando o padrão culto no qual eventualmente se espelham, acabam por configurar os riscos de massificação dos livros para crianças: os ganchos narrativos ingênuos, a menção a personagens divulgadas por best-sellers e revistas, a alusão a fatos verídicos e contemporâneos veiculados pelo noticiário de jornal. (ZILBERMAN, R.; LAJOLO, M., 1986, p. 84)

Um exemplo de redução da literatura infantil à literatura de massa foi o episódio protagonizado recentemente pela *Kent University's School of English* a qual declarou via *Twitter* que a *literatura infantil* seria uma forma menor de escrita quando comparada à *Alta Literatura*. Segundo o jornal virtual *The Guardian* em matéria publicada no dia 02/12/2013, a página eletrônica da Universidade sugere que os professores do Centro de Escrita Criativa possuem um grande apego a *Grande Literatura* e que não veem razão para que seus alunos não a aspirem e a produzam. O texto se encerra com a seguinte declaração: “Você não vai escrever literatura de massa ou ficção infantil em nossos programas.”⁴

Após receber inúmeras críticas, a Universidade alterou suas formulações declarando que, assim que possível, removeria a passagem ofensiva e o autor do texto seria punido. O discurso foi alterado embora o teor seja o mesmo: a ênfase na teoria de que somente o que for considerado *Grande Literatura* deve ser almejado pelos alunos. Atualmente, na página oficial da Universidade o texto se encerra da seguinte forma: “Você será incentivado a descobrir e explorar as suas próprias influências literárias e ponderar sobre o que faz com que grandes escritores sejam grandes.”⁵

O posicionamento da Universidade de Kent contribui para a permanência do caráter elitista. Ao insistir em banir da academia literaturas ditas menores, a Universidade parece não refletir o pensamento contemporâneo.

O editor e crítico literário Ignacio Echevarría no artigo postado em 10/01/2014 na revista eletrônica *El Cultural*, cujo tema era *¿Alta literatura? ¿Qué es? ¿Quién la juzga? ¿Cuántos lectores tiene?* ao responder a pergunta: *¿Se puede hablar de alta o baja literatura?* declara que a escolha entre alta e baixa literatura está muito desatualizada, deslocada do tempo. Para o crítico, a baixa literatura, só o é assim quando comparada com uma “mais elevada” e a cultura popular não precisa ser menor do que a elitizada ou erudita.

⁴ Texto original: *You won't write mass-market thrillers or children's fiction on our programmes*

⁵ Texto original: *You will be encouraged to discover and explore your own literary influences and consider what makes the great writers great.*

Nesse sentido, a escolha do tema do presente trabalho se insere na atual tendência dos estudos literários de se abrir, discutir e valorizar o que antes era considerado menor. O estudo de uma literatura infantojuvenil que se relaciona diretamente com o cânone da *Alta Literatura* pareceu ser o ideal para debater determinadas questões de tipologia literária que ainda têm de procurar seu lugar ao sol na academia. Para tanto, achou-se importante apontar a relação entre a poética oral e a literatura assim entendida enquanto registro escrito, conforme será mostrado no capítulo a seguir.

1.1 O conceito de literatura oral

O fenômeno literário entendido como uma criação estética da linguagem não deve ser caracterizado apenas através da modalidade escrita. O texto oral, cuja tradição foi por muito tempo ignorada por teóricos dos estudos literários tais como, etnólogos, folcloristas, sociólogos e linguistas, passou a ser visado por estudiosos como Paul Zumthor no intuito de resgatar o estatuto artístico antes reservado somente ao texto escrito. Tais estudos buscaram ressaltar especificidades próprias da oralidade enfatizando ritmo e sonoridades significativas além de aspectos linguísticos e estruturais. O que se pretende neste capítulo é estabelecer a relação entre o registro literário escrito e a poética oral.

A pesquisa em literatura oral exige do pesquisador amplo conhecimento das características inerentes a esta espécie de texto, sua natureza e função já que este carrega aspectos tanto etnológicos quanto artístico.

A produção poética oral nunca esteve subordinada ao registro escrito e – segundo Zumthor em *A letra e a voz* (1993), está diretamente ligada ao que ele denominou *performance*, isto é, ao momento em que uma mensagem poética é transmitida incorporando, simbolicamente, o universo do transmissor. Assim, a criação do texto oral é resultante tanto da transmissão através de um intérprete, quando da recepção pela plateia. No ato da *performance*, aspectos específicos do discurso oral como gestos, expressão facial, entonação e movimentos do corpo associam-se à voz para imprimir-lhe significado. São essas impressões que tornam difícil a transposição do texto oral para o escrito. De acordo com ele:

[...] quando um poeta ou seu intérprete canta ou recita (seja o texto improvisado, seja memorizado), sua voz, por si só, lhe confere autoridade. O prestígio da tradição, certamente, contribui para valorizá-lo; mas o que o integra nessa tradição é a ação da voz. Se o poeta ou intérprete, ao contrário, lê num livro O que os ouvintes escutam,

a autoridade provém do livro como tal, objeto visualmente percebido no centro do espetáculo performático; a escritura, com os valores que ela significa e mantém, pertence explicitamente à performance. No canto ou na recitação, mesmo se o texto declamado foi composto por escrito, a escritura permanece escondida. Por isso mesmo, a leitura pública é menos teatral, qualquer que seja a *actio* do leitor: a presença do livro, elemento fixo, freia o movimento dramático, introduzindo nele as conotações originais. Ela não pode, contudo, eliminar a predominância do efeito vocal. (ZUMTHOR, 2003, p. 19)

Durante o processo de criação de um novo universo literário, período que se estendeu do século X ao século XII, a ideia de poesia foi associada à modalidade escrita excluindo, desta forma, a poesia oral. As referências à produção literária oral passaram a ser feitas a partir dos critérios e modelos da tradição escrita. As poesias orais, em que a autoridade do texto era conferida através da voz e difundida por intermédio de trovadores, jograis e menestréis foram deixadas de lado. A crescente desigualdade social contribuiu de maneira determinante para a associação da literatura escrita com a elite burguesa, enquanto as tradições populares passaram a ser relacionadas às classes de menor prestígio social.

A pretensa desvantagem da literatura oral consiste não somente no fato de estar relacionada aos indivíduos analfabetos, mas, ao trabalho de recriação que faz com que esse tipo de literatura não pertença a um único indivíduo, mas à coletividade, enquanto o texto da chamada literatura erudita resulta da criação de um indivíduo, possui uma autoria.

Diferentemente do texto escrito, a poesia oral explora procedimentos que realçam os aspectos performáticos da comunicação. Em cada ato de enunciação são introduzidos novos dados que se relacionam com o cotidiano social da comunidade que o recebe, conferindo-lhe funcionalidade como forma de comunicação cultural.

Para que pudesse se tornar objeto de estudo, a poesia oral passou por um processo de literarização. A partir de um determinado momento, as histórias que eram registradas apenas oralmente passaram a ser encontradas em livros através das recolhas desses textos orais efetuadas por folcloristas, filólogos ou antropólogos. Dessa forma, os produtos da oralidade começaram a ser analisados criticamente e passaram a receber o estatuto de literatura.

Diferentemente da literatura escrita, um texto oral não existe por si mesmo sem que esteja intimamente ligado à *performance*, conforme apontado anteriormente. A presença de um intermediário é fundamental para criar um vínculo entre a história a ser contada e o público e é por isso que para muitos pesquisadores a literatura oral deva ser estudada por antropólogos ou folcloristas. Segundo Ruth Finnegan, em *Oral Literature in Africa* (2012), o pensamento de que literatura oral só pode ser estudada a partir da perspectiva folclórica ou antropológica é errônea já que, para ela, os pesquisadores deveriam fazer os mesmos questionamentos que fazem em relação à literatura escrita. De acordo com a autora, existe

entre os pesquisadores uma inclinação para reduzir a verbalização e a *performance* da narrativa em benefício do interesse em rastrear os registros históricos relativos à poesia oral. (FINNEGAN, 2012, p. 313)

Zumthor, no livro *Introdução à Poesia Oral* (1997), relata que os termos *folclore* ou *cultura popular* utilizados por pesquisadores para denominar a poesia oral são vagos quando subordinados à definição de oralidade. O vocábulo *oralidade* se refere à transmissão de conhecimentos guardados na memória humana, já o termo *folclore*, criado por W. J. Thomas em 1848 (ZUMTHOR, 1997, p. 22), referia-se a um conjunto de costumes. A partir do termo *folklore* surgiram outros como, *Volksgeist*, *Volkspoesie* e *Volkslied* respectivamente, espírito, poesia e canção do povo cunhados por Johann Gottfried Herder. O termo *Naturpoesie* (poesia da natureza) também passou a ser utilizado para definir a poesia anônima, simples e tradicional. De acordo como o autor:

[...] neste final de século XX, a palavra *folclore* se desdobrou, remetendo, por um lado, a um conceito muito vago, ao qual vários etnólogos negam qualquer valor científico e, por outro lado, a diversas práticas de recuperação dos regionalismos e de animação turística. Além disso, a compreensão do termo pelos estudiosos que o utilizam varia, segundo eles limitem seu emprego a fatos da língua [...] ou o façam abarcar toda espécie de comportamentos e atividades. (ZUMTHOR, 1997, p. 22)

Atualmente, segundo Zumthor, atribui-se ao termo um conceito mais amplo relacionado ao ato da comunicação e transmissão cultural. A mesma ambiguidade pode ser encontrada no termo *popular*, geralmente relacionado à cultura e literatura e intimamente ligada à canção e poesia. Zumthor alega que a palavra *popular* denota uma qualidade e, mais especificamente, um ponto de vista e não um modo de transmissão do discurso, de permanência dos traços étnicos, das formas relacionadas ao raciocínio, conduta e palavra, ou uma alusão ao modo de vida das classes detentoras dessas tradições orais.

O conceito de *literatura oral*, criado por Paul Sébillot em 1881 (ZUMTHOR, 1997, p. 47), pode designar tanto um tipo de discurso que se destina à transmissão de conhecimento e ética, segundo o pensamento de etnólogos, quanto outros tipos de enunciados ficcionais e metafóricos que vão além do diálogo entre indivíduos, segundo pensam alguns historiadores. São contos, jogos e outros discursos tradicionais elaborados na fala cotidiana.

A *literatura oral*, apresenta marcas que se encontram tanto, ou mais, na situação do que no texto. Ela possui uma identidade que se relaciona com seu contexto cultural e nos traços que dele derivam, tais como, vocabulário e classe social.

De acordo com Zumthor (1997), existe atualmente uma espécie de “mal-estar” entre os pesquisadores no que diz respeito às definições dos termos *literatura oral*, *popular* e *folclórica*, pois, para uns, aquilo que for oriundo da tradição oral será denominado folclórico

e, o que provier da transmissão mecânica, popular. Para outros, a literatura oral será uma subclasse da popular e, ainda outros, renegarão a ligação entre essas categorias atribuindo o nome de “primitivo” a toda poesia que se origina na oralidade. (1997, p. 25) Para o historiador:

É inútil julgar a oralidade de modo negativo, realçando-lhe os traços que contrastam com a escritura. Oralidade não significa analfabetismo, o qual, despojado dos valores próprios da voz e de qualquer função social positiva, é percebido como uma lacuna. Como é impossível conceber realmente, intimamente, o que pode ser uma sociedade de pura oralidade (supondo-se que tenha existido algum dia!), toda oralidade nos aparece mais ou menos como sobrevivência, reemergência de um antes, de um início, de uma origem. Daí ser frequente, nos autores que estudam as formas orais da poesia a ideia subjacente – mas gratuita – de que elas veiculam estereótipos “primitivos”. (ZUMTHOR, 1997, p. 27)

Zumthor explica que o trabalho de alguns pesquisadores contribuiu para conferir significado à expressão *literatura oral*, demonstrando que os termos “voz” e “escritura” não são correlatos, concluindo que: “a oralidade não se define por subtração de certos caracteres da escrita, da mesma forma que esta não se reduz a uma transposição daquela.” (1997, p. 35-36)

A partir desta perspectiva, será abordada a seguir a concepção da literatura escrita e a formação da herança oral com o intuito de buscar entender como se deu o processo de transposição da poesia de tradição oral para os textos escritos.

1.2 Do ouvir ao ler: a gênese da literatura e a constituição do legado oral, dois caminhos em paralelo

Neste capítulo pretende-se discutir a passagem de uma poética oral para uma literatura de textos escritos cujo modelo é a verossimilhança descrita por Aristóteles em *Poética*, isto é, uma ação que enseja a imitação, em relação direta com o real e que busca uma intervenção.

A verossimilhança difere do conceito de verdade e de verdadeiro, e está relacionada ao campo das possibilidades simbólicas, associadas ao homem e à história. O possível, por sua vez, torna-se objeto das representações e se configura na lógica, causal e necessária dentro da organização do mito. A partir deste conceito, passou-se então a se considerar a possibilidade de coexistência de duas formas de verossimilhança. A primeira, interna, surge a partir da estrutura da própria obra apoiando-se na organização morfológica da narrativa, a segunda, externa, se relaciona com o discurso narrativo e com as possíveis semelhanças com outros

discursos existentes na sociedade e na cultura onde a obra é disseminada e recepcionada. A verossimilhança externa faz uso do conhecimento prévio por parte do receptor colaborando para a leitura, recepção e compreensão da obra, já a interna depende do arranjo de suas partes para então produzir significado.

Aristóteles compreende a poesia como elemento representativo que imita a ação humana a partir da observação da relação entre autor e receptor, bem como o efeito da arte sobre o público sendo a verossimilhança a característica que a arte tem para estabelecer semelhanças com o real. Segundo o filósofo “o imitar é congénito no homem” (ARISTÓTELES, 2003, p. 106) e é este fator que torna sua existência peculiar. Para o pensador, o ser humano sente prazer no aprendizado, pois, é através dele que consegue fazer uma distinção entre imagem, original e cópia. Aristóteles argumenta que não haverá prazer na obra caso o indivíduo jamais tenha visto o original. (ARISTÓTELES, 2003, p. 106 – 107), isto é, o sentimento de êxtase que uma obra de arte possa proporcionar só terá real efeito quando comparado com o original, quando existe um referencial no mundo.

Para que um texto seja produzido, é necessário que o autor se aproprie de elementos de domínio comum. Tais elementos, verossímeis, contribuem para a compreensão por parte do leitor proporcionando-lhe uma ideia de verdade. A literatura, termo que possui em sua raiz os elementos da escrita – do latim *litteris* (Letras), se apoia em diversos componentes como, enredo, personagem, narrador, tempo e espaço, para compor um “todo verdadeiro”. Sendo ela o conjunto dos textos escritos, é natural que seja tomada como objeto primeiro da crítica literária.

A literatura oral, por outro lado, passa a existir através da oralidade e, embora sua existência seja continuada por uma tradição oral, ela não se torna objeto de teorizações, visto que os estudos críticos se preocupam em constituir uma literatura em conformidade com os valores sociais de cada época. O motivo desta exclusão se dá pelo fato de que a literatura oral se baseia na imutabilidade e no tradicional. Desta forma, permanece distanciada dos estudos e discussões sobre cânones. Entretanto, existe outro movimento em paralelo que procura criar novos estilos de escritura, lançando mão de determinadas histórias que são contadas oralmente de geração a geração. Ou seja, a literatura erudita e canônica vale-se de elementos não tão “valerosos”. Segundo Abreu, para muitos estudiosos da literatura, textos como os poemas orais e populares, bem como a produção feminina e outros textos marginalizados, devem ser excluídos do grupo de textos literários dando a escolha dos textos canônicos um caráter social e político. De acordo com a autora, muitos críticos alegam que os elementos que

tornam um texto qualquer em obra literária são exclusivamente internos, ou seja, têm relação com o conteúdo e não com o prestígio do autor ou da editora, contudo, Abreu argumenta que:

[...] na maior parte das vezes, não são critérios linguísticos, textuais ou estéticos que norteiam essa seleção de escritos e autores. Dois textos podem fazer um uso semelhante da linguagem, podem contar histórias parecidas e, mesmo assim, um pode ser considerado literário e o outro não. Entra em cena a difícil questão do *valor*, que tem pouco a ver com os textos e muito a ver com posições políticas e sociais. [...] Não é possível garantir a seleção dos textos *literários* apenas pela definição de gêneros (poesia, prosa de ficção, teatro etc.), por procedimentos linguísticos (ritmo, rima, métrica etc.) ou pela utilização de figuras de linguagem (metáfora, aliteração, antítese etc.). (ABREU, 2006, p. 39-40)

Tradicionalmente, os textos orais recebem pouco destaque por se acreditar na escritura como fonte primária por excelência para os estudos literários, isso acaba por esmaecer o valor histórico e o caráter próprio da literatura oral. Uma nova geração de estudiosos como, por exemplo, Paul Zumthor, Robert Scholes, Robert Kellogg e o pesquisador americano Milman Parry, vêm se dedicando, desde a década de 70, à categoria dos textos orais e populares, objetivando afirmar o status de texto artístico e ressaltar as especificidades inerentes a sua natureza oral cuja literariedade, segundo Zumthor (1993), amplia a função da voz e imprime mais força à sua estrutura modal, enfatizando o ritmo e as sonoridades significativas, não ressaltando apenas a estrutura textual, herança da escritura. O autor evidencia a *voz* como um fator construtivo de toda obra que, através da força do uso tornou-se literária. Ao admitir que só seja possível realizar a literatura na modalidade escrita, deixa-se de lado todo o legado da tradição oral dos povos medievais dos quais tal produção representava a expressão cultural de indivíduos iletrados, cuja memória foi transmitida através da voz e que por isso sofreram modificações, tais como: cortes, acréscimos, fusões com outras narrativas, substituições e influências culturais. É essa característica multifacetada dos textos orais que os torna ricos e dificulta a identificação da sua origem.

O historiógrafo inglês Peter Burke em *Formas de história cultural* (2000) ressalta que os historiadores, mesmo os que trabalham com períodos anteriores ao século XX, devem compreender a importância da "história oral" e também atentar para o fato de que sempre haverá algo a ser assimilado, considerando que os testemunhos e tradições orais estão presentes em muitos registros escritos. No livro *Cultura popular na Idade Moderna* (2010), ele relata a dificuldade dos historiadores da cultura popular tradicional em achar registros anteriores ao século XVIII e, por isso, a arte popular é investigada, geralmente, a partir deste período. Segundo ele, a maior parte dos artigos artesanais representantes da arte popular são do século XVIII são preservados em museus. De acordo com o historiador, "foi somente no final do século XVIII que as baladas e histórias passaram a ser, como vimos, sistematicamente

recolhidas da tradição oral e os costumes e festejos populares sistematicamente descritos.” (BURKE, 2010, p. 121)

Burke alega que há razões para que se escreva a história da cultura popular anterior ao século XVIII, já que esta possui um número maior de registros, tais como gravuras, livretos e folhetos populares que podem servir como base para avaliação de fragmentos dos séculos anteriores. Segundo ele, o historiador deve investigar os períodos anteriores ao século XVII, contudo, onde os indícios forem escassos, deve tomar por base um período posterior e, a partir dele, trabalhar retrospectivamente. O historiador exemplifica afirmando que:

[...] se quisermos estudar as canções populares dos inícios da Europa moderna, o método regressivo é indispensável, e deve-se tomar como ponto de partida os anos em torno de 1900. [...] Ninguém que se interesse pelas técnicas dos poetas orais ou contadores de estórias pode se permitir ignorar os registros feitos em campo durante os séculos XIX e XX. (BURKE, 2010, p. 122)

Nessa perspectiva, o historiador deve buscar fontes textuais, mas deve também concentrar-se na pesquisa de campo, isto é, através dos folcloristas que centralizam sua busca nas pessoas, seja por intermédio da observação de suas ações, ou através de entrevistas.

Walter Benjamin em *O narrador* (1987) compartilhou um conceito semelhante ao de Burke onde observa que, somente quem viveu experiências diversas tem a capacidade de transmitir os saberes provindos deste aprendizado. Os contadores de história – em sua maioria homens e mulheres simples, pescadores, lavradores e seringueiros – com a mesma habilidade com que exerciam as tarefas cotidianas cultivavam o hábito de contar histórias que ouviram e até mesmo vivenciaram. Tais narrativas eram normalmente iniciadas ou encerradas por: "aconteceu comigo" ou "eu mesmo fui testemunha" para atestar um grau de verossimilhança ao que estão contando. É neste substrato da sociedade que a história da cultura popular deveria ser investigada. Contudo, segundo ele, a "arte de narrar está em vias de extinção". De acordo com Benjamin, há certo embaraço quando se pede que alguém narre alguma coisa, a capacidade de trocar experiências estaria, então, desaparecendo: “É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inabalável: a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1987, p. 198). Para além desta ideia pessimista, deve-se pensar aqui primeiramente no lugar e no tempo em que a literatura de expressão oral se destacou.

O pensamento de Benjamin é compartilhado por Burke no seguinte trecho:

Cada artesão e cada camponês estava envolvido na transmissão da cultura popular, da mesma forma que sua mãe, mulher e filhas. Eles transmitiam cada vez que contavam uma estória tradicional a uma outra pessoa, ao passo que a criação dos filhos necessariamente incluía a transmissão dos valores de sua cultura ou subcultura. (BURKE, 2010, p.130)

Para ambos, a literatura oral está associada ao campo, aos viajantes e às praças públicas, cujos representantes na incumbência de transmitir valores culturais, o faziam através dos relatos e encenações.

O hábito de contar histórias esteve presente em todas as culturas e algumas delas guardavam a prática de somente contá-las à noite em volta da fogueira quando, por exemplo, os trabalhos agrícolas tinham acabado e os ouvintes estavam disponíveis. Em outras, no entanto, era costume contá-las enquanto se trabalhava. Para Benjamin, "quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las." (BENJAMIN, 1987, p.205) Desta forma, o fato narrado não teria valor somente no momento em que foi contado, mas capacitaria a outros de transmiti-lo às gerações futuras. Entretanto, a cultura urbana contemporânea, com todas as suas distrações tecnológicas, parece não mais favorecer a prática de contar histórias.

O historiador Peter Burke, no artigo *El descubrimiento de la cultura popular* (O descobrimento da cultura popular) (1984), publicado no livro *História popular y socialista* afirma que o interesse pela cultura popular surgiu antes mesmo do século XVIII mas, as expressões *canção popular* e *folclore* cunhadas por Johann Gottfried von Herder e William Thomas, respectivamente, surgiram com a ideia de expressar o espírito do povo, daquilo que, segundo ele, se poderia chamar de descobrimento da cultura popular por parte dos intelectuais. Os motivos para esse interesse seriam, de acordo com o historiador, estéticos pois, havia um desejo de romper com o Classicismo, e político já que a cultura popular encaixava-se nos movimentos nacionalistas onde, colecionar canções populares tradicionais passou a ser um ato subversivo conferindo ao termo *povo* uma identidade ideológica. Contudo, deste período foram herdados não somente os vocábulos *cultura popular*, *folclore* e *canção popular*, mas, conforme cita Burke: "algumas suposições bastante perigosas sobre eles, incluindo o que podemos chamar de 'primitivismo', 'purismo' e 'comunitarismo'." (1984, p. 79)

Entende-se como 'primitivismo' a suposição de que todos os costumes, crenças, arte e canções populares foram transmitidas sem sofrer qualquer modificação. 'Purismo', é o nome dado à ideia de que a denominação "povo" teria o mesmo significado que "camponeses" e 'comunitarismo', termo considerado por Burke extremamente perigoso, seria a crença de que o povo criava sua poesia coletivamente. De acordo com o historiador, "o ato de trabalhar dentro de uma tradição oral não impede a criação individual." (1984, p. 81)

Conforme já citado anteriormente, foi Paul Sébillot quem introduziu o conceito de *literatura oral* (ZUMTHOR, 1997, p. 47-48.). O folclorista francês escreve na introdução do livro que recolher tais relatos não foi uma tarefa fácil. Tal dificuldade se justifica pelo fato de que os referidos textos não estão escritos ou mantidos em algum lugar como, por exemplo, uma biblioteca. Eles se encontram dispersos na memória de muitas pessoas, o que tornou a tarefa muito mais complicada. Segundo o autor francês, "manifestações da literatura oral são muito diversas e muito complexas, quase se poderia dizer que estão em toda parte e em lugar nenhum."⁶ (SÉBILLOT, 1881, p.3)

O livro foi dividido em duas partes: a primeira contém apenas exemplos de vários tipos de contos populares. Já na segunda, encontra-se uma seleção de músicas, adivinhas, provérbios, além de uma série de pequenas histórias e piadas para dar uma ideia do espírito galês da época.

Na Alemanha, a preocupação com o conhecimento das narrativas populares se deu no século XVIII através dos estudos do teólogo Johann Gottfried von Herder (1744-1803), sob a influência da literatura inglesa. Tinha como intuito revalorizar a obra shakespeariana que, em sua opinião, agregava tanto a literatura de cunho popular como a literatura da época na qual o autor inglês se inseria além de, segundo Burke (1984), romper com as regras de Aristóteles que haviam se tornado ortodoxas para o teatro francês, alemão e italiano. (1984, p. 79) O autor alemão passou a se interessar pela cultura popular, onde estaria o genuíno espírito alemão. A partir de seu interesse, Herder passou a recolher exemplos de literatura popular que ameaçavam desaparecer da memória do povo. Eram canções populares conhecidas desde a Idade Média e só registradas oralmente. A obra recebeu o título de *Volkslieder* ou *Canções Populares*, cuja primeira edição foi publicada entre 1778 e 1779 e reuniu baladas, poemas de Homero, de Ésquilo e da Bíblia, que em sua concepção representavam canções populares. Na introdução da segunda parte do livro de contos, o autor explicita sua opinião de que a poesia residiria nos ouvidos do povo, na harpa e nos lábios dos cantores que cantavam histórias de mistérios, prodígios e sinais. A poesia era peculiar ao povo, representava sua linguagem e país, suas paixões e pretensões, sua música e sua alma. A ideia pode ser encontrada em Zumthor. Para ele:

Admitir que um texto, num momento qualquer de sua existência, tenha sido oral é tomar consciência de um fato histórico que não se confunde com a situação de que

⁶ Texto original: "Les Manifestations de la littérature orale sont très diverses et très-complex; on pourrait presque dire qu'elle est partout et nulle part."

subsiste a marca escrita, e que jamais aparecerá (no sentido próprio da expressão) “a nossos olhos”. (ZUMTHOR, 1993, p. 35)

Ao fim deste trecho, Zumthor completa a ideia de que existe um resíduo oral, múltiplo, sem origem nem fim e cujo conhecimento está relacionado ao ato de ouvir, concordando, desta forma, com os pensamentos de Herder acerca da importância da oralidade.

Essa relação intrínseca entre o povo e a literatura oral, encontrada tanto em Zumthor quanto em Herder, estabelece um vínculo direto entre literatura popular e história de um povo⁷.

O *Volksgeist* (espírito do povo) celebrado por Herder estava inserido no contexto do movimento literário *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), cujo ideário foi um prenúncio do Romantismo alemão. No ensaio *Von deutscher Art und Kunst* (Sobre o modo e a arte alemães) (1773), o autor empregou pela primeira vez o conceito de *Volkslieder*. No texto ele descreve seus contatos em regiões provincianas com as canções populares e camponesas das quais a vitalidade, o ritmo, a ingenuidade e a força na linguagem eram tão qualificadas quanto os textos abalizados pela academia. No mesmo trecho o autor aponta a indiferença para com estas canções questionando sobre quem se encarregaria de recolher as canções do povo, isto porque na época havia preferência por renomados autores franceses e ingleses.

Conheci em mais de uma província canções populares, canções provinciais, canções camponesas, cuja vitalidade e ritmo, ingenuidade e força na linguagem nada deixavam a desejar, no entanto quem as coleta? Se ocupa com elas? Se ocupa com as canções do povo? Das ruas, becos e mercados de peixe? Das rodas populares de canto entre camponeses? [...] (HERDER, 1892, p. 37)

Zumthor fala sobre “subproletariado cultural” ocasionado pela disseminação da escrita, que arruinou o prestígio dos cantores, contadores de história e recitadores. Segundo ele, houve a valorização de textos clericais e aristocráticos em detrimento dos textos populares (ZUMTHOR, 1993, p.63). Em um trecho anterior, ele explicita que não há uma só espécie de narrador ou um só tipo de narrativa, mas vários. O autor cita alguns, tais como os menestrelis, jograis, trovadores e intérpretes, qualificando-os como portadores da voz poética. Para ele, o elemento unificador é a capacidade que esses narradores têm de propiciar o que ele denominou de “o prazer do ouvido”.

O que os define juntos, por heterogêneo que seja seu grupo, é serem (analogicamente, como os feiticeiros africanos de outrora) os detentores da palavra

⁷ Há uma diferença entre os textos de tradição oral e a história, onde as chamadas *Märchen* estão relacionadas com a Humanidade e as lendas representam a cultura local.

⁸ Texto original: *In mehr als einer Provinz sind mir Volkslieder, Provinziallieder, Bauerlieder bekannt, die an Lebhaftigkeit und Rhythmus, und Naivetät und Stärke der Sprache vielen derselben gewiß nichts nachgeben würden; nur wer ist der sie sammle? der sich um sie bekümmre? sich um Lieder des Volks bekümmre? auf Straßen, und Gassen und Fischmärkten? im ungelehrten Rundgesange des Landvolks? [...]*.

pública; é, sobretudo, a natureza do prazer que eles têm a vocação de proporcionar: o prazer do ouvido; pelo menos, de que o ouvido é o órgão. O que fazem é o espetáculo. (ZUMTHOR, 1993, p.57)

A desvalorização desses narradores surge como uma reação de defesa, de respeitabilidade e seriedade por parte dos cléricos e aristocratas que faziam uso do clichê: “não sou desses jograis que ...” (ZUMTHOR, 1993, p. 57) para diminuir o valor daqueles que transmitiam a poesia através da voz e da interpretação.

Segundo o estudo de Zumthor, a incumbência de atrair o ouvinte havia sido dada a estes agentes que se utilizam não somente da voz, mas de gestos, expressões faciais e movimentos. A esse conjunto de sinais o autor deu o nome de *performance*, conforme já explicitado neste trabalho. A existência das fogueiras e dos afazeres domésticos aliados à *performance*, criavam um ambiente capaz de promover momentos propícios à ‘contação de histórias’. Quatrocentos e cinquenta anos após o advento da imprensa e com os avanços tecnológicos as histórias sobrevivem nos palcos e livretos, bem como na releitura dos contos tradicionais como, por exemplo o da *Chapeuzinho Vermelho*, em *Chapeuzinho Amarelo* de Chico Buarque ou na versão cinematográfica intitulada *Deu a louca na Chapeuzinho*, uma animação dirigida e escrita pelos Irmãos Cory e Todd Edwards e por Tony Leech. Estes recursos corroboram a história narrada e são agentes facilitadores para que ela seja fixada na memória.

Apesar de ter sido colocado à margem por algum tempo, o papel do narrador parece manter uma posição privilegiada pois, é dele a incumbência de manter a plateia atenta ao passo que esta deve esquecer-se de si para mergulhar no universo do fato narrado.

Benjamin em estudo supracitado escreve que quanto mais o ouvinte esquece-se de si, mais profundamente se gravará aquilo que foi ouvido e, quando o que se conta é internalizado, passa a fazer parte do consciente do ouvinte, ganhando novo fôlego ao ser recontado. Este pensamento estabelece uma relação dialógica com a concepção de Hans Robert Jauss sobre o vínculo entre a literatura e o leitor. Segundo o autor, essa relação possui consequência tanto estética quanto histórica. A primeira ocorre no momento em que o leitor avalia o valor estético da obra ao compará-la com outras já lidas, a segunda se relaciona com a recepção, na compreensão dos leitores que terão a incumbência de transmiti-la, “decidindo, assim, o próprio significado histórico de uma obra e tornando visível sua qualidade estética.” (JAUSS, 1994, p. 23)

O pensamento de Jauss é confirmado através da seguinte passagem:

Nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica. Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória

do ouvinte, mais completamente ele se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia. (BENJAMIN, 1987, p.204)

A literatura de expressão oral representa uma pequena parcela do patrimônio cultural em todo o mundo sendo ela a fonte primeira e inspiradora da cultura formal e a fonte a que recorrem os estudiosos para conhecer mais sobre sua história.

Em princípio, a ciência é uma tentativa de organização do conhecimento, de compreender e dominar as forças da natureza visando melhorar as condições de vida do homem, contudo, este termo estaria vinculado à palavra escrita, ao ensino formal, isto é, ao pensamento racional. O conhecimento que permeia a sociedade não precisa ser necessariamente o acadêmico, há saberes que são repassados através da cultura popular e, estes, não encontram pares na educação formal. São valores éticos, de vivência comunitária, de trabalho e de crença e que representam a herança passada às próximas gerações.

A tradição oral ou “ciência do povo”, remonta às origens da sociedade, como uma das primeiras manifestações culturais do homem. Antes da linguagem escrita, foi dela a responsabilidade de preservação e transmissão de conhecimento. Ao mesmo tempo difundia uma forma de percepção de mundo, onde o elemento maravilhoso tinha o seu lugar no imaginário comum. Segundo Benjamin, o narrador tem suas raízes nas diversas classes artesanais as quais, de acordo com ele, contribuem para a riqueza da narrativa. O autor relata que, “independentemente do papel elementar que a narrativa desempenha no patrimônio da humanidade, são múltiplos os conceitos através dos quais seus frutos podem ser colhidos.” (BENJAMIN, 1987, p.214)

Para ele, o que em Nikolai Leskov poderia ser interpretado sob uma perspectiva religiosa, em Johann Peter Hebel se ajustaria às categorias pedagógicas do Iluminismo e em Poe surgiria como tradição hermética (BENJAMIN, 1987, p. 214). Essa multiplicidade só é possível através do papel que a narrativa desempenha na humanidade. O dialogismo entre o público leitor e a obra configura-se em um aspecto bastante importante na constituição de um cânone literário infantojuvenil.

1.3 A constituição de um público leitor infantojuvenil

Há cerca de 20 anos, nota-se no âmbito dos estudos crítico-literários a tematização da literatura infantil de forma mais intensa. Contudo, no final do século XVII – quando ocorreu à

reorganização do ensino e o sistema educacional burguês europeu foi fundado – já havia o prenúncio deste tipo de literatura. Antes deste período, as crianças participavam, desde a mais tenra idade, das atividades dos adultos e, não havendo livros ou histórias direcionados a elas, compartilhavam também a literatura de cunho popular. O livro infantil surge sob a perspectiva educacional, eram livros utilizados como apoio ao ensino.

As primeiras obras foram publicadas para ensinar a criança não somente valores morais mas, por exemplo, latim como o trabalho *Orbis Sensualium Pictus* (1658) de Comenius, destinado ao ensino através de gravuras. As atividades populares como rimas, jogos e adivinhas só obtiveram o estatuto de literatura infantil quando foram adaptadas, inculcando-se nelas valores didáticos e morais.

A pesquisadora francesa, Denise Escarpit afirma, na obra *Literatura Infantil y Juvenil en Europa - Panorama Histórico* (1981), que antes do século XVII não havia nada que pudesse ser tratado como literatura infantil, no entanto, cita alguns costumes e atividades populares que, futuramente, passariam a ser relacionados à criança. As rimas, adivinhas e os jogos de palavras faziam parte, segundo ela, da gênese da literatura infantil, mas, só ganhariam este estatuto quando adaptadas especificamente para esse público. Ainda assim, a incorporação de aspectos didáticos na literatura infantil não estaria relacionada ao prazer da leitura. A autora faz ainda referências à existência das narrativas populares, contudo, frisa que as mesmas eram dirigidas aos adultos e contadas por eles não importando a presença ou não de crianças.

Ariès, no prefácio ao livro *História social da criança e da família* (1978), cita dois momentos distintos que descrevem a velha sociedade medieval. Primeiramente, o autor afirma que a infância deixaria de existir a partir do momento em que a criança adquirisse independência, isto é, quando fosse capaz de andar sozinha. Após este período juntava-se às atividades desenvolvidas pelos adultos. Os períodos de desenvolvimento pelos quais a criança passava até a fase adulta não eram conhecidos. (ARIÈS, 1978, p. 10)

De acordo com o historiador, os valores e conhecimentos transmitidos não eram assegurados pela família, isto é, a criança – assim que passasse pelo momento mais frágil em termos de sobrevivência dado ao grande número de mortalidade – era levada ao convívio com outros adultos onde aprendia tudo que deveria saber os ajudando em suas funções laborais. O autor conclui que, a “passagem da criança pela família e pela sociedade era muito breve e muito insignificante para que tivesse tempo ou razão de forçar a memória e tocar a sensibilidade.” (ARIÈS, 1978, p. 10)

Ariès compara a criança medieval nos primeiros anos de vida a um pequeno bicho de estimação que, em caso de morte por ocasião das condições insalubres, da fome e das intempéries a perda, apesar de sofrida, era tratada como episódio sem grande importância pois, logo outra criança nasceria. Em caso de sobrevivência a esses riscos, o pequeno indivíduo era conduzido para o aprendizado de alguma profissão. Segundo o historiador, a educação era precária e poucas crianças iam à escola ou nela permanecia. O conhecimento era apreendido através das práticas e convívio social.

O segundo momento na evolução histórica de concepção do conceito de infância descrito por Ariès retrata o papel da criança e da família nas sociedades industriais. Ele explica que a partir do final do século XVII a educação, que antes era uma atribuição da família, passou a ser desenvolvido pela escola mantendo as crianças distantes de suas famílias e voltadas para o trabalho dando início então a “um longo processo de enclausuramento das crianças (como dos loucos, dos pobres e das prostitutas) que se estenderia até nossos dias, e ao qual se dá o nome de escolarização.” (ARIÈS, 1978, p. 11)

À época, segundo o historiador, os livros utilizados na educação das crianças e dos jovens eram verdadeiros manuais de civilidade nos quais se aprendia a ler e que, na maioria das vezes, tratavam de assuntos adultos. Neles se encontravam exemplos que deveriam ser seguidos, como, por exemplo, “conselhos de como tratar a mulher e os criados, ou sobre como envelhecer sabiamente.” (ARIÈS, 1978, p. 248). Esses manuais tinham a função de educar moralmente as crianças para uma melhor adaptação ao mundo do trabalho.

Ao falar sobre a invenção e o desaparecimento da infância, Neil Postman (1999) destaca o importante papel que a leitura teve no processo de delimitação e distinção dos períodos da infância e da vida adulta. Para ele, a partir do momento em que o indivíduo é detentor do conhecimento, ocorre a passagem de uma fase para a outra. Na Idade Média, conforme também afirma Ariès (1978), as crianças compartilhavam do cotidiano da vida adulta. Isto significa dizer que elas tinham acesso ao mesmo tipo de informação que tinham os adultos de seu tempo, sendo esta baseada eminentemente na comunicação oral:

[...] num mundo oral não há um conceito muito preciso de adulto e, portanto, menos ainda de criança. Esta é a razão pela qual, em todas as fontes, descobre-se que na Idade Média a infância terminava aos sete anos. Por que aos sete? Porque é nessa idade que as crianças dominam a palavra. [...] Num mundo letrado, as crianças precisam *transformar-se* em adultos. (POSTMAN, 1999, p. 28).

O mesmo tipo de vestimenta utilizada pelos adultos era usado pelas crianças que também participavam dos mesmos jogos e brinquedos e ouviam as mesmas histórias. Elas

estavam sempre presentes em ambientes predominantemente adultos não havendo um ambiente propício para elas.

As histórias transmitidas oralmente, narrativas dirigidas a todas as faixas etárias, são representantes do grande repertório de tradições e do espírito popular que pairava na época. Tais narrativas estavam impregnadas de histórias sobre mitos e eram transmitidas oralmente através de menestréis, jograis, contadores de histórias e teatros de marionetes.

Observa-se que os estudos sobre a literatura infantojuvenil se mantiveram em segundo plano em relação a outros tipos de literatura. Estavam sempre relacionados à educação e ao ensino de língua e literatura.

A autora Ligia Cademartori, na obra *O que é literatura infantil* (2010), aponta o francês Charles Perrault como o pioneiro no gênero literário infantil, tendo ele mesmo coletado no século XVII narrativas e lendas populares. Suas coletâneas, entretanto, foram publicadas somente depois de serem adaptadas, passando a adquirir, segundo Cademartori, valores comportamentais da classe burguesa, constituindo, assim, os chamados “contos de fadas”.

Em 1697 Perrault publicou *Histoires ou Contes du temps passé, avec des moralités* (Histórias ou contos do tempo passado, com suas moralidades). Essas narrativas folclóricas, colhidas através do relato dos camponeses e de linguajar popular, tiveram as passagens obscenas e de canibalismo retiradas. Tais adaptações, de acordo com Maria Tatar em *The Classic Fairy Tales* (1999, p. 04), revelam um discurso focado em valores morais com o propósito de estabelecer princípios de boa conduta e virtudes indispensáveis à formação do indivíduo. Segundo a autora, os Irmãos Grimm também retiraram todos os traços eróticos contidos nas narrativas, incutindo nelas valores morais e comportamentais (TATAR, 1999, p. 05).

Esopo, personagem lendário e tido como pai da fábula tinha a Grécia como pátria e se configura como um dos autores mais antigos. As primeiras menções a seu nome surgem no final do século V a.C., nas comédias de Aristófanes e na *História*, de Heródoto. As fábulas, gênero geralmente associado a ele, são narrativas breves, normalmente em prosa, muitas vezes protagonizadas por animais falantes. São acrescidas de uma máxima moral e foram, de acordo com Adriane Duarte na apresentação do livro *Esopo – fábulas completas* (2013), sucessivamente publicadas amalgamando-se à própria gênese da imprensa. De acordo com Duarte, “a primeira edição impressa das Fábulas é de 1474, data muito próxima da publicação da *Bíblia* de Gutemberg, em 1455.” (ESOPO, 2013, p. 9)

Segundo Duarte, o motivo pelo qual as fábulas são apresentadas ainda na infância se deve à crença de serem apropriadas para crianças por seu cunho moral, além de ser um tipo de texto de forma breve e de estilo aparentemente simples. Esopo é uma das maiores referências para a literatura infantil. Se constituía de um meio importante para a transmissão de valores morais, voltado para a sociedade como um todo. O gênero fabular faz parte do grupo composto por provérbios e máximas, por seu conteúdo didático, Théon de Alexandria (I d.C.) em *Progymnasmata 3* a define como uma história ficcional que representa uma verdade.

As fábulas foram criadas originalmente para serem transmitidas de forma oral com o objetivo de instruir a sociedade ética e moralmente. Os saberes transmitidos através dela eram materializados por meio da difusão de conhecimentos práticos acerca das atividades e comportamentos constituintes das várias sociedades. As fábulas contêm ideias sobre a organização e funcionamento das sociedades, sobre características físicas, regras de conduta e comportamento, bem como os objetivos que devem ser almejados. Algumas dessas histórias se tornaram ditos e expressões populares, tais como: “mãe coruja” ou “morder a mão do dono”. São exemplos de fábula: “O galo e a pérola”, que versa sobre a riqueza e seu valor, e “O cão e a carne”, que relata sobre a cobiça e a fraqueza humana. O gênero fabular antigo foi recuperado e recriado por Jean de La Fontaine.

La Fontaine foi um dos fabulistas mais importantes da era moderna. Além de reescrever antigas fábulas de Esopo e Fedro, transpondo-as para o francês, publica outras de cunho autoral, tornando-se modelo para sua posteridade. Em 1668, publica suas primeiras fábulas sob o título de *Fables choisies* (Fábulas escolhidas) dedicadas ao filho do rei Luís XIV. As fábulas, a exemplo de Esopo, faziam uso de animais e continham um fundo moral. O fabulista, a partir do uso de seres mitológicos e animais, foi hábil ao expor as fraquezas e qualidades da sociedade e de seus governantes, conduzindo o leitor a encontrar-se na moralidade explícita na fábula. Segundo Marie-Odile Sweetser em *The Art of Praise from Malherbe to La Fontaine* (A arte da adoração de Malherbe a La Fontaine) (2002), apesar das críticas ao governo, Fontaine manifestou fidelidade aos Bourbon através de dedicatória feita nas obras ofertadas ao filho e neto de Louis.⁹

A simplicidade constante na estrutura das fábulas e os ensinamentos sentenciosos e de senso-comum, tendem a levar a identificar o estilo textual como sendo de caráter ingênuo, destinado às crianças, contudo, a fábula é dotada de um cunho político. De fato, é um gênero político, na medida em que promove ensinamentos que expressam juízo de valor. A ideia de o

⁹ SWEETSER, Marie-Odile. *The Art of Praise from Malherbe to La Fontaine*. In: *The shape of change. Essays in early modern literature and La Fontaine in honor of David Lee Rubin*. New York: Faux Titre, 2002.

gênero ser usado como literatura infantil se relaciona com sua aplicação para o ensino da gramática nas escolas e para a transmissão de moralidade.

Charles Perrault, ao registrar um livro de contos de sua infância conseguiu produzir uma obra de apelo popular inigualável. O autor transformou histórias de cunho adulto em uma nova literatura que objetivava civilizar e educar crianças. A obra *Histoires ou Contes du temps passé, avec des moralités* (Histórias ou contos do tempo passado, com suas moralidades), que mais tarde receberia o nome de *Contos da mamãe gansa*, mescla conflitos familiares, fantasias, apartes maliciosos e comentários sofisticados que tanto serviam às crianças quanto aos adultos como, por exemplo, o conto *Pele de asno* cujo provável objetivo seria ensinar a importância do cumprimento dos deveres e que a virtude será sempre recompensada.

Os conceitos morais em Perrault foram escritos em forma de versos promovendo a existência de uma literatura de cunho pedagógico e lúdico. Os contos, provenientes da tradição oral, foram recriados a partir de suas memórias. O contista foi contemporâneo de La Fontaine, mas foi Perrault quem escreveu diretamente para crianças.

A história da *Chapeuzinho vermelho* se configura em um ótimo exemplo de adequação textual com o intento de tornar o conto mais suave e com fins moralmente edificantes. Adaptada e publicada inicialmente por Perrault em 1697, a versão ainda continha trechos que encontravam resistência em serem contados para as crianças como, por exemplo, o lobo mau jogando-se sobre a personagem e a devorando. Versões ainda mais antigas, transmitidas oralmente, revelam, de acordo com Tatar (1999), uma heroína independente e que não precisa de caçadores para escapar do lobo. A autora relata que, em uma versão oral registrada na França no final do século XIX, Chapeuzinho Vermelho faz um *strip-tease* diante do lobo e só depois termina as perguntas sobre as partes do corpo dele perguntando “se podia ir lá fora para se aliviar” (TATAR, 1999, p. 28). Esta versão retrata uma heroína esperta e capaz de enganar seu algoz.

O empenho em tornar o conto aceitável, excluindo dele trechos impactantes, fez com que tanto Perrault, quanto os Irmãos Grimm reescrevessem os episódios, produzindo um conto moralmente aceitável e repleto de mensagens edificantes.

Os Irmãos Jacob e Wilhelm Grimm viajaram pela Alemanha recolhendo diretamente da memória popular antigas lendas germânicas conservadas através da tradição oral. As histórias recolhidas e transcritas por eles não eram, a princípio, direcionadas ao público infantil. De acordo com Tatar (2004), o objetivo dos Irmãos, em primeiro plano, era compilar contos populares alemães transformando-os em um projeto erudito:

Queriam capturar a voz “pura” do povo alemão e preservar na página impressa a poesia oracular da gente comum. Tesouros folclóricos inestimáveis ainda podiam ser encontrados circulando em pequenas cidades e aldeias, mas os fios gêmeos da industrialização e da urbanização ameaçavam sua sobrevivência e exigiam ação imediata. (TATAR, 2004, p. 350)

Segundo o autor, o resultado desta recolha pode se assemelhar, tal a importância para a afirmação da cultura e língua alemã, à publicação da Bíblia de Lutero e ao *Fausto* de Goethe. A coletânea publicada pelos Irmãos em dois volumes em 1812 e 1804, ao lado dos *Contos da Mamãe Gansa* de Perrault, revelaram-se como “fonte autorizada”, de acordo com Tatar (2004), para a disseminação dos contos na atualidade por muitas culturas anglo-americanas e europeias.

O termo *Märchen* que, segundo Marcus Mazzari na apresentação do livro *Contos Maravilhosos infantis e domésticos – Tomo 1* (2012), é uma forma diminutiva derivada da palavra *maere* e significa “notícia”, “mensagem” ou “relato” e não encontra relação etimológica em outras línguas, foi traduzido para o português como “contos de fada ou da carochinha”, ou ainda, como “contos maravilhosos” sendo este último termo mais apropriado, pois as histórias que recebem a designação *Märchen* apresentam poucas vezes a presença de fadas ou carochas mas não prescindem da dimensão do “maravilhoso” (MAZZARI, 2012, p. 12). O termo *Märchen* é também indissociável do nome dos Irmãos Grimm que deram à coletânea de contos o título *Kinder- und Hausmärchen* (Contos Maravilhosos infantis e domésticos). A explicação para a escolha do título, segundo Mazzari, foi dada por Wilhelm Grimm em um ensaio de 1819 da seguinte forma:

Contos maravilhosos infantis são narrados para que em sua luz suave e pura os primeiros pensamentos, as primeiras forças do coração despertem e vicejem; uma vez, porém, que a sua singela poesia, sua íntima verdade pode alegrar e instruir todo e qualquer ser humano e, ainda, uma vez que eles permanecem e são transmitidos adiante no círculo familiar, eles também são chamados de contos maravilhosos domésticos. (Apud. MAZZARI, 2012, p. 12-13)

O conceito de *Märchen*, cuja consolidação no espaço linguístico se deu por causa da qualidade dos textos coletados, não esclarece propriamente o tipo de narrativa proposta pelos Irmãos Grimm. Contudo, é possível associar algumas características recorrentes, como por exemplo o “era uma vez...” e a constante ocorrência de eventos maravilhosos que são aceitos de modo natural sem que se veja neles qualquer elemento assombroso.

Os contos maravilhosos alcançaram narradores e poetas alemães que inseriram referências ao gênero em suas obras antes mesmo dos Irmãos Grimm. Um desses autores foi Goethe com a narrativa *Von dem Machandelboom* (Da árvore de zimbro), adaptada e inserida no *Fausto I* (cena do cárcere, onde é cantada por Margarida). O texto foi incluído na coletânea de Jacob e Wilhelm.

As narrativas coletadas pelos Grimm, assim como de La Fontaine, Perrault e Esopo, não continham apelo infantil já que, na tradição oral, eles eram contados em tavernas, à roda em volta da fogueira após o trabalho, assim como em festas nas praças públicas. Agrega-se a este fato a intenção precípua da recolha dos textos ser primordialmente de cunho educacional, como já explicitado. Após sucessivas alterações com o intuito de adequar o conteúdo ao público burguês, os textos alcançaram o status de literatura voltada para adultos e crianças. Sem a recolha destas histórias, provavelmente, esses contos estariam hoje esquecidos. É possível, segundo o prefácio de 1812, que “este tenha sido o momento certo para o registro destes contos de fadas, haviam se tornado cada vez mais raros, aqueles que os deveriam preservar [...]” (GRIMM, 1812/15, p. 6)¹⁰

Com propósito acadêmico, os contos foram posteriormente reescritos e transcritos para a linguagem infantil. Foram os Irmãos Grimm quem primeiro dedicaram os contos às crianças – como prova o título de sua obra.

Foi durante o século XIX que a literatura voltada para crianças se consolidou. O interesse pelo folclore, com base nas manifestações populares foram revitalizados com a publicação dos contos. Da mesma forma, “as teorias pedagógicas voltadas para o puerocentrismo (...) contribuirão para a existência de uma literatura conscientemente infantil.” (TEIXEIRA ARAÚJO, 2008, p. 92)

1.4 A literatura infantil no século XXI

A literatura, de um modo geral, tem passado por diversas transformações que, espelhando o espírito de época reinante e, desta forma, os hábitos de leitura de cada momento. Da mesma forma ou até muito mais intensamente, a literatura voltada para crianças vem, ao longo dos séculos, passando por adaptações de forma e conteúdo. Para que se entenda como se deu este processo evolutivo da literatura infantojuvenil serão, de forma breve, apontados neste capítulo o longo percurso que se estende desde a concepção de infância até a literatura produzida no século XXI.

Segundo Áries, durante o século XVII, quando a criança passou a ser considerada como um ser que necessitava de cuidados específicos para que se desenvolvesse de forma

¹⁰ Texto original: *Es war vielleicht gerade Zeit, diese Märchen festzuhalten, da diejenigen, die sie bewahren sollen, immer seltner werden [...]*

física, ética e cívica, conferindo a ela um papel social antes relegado, que se iniciou a preocupação com a literatura que serviria para a sua formação, sendo assim, a literatura infantil começou a aparecer como objeto de transmissão de valores e comportamentos. Por seu vínculo com a área educacional, a literatura infantil foi considerada por muito tempo um gênero secundário não possuindo valor artístico.

No passado, a literatura infantil só era utilizada como fonte de advertência e formação moral, na atualidade, tem sido a causa de vários projetos de leitura e se configura como importante ferramenta para a formação do leitor crítico e reflexivo.

A literatura ou poesia oral teve grande importância na formação de uma literatura voltada para o público infantojuvenil. Antes transmitida de geração em geração, passa a ser adaptada à literatura infantil. Lendas, trava-línguas, parlendas e histórias que antes eram contadas de adultos para adultos foram transpostas da literatura oral para a escrita formando um registro folclórico para depois serem adaptadas às crianças.

Nelly Novaes Coelho em *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil* (1991), relata que algumas versões folclóricas sofreram variações de acordo com a região em que eram contadas, no entanto, as versões infantis permanecem inalteradas. O fator determinante para esse caráter imutável dos textos infantis está relacionado à escrita diferentemente dos textos oriundos da tradição oral.

O desenvolvimento da literatura infantil se dá juntamente com as preocupações educativas. Segundo Coelho, não há nada na produção de textos infantis que seja gratuito ou tenha sido escrito para o entretenimento. (1991, p. 76) Isso se dá porque o desenvolvimento da literatura infantil ocorre concomitante às teorias educacionais, ao surgimento da psicologia e da pedagogia.

Neste mesmo período, autores ainda hoje consagrados começaram a adaptar obras escritas ou contadas para adultos para literatura infantil. São exemplos o autor francês La Fontaine, cujas fábulas resistem ao tempo e Charles Perrault, cujos contos só foram consagrados em fins do século XIX, segundo relata Lígia Cademartori (2010).

No século XVIII, a literatura infantil começa a delinear-se estando sempre ao lado das teorias educacionais. Cademartori, assim como Ariès e Escarpit, aponta para o fato de que neste período a educação formal passou a se interessar mais pela literatura infantil, sendo ela útil para auxiliar no domínio linguístico e para transmitir lições de moral e bons costumes.

A criança só passou a ter maior visibilidade a partir do século XIX. Nesta época, aumentaram as preocupações com seu desenvolvimento e necessidades. Também na literatura, os textos ganharam novas formas na tentativa de satisfazer as necessidades

psicológicas das crianças buscando despertar o interesse pela leitura e o reconhecimento do próprio mundo e das coisas que a cercam.

Na área educacional, dois educadores mereceram destaque, são eles: John Frederick Herbart, cuja proposta educacional dizia que a educação só seria possível quando o interesse do aluno pelas disciplinas escolares fosse despertado. Esse interesse deveria ser aguçado através da combinação da literatura com a história. Em 1837, o educador alemão Friedrich Froebel fundou o primeiro jardim de infância, cujo objetivo das atividades dos jardins de infância seria desenvolver na criança a criatividade através da ludicidade. De acordo com Claudino e Nelson Peletti em *História da Educação* (1997), Froebel dedicou os últimos vinte anos de sua vida na divulgação de sua teoria:

A grande contribuição de Froebel à educação reside em seus estudos e aplicações práticas acerca dos jardins de infância, [...] Froebel dedicou os últimos vinte anos à atuação junto a jardins de infância e à propaganda a respeito da importância da educação durante os primeiros anos de vida infantil. (PELETTI, C., PELETTI, N., 1997, p. 104)

Várias obras literárias destinadas à criança foram escritas ou adaptadas no intuito de acompanhar as teorias educacionais desses pensadores. A partir de então a intenção era não somente transmitir lições de moral, mas despertar a fantasia e a curiosidade da criança.

Lewis Carroll – Charles Lutwidge Dodgson – ao publicar em 1865 a obra *Alice no País das Maravilhas* inovou e renovou os contos infantis retirando deles o tom de moralidade. De acordo com Cademartori (2010), o autor teria abandonado o tom sentencioso muito comum nos contos do século XIX adotando um estilo capaz de agradar tanto a crianças quanto a adultos e rejeitou qualquer pretensão didática tradicional. Ao escrever uma obra que possibilite a atribuição de diferentes espaços, a obra contribui para a formação de conceitos por parte da criança.

O século XX trouxe consigo um novo olhar sobre a criança e sobre a importância da literatura infantil na formação dos pequenos leitores. A produção literária voltada para a criança continuou aumentando tendo como objetivo não somente adequar-se aos ensinamentos baseados na educação vigente, mas no entretenimento. Os livros começaram a ser aperfeiçoados de acordo com cada fase do desenvolvimento infantil e ganharam ilustrações atraentes na tentativa de concorrer com os meios de comunicação de massa. Surgiram, então, em maior quantidade as ficções científicas, as aventuras e livros que abordam temas do cotidiano, proporcionalmente, aumentaram o número de escritores e editoras interessados neste tipo de literatura. Esta também foi a época em que as adaptações e

traduções da literatura estrangeira eclodiram. Neste período, há um aumento de pesquisadores e instituições que se interessam no estudo e promoção da leitura e literatura infantil.

Durante a passagem do século XX para o século XXI, o mundo passa por novas transformações, principalmente tecnológicas, e as pessoas passam a ter mais acesso à informação. A literatura destinada às crianças tem buscado aliar os avanços tecnológicos ao incentivo e difusão da leitura através do uso das novas tecnologias, do cinema, assim como do teatro e através da manipulação de fantoches e marionetes. As antigas histórias e contos infantis ganham novo fôlego e são adaptadas, recontadas, ganhando novas roupagens com a tematização de problemas atuais da sociedade e assim, aproximando esse universo de fantasia do mundo real, vivenciado pelas crianças.

Advinda da oralidade, a literatura infantil na Modernidade é transposta para a forma escrita e, no século XX, a plasticidade das ilustrações que passam a figurar nos livros impressos criam um diálogo verbo-visual. No século XX desponta uma nova tendência do diálogo intercódigos e de explicitação da intertextualidade através da hipertextualidade. A literatura passa a ser hipermidiática. A leitura intercódigos se realiza como uma leitura de textos em códigos múltiplos – visual-verbal-sonoro, muitas vezes de forma simultânea.

A midiática da cultura não representou o fim do texto, mas uma evolução, uma prova de que o texto pode ser preservado também em outros suportes que não o escrito.

Para o ensaísta britânico, Peter Hunt existe um lado negativo relativo à hipermídia. No capítulo *A Literatura Infantil e as Novas mídias* do livro *Crítica, teoria e literatura infantil* (2010), o autor considera que as novas mídias não contribuem de forma positiva com a literatura infantil, mas demanda um tipo diferente de concentração e de percepção, embora o texto de hipermídia abarque a narrativa. De acordo com Hunt, “o importante é que não se trata do aumento das alternativas narrativas, mas da redução no que esperamos – a diminuição da importância da narrativa (ou a própria natureza da narrativa).” (HUNT, 2010, p. 280-281)

O autor se refere à possibilidade de interferência por parte do leitor, que deixa de ser passivo para ser atuante e até mesmo personagem dos textos expondo-o a uma cultura repleta de narrativas alternativas e não mais à simples transferência de histórias originalmente impressas.

A literatura infantil no século XXI ainda tem um longo caminho a percorrer, já que a tecnologia ainda tem muito que avançar e o presente século apenas começou.

2 A PASSAGEM DE UMA LITERATURA POPULAR/ORAL PARA A LITERATURA CANÔNICA OU A LITERARIZAÇÃO DO POPULAR – O CASO DO REI DOS ELFOS (*ERLKÖNIG*)

A literatura de tradição oral está agregada ao amplo *corpus* da literatura popular transmitida de geração em geração desde o início da Humanidade. Estudar esta tradição não significa apenas investigar elementos adormecidos no inconsciente popular, mas estudar sua língua, crenças, práticas e costumes. Perguntar sobre a origem de um conto ou uma lenda, pode remeter o pesquisador à indagação acerca da origem da própria linguagem. Esse gesto inquiridor representou durante algum tempo a busca por uma identidade nacional, conforme relata Ernesto Veiga de Oliveira no prefácio do livro *Contos populares portugueses* (1999):

O gosto e o interesse esclarecido pela tradição popular, entendida como literatura oral, as crenças e os costumes, manifestam-se de modo expresso no dealbar do Romantismo, coincidente com o advento do Liberalismo, como uma afirmação de puros valores literários [...], refletindo o que se passava então na Europa em geral e mormente na Inglaterra e na Alemanha, representando uma das linhas de força em que se apoia e contribuem para a definição daquele movimento, pela sua equiparação com as raízes genuínas da identidade nacional, a exaltação medievalista e a recusa da herança classicista. (OLIVEIRA, 1999, p. 13-14)

A valorização da tradição popular não interessou apenas aos românticos, conforme relata Oliveira. Nos séculos anteriores outros investigadores como etnólogos e filólogos também demonstraram interesse em resgatar a memória do povo. São exemplos desta preocupação com a manutenção da cultura popular os Irmãos Grimm, com a recolha e publicação dos “Contos Populares” (*Märchen*), e Herder com as “Canções Populares” (*Volkslieder*).

De acordo com Walter Ong no livro *Oralidade e cultura escrita* (1998), é preciso abordar e comparar a cultura oral e escrita não só de modo sincrônico, mas de maneira diacrônica para que seja possível entender a evolução da transmissão de conhecimentos desde a oralidade até a cultura eletrônica que envolvem estruturas sociais, religiosas, políticas, econômicas, entre outras.

Desta feita, achou-se por bem, nesta parte do trabalho, exemplificar a passagem da literatura popular / oral para a literatura canônica através da análise de um texto de tradição oral. Para tanto, tomou-se como exemplo o caso do “Rei dos Elfos” (*Erlkönig*).

Erlkönig, ou *Elveskud* em dinamarquês, é uma das baladas mais populares na Escandinávia. A balada tem origens muito anteriores aos manuscritos mais antigos da Idade Média, contudo, não há um consenso sobre sua proveniência. Muitos pesquisadores sugerem

que ela seja de origem francesa ou bretã, mas desconhecem o meio pelo qual ela foi difundida e chegou ao norte da Europa. É possível encontrar paralelos em toda a Europa. O manuscrito dinamarquês mais antigo é datado de 1570, a primeira versão sueca é datada de 1670. Há, pelo menos, mais de setenta variantes escandinavas, mais de quarenta vêm da Dinamarca e da Suécia. A versão mais conhecida da balada foi publicada por Peder Syv (1695).

Peder Syv foi um linguista, folclorista e sacerdote dinamarquês. Como linguista, Syv estudou o parentesco entre a língua dinamarquesa e a germânica resultando na primeira gramática da língua dinamarquesa. Ele ainda desenvolveu um importante papel como folclorista, sua bibliografia na área inclui uma coleção de Provérbios dinamarqueses e traduções de algumas baladas islandesas.

A balada *Elveskud* tornou-se conhecida não somente em dinamarquês, tal como fora impressa por Syv, sendo muito admirada dentro e fora da Dinamarca. Ela foi trabalhada por Adam Øhlenschläger, poeta e dramaturgo dinamarquês, traduzida para o inglês por Robert Jamieson, antiquário escocês que em 1806 publicou uma coleção de 149 canções e baladas, em alemão por Herder, cuja tradução foi tão perfeita que acabou fazendo com que a balada fosse dada como originária da Alemanha.

A balada foi incluída no *Wunderhorn*, onde se afirma ter sido recuperada de uma folha avulsa. Também pode ser encontrada no *Deutsch Volkslieder* de Zarnack, colecionador de canções populares alemães, em *Die Volkslieder der Deutschen* de Erlach e em *Deutsch Volkslieder* de Kretschmer. Há ainda uma tradução feita por Wilhelm Grimm em *Altdänischer Volkslieder*. A edição de Grimm de 1813 conta com um excerto após o posfácio denominado *Drei altschottische Lieder in Original und Übersetzung aus zwei neuen sammlung* (Três canções do antigo escocês no original e traduzida de duas novas recolhas). Nela, Wilhelm conta que retirou a balada da coletânea de baladas e canções de Jamieson *Sir Oluf and the Elf-kings daughter*. O texto, conforme aparece nos manuscritos mais antigos, possui vinte e cinco estrofes, Jamieson, segundo Grimm, acrescentou outras três.¹¹

A personagem literária *Erlkönig* ou Rei dos elfos, tem origem em um arquétipo europeu, como a fada ou a sereia, criaturas sedutoras porém mortais. No folclore escandinavo, a criatura era do sexo feminino e se encarregava de pegar os seres humanas para satisfazer seu desejo, ciúme ou desejo de vingança. Herder introduziu a personagem na literatura alemã sob o título de *Erlkönigs Tochter* (A filha do rei dos elfos). O autor tomou por base a balada

¹¹ Wilhelm Grimm, *Drei altschottische Lieder in Original und Übersetzung aus zwei neuen sammlung In: Altdänisch Heldenlieder, Balladen und Märchen*, p. 12-16. Mohr und Zimmer, 1813.

dinamarquesa e fez uma tradução livre. Na tradução, Herder tentou identificar o espírito malicioso do conto original como um demônio da floresta.¹²

Na edição dinamarquesa, o título *Elveskud* significa, aproximadamente, “abatido pelo Elfo” (*von den Elfen geschossen*), sendo encontrados no poema várias outras formas, tais como: *Eller-konge* ou *Elver-konge*, que significam “Rei dos elfos” (*Elfenkönig*). Ao passar por diversas traduções ocorreu uma confusão já que *Erle* significa amieiro e *Elfe*, elfo. Herder, segundo Rüdiger Bernhardt (2009), misturou os nomes dando origem ao título de sua balada: *Erlkönigs Tochter* no lugar de *Elfenkönigs Tocher*.

A balada de Herder conta a história de um homem, Herr Oluf, que cavalga a caminho de seu casamento, mas é atraído pela música dos elfos. A filha do rei dos elfos aparece para ele e o convida para dançar oferecendo-lhe muitos presentes. Ele se recusa e ela, furiosa, bate nele fazendo-o cair no chão. Na manhã seguinte, a noiva de Oluf o encontra morto.

Senhor Oluf ainda está na floresta,
Ele treina a montaria e a matilha.
A noiva abre a cortina, o olhar absorto,
É o noivo, Oluf, que ali jaz morto. (HERDER, 1778)¹³

O autor alemão Johann Wolfgang von Goethe, inspirado pela tradução de Herder, optou por escrever sua própria versão, que se tornou um dos poemas mais populares da língua alemã, sendo ensinado nas escolas.

Em 1821 Goethe escreve o ensaio *Ballade. Betrachtung und Auslegung* (Balada. Observação e interpretação), no qual procura definir o gênero afirmando que é possível encontrar na balada os três tipos básicos de poesia, a saber, a lírica, a épica e a dramática.

... ela pode começar de forma lírica, épica, dramática e, mudar de forma conforme se deseja, pode apressar o fim ou adiar o momento. O coro, a mesmíssima recorrência no som final, dá o caráter lírico decisivo deste tipo de poesia. (BERLINER AUSGABE, 17, p. 592)¹⁴

De acordo com Rüdiger Bernhardt (2009, p. 89), na balada de Goethe os três elementos aparecem quase que por completo. O elemento épico inicia e termina a balada como, por exemplo, na passagem onde o narrador pergunta quem cavalga através da noite e recebe como resposta: é o pai com seu filho. *Wer reitet so spät, durch Nacht und Wind / Es ist der Vater mit seinem Kind.*

¹² John R. Williams, *The Life of Goethe: A Critical Biography*, p. 86-88. Blackwell Publishing, 2001.

¹³ Texto original: *Herr Oluf, er ritt in Wald zur Stund, / Er probt allda sein Pferd und Hund. / Die Braut hob auf den Scharlach rot, / Da lag Her Oluf, und er war tot.*

¹⁴ Texto original: *... er kann lyrisch, episch, dramatisch beginnen und, nach Belieben die Formen wechselnd, fortfahren, zum Ende hineilen oder es weit hinausschieben. Der Refrain, das Wiederkehren ebendesselben schlussklängen, gibt dieser Dichtart die entschiedenen lyrischen Charakter.*

O elemento dramático ocorre no momento em que a criança fala com o pai e com o rei dos elfos, em um agonizante pedido de socorro expresso através da elocução: *Mein Vater, mein Vater* (Meu pai, meu pai), conforme aparece nos versos 13, 21 e 27.

Meu pai, meu pai, não consegues ouvir
 O que o rei dos elfos sussurra para mim?
 Fique calmo, mantenha a calma, meu filho,
 Pois era apenas o vento passando pelas folhas secas.
 [...]
 Meu pai, meu pai, não consegues ver?
 As filhas do rei dos elfos naquele tenebroso lugar?
 Meu filho, meu filho, bem sei o que vejo:
 Apenas os velhos e cinzentos salgueiros. [...]
 Meu pai, meu pai, ele me pegou!
 O rei dos elfos está me causando dor! (GOETHE, 1782, p.)¹⁵

O elemento lírico aparece representando, em grande parte, uma visão mística da natureza. Segundo Bernhardt, “a natureza é divina por sua força e beleza, mas também por sua ameaça e perigo, por sua destruição e poder destrutivo.” (2009, p. 45)¹⁶ Assim, fazendo uso de recursos como a noite, o vento, as folhas secas ou as tenebrosas árvores o autor consegue expressar os princípios que regem o pensamento do *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), movimento literário pré-clássico alemão que pretendia contrapor o sentimento e a poesia à racionalidade e todas as suas formalidades, no intuito de construir uma literatura original, “genial”.

De acordo com Bernhardt (2009), ao refletir sobre a balada popular dinamarquesa, Goethe optou por manter as características do modelo nela apresentado em vez de apenas mostrar elementos representativos da história literária.

Para que se entenda de que maneira Goethe modificou a balada dinamarquesa traduzida por Herder de modo a criar uma história original e, portanto, dentro dos princípios de genialidade do *Sturm und Drang*, faz-se necessário comparar os textos dos dois autores. Na balada de Goethe o texto fala sobre o próprio rei dos elfos e não sobre sua filha, conforme feito por Herder. Nela, pai e filho cavalgam pela noite sem que seja explicitado pelo autor qualquer motivo aparente. A natureza desempenha um papel fundamental na criação de um ambiente sombrio. Em Herder, ela se apresenta de modo sutil sem que haja influência direta na história.

¹⁵ Texto original: *Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht, / Was Erlenkönig mir leise verspricht?* / "Sei ruhig, bleib ruhig, mein Kind; / In dürren Blättern säuselt der Wind. [...] Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort / Erlenkönigs Töchter am düstern Ort?" / "Mein Sohn, mein Sohn, ich seh es genau: / Es scheinen die alten Weiden so grau." [...] *Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an! / Erlenkönig hat mir ein Leids getan!*"

¹⁶ Texto original: *die Natur ist göttlich in Ihrer Grösse, Schönheit, aber auch in ihrer Drohung und Gefährlichkeit, in ihrer Zerstörungs- und Vernichtungskraft.*

A ação também sofre alterações. Enquanto na balada de Goethe a ação converge para os eventos centrais, em Herder existe uma sequência de diálogos que são interrompidos pelo narrador como, por exemplo, o trecho entre as estrofes cinco a oito onde a filha do rei dos elfos saúda Oluf e o convida para dançar:

Bem queria um montão de ouro
 Porém dançar não devo e não quero.
 Não queres, senhor Oluf, comigo dançar,
 Doenças e males irão te pegar.
 Ela desferiu um golpe em seu coração
 Ele jamais sentira tamanha dor. (HERDER, 1778)¹⁷

Na balada de Goethe, não há conversa direta com a personagem central, a comunicação se dá no encontro entre dois mundos, o sobrenatural e o real, experiência vivenciada apenas pelo menino que em todo o tempo procura alertar ao pai sobre a presença eminente do mal.

Embora em Herder o efeito soturno se faça através da vingança e do ciúme, em Goethe ele ocorre por intermédio do numinoso, amedrontador e fantasmagórico que é, ao mesmo tempo sedutor e atraente. O texto do autor alemão aborda o fascínio mágico e esmagador da natureza, em Herder, o tema trata de magia erótica. Em *O Rei dos Elfos*, o numinoso se manifesta através de um estado de espírito peculiar, uma experiência primária cujo sentimento de dependência é avassalador. Este sentimento já se fazia presente nas antigas baladas e nos contos populares através do relato sobre espíritos elementais, bruxas e duendes. Foi exatamente este espírito que Goethe procurou preservar, o encontro do homem com seres sobre-humanos e com as forças que intervêm em seu destino.

Em 1815 a balada de Goethe tomou grandes proporções ao ser musicalizada por Franz Schubert unido melodia e palavras e as tornando inseparáveis, já que a balada foi originalmente concebida para ser cantada ou recitada através das rimas e do ritmo.

Erlkönig de Goethe tornou-se uma das baladas mais parodiadas da música clássica. Em 1848, de acordo com Rüdger Bernhardt (2009), a balada foi estendida, com objetivos políticos, para uma “tragédia em três atos após o poema de um certo Goethe”. (2009, p. 92)

Ainda hoje, a balada do autor alemão continua sendo rememorada através de novas paródias, vídeos como o apresentado em 2014 no Festival da Canção de Oxford, intitulado Projeto Schubert (*The Schubert Project*)¹⁸, ou na novela gráfica *Erlkönig* de Jérémie Kaiser

¹⁷ Texto original: *Einen Haufen Goldes nāhm ich wohl / Doch tanzen ich nicht darf noch soll / Und willt, Herr Oluf, nicht tanzen mit mir, / Soll Seuch und Krankheit folgen dir. / Sie tät einen Schlag ihm auf sein Herz, / Noch nimmer fühl er solchen Schmerz.*

¹⁸ Disponível em: <http://youtu.be/JS91p-vmSf0>

(não datado), que narra de forma descontraída e moderna a saga de um pai que conduz seu filho doente até o médico.¹⁹

Textos como *Erlkönig*, requerem ser refletidos não somente a partir das relações literárias ou dos gêneros anteriores e contemporâneos a eles como também a partir da cultura na qual está inserido. Goethe tornou-se referência para outros escritores por sua capacidade magistral de transpor textos da literatura popular para a canônica. Obras como *Erlkönig*, *Götz von Berlichingen* e *Fausto* são representantes da genialidade do autor e de sua capacidade em transformar histórias já conhecidas pelo povo em obras canônicas.

No capítulo que se segue, será apresentada de que forma se deu a constituição do mito fáustico a partir da cultura oral / popular.

¹⁹ Disponível em: <http://www.mycomics.de/comic-pages/4443-erlkoenig.html#page/1/mode/1up>

3 A CONSTITUIÇÃO DE UM MITO LITERÁRIO COM BASE NO ORAL/POPULAR: DO *FAUSTBUCH* AO *FAUSTO* DE GOETHE

O objetivo deste capítulo é demonstrar através da história de *Fausto* o caminho percorrido por diversos autores na literarização de um mito popular e verificar sua importância no cenário literário. A tragédia *Fausto* se configurou em um dos textos mais importantes da literatura universal e passou a representar o mito do homem moderno em sua eterna busca pelo significado da vida, de seus mistérios e pela procura da imortalidade.

A necessidade do homem de tentar explicar o surgimento do universo e encontrar razões palpáveis para sua existência no mundo fez com que o sagrado integrasse a realidade abrindo espaço para os mitos. Estes, possibilitaram ao homem encontrar uma explicação verossímil para seus temores. Recriar um mito significa compartilhar a história e torná-la atemporal. O mito, transformado em relato escrito, constitui o que Bakhtin chama de “gênero primário”, isto é, uma narrativa que foi transmitida originalmente através da oralidade. No *Dicionário de mitos literários* (1997), André Dabezies se refere a *Fausto* como um mito quase completo, cujo nascimento se dá através de documentos que atestam a existência da personagem histórica, para depois alcançar o estatuto de lenda popular e, por fim, ser inserido na produção literária.

Entre os mitos literários, um paradigma quase completo: um daqueles cuja gênese dá a perceber com absoluta nitidez as etapas que conduzem da história à lenda, e em seguida o cruzamento da lenda popular com a produção literária; mais tarde, sua evolução fornece todo tipo de exemplos do diálogo entre a literatura e os acontecimentos, ou as mentalidades coletivas e mostra o jogo dos clichês estereotipados, herdados do passado, e dos textos que se alimentam do mito vivo. (DABEZIES, 1997, p. 334)

O termo grego *μύθος* (mythos), significa originalmente palavra ou discurso. Na literatura, vocábulo surge como *narrativa*, *fábula*, entre outros gêneros transmitidos oralmente. De acordo com Roland Barthes em *Mitologias* (2001), “o mito é uma fala”, “é uma mensagem”, um “sistema de comunicação”. (p. 131) Segundo o autor:

O que o mundo fornece ao mito é um real histórico, definido, por mais longe que se recue no tempo, pela maneira como os homens o produziram ou utilizaram; e o que o mito restitui é uma imagem *natural* desse real. E, do mesmo modo que a ideologia burguesa se define pela deserção do nome burguês, o mito é constituído pela eliminação da qualidade histórica das coisas; nele, as coisas perdem a lembrança da sua produção. O mundo penetra na linguagem como uma relação dialética de atividades e atos humanos; sai do mito como um quadro harmonioso de essências. Uma prestidigitação inverteu o real, esvaziou-o de história e encheu-o de natureza, retirou às coisas o seu sentido humano, de modo a fazê-las significar uma insignificância humana. A função do mito é evacuar o real: literalmente, o mito é um

escoamento incessante, uma hemorragia ou, caso se prefira, uma evaporação; em suma, uma ausência perceptível. (BARTHES, 2001, p. 163)

A finalidade do mito é converter a história em natureza, o efêmero em infinito. A função do mito é falar sobre as coisas de maneira simples, perpetuando valores sacralizados e induzindo o homem a fazer um reconhecimento de si próprio. Para Barthes:

Os mitos não são nada mais do que essa solicitação incessante, infatigável, essa exigência insidiosa e inflexível que obriga os homens a se reconhecerem nessa imagem de si próprios, eterna e, no entanto, datada, que um dia se constrói como se fora para todo o sempre. Pois a Natureza, na qual foram enclausurados, sob o pretexto de uma eternização, não é mais do que um Uso. E este Uso, por maior que seja, precisa ser dominado e transformado. (BARTHES, 2001, p. 175)

O mito, segundo Barthes, estaria relacionado ao primeiro contado do homem consigo mesmo e com o mundo que o circunda. Para o filósofo francês Georges Gusdorff em *Mito y Metafísica* (1960), a função do mito seria resgatar a integridade perdida através da resolução de questões vitais ao homem, tais como, assegurar a subsistência e garantir a proteção do grupo e desta forma, conduzir à ordem e intervindo como modelo de equilíbrio do universo, como forma de reintegração. (1960, p. 14)

A história de Fausto se insere na categoria de mito por servir de modelo para a criação das alegorias do drama humano diante do mundo que o cerca. Fausto é o homem histórico que virou lenda popular, teatro de marionetes em praças públicas e, aos poucos se tornou obra literária, recontada por inúmeros escritores e teatrólogos, adequando-se à épocas e estilos diferentes, porém, mantendo sua originalidade. O percurso feito pelo mito até a sua plena literarização será descrito nos capítulos que se seguem.

3.1 A História de Fausto – a construção de um mito literário moderno

A história do Doutor Fausto surge na tradição oral inspirada na lenda de um homem que viveu na Alemanha entre os anos de 1470/80 e 1540, aproximadamente. Documentos antigos faziam referência ao nome “Georgius” que, posteriormente, foi citado como Johann. O termo *Faustus* representa um costume dos Humanistas e Reformistas que utilizavam um pseudônimo latino e significa “feliz” ou “afortunado”. Goethe, em *Götz von Berlichingen*, 1773, demonstra esse costume na quarta cena do primeiro ato, intitulada *Im bischöflichen Palast zu Bamberg – der Speisesaal* (No palácio episcopal de Bamberg – Sala de jantar) onde

o estudante de direito Olearius explica o porquê de seu nome fazendo referência aos mestres de direito que adotavam um nome latino em suas obras (1773, p.35).

Segundo o artigo *Fausto: A busca pelo absoluto*, publicado pela professora Eloá Heise (2008), o mito fáustico surge no período de transição entre a Idade Média e Moderna, época de importantes mudanças e crise. A passagem do século XV para o XVI foi marcada por grandes transformações no continente europeu relacionadas às concepções de saber e conhecimento. Neste período ocorrem as grandes navegações, hereges eram queimados pela Santa Inquisição e os homens passaram a questionar acerca dos limites entre o natural e o místico, entre o divino e o humano, a vida e a morte. Surgiram novos sistemas econômicos, religiosos e epistemológicos. É neste contexto que surge a personagem histórica *Fausto*.

Doutor em todas as artes e coisas, *Fausto* faz um contrato com o diabo para alcançar juventude, fama, poder, para conseguir a chave de todo o conhecimento e usufruir de todos os prazeres da vida para, ao fim, ser levado para o inferno. O destino atesta a incerteza quanto à evidência histórica da personagem.

De acordo com Marcus Vinicius Mazzari no ensaio *Goethe e a história do Doutor Fausto: do Teatro de Marionetes à literatura universal* (2009), é possível encontrar referências sobre os feitos do Doutor Fausto nos escritos de Lutero e Melanchthon, que fazem alusão à aliança de sangue feita por ele com o diabo (p. 2 - 3).

Lendas e superstições começam então a formar-se em torno de sua figura insólita e até mesmo em escritos de Lutero e Melanchthon encontram-se referências a uma aliança que esse famigerado doutor, frustrado com os resultados dos esforços humanos e cada vez mais obcecado pelo desejo de conhecimento e de novas descobertas, teria firmado com o diabo mediante assinatura com o próprio sangue. (MAZZARI, 2009, p.2-3)

Ainda segundo o ensaísta, o “pacto demoníaco” segue o molde da tentação de Cristo no deserto reportada no Evangelho segundo Mateus 4.9: “e disse-lhe: Tudo isto te darei se, prostrado, me adorares.”

O tema do pacto com o demônio já havia sido abordado em lendas medievais e era tópico recorrente à época. Como exemplo de aliança com o diabo, Mazzari cita a lenda do *Milagre de Teófilo*, constituída no século IX e se tornando uma história muito popular no Ocidente. Teófilo, poderoso vigário do bispo, exerce função virtuosamente, é um homem bom e amável, servidor da Igreja e do povo. Com a morte do bispo, foi indicado para sucedê-lo, e, em um ato de generosidade, humildade e desprendimento, recusa o cargo. O novo bispo nomeia outro vigário e, com o tempo, esquecido, Teófilo se deixa dominar pela inveja e procura um judeu como intermediário para firmar um pacto escrito com o diabo para que possa reaver seu antigo cargo. Nesse pacto, ele renega a Cristo e a Nossa Senhora. Com o

passar do tempo, Teófilo se arrepende de seu pecado e obtém o perdão divino através intervenção de Nossa Senhora, episódio também representado em *O Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna. Nos textos alemães, Doutor Fausto era citado como feiticeiro e nigromante e a figura do diabo já aparecia caracterizada em Mephistóphiles.

Na literatura, surgiram diversas personagens históricas e míticas, anteriores a Marlowe e Goethe, que se assemelhavam a história de Fausto. Após a morte do Fausto histórico, a história do mago alemão circulou por toda a Europa e tornou-se popular também na Espanha, principalmente entre os estudantes de Salamanca. Histórias como as de Teófilo e Cipriano de Antioquia começaram a fazer sucesso.

Pedro Calderón de la Barca, dramaturgo e poeta espanhol, escreveu a peça *El magico prodigioso* (O mágico prodigioso) em 1637. O drama aborda o problema da salvação eterna, ligada ao conhecimento de Deus, da liberdade e do pensamento. Cipriano, a personagem principal, apaixonado por Justina, uma jovem virgem que não cede aos seus encantos, decide fazer um pacto com o diabo para conquistar o coração da jovem. O diabo, incapaz de forçar o livre arbítrio da moça, apresenta a Cipriano uma forma humana coberta em um manto, que parece cheia de vida mas quem, na realidade, é um terrível esqueleto animado pelo espírito do mal. A descoberta acaba por privar Cipriano de suas últimas ilusões e encaminha a peça para o desfecho.

O pacto com o diabo, conforme apontado, tornou-se um tema recorrente. A história do Doutor Fausto e seu pacto com o demônio, por exemplo, serviu de inspiração para diversos textos e adaptações como, por exemplo, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (A história maravilhosa de Peter Schlemihl) de Adelbert von Chamisso (1813), que também foi autor do poema *Faust, ein Versuch* de 1803/4.

A relação entre a magia negra e a feitiçaria com os preceitos morais e sociais do Cristianismo foi acentuado no período do *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto). Esses elementos estavam presentes nas obras de Friedrich Maximilian Klingler e Maler Müller, por exemplo. O ápice deste movimento ocorreu com o *Fausto* de Goethe, primeira e segunda parte. O *Urfaust* (Fausto zero) e os “Fragmentos” foram incluídos no *Sturm und Drang*. O texto se configurou em um dos mais importantes para a história recente da literatura alemã. Ainda hoje, a história de *Fausto* continua atraindo leitores e escritores.

Segundo Rüdiger Bernhardt em *Faust: ein Mythos und seine Bearbeitungen* (Fausto: um mito e suas versões) (2009), é preciso fazer a distinção entre o Fausto histórico e a lenda ou mito fáustico, embora ambos se completem. De acordo com o autor, existem poucos dados biográficos relativos à personagem história, o que acaba por comprometer a precisão histórica

do relato (2009, p. 12). Sobre a personagem história que serviu de inspiração para o mito, sabe-se que viveu por volta dos anos 1480-1540, foi alquimista, mágico, cartomante, astrólogo e feiticeiro. Durante sua vida, já corriam rumores de seu pacto com o diabo.

O nome *Fausto* tende a remeter imediatamente à obra do autor alemão Johann Wolfgang von Goethe, contudo, ele não foi o único a se debruçar sobre o tema. O livro mais antigo que versa sobre a personagem tem pouco mais de 425 anos. As primeiras histórias acerca da personagem surgiram durante sua estada em Erfurt. O mito fáustico surge na literatura por volta de 1500 e foi traduzido para diversos idiomas, com isso, a lenda originalmente alemã difundiu-se por toda a Europa resultando em diversas adaptações. Uma das mais antigas versões da lenda é a *Historia von Doktor Johann Faustus*, criada em 1578. A falta de dados biográficos permitiu que os escritores tivessem espaço para criar mantendo, porém, o tema central do pacto com o diabo. Durante o século XVIII a personagem, antes considerada charlatã, começa a ganhar prestígio.

Em cada nova edição literária *Fausto* é apresentado de modo diferente, de acordo com a interpretação de cada escritor. Em quase todas as épocas literárias é possível encontrar um conceito sobre *Fausto*.

A primeira obra completa sobre a vida do Doutor Johann Faust denominada *Historia von D. Johan Fausten* foi publicada por Johann Spies em Frankfurt am Main em 1587, a obra também ficou conhecida como *Volksbuch* (Livreto).

O termo *Volksbuch*, segundo Bernhardt (2009), é impreciso e possui diversos significados. O vocábulo pode descrever tanto uma literatura de cunho popular, quanto se referir a outros temas, como por exemplo, versar sobre farmacopeia. A expressão foi descrita por Johann Joseph von Görres em 1807 como “aquilo que antes era desprezado como material literário e que foi reconhecido pela primeira vez pela história literária e etnográfica.”²⁰ Görres também descreve as características dos livretos populares como sendo de longa duração, tendo origem nas tradições orais, duráveis e de caráter tanto divertido quanto instrutivo. O termo ficou então conhecido como um tipo de literatura popular dos séculos 15 e 16.

Entre os anos de 1588 – 1611 a obra que narrava a vida do Doutor Johann Faustus foi traduzida para o inglês, francês, holandês e tcheco. O texto descreve cerca de cinquenta anos de vida do Doutor Fausto, cujas ações e pensamentos passaram a fazer parte do imaginário popular e serviu de inspiração para renomados poetas como, Marlowe, Lessing, F. Müller,

²⁰ Texto original: “den bislang verachteten Volkslesestoff erstmals literarhistorisch und volkskundlich gewürdigt zu haben”. SCHMIDT, Anneliese. *Volksbuch*. In: Autorenkollektiv: *Deutsche Volksdichtung. Eine Einführung*. Leipzig: Reclam, 1979 (Universal-Bibliothek Bd. 782), S. 295

Klinger, Goethe, Grabbe, Lenau, Heine, T. Mann que, com suas obras, transformaram a lenda em um mito literário moderno.

3.2 O Fausto de Marlowe – a literarização de uma história da tradição oral

Christopher Marlowe (1564-1593), dramaturgo inglês da era elisabetana, contemporâneo de Shakespeare, foi quem fez a primeira adaptação literária do mito fáustico. A era elisabetana faz referência ao reinado de Elisabeth I da Inglaterra. Durante este período, as obras dramáticas escritas e encenadas tinham como função principal divertir e entreter o povo. Os espetáculos reuniam pessoas de todas as classes sociais e contava com atores itinerantes. Os escritores, geralmente, eram oriundos de universidades, à exceção de Shakespeare. Os elementos míticos eram constantes nas peças de teatro com cenários minimamente decorados.

Marlowe é considerado o maior dramaturgo inglês antes de Shakespeare. Suas personagens eram fortes, com traços de homens da Renascença, devorados por suas paixões e que, por elas, acabam sucumbindo. Em 1592 entrou para o serviço da rainha Elizabeth como um diplomata e frequentou o círculo de pensadores livres. Após sua primeira obra teatral, *Dido, a Rainha de Cartago*, de 1587, o dramaturgo obteve grande sucesso com as peças. São elas, *Tamburlaine, o Grande*, escrita antes de 1587 e publicada em 1590 e *A trágica história do Doutor Fausto* de 1592. Suas obras exerceram considerável influência no teatro da época.

Entre todas as adaptações e reproduções do mito fáustico, a obra de Marlowe figura entre as duas que desempenharam um papel fundamental no estabelecimento das principais características e feições que o mito fáustico apresentaria para o homem moderno. *The Tragicall History of the Life and Death of Doctor Faustus* (A trágica história da vida e morte do Doutor Fausto), escrita em 1592 e inspirada pela tradução em inglês do livro popular de Johann Spies, esboçou a figura do mito em sua realização literária, tal como seria disseminado no Ocidente: homem de ciências que, desiludido com suas limitações e frustrações, decide fazer um pacto com o diabo no intuito de obter poder, fama e prazer mundano. O *Fausto* de Marlowe distinguiu-se, porém, tanto da personagem histórica Johann Faustus, médico, astrólogo, charlatão e saltimbanco, quanto da personagem lendária originada a partir dos relatos sobre sua vida.

O texto de Marlowe apresenta pouca variação com relação ao original e aos fatos ali descritos, contudo, o autor buscou retirar o conteúdo moralista para colocar em primeiro plano o próprio Fausto. A tendência moralizante da obra *Historia von D. Johann Fausten* é explicitada logo no título, repleto de admoestações e que exerce a função de sumário da obra, conforme transcrito por Ian Watt em *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*:

História do Doutor Johann Faust, o célebre mago e nigromante, como ele se vendeu ao Diabo por um período fixado, as estranhas aventuras que viveu nesse entretempo, alguns atos de magia que praticou, até o momento em que finalmente recebeu a merecida paga. Extraída na maior parte dos seus escritos póstumos, recolhidos e impressos para servirem como horrível precedente, abominável exemplo e sincera advertência a todas as pessoas presunçosas, curiosas e ímpias. (WATT, 1997, p. 33-34)

Marlowe buscou evitar este tipo de conselho moralista, porém, algumas informações acerca da personagem em seu texto guardam semelhanças com a *Historia* e foram dispostas praticamente da mesma forma, como por exemplo o momento em que o Coro entra para apresentar a personagem no texto de Spies: “O Doutor Fausto, filho de um fazendeiro, nascido próximo a Weimar.” Na versão de Marlowe aparece a seguinte descrição: “Ora, nasceu de mui humildes pais, na cidade alemã chamada Rhodes, de mais idade foi para Wertenberg”²¹.

A peça escrita pelo dramaturgo inglês tornou-se bastante conhecida, sendo representada regularmente com cenas escritas com a intenção de causar maravilhamento ao público, incorporando, conforme escreveu Frances Yates, diversos aparatos tecnológicos disponíveis à época:

O aparato diabólico usado nas produções causava excitação e terror. Demônios cabeludos com fogos de artifícios na boca corriam rosnando pelo palco; tocadores de tambor criavam trovões nas coxias; técnicos produziam raios artificiais nos céus. Descreveu-se no século XVII, uma aparição visível do Diabo no palco – nos dias da rainha Elizabeth – durante uma apresentação de *Fausto*. Podemos ver por nós mesmos Fausto em pé dentro de um círculo marcado pelos símbolos dos sete planetas e dos doze signos do zodíaco, na página de rosto da edição de 1616 (figura 13), conjurando um demônio. (YATES, 2003, p. 136)²²

Em toda a peça de Marlowe há menções a aparições como esta. Na cena III, Fausto descreve minuciosamente a invocação ao demônio. A riqueza de detalhes colaborou para o

²¹ Confusão com a cidade alemã de Wittenberg, conhecida por sua Universidade.

²² Texto original: *The diabolical apparatus used in the productions caused great excitement and terror. Shag-haired devils with squibs in their mouths ran roaring over the stage; drummers made thunder in the tiring-house; technicians made artificial lightning in the heavens. It was reported in the seventeenth century that there had been a visible apparition of the Devil on the stage in Queen Elizabeth's days during a performance of Faustus. We can see for ourselves on the title page of the 1616 edition (Plate 13) Faustus standing within a circle marked by the symbols of the seven planets and the twelve signs of the zodiac, conjuring up a devil.*

impacto causado no público. Outro fator importante que colaborou para a aceitação da peça foi o esforço do dramaturgo em realçar o caráter trágico da personagem central e de sua vida omitindo passagens que depunham contra a personalidade de Fausto, reduzindo trechos moralizantes e retirando as atividades de prestidigitador, conforme aponta Watt (1997): “Na peça são pouquíssimas as passagens moralizantes, raramente se fala dos truques de alquimia de Fausto, e nunca de suas atividades de gatuno, redator de almanaques e adivinho.” (1997, p. 42)

Marlowe foi uma figura tão interessante quanto a personagem de sua tragédia. Filho de sapateiro, ingressou aos quinze anos na Escola Real em Canterbury, foi bolsista na Universidade de Cambridge onde, por interferência do Conselho privado da Coroa, recebe o título de licenciado em Artes. Em 1587, ano em que Spies edita a *Historia von D. Johann Fausten*, Marlowe mudou-se para Londres onde se uniu à companhia de teatro do Conde de Nottinham. Nos anos seguintes, registros apontam problemas com a justiça motivados por brigas, agressões, blasfêmia, heresias e ateísmo. Thomas Kyd, amigo de Marlowe, relatou que este “costuma zombar das divinas escrituras, escarnecia os que rezavam, e criava argumentos para desvalorizar e contradizer aquilo que havia sido dito ou escrito pelos profetas e outras figuras sagradas”. (Apud. WATT, 1997, p. 43)

De acordo com Watt, o dramaturgo tinha interesse pelo ocultismo e fazia parte de um grupo denominado Escola da noite que era formado por intelectuais que se interessavam particularmente pela magia. Até mesmo seu assassinato ocorreu sob circunstâncias suspeitas. Marlowe, que havia sido agente do governo, foi morto durante uma luta com três homens, dois deles eram supostamente agentes do governo ou oficiais a serviço da polícia.²³

A peça escrita por Marlowe reflete não somente sua aversão à religião, mas um pensamento amplamente difundido na literatura popular medieval onde padres e monges eram retratados como figuras ladinas, oportunistas e hedonistas.

O *Fausto* de Marlowe, diferentemente da personagem original, aparece inserido no ambiente universitário. Na cena inicial, Fausto surge indagando-se acerca de todas as áreas do conhecimento:

Fausto, ordena os estudos e procura
Sondar o fundo do que vás seguir.
Pois começaste, dá-te por teólogo,
Porém visando o fim das artes todas.
Co’as obras de Aristót’les vive e morre.
Como me cativaste, oh Analítica!

²³ BOAS, Frederick S. *Cristopher Marlowe: a Biographical and Critical Study*. Oxford, 1940.

*Bene disserere est finis logices.*²⁴
 Será bem disputar o fim da lógica?
 Não confere tal arte mór's milagres?
 Então não leia mais. Chegaste ao cabo.
 Maior tema requer de Fausto o engenho.
 Economia, adeus. Venha Galeno.
*Pois ubi desinit philosophus, ibi insipit medicus.*²⁵ (MARLOWE, 2006, p. 37)

Após ponderar acerca de todas as ciências, Fausto conclui que restou apenas a magia, que prometia conduzir o indivíduo para além dos limites do conhecimento. O texto de Marlowe parece deixar transparecer sua inquietação quanto às questões religiosas já que, todo homem estaria destinado ao pecado e à morte, conforme o texto: “se negamos ter pecado, a nós próprios nos enganamos e nenhuma verdade existe em nós. Mas parece então que temos que pecar e, conseqüentemente, morrer: Ai... Temos que morrer de eterna morte...” (2006, p. 37). A sucessão de considerações feitas pelo personagem o levam a considerar a associação com os espíritos demoníacos como única solução para todas as suas ambigüidades: “Estas metafísicas de mágicos, livros de necromancia são divinos!... Linhas, figuras, circ'los, caracteres, são esses o que Fausto mais deseja!” (2006, p. 39)

O Fausto de Marlowe deseja não somente conhecimento, mas prazeres e para tanto, não aceita limites ou medos. Ele recusou as restrições e preconceitos eclesiásticos ao proferir as seguintes palavras: “Teologia, vai-te!” (MARLOWE, 2006, p. 39). Segundo Rüdiger Bernhardt (2009), o modelo de cientista seguido por Fausto era Aristóteles, trazendo de volta o pensamento antigo como exemplo. A personagem mistura, assim, a ciência e a necromancia.

Ao evocar Mefistófeles, Fausto ordena que se retire e retorne na forma de um velho frade franciscano: “Ordeno-te que vás mudar de forma, que horrendo estás demais para me servir, volta tal qual um velho franciscano: convém piedoso aspecto a um diabo...” (MARLOWE, 2006, p. 52). Através desta estratégia, Marlowe parece não só demonstrar a sua personalidade e opinião como, por intermédio das palavras de Fausto, confere à peça um efeito irônico.

Fausto oferece sua alma ao diabo e, em troca, pede que Mefistófeles o sirva por vinte e quatro anos. A oferta foi aceita e, após assinar o pacto com sangue, a personagem recebe a inscrição *Homo, Fuge!* (Foge, homem!) em seu braço. (MARLOWE, 2006, p. 66)

Após cumprir os vinte e quatro anos de seu contrato com Lúcifer, Fausto passa a temer seu fim iminente. Em sua última noite, a personagem é tomada pelo medo e pelo remorso

²⁴ A finalidade da lógica é bem argumentar.

²⁵ O médico começa onde termina o filósofo.

implorando por piedade, porém, sem conseguir obter a redenção, sua alma é levada ao inferno.

Embora não seja uma peça cristã, a obra lida com temas relacionados à visão protestante de mundo como, por exemplo, a ideia de pecado. Fausto poderia receber a redenção caso se arrependesse e se voltasse para Deus, contudo, a insistência em permanecer fiel ao seu pacto e assim obter mais favores do diabo o levou à danação eterna.

A peça de Marlowe conduz à ideia de dualidade na sociedade de sua época em que os valores medievais entraram em conflito com os valores renascentistas. Na Europa medieval, Deus e o cristianismo estavam no centro da vida intelectual mas, com o advento do Renascimento, ocorre a celebração da exploração científica da natureza e do homem como indivíduo livre. O Renascimento foi um movimento que começou na Itália do século XV e se difundiu por toda a Europa enfatizando o indivíduo, o aprendizado clássico e a investigação científica da natureza e do mundo.

Na cena 1, Fausto enumera as grandes áreas do conhecimento, tais como a lógica e a teologia e cita para cada uma delas uma autoridade antiga como, Aristóteles, Galeno e a própria Bíblia para então as rejeitar em favor da magia. Esta rejeição simbolizaria a ruptura com o mundo medieval e o afastamento da visão religiosa de mundo.

A figura mítica de Fausto e, até mesmo a lenda popular, convergem para a busca da superação da visão religiosa e moralista de mundo. Segundo Hans Mayer em *Höllenfahrt des Doktor Faustus* (Descida ao inferno do Doutor Fausto) (1979), o pacto firmado com o diabo é resultante do mal que a própria sociedade causou na era da Reforma, levando o homem a se afastar da vida cristã e se aproximar do mal.

Todas as dúvidas do homem da era da Reforma convergem na nova figura de um prodigioso mestre da magia negra, que já não é sacerdote nem falso monge, mas *leigo* e representante de todas as ciências e artes, das profanas como das espirituais. [...] Em nome da razão, protestou contra a violação desta pela fé. A sua resposta ao pecado original foi o afastamento da vida cristã. Ele encarou com uma terrível seriedade o mal na natureza humana. O mal latente nele gerou, conseqüentemente, o mal. O resultado foi o pacto com o diabo. (Apud. BARRENTO, 1984, p. 14-15)

O efeito dramático da peça depende diretamente de como o autor aborda as questões consideradas essenciais no embate entre a Contra Reforma e o hedonismo secular, ou seja, a guerra travada entre ideia da danação eterna e a teoria filosófico-moral que considera ser o prazer o maior bem da vida humana. Ian Watt (1997) acrescenta a esse embate o individualismo antinomiano – a fé independente das leis, autônoma, dando origem a tríade dramática: “a realidade dos horrores do inferno, a imortalidade da alma e a possibilidade da danação eterna.” (WATT, 2007, p. 53)

O *Fausto* de Marlowe se tornou o paradigma do homem moderno e sua busca pela autonomia, conforme conclui Pierre Spriet em *Le Docteur Faust de Marlowe* (1977):

Fausto é aclamado como o arquétipo do homem novo que se firma a partir do renascimento, uma espécie de Prometeu condenado à morte, mas que sua fome de saber e sua vontade de saber o transformaram em modelo heroico. Fausto é assim alçado ao nível mítico: sua aventura em sua própria desmedida torna-se o símbolo do homem moderno. O castigo de um Deus justo, mas severo inflige é agora visto como um crime inqualificável contra o homem apaixonado pela liberdade e pela independência. (SPRIET, 1977, p. 81)²⁶

A referência que Spriet faz acerca de Prometeus está relacionada ao desejo de ultrapassar limites, vontade presente em Fausto e que o induz a realizar o pacto com o diabo. O texto de Marlowe faz referência a outro personagem da mitologia que é citado pelo Coro. Trata-se de Ícaro e seu desejo de alçar voo mas que, ao desobedecer as ordens de seu pai, sofre uma terrível queda. Após falar da infância de Fausto, o Coro faz alusão ao mito grego: “Até que, de saber e orgulho inchado, suas asas de cera demais sobem, derretem-se, e os Céus tramam-lhe o mau fim.” (MARLOWE, 2006, p. 36) para, por fim, referir-se ao personagem da peça já antevendo seu aborrecimento para com os estudos e sua predileção pela magia em detrimento da salvação: “Pois, artes praticando diabólicas, dos áureos frutos do saber repleto, se abarrota em danada nigromancia. Nada tão caro lhe é, como a magia, que antepõe ao mór bem, a salvação.” (MARLOWE, 2006, p.36)

De acordo com Aristides Alonso no artigo *A queda para o alto: o Fausto de Marlowe* (2004), a obra de Marlowe aponta para uma versão profana do embate entre Lúcifer e Deus, da gênese do mundo, da criação, queda e redenção do homem, sendo o próprio Fausto a representação humana de Lúcifer. A tentativa de igualar-se a Deus provocou a condenação eterna de Lúcifer estando, pois, Fausto destinado a um fim semelhante, conforme está escrito no Evangelho de Mateus 16.26: “Pois que aproveita ao homem ganhar o mundo inteiro, se perder a sua alma? Ou que dará o homem em recompensa da sua alma?”

No texto de Marlowe, a relação entre Fausto e Mefistófeles é de proximidade. As dúvidas e inquietações da personagem são sanadas através das ações do diabo. Na peça, tais incertezas são representações alegóricas do embate entre o bem e o mal e que surgem sempre nas figuras do Anjo Bom e do Anjo Mal. Em Marlowe, essas figuras passam a refletir a subjetividade de Fausto, um homem dividido que duvida de suas próprias escolhas e, por isso, tornou-se o símbolo do homem moderno.

²⁶ Texto original: *Faust est acclamé comme l'archetype de l'homme nouveau qui s'est affirmé à partir de la Renaissance, une sorte de Prométhée condamné à mort, mais que sa faim de savoir et sa volonté de puissance transforment en modèle héroïque. Faust est ainsi haussé que niveau mythique: son aventure dans sa mesure même devient le symbole de l'histoire de l'homme moderne. Le châtement qu'inflige un Dieu juste mais sévère est désormais ressenti comme un crime inqualifiable contre l'homme épris de liberté et d'indépendance.*

De acordo com Alonso (2004, p. 50), a personagem que no início da peça se mostrava arrogante e propensa a romper com os limites morais de seu tempo, ao fim, adequa-se a ele servindo de advertência para que as ações de Fausto não fossem imitadas: “Fausto morreu. Que o seu caso infernal, e desgraça, oh, prudentes, vos exortem a ficar pela mera admiração perante o proibido, cujo abismo aos audazes, como ele, incita a mente a fazer mais, que o jus do Céu consente.” (MARLOWE, 2006, p. 120)

A *Trágica história da vida e da morte do Doutor Fausto*, escrita por Marlowe, pode ser considerada como a primeira obra a inserir do mito fáustico na literatura erudita. Embora o a personagem tenha origens na figura histórica Johann Faustus, foi com o dramaturgo inglês que o mito ascendeu à dimensão humana fazendo com que, não somente fosse difundido por toda a Europa, mas que também fosse reproduzido e adaptado nos séculos que se seguiram. Um dos fatores que mais contribuiu para que a lenda popular alcançasse o estatuto de mito literário foi a incorporação das inquietações do homem, tal como o inconformismo com as limitações humanas na busca pelo conhecimento, sendo esta uma das características mais marcantes na personagem de Marlowe.

No capítulo que se segue será apresentado o *Fausto* iluminado de Gotthold Ephraim Lessing, cuja concepção se deu como uma promessa de renovação do teatro alemão.

3.3 Fausto de Lessing – um Fausto iluminado

A Alemanha de meados do século XVIII passava por profundas mudanças culturais e uma das mais importantes pode ser resumida no que diz respeito aos direitos humanos. Com a *Aufklärung* (Esclarecimento, o Iluminismo alemão), deu-se início à luta pela liberdade individual. Um dos pioneiros desta luta foi Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781). Escritor, ensaísta e eminente dramaturgo, lutou pela tolerância e por um nobre sentimento entre as pessoas preparando, assim, o caminho para o Humanismo e Classicismo alemão. Lessing esperava que houvesse um novo florescimento da poesia alemã, como veio a ocorrer mais tarde com Goethe, Schiller, entre outros.

Em 1784, no auge da era do Iluminismo alemão, o filósofo alemão Immanuel Kant, em artigo publicado na revista *Berlinische Monatschrift* sob o título *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* (Respondendo à pergunta: O que é o Esclarecimento?), fez a seguinte explicação:

Esclarecimento (*Aufklärung*) é a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de fazer uso de seu entendimento sem a direção de outro indivíduo. O homem é o próprio culpado dessa menoridade se a causa dela não se encontra na falta de entendimento, mas na falta de decisão e coragem de servir-se de si mesmo sem a direção de outrem. *Sapere aude!* Tem coragem de fazer uso de teu próprio entendimento, tal é o lema do esclarecimento. (KANT, 1784, p. 481)

De acordo com o filósofo, a humanidade teria dificuldades em sair da menoridade por considerar a maioria perigosa, sendo mais cômodo deixar que outros se responsabilizassem pela tomada de decisões. O Esclarecimento, segundo Kant, reivindica apenas a liberdade, principalmente a que se relaciona com o uso público da razão em todas as questões.

Para o pensador, os opressores que buscavam limitar a liberdade eram, primeiramente, as igrejas cristãs – especialmente a Igreja Católica, que lutava desde o final da Idade Média contra as descobertas da ciência e filosofia, e os príncipes. O Absolutismo garantia todos os privilégios aos príncipes, enquanto a maioria da população vivia na pobreza, sujeita à arbitrariedade do principado.

Em contrapartida, os Iluministas acreditavam em um tipo progresso no qual as pessoas só deveriam agir de acordo com os princípios da razão. Acreditava-se que o homem é essencialmente bom. Kant acreditava no uso da razão como medida para todas ações pessoais e sociais e manifestou suas convicções em muitos de seus ensaios. No ensaio intitulado *Was heißt: sich im Denken orientieren?* (O que significa: orientar-se pelo pensamento?) de 1786, ele escreve: “Pensar por si mesmo significa buscar em si mesmo o mais alto critério da verdade (ou seja, em sua própria razão); e a máxima: em todo momento pensar por si, é o Iluminismo.”²⁷ O uso da razão seria, portanto, um afastamento das autoridades tradicionais. Kant ainda acrescenta que o Iluminismo não representa apenas uma acumulação de saberes pois, nem todos os que possuem um extenso conhecimento são iluminados.

As considerações de Kant coincidem com uma declaração de Lessing em *Eine Duplik* (Uma tréplica) (1778), na qual declara que o valor das pessoas não está na verdade, mas no esforço feito para chegar à verdade.²⁸

Para que as ideias do Iluminismo alemão se tornassem públicas, seus idealizadores utilizaram um recurso que já havia sido difundido na Inglaterra, a publicação de revistas

²⁷ KANT, Immanuel: *Was ist Aufklärung? Ausgewählte kleine Schriften. Mit einem Text zur Einführung von Ernst Cassirer*. Hrsg. v. Horst D. Brandt. Hamburg (1999).

²⁸ LESSING, Gotthold Ephraim: *Eine Duplik*. In: *Lessings Werke: In sechs Bänden. Bd. 6*. Berlin (o. J.), S. 59–119

semanais morais (*Moralischen Wochenschriften*). Estas revistas versavam semanalmente sobre questões de educação, moral, política e artes. As principais publicações da época foram o *Der Vernünftler*, editado por Johann Mattheson em Hamburgo (1713-1714) e publicado duas vezes por semana, e o *Die vernünftigen Tadlerinnen*, editado por Johann Christoph Gottsched em Leipzig, voltado especialmente para o público feminino.²⁹

As expressões Esclarecimento, educação e cultura, segundo o filósofo Moses Mendelssohn, eram palavras recém chegadas à língua alemã que pertenciam somente à linguagem dos livros. De acordo com ele:

Educação, cultura e esclarecimento constituem modificações da vida social; resultado do empenho e esforço das pessoas em melhorar seu status social. Quanto mais a condição social de um povo se interpõe em seu destino em harmonia através da arte e diligência, mais este povo tem educação. (MENDELSSOHN, 1784, p. 194)

Dois dos gêneros mais difundidos durante o Iluminismo alemão, com o intuito de ensinar e educar o povo, foram a fábula e o poema didático, nos quais Lessing também se envolveu e escreveu em 1759 a teoria sobre as fábulas, *Abhandlungen über die Fabel* (Tratados sobre a fábula). Estes pequenos textos abordavam assuntos como os princípios morais, louvor às virtudes cívicas, tais como, a diligência, a frugalidade, a pontualidade e o autocontrole. Neles também estavam presentes críticas às características indesejáveis, como por exemplo, a inveja, ganância e a avareza.

O teatro também teve um significado importante para a divulgação dos ideais iluministas. Através das peças era possível alcançar as pessoas que não liam livros, contudo, fazia-se necessário fazer uma reformulação do teatro, pois o público alemão e austríaco estavam acostumados com as comédias de improviso e com os bufões, não sendo possível ao teatro iluminista adentrar neste espaço, pois sua intenção era expor o público a princípios razoáveis e a sentimentos virtuosos. Em sua teoria literária “Esboço de uma arte poética crítica dirigida aos alemães” (*Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*) (1930), Gottsched, procurou condenar a teoria barroca a partir da perspectiva iluminista. Com Lessing, crítico das teorias sobre a prática dramática de Gottsched, surge a ideia de um teatro nacional alemão.

Nascido em Kamenz, em 22 de janeiro de 1729, vinte anos antes de Goethe, de família tradicionalmente clerical, Lessing dedicou-se primeiramente a escrever comédias. Em 1755 publica *Miss Sara Sampson*, uma tragédia doméstica e sua primeira peça importante. Em 1765, publica o ensaio célebre *Laocoonte*, onde expõe seus princípios estéticos. Entre suas

²⁹ BRANDES, Helga: *Moralische Wochenschriften*. In: Ernst Fischer, Wilhelm Haefs, York-Gothart Mix (Hrsg.): *Von Almanach bis Zeitung. Ein Handbuch der Medien in Deutschland 1700–1800*. Beck, München 1999.

obras estão tratados como o *Abhandlungen über die Fabel* (Ensaio sobre a fábula), onde aborda a fábula esópica, a tragédia burguesa *Emilia Galotti* (1772) e a peça com apelo à tolerância religiosa *Natan der Weise* (Natan, o Sábio) de 1779. Sua execução foi proibida pela Igreja durante a vida de Lessing, em 1783 estreou pela primeira vez em Berlim e em 1922, foi adaptada para o cinema mudo.

Doktor Faust destaca-se entre os dramas inacabados de Lessing e se configura em uma defesa do Racionalismo. A importância da figura mítica, oriunda de uma lenda alemã difundida por toda a Europa, está descrita em uma carta supostamente direcionada a Ewald Christian von Kleist intitulada *Allgemeine Betrachtungen über die Unfruchtbarkeit der neuesten Litteratur* (Considerações gerais sobre a infertilidade da literatura recente) (1759). Na carta, Lessing fala com admiração sobre a grandiosidade e genialidade da peça *Doutor Fausto* e descreve a terceira cena do segundo ato, na qual Fausto convoca os espíritos do inferno.

Que as nossas antigas peças teatrais tiveram muito do caráter inglês, poderia amplamente provar-lhe. Basta-me apenas mencionar a mais conhecida entre elas: “Doutor Fausto”, que possui uma quantidade de cenas tão ricas que somente um gênio shakespeariano teria pensado. E quão enamorada estava a Alemanha, e isto se deve em parte a seu “Doutor Fausto”! Um de meus velhos amigos mantém um velho projeto sobre esta tragédia, e dividiu comigo uma cena onde há, certamente, uma grandeza descomunal. Estás ansioso para lê-la? Aqui está: Fausto exige o espírito mais rápido do inferno para que o sirva. Ele faz seus encantamentos; ao mesmo apareceram sete; e então, a terceira cena do segundo ato começa. **Fausto e sete espíritos.** O que dizes desta cena? Quereis uma peça alemã que tivesse tão grandiosa cena? Eu também! (LESSING, 2004, p. 37)

O *Fausto* de Lessing foi concebido como uma promessa de renovação do teatro alemão, contudo, somente a cena *Fausto e os sete espíritos* foi publicada. Sua intenção era criar uma figura que conseguisse superar a imagem negativa teológica e popular da tragédia de um homem sábio que tinha como principal estímulo sua sede ilimitada por conhecimento. Havia nas regiões católicas da Alemanha, no século XVII, uma tendência em conceder perdão a Fausto, caso se mostrasse arrependido, entretanto, o espírito da *Aufklärung* (Esclarecimento), onde o saber passou a ser o maior bem da humanidade, foi quem permitiu que esta transição ocorresse assinalando, assim, uma possível salvação. Fausto passa a ser considerado precursor dessa transição, possibilitando o questionamento das bases da física independentemente da metafísica.

Lessing parece ter buscado conciliar no fragmento *Fausto* as chances transcendentais de salvação e a autoafirmação dentro do mundo secular. O destino terrível da personagem somente aparece em sonhos, como deveria ocorrer com os personagens da *Aufklärung* (Esclarecimento), ele já não era mais sinônimo de rebeldia contra Deus, mas de redenção

através do arrependimento. Durante o século XVIII, a ideia de Diabo foi consideravelmente reduzida, sendo intenção de Lessing secularizar os feitos do Diabo.

O pensamento Iluminista ocorre de duas formas no *Fausto* de Lessing: através do questionamento acerca da verdade, ou das verdades, e a busca pelo conhecimento. A verdade está relacionada com a condição Humana, com as possibilidades. Aqui há uma preocupação de notória importância, a saber, se o homem seria capaz de agir por si só ou se ele se encaixaria nos desígnios divinos e nos princípios da fé. Nos textos contemporâneos sobre Fausto o tema *verdade* aparece muito mais claramente sem que seja necessário abordar a vida, a autoconsciência, a morte ou as crenças do povo.

Fausto tem a consciência de que, por ocasião de seu pacto com o diabo, está pecando, porém Lessing em seu texto o faz escapar da condenação eterna. O autor possibilitou a seu personagem a concretização do pacto para que, através deste, pudesse aprender uma lição. Ao final da peça, quando os demônios se alegravam com a vitória, os anjos exclamaram: “Não vos vanglorieis, vós não triunfastes sobre a humanidade e a ciência; a divindade não deu ao homem o mais nobre dos instintos para fazê-lo eternamente infeliz, o que vistes e tens até agora acreditado não passava de um fantasma.” (LESSING, 1964, p. 300)³⁰ Quando as hostes infernais tentaram se apoderar de Fausto não obteve sucesso. A redenção outorgada a Fausto adequou-se aos ideários iluministas nos quais a ciência, no sentido de aquisição do conhecimento, recebia lugar de prestígio.

Foi a partir do *Fausto* de Lessing que deu-se início ao desenvolvimento da literatura moderna alemã. O drama também representa a ligação entre a literatura popular e a literatura inglesa.

Lessing, segundo Bernhardt (2009), percorreu as seguintes etapas para a construção de sua personagem: primeiramente, rejeitou os ideais de Gottsched que, segundo Lessing, tentou reproduzir o modelo francês de literatura. Na 17ª Carta em *Briefe, die neueste Literatur betreffend* de 1759, o autor alemão se expressa de forma negativa sobre a reforma feita por Gottsched no teatro nacional dizendo que, por entender um pouco de francês, este começou a fazer traduções e que suas personagens eram montagens feitas com “cola e tesoura” (*Kleister und Schere*) (1759, p. 36). Também relatou que não era intenção de Gottsched melhorar o teatro alemão, mas afrancesá-lo sem antes examinar se este processo seria apropriado para os padrões da Alemanha. Lessing também constatou que a melancolia, o abominável e o

³⁰ Texto Original: *Triumphiert nicht, ihr habt nicht über Menschheit und Wissenschaft gesiegt; die Gottheit hat dem Menschen nicht den edelsten der Triebe gegeben, um ihn ewig unglücklich zu machen; was ihr sahet und jetzt zu besitzen glaubt, war nichts als ein Phantom.*

grandioso na tragédia se adequavam melhor aos moldes alemães do que os temas sobre família ou amantes abordados pelos franceses. (1759, p. 36).

O autor alemão apontou na décima sétima carta Shakespeare como modelo supremo a ser seguido pois, segundo ele, um gênio só poderia ser iluminado por outro gênio. (p. 36) Por não conhecer o autor do *Doutor Fausto* inglês, Lessing imputou a Shakespeare a autoria de tão grandiosa peça, já que nome de Marlowe só passou a ser conhecido novamente em 1814.

De acordo com a teoria de Lessing, a verdade conduz primeiramente o homem para a escuridão para, só então, leva-lo novamente para a luz. Seu *Fausto* está impregnado com esta ideia, era um perseguidor da verdade.

Lessing desempenhou um grande papel no Iluminismo alemão. Ele torna o homem burguês, sua imagem, caráter e tragédias o motivo principal de sua peça. Ele foi capaz de reunir no palco as forças demoníacas, Deus e a busca pela verdade. Foi um crítico veemente do afrancesamento do teatro alemão e usa a moral inglesa como exemplo de moral educativa.

Durante o século XVIII muitos escritores testemunharam acerca da importância de Lessing para o seu século. Johann Jakob Bodmer (1698—1783), que ressalta a sagacidade do autor, Johann Joachim Winckelmann (1717—1768), afirma que Lessing escreve como todo autor deveria escrever. Por fim Johann Gottfried Herder (1744—1803) foi quem mais completamente descreveu as qualidades do autor dizendo que nenhum outro autor, em termos de gosto e refinamento, atuou mais que Lessing nos julgamentos das obras literárias na Alemanha. O autor indaga sobre o gosto literário alemão no início do século e diz que autores como Gottsched e Bodmer refletiam apenas o pensamento estrangeiro, mas Lessing era capaz de expressar dentro da literatura genuinamente alemã. E prossegue:

Tanto em sagacidade quanto em erudição, em talento e expressão ele era quase o oposto de Gottsched. Desde os suíços, ele usou sua erudição e capacidade de julgamento e ultrapassou a ambos. Mas, acima de tudo, ele superou todos os seus antecessores na articulação das expressões, nas quais era capaz de transformar e inovar a linguagem, [...]. Ninguém escreveu em alemão como Lessing. [...] Desde Lutero, ninguém utilizou ou entendeu tão bem a linguagem. Em ambos os autores ela não tem nada de tosca, como a forma rígida que querem fazer de língua nacional e, no entanto, quem escreve em alemão original como Lutero e Lessing? (HERDER, 1781, apud. Lessings Werk in einem Band, s/d, p. 141)

Em *Kritische Wälder, I Teil* (1766), Herder menciona que o “estilo de Lessing é o estilo de um poeta”, que pensa sem ter desejado pensar e que conduz à reflexão.³¹

Os séculos XIX e XX também renderam críticas favoráveis ao autor e à sua obra. Escritores como Friedrich Schlegel, Heinrich Heine e Friedrich Hebbel e, já no século vinte,

³¹ HERDER, Johann Gottfried. *Kritische Wälder*. Vollständiger, durchgesehender Neusatz mit einer Biographie des Autors bearbeitet und eingerichtet von Michael Holzinger. Berliner Ausgabe, 2014.

Paul Ernst e Thomas Mann, compartilharam a opinião de que, desde Lutero, a Alemanha não teve homem melhor que Lessing, exaltando sua capacidade em unir a arte e a lógica.

3.4 O Fausto de Goethe – a plena literarização do popular

“Todas as obras literárias, são “reescritas”. Ao proferir estas palavras, Terry Eagleton, teórico e crítico literário inglês parece ter entendido a impossibilidade de determinar a originalidade de um texto, pois aquele tido como original pode perder ou ganhar o estatuto de cânone ao ser reproduzido, reescrito e até mesmo lido. O mito fáustico se insere na categoria de obras cujas origens são imprecisas, mas que passou a ser considerado literário a partir das releituras e reinterpretações.

O homem histórico citado por Lutero e Melanchthon, de quem a tradição oral se encarregou de propagar a história muito antes da idade média, ressurgiu em uma obra anônima durante o século XVI com prefácio e edição de Johann Spies. O sucesso dessa edição resultou em outras dezessete publicações e em traduções para as principais línguas europeias continuando a ser traduzida por mais dois séculos.

As inúmeras traduções foram se adequando às situações históricas, sociais e estéticas, conforme ocorre com a obra *The tragical history of D. Faustus* (A trágica história do D. Fausto) de Christopher Marlowe, escrita em 1587 e, embora a lenda tenha repercutido na Alemanha de maneira acentuada, imputa-se ao dramaturgo inglês sua tematização literária. O *Fausto* marlowiano narra a tragédia de um homem que vende sua alma ao diabo e é condenado, reforçando a ideia pós-reformista sobre as consequências do pecado. Agrega-se a isto o fato de a personagem ser arrogante e ambicionar ser imperador do mundo possibilitando, assim uma analogia clara entre a bíblica queda do diabo e a danação eterna de Fausto.

Como exposto no capítulo anterior, o fragmento de Lessing foi uma tentativa de renovação no teatro e literatura alemão, uma busca pelo afastamento das concepções estéticas francesas. A obra de Lessing estava impregnada do espírito da *Aufklärung* (Esclarecimento ou Iluminismo alemão), seu *Fausto* tinha sede de conhecimento e a ideia de condenação eterna foi abolida, surgindo em seu lugar a possibilidade de salvação e a busca pela liberdade.

A mudança estabelecida por Lessing serviu para inspirar outros poetas como Maler Müller, que escreveu em 1778 a peça *Faust's Leben dramatisiert* (A vida de Fausto dramatizada) e Friedrich Maximilian Klingler e a obra *Faust's Leben, Taten und Höllenfahrt* (A vida, feitos e descida ao inferno de Fausto), ambos procuraram ressaltar a genialidade, o individualismo em conformidade com o pensamento característico do *Sturm und Drang*. De acordo com Dabezies (1997), as personagens de Lessing, Klingler e Müller estavam impregnadas de uma individualidade audaciosa capaz de desafiar os preceitos morais, sociais e religiosos para conseguir realizar seus desejos e concluir o pacto demoníaco. (1997, p. 336)

A personagem ganhou diversas adaptações, sendo representado não somente na literatura e no teatro, mas em músicas e nas artes plásticas tomando um caráter multiforme. De acordo com Eagleton (2006), todo texto é plural e difuso, isto é, não possui uma única forma, suas sequências podem ser invertidas. Todo texto é dotado de múltiplos significados que agem como uma colcha de retalhos, se completando e recebendo o nome de intertextualidade. Na sequência o teórico conclui que:

Todos os textos literários são tecidos a partir de outros textos literários, não no sentido convencional de que trazem traços ou “influências”, mas no sentido mais radical de que cada palavra, frase ou segmento é um trabalho feito sobre outros escritos que antecederam ou cercaram a obra individual. Não existe nada como “originalidade” literária, nada como a “primeira” obra literária: toda literatura é “intertextual”. Dessa forma, um segmento de escrito específico não tem limites claramente definidos: ele se espalha constantemente pelas obras que se aglutinam à sua volta, gerando inúmeras perspectivas diferentes que se reduzem até o ponto de desaparecerem. (EAGLETON, 2006, p. 207)

O mito fáustico atinge seu ápice com Johann Wolfgang von Goethe. O autor alemão nasceu em 1749 em Frankfurt am Main. Foi estudante de Direito e iniciou sua produção poética com a publicação de *Die Laune des Verliebten* (O capricho do apaixonado)³² entre os anos de 1767 e 1768. Neste mesmo ano escreveu sua primeira comédia *Die Mitschuldigen* (Os Cúmplices). Entre 1770 e 1771, Goethe conhece a Herder, que se tornou seu mentor. Em 1771, publica o drama de cavalaria ao estilo de Shakespeare, intitulado *Götz von Berlichingen*, quebrando com a obra os paradigmas do Classicismo. Em 1773, Goethe reescreve o drama do cavaleiro do século XVI que se apresentou como um defensor dos direitos do povo contra as autoridades políticas e eclesiásticas do seu tempo. O drama passou a ser admirado como modelo supremo de peça teatral pelos seguidores do movimento literário *Sturm und Drang*.

Durante o século XVII, foram apresentadas na Alemanha diversas companhias teatrais inglesas a encenação de a *Trágica História*, sendo apresentado também em teatro de

³² Tradução livre.

marionete. Foi em uma dessas apresentações que Goethe teve o primeiro contato com a história de Fausto. Somente em 1818 leu a peça de Marlowe que havia sido traduzida pelo poeta Wilhelm Müller.

Os anos de 1772 e 1773 ficaram marcados como a fase em que desenvolveu o *Urfaust* (Fausto Zero ou Proto-Fausto), versão que foi publicada postumamente. *Fausto* ficou conhecido como o trabalho da vida do poeta, obra a qual ele se dedicou por cerca de seis décadas.

Quando Goethe começou a escrever o *Urfaust*, estava recorrendo às memórias de sua infância. Sob a influência do *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), o *Urfaust* significou para Goethe a representação da poesia popular e de um amplo conceito revolucionário aos moldes de Rousseau.

De acordo com Rüdiger Bernhardt em *Faust: ein Mythos und seine Bearbeitungen* (Fausto: um mito e suas versões), 2009, o autor inspirou-se em seu próprio destino para escrever seu *Fausto Zero*. Ao retornar para Frankfurt, Goethe teve que se distanciar de Friederike Brion e, provavelmente, dessa separação e do conhecimento da história da infanticida Susanna Margaretha Brandt foi que surgiu a personagem Gretchen, menção a uma menina por quem Goethe se apaixonou na infância, mas não foi correspondido. O tema de *Urfaust* está centrado na tragédia de Gretchen e na perda do amor.

Bernhardt relata que, estabelecido em Weimar, Goethe não escreveu mais sobre *Fausto*, fazia leituras em público e Luise von Göchhausen, vendo o grande interesse do público, decidiu copiar o texto que recebeu o título de *Goethes Faust in ursprünglicher Gestalt nach der Göchhausenschen Abschrift* (Fausto de Goethe em versão original após a cópia de Göchhausen) (p. 68). Segundo Mazzari (2004) após ouvir com grande entusiasmo a leitura de Goethe,

[...] Luise Göchhausen, pede o manuscrito emprestado e o copia integralmente, apenas censurando, mediante abreviações, uma referência que lhe pareceu pouco lisonjeira a Lutero e alguns outros termos não compatíveis com o seu senso de decoro. (MAZZARI, 2004, p. 13)

Alguns anos mais tarde, o autor destruiu os originais de sua primeira abordagem ao mito fáustico. Em 1887, o pesquisador Erich Schmidt, encontra o texto que havia sido copiado por Luise em Weimar e o publica.

“Num quarto gótico estreito, com abóbadas altas Fausto irrequieto sentado em sua poltrona junto à escrivaninha.” (GOETHE, 2001, s/p) Assim começa o texto de Goethe que segue com um monólogo de Heinrich Faust que, desapontado com os limites da ciência e

insatisfeito com as visões de mundo oferecidas pelos estudos teológicos, resolve acender a chama dos conhecimentos ditos pagãos, no espírito dos alquimistas renascentistas.

Ah, estudei até a exaustão a filosofia,
 A medicina e a jurisprudência
 E infelizmente também a teologia,
 Tudo com a maior paciência.
 Mas, eis-me aqui, pobre ignorante,
 Não mais sabido do que antes.
 Sou professor, doutor até,
 Há dez anos eu fico atrás
 Dos meus alunos sem parar.
 Estudar, estudar e estudar!
 Mas vi que não é possível saber
 E isso dilacera o meu coração.
 Na verdade, sou mais inteligente que esses paspalhos –
 Doutores, professores, escritores e padres.
 Não tenho escrúpulos, nem dúvidas me assolam,
 Não temo nem o inferno, nem o diabo.
 [...]
 Por isso entreguei-me à magia,
 Para ver se, por força do espírito e da palavra,
 Consigo desvendar alguns mistérios. (GOETHE, 2001, s/p.)

Desta forma, Goethe esboça a transição entre a rigorosa visão de mundo baseada em crenças religiosas, onde Deus é o centro de tudo, e a ideia do homem independente em busca da revelação que aplacaria sua sede de saber. A relação do *Urfaust* com o *Volksbuch* pode ser vista na invocação do Espírito da Terra. No *Urfaust*, de acordo com a tradução de Christine Röhrig, a cena do pacto não existe. Imputa-se a tal quebra de fluxo, o fato de a narrativa acerca da vida da personagem histórica e de seu pacto ter sido amplamente difundido na Alemanha. A tradutora também aponta para o fato de que este recurso de omissão é uma característica marcante no *Fausto zero*.

Em 1953, Bertold Brecht destacou a importância do *Urfaust* de Goethe para o teatro alemão. De acordo com o dramaturgo: “*Fausto zero* é a história real de um mago. É o ponto de partida do teatro alemão. Sem *Fausto zero*, não haveria *Woyzeck*, nenhum teatro realista.”³³ *Woyzeck* é uma peça de teatro inacabada escrita pelo dramaturgo alemão George Buchner em 1836 e publicada em 1879.

Nos anos que ficou em Weimar, Goethe dedicou-se à Política, porém, permaneceu nutrindo o desejo de explorar novamente o tema fáustico. Em 1786, de acordo com Mazzari (2004), o autor decide retomar os escritos para concluí-los fazendo acréscimos na cena de abertura, transformando em versos a *Taverna de Auerbach* que, anteriormente havia sido escrita em prosa, e escrevendo duas novas cenas, a primeira, *Na cozinha da Bruxa*,

³³ WEKWERTH, Manfred: *Urfaust*. In: Ders.: *Schriften. Arbeit mit Brecht*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1975, S. 99

posteriormente teve os versos transportados para um livro infantil chamado *A tabuada da bruxa*³⁴. No poema, as bruxas recitam os versos durante a execução de uma poção. Nele, são usados números que resultam em uma equação sem sentido. A segunda cena acrescentada foi a *Floresta e gruta*. Em 1790, ainda sem concluir sua obra, Goethe publica *Faust. Ein Fragment* (Fausto. Um fragmento) juntamente com outros dois textos de menor repercussão.

O trabalho na tragédia foi novamente suspenso até 1797, quando, incentivado por Friedrich Schiller, o autor decide retomar os escritos, fechando as lacunas deixadas nos textos anteriores, e criando novas cenas como as três partes da abertura e a *Noite das Valpúrgis* – uma celebração cristã também conhecida como noite das bruxas. Historicamente, a Noite das Valpúrgis se derivou de uma tradição pagã, onde a chegada da primavera era comemorada à volta da fogueira. Os Vikings celebravam na noite de 30 de abril a fertilidade e, devido à Santa Valburga, cuja santidade só foi reconhecida no primeiro dia do mês de maio, a celebração acabou recebendo seu nome. No folclore alemão, durante os festejos as bruxas se encontram em *Blocksberg* para promover orgias com os deuses.

As bruxas e os feiticeiros sempre foram figuras emblemáticas e dignas de inúmeras referências na literatura mundial. A origem da crença nos seus poderes mágicos é controversa. Jacob Grimm acreditava que a crença nas bruxas vinha da tradição popular, já o pesquisador alemão Joseph Hansen, cria que ela tinha sido elaborada por teólogos. Segundo Peter Burke, em *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800* pesquisas recentes comprovam que ambos estavam certos:

A imagem da bruxa corrente nos séculos XVI e XVII envolvia elementos populares, como a crença de que certas pessoas tinham o poder de voar pelos ares ou de fazer mal aos seus vizinhos por meios sobrenaturais, e elementos eruditos, notadamente a ideia de um pacto com o diabo. (BURKE, 2010, p. 88 e 89)

Ao retomar um assunto, a saber, a história de Fausto e nela acrescentar fatos históricos, cenas de magia e bruxaria, Goethe empenhou-se em criar uma obra que fosse original centrando-se na exposição das duas esferas do homem: a razão e o sentimento.

A segunda parte da tragédia, conhecida como *Fausto II*, difere significativamente na estrutura narrativa e no estilo da obra predecessora. Em 1819, já em idade avançada, Goethe fez uma súpula de como deveria ser o enredo de *Fausto II*. Em contraste com a primeira parte que trata exclusivamente dos conflitos internos e da alma torturada de Fausto, na segunda parte o autor concentra a trama nos fatos históricos e políticos. Goethe, em 1831, em conversa

³⁴ GOETHE, Johann Wolfgang von. *A tabuada da bruxa*. Tradução: Jenny Klabin Segall. Título original: *Das Hexen-Einmal-Eins*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

registrada por Johann Peter Eckermann em *Goethes Gespräche mit Eckermann und Soret* (Conversas de Goethe com Eckermann e Soret) relata que:

A primeira parte é quase inteiramente subjetiva. Resultado de um indivíduo totalmente perplexo e apaixonado, e sua semiobscuridade pode, muito provavelmente, fazer bem aos homens. Mas, na segunda parte, não há praticamente qualquer coisa de subjetiva, aqui surge um mundo mais elevado, mais amplo, luminoso e menos apaixonado, e quem não tiver conhecimento sobre ele e tiver pouca experiência, não saberá o que fazer com ele. (GOETHE, 1850, p. 342)

Segundo Mazzari (2004), na introdução da segunda parte de *Fausto*, surge daí dois princípios estéticos norteadores de todos os cinco atos de *Fausto II*: o autor buscou referir-se de maneira generalizada acerca dos fatos históricos e suplementar as transições (*an Übergängen zu supplieren*) (2004, p. 9), cabendo ao leitor/espectador suprir as lacunas através do uso da imaginação.

Na obra, surgem uma série de ações complexas que relatam tanto histórias independentes, quanto interlúdios, cenas de magia onde aparecem antigos personagens históricos de diversas fases do tempo fazendo com que o drama transite, por exemplo, do feudalismo para a era burguesa ou da Baixa Idade Média para o Renascimento. Também a paisagem é modificada. Enquanto os espaços do *Fausto I* eram sombrios e limitados, a segunda parte remete a palácios imperiais e à Grécia mítica, por exemplo. Há alusões à guerra civil, Napoleão Bonaparte e à história militar europeia. Segundo Rüdiger Bernhardt (2009), estes eventos e muitos outros, estão associados à reorganização territorial e política da Europa e às drásticas mudanças sociais. Goethe estava ciente de que seu personagem havia surgido em paralelo com os eventos históricos da humanidade. Ele expôs as contradições e as dualidades do progresso industrial, a corrupção das utopias sociais e a inexorável luta entre o Bem e o Mal.

A trajetória da personagem aponta para um fim trágico. No monólogo final no átrio do palácio, Fausto tem uma visão quimérica de um povo livre: “Quisera eu ver tal povoamento novo, e em solo livre ver-me em meio a um livre povo” (2007, p. 983), contudo, Mefisto que anteriormente proferira o seguinte trocadilho: “Trata-se disso tive a nova, não de um cavalo, mas da cova” (2007, p.977), já anunciava o fim iminente de Fausto, a aposta firmada no *Quarto de trabalho* no primeiro livro, seria consumado.

A peripécia ocorre quando o autor decide, através da graça instaurada através do retorno de Margarida que, como penitente, intercede pelo amado entregando-lhe a redenção. De acordo com Mazzari,

É sobre tudo na cena final que se descortina, sob o influxo do Eterno-Feminino, o mundo cada vez “mais elevado, mais amplo, mais luminoso” que, nas palavras do poeta, caracterizaria o *Fausto II* – e a Mater Dolorosa converte-se então na Mater

Gloriosa que preludia a manifestação do Chorus Mysticus [...] (MAZZARI, 2007 p. 14)

A segunda parte de *Fausto* foi publicada, a pedido do próprio autor, após sua morte. O escritor alemão manteve sua decisão de não publicar a obra inalterada, apesar dos apelos de seu amigo Wilhelm Humboldt. Em carta dirigida ao amigo, Goethe responde aos questionamentos acerca da concepção do *Fausto II* e elenca os motivos da decisão de não publicar a obra em vida, conforme citado por Mazzari:

Há mais de sessenta anos que a concepção do 'Fausto' estava clara, desde o início, em meu jovem espírito, mas a sequência completa menos desenvolvida. Bem, fiz com que a intenção sempre caminhasse lentamente ao meu lado e só elaborava, de maneira isolada, as passagens que se iam afigurando como as mais interessantes, de tal modo que na segunda parte restaram apenas lacunas, a serem relacionadas ao restante por meio de um interesse homogêneo. Mas aqui veio à tona a imensa dificuldade de alcançar, mediante propósito e caráter, aquilo que no fundo deveria caber tão somente à Natureza ativa e espontânea. Não seria bom, porém, se isso não tivesse sido possível após uma tão longa vida, tão plena de reflexão ativa; e não me deixo dominar pelo temor de que se venha a distinguir o elemento mais antigo do elemento mais novo, o mais recente do mais primitivo – coisa, aliás, que entregamos aos futuros leitores para verificação propícia. [...] Mas o dia presente é de fato tão absurdo e confuso que me convenço de que os meus esforços sinceros, despendidos por tão longo tempo em prol desta construção insólita, viriam a ser mal recompensados e por fim arrastados à praia, [...] (GOETHE, apud MAZZARI, 2007, p. 22 – 23)

O poeta parecia, apesar do esmero com o qual dedicou sua vida para completar a segunda parte da tragédia, temer a crítica negativa. Consciente de que talvez as lacunas deixadas na obra pudessem causar mal-entendidos, Goethe outorgou aos futuros leitores o dever de julgar a obra, antevendo talvez, maior compreensão e sensibilidade por parte destes as suas nuances poéticas.

Em *Genius* (Gênios) (2002), Harold Bloom discorre sobre as cem mentes mais brilhantes da literatura e ressalta a genialidade de Goethe. Para o autor, após a morte de Fausto, toda a tradição literária parece ter chegado a termo e não sendo mais possível saber o que acontecerá com a literatura secular ocidental. De acordo com Bloom:

Goethe é o último sábio da antiga cultura ocidental secular, que pode ser chamada de humanismo, iluminismo, ou o que você quiser. Uma das qualidades mais revigorantes de Goethe é sua irreverência: a segunda parte de Fausto é uma obra maravilhosamente ultrajante, cuja principal proposta é manifestar o gênio de Goethe em toda sua gama e complexidade. (BLOOM, 2002, p. 160)³⁵.

³⁵ Texto original: *Goethe is the final sage of the old Western secular culture, which can be called humanism, Enlightenment, or what you will. One of Goethe's more refreshing qualities is his irreverence: Faust, Part two is a wonderfully outrageous work, whose primary propose is to manifest Goethe's genius in its full range and complexity.*

A obra de vida de Goethe tornou-se canônica não somente por atravessar todas as esferas da ciência, física e metafísica, mas por agregar de modo ímpar todos os gêneros, metros e formas poéticas, sem precedentes na literatura ocidental. O legado deixado pelo poeta alemão reflete a razão pela qual o mito fáustico, desde sua gênese popular até sua literarização, tornou-se uma das obras mais traduzidas, retratadas e adaptadas, conforme será apontado a seguir.

4 FAUSTO E SUAS MÚLTIPLAS ADAPTAÇÕES NA LITERATURA INFANTOJUVENIL CONTEMPORÂNEA: ANÁLISE DE ALGUMAS RELEITURAS E ADAPTAÇÕES

Ao longo do tempo, o ato de ler tem se transformado. A pluralidade de gêneros, a diversidade de leitores e a midiaticização dos textos literários têm colaborado para a construção dos novos meios de leitura. Em grande parte, esses meios favorecem o mercado altamente lucrativo da venda de livros impressos, *e-books* e audiolivros. As relações estabelecidas entre as diversas formas de transmissão e recepção de textos, amplamente analisadas neste trabalho, não ocorreram e ainda não ocorrem de maneira homogênea. Em “Estética da criação verbal” (1997), o filósofo russo Mikhail Bakhtin afirma que a riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque as possibilidades das atividades humanas são inesgotáveis fazendo surgir delas um crescente repertório de gêneros do discurso que vai se tornando complexo à medida que as atividades vão se ampliando. Ele salienta que:

[...] de um modo especial a *heterogeneidade* dos gêneros do discurso (orais e escritos), que incluem indiferentemente: a curta réplica do diálogo cotidiano (com a diversidade que este pode apresentar conforme os temas, as situações e a composição de seus protagonistas), o relato familiar, a carta (com suas variadas formas), a ordem militar padronizada, em sua forma lacônica e em sua forma de ordem circunstanciada, o repertório bastante diversificado dos documentos oficiais (em sua maioria padronizados), o universo das declarações públicas (num sentido amplo, as sociais, as políticas). E é também com os gêneros do discurso que relacionaremos as variadas formas de exposição científica e todos os modos literários (desde o ditado até o romance volumoso). (BAKHTIN, 1997, p. 279 -280)

Os enunciados, nos quais Bakhtin inclui as obras literárias, são caracterizados pela alteridade, isto é, através das assimilações, reestruturações e das adaptações feitas através das palavras dos outros. Principalmente, com relação às adaptações, essa concepção pode ser adequada, pois, nelas imprime-se o “querer dizer”, a linguagem e estilo escolhidos pelo adaptador. A apropriação do discurso do outro – da obra primeira – torna-se evidente e na medida em que é utilizada a ideia geral de um texto no processo de recriação ou adaptação. Um exemplo dessa apropriação pode ser dado através da própria literatura infantil. Conforme já abordado, antes do século XVII não existia nada que pudesse ser tratado como tal, pois, o conceito de criança ainda não existia. No entanto, com o passar do tempo e o reconhecimento da existência de uma fase denominada *infância*, os textos que antes eram recitados ou lidos por adultos e para adultos, passaram por um processo de apropriação e adaptação para que se

adequassem ao entendimento e ao universo do pequeno leitor. A adaptação, enquanto gênero passa a fazer parte do universo literário.

A transformação de obras clássicas através de reescrituras e recriações permite a elas maior circulação entre leitores diversificados. Conforme lembra Eagleton (2006), a literatura não é uma entidade estável e bem definida, essa mutabilidade da literatura confere ao adaptador certa liberdade para recriar a história, conforme tem ocorrido com o mito fáustico.

O autor alemão Goethe, por diversas vezes, utilizou o recurso de adaptar uma história, conforme aconteceu com o poema *Aprendiz de feiticeiro*. Datado de 1797, o poema pertencente à tradição oral e foi inspirado em um trecho da narrativa “O mentiroso ou O Incrédulo”, escrita no século II por Luciano de Samósata.

Ao longo de sua vida, Goethe passou por vários períodos literários. Além de exercer diversas atividades junto ao estado e ao teatro, também demonstrou grande interesse científico, filosófico e fascínio pela mitologia antiga. Sua obra reflete todo o entusiasmo pelo conhecimento das leis da natureza, pela teologia e teosofia, bem como pelos escritos mágico-místicos. Em muitos de seus livros é possível notar a presença de magos, bruxas e até mesmo do próprio diabo, corporificado na figura de Mefisto em *Fausto*, por exemplo. A habilidade ímpar do autor alemão transparece na sua capacidade de absorver e adaptar elementos populares históricos e científicos, transformando-os em obras-primas. Bloom (2002) relata que a personagem Fausto da segunda parte da obra goethiana é uma paródia de *Hamlet* de Shakespeare, principalmente na cena de seu enterro. De acordo com o autor, é como se Goethe quisesse roubar “alguns dos carismas de Hamlet para seu herói pouco dramático.” (p. 161).

As adaptações de textos clássicos e muito anteriormente, de textos populares, não representa qualquer novidade. Conforme explicitado no primeiro capítulo deste trabalho, o fabulista francês Charles Perrault foi o primeiro a adaptar as narrativas populares agregando a elas valores comportamentais a então nascente burguesia. A exemplo de Perrault, outros autores como La Fontaine, Hans Christian Andersen e os Irmãos Grimm também fizeram adaptações dos textos populares tornando-os aceitáveis ao público infantil. Lajolo e Zilberman afirmam que:

Na história da literatura infantil europeia, são muitos os exemplos de obras, hoje consideradas clássicos para a infância, que na sua origem, não continham essa determinação de público. Robinson Crusó e Viagens de Gulliver são exemplos que ilustram esta tese. (LAJOLO, ZILBERMAN, 2007, p. 13)

As autoras reforçam a ideia de que obras escritas direcionadas ao público adulto são passíveis de adaptações para que alcance ao público de diferentes faixas etárias.

Muitas obras literárias incutem em seus enredos – mesmo que sem intencionalidade – relatos sobre costumes, comportamentos e conceitos morais referentes a uma determinada época ou sociedade que, quando defrontados com este tipo de literatura descontextualizada, muitos jovens, adolescentes ou crianças, inseridos em uma era digital acabam perdendo o interesse pela leitura ou criando alguma espécie de preconceito. Neste contexto, os responsáveis pela atual produção literária têm buscado transformar o conteúdo de obras clássicas em textos mais acessíveis, mesmo que as alterações sejam feitas somente no que diz respeito à linguagem. De acordo com Eagleton (2006), para que as obras se aproximem de diferentes leitores, é necessário que elas passem por algumas alterações, pois: “nenhuma obra, e nenhuma avaliação atual dela, pode ser simplesmente estendida a novos grupos de pessoas sem que, nesse processo, sofra modificações, talvez quase imperceptíveis.” (EAGLETON, 2006, p. 19)

O ato de ler está relacionado com a identificação, isto é, o leitor busca encontrar no texto situações que estejam em sintonia com suas experiências. Na fase infantil, o suporte que oferece a ligação entre o objeto lido e a criança é a ilustração, que serve de suporte para a compreensão do texto. Na fase adulta, onde o leitor é capaz de formular suas próprias ideias, a ilustração não é mais necessária. Geralmente, as adaptações literárias infanto-juvenis utilizam a ilustração não somente para auxiliar no entendimento do texto, mas para complementar uma ideia que não está exposta nele, mas está presente no texto original. A ilustração serve também para instigar a criatividade e internalização do que está sendo lido. Estão inseridos nesta categoria, a saber, da arte gráfica, não somente os desenhos que compõem o conteúdo do livro, mas a capa que pode conter uma sinopse da história.

A adaptação de obras clássicas tem se configurado em uma prática recorrente, principalmente quando é feita para alcançar um grupo de pessoas ou determinada faixa etária como, por exemplo, jovens e crianças. O autor Monteiro Lobato, conforme citado por Ana Maria Machado em *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo* (2002), inseriu no Brasil diversos clássicos da literatura através de adaptações como o *Dom Quixote das Crianças* (1936). Carlos Drummond de Andrade criou poemas que relembavam as aventuras de *Robinson Crusoe* (2002, p. 9 -10).

Ítalo Calvino em *Por que ler os clássicos* (2007), relata que o processo de leitura dos livros clássicos pode ser visto e avaliado de forma diferente de acordo com a idade. Durante a infância e juventude, segundo o autor, a leitura de obras clássicas tem, normalmente, função

formativa não deixando, porém, de ser benéfica e proveitosa. Já na fase adulta, é possível encontrar não somente prazer na leitura mas, a ela agregar valores e experiências. Para o autor, a importância de ler uma obra clássica na juventude consiste na possibilidade do reencontro com aquelas histórias, conforme afirma:

De fato, as leituras da juventude podem ser pouco profícuas pela impaciência, distração, inexperiência das instruções para o uso, inexperiência da vida. Podem ser (talvez ao mesmo tempo) formativas no sentido de que dão uma forma às experiências futuras, fornecendo modelos, recipientes, termos de comparação, esquemas de classificação, escalas de valores, paradigmas de beleza: todas, coisas que continuam a valer mesmo que nos recordemos pouco ou nada do livro lido na juventude. Relendo o livro na idade madura, acontece reencontrar aquelas constantes que já fazem parte de nossos mecanismos interiores e cuja origem havíamos esquecidos. Existe uma força particular da obra que consegue fazer-se esquecer enquanto tal, mas que deixa sua semente. (CALVINO, 2007, p.10)

A leitura realizada durante a infância e juventude tende a tornar-se parte da cultura configurando-se, conforme Machado (2002), em lembranças “nítidas e duráveis” (p. 10). Para a autora, “esses diferentes livros foram lidos cedo, na infância ou adolescência, e passaram a fazer parte indissociável da bagagem cultural e afetiva que seu leitor incorporou pela vida afora” (MACHADO, 2002, p. 11). Ana Maria Machado lista alguns dos mais proeminentes autores e sua relação com a literatura na infância e das adaptações que fizeram alguns anos mais tarde baseados na experiência e lembrança que essas leituras proporcionaram, tais como, Clarice Lispector e a leitura de *Reinações de Narizinho* (1931) de Monteiro Lobato e Ernest Hemingway e sua admiração pelo clássico juvenil *As aventuras de Huck* (*Huckleberry Finn*) (1884) de Mark Twain, entre outros.

A sobrevivência do texto literário depende dos valores estéticos que possui e da capacidade de comunicar-se com o leitor em épocas subsequentes àquela na qual foi escrito. A liberdade que todo texto proporciona, de poder ser reescrito, reestruturado, traduzido e adaptado tem auxiliado na manutenção da conservação de texto como objeto literário. De acordo com Jauss (1994), a obra literária se renova a partir da recepção, isto é, no momento em que o leitor executa a leitura do texto:

A obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual. (JAUSS, 1994, p. 25)

Adaptar seria então, segundo Jauss (1994), proporcionar à obra uma renovação garantindo-lhe maior durabilidade.

A adaptação de obras clássicas, apesar dos já citados benefícios para o incentivo à leitura, tem sofrido críticas como, por exemplo, as feitas pelo tradutor Paulo Rónai no livro *A*

tradução vivida (1981), volume que surgiu a partir de uma série de conferências acerca do tema. Apesar de não considerar toda adaptação condenável, o tradutor focaliza suas críticas às adaptações para adolescentes que, segundo ele, são apenas condensações de livros importantes e sérios e se refere a elas como um problema para a tradução, sendo direcionada para um público com pouco vocabulário ou “cultura escassa”. Rónai faz a seguinte observação:

Ora vemos encurtarem-se obras originariamente escritas para jovens, onde a adaptação era desnecessária, ora desossarem-se e domesticarem-se obras as mais adultas e trágicas (como as de Kafka), onde ela é absurda. Em ambos os casos, os editores parecem visar à facilidade de leitores de vocabulário mínimo e cultura escassa. Se não, como lutar contra a concorrência esmagadora das revistas de quadrinhos ou das novelas de televisão? Por outro lado, as obras assim adaptadas deixam de pertencer ao autor e passam a fazer parte da bagagem do adaptador, muitas vezes escritor de mérito e que assim procura complementar os seus parcos proventos. (RÓNAI, 1981, p. 98)

O autor considera a adaptação um problema para a tradução, não admitindo esta como uma forma de tradução, mas sim como uma mutilação da obra original. Em contrapartida, autores como Carlos Heitor Cony e Yves Gambier, admitem que a adaptação desempenha um papel importante na formação do leitor. Para Cony, no texto intitulado *As adaptações dos Clássicos e a voz do Senhor* (2002), adaptar significa tornar conhecidos pelo público infantojuvenil textos canônicos da literatura estrangeira. Em seu texto, o autor faz uma defesa contundente das adaptações sob a alegação de que, apesar de sofrer alterações e simplificações na linguagem, os clássicos não seriam alterados em sua “essência”, não havendo prejuízo ao seu valor, conteúdo e forma. Cony considera, assim, que os valores dos textos originais permanecem nas adaptações, havendo apenas a “modernização” da linguagem daquelas obras.

Yves Gambier, em *Adaptation: une ambiguïté a interroger* (Adaptação: uma ambiguidade a questionar) (1992), afirma que a adaptação implica “certa liberdade”, sendo permitido ao tradutor ou adaptador fazer modificações, omissões ou acréscimos com o objetivo de tornar os textos inteligíveis para o público da cultura-alvo (1992, p. 421). De acordo com ele, existe uma ambiguidade em relação às palavras “tradução” e “adaptação” questionando a necessidade da existência de dois termos. O autor alega que:

Em referências que tratam de tradução, é difícil encontrar uma definição clara, ambos os conceitos parecem flutuar segundo critérios de pontos de vista, em relação implícita com a linguagem, a comunicação, os sinais, a interculturalidade... Assim, o conceito de “adaptação”: resultou, ao que parece, de nenhuma análise rigorosa e sistemática; encontramos vestígios, explicações parciais, especialmente na reflexão

sobre a tradução literária... [...] Qual é a relevância de dois termos *tradução* e *adaptação*? (GAMBIER, 1992, p. 421)³⁶

As obras publicadas como adaptação, muitas vezes, podem pressupor a ideia de que o único objetivo seja a adaptação da linguagem, contudo, em relação aos clássicos, não é possível dizer que seja somente essa a intenção do adaptador. A linguagem exerce um papel importante para o entendimento da obra, mas ao adaptar, deve-se manter a atenção voltada ao público para o qual a adaptação é feita. A adaptação deve ser feita considerando os seguintes fatores: adequação do assunto, da forma, da estrutura da história, do estilo e do meio pelo qual será veiculada. Em se tratando de reescritura ou releitura das obras clássicas, existe uma série de formas pelas quais os textos podem ser apresentados, principalmente para o público infantojuvenil.

Um recurso muito utilizado atualmente é a publicação de clássicos da literatura no formato *Mangá*, palavra usada para designar as histórias em quadrinhos escritas à maneira japonesa. Editoras como a Galera Record, Ática, Scipione e Cosac Naify já possuem projetos voltados para a adaptação das histórias clássicas para o público infantil e juvenil. A intenção é de que, futuramente, os leitores possam recorrer ao livro original, desta forma, as adaptações passam a ser uma maneira de apresentar tanto autor, quanto obra ao público jovem. Outra forma de adaptação utilizada é a transformação do tema literário em jogos eletrônicos como, por exemplo, *Dante's Inferno* (O Inferno de Dante), jogo de ação desenvolvido pela *Visceral Games* e publicado pela *Electronic Arts* em 2010 para os consoles *Xbox 360* e *Playstation 3*, entre outros. O jogo se baseia no primeiro cântico da *Divina Comédia* (1555), de Dante Alighieri e possui muitas semelhanças com o poema e acompanha as aventuras da personagem até que se encontre com Beatrice, sua amada, e a resgate das mãos de Lúcifer.

Conforme apontado anteriormente, uma das obras clássicas mais adaptadas da literatura universal é a história de *Fausto* que, originária da literatura popular, alcançou o estatuto de obra canônica através da publicação da obra de vida de Johann Wolfgang von Goethe. Ainda hoje, o texto vem sendo traduzido, contado e recontado sob forma de música, filmes, histórias em quadrinho, entre outras.

As adaptações que serão analisadas a seguir foram baseadas no *Fausto* de Goethe. São quatro formas diferentes de contar a história na tentativa de aproximá-la do leitor jovem e infantil contemporâneo brasileiro e alemão. Serão analisados os seguintes textos: *Fausto I*

³⁶ Texto original: *Dans les références traitant de traduction, on a du mal à trouver des définitions précises, tant les concepts semblent flotter au frê des points de vue, des implicites concernant la langue, la communication, les signes, l'interculturel... Ainsi la notion d'«adaptation»: ele n'a donné lieu, semble-t-il, à aucune analyse rigoureuse, systématique; on en trouve des traces, des explications parcellaires, surtout dans les réflexions sur la traduction littéraire... Quelle est la pertinence des deux termes **traduction** et **adaptation**?*

(2006), adaptação de Christiane Röhrig; *Angústia de Fausto* (2004), uma releitura de Paula Mastroberti, *Fausto* (2007) de Bárbara Kindermann com tradução de Christiane Röhrig e, por fim, *Faust. Der Tragoödie erster Teil* (Fausto. A primeira parte da tragédia) (2010) de Felix Görmann.

4.1 Fausto. Uma adaptação para todas as idades

A primeira obra a ser analisada é a adaptação em português feita pela tradutora Christine Röhrig que buscou recontar a história do sábio erudito *Heinrich Faust*, Henrique Fausto em português, a partir da primeira parte da tragédia goethiana. O livro foi publicado pela editora Girafinha em 2006 e possui 76 páginas.

A adaptação, que carrega o mesmo nome da obra de Goethe, conta a história de Fausto que, após ter acumulado grande conhecimento, considerou que isto não o satisfazia. Desejando transformar-se em um deus decide fazer um pacto com o diabo. A tradutora buscou oferecer aos jovens leitores uma introdução à obra clássica mantendo o texto o mais próximo possível do original. Os capítulos são divididos de acordo com a tragédia goethiana, conservando os títulos das cenas.

De linguagem simples e frases curtas, as cenas adaptadas conservam a essência da obra. Para se exemplificar o trabalho feito pela autora-adaptadora, veja-se a cena “Prólogo no céu”, apresentado da seguinte forma:

Certo dia, cercado de sua corte celestial, Deus conversava com seus três arcanjos, Rafael, Gabriel e Miguel, que elogiavam a obra divina, a Terra e os seus habitantes. Mefistófeles, o anjo das trevas, conhecido por Mefisto, que também estava ali por perto, era de outra opinião. Dizia que a criação divina não tinha dado certo e que a Terra e os homens não valiam nada. (RÖHRIG, 2006, p.5)

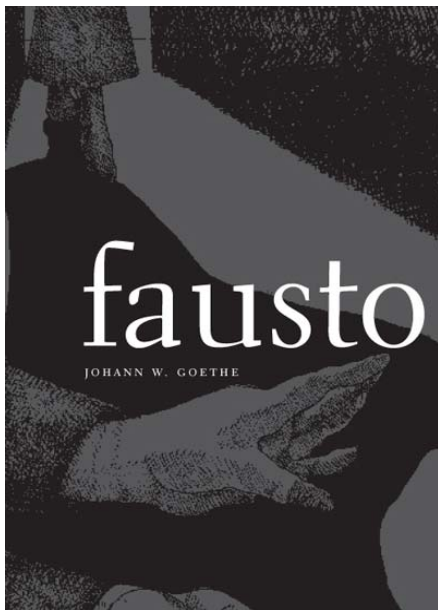
Em outros trechos, os versos são apresentados conforme escritos pelo autor sendo alterada apenas a linguagem que, na adaptação, é simplificada facilitando o entendimento em outros, Röhrig deu preferência por manter o texto conforme escrito pelo autor, sendo alterada apenas a linguagem que, na adaptação é simplificada, provavelmente com a intenção de facilitar o entendimento dos jovens leitores. A cena “Noite”, por exemplo, onde a personagem faz duras críticas ao conhecimento que adquiriu, foi transcrita conforme o texto do autor alemão. As cenas são curtas, tendo o livro, ao todo, 76 páginas em oposição às,

aproximadamente, 378 páginas³⁷ escritas por Goethe. A escolha por um número menor de páginas se configura em um estímulo para que o leitor, ainda não acostumado a dedicar-se à leitura de volumes mais densos, possa ler sem maiores dificuldades.

Quando a autora-adaptadora optou pela manutenção dos trechos originais do texto em alemão, optou por uma tradução na qual se ateuve fiel ao ritmo, mas não à rima buscando provocar, deste modo, a fruição. Como adaptadora, procurou se manter fiel ao espírito da obra original, apresentando-a sob uma aparência e linguagem condizentes com o público alvo.

A capa do livro em tom de chumbo (Figura 1a), as páginas na cor roxa e as ilustrações em preto (Figura 1b), feitas por Lúcia de Figueiredo, além de completar o sentido do poema goethiano, confere à adaptação o tom sombrio necessário à obra. A *Dedicatória (Zueingnung)* escrita pelo poeta alemão em 1797 e o *Prólogo no teatro (Vorspiel auf dem Theater)*, presentes na tradução de Jenny Klabin Segall e direcionados ao público adulto não constam na adaptação de Röhrig. A edição também ‘brinca’ com o tamanho das fontes, ora aparecendo em tamanho normal, ora ocupando uma ou duas páginas, agindo como um recurso para chamar a atenção do leitor para algumas partes do texto.

Figura 1- Adaptação do *Fausto* de Goethe por Christine Röhrig



(a)



(b)

Legenda: (a) Capa; (b) exemplo de formatação da adaptação de Christiane Röhrig.
Fonte: GOETHE, 2006.

Ao final, a tradutora apresenta uma sùmula da segunda parte do *Fausto* de Goethe fazendo com que o leitor conheça o fim destinado à personagem, mantendo a história central que envolve Fausto, Guida e Mefisto e suprimindo as aventuras históricas provadas pelo herói

³⁷ Na edição apresentada por Berliner Ausgabe de 2003.

até o cumprimento de seu pacto. A Editora Girafa, através do selo Girafinha, lançou a adaptação em comemoração aos 200 anos do personagem que símbolo da modernidade com o propósito de aproximar a obra clássica dos leitores em formação. O selo, de acordo com a própria editora, é direcionado especialmente ao público infantojuvenil e seus títulos vêm sendo adotados por instituições de ensino no Brasil.

A Girafinha foi criada em março de 2006, dirigida ao público infantojuvenil, conquistando, em seus primeiros anos, seis menções no catálogo de Bolonha, dois livros finalistas do Prêmio Jabuti e mais de vinte títulos selecionados ou indicados por instituições privadas e públicas em programas de incentivo à leitura, como o PNLD, PNBE (MEC), Fundação Biblioteca Nacional, FNLIJ – Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, Fundação para o Desenvolvimento da Educação – FDE, Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte, Secretaria Municipal de Educação de São Paulo, Governo do Estado de São Paulo e do Espírito Santo, Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, Prefeitura de Suzano e Belo Horizonte, Fundação Itaú Social, entre outros. Além disso, os títulos do selo Girafinha estão sendo adotados em importantes instituições de ensino de todo o Brasil.³⁸

Em consonância com a proposição de Gambier (1992), de que a adaptação deve ser livre para que possa haver modificações, omissões ou até mesmo adições, a tradutora apresentou a obra sem que dela fosse retirada a essência, oferecendo ao leitor uma introdução ao texto goethiano, além de torna-lo acessível a todas as idades apesar de ser direcionado ao público juvenil. Segundo o linguista francês:

Esta adaptação-reescritura (com opções de substituição palavra genéricas, condensação de frases, parafaseamento, contração de parágrafos, modificação temporal, manipulação de propostas complexas, novo arranjo temático, encurtamento de frases...) é uma forma de tradução intralingüística (Jakobson 1967), não sem analogia com a fala de um adulto conversando com uma criança pequena, com o discurso de um nativo para um não-nativo (migrante, os estrangeiros públicas...), não sem analogia com a popularização da ciência, propaganda política, campanhas publicitárias... visando supostamente o público alvo. (GAMBIER, 1992, p. 422-423)³⁹

De acordo com Gambier, existe uma linha tênue entre tradução e adaptação e, aparentemente, Röhrig procurou se manter dentro deste limite com o propósito de, não só manter fidelidade com o texto original, mas aproximá-lo dos novos leitores.

³⁸ Endereço eletrônico: <http://www.escrituras.com.br/pages.php?pageid=24>

³⁹ Texto original: *Cette adaptation-réécriture (avec substitution de mot, choix de génériques, condensation de syntagmes, paraphrasage, contraction de paragraphes, modification de temps, manipulation de propositions complexes, nouvel agencement thématique, raccourcissement de phrases...) est une forme de traduction intralinguale (Jakobson 1967), non sans analogie avec le parler de l'adulte bavardant avec un petit enfant, le parler d'un natif s'adressant à un non-natif (migrant, public d'étrangers...), non sans analogie avec la vulgarisation scientifique, la propagande politique, le campagnes publicitaires... supposée viser des publics précis.*

4.2 Angústia de Fausto. A recriação da obra goethiana

A obra que se segue foi escrita por Paula Mastroberti – artista visual, ilustradora e escritora – sob o título de *Angústia de Fausto* (2004). O texto, ao contrário da obra de Christina Röhrig, é uma recriação a partir do texto de Goethe e narra a história de um megaestrela do rock de meia-idade viciado em drogas e que, em um momento de alucinação faz um pacto com o Anjo Mau. O artista, que antes via sua carreira ruir, retorna com talento revigorado.

Mastroberti optou por transformar a obra em um romance direcionado ao público acima dos 15 anos. A história começa com Fausto tendo uma crise de *overdose* de heroína. Apesar de ser um guitarrista de muito talento, adorado por todo o mundo, a personagem busca nas drogas um refúgio para suas frustrações. Durante uma apresentação, ele passa mal e tem certeza de que irá morrer e, em meio a delírios e visões, Fausto é persuadido pelo Anjo Mau a fazer um pacto para sobreviver e recuperar tudo o que havia perdido com o consumo das drogas, ou seja, juventude, criatividade, lucidez, fama e poder assim, quando o personagem é tomado por suas alucinações, surge o Anjo Mau que o manda relaxar e não reagir. Fausto, sem conseguir respirar, suplica por sua vida. Após um longo diálogo com o Mau, o pacto é selado de forma sutil, conforme segue:

Coopera comigo e eu te serei fiel.
 Me-me ajude, porra!
Aha! Agora sim, agora sim! Compreendeste...
 De-depressa, de-de-depressa.
Acalma-te, Fausto, olha... Logo ficarás bem.
 O que – o quê é isso?
Ah, isso não posso dizer. Minha função é intervir; apenas, digamos, estimular.
Diria tratar-se de uma transfusão de sangue. (MASTROBERTI, 2004, p. 12)⁴⁰

Quando se recupera de sua crise, sem se dar conta do pacto, a personagem retorna aos palcos com mais popularidade e prestígio, se transforma no centro das atenções, mas ainda persistia a sensação de que lhe faltava algo.

Margarida, personagem constante do Fausto goethiano, aparece na história como sendo a única pessoa a não reconhecer o talento do artista. Contrariado, Fausto tenta conquistá-la pedindo ajuda ao Anjo Mau. Este, apesar de contrariado, o ajuda, mas, sob condições perversas: o roqueiro deveria escolher entre viver aquele amor ou manter o pacto para continuar a ter sucesso.

⁴⁰ O uso da fonte em negrito nas falas do Anjo Mau está presente na obra e servem para identifica-lo como uma voz interior.

Apesar de uma abordagem contemporânea, o texto possui todos os elementos pertinentes ao tema fáustico, assim como o nome das personagens, o pacto de sangue, o relacionamento com Margarida, a morte de Valentim e a presença diabólica de Mefisto. A obra é introduzida pelas seguintes citações:

“Eis que Adão se tornou como um de nós, conhecendo o bem e o mal; agora pois (expulsemo-lo do paraíso), para que não suceda que ele estenda sua mão, e tome também da árvore da vida, e coma, e viva eternamente.” (Gênesis 3.22); “Por que fazes acordo conosco se não podes cumpri-lo? Desejas voar e não te sentes seguro ante a vertigem?” (*Fausto*, Goethe) e “Tu, ó distinta e bem-feita criatura, te prometeste e uniste a nós. Não te será permitido amar.” (*Doutor Fausto*, Thomas Mann) (MASTROBERTI, 2004, não paginado)

Em seguida, a autora transcreve a invocação ao demônio presente em *A trágica história do Doutor Fausto* de Christopher Marlowe.

O uso das citações de Goethe, Mann e Marlowe não é fortuito. A escritora parece ter se inspirado nas obras dos três autores para compor sua personagem, além de fazer referência à ópera *Don Giovanni* de Mozart (1787) e à obra literária *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa (1956). A tônica contemporânea surge a partir das histórias relacionadas ao universo do rock e seus representantes, resultando em uma narrativa moderna e inteligente.

A linguagem utilizada pela autora é fluída, de estruturação simples, colocando o jovem leitor dentro de seu próprio mundo, ou seja, dialoga com o cotidiano de qualquer jovem. Por não ser comum o uso de palavrões na literatura direcionada ao público infantil, a obra não é aconselhável para crianças. A autora, ao retirar a personagem do contexto da cátedra e extrair dele o título de doutor inserindo-o no mundo do delírio e do gozo, subtrai as questões tratadas na primeira parte do *Fausto I* de Goethe. Nesse sentido, a autora tenta aproximar a obra do público inserindo a personagem em um mundo no qual o jovem tem interesse. Assim Fausto surge como um roqueiro decadente e drogado.

As ilustrações, feitas pela própria autora foram planejadas para lembrar as histórias em quadrinho ou *Mangás*. Seus traços, executados em nanquim, caneta esferográfica e grafite sobre o papel, conferem a obra um ambiente gótico e sombrio, porém, o texto foi escrito em prosa. Os capítulos mostram um pouco da perspectiva de cada personagem, a saber, Fausto, Mefisto – que na trama é o Anjo Mau, Guida, Valentim e Marta. Desta forma, o texto é capaz de edificar minúcias, atitudes e sentimentos inerentes ao jovem que o tornam os personagens próximos ao leitor.

O livro é composto por uma atmosfera de diálogos sombrios, desde a capa (Figura 2), que mostra um Fausto taciturno, até as ilustrações internas que ajudam o leitor a se envolver na trama. A voz de Mefisto aparece no texto sempre em negrito, o que confere a sensação de

ele ser apenas um delírio ou uma voz interior de Fausto. Diferentemente da obra de Goethe, não ocorre a corporificação do diabo. A autora procurou manter o elemento *sangue* relacionado ao pacto. No decorrer da narrativa, a personagem se torna depressiva e seu estado mental deambula entre a loucura e a consciência. Margarida não aparece como agraciadora, conforme o poema de Goethe, ela apenas retorna à sua vida. Ao fim, Fausto conclui que tudo foi em vão e que, para seus fãs não importava se ele estivesse morto, eles não notariam aproximando a recriação do mito fáustico do ceticismo típico da contemporaneidade pós-moderna.

Figura 2- *Angústia de Fausto*



Legenda: Capa da recriação de Paula Mastroberti da obra *Fausto* de J. W. Goethe.

Fonte: MASTROBERTI, 2004.

A obra de Mastroberti faz a interligação entre a aparição do Fausto histórico e o século XXI, se valendo do mito para abordar temas da atualidade. *Angústia de Fausto* foi o primeiro título da série Reversões, da Editora Rocco, que procura recriar as narrativas tradicionais através de situações contemporâneas, com o objetivo de despertar nos jovens o interesse pela leitura dos clássicos. De acordo com o planejamento da editora, Mastroberti recontará as histórias de *Don Quixote* de Miguel de Cervantes, *Hamlet* de William Shakespeare e *Ulisses* de Homero.

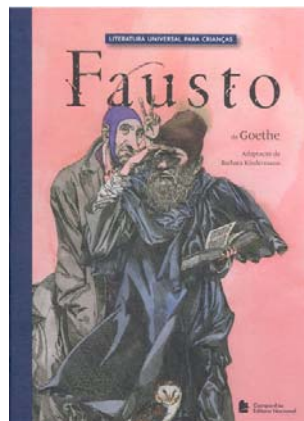
4.3 Fausto para crianças

Barbara Kindermann, fundadora da editora Kindermann Verlag, apresenta um *Fausto* voltado para o público infantil. A editora tem se configurado em uma das mais importantes no mercado de livros infantis na Alemanha. Um exemplo dessa importância pode ser encontrado na série mundialmente conhecida de literatura e poesia para crianças onde a expressão *Bilderbuch* (livro ilustrado) ganhou novas dimensões. O intuito da coleção é conduzir o jovem leitor ao conhecimento de autores e obras clássicas da literatura mundial. No Brasil, o livro publicado pela Companhia Editora Nacional em 2007, com tradução de Christiane Röhrig integra a coleção “Literatura Universal para Crianças”.

Em conformidade com a adaptação de Röhrig (2006), a obra de Kindermann não se distancia muito do texto de Goethe. A história gira em torno de Fausto, seu pacto com o diabo, o amor por Gretchen e a redenção final sendo concedido à personagem o perdão. A linguagem predominante é adequada para crianças, porém, as citações estão em linguagem poética, conforme o original, dificultando o entendimento dessas passagens.

As ilustrações de *Fausto*, feitas por Klaus Ensikat, além de auxiliar na compreensão, oportunizam o desenvolvimento de elementos importantes do texto despertando, desta forma, a curiosidade para leituras futuras. De acordo com a editora, as ilustrações fazem parte da ideia de tornar possível que as escolas utilizem as obras nas aulas de literatura, buscando maior desenvolvimento das habilidades cognitivas e de decodificação dos alunos. Desde a capa (Figura 3) até as ilustrações no interior da obra, tudo parece estar em perfeita harmonia com o texto.

Figura 3- *Fausto*



Legenda: Capa da adaptação de Barbara Kindermann.
Fonte: KINDERMAN, 2007.

O tamanho da fonte demonstra um cuidado especial, possibilitando que a criança leia sozinha. Além de *Fausto*, a editora já publicou os seguintes títulos: *Os Bandoleiros*, *O jarro quebrado*, *Guilherme Tell*, *Sonho de uma noite de verão* e *Romeu e Julieta*, além dos poemas *O aprendiz de feiticeiro*, *A promessa*, *A luva*, entre outros.

Todo o conceito da editora gira em torno da inserção das obras clássicas da literatura mundial no âmbito escolar almejando deixar, ao final, o desejo de ler a segunda parte adaptada da obra de Goethe.

4.4 Fausto segundo Flix. O mito revisitado na história em quadrinhos

A obra a ser analisada é a história em quadrinhos escrita por Flix, Felix Görmann, intitulada *Faust. Der Tragödie erster Teil* (Fausto. A primeira parte da tragédia) (2010) publicado pela editora Carlsen. O quadrinista ocupou-se por duas vezes com o tema do *Fausto* goethiano, embora tenha se dedicado ao assunto em diferentes fases da sua carreira, é possível observar nas obras conteúdos bastante semelhantes. A primeira obra *Who the Fuck is Faust?* (Mas que porra de Fausto é esse?) (1998), foi escrita quando ainda era estudante, mostra influências de diversos desenhistas e sua narrativa foi considerada pela crítica alemã imatura e vulgar. Dez anos mais tarde, ao publicar sua adaptação da obra goethiana a mudança de estilo e ritmo narrativo contribuiu para o sucesso da obra. Com o deslocamento da ação para o presente, com a reinterpretação das personagens e situações, Flix forneceu à obra de vida de Goethe ares da pós-modernidade.

Faust. Der Tragödie erster Teil foi publicado pela primeira vez no jornal alemão *Frankfurter Allgemeine* no período de julho até dezembro de 2009. Para a composição do livro, a tragédia foi revista e foram acrescentadas algumas páginas. A encadernação é feita em capa dura, amarela e com manchas nas bordas superiores que remetem à umidade.

Figura 4- *Faust. Der Tragödie erster Teil*

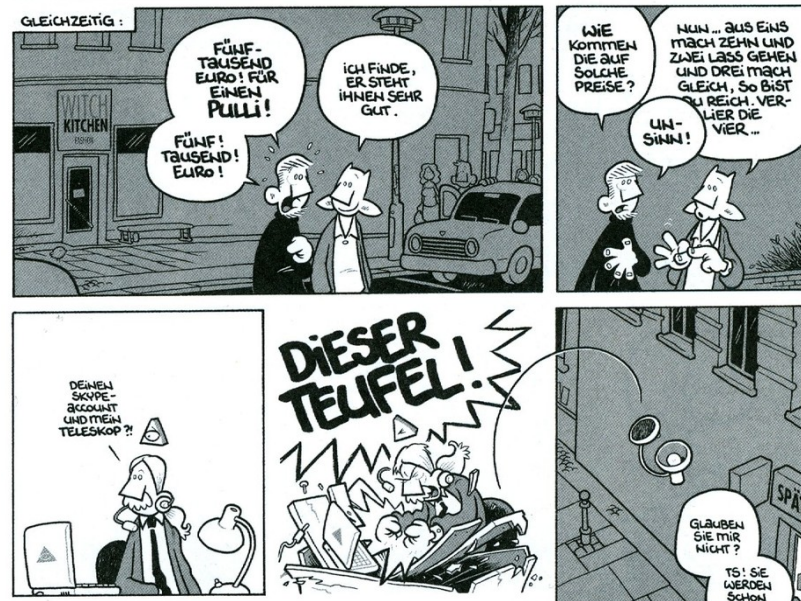


Legenda: Capa da *grafic novel* de Flix.
Fonte: GÖRMANN, 2010.

O quadrinista transportou a história de *Who the Fuck is Faust?* para o mundo moderno onde Deus criou novos mundos no computador. Margaret trabalha em um açougue e Fausto não é envenenado com uma poção, mas embriagado com vodca. O autor fez mudanças drásticas na narrativa como, por exemplo, no começo da história Fausto não é um homem velho e conhece Margaret antes de ter conhecido Mefisto. Gretchen (Margaret) não engravida e Mefisto a liberta da cadeia. A segunda versão sofreu poucas alterações aproximando ainda mais a narrativa do cotidiano do século XXI. Fausto não é mais um estudante, mas taxista e Gretchen trabalha como assistente jurídica de origem turca, mas, o tema central, bem como os desdobramentos da história permanecem inalterados. Não é necessário que o leitor tenha conhecimento prévio do texto goethiano porém, algumas piadas tornam-se mais inteligíveis para quem não conhece a obra original.

Andreas Platthaus, no prefácio à obra de Flix, observa que o quadrinista criou os desenhos para agir em diversos níveis gráficos como, por exemplo: na página 47 (Figura 6), quando Deus atira uma luminária de sua mesa e esta avança de um quadro para outro, embora estejam em planos diferentes, Mefisto precisa salvar Fausto para que o objeto não o atinja. O desenhista também utiliza tamanhos de fontes diferentes para representar arremessos, linguagens e nomes. Imagens e texto se misturam possibilitando a criação de novos significados.

Figura 5- *Faust. Der Tragödie erster Teil*



Legenda: Demonstração dos diferentes níveis gráficos e da combinação entre ilustração e texto.

Fonte: GÖRMANN, 2010, p.47.

O lado cômico da história fica a cargo de Mefistófeles, ou Mefi, que trabalha como técnico na empresa *Happy life* (Vida feliz). Perspicaz, inteligente, nem sempre abençoado mas, altamente adaptável. Flix agrega em sua obra a presença de Alah e Buda, colegas de departamento de Deus em um complexo de escritórios onde a comunicação ocorre através de meios modernos como, telefone, *Skype* ou e-mail.

O texto é divertido, rápido e moderno e destituído de qualquer vinculação à temática religiosa. À semelhança de *A angústia de Fausto*, de 2004, este não é um texto escrito em estreita relação com o texto de Goethe. É mais uma recriação que, apesar de todos os elementos similares ao texto goethiano, está em estreita com costumes e hábitos do século XXI.

A história está repleta de referências do mundo de hoje e da cultura *pop*. Já no início do livro o autor apresenta o mundo visto a partir da tela de um computador onde, conforme já citado, Deus cria mundos. Flix sortiu sua obra com *Easter Eggs* (ovos de páscoa), isto é, objetos e símbolos escondidos, colocados propositalmente para que o leitor, telespectador ou internauta encontre. É um artifício muito utilizado em jogos e filmes. O mais intrigante e inovador na obra é que o prefácio aparece apenas algumas páginas após o que parece ser o prólogo – a tela de computador.

Com uma abordagem leve e divertida, mas com uma linguagem de difícil entendimento para o público infantil por conter ironias e sarcasmos, a obra de Flix pode ser

indicada para o público jovem, embora seu público seja composto basicamente por adultos. Mais do que uma adaptação, a obra de Flix é uma paródia moderna do poema de Goethe. A obra de Flix, apesar de ser bem aceita na Alemanha, ainda não possui tradução para o português.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Literatura Popular tem se apresentado de forma bastante ampla por meio de diferentes gêneros literários, se manifestando tanto na modalidade oral, quanto na escrita, representando direta ou indiretamente a produção cultural do povo.

Conceituar a literatura, conforme apontado neste trabalho, tem sido um dos maiores problemas da teoria literária e a busca da metodologia adequada para a seleção de obras que podem fazer parte do distinto grupo, muitas vezes denominado de *Alta Literatura* ou *Literatura erudita* é constante e, na maioria das vezes, segue princípios políticos, sociais e morais.

A cultura ocidental tem construído seus cânones no rastro de uma longa tradição. As criações, embora subjetivas, passam a integrar esse conjunto canônico identificado com uma característica coletiva, anulando, de certa forma, o poder de questionamento do objeto literário. A transição do individual para o coletivo foi o projeto que orientou as propostas de formação da maioria das literaturas nacionais do século XIX, incluindo a brasileira. A seleção do cânone literário, visto como uma compilação de textos pertencentes à história de uma nação, sustenta um projeto político e ideológico de coesão nacional, correndo paralelamente à história oficial. Tudo que for além desse propósito é percebido como manifestação de menor valor, uma inadequação às chamadas grandes obras selecionadas por uma noção de consenso ilusória, um desvio em relação a modelos que se tornam inquestionáveis. Descrito como erro estético, o crítico e o público acabam desqualificando aquilo que julgam ser “menor”, ocultando o pressuposto político que está por detrás do julgamento revestido de uma pretensa aparência estética. Desta forma, o julgamento de valor a que as obras são submetidas só pode ser avaliado a partir daquilo que se estabelece como cânone. Esteajuizamento implica a existência de alguma coisa de qualidade superior, elevada ao estatuto de obra genial ou divina, ideal para ser preservada e, portanto, investida do poder de arquétipo de emulação.

De acordo com o ideário de que deva existir um grupo específico para designar o que seja literatura, pode-se concluir que ela só pode ser produzida e definida pelo especialista e, conseqüentemente, cabe a ele emitir um julgamento de valor sobre o objeto literário. Esse embate garante o monopólio e a persistência dos textos considerados como fundadores. A posição privilegiada de que goza a literatura – e o conceito moderno a ela atribuído – teve início no chamado Primeiro Romantismo, entre os alemães, no século XVIII. Nesse período, a literatura, comparada à filosofia, ganha foro de sacralidade e expressão de um absoluto; e,

como tal, só pode ser julgada por ela mesma. É esse poder simbólico que autoriza seus praticantes a selecionar seus cânones.

À margem dos textos canônicos, a literatura popular mantém viva a memória das produções de uma sociedade e estas, estão fundamentadas em uma determinada tradição. Com o tempo, foram se agregando e definindo novos elementos, principalmente no campo da oralidade, práticas novas que ampliaram as formas mais antigas e tradicionais.

Acredita-se que a literatura popular oral – de onde surgiu a maior parte da produção literária infantil – e escrita não é composta de resquícios do passado, mas é palavra viva, que se transforma continuamente na boca dos cantadores em festividades e atividades coletivas. Apesar do avanço tecnológico e das comunicações em massa, as transformações modernas ainda não conseguiram apagar as culturas populares tradicionais. A literatura popular tem se desenvolvido em meio às relações, interagindo com as tradições e tecendo ligações com a vida urbana e com as opções tecnológicas e culturais de maneira que não permaneçam estáveis.

O surgimento de uma literatura exclusivamente voltada para leitores infantis e juvenis ocorre por volta do século XVIII, quando, aliado à burguesia (nova noção de família, centrada em um núcleo unicelular), vem à tona o conceito de “infância” e, conseqüentemente, o de criança. A burguesia separou a infância da idade adulta, vendo aquela como uma faixa etária diferenciada, com interesses próprios e formação específica. Os primeiros textos direcionados a este novo público foram produzidos por pedagogos e professores, com acentuado teor educativo – surge daí a associação da literatura infantojuvenil com a escola e com a pedagogia, e a justificativa de alguns livros para crianças em circulação no Brasil, no início do século XIX, por exemplo, confundirem-se com obras didáticas.

A Literatura Infantil, como produto histórico humano, é resultante das relações subjetivas e objetivas que o homem estabelece com o seu meio social, cultural, intelectual, linguístico, político e econômico, considerando que, a noção de que deveria haver uma literatura voltada exclusivamente para o público infantil só passou a existir quando a criança começou a ser vista como indivíduo e não uma reprodução em miniatura de um adulto. Somente a partir do momento em que a criança conquistou espaço na sociedade, o artista começou a compartilhar sua percepção acerca do mundo, do homem e da sociedade, com os ideais e valores que se são considerados úteis e desejáveis para transmitir às crianças e aos jovens. Por esse motivo, a produção literária infantil resulta, também, dos aspectos filosóficos, políticos, educacionais e da qualidade da educação ofertada numa dada época e contexto socio-histórico.

A recolha da literatura de cunho popular, geralmente difundida de forma oral, possibilitou o processo de criação e adaptação de uma literatura voltada para o público infantil com o intuito de educar e moralizar conforme os padrões da sociedade.

Outro problema apontado neste trabalho foi o da origem de uma obra literária, dada a impossibilidade de detecção de qual seja a origem primária de qualquer obra, já que “todos os textos literários são tecidos a partir de outros textos literários” (EAGLETON, 2006, p. 207). O termo “origem” passou, então, a ser relacionado neste trabalho com o autor, a língua e o país em que foi escrito. Ao discorrer sobre a leitura da obra original, procurou-se atentar para as dificuldades inerentes à língua, principalmente se esta for estrangeira. A tradução literária se afigura como um recurso comumente utilizado e aceito. A adaptação surge com o mesmo intuito, o de retratar uma obra literária. A tradução recorre, muitas vezes, à adaptação, para adequar uma ideia inserida pelo autor da obra original a uma língua que, muitas vezes, não possui uma tradução literal. O recurso também é utilizado para aproximar a cultura e cotidiano do público alvo à cultura representada na obra.

Versões adaptadas de textos em que o gênero não faz parte da cultura literária de um determinado país tem se configurado uma opção viável, já que a dificuldade inerente à leitura da obra primária tende a prejudicar o entendimento. Muitas vezes, uma obra apresentada em sua forma integral para um leitor em fase de amadurecimento literário, pode acarretar seu afastamento da obra à qual ele foi apresentado, principalmente quando se trata de leitores jovens ou ainda crianças em fase de aquisição da linguagem.

Apontou-se, então que, é de adaptações de textos clássicos e de contos de fadas que provém e se fortalece a literatura infantojuvenil. Textos da tradição oral foram compilados e adaptados primeiramente pelo francês Charles Perrault, no século XVII, e pelos famosos alemães Jacob e Wilhelm Grimm, no século XIX, os contos de fadas, que antes não haviam sido criados ou escritos especificamente para as crianças bem como não faziam parte da educação burguesa, foram adaptados adequando-se ao estilo de vida burguês. Esses contos, anônimos e, portanto, recolhidos do seio do povo – do folclore popular –, eram ligados às camadas inferiores e estabeleciam conexões entre a situação social e a condição servil. Assim, por meio desses materiais preexistentes, como os clássicos e os contos de fadas, essa literatura começou a constituir o seu acervo. Por possuírem um conteúdo onírico latente e abrigarem a presença do elemento mágico, que auxilia os personagens a vencerem dificuldades, por exemplo, os contos de fadas se mostraram mais apropriados aos jovens leitores. Dessa forma, o folclore europeu foi sendo constituído por narrativas de transmissão oral, cujo sucesso fez com que migrassem para diferentes partes do mundo.

No Brasil, desde o final do século XIX, havia preocupação de fazer com que os leitores tivessem acesso e, possivelmente, maior entusiasmo com a leitura de textos. Além disso, era possível perceber que o país carecia de uma literatura própria para leitores ainda em fase de escolarização, pois até então circulavam aqui, na sua maioria, traduções de livros europeus. Era necessário repensar essa questão e procurar alguma alternativa para fazer com que esses leitores ingressassem na leitura de clássicos por outra via que não apenas a da tradução do texto integral; daí uma das razões para que se viabilizasse o aparecimento das adaptações.

Assim, com o intuito de se estabelecer uma comunicação com o leitor infantil é que se deu o aparecimento das primeiras traduções e adaptações dos contos de Charles Perrault, dos Irmãos Grimm e de Hans Christian Andersen no Brasil.

Embora as adaptações ainda dividam opiniões, sua importância e presença não podem ser ignoradas, porque elas são parte do acervo de leitura para jovens leitores. A escritora e ensaísta Nelly Novaes Coelho, em texto publicado no *Jornal do Alfabetizador*, em 1996, intitulado *O processo de adaptação literária como forma de produção de literatura infantil*, afirma que esse processo deve ser desenvolvido com rigor, o que exige do adaptador um trabalho vigoroso em três níveis, como: nível da composição, da estrutura narrativa; nível da personagem e nível do discurso. Abarcando esses três níveis, o processo de adaptação atingirá uma recriação simplificadora da linguagem narrativa, suscetível de agradar ou estimular os jovens leitores.

Após analisar os aspectos embrionários da literatura popular e infantil e o processo determinante para que uma obra literária alcançasse o estatuto de obra canônica, chegou-se ao cerne deste trabalho, a apreciação do processo de literarização de um texto de origem popular, a saber, *Erlkönig* (O rei dos Elfos), a constituição do mito literário a partir da análise das obras que remontam a história de *Fausto*, para, só então, analisar as adaptações advindas deste mito e direcionadas ao público infantil e juvenil.

Fausto, considerado símbolo cultural do individualismo moderno (WATT, 1997), é uma obra de proporções épicas que, ao ser adaptado tem tornado possível ao leitor jovem e infantil vislumbrar traços da lenda popular alemã na qual o protagonista assumiu o caráter de médico, mágico e alquimista e, contemporaneamente, pode assumir o papel de um roqueiro viciado em drogas ou de um taxista.

Coleções como, por exemplo *Encontro com os Clássicos* da Editora Paulus, apresentam adaptações dos grandes clássicos da literatura universal para os leitores jovens objetivando favorecer um primeiro contato com essas obras por meio de linguagem acessível

às novas gerações, preservando o enredo e as principais características de cada obra, motivando o gosto pela boa leitura e pelo aprofundamento no conhecimento dos clássicos e de seus autores.

As adaptações são assim reconhecidas em consonância com seus pares, ou seja, fontes em que bebem. A cada adaptação bem realizada, independente do seu formato, nas várias linguagens, é grande o número de leitores que se volta para os textos que a precederam. No entanto, não é possível ver as adaptações apenas como caminho – ou como caminho certo, aposta exata, confirmação inquestionável de acesso – aos originais, porque pode acontecer de nunca se chegar ao “original” (tradução). Ou seja, pode acontecer de não se reconhecer uma adaptação como adaptação porque, pelo desconhecimento, considerá-la como um/o original.

Este trabalho pretendeu, com estas reflexões, enfatizar que as adaptações literárias para jovens leitores, quando elaboradas com rigor e seriedade, são importantes e necessárias no processo de formação de leitores, tanto por colocarem em circulação obras clássicas distanciadas dos leitores, quanto por aproximá-las à linguagem e estéticas contemporâneas. As adaptações / traduções são consideradas necessárias por contribuírem na formação de leitores, importantes por promoverem a circulação de textos clássicos ajudando, assim, a preservar certas referências culturais. Elas têm servido como um “convite” à leitura do original – que muitas vezes pode ser a tradução. Importantes, principalmente, por tornarem a leitura diferente, menos densa, mais prazerosa, e, indubitavelmente, mais interessante.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. *Cultura Letrada: literatura e leitura*. São Paulo: UNESP, 2006.
- ALONSO, Aristides. A queda para o alto: o Fausto de Marlowe. *Revista Comum*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 22, jan./jun. 2004.
- ARAÚJO, Armindo António Teixeira. *A emancipação da literatura infantil*. Porto: Campo das Letras, 2008.
- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Trad. Dora Flaskman. 2. ed. São Paulo: LTC, 1973.
- ARISTÓTELES. *Poética*. 7. ed. Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail Mjkhailovitch. *Estética da criação verbal*. Tradução feita a partir do francês: Maria Emsantina Galvão G. Pereira. Revisão: Marina Appenzellerl. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Coleção Ensino Superior).
- BARRENTO, João (Org.). *Fausto na literatura europeia*. Lisboa: Apaginastanas, 1984.
- BENJAMIN, W. *O narrador*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas. Magia, técnica, arte e política).
- BERNHARDT, Rüdger. *Johann Wolfgang von Goethe: Das lyrische Schaffen*. Königs Erläuterungen Spezial. 2. Auflage. Bange Verlag: Hollfeld, 2009.
- _____. *Faust: ein Mythos und seine Bearbeitungen*. Königs Erläuterungen Spezial. 1. Auflage. Bange Verlag: Hollfeld, 2009.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Tradução: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- _____. *Genius: a mosaic of one hundred exemplary creative minds*. New York: Warner books, 2002.
- BURKE, P. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500 - 1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. El descubrimiento de la cultura popular. In: SAMUEL, Raphael (Org.). *Historia popular y teoria socialista*. Barcelona: Editora Crítica-Grijalbo, 1984.
- _____. *Formas de história cultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- CADEMARTORI, Ligia. *O que é literatura infantil*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2010.
- CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.
- CÂNDIDO, Antônio. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.
- CONY, Carlos Heitor. As adaptações dos clássicos e a voz do Senhor. *Folha de S. Paulo*,

São Paulo, 22 jun. 2001. Disponível em:

<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2206200127.htm>>. Acesso: 26 fev. 2015.

DABEZIES, André. Fausto. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução: Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1997.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução: Waltensir Dutra. Revisão: João Azenha Jr. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. A literatura contra o efêmero. Tradução de Sergio Molina. *Biblioteca Folha*, São Paulo, 18 fev. 2001. Disponível em:

<<http://biblioteca.folha.com.br/1/02/2001021801.html>>. Acesso: 26 fev. 2015.

ECKERMANN, Johann Peter. *Conversations of Goethe with Eckermann and Soret*. Translation: John Oxenford. London: Smith, Elder & Co., 1850. v. 2.

ESCARPIT, Denise. *La literatura infantil y juvenil en Europa*. Tradução: Diana Flores. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

ESOPO. *Fábulas Completas*. Tradução: Maria Celeste C. Dezotti; ilustrações: Eduardo Berliner; apresentação: Adriane Duarte. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FINNEGAN, Ruth. *Oral literature in Africa in World Oral Literature Series*. United Kingdom and United States: Open Books Publishers, 2012. v.1.

GAMBIER, Yves. Adaptation: une ambiguïté a interroguer. *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, v. 37, n. 3, p. 421-425, sept. 1992. Disponível em:

<<http://id.erudit.org/iderudit/002802ar>>. Acesso em: 26 fev. 2015.

GÖRMANN, Felix (Flix). *Faust. Die Tragödie erster Teil*. Hamburg: Carlson Verlag, 2010.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia – Primeira parte*. Tradução: Jenny Klabin Segall; apresentação, comentários e notas: Marcus Mazzari; ilustração: Eugène Delacroix. São Paulo: Ed. 34, 2004.

_____. *Fausto: uma tragédia – Segunda parte*. Tradução: Jenny Klabin Segall; apresentação, comentários e notas: Marcus Mazzari; ilustração: Eugène Delacroix. São Paulo: Ed. 34, 2007.

_____. *Fausto zero*. Tradução: Christine Röhrig. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

_____. *Fausto*. Recontado por Christiane Röhrig. Ilustrações: Lúcia de Figueiredo. São Paulo: Girafinha, 2006.

GRIMM, Jacob und Wilhelm. *Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm*. Berlin: in der Realschulbuchhandlung, 1812.

_____. *Contos maravilhosos infantis e domésticos, 1812*. Tradução: Christine Röhrig. Apresentação: Marcus Mazzari. São Paulo: Cosac Naify, 2012. t.1.

GUSDORFF, Georges. *Mito y Metafísica*. Introducción a la Filosofía. Traducción de Néstor

Moreno. Buenos Aires: Editorial Nova, 1960.

HEISE, E. Fausto: a busca pelo absoluto. *Cult*, São Paulo, v. 1, p. 57-60, 2008.

HERDER, Johann Gottfried. *Von Deutcher Art und Kunst: Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker. Einige fliegende Blättern*. Stuttgart: G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, 1892.

HISTORIA von D. Johann Fausten. Neudruck des Faust-Buches von 1587. Herausgegeben und eingeleitet von Hans Henning. [S.l.]: Verlag Sprache und Literatur, Halle, 1963. S. 48.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Tradução: Cid Knipel. ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

JAUSS, Hans Robert. *A História da literatura como Provocação à Teoria Literária*. 2. ed. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ed. Ática, 1994.

KANT, Immanuel. Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? In: GEDICKE, Herausgegeben von F.; BIESTER, J. E.; BAND, Vierter. *Berlinische Monatsschrift*. Berlin: Bei Haude und Spener, 1784.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Um Brasil para crianças. Para conhecer a literatura infantil brasileira: história, autores e textos*. São Paulo: Global Ed., 1986.
_____. *Literatura infantil brasileira: histórias e histórias*. 6. ed. 7. reimp. São Paulo: Ática, 2007.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Briefe, die neueste Literatur betreffend*. Vollständiger, durchgesehener Neusatz mit einer Biographie des Autors bearbeitet und eingerichtet vom Michael Holzinger. Ersterdruck: Berlin dun Stettin (Nicolai) 1759-1765. 3. Auflage. [Bonn]: Berliner Ausgabe, 2004.

_____. *Werke in fünf Bänden*. Hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar. Ausgewählt von Karl Balsler. Eingeleitet von Thomas Höhle. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1964 (BDK = Bibliothek Deutscher Klassiker)

MACHADO, Ana Maria. *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MARLOWE, Christopher. *Fausto*. Tradução: A. de Oliveira Cabral. 1. ed.: 1604. São Paulo: Hedra, 2006.

MASTROBERTI, Paula. *A angústia de Fausto*. Readaptação: Paula Mastroberti. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MAZZARI, Marcus Vinicius. Goethe e a história do Doutor Fausto: do teatro de marionetes à literatura universal. In: GOETHE, Johann Wolfgang. *Fausto: uma tragédia*. Tradução: Jenny Klabin Segall. São Paulo: Ed. 34, 2004.

MENDELSSOHN, Moses. Über die Frage: was heißt aufklären? In: GEDICKE,

Herausgegeben von F.; BIESTER, J. E.; BAND, Vierter. *Berlinische Monatsschrift*. Berlin: Bei Haude und Spener, 1784.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. Prefácio. In: COELHO, Adolfo. *Contos populares portugueses*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Papirus Editora, 1998.

OTTE, Georg. A obra de arte e a narrativa – Reflexões em torno do cânone em Walter Benjamin. In: _____; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Mosaico crítico: ensaios sobre literatura contemporânea*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

PILETTI, C. PILETTI N. *História da educação*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1997.

POSTMAN, Neil. *O desaparecimento da infância*. Tradução: Suzana Menescal de A. Carvalho e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1999.

RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Tradução: Carlos Felipe Moisés. 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 2004.

SCHMIDT, Anneliese. Volksbuch. In: AUTORENKOLLEKTIV et al. *Deutsche Volksdichtung: eine einföhrung*. Leipzig: Reclam, 1979. (Universal-Bibliothek Bd., 782)

SCHNAIDERMAN, B. 1971. Prefácio. In: EIKHENBAUM, Boris et al. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Tradução: Ana Mariza Ribeiro et al. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

SCHOLES, Robert; PHELAN, James; KELLOGG, Robert. *The nature of narrative*. New York: Oxford University Press, 2006.

SÉBILLOT, P. *Littérature Orale de la Haute Bretagne*. Paris: Maisonnueve et Cia, 1881. Les littératures populaires de toutes les nations – Traditions, légendes, contes, chansons, proverbes, devinettes superstitions. t. 1.

SODRÉ, Muniz. *Best-seller: a literatura de mercado*. São Paulo: Ática, 1985.

SOUZA, Roberto Acízelo Quelha de. *Teoria da Literatura*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2007.

SPRIET, Pierre. Le Docteur Faust de Marlowe. In: FAVIRE, Antoine et al. *Faust: Cahiers de l'Hermetisme*. Paris: Éditions Albin Michel, 1977.

SWEETSER, Marie-Odile. The Art of Praise from Malherbe to La Fontaine. In: _____. *The shape of change: essays in early modern literature and La Fontaine in honor of David Lee Rubin*. New York: Faux Titre, 2002.

TATAR, Maria. *The classic fairy tales: texts, criticism*. New York: Norton Critical Editions, 1999.

_____. *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada*. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Tradução: Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

YATES, Frances. The reaction: Christopher Marlowe. In: _____. *The occult philosophy in the elizabethan age*. London: New York: Routledge, 2003.

ZUMTHOR, P. *A letra e a voz: a "literatura" Medieval*. Tradução Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.