

A CRÍTICA, OS MUNDOS SECUNDÁRIOS E A TRANSITORIEDADE DO GÊNERO LITERATURA JUVENIL

Marcos Vinícius Nunes Carreiro*

Resumo: A literatura formalizou os chamados “mundos secundários”, locais criados pela imaginação humana para abrigar histórias, mitologias e personagens que, muitas vezes, não têm espaço neste mundo real, histórico. A crítica literária, a quem cabe, de forma geral, classificar os gêneros, convencionou a tratar esses “mundos” como típicos das literaturas infantil e juvenil. Contudo, a complexidade de alguns torna difícil o entendimento de que são próprios à imaturidade característica de crianças e adolescentes, o que acaba criando uma ambiguidade no gênero: é para jovens ou para adultos? A partir dessas considerações, o que se objetiva com este trabalho é entender, à luz de teóricos como Jacques Derrida, Mircea Eliade e Maria Zaira Turchi, como a relação entre mundos secundários e a crítica forma a compreensão de que a literatura juvenil pode ser considerada um gênero em transição.

Palavras-chaves: Literatura Juvenil. Mundos Secundários. Crítica. Transição.

Quando se é criança, é comum imaginar a possibilidade de existência de outros mundos, habitados por criaturas diferentes das vistas normalmente. Animais falantes, objetos com consciência e viagens no tempo-espaço são apenas alguns dos exemplos geralmente concebidos pela imaginação infantil. A juventude, por sua vez, traz o desejo pela aventura dos atos heroicos, cuja narrativa envolve o leitor, prendendo-o a situações inusitadas, mas que levantam a pergunta: será possível?

As duas formas de literatura trazem consigo um número variado de gêneros, que, por sua vez, compartilham dois pontos: a existência direta ou indireta de mundos secundários, isto é, locais diferentes deste mundo primário, real, tal como definido por Tolkien (2013); e a visão por parte da crítica literária de que esses gêneros são de algum modo “inferiores”, não merecendo, portanto, a elevação ao cânone. Isso acontece, em grande parte, porque a imaginação necessária à criação de outro mundo é atribuída àquela da infância, da imaturidade.

Não se vê, entretanto, nenhum crítico literário dizer explicitamente que uma obra ficcional não pode se prestar a uma leitura adulta, civilizada, a menos que represente a vida tal como de fato é, ou algo que possa assim ser constatado por meio da experiência. Contudo, como relata o filósofo, autor, escritor e crítico literário irlandês, C. S. Lewis (1898-1963),

* Graduado em Letras – Português/Inglês, pela Universidade Estadual de Goiás (UEG), Câmpus Inhumas. Mestrando em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás.

esse pressuposto parece espreitar tacitamente no fundo de muita crítica e discussão literária. Podemos sentir isso tanto no abandono ou no descrédito generalizado a que foram relegados o romântico, o idílico e o fantástico, quanto no imediatismo com que se estigmatizaram essas instâncias como “escapismo”. (LEWIS, 2009, p. 56, grifos do autor).

Por obra ficcional, Lewis (2009) quis referir aos chamados contos maravilhosos ou contos de fadas, aqueles em que há a presença total ou parcial de mundos secundários. Aqui, portanto, entramos na discussão primeira deste artigo: a do modo como estes contos se tornaram literatura infantil e juvenil, sendo excluídos do cânone “adulto” e “complexo”. A associação entre fantasia e infância – e adolescência – é, segundo Lewis (2009, p. 63), moderna e localizada, visto que “a maior parte das grandes fantasias e contos de fadas não eram absolutamente dirigidas às crianças, mas a qualquer um”.

Dessa forma, para o crítico, imaginar qualquer afinidade especial entre infância/adolescência e histórias maravilhosas é um equívoco, pois, “se poucas pessoas além das crianças agora lêem esse tipo de histórias, não é por causa das crianças, como tal, que teriam uma predileção particular por elas, mas porque as crianças são indiferentes às modas literárias” (LEWIS, 2009, p. 63). Uma dessas “modas” citadas por Lewis é a busca pelo realismo na literatura, isto é, a retratação do mundo como ele de fato existe, sem interferências sobrenaturais ou mundos paralelos.

Retomaremos a questão mais à frente, pois para discuti-la melhor é necessário primeiro que façamos uma pergunta: afinal, como nascem os contos maravilhosos ou contos de fadas? Em certo ponto, como relata Mircea Eliade (2002, p. 139) ao analisar a obra do historiador Jan de Vries, o conto maravilhoso compartilha sua estrutura com o mito e com a saga, pelos quais se estabelece, por exemplo, a epopeia heroica. No entanto, se a estrutura é compartilhada, há divergências claras entre os dois gêneros: enquanto a epopeia é mítica e divina, os contos se destacam deste universo, sendo menos inabaláveis e mais populares. Isso acontece, em grande parte, quando a aristocracia que compunha as epopeias descobre a própria existência humana como tragédia.

Nasce, assim, a necessidade do final feliz, tomada como a principal diferença entre os dois gêneros. A saga e a epopeia são trágicas e não podem assumir outra forma, uma vez que, sendo míticas, precisam ser graves. Como aponta Lewis (2009, p. 43), em *Um Experimento na Crítica Literária*, o mito provém da experiência e esta “pode ser triste ou prazerosa, mas é sempre grave. Um mito cômico é impossível. A experiência não apenas é grave, mas nos desperta um temor respeitoso. Sentimos nela a presença de um poder divino”.

Ao se destacarem desse universo mítico, os contos se afastam do poder divino citado por Lewis e o gênero “cai” ao nível do povo, embora estes também sejam, em determinado momento, constituídos pela aristocracia. Isso poderia explicar por que as epopeias heroicas deixaram de ser compostas, enquanto os contos ainda sobrevivem? Talvez, mas isso não significa que não existam mitos na sociedade moderna, embora nas obras mais conhecidas eles tenham se hibridizado aos contos maravilhosos, caso do escritor britânico J.R.R. Tolkien (1892-1973), por exemplo, que constituiu sagas e mitos acrescentando a eles o consolo do final feliz.

Esse hibridismo acontece porque os gêneros não são naturais, mas historicamente constituídos. Por isso, como aponta Jacques Derrida (1980, p. 204), os gêneros se misturam. E, fazem isso “*by accident or through transgression, by mistake or through a lapse, then this should confirm, since, after all, we are speaking of mixing, the essential purity of their identity*”¹ (DERRIDA, 1980, p. 204). É dessa forma que os mitos, sagas e contos maravilhosos, que compartilham uma estrutura comum, têm sobrevivido aos costumes e “modas” literárias atuais.

No que concerne aos contos, Eliade (2002, p. 141) aponta que não é possível saber quando os contos maravilhosos se converteram em literatura de diversão – às crianças e adolescentes – ou de escape, evasão – aos adultos. Contudo, é importante pontuar que, mesmo tendo essa função atualmente, os contos ainda apresentam a estrutura de uma aventura “infinitamente séria e responsável, pois se reduz, em suma, a um enredo iniciatório: nele reencontramos sempre as provas iniciatórias (lutas contra o monstro, obstáculos aparentemente insuperáveis, enigmas a serem solucionados, tarefas impossíveis etc.)”.

Os ritos de iniciação são um dos pontos presentes no inconsciente coletivo preconizado pelo criador da Psicologia Analítica, Carl Gustav Jung (1875-1961), isto é, partes pelas quais é possível verificar analogias existentes entre as “imagens oníricas do homem moderno e as expressões da mente primitiva” (JUNG, 2008, p. 82). Em determinado período da história, porém, esses ritos perderam seu valor social. Assim, pode-se supor que os contos deixaram de ter a importância dos ritos de iniciação quando estes também perderam seu lugar na sociedade. Segundo Eliade (2002, p. 141-142), se os contos atualmente representam

¹ “por acidente ou por transgressão, por erro ou através de um lapso, então este deve confirmar, já que, afinal de contas, estamos falando de mistura, a pureza essencial da sua identidade”. (Tradução nossa).

um divertimento ou uma evasão, é apenas para a consciência banalizada e, particularmente, para a consciência do homem moderno; na psique profunda, os enredos iniciatórios conservam sua seriedade e continuam a transmitir sua mensagem, a produzir mutações. Sem se dar conta e acreditando estar se divertindo ou se evadindo, o homem das sociedades modernas ainda se beneficia dessa iniciação imaginária proporcionada pelos contos.

Isso acontece porque os contos reatam e prolongam a “iniciação” ao nível do imaginário. Os ritos de iniciação se apresentam na literatura moderna, em grande parte devido à presença do tema da jornada e da figura do herói. É assim que o percebemos em obras como *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll; *O Hobbit*, de J.R.R. Tolkien; *Harry Potter*, de J.K. Rowling; *Ana Z. Aonde Vai Você*, de Marina Colasanti; ou *Bisa Bia, Bisa Bel*, de Ana Maria Machado.

Algo que é comum à criação literária tomada como infantil e juvenil atualmente, e que está presente na constituição da própria literatura tal qual os ritos de iniciação apontados por Eliade (2002), são os mundos secundários. É a partir deles que poderemos discutir como a literatura juvenil acabou se tornando um gênero em transição.

Os Mundos Secundários

À mente humana é imputada uma capacidade única: a imaginação. É dela que advêm os contos maravilhosos ou contos de fadas. Foi nesse gênero que primeiro se mostraram os chamados “mundos secundários”, locais criados pela imaginação humana para abrigar histórias, mitologias e personagens que, muitas vezes, não têm espaço neste mundo real, histórico.

Acontece que, com a modificação dos costumes sociais e com a recente busca por uma representação literária mais “realista”, esses mundos perderam seu lugar. Dessa forma, assim como o romantismo foi superado, a literatura que permite a interferência de “outros mundos” foi relegada àquela direcionada para crianças e adolescentes. Isso porque a crítica literária, a quem cabe, de forma geral, classificar os gêneros, convencionou a tratar esses “mundos” como típicos dessas literaturas.

Aqui podemos retomar a discussão de Lewis (2009, p. 53-55) sobre esse “realismo” que tomou a literatura a partir do século XIX. Para o crítico, existem dois tipos de realismo: o de representação, que, por meio de detalhes precisamente observados ou nitidamente imaginados, retrata algo de forma a torná-lo mais palpável, vívido; e o de conteúdo, aquele que é provável, fiel à realidade concreta. Para ele, os romances do século XIX ensinaram a

sociedade atual a preferir o “realismo de conteúdo”, classificando o outro como “escapismo” – termo já apresentado acima.

Quem também lança luz sobre a questão é J.R.R. Tolkien. Além de escritor, o britânico era um estudioso da literatura e dos gêneros fantásticos – aqueles que envolvem o sobrenatural e que, no geral, têm ligação direta com os mundos secundários. A esse conhecimento pode ser atribuída a importância que o autor tem na criação contemporânea de outros mundos.

Em seu ensaio teórico *Sobre Contos de Fadas*, Tolkien (2013, p. 54-58) contesta o uso da palavra “escape” na crítica literária, que trata a questão com um tom de desdém nada justificado pelos usos da palavra fora da própria crítica. “Evidentemente estamos diante de um mau uso de palavras, e também de uma confusão de pensamento”, uma vez que a fantasia, pela qual se formam os contos de fadas, ou contos maravilhosos, é feita do “Mundo Primário”. E, a fantasia utiliza deste mundo grande parte dos componentes que criarão suas histórias, mesmo que estas estejam situadas em um “Mundo Secundário”.

Isso justifica sua fala em um comentário feito acerca da crítica de W. H. Auden (1907-1973) sobre *O Retorno do Rei*, no *New York Times Book Review*, em 22 de janeiro de 1956:

A Terra-média não é um mundo imaginário. O nome é a forma moderna (que apareceu no século XIII e ainda está em uso) de *midden-erd*>*middel-erd*, um antigo nome para o *oikoumenē*, o local de moradia dos Homens, o mundo objetivamente real, no uso especificamente oposto a mundos imaginários (como a Terra das Fadas) ou mundos não-vistos (como o Céu ou o Inferno). O teatro de minha história é este mundo, aquele no qual agora vivemos, mas o período histórico é imaginário. (CARPENTER; TOLKIEN, 2006, p. 230, grifos dos autores).

Obviamente, mesmo que a intenção do autor tenha sido reescrever de forma mitológica o passado deste mundo, imaginando para ele completos períodos históricos, a Terra-média deve ser classificada como um mundo imaginário, em toda a sua forma e complexidade. A questão a ser discutida é se essa complexidade de formação de um mundo secundário deve ou não ser tomada literatura infantil e juvenil.

Estando os mundos secundários atribuídos pela crítica como ligados aos contos maravilhosos e estes à literatura infantil e juvenil, cria-se um problema: e aquelas obras cujo espaço está diretamente conectado a outros mundos e possuem uma complexidade que extrapola a compreensão geral de crianças e adolescentes?

A esta pergunta, Maria Zaira Turchi (2002, p. 29) dá uma resposta: a literatura juvenil é um gênero em transição. E esta “transitoriedade se manifesta na obra, como Jano, deus bifronte, com duas faces, uma que olha para trás e outra que olha para frente; daí a ambigüidade de alguns textos que suscitam a pergunta: é para jovens ou já é literatura para adultos?”. Essa ambigüidade se dá entre os leitores, não entre os críticos – pelo menos, não que eles admitam. Os leitores são aqueles que não têm compromisso direto com a literatura, o que não é o caso da crítica.

Dessa forma, é possível dizer que o fato de os contos maravilhosos terem como característica a presença de outros mundos, em tudo diferentes e semelhantes a este real e concreto, serve de parâmetro para a crítica literária classificá-los como sendo para os públicos infantil e juvenil.

Por outro lado, essa transição, abrigada pela ambigüidade apontada na recepção do gênero, é reforçada pelo fato de o público também a ter. Turchi (2002, p. 29) diz que, “como o adolescente, a literatura juvenil é um gênero em transição”, isto é, o adolescente, embora ainda não seja adulto, já não pertence à fase infantil. Está na passagem. Por isso, o gênero mantém os ritos de iniciação dos quais falou Eliade (2002), pois exerce função semelhante: de certa forma, a literatura juvenil expressa a jornada de passagem dos próprios adolescentes, leitores que não são mais criança, mas ainda não são adultos.

Referências

CARPENTER, Humphrey; TOLKIEN, Christopher (Orgs.). **As Cartas de J.R.R. Tolkien**. Tradução de Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte e Letra, 2006.

DERRIDA, Jacques. *The Law of Genre.Critical Inquiry*, vol. 7, n. 1, 1980.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

JUNG, Carl G. (Org.). **O Homem e Seus Símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

LEWIS, C. S. **Um Experimento na Crítica Literária**. Tradução de João Luís Ceccantini. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

TOLKIEN, J. R. R. **Árvore e Folha**. Tradução de Ronald Eduard Kyrmse. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

TURCHI, Maria Zaira; SILVA, Vera Maria Tietzmann. (Orgs.). **Literatura Infanto-Juvenil: leituras críticas**. Goiânia: Editora UFG, 2002.