

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS**

**RAFAELLA DA SILVA BARROS**

**O PERSONAGEM COMO JANELA DE LEITURA: UM ESTUDO SOBRE  
LITERATURA E RECEPÇÃO**

**PORTO ALEGRE**

**2017**

RAFAELLA DA SILVA BARROS

**O PERSONAGEM COMO JANELA DE LEITURA: UM ESTUDO SOBRE  
LITERATURA E RECEPÇÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em Letras, pelo curso de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

PROF<sup>a</sup>. DR<sup>a</sup>. REGINA ZILBERMAN  
ORIENTADORA

PORTO ALEGRE

2017

## AGRADECIMENTOS

*Agradeço a Deus por ter abençoado o meu sonho, por ter me acompanhado a cada momento, me protegendo e iluminando o meu caminho.*

*Agradeço aos meus pais, Alfeu e Neila, por todo amor, apoio e incentivo. Obrigada por sempre estarem ao meu lado, acreditando em mim, e me ajudando a chegar até aqui.*

*À minha irmã, Daniella, pela nossa amizade, pelo compartilhar dos sonhos, das expectativas e das aprendizagens.*

*A todos os familiares que, de alguma maneira, me incentivaram a chegar até aqui. De modo especial à minha avó, Ernesta, por todas as vezes que rezou por mim. Aos meus padrinhos, Joaber e Fabiana, por me acompanharem na intensa semana do vestibular. E aos meus tios, João Paulo e Marlene, por terem me acolhido em sua casa durante os primeiros dois anos de faculdade. Obrigada por todo carinho.*

*A todos os meus amigos, que me ajudaram de diversas maneiras a chegar até aqui. Obrigada por torcerem por mim, por me apoiarem e por deixarem tudo mais alegre.*

*À professora Ana Lúcia Liberato Tettamanzy e ao grupo de contadores de histórias, “Quem Conta um Conto”, por terem me proporcionado tantas experiências e aprendizados dentro e fora da Universidade.*

*À professora Regina Zilberman, por acolher minhas ideias e me orientar na realização deste trabalho.*

*Palavras são, na minha não tão humilde opinião,  
nossa inesgotável fonte de magia.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> HARRY Potter e as Relíquias da Morte – Parte II. Direção: David Yates. Produção: David Heyman, David Barron e J.K. Rowling. Londres: Warner Brothers, 2011. 2 DVDs.

## RESUMO

O presente trabalho versa sobre um elemento característico da literatura: a fantasia. Partindo da perspectiva de que é na literatura infanto-juvenil que a fantasia se torna mais representativa, pretende-se demonstrar que há, nessas narrativas, personagens que funcionam como *janelas de leitura*, que conduzem o leitor para além de sua própria realidade, inserindo-o no *maravilhoso* do texto. Ao adentrar o mundo de um texto através das *janelas de leitura* abertas por um personagem, o leitor é tomado pelo envolvimento com a narrativa. A partir desse envolvimento realiza-se o confronto com o texto lido, o que gera em si uma transformação. O personagem, passando pelos eventos e situações do texto, pode também defrontar-se com essa transformação, gerada pelas experiências da narrativa. Assim, podemos pensar o percurso do personagem como metáfora das possibilidades de envolvimento e transformação do próprio leitor.

**Palavras-chave:** Janelas de Leitura; Fantasia; Literatura Infanto-Juvenil.

## ABSTRACT

The present work is about a characteristic element of literature: the fantasy. Starting of the perspective that it is in juvenile literature that fantasy becomes more representative, it is intended to demonstrate that, in these narratives, there are characters that work as *reading windows*, that lead the reader to beyond of its own reality, inserting it in the *wondrous* of the text. When entering the world of a text through the *reading windows* opened by a character, the reader is taken by the involvement with the narrative. From this involvement is done the confrontation with the read text, wich generates in itself a transformation. The character, passing by events and situations of the text, can also defront itself with this transformation, generated by the narrative experiences. Thus, we can think the character's journey as a metaphor of the possibilities of involvement and transformation of the reader itself.

**Keywords:** Reading Windows; Fantasy; Juvenile Literature.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>7</b>
<b>1. O <i>MARAVILHOSO</i> DAS NARRATIVAS INFANTO-JUVENIS E A IMPORTÂNCIA DA FANTASIA.....</b>	<b>9</b>
<b>2. O PERSONAGEM COMO JANELA DE LEITURA.....</b>	<b>17</b>
<b>3. O CONFRONTO COM O TEXTO E A TRANSFORMAÇÃO DO LEITOR.....</b>	<b>27</b>
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>37</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>39</b>

## Introdução

O presente trabalho versa sobre um elemento característico da literatura: a fantasia. Partindo da perspectiva de que é na literatura infanto-juvenil que a fantasia se torna mais representativa, pretende-se demonstrar que há, nessas narrativas, personagens que funcionam como *janelas de leitura*, que conduzem o leitor para além de sua própria realidade, inserindo-o no *maravilhoso* do texto.

O primeiro capítulo abordará a importância da fantasia na formação desse público-leitor. Para isso, serão expostas as considerações de Bruno Bettelheim (1979) acerca da literatura, e mais especificamente o conto de fadas, como fonte de estímulos de fantasia, junto de sua importância no desenvolvimento da mente e da personalidade.

Após a exposição desses pontos, será traçada, do ponto de vista teórico, a diferença entre os gêneros literários que lidam com variadas narrativas de fantasia, dando-se ênfase aos gêneros *fantástico* e *maravilhoso*, a partir das considerações de Tzvetan Todorov (2014). Será abordada, ainda, a relação entre o gênero *maravilhoso* e os contos de fadas, a partir das reflexões propostas por Regina Zilberman (1983).

No segundo capítulo, será desenvolvida a ideia de personagem enquanto *janela de leitura*, a partir dos conceitos de identificação, conforme as considerações de Fernanda Almeida Bastos (2003), e de prazer estético, conforme Hans Robert Jauss (1979).

Para tanto, será analisado o personagem Bastian, protagonista do romance infanto-juvenil *A História Sem Fim*, de Michel Ende (2000). A obra também será situada no gênero *maravilhoso*, traçando-se, todavia, os seus pontos de contato com o *fantástico*.

Ainda nesse capítulo, será comentada a noção de *mundo do texto*, proposta por Paul Ricoeur (2008), relacionada, inicialmente, ao gênero *maravilhoso* e às possibilidades de se pensar um mundo diferente do cotidiano.

Por fim, no terceiro capítulo, a reflexão se voltará às implicações decorrentes da inserção do leitor no mundo do texto, quais sejam: o envolvimento com a narrativa e a transformação gerada em si a partir disso.

O conceito de prazer estético será complementado por meio de três categorias, assim como o de identificação através da noção de níveis – ambos conforme considerações de Hans Robert Jauss.

A noção de *mundo do texto* também será retomada, relacionando-se, então, às possibilidades de *ser-no-mundo* que o texto apresenta ao leitor, o que leva a considerar-se o texto como mediação da compreensão de si.

A partir da orientação teórica apropriada e a análise do personagem Bastian, de *A História Sem Fim*, espera-se ter evidenciado que certos personagens funcionam como *janelas de leitura*, que desvendam ao leitor o mundo de cada texto, ao mesmo tempo em que lhe possibilitam refletir sobre sua própria experiência, a ponto de transformá-la.

## 1. O *maravilhoso* das narrativas infanto-juvenis e a importância da fantasia

A fantasia sempre foi um elemento importante e característico da literatura. Afinal, o que é a literatura senão a forma expressa da capacidade de fantasiar, imaginar, criar, representar? A rigor, podemos pensar que a fantasia constitui o cerne da literatura enquanto ficção, pois mesmo uma obra realista é fruto da imaginação de seu escritor. No entanto, como criação de outras realidades, a fantasia plenifica-se na literatura, proporcionando encantamento e despertando o interesse dos mais variados leitores. Podemos assim pensar em narrativas de fantasia propriamente ditas, que exercem seu fascínio tanto em leitores jovens quanto adultos, inserindo-os no mundo próprio de cada texto, repleto de possibilidades.

Embora seja significativa para a literatura destinada aos mais variados leitores, é na literatura infanto-juvenil que a fantasia se torna mais representativa. As narrativas apresentam um universo fantástico em que é possível encontrar animais e objetos falantes, entre outros elementos da ordem do imaginário. Além de ser atrativa, a fantasia desempenha também um papel importante na formação desses leitores, de um modo particular na das crianças. O educador e terapeuta Bruno Bettelheim estuda a importância da fantasia no desenvolvimento da mente e da personalidade da criança, e comenta:

os pensamentos da criança pequena não procedem de modo ordenado, como o do adulto – as fantasias da criança são seus pensamentos. Quando uma criança tenta entender-se e entender os outros, ou imaginar as conseqüências possíveis e específicas de alguma ação, ela desenvolve fantasias em torno destes resultados (BETTELHEIM, 1979, p. 150).

Diante da importância da fantasia para a criança e do papel que desempenha no processo para *entender-se e entender os outros*, Bettelheim destaca a literatura como fonte de estímulo dessas fantasias, dando ênfase ao conto de fadas folclórico. Remetendo à sua experiência no tratamento de crianças, o terapeuta indaga-se sobre o fato de elas considerarem os contos de fadas “mais satisfatórios do que todas as outras histórias infantis” (BETTELHEIM, 1979, p. 14) e assim justifica seu interesse por essa literatura específica, analisada em seu livro *A Psicanálise dos Contos de Fadas*.

Bettelheim assinala que, por intermédio do conteúdo imagético desses contos, a criança projeta seus conflitos interiores e, assim, faculta a compreensão dos problemas que a afetam interiormente, suas dificuldades e ansiedades. Essa compreensão não aflige a criança,

pois ela não vincula tais problemas diretamente à própria experiência, eles apenas estão projetados naquela vivenciada pelos personagens da narrativa.

Ao se deparar com uma história de gigantes, por exemplo, a criança se identifica com o personagem infantil que precisa enfrentar esse grandioso ser. Nessa história, a criança pode vir a projetar os seus medos e angústias em relação ao enfrentamento com o adulto e tudo o que ele representa para ela: a ideia da sua superioridade em tamanho, força e experiência. A relação do gigante com esse conflito interior é algo que a criança faz inconscientemente. Ela não se aflige com o desejo de enfrentar o adulto porque isso não é explícito para ela, seu desejo está apenas projetado na narrativa. Nesse sentido, as narrativas de fantasia exercem um caráter de segurança, a criança sente-se segura no universo fantástico porque nele pode lidar com seus desejos transgressores sem a necessidade de declará-los.

Segundo Bettelheim, “se as pressões internas da criança predominam – o que acontece com frequência – o único caminho pelo qual ela pode esperar obter algum controle sobre elas é a externalização” (BETTELHEIM, 1979, p. 82). Desse modo, podemos pensar que, ao projetar seus conflitos interiores na narrativa, a criança faz deles uma externalização e, por esse motivo, consegue alcançar uma compreensão de suas ansiedades. De outro modo, podemos pensar que essa externalização se apresenta por meio das narrativas, onde a criança encontra possibilidades de efetuar o gesto da identificação de seus conflitos com os do personagem.

Diante da externalização de suas pressões internas, a criança torna-se capaz de buscar soluções para elas. Quanto a isso, novamente se destaca a importância da fantasia, porque a partir dela a criança pode encontrar a “*própria* solução através da contemplação do que a estória parece implicar acerca de seus conflitos internos” (BETTELHEIM, 1979, p.33). Tal solução não vem exposta à criança em forma de um conceito ou de uma norma a ser seguida. Ao contrário, parte de um gesto próprio da criança quando, na fantasia, elabora os seus conflitos internos. Para que encontre suas próprias soluções, a criança precisa antes encontrar fruição na narrativa, adentrar seu universo fantástico, envolver-se com a história. Chegar à compreensão de seus conflitos e, posteriormente, a uma solução para eles, é algo que se dá inconscientemente. Nesse sentido, Bettelheim atenta para o fato de que as narrativas são úteis para a criança na medida em que ela não saiba o que significam psicologicamente para ela.

O recurso à fantasia possibilita, então, que a criança reconheça e chegue, ela mesma, às suas próprias soluções, àquelas que considera adequadas para o estágio de desenvolvimento em que se encontra. As narrativas que se valem desse recurso são, desse modo, afastadas de propósitos normativos ou doutrinantes, ou ao menos deveriam ser, na medida em que não determinam preceitos e normas, mas abrem-se a uma gama de múltiplos significados.

Para Bettelheim, a natureza irrealista dos contos de fadas – o que estendo para outras narrativas de fantasia – é um expediente importante, porque evidencia que sua preocupação “não é uma informação útil sobre o mundo exterior, mas sobre os processos interiores que ocorrem num indivíduo” (BETTELHEIM, 1979, p. 34). Assim sendo, tais narrativas falam a cada leitor de um modo particular, tocando em questões que lhe são próprias, significando algo diferente a cada momento distinto em que se estabelece contato com o texto.

No que tange especificamente à criança, a fantasia ainda desempenha a função de suprir as lacunas de seu pensamento e de sua experiência de mundo. Ela fala à criança de um modo compreensível a ela, compatível ao seu modo de pensar e de encarar o mundo. A fantasia, então, sutilmente leva a criança a refletir sobre si mesma e sobre sua realidade e é nesse sentido que a narrativa atribui significado à vida da criança.

Como educador e terapeuta, Bettelheim acredita que, “para encontrar um significado mais profundo, devemos transcender os limites de uma existência autocentrada e acreditar que daremos uma contribuição significativa para a vida” (BETTELHEIM, 1979, p. 12). Nesse sentido, faz uma crítica à literatura destinada a crianças quando esta pretende apenas “divertir ou informar”, mostrando-se superficial em matéria de significação:

A ideia de que, aprendendo a ler, a pessoa, mais tarde, poderá enriquecer sua vida é vivenciada como uma promessa vazia quando as histórias que a criança escuta ou está lendo no momento são ociosas. A pior característica destes livros infantis é que logram a criança no que ela deveria ganhar com a experiência da literatura: acesso ao significado mais profundo e àquilo que é significativo para ela neste estágio de desenvolvimento (BETTELHEIM, 1979, p. 13).

As narrativas de fantasia vão, desse modo, ao auxílio da criança em seu processo de *entender-se e entender os outros*, isto é, o recurso ao fantástico possibilita que a criança reflita e gere uma compreensão sobre si mesma, sobre seus processos interiores para, então, tornar-se mais capaz de entender aqueles que estão ao seu redor. A inserção na fantasia conduz o leitor a um conhecimento mais profundo de sua própria realidade. É nesta medida que as narrativas dão acesso *ao significado mais profundo*: de um modo particular, próprio a cada

leitor, que transfere para as situações de sua vida os sentidos que apreendeu a partir de sua experiência com a literatura.

Diante da variedade de textos que se valem do recurso fantástico e dos diferentes modos de lidar com esse recurso no interior das narrativas, desenvolveram-se algumas teorias a esse respeito no campo da literatura. Uma das mais conhecidas consiste na proposta de Tzvetan Todorov. Em *As Estruturas Narrativas*, livro que reúne uma série de artigos do teórico, consta um capítulo intitulado *A Narrativa Fantástica*, em que o autor faz sua primeira definição do *fantástico*, gênero literário que distingue de outros dois muito próximos a ele, com os quais estabelece fronteira: o *estranho* e o *maravilhoso*.

Com base nessa definição, uma narrativa pertence ao gênero *fantástico* quando seus acontecimentos transcorrem no mundo tal qual o conhecemos, havendo, no entanto, a presença de elementos extraordinários, sobrenaturais. Esses elementos surgem na narrativa causando estranhamento no leitor e o fazem oscilar entre uma explicação racional e outra sobrenatural, sem saber a qual recorrer para que se dê conta de tais elementos:

O fantástico ocupa o tempo dessa incerteza; assim que escolhemos uma ou outra resposta, saímos do fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural (TODOROV, 1970, p. 148).

Para Todorov, é essa hesitação perante o sobrenatural que caracteriza o gênero *fantástico*. Ele a relaciona primeiramente ao personagem e em seguida ao leitor. Se o personagem, no interior da narrativa, hesita entre uma explicação racional ou sobrenatural para o elemento insólito, o leitor acompanha sua hesitação, sendo ele mesmo tomado por ela:

O fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que o leitor tem dos acontecimentos narrados: esse leitor se identifica com a personagem. É importante precisar desde logo que, assim falando, temos em vista não tal ou tal leitor particular e real, mas uma “função” de leitor, implícita no texto (da mesma forma que está implícita a de seu narrador). A percepção desse leitor implícito está inscrita no texto com a mesma precisão que os movimentos das personagens (TODOROV, 1970, p. 150-151).

Dando prosseguimento à sua definição no já mencionado capítulo *A Narrativa Fantástica*, Todorov determina três condições a serem preenchidas para que uma narrativa possa ser considerada pertencente ao gênero *fantástico*. A primeira delas consiste na hesitação do leitor. A segunda estabelece que “essa hesitação deve ser igualmente sentida por uma personagem; desse modo, o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação se acha representada e se torna um dos temas da obra”

(TODOROV, 1970, p. 152). Contudo, aprofundando seus estudos sobre o gênero, Todorov reformula essas condições quando escreve posteriormente *Introdução à Literatura Fantástica*, livro dedicado inteiramente ao desdobramento do assunto já antes abordado em *As Estruturas Narrativas*.

Nessa reformulação, a hesitação do leitor continua sendo a primeira condição do *fantástico*. A diferença consiste no fato de que ela não precisa, necessariamente, ser sentida também por um personagem. Assim sendo, não é imprescindível que ela esteja representada, embora Todorov destaque que a maioria dos textos que provocam hesitação no leitor tem essa mesma hesitação representada no interior da narrativa. De todo modo, a condição da identificação do leitor com o personagem torna-se facultativa e não necessária para o *fantástico*.

A terceira condição não sofre alterações com a escrita de *Introdução à Literatura Fantástica*, semelhante à antes formulada no capítulo de *Estruturas Narrativas*. Diz respeito à atitude que o leitor deve adotar em relação ao texto. Aqui Todorov não se refere à “função” de leitor que está implícita no texto – como se referiu anteriormente ao determinar a identificação do leitor com o personagem – mas sim ao leitor real, que tem sua experiência particular com a obra literária, situando-se, portanto, no nível da interpretação. Para que pertença ao *fantástico*, Todorov estabelece que a atitude do leitor para com o texto deve ser a de recusar tanto a *interpretação alegórica* quanto a *interpretação “poética”*.

Por interpretação alegórica, entende-se aqui o sentido atribuído às narrativas que apresentam elementos extraordinários sem que esses causem questionamento, pois o leitor considera que tais elementos pertencem a uma lógica interna da narrativa, que não interfere na de sua realidade concreta. Já a interpretação poética remete à atitude do leitor frente à poesia, em que a linguagem pode sugerir sentidos que se sobrepõem à realidade objetiva sem, no entanto, “tentar ir além das palavras” (TODOROV, 1970, p. 151).

Por se tratarem de interpretações que não geram incerteza no leitor, que não o levam a interrogar-se sobre o elemento insólito, é que escapam ao gênero *fantástico*. Nesse sentido, Todorov destaca que o *fantástico* implica um certo modo de ler, o que complementa em *Introdução à Literatura Fantástica* quando define a terceira condição: “trata-se de uma eleição entre vários modos (e níveis) de leitura” (TODOROV, 2014, p. 39).

Tendo estabelecido as três condições para a definição do gênero, Todorov retoma a ideia de que o *fantástico* ocupa o tempo de uma incerteza, isto é, de uma hesitação. Enquanto o leitor oscila entre uma explicação racional e outra sobrenatural para o elemento insólito, enquanto a ambiguidade se mantém na narrativa, ela está situada no *fantástico*. No entanto, a partir do momento em que o leitor escolhe uma ou outra explicação – identificando-se ou não com um personagem – a narrativa deixa o *fantástico* para pertencer a outro gênero: o *estranho* ou o *maravilhoso*.

O *estranho* se define quando os elementos extraordinários do texto surgem causando incômodo e estranhamento, mas acabam por tendo explicações racionais que permitem ao leitor adequá-los à sua realidade. É o que acontece, por exemplo, em narrativas que apresentam elementos sobrenaturais que se justificam através do sonho de um personagem.

Por outro lado, o *maravilhoso* se define quando elementos extraordinários surgem no texto sem causar incômodo ou estranhamento no leitor. Há uma lógica interna da narrativa que lhe permite considerar possíveis ou verossímeis tais elementos dentro da obra. A *interpretação alegórica* referida por Todorov é própria do gênero *maravilhoso*, pois o leitor não se questiona sobre o extraordinário, mas o considera algo à parte da realidade concreta:

No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos contados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos (TODOROV, 2014, p. 59-60).

Delimitando os três gêneros, Todorov comenta sobre sua ocorrência nas obras literárias. Em *Introdução à Literatura Fantástica*, o teórico aponta para o fato de o *fantástico* ter uma vida cheia de perigos, considerando que se coloca no limite entre o *estranho* e o *maravilhoso*. Embora assinala a existência de obras essencialmente *fantásticas*, isto é, que mantêm a ambiguidade até o fim da narrativa, ele destaca a tendência geral das obras de se encaminharem para alguma explicação, seja ela racional ou sobrenatural, o que caracteriza o *fantástico* como um gênero efêmero. Em tais obras, pertencentes ao *estranho* ou ao *maravilhoso*, o efeito do *fantástico* se produz somente durante uma parte da leitura.

A partir de sua definição do gênero *fantástico* e de seu contraponto com os gêneros *estranho* e *maravilhoso*, Todorov desenvolve seu modelo teórico e apresenta, assim, uma proposta de análise dos textos que se valem do recurso fantástico, a depender dos diferentes modos de lidar com esse recurso no interior das narrativas. Como método estruturalista de análise, tal modelo teórico pode apresentar-se de modo um tanto engessado; por outro lado,

podemos pensar que esse mesmo modelo mostra-se, de certa forma, flexível, já que estabelece suas definições de acordo com a atitude do leitor.

Situar uma narrativa entre os três gêneros definidos por Todorov implica, portanto, analisar os diferentes modos de lidar com o recurso fantástico. Em outras palavras, significa analisar como se dá o processo de leitura, como o leitor encara e lida com o extraordinário: se permanece numa posição ambígua, sem encontrar uma explicação para o que lê, a narrativa pertence ao *fantástico*; se encontra uma explicação racional para o extraordinário, ela pertence ao *estranho*; se admite que a narrativa possui uma lógica interna que torna o extraordinário possível, ela pertence ao *maravilhoso*.

As narrativas de fantasia, às quais me referi no início deste trabalho como aquelas em que se verifica a criação de outras realidades, pertencem, assim, ao gênero *maravilhoso*. Possuem uma lógica interna que conduz o leitor para o mundo próprio de cada texto, onde o extraordinário é possível e repleto de significados. Inserir-se no *maravilhoso* do texto é, por assim dizer, inserir-se num outro mundo; nas palavras de Selma Calasans Rodrigues, *um mundo do faz de conta*. Tal definição remete nosso imaginário ao dos contos de fadas, narrativas que bem ilustram o gênero da fantasia por excelência.

Conforme Regina Zilberman, nos ensaios de seu livro *A Literatura Infantil na Escola*, o elemento maravilhoso é percebido nos contos de fadas “como constitutivo do real, adquirindo assim naturalidade” e, por esse motivo, “possibilita uma ruptura com os constrangimentos espaço-temporais, de modo que as personagens podem assumir um caráter simbólico” (ZILBERMAN, 1983, p. 42).

Sendo percebido como natural, o elemento maravilhoso cria nessas narrativas uma realidade própria, que forma suas próprias regras, e que acarreta o caráter simbólico dos personagens. Zilberman atenta para o fato de ser esse caráter simbólico o que chama a atenção de Bruno Bettelheim para os contos de fadas.

Assim como o terapeuta, a autora destaca o papel dessas narrativas na formação do indivíduo, da criança particularmente. Todavia, além de mencionar suas contribuições para a compreensão dos conflitos interiores, ela apresenta também uma análise dos contos de fadas como instrumento emancipatório, referindo-se aos estudos de Richter & Merkel.

Para os autores, o *maravilhoso* nos contos de fadas é uma possibilidade de representação do contexto social, de modo que este se torna acessível ao entendimento da criança, o que permite a ela uma reflexão e um posicionamento sobre sua realidade.

Tal concepção deve-se a uma análise das origens do conto de fadas folclórico. Este, em princípio, não era destinado às crianças, mas sim aos adultos, em particular àqueles pertencentes às classes mais pobres da sociedade, como os camponeses no sistema feudal. Entende-se, então, que os contos eram narrados como desejo de subversão do sistema, o que de fato não podia se concretizar, já que toda conquista narrada passava pelo *maravilhoso*, isto é, pelo auxílio extraordinário.

Com a ascensão da burguesia, os contos de fadas sofrem adaptações e passam a ser utilizados na formação dos jovens com o propósito de transmitir os valores da nova ideologia. Sendo, então, destinados às crianças, os contos não expressam mais o desejo transgressor do camponês, mas sim o da criança que busca sua autonomia em meio ao mundo adulto, valendo-se, para tanto, do recurso ao fantástico:

é mantido o elemento maravilhoso enquanto fator constitutivo da fábula narrativa, uma vez que sem ele inexistiria o conto de fadas; todavia, esta permanência vincula-se à necessidade de que seja assegurado o valor compensatório do conto de fadas. Deste modo, é o maravilhoso que endossa, de modo substitutivo, a pequena participação da criança no meio adulto. Por meio da magia, ela foge às pressões familiares e realiza-se no sonho (ZILBERMAN, 1983, p. 41).

De todo modo, a inserção no *maravilhoso* conduz a criança a um conhecimento mais profundo de sua própria realidade, permitindo que haja uma reflexão sobre seu próprio mundo. Assim como Bettelheim, Zilberman destaca o fato de a fantasia suprir as lacunas do pensamento e da experiência da criança na medida em que lhe oferece uma visão de mundo. No entanto, estende isso para além dos contos de fadas, o que atravessa toda obra de ficção:

Como procede a literatura? Ela sintetiza, por meio dos recursos da ficção, uma realidade, que tem amplos pontos de contato com o que o leitor vive cotidianamente. Assim, por mais exacerbada que seja a fantasia do escritor ou mais distanciadas e diferentes as circunstâncias de espaço e tempo dentro das quais uma obra foi concebida, o sintoma de sua sobrevivência é o fato de que ela continua a se comunicar com seu destinatário atual, porque ainda fala de seu mundo, com suas dificuldades e soluções, ajudando-o, pois, a conhecê-lo melhor (ZILBERMAN, 1983, p. 22).

Mais do que o prazer de desvendar outras realidades, a fantasia nos proporciona, então, um conhecimento mais profundo de nossa própria circunstância. Adentrar o mundo de um texto implica encontrar nele os sentidos que refletem e que se aplicam à nossa própria experiência. Nisso consiste o encantamento e o *maravilhoso* da literatura.

## 2. O personagem como *janela de leitura*

Ao considerar o gênero *maravilhoso* como aquele em que se verifica a criação de outras realidades, entende-se que, para desvendar a lógica interna de suas narrativas, é preciso que o leitor seja conduzido até ela, de modo que estabeleça a diferença entre o mundo criado pelo texto e o mundo que habita. Nesse sentido, podemos pensar que há nas narrativas de fantasia personagens que funcionam como *janelas de leitura*, isto é, que conduzem o leitor para além de sua própria realidade, inserindo-o no *maravilhoso* do texto.

À medida em que os personagens – inicialmente pertencentes ao mundo tal como o conhecemos, a realidade comum – são conduzidos ao *maravilhoso*, desvendando outras realidades, o leitor também se deixa conduzir. Essa é uma das formas possíveis de pensar o personagem como *janela de leitura*, tendo em vista algumas narrativas de fantasia, como é o caso do personagem Bastian em *A História Sem Fim*.

*A História Sem Fim* é um romance infanto-juvenil escrito pelo autor alemão Michael Ende e publicado no ano de 1979. A narrativa se constrói em dois planos, tendo como primeiro a história de Bastian Baltasar Bux, um menino gordo e de rosto pálido com aproximadamente dez anos de idade. A mãe de Bastian morrera, e o pai, que antes brincava e contava-lhe histórias, depois da morte da mãe passou a ter um olhar “triste e ausente” (ENDE, 2001, p. 30), mantendo com ele um relacionamento distante.

Bastian também tinha dificuldades na escola, tendo repetido o ano e sendo alvo de chacota dos colegas. O livro inicia com Bastian escondendo-se deles em uma livraria, na qual trava uma conversa com o dono, Sr. Koreander, contando-lhe sobre seus pais e os problemas com os outros garotos da escola. Nessa conversa, Bastian revela imaginar histórias, inventar nomes e palavras – o que constitui um dos motivos de zombaria dos colegas. Mais adiante, esclarece-se seu gosto pela ficção: “A paixão de Bastian Baltasar Bux eram os livros” (ENDE, 2001, p. 6). Essa paixão leva Bastian a roubar o livro que o Sr. Koreander tinha em mãos quando ele o deixa sobre a poltrona para atender um telefonema. “Era como se o livro tivesse uma espécie de magnetismo que o atraía irresistivelmente” (ENDE, 2001, p. 5).

Bastian esconde o livro embaixo do casaco e foge da livraria, mas sua consciência não permite que volte para casa e encontre o pai. Acaba tomando o caminho da escola, e esconde-

se no sótão que, dentre outras coisas, tinha “alguns animais empalhados, roídos pelas traças, entre eles uma enorme coruja, uma águia real e uma raposa” além de “um esqueleto humano pendurado numa espécie de cabide, e muitas caixas e caixotes cheios de velhos colchões de ginástica” (ENDE, 2001, p. 10). Bastian senta-se sobre os colchões e cobre-se com uma manta cinzenta para começar a ler o livro, também intitulado *A História Sem Fim*.

Ao começar a leitura, Bastian percebe que se trata de uma história fantástica, repleta de criaturas extraordinárias. A partir de então, a narrativa entra em seu segundo plano, o da história lida pelo personagem, e o romance passa a alternar-se entre narrar a história fantástica do livro de Bastian e a história da qual o próprio Bastian faz parte e que transcorre no mundo tal como o conhecemos. Trata-se, então, de uma narrativa dentro de uma narrativa, sendo que, em ambas, Bastian funciona como *janela de leitura* para nós, leitores reais, já que é sob o seu ponto de vista que vamos sendo conduzidos tanto à narrativa que se passa no primeiro plano – contando a história do próprio Bastian, seus conflitos e seu percurso – quanto à narrativa que se passa no segundo plano – contando a história do livro que o personagem lê.

Através da leitura de Bastian, desvendamos a realidade do novo livro. Trata-se de um reino chamado Fantasia, cuja existência está em grave perigo devido à ameaça do “Nada”, que consome todos os seres e lugares desse mundo fantástico. A história inicia com mensageiros de diferentes países dirigindo-se à imperatriz Criança para lhe relatar a destruição causada pelo “Nada” e lhe pedir ajuda. Descobrem, porém, que uma doença a atingiu e que provavelmente a enfermidade esteja relacionada com o mal que também atinge Fantasia, tal a conexão que se estabelece entre uma e outra:

A imperatriz Criança – conforme o seu título já dizia – era a soberana de todos os inumeráveis países do reino sem fronteiras de Fantasia; na verdade, porém, ela era muito mais do que soberana, ou melhor, era algo muito diferente.

Não governava, nunca tinha empregado a força ou feito uso do seu poder, não dava ordens e não julgava ninguém, nunca atacava nem tinha de se defender de atacante algum; pois ninguém jamais pensaria em se rebelar contra ela ou em lhe fazer mal. Para ela, todos eram iguais.

Limitava-se a existir, mas sua existência tinha um significado muito especial: ela era o centro de toda a vida de Fantasia.

E todas as criaturas, boas ou más, bonitas ou feias, alegres ou sérias, loucas ou sábias, todas, mas todas mesmo, só existiam porque ela também existia. Sem ela nada podia existir, assim como um corpo humano não pode existir sem coração (ENDE, 2001, p. 29-30).

A fantasia é, então, um dos temas contemplados pelo romance, e no tratamento que o autor lhe dá ao decorrer da narrativa é colocada em evidência sua importância, principalmente para as crianças. O reino de Fantasia é descrito como sendo “sem fronteiras” e tem como

soberana a imperatriz Criança, que não faz distinção entre criaturas boas ou más do mundo fantástico, mas constitui-se no motivo de sua existência. A conexão que há entre ambas estabelece uma relação de interdependência entre elas, na medida em que o mal que se abate sobre Fantasia recai também sobre a imperatriz Criança e vice versa.

Diante disso, é possível depreender, como aponta Bettelheim, que a fantasia constitui um expediente importante no desenvolvimento da criança, na medida em que ela a auxilia no processo de entender-se e entender o mundo, tornando-se relevante em sua formação. Ao mesmo tempo, organizando seu pensamento através de fantasias, a criança torna-se como sua “soberana”, aquela que mais se vale da capacidade de desenvolvê-las.

Ao decorrer da narrativa, descobre-se que a cura para a imperatriz Criança, e consequentemente para Fantasia, consiste em encontrar “um ser pequenino” “do outro lado, além de Fantasia”, da “raça dos homens”, que invente um novo nome para a imperatriz Criança. O “Nada” está consumindo Fantasia, porque os homens não vão mais visitá-la, não *acreditam* mais nela, em outras palavras, não desenvolvem mais fantasias nem estimulam sua imaginação. “A geografia de Fantasia é determinada pelos desejos, sejam eles conscientes ou não” (ENDE, 2001, p. 252). Na medida em que os homens não desejam mais, não imaginam nem fantasiam mais, o reino que era “sem fronteiras” acaba deixando de existir. Fantasia só pode se reconstruir a partir de novos desejos, e se confia à imaginação de uma criança.

Ainda no início da história, atribui-se a um dos habitantes de Fantasia a tarefa de partir rumo à “Grande Busca”: encontrar a possibilidade de cura para a imperatriz Criança. Trata-se de Atreiu, um menino com aproximadamente dez anos de idade que vive no Mar das Ervas, país de um povo de caçadores. Apesar da pouca idade, Atreiu demonstra firmeza e muita coragem, e aceita a tarefa de empenhar-se na Grande Busca. A partir desse ponto da narrativa, Atreiu funciona, então, como *janela de leitura* para Bastian. Na medida em que, partindo em busca da cura, Atreiu adentra os diferentes lugares de Fantasia, descobrindo suas criaturas fantásticas e vivendo as mais variadas aventuras, Bastian também se deixa conduzir, inserindo-se, também ele, no *maravilhoso* do texto.

O romance constrói-se, dessa forma, a partir das narrativas paralelas. A diferença entre elas ainda é marcada graficamente pelo autor. Quando o que é narrado faz parte do livro que Bastian tem em mãos, isto é, a história de Atreiu e do reino de Fantasia, as palavras são escritas em cor verde. Quando a narrativa se volta para Bastian, que interrompe a leitura

devido ao som do relógio da torre, ou mesmo para divagar e refletir sobre o que leu, as palavras são escritas em cor vermelha. Dessa forma, acentua-se no texto a diferença entre as histórias, uma que se passa no mundo tal como o conhecemos e a outra que se passa num *mundo do faz de conta* e que pertence, portanto, ao gênero maravilhoso.

No entanto, à medida que Bastian vai acompanhando as aventuras de Atreú – primeiro junto de seu cavalo Artax e depois do Dragão da Sorte Fuchur – inserindo-se cada vez mais no maravilhoso do texto, as histórias parecem misturar-se e, então, a narrativa de primeiro plano – que se passa na realidade comum – integra-se ao que Todorov define por gênero *fantástico*. Bastian é tomado pela incerteza de estar ou não interferindo na história do livro que tem em mãos. Junto com ele, nós, leitores reais, também hesitamos em atribuir à narrativa de primeiro plano uma explicação racional ou sobrenatural, já que, funcionando como *janela de leitura* para nós, é sob o ponto de vista de Bastian que somos conduzidos durante o romance.

Um dos momentos em que Bastian se depara com essa incerteza consiste no episódio em que Atreú se vê em grande perigo, prestes a ser atacado pelo monstro Ygramul, o Múltiplo, que recebe esse nome por assumir diferenciadas formas. Quando o monstro volta-se para Atreú, Bastian emite um pequeno grito de horror, e tal grito é ouvido pelos personagens da história, conforme a narração do livro que tem em mãos. Bastian interroga-se sobre o fato, se teria sido realmente o seu grito aquele que os personagens ouviram.

Outro momento de grande hesitação para Bastian consiste no episódio da Porta do Espelho Mágico. Para encontrar a possibilidade de cura para a imperatriz Criança, Atreú deveria consultar o Oráculo do Sul. Todavia, para chegar até o Oráculo, cabia atravessar três portas mágicas, sendo a segunda delas a Porta do Espelho Mágico. Quem se colocasse diante dela veria a si próprio, mas não sua aparência exterior, e sim seu verdadeiro ser interior. Atreú fora advertido de que muitos tentaram atravessar a porta, mas não suportaram a imagem terrível e assustadora que viram de si mesmos. Foi com esse pensamento que se colocou a caminho do espelho:

Porém, em vez de uma imagem aterradora, viu uma coisa para a qual não estava preparado e que também não podia compreender. Um rapaz gordo, de rosto pálido – aproximadamente da mesma idade que ele – sentado de pernas cruzadas sobre uma cama feita de colchões amontoados, lendo um livro. Estava embrulhado em um velho cobertor cinzento, todo rasgado. Os olhos do rapaz eram grandes e tinham uma expressão muito triste. Atrás dele, viam-se alguns animais imóveis na luz crepuscular – uma águia, uma coruja e uma raposa – e, um pouco mais adiante, reluzia algo que parecia um esqueleto branco. Não se via bem do que se tratava.

Bastian estremeceu ao compreender o que acabava de ler. Era ele! A descrição coincidia em todos os detalhes. O livro começou a tremer em suas mãos. Decididamente, aquilo estava indo longe demais! Não era possível que, em um livro impresso, pudesse estar escrito algo que só se referia àquele momento e a ele. Qualquer outra pessoa iria ler a mesma coisa ao chegar àquele ponto do livro. Só poderia ser uma coincidência espantosa. Se bem que a coincidência fosse, sem dúvida, muito estranha.

- Bastian, disse em voz alta para si próprio, você é mesmo um louco. Controle-se! Tinha tentado falar no tom mais firme possível, mas sua voz tremia um pouco, porque ele não estava totalmente convencido de que se tratava apenas de uma coincidência (ENDE, 2001, p. 88).

Diante dessa incerteza, o efeito do fantástico se instaura no texto. Todavia, assim como destaca Todorov, esse efeito se produz somente durante uma parte da leitura, pois o romance não mantém a ambiguidade até o fim da narrativa. Ele se desenvolve de maneira que o leitor não se interroga mais sobre os fatos, mas os considera possíveis no texto, mesmo que o romance não se encaminhe explicitamente para uma explicação.

Em dado momento, Bastian compreende que ele mesmo é o “ser pequenino” da “raça dos homens” que deve dar um novo nome à imperatriz Criança, sendo responsável, portanto, pela cura da imperatriz e, conseqüentemente, de Fantasia. Quando finalmente Bastian pronuncia o nome, “Filha da Lua”, ele é como que transportado para o mundo fantástico e, a partir de seus desejos, Fantasia renasce. Ele, então, passa a viver uma série de aventuras em Fantasia, até que retorna a seu próprio mundo. O modo como isso se dá abre o romance para variadas leituras, pois não se encontra no texto uma explicação para o fato.

Ao fim de sua jornada em Fantasia, Bastian chega à fonte das Águas da Vida, onde se encontra a porta que dá passagem ao seu mundo. Em um momento, Bastian atravessa a porta chamando pelo pai, em outro já se encontra, ainda aos gritos, no sótão da escola, onde começara a leitura. O livro desaparece e ele volta para casa, relatando tudo que lhe acontecera primeiro ao pai, e depois ao Sr. Koreander, com que queria se desculpar pelo roubo e o desaparecimento do livro. Tanto o pai quanto o Sr. Koreander o escutam com atenção e não demonstram desacreditar nas palavras do menino. Ainda há o fato curioso de o Sr. Koreander afirmar que nunca teve um livro chamado *A História Sem Fim*, o que torna a situação ainda mais fantástica, dando um tom de magia ao texto.

É possível fazer uma leitura do romance de modo que se encaminhe para ele uma explicação racional. Uma possibilidade é considerar o envolvimento efetivo de Bastian com a narrativa como sendo um sonho. Sua ida à Fantasia e as aventuras que lá viveu seriam, então, situações que teriam acontecido apenas na mente do personagem enquanto ele dormia.

No entanto, como leitora deste romance, prefiro pensar em tais aventuras do mesmo modo que o fiz quando tive, na infância, meu primeiro contato com essa história, isto é, pensar que elas de fato possam ter sido vividas por Bastian, dentro da lógica interna da narrativa. Pensar, desse modo, *A História Sem Fim* como uma obra pertencente ao gênero maravilhoso, tanto em sua narrativa de primeiro plano quanto na de segundo plano. Considerar a narrativa inteira como um *mundo do faz de conta*, em que, até mesmo na realidade cotidiana, seja possível dar vazão à fantasia e, assim como fez o pai de Bastian e o Sr. Koreander, não desacreditar nas palavras do personagem.

De todo modo, para que Bastian chegasse à compreensão de que ele mesmo era o “ser pequenino” que Fantasia esperava, foi preciso que ele percorresse um caminho narrativo, isto é, que ele se envolvesse gradativamente com a história, adentrando o mundo do texto. Nesse sentido é que Atreiu funciona como *janela de leitura* a esse personagem do mundo real, pois é a partir de sua trajetória no texto que Bastian é conduzido à Fantasia, compartilhando de todas as suas experiências.

Conforme Fernanda Almeida Bastos, a identificação é o mecanismo psicológico básico para que aconteça o processo de recepção de uma obra por parte do leitor. A identificação com o personagem se dá por meio do enredo, pelo qual o leitor sente “tensões através do texto como se fossem tensões nele mesmo, mas, tanto intelectual quanto emocionalmente, atribui essas tensões às personagens como temas: projeta ou entrega seus sentimentos às personagens” (BASTOS, 2003, p. 67).

Desse modo é que Bastian se deixa conduzir por Atreiu ao longo da narrativa, por meio da identificação com o personagem. Já no início da leitura, quando Atreiu assume a tarefa de partir rumo à Grande Busca, Bastian identifica-se com ele sob um aspecto:

Ninguém sabe quanto tempo vai durar a sua Grande Busca. É possível que todas as horas contem. Vá despedir-se de seus pais e de seus irmãos!

- Não tenho pais nem irmãos, replicou Atreiu. Os meus pais foram mortos por um búfalo, pouco depois de eu ter vindo ao mundo.

- Quem é que o criou?

- Todas as mulheres e todos os homens. Foi por isso que me chamaram Atreiu, que significa, nas palavras da Grande Língua, “Filho de Todos”.

Bastian compreendia melhor do que ninguém o significado daquela afirmação, apesar de seu pai ainda estar vivo. E apesar de Atreiu não ter pai nem mãe. Mas Atreiu tinha sido criado por todos os homens e todas as mulheres e era o “filho de todos”, enquanto ele, Bastian, no fundo não tinha ninguém... Era um “filho de ninguém”. Apesar de tudo, Bastian alegrava-se por ter alguma coisa em comum com Atreiu, pois em outros aspectos não havia grandes semelhanças entre eles, nem do ponto de vista da coragem e da decisão, nem do aspecto físico. Mas também ele,

Bastian, tinha partido para a Grande Busca, e não sabia até onde ela podia levá-lo, nem como poderia acabar (ENDE, 2001, p. 38-39).

Ao saber que Atreiu não havia sido criado por seus pais, sendo assim o “filho de todos”, Bastian reconhece nele uma semelhança consigo mesmo, devido ao sentimento de solidão em que se encontrava. A relação distante que mantinha com o pai fazia-o sentir como se também não tivesse alguém por si, alguém para se despedir no momento de partida à própria Grande Busca. Mais do que reconhecer algo semelhante em Atreiu, Bastian projeta nele as suas emoções, entregando-lhe, também, suas esperanças de transcender essa fragilidade. Desse modo, Bastian parte, junto de Atreiu, para a aventura da história, deixando-se conduzir por suas ações e compartilhando seus sentimentos.

Atreiu é, então, a *janela de leitura* que possibilita a Bastian adentrar o mundo de Fantasia. Junto dele, Bastian atravessa o Pântano da Tristeza, passa pelas Montanhas Mortas e atravessa as três portas mágicas até chegar ao Oráculo do Sul, onde descobre a possibilidade de cura para a imperatriz Criança. Ao saber que apenas um “ser pequenino” “da raça dos homens” é que pode dar um novo nome à imperatriz, Bastian ainda não se entende como parte da história, e atribui à narrativa um caráter puramente ficcional. No entanto, manifesta o desejo de poder chegar até os personagens e ajudá-los:

“Ah”, pensou Bastian, “eu gostaria tanto de ajudá-la – a ela e também a Atreiu. Com certeza eu poderia inventar-lhe um nome maravilhoso. Se ao menos soubesse como chegar junto de Atreiu! Iria imediatamente. Como ele iria ficar espantado se eu lhe aparecesse de repente! Mas infelizmente isso não é possível... Ou será?

E então disse baixinho:

- Se houver alguma maneira de ir até junto de você, Atreiu, diga-me. Irei sem hesitar! Você vai ver (ENDE, 2001, p. 101).

Atreiu assume, então, a nova tarefa de tentar “encontrar o filho de um homem e levá-lo até junto da imperatriz Criança para lhe dar um novo nome” (ENDE, 2001, p.106). Para isso, sobrevoa Fantasia nas costas de Fuchur, o Dragão da Sorte, mas acabam se separando um do outro quando se deparam com os Gigantes do Vento, que os envolvem numa intensa tempestade. Sozinho, Atreiu vaga pelo País dos Espectros e entra na Cidade-Fantasma, até que Fuchur o reencontra e, juntos, seguem voo em direção à Torre de Marfim, onde vivia a imperatriz Criança. Perceberam que a procura pelo “filho de um homem” era em vão, já que nunca poderiam transpor os limites de Fantasia, o reino “sem fronteiras”.

Atreiu sente-se extremamente triste, e não sabe de que maneira poderá dizer à imperatriz Criança que não encontrou aquele que é capaz de salvar a ela e ao seu reino. Tal é sua surpresa quando a imperatriz lhe agradece por tudo que passou e por ter levado até ela o

“Salvador”. Atreiu não compreende suas palavras e interroga a imperatriz, que lhe responde: “Foi você que o trouxe consigo” (ENDE, 2001, p.152). Ela lhe revela, então, o verdadeiro propósito de tê-lo enviado à Grande Busca:

Tudo aquilo pelo que você passou foi necessário. Eu o enviei para a Grande Busca, não para ouvir a mensagem que você me traz agora, mas porque era a única maneira de chamar nosso Salvador. Pois ele participou de tudo o que você fez, e o acompanhou em sua longa viagem. Você ouviu o grito de terror dele no Abismo Profundo, quando falava com Ygramul, e viu sua figura quando estava em frente à Porta do Espelho Mágico. Entrou em sua imagem e a levou consigo, e por isso ele o tem acompanhado, pois viu-se a si mesmo com seus próprios olhos. E também agora escuta cada palavra que dizemos. E sabe que estamos falando dele, que o aguardamos e depositamos nele nossas esperanças. Talvez perceba agora que todos os grandes trabalhos que você realizou, Atreiu, foram feitos por ele, que toda a Fantasia o chama (ENDE, 2001, p.153).

Nesse momento, Bastian compreende que é a respeito de si que os personagens falam, que também ele faz parte d’A *História Sem Fim*. Conforme a imperatriz Criança, tudo pelo que Atreiu passou foi necessário para que Bastian chegasse a esse entendimento. Era preciso que Atreiu passasse pelo Pântano da Tristeza e as Montanhas Mortas, que atravessasse as três portas mágicas e chegasse até o Oráculo do Sul, que enfrentasse os perigos e superasse os obstáculos, pois dessa forma Bastian acompanharia suas ações, adentrando também ele o mundo de Fantasia.

A fala da imperatriz Criança corrobora, no texto, a ideia de que Atreiu funciona como *janela de leitura* para Bastian. Acompanhando a trajetória do personagem, por meio da identificação com ele, Bastian vai sendo conduzido para além de sua própria realidade, inserindo-se no maravilhoso do texto e envolvendo-se gradativamente com a história: “Percebe agora, Atreiu, perguntou a imperatriz Criança, por que tive de exigir tanto de você? Só uma longa história cheia de aventuras, maravilhas e perigos podia trazer nosso Salvador até junto de mim. E essa história foi a sua” (ENDE, 2001, p. 154).

Conforme Fernanda Almeida Bastos, no processo de recepção de uma obra, além da identificação com o personagem outro fator se mostra indispensável: o prazer. A recepção do texto acontece porque o leitor busca o prazer na leitura.

A respeito do prazer estético, isto é, da conduta do prazer em relação à arte, Hans Robert Jauss comenta que ele demanda um distanciamento do objeto, o que não implica desinteresse, apenas consiste num momento adicional em que haja uma tomada de posição: “a atitude estética exige que o objeto distanciado não seja contemplado desinteressadamente,

mas que seja *coproduzido* pelo fruidor à semelhança do que se passa no mundo imaginário, em que entramos como *coparticipantes*” (JAUSS, p. 75).

Desse modo, o prazer na leitura se dá também porque o leitor age como coprodutor do texto, imprimindo nele suas emoções, sentimentos, expectativas. Em *A História Sem Fim*, ao acompanhar a trajetória de Atreíú, Bastian compartilha as experiências do personagem, na medida em que não só contempla a história, mas interage com ela a partir de sua recepção, conforme a fala da imperatriz Criança: “ele participou de tudo o que você fez”, “talvez perceba agora que todos os grandes trabalhos que você realizou, Atreíú, foram feitos por ele”.

Nesse sentido, Jauss afirma que no prazer estético realiza-se uma reciprocidade entre sujeito e objeto, o que significa que o distanciamento anteriormente referido possibilita uma tomada de posição por parte do sujeito, o que permite seu maior interesse quanto ao objeto:

Este interesse estético se explica de forma mais simples pelo fato de que o sujeito, enquanto utiliza sua liberdade de tomada de posição perante o objeto estético irreal, é capaz de gozar tanto o objeto, cada vez mais explorado por seu próprio prazer, quanto seu próprio eu, que, nesta atividade, se sente liberado de sua existência cotidiana (JAUSS, p. 76).

Durante o processo de recepção de uma obra literária, o leitor pode, dessa maneira, gozar tanto o objeto – o texto em si – quanto seu próprio eu. O prazer na leitura consiste em contemplar e coparticipar daquilo que é escrito, dos eventos e situações do texto, mas consiste também em desfrutar das possibilidades de interação (e atuação) que o texto apresenta. Liberado de sua existência cotidiana, pois que está no âmbito do texto, o leitor pode compartilhar de tantas experiências quantas lhe forem cabíveis, tomando-as para si, experiências essas que talvez não seriam possíveis em sua realidade comum.

Ainda sobre o distanciamento, Paul Ricoeur entende o texto como paradigma do distanciamento na comunicação, já que se apresenta como “comunicação na e pela distância” (RICOEUR, 2008, p. 52). Desse modo, o distanciamento não opera como metodologia, mas é constitutivo do fenômeno do texto como escrita.

Com relação à liberdade da existência cotidiana, Ricoeur assinala que, em se tratando do texto literário, o funcionamento da referência fica alterado. Para o teórico, a literatura pode abolir toda referência da realidade cotidiana, a que ele denomina *referência de primeiro nível*: “Sem dúvida, é essa abolição do caráter mostrativo ou ostensivo da referência que torna possível o fenômeno que denominamos de “literatura”, onde toda referência à realidade dada pode ser abolida” (RICOEUR, 2008, p. 65).

Contudo, se a literatura pode abolir, pela ficção, toda referência à realidade cotidiana, ela, por outro lado, possibilita um *segundo nível* de referência, o da *proposição de mundo*: “De fato, o que deve ser interpretado, num texto, é uma *proposição de mundo*, de um mundo tal como posso habitá-lo para nele projetar um de meus possíveis mais próprios. É o que chamo de o mundo do texto, o mundo próprio a *este texto único*” (RICOEUR, 2008, p. 66).

Para Ricoeur, o *mundo do texto* constitui uma nova espécie de distanciamento, entre o real e si mesmo, que a ficção introduz em nossa apreensão do real. A noção de *mundo do texto* é, para ele, o que coloca o problema fundamental da hermenêutica.

Desse modo, no processo de recepção de uma obra literária devemos chegar a essa *proposição de mundo*, que podemos entender, num primeiro momento, como a proposição de um mundo diferente do nosso, um mundo *maravilhoso*. Para adentrar esse mundo é possível contar com o auxílio de um personagem que nos conduza através de sua trajetória no texto, um personagem que funcione como *janela de leitura*, que abre para o leitor todas as possibilidades de *ser-no-mundo* que um texto traz.

### 3. O confronto com o texto e a transformação do leitor

Ao adentrar o mundo de um texto através das *janelas de leitura* abertas por um personagem, o leitor é tomado pelo envolvimento com a narrativa. A partir desse envolvimento, realiza-se o confronto com o texto lido, o que gera em si uma transformação. O personagem, passando pelos eventos e situações do texto, pode também defrontar-se com essa transformação, gerada pelas experiências da narrativa. Nesse sentido, podemos pensar o percurso do personagem como metáfora das possibilidades de envolvimento e transformação do leitor real a partir da leitura.

Pelo fato de o prazer constituir-se como um fator indispensável no processo de recepção de uma obra, entende-se que o envolvimento do leitor com a narrativa se dá através da sua experiência estética durante a leitura. Se, de acordo com Jauss, o prazer demanda um distanciamento do objeto, para que haja uma tomada de posição por parte do leitor – isto é, para que o objeto seja *coproduzido* por ele –, isso significa que o prazer implica o interesse no objeto. Ao leitor não cabe, portanto, apenas um papel passivo, tão só de recepção. Sua atividade imaginante, experimentadora e doadora de significação lhe confere o papel de *coparticipante* do texto e constitui-se também como fonte de prazer. Desse modo, o envolvimento com a narrativa se dá por meio das três categorias que compõem a experiência estética: *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*.

A *poiesis* é a categoria que se define pelo “prazer ante a obra que nós mesmos realizamos” (JAUSS, p. 79). Refere-se, portanto, ao prazer oriundo da produção estética e, no que tange o processo de recepção, ao prazer de se sentir coautor da obra.

A *aisthesis* é a categoria que Jauss define como sendo a experiência estética receptiva básica. Caracteriza-se pela consciência receptora e pelo prazer advindo do seu reconhecimento; trata-se de um conhecimento através da experiência e da percepção sensíveis. Diz respeito também ao efeito, provocado pela obra de arte, de renovação da percepção da realidade.

A *katharsis* é a categoria definida por Jauss como sendo a experiência estética comunicativa básica. Caracteriza-se pelo prazer que motiva tanto uma transformação das convicções do receptor quanto a liberação de sua mente. Corresponde também à função social da arte, inaugurando ou legitimando normas, e ao ideal da arte autônoma, pois liberta o

espectador dos interesses práticos e das implicações de seu cotidiano, oferecendo-lhe uma visão mais ampla dos eventos e estimulando-o a julgá-los.

Além do prazer, a identificação também constitui um fator indispensável no processo de recepção de uma obra, sendo, portanto, essencial para que se dê o envolvimento com o texto lido. Ela é a principal reação de que é capaz o leitor, e da qual resulta a sua experiência estética. Tal como no prazer, no processo de identificação o leitor também não adota, de modo passivo, um padrão idealizado de comportamento. Segundo Jauss, ele pode percorrer uma escala inteira de atitudes, como o choro, o riso e a reflexão, embora essas reações não dependam do arbítrio pessoal, mas das sugestões emitidas pela obra.

A relevância do processo de identificação consiste também no fato de que é através dele que se realiza a função comunicativa da arte, dependendo das reações provocadas pela obra e das respostas produtivas de quem a recebe. A *katharsis* descrita por Jauss é a concretização de um processo de identificação, que leva o espectador a assumir novas normas de comportamento social. Além de corresponder à função comunicativa da arte, a identificação também permite refletir sobre o papel emancipador da obra, cuja finalidade é liberar o destinatário das percepções usuais, conferindo-lhe uma nova visão da realidade.

Se no processo de identificação as reações do leitor não dependem de seu arbítrio pessoal, mas das sugestões emitidas pela obra, tais sugestões dizem respeito, sobretudo, à caracterização do herói. Conforme Jauss, o herói tipifica “o padrão comunicativo de uma identificação esteticamente mediada” (p. 214). Nesse sentido, o teórico procura analisar o herói em seus vários níveis de identificação, relativos aos modos como se dá a sua recepção: “o que nos interessa não são os vários tipos por meio dos quais o herói literário foi apresentado ao longo da história, mas antes os vários níveis de recepção através dos quais o espectador, o ouvinte ou o leitor, em períodos anteriores ou ainda hoje, pode se identificar com ele” (p. 284).

Sendo assim, Jauss define algumas modalidades de identificação, a depender das reações provocadas pelo comportamento dos personagens. Dentre elas, destaca-se a *catártica*, a mais típica da experiência estética, por ser o espectador “capaz de destacar-se do imediato de sua identificação, refletindo sobre o representado e analisando-o” (p. 245).

Como o próprio nome sugere, a modalidade de identificação *catártica* é relativa à *katharsis*, categoria da experiência estética em que o prazer motiva a transformação das

convicções do recebedor e a liberação de sua mente. A identificação *catártica* possui, então, um fundo liberador. Ao identificar-se com o personagem, por meio de suas ações na narrativa, o leitor desprende-se de seu cotidiano refletindo sobre os eventos, analisando-os, a ponto de renovar sua percepção sobre eles. Tal efeito é gerado no leitor a partir daquilo que se tem como representado, isto é, a partir daquilo que a obra oferece a ele. O leitor entra em contato com uma experiência que não a sua, mas pode tomá-la para si através da identificação, o que ocasiona um prazer de si no prazer no outro:

Na conduta estética, o sujeito sempre goza mais do que de si mesmo: experimenta-se na apropriação de uma experiência do sentido do mundo, ao qual explora tanto por sua própria atividade produtora, quanto pela integração da experiência alheia e que, ademais, é passível de ser confirmado pela anuência de terceiros. O prazer estético que, desta forma, se realiza na oscilação entre a contemplação desinteressada e a participação experimentadora, é um modo da experiência de si mesmo na capacidade de ser outro, capacidade a nós aberta pelo comportamento estético (JAUSS, p. 77).

Identificando-se com o personagem, o leitor é tomado pelo envolvimento com o texto e, assim, adota uma conduta estética em que o prazer se define pela possibilidade de experimentar-se como outro. Isso só é possível porque o leitor se apropria de um sentido do mundo que difere do seu e que é sugerido pela obra. É através da contemplação dessa nova experiência de mundo que é possível ao leitor apropriar-se dela, sentindo-se coparticipante do que lhe é narrado. É nesse sentido que Jauss afirma que não cabe apenas à catarse mediar a função comunicativa da experiência estética:

A função comunicativa da experiência estética não é necessariamente mediada pela função catártica. Também pode decorrer da *aisthesis*, quando o observador, no ato contemplativo renovante de sua percepção, compreende o percebido como uma informação acerca do mundo do outro ou quando, a partir do juízo estético, se apropria de uma norma de ação. A própria atividade da *aisthesis*, contudo, também pode se converter em *poiesis*. O observador pode considerar o objeto estético como incompleto, sair de sua atitude contemplativa e converter-se em cocriador da obra, à medida que conclui a concretização de sua forma e de seu significado. A experiência da *aisthesis* pode, por fim, se incluir no processo de uma formação estética da identidade, quando o leitor faz a sua atividade estética ser acompanhada pela reflexão sobre seu próprio devir (JAUSS, p. 82).

Destaca-se, então, o papel da *aisthesis*, categoria definida por Jauss como a experiência estética receptiva básica. Tal definição justifica-se na medida em que através da *aisthesis* é possível que se realizem as outras categorias da experiência estética, num processo simultâneo e complementar. Ao elaborar-se um conhecimento por meio do representado e havendo, a partir disso, a adoção de um modelo, cumpre-se a função comunicativa da arte, associada à *katharsis*. Ao mesmo tempo, a contemplação do objeto pode implicar também uma atitude coprodutiva, em que se atribua significado à obra, conduta própria da *poiesis*.

Acerca da *aisthesis*, Jauss também destaca a sua inclusão no processo de formação estética da identidade, quando o leitor, estando diante do texto, passa a refletir sobre seu próprio devir. Entende-se devir como a potência do ser, isto é, as diversas possibilidades de *ser* de um indivíduo. Assim, ao apropriar-se de uma experiência do sentido do mundo que não a sua, o leitor identifica-se com esta maneira outra de ser. O leitor passa a confrontar-se com o texto, que adquire sentido para ele na medida em que o faz confrontar-se consigo mesmo, com aquilo que é e aquilo que o texto o possibilita ser, ou ainda, revela que seja.

Nesse sentido, a *aisthesis* relaciona-se à noção de *mundo do texto* a que se refere Ricoeur, quando fala sobre as novas possibilidades de *ser-no-mundo* que o leitor encontra no texto. Ao abolir toda referência da realidade cotidiana, a literatura possibilita um *segundo nível* de referência, o da *proposição de mundo*, que podemos entender como a proposição de um mundo diferente do nosso, um mundo *maravilhoso*. Assim sendo, somos inseridos, através da fantasia, no mundo próprio de cada texto, repleto de possibilidades. Por outro lado, tal *proposição de mundo* pode ser pensada, também, como essa dimensão referencial do texto literário em que o leitor pode projetar os seus *possíveis*, ou seja, refletir sobre seu devir: “Pela ficção, pela poesia, abrem-se novas possibilidades de ser-no-mundo na realidade quotidiana. Ficção e poesia visam ao ser, mas não mais sob o modo do ser-dado, mas sob a maneira do poder-ser” (RICOEUR, 2008, p. 66).

Ao considerar que a noção de *mundo do texto* é o que coloca o problema fundamental da hermenêutica, Ricoeur assinala que interpretar é explicitar o tipo de ser-no-mundo manifestado diante do texto. Desse modo, entende-se que a apropriação do texto acontece quando o leitor se volta para a compreensão de si diante da obra, isto é, quando volta sua atenção às proposições de mundo nela encontradas e que o permitem descobrir-se como outro: o si mesmo transformado pelo texto:

Aquilo de que finalmente me aproprio é uma proposição de mundo. Esta proposição não se encontra *atrás* do texto, como uma espécie de intenção oculta, mas *diante* dele, como aquilo que a obra desvenda, descobre, revela. Por conseguinte, compreender é *compreender-se diante do texto*. Não se trata de impor ao texto sua própria capacidade finita de compreender, mas de expor-se ao texto e receber dele um *si* mais amplo, que seria a proposição de existência respondendo, da maneira mais apropriada possível, à proposição de mundo (RICOEUR, 2008, p. 68).

Em vista disso, o texto é considerado como mediação da compreensão de si. Se o texto é entendido por Ricoeur como paradigma do distanciamento na comunicação, e se a noção de *mundo do texto* constitui uma nova espécie de distanciamento que a ficção introduz em nossa apreensão do real, para o teórico tal distanciamento também é pensado como a condição da

compreensão de si. O ato de ler implica o desdobramento do eu do leitor, que se desprende de si, distancia-se para se encontrar, o que constitui um exercício de alteridade: como leitores, descobrimos outra forma de ser (nós mesmos):

assim como o mundo do texto só é real na medida em que é fictício, da mesma forma devemos dizer que a subjetividade do leitor só advém a ela mesma na medida em que é colocada em suspenso, irrealizada, potencializada, da mesma forma que o mundo manifestado pelo texto. Em outras palavras, se a ficção é uma dimensão fundamental da referência do texto, não possui menos uma dimensão fundamental da subjetividade do leitor. Só me encontro, como leitor, perdendo-me (RICOEUR, 2008, p. 68).

A partir do confronto com o texto, o leitor, portanto, gera em si uma transformação, no sentido de que renova a sua percepção da realidade e engendra um processo da compreensão de si, o que pode suscitar, em última instância, a adoção de novas normas de comportamento. É o que se verifica com o personagem Bastian em *A História Sem Fim*.

Por meio da identificação com Atreiu, Bastian deixa-se conduzir por esse personagem, que funciona como *janela de leitura* para que adentre o mundo de Fantasia. Desse modo, Bastian é tomado pelo envolvimento com a narrativa, percorrendo, assim, todas as categorias da experiência estética.

O prazer de Bastian perante a obra pode definir-se pela *poiesis* na medida em que o personagem sente-se coautor do texto que lê. Isso se deve tanto às emoções, sentimentos e expectativas que imprime à narrativa ao acompanhar a trajetória de Atreiu e compartilhar das experiências do personagem, quanto ao efeito *fantástico* que se instaura no texto.

Quando emite seu grito de horror no episódio em que Atreiu está prestes a ser atacado pelo mostro Ygramul e tal grito é descrito pela narrativa, Bastian interroga-se sobre estar ou não interferindo na história que lê. O mesmo acontece no episódio da Porta do Espelho Mágico, quando, ao invés de se deparar com o reflexo de Atreiu, é o seu próprio reflexo que se narra no texto. Esses episódios fazem Bastian sentir-se *coparticipante* do texto lido, prazer que lhe estimula a dar continuidade à leitura.

Além disso, quando Bastian é de fato transportado para Fantasia, vivendo lá suas próprias aventuras, ele suspende seu processo de recepção e passa a compor, ele mesmo, a história daquele mundo, na medida de sua imaginação e de seus desejos.

Com relação à *aisthesis*, pode-se afirmar que ela cruza toda a narrativa durante a leitura de Bastian, definindo o prazer que sente ao decorrer de sua recepção. A consciência

que o personagem tem de si mesmo como leitor é um indício desse prazer que ele mesmo busca através dos livros:

Bastian olhou para o livro.

“Gostaria de saber”, disse para si mesmo, “o que se passa dentro de um livro quando ele está fechado. É claro que lá dentro só há letras impressas em papel, mas, apesar disso, deve acontecer alguma coisa, porque quando o abro, existe ali uma história completa. Lá dentro há pessoas que ainda não conheço, e toda a espécie de aventuras, feitos e combates – e muitas vezes há tempestades no mar, ou alguém vai a países e cidades exóticos. Tudo isso, de algum modo, está dentro do livro. É preciso lê-lo para o saber, é claro. Mas antes disso, já está lá dentro. Gostaria de saber como...”

E, de repente, sentiu que aquele momento tinha algo de solene.

Endireitou-se no assento, pegou o livro, abriu-o na primeira página e começou a ler (ENDE, 2001, p. 11).

Bastian, portanto, abre o livro à procura desse prazer de envolver-se com personagens e histórias que ainda desconhece. Sua curiosidade diz respeito ao que acontece dentro de um livro, ao conteúdo que nele se faz presente mesmo que ninguém jamais o abra e que, no entanto, só pode ser revelado através de uma maneira: é preciso ler.

Logo nas primeiras páginas ele se agrada com a história, ao perceber que se trata de uma narrativa fantástica: “Sentia-se contente por a História Sem Fim nada ter a ver com esta realidade [...] preferia os livros emocionantes, ou divertidos, ou que falavam à imaginação; [...] que contavam as aventuras fabulosas de criaturas fantásticas e em que se podia imaginar tudo o que se quisesse” (ENDE, 2001, p. 21).

O envolvimento com a narrativa concretiza-se a partir do aparecimento de Atreiu na história, personagem com quem Bastian se identifica. A partir de então, o prazer decorre do compartilhar das experiências de Atreiu que, funcionando como *janela de leitura*, conduz o leitor ao adentrar o mundo de Fantasia. Através dessa experiência estética receptiva básica é que se realizam a *poiesis* e também a *katharsis* quando, renovando sua percepção da realidade, Bastian libera-se das implicações de seu cotidiano e transforma suas convicções. A identificação de Bastian com Atreiu pode ser definida, desse modo, como de modalidade *catártica*, na medida em que reflete sobre o representado, analisando-o.

O fundo liberador dessa identificação ocorre com a transformação das convicções do leitor-personagem, que o levam a adotar novas normas de comportamento. A catarse não apenas define o prazer de Bastian perante a obra como também o motiva à ação. A decisão de pronunciar o novo nome da imperatriz Criança é o que o leva até Fantasia, onde se efetiva o confronto com o texto e se engendra o processo da compreensão de si.

Antes, porém, de pronunciar o novo nome da imperatriz Criança, Bastian tem seu primeiro encontro com ela através da leitura, quando Atreíu chega à Torre de Marfim. Nesse episódio narra-se algo singular. Até esse ponto da narrativa, Bastian imaginara todos os personagens e lugares de Fantasia. Mas quando Atreíu finalmente encontra a imperatriz Criança, narra-se que Bastian não a imaginou, mas sim que a viu com seus próprios olhos, e que, por uma fração de segundo, ela o olhou também. É nesse instante que Bastian decide que nome dar a ela: “Filha da Lua”. O encontro constitui um momento catártico para Bastian, que o motiva a continuar a leitura até pronunciar o novo nome:

Tinha-o olhado com uma expressão que ele não sabia explicar. Estaria também ela surpreendida? Encerraria seu olhar um pedido? Ou saudade? Ou... o quê? Tentou lembrar-se dos olhos da Filha da Lua, mas já não foi capaz. Só tinha a certeza de uma coisa: aquele olhar tinha penetrado através dos seus próprios olhos até o fundo de sua alma. Sentia ainda o rastro ardente deste olhar dentro do seu corpo e sentia também que esse olhar estava agora em seu coração, brilhando lá dentro como um tesouro secreto. E isso doía de uma maneira estranha e ao mesmo tempo maravilhosa. Mesmo que Bastian quisesse, não teria podido evitar o que estava lhe acontecendo. Mas não queria, de maneira nenhuma! Pelo contrário, não renunciaria a esse tesouro por nada deste mundo. Só queria uma coisa: continuar a ler, para reencontrar a Filha da Lua, para tornar a vê-la (ENDE, 2001, p. 148).

Ao pronunciar o novo nome da imperatriz Criança, Bastian é como que transportado para Fantasia, onde não apenas recria o mundo fantástico a partir de seus desejos, como nele também traça a sua própria trajetória. Ele se insere efetivamente no *mundo do texto*, esse mundo *maravilhoso* no qual pode imaginar tudo que quiser, assim como pode projetar os seus *possíveis*. O menino gordo e pálido que era alvo de chacota dos colegas torna-se, na história, um menino forte e corajoso, com aparência de “um jovem príncipe oriental” (ENDE, 2001, p. 181). No decorrer de suas aventuras, dá-se o confronto de Bastian com o texto, que passa por uma série de conflitos até retornar para seu próprio mundo. Tais conflitos podem ser entendidos como o processo que o leitor engendra para a compreensão de si.

Quando retorna à sua realidade, Bastian vai para casa e, chegando lá, relata ao pai tudo que lhe acontecera. O encontro dos dois faz com que o pai se emocione, mas que também abra “o sorriso mais feliz que Bastian vira nele” (ENDE, 2001, p. 87).

A partir desse encontro, sugere-se uma mudança no relacionamento entre os dois, desde a morte da mãe de Bastian tão distante. O pai se oferece, ainda, para falar com o Sr. Koreander a respeito do livro que o menino pegou de sua poltrona. Mas Bastian afirma de modo decidido que ele mesmo falaria com o senhor: “Seu pai não disse nada, mas no olhar que lançou ao filho havia surpresa e respeito. O rapaz nunca tinha se comportado assim. –

Acho que também vai ser preciso um certo tempo para eu me habituar às transformações, disse ele finalmente” (ENDE, 2001, p. 388).

Entende-se, portanto, que a partir do confronto com o texto Bastian pôde refletir sobre sua própria circunstância. Ao projetar os seus *possíveis* na narrativa, ele retorna à sua vida cotidiana trazendo consigo as possibilidades de *ser-no-mundo* encontradas em Fantasia e que se aplicam também à sua realidade. Desse modo, ele descobre-se como outro não só no mundo fantástico, mas também em seu próprio mundo.

A ideia de confronto com a narrativa e a transformação gerada a partir disso é corroborada, no texto, a partir de uma fala da imperatriz Criança a Atreiu, quando lhe explica sobre o mundo dos homens e o que acontece quando estes se inserem no mundo de Fantasia:

Todos os que nos vêm visitar aprendem coisas que só aqui podem aprender e regressam modificados ao seu mundo. Seus olhos se abrem, pois eles se veem em seu verdadeiro aspecto. Por isso, também podem olhar com novos olhos seu próprio mundo e os outros homens. Descubrem de repente maravilhas e segredos onde outrora só viam a monotonia do cotidiano [...] Tal como nossos dois mundos podem se destruir mutuamente, também podem se salvar (ENDE, 2001, p. 154).

Quando Bastian conta ao Sr. Koreander sobre o livro e todas as aventuras que viveu, o dono da livraria garante nunca ter tido um livro chamado *A História Sem Fim*, mas afirma já ter estado em Fantasia e conhecido a imperatriz Criança, o que deixa o menino muito curioso. O Sr. Koreander aponta, então, para as estantes do lugar, que estão repletas de livros:

- Há muitas portas para Fantasia, meu rapaz. Há muitos outros livros mágicos. Muitas pessoas nunca percebem isso. Tudo depende da pessoa em cujas mãos o livro vai parar.  
- Então, a História Sem Fim é diferente para cada um?  
- É isso mesmo, disse o Sr. Koreander. Além disso, não são só os livros que levam a Fantasia, há outras possibilidades de ir até lá e voltar. Você virá a sabê-lo mais tarde (ENDE, 2001, p. 391).

Desse modo, a leitura é apontada como um dos caminhos possíveis para se chegar até Fantasia. E é possível que se chegue até lá por meio de diferentes livros. A afirmação de que a *História Sem Fim* é diferente para cada pessoa chama atenção para a existência de variadas leituras. Essas dependem da experiência estética de cada um durante o processo de recepção e do confronto que se estabelece com o texto, tendo em vista as próprias experiências.

O percurso de Bastian pode ser pensado, então, como metáfora das possibilidades de envolvimento e transformação do leitor real a partir da leitura. O próprio texto sugere, mais de uma vez, a presença desse leitor real que, assim como Bastian, está envolvido pela narrativa d’*A História Sem Fim*.

Uma dessas sugestões está contida no episódio em que a imperatriz Criança se dirige ao Velho da Montanha Errante, conhecido como a memória de Fantasia. Ela pede ao Velho que conte *A História Sem Fim* desde o princípio, no intuito de que Bastian a reconhecesse como sendo sua própria história e, assim, pronunciasse o novo nome que já havia escolhido: “Filha da Lua”. O Velho começa o relato do mesmo ponto que o leitor real inicia a leitura, ou seja, com a entrada de Bastian na livraria do Sr. Koreander:

Aquilo que o Velho contava era sua própria história! E fazia parte da História sem Fim. Ele, Bastian, era uma das personagens do livro, quando pensara ser apenas um leitor! E quem sabe se não haveria algum outro leitor que o estivesse lendo naquele momento e que também pensasse que não passava de um leitor... e assim por diante até ao infinito (ENDE, 2001, p. 171).

Por meio dessa e de outras sugestões no decorrer da narrativa, o leitor real sente-se, então, instigado pelo texto. Podemos pensar que tais episódios o estimulam a sentir-se *coparticipante* da história, o que define a *poiesis* de sua experiência estética. No entanto, tais episódios não constituem os únicos que podem ser relacionados a essa categoria de prazer.

Em meu primeiro contato com a narrativa, ainda na infância, senti-me tão participante da história quanto Bastian, ao identificar-me com ele. A identificação veio por conta do gosto pelos livros. Assim como o personagem, eu era apaixonada por histórias, e as que eram fantásticas estavam entre as minhas preferidas, tal como para Bastian.

Assim como ele, também hesitei nos momentos em que se instaurou no texto o efeito do *fantástico*. Ainda hoje, relendo o romance, um de meus episódios favoritos consiste no da Porta do Espelho Mágico, em que Atreiu se depara com o reflexo de Bastian ao invés do seu. Tal episódio fez com que eu me interrogasse sobre que relação tão particular haveria entre os dois personagens, além de ser uma confirmação de que Bastian realmente era parte d’*A História Sem Fim*, fato que tornou a história ainda mais empolgante.

O episódio que narra o encontro de Bastian com a imperatriz Criança, momento catártico para o personagem, é, para mim, um dos mais bonitos da narrativa. Por vezes me percebi impaciente com a demora do personagem para pronunciar o novo nome; ao mesmo tempo identifiquei-me com sua hesitação, afinal, “iria lançar-se irrevogavelmente em uma aventura estranha e também perigosa” (ENDE, 2001, p. 148).

A afirmação do Sr. Koreander de que *A História Sem Fim* é diferente para cada pessoa poderia ser complementada com a ideia de que é diferente, também, para a mesma pessoa em momentos distintos.

A depender das experiências vividas em dado momento de contato com a obra, uma pessoa pode realizar leituras variadas do mesmo texto. Pois tanto a experiência estética quanto o confronto com o texto não permanecem iguais, mas transmutam-se de acordo com a realidade do leitor.

A leitura do romance *A História Sem Fim* por mim realizada na infância não é similar a que realizo agora. Pensar os pontos de limite e de contato entre nosso mundo e o mundo de Fantasia é algo que faço de modo diferente agora como estudante de Letras. E possivelmente o farei de outro modo quando, no futuro, reler este trabalho. Caberá a mim, então, confrontar-me mais uma vez com o texto, na busca de compreender-me e no prazer de descobrir-me, uma vez mais, transformada pela leitura.

## Conclusão

Pensar o personagem como *janela de leitura* possibilitou o desencadeamento de outras reflexões acerca da recepção literária e das narrativas de fantasia. Como pensar um personagem que conduz o leitor a outra realidade sem questionar-se sobre este mundo próprio de cada texto, que tanto fascínio exerce frente à realidade cotidiana que conhecemos? Ao mesmo tempo, como pensar essa inserção no *maravilhoso* das narrativas sem indagar sobre suas implicações para o leitor? Partindo de tais reflexões é que se organizou este trabalho.

Bettelheim foi o primeiro teórico estudado, a fim de elucidar algumas questões referentes à fantasia. Suas considerações a esse respeito apresentam a importância psicológica do recurso fantástico, o que confere a essas narrativas um caráter para além do atrativo, e justifica a sua crítica à literatura com fins normativos ou pedagógicos. Para que a obra possa ser significativa, ela deve ser, antes de qualquer finalidade, objeto de fruição.

Para analisar de que maneiras a fantasia é trabalhada nas narrativas, estudaram-se Todorov e o seu modelo teórico de definição de gêneros literários. Conferiu-se ênfase aos gêneros *fantástico* e *maravilhoso* pelo fato de estabelecerem entre si muitos pontos de contato, e também por ser o gênero *maravilhoso* aquele em que se verifica a criação de outras realidades, o que possibilita pensar as *janelas de leitura*. A reflexão foi complementada com as considerações de Regina Zilberman acerca dos contos de fadas e da literatura infantil.

Após abordar tais questões referentes à fantasia e às narrativas que lidam com esse recurso, desenvolveu-se a ideia de personagem como *janela de leitura*. Analisou-se o protagonista Bastian, do romance *A História Sem Fim*, como *janela de leitura* do leitor real. Além disso, foi analisado o processo de recepção do personagem, amparado nos conceitos de identificação, conforme Fernanda Almeida Bastos, e prazer estético, conforme Jauss. A noção de *mundo do texto*, proposta por Ricoeur, também foi utilizada para se pensar o *maravilhoso* como criação de outras realidades, onde o extraordinário é possível.

Tendo sido desenvolvida a ideia de *janelas de leitura*, a reflexão voltou-se, então, para as implicações de tal inserção no mundo do texto. Desse modo, pensou-se a transformação do leitor a partir de seu envolvimento com a narrativa. A análise do processo de recepção foi complementada pelas considerações de Jauss acerca das categorias do prazer estético e dos

níveis de identificação. A noção de *mundo do texto* foi complementada com as considerações de Ricoeur sobre as possibilidades de *ser-no-mundo* que o texto apresenta. A partir do envolvimento com a obra, o leitor pode, então, descobrir-se como outro: o si mesmo transformado pelo texto.

Dentre as várias formas pelas quais a literatura se apresenta a nós, leitores, e os vários modos pelos quais a fantasia se apresenta no interior das narrativas, escolheu-se, neste trabalho, uma entre tantas possibilidades de pensar o personagem enquanto *janela de leitura*.

A opção por tratar desse tema especificamente em relação à literatura infanto-juvenil partiu da perspectiva de que a fantasia plenifica-se em suas narrativas, tornando-se, assim, mais representativa e repleta de um significado particular a esse público-leitor.

De todo modo, pensar em *janelas de leitura* é pensar nas maneiras pelas quais adentramos o mundo de cada texto, esse mundo com o qual nos confrontamos e pelo qual nos transformamos à medida que lemos.

## **BIBLIOGRAFIA**

BASTOS, Fernanda Almeida. **Literatura e Recepção: Leitura e Subjetividade**. 2003. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

BETTELHEIM, Bruno. **A Psicanálise dos Contos de Fadas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2ª ed., 1979. (Literatura e Teoria Literária; v. 24).

ENDE, Michael. **A História Sem Fim**. São Paulo: Martins Fontes, 8ª ed., 2000.

JAUSS, Hans Robert. “O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis”, in LIMA, Luiz Costa (org.). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Tradução de Luiz Costa Lima e Peter Naumann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

RICOEUR, Paul. “A função hermenêutica do distanciamento”, in RICOEUR, Paul. **Hermenêutica e ideologias**. Tradução de Hilton Japiassu. Petrópolis: Vozes, 2008.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O Fantástico**. São Paulo: Editora Ática, 1988. (Série Princípios).

TODOROV, Tzvetan. “A Narrativa Fantástica”, in TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas Narrativas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2ª ed., 1970 (Debates).

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014. (Debates).

ZILBERMAN, Regina. **A Literatura Infantil na Escola**. São Paulo: Global Ed., 3ª ed., 1983 (Teses; 1).

ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Editora Ática, 1989. (Série Fundamentos; 41).