

FERNANDA AQUINO SYLVESTRE



MITOS BÍBLICOS E CONTOS DE FADAS
REVISITADOS NA METAFICCÇÃO DE ROBERT COOVER



ARARAQUARA – SP.
2008

Legendas das fotos:

1- A construção da Arca de Noé, Gen. 6, 14 (Giulio Romano: *o Vaticano, Roma*) – Bíblia Sagrada. Rio de Janeiro: Edição Barsa, 1965.

2- Wanda Gag, 1936. (João e Maria avançam por uma floresta adornada com árvores decorativas. Maria está praticamente colada no irmão, que vai à frente). TATAR, M. *Contos de fadas*: Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

3- Warwick Goble, 1923. (João desce graciosamente do pé de feijão com a galinha dos ovos de ouro. Vagens e flores de feijão criam um belo efeito decorativo). TATAR, M. *Contos de fadas*: Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

4- Terceiro Mistério Gozoso: *O nascimento do Filho de Deus*. Bíblia Sagrada. Rio de Janeiro: Edição Barsa. 1965.

5- Maxfield Parrish, 1897. (Com uma capa ampla, flutuante, e fitas brancas, a figura de Chapeuzinho Vermelho gera um efeito decorativo para uma imagem usada como pôster. A simetria rígida do traje dá a idéia de uma Chapeuzinho impecável e comportada). TATAR, M. *Contos de fadas*: Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

6- Walter Crane, 1875. (Bela resiste enquanto a Fera tent conquistá-la. Note-se a riqueza dos detalhes, que não deixam dúvidas sobre o luxo do palácio). TATAR, M. *Contos de fadas*: Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

FERNANDA AQUINO SYLVESTRE



**MITOS BÍBLICOS E CONTOS DE FADAS
REVISITADOS NA METAFICCÃO DE ROBERT COOVER**

Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários, Área de Concentração Teorias e Crítica da Literatura.

Orientador: Prof^ª Dr^ª *Maria Lúcia Outeiro Fernandes*

Bolsa: Programa Bolsa Mestrado- Secretaria da Educação do Estado de São Paulo

ARARAQUARA-SP.
2008

Sylvestre, Fernanda Aquino

Mitos bíblicos e contos de fadas revisitados na metaficção de
Robert Coover / Fernanda Aquino Sylvestre – 2008

205 f. ; 30 cm

Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade
Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de
Araraquara

Orientador: Maria Lúcia Outeiro Fernandes

1. Literatura -- História e crítica -- Teoria. 2. Contos de fadas.
3. Literatura americana -- Estados Unidos. 4. Intertextualidade.
I. Título.

FERNANDA AQUINO SYLVESTRE

**MITOS BÍBLICOS E CONTOS DE FADAS
REVISITADOS NA METAFICCÃO DE ROBERT COOVER**

Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários, Área de Concentração Teorias e Crítica da Literatura.

Orientador: Prof^ª Dr^ª *Maria Lúcia Outeiro Fernandes*

Bolsa: Programa Bolsa Mestrado- Secretaria da Educação do Estado de São Paulo

Data de aprovação: ___/___/___

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof^ª Dr^ª *Maria Lúcia Outeiro Fernandes*
UNESP-Araraquara.

Membro Titular:

Membro Titular:

Membro Titular:

Membro Titular:

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

Ao escritor *Robert Coover* pela gentileza de ter colaborado, enviando textos importantes para a tese e respondendo aos meus questionamentos acerca dos contos analisados.

À Prof^a Dr^a *Maria Lúcia Outeiro Fernandes*, que, pela orientação, incentivo e participação em cada etapa da pesquisa, contribuiu, de modo efetivo, para a minha formação científica.

À Prof^a Dr^a *Karin Volobuef*, da UNESP/Campus de Araraquara e à Prof^a Dr^a *Gisele Manganelli Fernandes*, da UNESP- S.J. Rio Preto, pelas sugestões apresentadas no exame de qualificação.

À *Aida Maria Lepre Vaz*, pelo trabalho de digitação do texto.

A todos os que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho.

RESUMO

Robert Coover é um importante escritor norte-americano preocupado com as perspectivas sociais, psicológicas, econômicas e políticas contemporâneas e com o modo como elas se configuram na formação da sociedade norte-americana. Essa preocupação se reflete tanto nas técnicas de construção de suas histórias, quanto nas críticas apresentadas em suas narrativas. O trabalho em questão aborda a reescrita que Coover faz de Contos de Fadas tradicionais e de mitos bíblicos dentro do contexto pós-moderno, globalizado, compondo novos textos que subvertem os elementos tradicionais da narrativa. O *corpus* selecionado para análise é constituído por quatro contos do livro "*Pricksongs and Descants*": "*The Door: a Prologue of Sorts*", "*The Gingerbread House*", "*The Brother*" e "*J's Marriage*". A análise dos contos foi realizada levando-se em consideração o que foi acima exposto e, principalmente, os estudos sobre intertextualidade, privilegiando-se o acentuado viés psicológico presente na obra de Coover.

Palavras-chave: Robert Coover. Mitos bíblicos. Contos de fadas. Literatura contemporânea norte-americana. Intertextualidade.

ABSTRACT

Robert Coover is an American writer concerned about social, psychological, economic and political contemporary issues and the way they act in American society. His concerns can be observed in his narrative techniques and in the criticism he shows in his texts. The aim of this research is to discuss Coover's use of Fairy Tales and biblical myths in a postmodern and globalized context creating a new text that subverts the traditional ways of writing.

Four short stories were chosen to be examined: "The Door: a Prologue of Sorts", "The Gingerbread House", "The Brother" and "J's Marriage". All of them were published in Coover's *Pricksongs and Descants* (2000). The analyses of the short stories focused on the studies related to intertextuality through a psychological perspective.

Keywords: Robert Coover. Biblical myths. Fairy Tales. Contemporary American Literature. Intertextuality.

SUMÁRIO

1- Introdução	7
2- Robert Coover: o autor	10
3- Fortuna Crítica	15
4- Considerações sobre o mito	25
5- Considerações sobre o conto de fadas	37
6- Mito e conto de fadas	47
7- Intertextualidade	52
8- <i>The Door: a Prologue of Sorts</i>	61
9- <i>The Gingerbread House</i>	101
10- <i>J's Marriage</i>	127
11- <i>The Brother</i>	151
Considerações finais	170
REFERÊNCIAS	174
ANEXOS	179
1- Contos originais de Robert Coover	180
2- Texto de Robert Coover: " <i>Tale, Myth, Writer</i> "	201
3- E-mail do escritor <i>Robert Coover</i>	204

1 - INTRODUÇÃO

A tese apresentada pauta-se na continuidade de um trabalho de pesquisa anterior, realizado no mestrado, acerca da obra de Coover, mais precisamente do conto "*The Babysitter*" do livro *Pricksongs and Descants* (2000).

O estudo de Coover foi tão instigante e motivador, que levou à busca de novas perspectivas de análise para a obra do autor. Desse modo, o trabalho aqui apresentado busca a ampliação dos estudos já realizados, por meio de um novo viés: a reescrita de mitos religiosos e de contos de fadas.

Acredita-se que, com base na pesquisa realizada no mestrado, esse tema vai permitir uma análise mais complexa acerca do processo de elaboração dos textos literários de Coover, apontando para características essenciais da arte contemporânea. O objetivo do trabalho de mestrado era analisar um único conto "*The Babysitter*", verificando alguns aspectos que caracterizam a ficção pós-moderna, principalmente no que tange à metaficção. Também tomou-se como proposta a análise das mudanças ocorridas nas últimas décadas no uso de técnicas e recursos narrativos. Examinou-se, além disso, em que medida Coover recuperava, alterava e subvertia os recursos tradicionais da narrativa no conto analisado.

Neste trabalho, a proposta é resgatar os aspectos acima delineados, porém, com um *corpus* maior, e, desse modo, ampliar os estudos sobre Coover, dando uma visão panorâmica de sua obra – já que é pouco divulgada no Brasil. Mas a principal contribuição desta nova pesquisa é a proposta de analisar o modo como Coover relê e dá novas perspectivas a mitos e contos de fadas presentes em alguns de seus contos, verificando-se o papel da reescritura na crítica à sociedade de consumo empreendida por uma tendência da literatura pós-moderna, da qual ele é um dos principais representantes.

Em "*The Door: a Prologue of Sorts*", Coover faz uma releitura de três contos de fadas: "João e o Pé de Feijão", "A Bela e a Fera" e "Chapeuzinho vermelho". João é irmão de Chapeuzinho e vive desapontado e preocupado porque acha que falhou na educação da irmã para a vida adulta. A avó de Chapeuzinho foi, outrora, a Bela, e ainda não encontrou sua "Fera", seu príncipe. A história é contada sob três perspectivas: a de Chapeuzinho, a da avó (Bela) e a de João.

No conto "*The Gingerbread House*", Coover aborda, sob nova óptica, o conto "João e Maria". A história é contada pelo pai de João, enquanto ele conduz o filho e Maria à floresta.

A vida não lhe preencheu as felizes expectativas e, como resultado, desconfia do mundo adulto, não permitindo que os filhos passem da infância à vida adulta.

Em "*J's Marriage*", Coover trata do casamento de José e Maria, ferindo a tradicional história bíblica: Maria teria se casado com José, demorado a se relacionar sexualmente com ele, mas teria se entregado aos prazeres da carne.

"*The Brother*" também é uma releitura de um conto da Bíblia, a história da "Arca de Noé", vista pelo seu irmão, que desconfia da construção da arca.

Através dos quatro contos acima citados, pertencentes a uma das principais obras de Robert Coover, pretende-se contribuir para o estudo da arte no contexto pós-moderno. A escolha do escritor, além de estar pautada em critérios acima expostos, fundamenta-se no fato de sua obra ser apontada pelos críticos como uma das mais significativas da produção literária classificada como pós-moderna. Sobre o autor relata Carvalho (1991, p.3):

Cultivou de tal forma a liberdade de escrita e a independência em relação aos modelos anteriores da literatura de seu país (Faulkner, Hemingway), que acabou se tornando ele próprio modelo, ainda que não suporte a idéia, para uma nova geração de escritores a começar por T. Coraghessan Boyle.

Evitando, no momento, um questionamento sobre o conceito do termo pós-moderno e aceitando metodologicamente e para fins de análise uma delimitação cronológica para o mesmo, como referente à segunda metade do século XX, procurar-se-á analisar, através de textos representativos, o diálogo que a ficção estabelece com essas mudanças, quer através de características inovadoras, quer através da transformação ou recuperação do uso de recursos literários tradicionais. Observar-se-á, também, o modo como Coover questiona as bases da ficção realista, buscando novas formas de construção do texto ficcional, que se apresenta sob o signo da desconstrução, da fragmentação e da multiplicidade de enredos.

É necessário citar que o objetivo maior do presente estudo acerca dos contos de Robert Coover é trabalhar as relações intertextuais, bem como psicanalíticas estabelecidas nos contos do autor norte-americano em estudo, a fim de determinar as transformações por ele implementadas na contemporaneidade diante de mitos e contos de fadas cristalizados pela sociedade.

Serão utilizados, a fim de cumprir proposta de trabalho desta tese, os seguintes estudiosos e críticos: Andersen (1983), Cope (1986), Evenson (2003), Gado (1973), Kennedy (1992) e Maltby (1991) para referendar a crítica sobre Coover; Bettelheim (1996), Canton (1994), Coelho (1987), Darton (1986), Jolles (1979), Propp (1984), Radino (2003), Traça (1998), Tatar (2004), Warner (1999) e Zíper (1994), dando alicerce às questões tratadas acerca dos contos de fadas; Campbell (1990), Cassirer (1994), Eliade (1989), Leach (1967),

Lévi-Strauss (1967), Malinowski (1955) e Patai (1972), servindo de suporte à análise referente aos mitos e Freud (1979) e Jung (2003), embasando os estudos psicológicos dos contos de Coover. É importante citar também que Kristeva (1967), Bakhtin (1998, 1992) e, principalmente, Genette (1989) serão utilizados nas análises intertextuais.

2- Robert Coover: o autor

Robert Coover nasceu em 4 de fevereiro de 1932, em Charles City, Iowa. Aos nove anos mudou-se com a família para Indiana e depois para Illions. O escritor norte-americano estudou na Southern Illions University, passando depois pela Indiana University onde recebeu o título de Barchelor of Arts, em 1953, em *Slavic Studies*.

O autor é considerado um dos mais notáveis representantes da literatura pós-moderna e metaficcional. De acordo com Evenson (2003, p. 1),

Robert Coover has had, and continues to have, a major impact in the shape of American fiction. Seen as an innovator in the 1960s and 1970s, Coover has profoundly influenced writers such as Steven Millhauser, David Eggers, Jonathan Lethem, Rick Moody, Ken Kalfus and R.M. Berry, and is one of the major forces to make possible the resurgence of formally concerned fiction in the late twentieth and early twenty-first centuries.

Como pesquisador, Coover trabalha com hipertexto e hipermídia, ou seja, com ficções compostas com uso do computador, combinando texto, som e imagem, que permitem aos leitores moverem a história de diversas maneiras. Foi fundador do programa de hipertexto da Brown University, preparando escritores para essa nova forma de texto, apesar de ele mesmo não escrever hipertextos.

A carreira literária de Coover começou com a publicação, em 1960, de uma série de cinco poemas: *One Summer in Spain*. Seu trabalho, porém, foi pouco notado. Nos anos seguintes publicou diversas histórias na revista *The Evergreen Review*, do editor Barney's Rosset da Groove Press. Esta revista era, na época, uma das principais a veicular a ficção experimental americana. Publicou textos de Samuel Becket, William Burroughs, entre outros.

Em 1966, um ano após receber seu título de Mestre na Universidade de Chicago, Coover publicou seu primeiro texto mais longo: *The Origin of the Brunists*: “*an impressive debut, the kind of complex and multi-voiced affair that most writers don't dare to risk at the beginning of their careers*” (EVENSON, 2003, p. 2). Por esta publicação recebeu o prêmio William Faulkner.

Coover lecionou no Bard College de 1966 a 1967 e, depois, na University of Iowa, de 1967 a 1969. Em 1968, publicou seu segundo livro: *The Universal Baseball Association, Inc., J. Henry Waugh, Prop.* Assim como o livro anterior fazia críticas à religião, através da instituição do baseball como uma estranha substituta para ela, J. Henry Waugh, protagonista do livro, é um homem obcecado por baseball jogado com dados. Ele é o dono do jogo, um tipo de criador, Deus, que controla o destino dos personagens imaginários que cria. A vida de

seu jogo torna-se, com o passar do tempo, mais importante do que sua própria vida banal. Coover mostra como a criação pode superar o seu criador, trabalhando o tênue limite entre a vida real e o imaginário.

Em *The Origin of the Brunists*, Coover explora a criação de cultos religiosos e a obsessão pela religião, contando a história de pessoas desesperadas para encontrar o significado de suas vidas, por meio do viés religioso. Uma mina de carvão explode em uma pequena cidade americana, matando noventa e sete pessoas. O único sobrevivente é um católico sem convicção, que tem misteriosas visões e é adotado como profeta por um grupo de místicos da pequena cidade. Exposto por um editor de um jornal da pequena cidade, o culto ganha notoriedade internacional. Enquanto os membros do culto se reúnem no Monte da Redenção para esperar o apocalipse, Coover relata a religiosidade fanática dos cultos e a loucura desses cidadãos “normais”.

Em seguida, Coover publica *Pricksongs and Descants*, em 1969, uma coletânea de contos variados que exploram os contos de fadas, os absurdos da contemporaneidade, a sexualidade, os fatos simples da vida, problematizando a relação ficção/realidade. Os contos analisados nesse trabalho fazem parte desta interessante obra de Coover.

No mesmo ano da publicação de *Pricksongs and Descants*, Coover escreveu, dirigiu e produziu o filme *On a Confrontation at Iowa City*, um documentário mostrado apenas em Iowa.

Em 1972, Coover publicou *A Theological Position*, uma coleção de peças, mostrando que além de ficcionista, também era um bom dramaturgo. Uma das quatro peças (“*The Kid*”) que compunham esta obra ganhou três Obie awards, por sua apresentação.

Em 1972, Coover foi professor, por um breve período, na Columbia University. No ano seguinte ministrou aulas em Princeton.

The Public Burning, trabalho mais ambicioso de Coover, deu a ele o reconhecimento como um grande escritor. Foi publicado somente em 1977, após três anos buscando editoras. O romance é uma recriação ficcional do papel de Richard Nixon

[...] *in the Julius and Ethel Rosenberg atomic bomb spy trials of the 1950s. It paints Nixon in a surprisingly sympathetic light, as victim of own short comings and greed, struggling with the Cold war paranoia to wich most of the nation succumbed. Coming on the heels of Watergate, the book seemed remarkably relevant to contemporary politics despite being concerned with an historical event a few decades distant. It is not a realistic depiction: the Rosenberg trial becomes a sort of carnival, Coover mixing historical fact with fantasy to create a book at once roughly historically accurate and mythical in scope* (EVENSON, 2003, p. 5).

O romance recria os três dias fatais em 1953, que culminaram na execução dos supostos espiões Julius e Ethel Rosenberg. Nixon é o vilão do regime governamental e não escapa das conseqüências da implacável guerra fria junto com Betty Crocker, Joe McCarthy, Marx, Walter Winchell e o tio Sam. Até mesmo a *Time Magazine* está envolvida nessa história.

Depois da publicação de *The Public Burning*, o autor norte-americano ficou quase dez anos sem lançar um novo trabalho. Durante esse período, escreveu apenas alguns contos publicados individualmente em pequenas editoras (“*The Hair o’ the Chine*”, “*Charlie in the House of Rue*” and “*After Lazarius*”).

Em 1980 foi publicada *A Political Fable*, uma pequena novela anteriormente lançada no *New American Review*, em 1968, com o nome de *The Cat in the Hat for President*. No livro, *Dr. Seuss – The cat in the hat* – decide se candidatar a Presidente. Coover mostra no livro como a política se tornou um tipo de circo. Nesse mesmo ano, Coover passou a lecionar na Brown University.

Publicou em 1981, *Spanking the Maid*, uma história sobre uma empregada e seu patrão

[...] *who seem to be trapped in their roles, searching for perfection but unable to find it. It is once and odd commentary on Victorian pornography fiction and a piece about the impossibility of actually enjoying life while one is obsessed with achieving perfection* (EVENSON, 2003, p. 6).

Segue-se a *Spanking the maid* a publicação de *In bed one night and other brief encounters* (1982), livro de contos, com destaque para “*Beginnings*”.

Gerald’s Party (1986) foi a obra publicada por Coover, em seguida. O livro é uma paródia do gênero das histórias de detetives. O romance ocorre em uma festa em um subúrbio. Nesta festa um dos convidados é assassinado. Coover mostra como os convidados e os hóspedes lidam de maneira absurda com o acontecimento, dando continuidade à festa, como se o assassinato fosse parte dessa diversão.

A Night at the Movies or, You Must Remember This é uma coletânea de histórias relacionada ao cinema. Cada história trabalha com um gênero de filme diferente. Coover opera “*exploding that gender from within or cross-pollinating it with other types of movies to create something odd and different*” (EVENSON, 2003, p. 7).

A obra acima citada foi publicada em 1987. No mesmo ano *Whatever Happened to Glummy Gus* é publicado. Richard Nixon (Glummy Gus) é personagem da história. A história questiona o que teria acontecido a Glummy Gus (Nixon), se ele não tivesse se tornado presidente. Glummy é um jogador condenado a ter uma vida curta. O livro é narrado por Meyer, um comunista judeu russo, politicamente ativo como escultor da WPA. Meyer começa

a narração pela morte de Gus e depois conta os detalhes que o levaram a essa morte. Gus é descrito como alguém capaz de fazer apenas três coisas: jogar futebol americano, recitar e sair com mulheres. E, no fim da vida, perde os três dons únicos que possuía.

A personagem principal é mostrada nas páginas da obra de Coover como a encarnação do sonho americano, levado no livro até o absurdo, sem, contudo, deixar de preservar o mito em torno desse sonho. Glummy Gus é o melhor jogador do Chicago Bears e exímio sedutor de mulheres. Porém os sonhos de Gus são levados até as últimas conseqüências desse sonho de grandeza ao qual não estava fadado. Gus apanha sua última bola: uma granada lançada pela polícia numa manifestação de grevistas na América do Norte dos anos trinta.

O próximo livro lançado por Coover é *Pinocchio in Venice* em 1991 em que o autor reconta *As Aventuras de Pinocchio* de C.Collodi sem dar ares de Disney à história de Pinocchio.

John's Wife é publicado em 1996 e é um valioso trabalho de Coover. A personagem principal é a mulher de John, que fascina a todos em uma cidade do meio oeste. Mas por que todos estariam fascinados por ela? Essa questão é o tema central do livro de Coover.

Em 1996 é publicada *Briar Rose*, uma releitura da obra *A Bela Adormecida*, famoso conto de fadas. Nesse livro, Coover conta a história de uma princesa presa nas roseiras, uma princesa que não consegue acordar e sonha sucessivamente estar beijando um príncipe.

A obra *Ghost Town*, publicação de 1998, é ambientada no Velho Oeste. Trata-se de uma curta novela em que uma solitária figura armada caminha em direção a uma cidade distante. No caminho, um grupo de homens conta a essa figura, um menino, que a cidade procurada é uma cidade fantasma. Muitos fatos estranhos acontecem, entre eles a nomeação da solitária figura para xerife da cidade fantasma.

Coover publica em 2002, *The Grand Hotels (of Joseph Cornell)*, dez histórias interligadas, cada uma delas relacionada a um hotel imaginário diferente. Esses hotéis são inspirados no trabalho do artista Joseph Cornell, cujo trabalho mais famoso são caixas de madeira, colagens e montagens de objeto. O termo *grand hotel* refere-se aos hotéis do velho mundo, como os europeus da virada do século, cheios de charme e hospitalidade, equivalendo ao que se denomina atualmente como hotel cinco estrelas.

Em 2002, Coover também publica *The Adventures of Lucky Pierre: Director's Cut*. Esta novela tem como enredo as aventuras de um herói de filme pornográfico – Lucky Pierre – que se tornou um grande sucesso. Pierre mora em Cinecity e é o protagonista de um festival de nove filmes pornográficos, dirigidos por nove mulheres diferentes. Quando uma diretora cria seu roteiro, as outras oito algumas vezes ajudam ou interferem nele. Com o passar do tempo, coisas estranhas passam a acontecer a Lucky Pierre, como se seu passado estivesse se

apagando. Ele sente dificuldade em diferenciar os roteiros do mundo real. Tudo parece parte de um *script*, todos os momentos de sua vida são “dirigidos” por alguém como em um filme. Crê-se que o nome Lucky Pierre e o título do romance tenham sido tirados de um filme pornográfico com o mesmo nome, dirigido por Herschell Gordon Lewis.

Coover publica, em 2004, o romance *Stepmother* retomando os contos de fadas. Compõe um livro em que aparecem: mágica, princesas e elementos castradores.

Em 2005, Coover publica seu último livro, *A Child Again*, uma reunião de contos que retomam contos de fadas, histórias infantis consagradas e mitos de modo satírico, divertido e atraente. Coover usa histórias do passado para apontar a direção tomada pela ficção contemporânea.

3- Fortuna Crítica

Vários autores contribuíram de maneira significativa para a fortuna crítica de Coover. Utilizar-se-á, neste trabalho, aqueles que mais se destacaram em seus estudos acerca da obra *Pricksongs and Descants* (2000) e, principalmente, em relação aos contos analisados nesta tese.

Brian Evenson (2003) publicou a obra mais completa acerca de Robert Coover e de seus trabalhos, comentando desde as primeiras publicações do autor até o livro *The Adventures of Lucky Pierre: Director's Cut*, em 2002. A primeira edição de Evenson do livro crítico *Understanding Robert Coover* ocorreu em 2003. Para que o trabalho desse crítico ficasse completo, faltaram apenas os dois últimos livros publicados por Coover posteriores à publicação de Evenson: *Stepmother* (2004) e *A Child Again* (2005).

Evenson inicia o livro com os dados biográficos de Coover e, em seguida, faz um panorama da obra deste autor norte-americano, comentando os temas por ele abordados. Segundo o crítico, Coover escreve seguindo várias linhas temáticas, algumas delas embricam-se ou se relacionam de algum modo. Alguns temas abordados por Coover são: os contos de fadas, os mitos, o questionamento religioso, a formação das comunidades, o sexo, os limites entre o real e a ficção, o modo como as histórias são contadas e como se tornam significativas. Percebe-se, também, em relação ao trabalho de Coover, como observa pertinentemente Evenson (2003, p. 10) que o autor norte-americano em estudo está interessado, ao abordar os temas citados,

[...] in the ways in which the real and the fantastic can be made to play off one another in a work of fiction, and he of tens explores the gap between real events and how these events are interpreted. Coover examines story telling and the ways in which fiction develops and comes to seem significant; he wants his readers to understand. The dynamics not only of the story but also the fictions people create in the world at large.

Coover espera, como se pode notar através das observações de Evenson, que seu leitor não seja passivo, mas que, lendo seu texto, compreenda o mundo ao seu redor. Para o ficcionista em estudo, a política, a família, a religião, entre outros elementos que compõem o mundo contemporâneo contêm uma parcela de ficção, de interpretação que precisam ser explorados, pois ficam sempre deixados de lado, latentes, prontos para serem descobertos. O papel do ficcionista seria, então, questionar tudo o que está escondido atrás das interpretações e dos mitos.

Evenson afirma que o mundo, como o concebe Coover, não é algo que se percebe à primeira vista. As pessoas enxergam o mundo pelos modelos e construções que lhes foram transmitidos e

[...] *see the world at least living languages, are always cough up in certain attitudes and politico-cultural assumptions. Even something simple as a color, an individual perception of it, is influenced by language, with some languages having two or more words for what English would think of as a single color. Unless people are made to see the difference by entering into a new language system, it is very possible they will not be able to make the distinction* (EVENSON, 2003, p. 11).

O aprendizado de uma língua diferente aguça as percepções das pessoas, garantindo-lhes uma maior habilidade para perceber o mundo como um todo, sem deixar de notar o diferente, o sutil aos olhos de quem está cego pelo senso comum. Assim como o aprendizado de uma língua, a ficção pode e deve conceder novas maneiras de se perceber o mundo, desvendando aquilo que parece óbvio.

Evenson, após oferecer uma visão geral do trabalho de Coover, passa, então, a detalhar as obras literárias do autor norte-americano em capítulos divididos nas seções: *Early works*, *The Public Burning* e *Later works*.

Sobre os contos de *Pricksongs and Descants*, Evenson (2003, p. 17) diz que Coover é sempre um inovador na forma, raramente recorrendo a formas tradicionais na construção de seus contos. Em *Pricksongs and Descants*, as histórias são escritas

[...] *in a wide range of styles, only the most realistic sort of storytelling being excluded. Some of the pieces rearrange the order of the narrative, some refuse to give the narrative satisfaction that readers have come to expect, some provide the material for several different mutually exclusive versions of the same basic story, refusing to choose between them. Some begin in an initially realistic vein and then turn odd or absurd, the story becoming something other than what its beginning has suggested. A few others tell familiar bible stories, fairy tales, and myths, but tell them from a perspective that defamiliarizes them, that causes readers to question them in a way they haven't before.*

Sobre “*J's Marriage*”, Evenson afirma que a história de Coover conta o nascimento de Jesus Cristo de acordo com a perspectiva de um José bastante desapontado, o pai terreno de Jesus. De acordo com Evenson, Coover dá uma nova alternativa para a tão conhecida história de Maria e José. J, como é chamado José, decide se casar com Maria (chamada de her/she) no conto, após muito tempo de humilhação, de declarações de amor e da probabilidade de que nunca seria feliz. Depois de propor o casamento, ele nota que Maria está apavorada em pensar no ato de amor (sexo), talvez devido a toda uma existência em que foi mal-orientada pelas avós, pelos terríveis contos antigos de sangue e tortura do inferno, ou talvez, como é dito no conto, devido a uma precoce desventura ou a figura dominadora do pai.

Evenson aponta a maestria de Coover neste conto, ao não revelar que “J” é José e “Her”, Maria. Quando o leitor inicia a leitura ele não a reconhece de imediato como uma história sobre o cristianismo. O leitor percebe, com isso, o elemento humano dela: os medos, as frustrações, os dissabores da vida de José e Maria como seres humanos comuns.

Coover foi o único, até agora, a pensar na humanização do mito religioso de José e Maria, considerando a perspectiva de José.

Para Evenson (2003, p.67) a história de Coover mostra o lado mais desencorajador de um mito familiar: o mito de José e Maria. Isso ocorre porque este é um mito que tem dominado as crenças religiosas de bilhões de pessoas.

De acordo com Evenson (2003, p. 68), Coover não ataca, pelo menos a princípio, o cristianismo, mas faz um questionamento da tendência que as instituições religiosas têm de enxergar seus eventos significantes *through very specific lenses*. Na verdade, Coover ataca o modo como se constrói um mito religioso, sem questioná-lo,

[...] *to make an event or a story into an effective myth, something that doctrine can be based on, much has to be set aside. All the aspects of the event or story that do not fit neatly into the myth, that don't seem properly significant, are discarded in favor of faith-affirming or myth-affirming aspects.*

Coover reconhece, conforme diz Evenson, que os elementos eliminados nos mitos pelas religiões são frequentemente os aspectos humanos desses eventos míticos. As versões oficiais e os mitos sancionados deixam de fora o valor das experiências humanas.

“*The Brother*” é outra história de Coover encarregada de contar um mito bíblico. Desta vez, o ficcionista norte-americano reconta a história da enchente, da arca de Noé, vista pela perspectiva do irmão de Noé, que tem dúvidas quanto à construção da arca, todavia concorda em ajudá-lo, apesar de sua esposa não concordar, lembrando que Noé nunca fez nada por ele, como é de conhecimento de Deus.

Dividido entre a necessidade de trabalhar em sua fazenda e o desejo de ajudar o irmão que ele pensa estar louco, vai fazendo seu trabalho junto a Noé e retorna a sua casa tentando se entender com a esposa. Quando a chuva vem, o irmão de Noé retorna ao barco pedindo para que ele e a esposa possam entrar na barca e sobreviver à enchente. Noé não diz uma única palavra, apenas ergue sua mão de modo doentio e entra no barco. Ao chegar em casa, após enfrentar a enchente, o irmão de Noé encontra sua esposa e o futuro filho (já que a esposa estava grávida) mortos. O irmão de Noé reconta a história do topo de uma colina, vendo a água subir até ele cada vez mais. Sua morte, portanto, é iminente.

De acordo com Evenson, Coover é bastante competente ao abordar o amor do irmão de Noé com sua esposa grávida, apresentando-os *in a sympathetic manner that works against the Bible story denigration of them for their unrighteousness* (EVENSON, 2003, p. 65).

Coover conta uma história que vem sendo transmitida há tempos da mesma maneira na tradição judaico-cristã e a tensiona, dando a ela nova perspectiva. Para Evenson (2003, p. 65), Coover acha que pode haver um outro lado da história, um lado que não é lembrado na Bíblia e que pode colocar em questão a natureza ética das ações de Noé. Este mesmo crítico conclui que assim interpretada, a história de Coover mostra a traição de um irmão pelo outro. Desse modo, Coover tenta mostrar, na opinião de Evenson, a história daqueles que não se salvaram na enchente, em vez de voltar-se para a pequena quantidade dos que foram salvos.

No conto *“The Door: a Prologue of Sorts”*, Coover trabalha com três contos de fadas interligando-os: *“Chapeuzinho Vermelho”*, *“A Bela e a Fera”* e *“João e o Pé de Feijão”*. Sobre esta história em que Chapeuzinho é filha de Jack (o pai que escondeu-lhe as verdades sobre o mundo) e neta de Beauty (a Bela), Evenson comenta o tratamento dado por Coover à sexualidade, evidente na voz da avó de Chapeuzinho, na segunda parte do conto. A avó fala sobre a sexualidade. De acordo com Evenson (2003, p. 52) ela apresenta-a como algo erótico, mas também perigoso ao lembrar que a Fera enchia seus ouvidos com canções sobre o gozo da morte. De acordo com Evenson, a idéia do gozo da morte está na percepção do corpo feminino como sedução. O gozo é, segundo o crítico, aprisionador do espírito.

Evenson chama atenção para o fato de Coover estar trabalhando com mitos e lendas que cresceram, envelheceram e

[...] no longer offer adults the simple consolations they offer to children. Coover is inviting readers to look at the cracks and fault lines in their unexamined tales and myths. By doing so, they uncover ideas and moments more important and more relevant to their current existence. He does not want people so much to abandon these myths as to look for ways to transform them, take them apart, and revitalize them (EVENSON, 2003, p. 55).

“The Gingerbread House” retorna ao território demarcado por *“The Door”*, recontando a história de *“Hensel and Gretel”* (*“João e Maria”*) em quarenta e dois fragmentos numerados. O pai de João e Maria, descontente com sua vida, pois não a aproveitou intensamente, conduz os filhos até a floresta na tentativa de não permitir que eles passem para a vida adulta, porque aos seus olhos o mundo adulto não era bom. O pai de João e Maria assim pensava baseado em sua própria experiência de vida. A porta da casa de pão de mel, para onde estão indo as crianças é, de acordo com Evenson (2003, p. 61), sexualizada. Nela

encontram-se corações e pedras vermelhas pulsando delicada e radiantemente. Evenson acredita que Coover sugere a iniciação na vida adulta como um evento sexual.

Não é apenas a porta da casa de biscoitos de gengibre que sugere, como bem observa Evenson (2003, p. 61), a idéia do sexo como essencial para a entrada na vida adulta. Permeiam todo o conto imagens sexualizadas, como a do menino e da menina lambendo pirulitos um do outro.

Sob a ótica de Evenson (2003, p. 61), há uma complexa ligação entre sexo, morte e a chegada da idade adulta e do envelhecimento. Coover enfatiza a combinação do sexo com o presságio da morte, a combinação do prazer e da dor.

Além de Evenson (2003), outro importante crítico das obras de Coover é Cope (1986). Este autor desenvolve um estudo sério e bem feito das seguintes obras de Coover: *The Public Burning*, *Gerald's Party* e *A Night at the Movies or You Must Remember This*. Cope ainda publica em seu livro *Robert Coover's Fiction* um interessante capítulo denominado "*Fairy Tales, scripture, and fable: some myths revisited*", que foi muito útil para a realização deste trabalho.

Cope (1986, p.11) analisa "*The Door: a Prologue of Sorts*", afirmando que Jack (João) o matador de mitos se transformou em Jack o narrador mítico "*whose false narrative the girl leaves behind for a new reality as she steps over the treshold*".

O crítico afirma que entramos em uma nova era da ficção que recupera mitos familiares ou formas históricas para combater seus próprios conteúdos, conduzindo o leitor ao real, desmistificando, descobrindo a mágica e levando esse leitor a buscar a maturidade.

Cope (1989, p. 12) lembra que a coletânea de contos de *Pricksongs and Descants* "*seems to constitute its own source study, because it is a book of fiction that is about the process of life-giving, of generation in literary as much as in psych historic*".

O crítico comenta o conto "*The Gingerbread House*", observando que o pai de João e Maria é como Jack, alguém que falhou, mas ele é "*a more sophisticated teller of tales, of fairy tales... His tale-telling is a lie, a myth consciously embroidered, as Jack was not*" (COPE, 1989, p. 12).

Jack, diz Cope (1986, p. 12), deu a sua filha apenas o seu ponto de vista sobre a vida. Por outro lado, o pai de João e Maria conta a eles a história de uma boa fada que concedeu três desejos a um pobre homem e deixa que elas terminem, imaginem o fim dessa história com seus próprios sonhos e desejos. Porém, o garoto parece saber qual será o seu fim e presente algo ruim, pois joga migalhas de pão por todo caminho da floresta, na tentativa de não perder o caminho de volta.

Há aliterações, assonâncias e repetições de frases. Também são repetidas no conto várias partes do corpo: olhos, mãos, dedos, coração. A escuridão e a luz do sol oscilam durante todo o conto. Tais fatores, de acordo com Cope (1986, p. 13), já prenunciam “*that the midafternoon is inexorably closing into night, and that the end of the inevitable journey is not the sweet exterior of The Gingerbread House, but the door that leads within*”. A casa brilha como um rubi, como um doce de cereja e pulsa docemente, radiante, mas em seu interior, obviamente, abriga o som de trapos negros esvoaçantes da bruxa.

Cope conclui que os contos “*The Gingerbread House*” e “*The Door: a Prologue of Sorts*” mostram que a inocência é um mito, uma mentira impulsionada por Jack (João de “João e o Pé de Feijão”) e deliberadamente elaborada pelo pai de João e Maria.

Sobre “*The Brother*”, Cope (1989, p. 20) afirma que o narrador da história, o irmão de Noé, parece tudo menos bíblico. Ele não acredita na construção da arca e na enchente. Quando ela acontece e ele volta para pedir ajuda a Noé, este lhe vira as costas, e isto lhe causa desespero. O pranto do irmão de Noé é, segundo Cope (1986, p.22) como “*a reaction to the desperate task of turning his back upon mankind, which was Noah’s burden from de Lord*” ou como “*the feeling projection of a charitable brother*”.

Sobre “*J’s Mariage*”, Cope apenas reconta a história de Coover, apontando a importância de J (José) como voz principal da história. É a visão dele que prevalece e não a de Maria ou a de Deus.

Dentre os grandes críticos de Coover, faz-se necessário citar Kennedy (1992) e sua obra *Robert Coover: a Study of the Short Fiction*, dividida em três partes. Na primeira, o autor analisa duas obras de Coover, a saber: *In Bed One Night & Other Brief Encounters* e *A Night at the Movies or, You Must Remember This*. Na segunda parte, Kennedy traz três entrevistas com Coover e, na terceira, recolhe críticas de outros autores acerca do trabalho do autor norte-americano.

Kennedy (1992, p.12) destaca que Coover escreve *Pricksongs and Descants* convidando o leitor a um exame imaginário de realidades previamente imaginadas por nós. O mais importante é que Coover não apenas obriga seus leitores a pensar ou sentir, mas também a imaginar.

Sobre “*The door*”, Kennedy (1984, p. 13) afirma que a maestria de Coover se dá porque ele conseguiu remontar uma nova história, inusitada:

[...] *six pages, three points of view obliquely interweave three fairy tales known to virtually every American and European reader, tales that have been told and retold, parodied, farced, emasculated, prettified, mocked, and made endearing by everyone from Charles Perrault in seventeenth-century France to The Brothers Grimm in nineteenth-century Germany to Walt Disney in twentieth-century Hollywood.*

Para Kennedy (1984, p. 13), o conto acima citado é ao mesmo tempo paródico e cômico, psicologicamente realista, metaficcional (uma ficção sobre contos de fadas e seu significado existencial). O autor afirma que o conto é especificamente metaficcional por ser uma preparação para o mundo do livro que o leitor está entrando, já que este é o primeiro conto do livro.

Kennedy ainda afirma que o conto em si aborda um rito de passagem: o da inocência para a maturidade. E, paralelamente é uma metáfora do rito de passagem do leitor de uma leitura convencional para uma leitura inovadora dos contos de fadas.

Outro ponto interessante do conto em estudo, citado por Kennedy, é o fato de Jack parecer presumir que o conhecimento negado por ele à filha é o que a impele ao que ele sempre quis que a garota evitasse.

Sobre “*The Gingerbread House*”, Kennedy (1984, p. 20) cita a necessidade de se conhecer a história de João e Maria para entender as referências da versão de Coover acerca deste conto tradicional.

O crítico acima citado observa o fato de os contos de fadas serem contados em linguagem bastante simples, especialmente os dos irmãos Grimm. Porém, apesar da simplicidade da linguagem, esses contos lidam profundamente com símbolos e metáforas, com o desenvolvimento humano, a psicologia e as relações humanas. Segundo Kennedy, atualmente os adultos tendem a afastar dos pequenos aqueles contos que abordam o abandono de crianças, as madrastas cruéis, entre outros elementos criadores de medos. Porém, as crianças tendem a gostar dessas histórias e a questioná-las. No caso de João e Maria, por exemplo, elas compreendem que Maria inicia a história como uma garota chorona e termina cheia de confiança e esperteza. Elas percebem, conforme aponta Kennedy (1984, p.27), que “*both children start out dependent on their parents and, thrust out into the world, win their independence through a series of trials and return home, not as mouths to feed but as providers, completing the cycle from child to parent*”.

Os pais que protegem seus filhos desse tipo de conto, de acordo com Kennedy (1984, p. 27), não apreenderam, provavelmente, a qualidade mágica do simbolismo literário nem o significado das severas metáforas empregadas. Esses pais encaram os contos de maneira extremamente literal e os rejeitam como fantásticos, irrealis e horripilantes, assim como também as duas figuras paternas dos contos de Coover: “*The Door*” (na figura de Jack) e “*The Gingerbread House*” (na figura do pai de João e Maria).

Kennedy (1984, p. 27-28) define João e Maria como um conto que mistura, de maneira bem estruturada, realismo psicológico com metáforas do fantástico (a casa de biscoitos de

gingibre), do convencional (a pomba) e do psicológico (a velha enrugada devoradora de crianças).

O crítico comenta, ainda, a sugestão de Bettelheim acerca da função do elemento fantástico nos contos de fadas. Segundo ele, o fantástico apareceria para camuflar o fato com o qual se está lidando, fato este sempre relacionado à realidade psicológica da criança.

Coover omite vários elementos do conto original “João e Maria” (a madrasta, o prólogo) e apenas sugere alguns (a razão pela qual João marca o caminho de volta com migalhas de pão). De acordo com Kennedy (1984, p. 29), Coover acrescenta em sua versão alguns detalhes novos e focaliza mais a questão da sexualidade e da paixão, do que o fato psicológico da superação da fase oral (conforme análise de alguns estudiosos, como Bettelheim).

Na análise de Kennedy (1984, p. 30), a versão de Coover de João e Maria é uma versão para adultos e não retrata o desenvolvimento da infância para a vida adulta como um triunfo de astúcia e coragem. Retrata, na verdade, duas crianças consumidas pela paixão no âmago de suas inocentes vidas. A bondade é impotente na escuridão da noite, onde a vitalidade é uma ambígua mistura de gula e luxúria e os desejos de bondade são fadados ao desaparecimento.

Kennedy (1984, p. 31) questiona qual seria o terror em “*The Door*” e em “*The Gingerbread House*” e responde a essa pergunta, dizendo que ele parece ser o terror do sexo,

[...] of the ambiguity of the sexual act, or perhaps of the doubleness of passion as creation-destruction, pleasure-pain, beauty-ugliness, hatred-love. Yet the beauty is the impotent beauty of the good fairy with her unless wishes, and the love seems merely to inspire blindness to the truth, leaving the ugliness and hatred of the witch to triumph. Or are those only two parts of the witch?

Sobre “*The Brother*”, Kennedy (1989, p. 36) define o conto como um irônico contraponto de Gênesis 6-9, uma história alocada profundamente no coração de muitos cristãos e judeus, em relação à sombra lançada sobre a humanidade pelas decisões de Deus.

Nesse conto, Coover muda o foco do espiritual para o existencial. O julgamento de Deus sob a humanidade estava errado: um bom homem (o irmão de Noah) e sua esposa foram levados pela enchente, seu lado caridoso é manipulado por Noé e sua bondade não foi recompensada. Os leitores sentem compaixão pelo irmão de Noé e não pelo Noé da versão de Coover. Kennedy (1989, p. 37) conclui que a humanidade, dessa forma, é descendente de um Noé manipulador, não de seu caridoso irmão. Noé é o sobrevivente ao qual a humanidade deve suas vidas, ele é o único capaz de “*to obtain inside information, to mobilize the work*

force to action, and to turn his back upon those who have helped him: perhaps a fitting mythology for our world today" (1989, p. 37).

Kennedy também analisa o conto "*J's Marriage*" de Coover, que aborda a história bíblica da concepção imaculada de Maria. Para o crítico, neste conto, apesar de Coover abordar as conseqüências de um ato de Deus (como fez em "*The Brother*"), a caracterização dele é mais complexa e literária.

Pode-se pensar que José foi ferido e abusado por um ato vulgar de Deus, mas, para Kennedy (1989, p. 43), essa é apenas uma parte da história, a mais superficial dessa história complexa e bela. De acordo com Kennedy, o destino do irmão de Noé é irônico, pois ele morre apesar de sua bondade, como decorrência de um aparente julgamento equivocado de Deus. Mas o destino de J (Joseph) resulta de sua própria natureza, das escolhas que fez para rejeitar seus prazeres. Por várias vezes durante o conto J rejeita os momentos de iluminação espiritual. Há um elemento trágico em seu fim, apesar de J não reconhecê-lo: J foi engendrado por seu orgulho em sua própria consciência, que o levou a não se permitir entregar ao espírito ou a paixões maiores do que seu desejo por uma mulher virgem.

Sob a ótica de Kennedy (1989, p.43), J

[...] is essentially a man of words and doubt. He doubts that she understands the most beautiful things he said to her beyond the emotion behind them. In the first months of their original marriage, J is happier than he has ever been and this happiness reaches the point of revelation of the beauty of the world. But even as this beauty is revealed to him, instantly his intellect intervenes.

O momento mais místico de J ocorre quando seu filho nasce e ele assiste a tudo sem piscar. Até mesmo nesse momento J renuncia ao prazer. Depois dessa renúncia, a vida de J vai se arruinando cada vez mais e não há mais saída para José, a não ser a morte.

Ele prefere uma vida de indiferença, e, acima de tudo, ele não quer ser incomodado: "*Nothing remains for him but dullness and indifference - indifference to his son, even to the consummation of this marriage*" (KENNEDY, 1989, p. 43).

De acordo com Kennedy (1989, p. 44) J parece ser superior a Deus, pois apesar de J achá-lo vulgar por se misturar aos prazeres humanos atrapalhando a vida de um homem, ele tem grande fé em sua inteligência, uma fé muito maior do que em Deus, ser superior de quem ele não desacredita, mas não considera como supremo. A tragédia de J não ocorre por indiferença de Deus, mas em função de sua própria indiferença aos seus desejos e prazeres. J é um homem fechado em si mesmo e intelectualizado demais para se conceder momentos de maior iluminação do que aqueles proporcionados pela sua própria mente.

De modo perspicaz, Kennedy (1989) afirma a relevância do conto de Coover, dizendo que a inovação ocorre em “*J's Marriage*” pela maneira com que o escritor norte-americano recupera e ressignifica materiais esparsos de uma história gospel, que é questionada e transformada em uma tragédia intelectual.

Outros autores também desenvolveram excelentes críticas acerca da obra de Coover e merecem ser citados. Todavia não serão aqui abordados porque analisam obras literárias que não serão estudadas nesta tese. A título de conhecimento far-se-á uma breve citação desses autores e de suas críticas.

Andersen (1981), em seu livro *Robert Coover*, faz uma boa crítica a respeito dos trabalhos iniciais de Coover, apesar de seu discurso conservador. É uma boa introdução para se conhecer as obras do autor norte-americano, porém Andersen traz diversas informações equivocadas, devendo ser usado com cuidado.

Maltiby (1991) em *Dissident Postmodernists: Barthelme, Coover, Pynchon* dedica o quarto capítulo a Coover. O capítulo é dividido em curtos sub-capítulos interligados, discutindo algumas obras de Coover como *The Universal Baseball Association*, *The Public Burning* e *Spanking the Maid*.

Também deve ser citado McCaffery (1982) e sua obra crítica *The Metafictional Muse: The Works of Robert Coover, Donald Barthelme and William H. Gass*. McCaffery desenvolve uma visão interessante e pertinente da metaficção e suas funções na ficção dos três escritores.

Finalmente Pughe (1994) deve ser citado por *Comic Sense: Reading Robert Coover, Stanley Elkin, Philip Roth*, em que o autor aborda a escrita cômica dos escritores norte-americanos pós-modernos. Ele se interessa pelo modo como Coover e os outros autores mencionados conseguem aliar o senso de humor com uma séria visão dos assuntos discutidos em suas obras.

4- CONSIDERAÇÕES SOBRE O MITO

Há muito tempo tem-se realizado estudos acerca do mito, sob diferentes perspectivas. Cada uma delas traz, à sua maneira, contribuições importantes para a compreensão e significado desse termo.

Diferentes pesquisadores tentaram, e ainda tentam, definir o mito, que se apresenta como uma “realidade cultural extremamente complexa”, conforme afirma Eliade (1989, p.12). O autor supra citado trata o mito como um fenômeno religioso, uma tentativa de o homem retornar ao ato original da criação. Eliade concentra seus estudos sobre os mitos na investigação daqueles que estavam “vivos” até pouco tempo atrás em algumas sociedades. O termo “vivo” é usado no sentido de algo que confere significado e valor para a existência humana.

Para Eliade (1989, p.12-13), uma tentativa de definição do mito mais adequada — porque mais lata — seria considerá-lo como “uma história sagrada”. Um relato de

[...] um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, o tempo fabuloso dos “começos”. Noutros termos, o mito conta como, graças aos feitos dos seres sobrenaturais, uma realidade passa a existir, quer seja a realidade total, o cosmos, quer apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição.

Para o autor, o mito seria a história de uma criação, o relato de como alguma coisa começou a existir. Essa existência estaria condicionada por seres sobrenaturais e seus feitos em tempos primórdios, feitos esses sagrados (ou sobrenaturais), que de alguma maneira afetaram o mundo, contribuindo para a formação dele como se apresenta atualmente.

Na função de uma história sagrada — ou sobrenatural —, o mito é considerado algo verdadeiro — para aqueles que acreditam nele como sagrado —

[...] porque se refere sempre a *realidades*. O mito cosmogônico é *verdadeiro* porque a existência do mundo está aí para o provar; o mito da origem da morte é também “verdadeiro” porque a mortalidade do homem prova-o, e assim por diante (ELIADE, 1989, p. 12).

Para os que não crêem no mito, ele é apenas uma ficção.

Os indígenas, conforme relata Eliade (1989, p. 15), nas sociedades em que há um mito ainda vivo, distinguem as histórias verdadeiras e as falsas (fábulas e contos). Os Pawnee consideram verdadeiras as histórias ligadas à origem do mundo, cujos protagonistas são seres divinos, sobrenaturais; as que narram aventuras de heróis e as relacionadas com curandeiros. Histórias falsas seriam aquelas, por exemplo, que relatam as aventuras do Coyote, considerado

como falsificador, tratante. Para os Pawnee a veracidade estava em se relatar algo sagrado ou sobrenatural, enquanto a falsidade estava intimamente ligada a um conteúdo profano.

De acordo com Eliade (1989, p.14), nas sociedades indígenas as histórias falsas podem ser contadas em quaisquer lugar e ocasião, em momentos de entretenimento enquanto os mitos só podem ser contados em determinadas circunstâncias: “durante um período de tempo sagrado”.

A veracidade e a falsidade atribuídas ao mito estão diretamente relacionadas com as circunstâncias em que o mito é tomado, dependendo da sociedade, dos valores.

Nas sociedades arcaicas era necessário o conhecimento do mito pelo homem — não só pelo fato de

[...] lhe fornecerem uma explicação do mundo, mas sobretudo porque, ao recordar, ao reactualizá-los, ele é capaz de repetir o que os Deuses, os Heróis ou os Antepassados fizeram *ab origine*. Conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas. Por outras palavras, aprende-se não só como as coisas passaram a existir, mas também onde as encontrar e como fazê-las ressurgir quando elas desaparecem (ELIADE, 1989, p. 19).

Para Eliade, o mito é tomado como uma história centrada nos atos de seres sobrenaturais, verdadeira — porque se refere à realidade — e sagrada — por ser realizada por seres sobrenaturais —, relacionada a uma criação — conta como algo começou a existir —, capaz de revelar que o mundo, o homem e a vida têm uma história sobrenatural e, mais do que isso: essa história é significativa e serve como exemplo.

Malinowski (1955) já relatava a importância do mito nas civilizações primitivas, não como forma de satisfação de uma curiosidade científica, mas como um relato de algo que faz reviver uma realidade original, exprimindo crenças, salvaguardando preceitos morais, transmitindo regras práticas usadas pelo homem primitivo no dia-a-dia.

Na concepção de Malinowski, os mitos não eram formas de antigos pensamentos científicos ou religiosos como acreditava, por exemplo, James George Frazer, mas sim uma explicação para a ordem social.

Os mitos tornam possível, por exemplo, aos integrantes das sociedades indígenas aprender o segredo da origem das coisas e, por meio dos ritos, repetir o que foi feito nas origens pelos Deuses, Heróis ou antepassados. O conhecimento da origem das coisas — objetos, animais, plantas, etc. —, portanto, confere aos indivíduos o poder mágico de dominá-las, multiplicá-las ou reduzi-las. O conhecimento que o mito revela é vivido ritualmente como uma experiência religiosa em que há uma repetição dos acontecimentos e não uma simples comemoração.

Os mitos, através dos signos concretos, das histórias que transmitem e de seus personagens levam à reflexão sobre problemas filosóficos e existenciais com que os diferentes agrupamentos humanos se deparam.

Para Silva (1995, p.5), os mitos

[...] falam sobre a vida social e o modo como ela está organizada e concebida em uma determinada sociedade. Não a espelham simplesmente: problematizam-na, tornando-a objeto de questionamento e incitam a reflexão sobre as razões de ordem social.

As sociedades indígenas apresentam os diferentes mitos, ao longo da vida, para seus membros, a fim de que eles descubram novos significados, de acordo com seu amadurecimento social e intelectual.

Porém, se por um lado os mitos permitem ao indivíduo apreender o conjunto de conhecimentos de seu povo, por outro eles se constituem em "forças reguladoras da vida coletiva, um dos elementos do sistema de controle da sociedade em conjunto" (ANSART, 1978, p. 28).

Nas sociedades primitivas, por exemplo, cada clã totêmico encontra-se ligado a uma tradição, devendo observar regras e rituais pré-determinados. Desse modo, os clãs se mantêm unidos não pela imposição da força, mas pela mítica.

Para os primitivos, o equilíbrio na matança de animais é a sobrevivência do grupo; matar além do necessário é um crime que os caçadores culpados devem pagar a fim de que a aldeia não sofra punições. Por exemplo, uma epidemia ou um período de seca e fome são considerados castigos por algum crime da natureza. Entre os indígenas do Brasil, é comum o caçador, que por acaso mate uma fêmea com filhotes, recolher as crias e levá-las até a sua aldeia para serem amamentadas por sua companheira ou outra mulher índia, pois esses animais foram privados da mãe para que os indiozinhos tivessem alimentos (CARVALHO, 1974).

Patai (1972, p.13), outro estudioso do mito, define-o, inicialmente, como

[...] um instrumento religioso tradicional, que opera validando leis, costumes, ritos, instituições e crenças, ou explicando situações socioculturais ou fenômenos naturais, e que assumem a forma de histórias, que se acreditam verdadeiras, acerca de seres divinos e heróis.

Depois, Patai retifica sua definição, dizendo ser necessário suprimir dela a palavra "religioso", após estudos feitos em relação ao mito na sociedade moderna — sociedade altamente industrializada.

O autor passa a definir o mito como não só algo que "valida, autoriza costumes, ritos, instituições, crenças etc., mas também, muitas vezes é diretamente responsável pela sua criação" (PATAI, 1972, p. 14).

A definição de Patai, como ele mesmo afirma, torna-se próxima à posição de George Sorel, para quem o mito atua sobre o presente. O mito estaria, então, ligado à vida social, modelando-a. Quando se cria novos mitos, novos padrões socioculturais são formados e vice-versa.

Patai (1972, p.14) discute, ainda, o que leva as pessoas a serem influenciadas pelos mitos. Segundo o autor são três os fatores, a saber: a crença — acreditar no que o mito afirma —; a repetição da verdade do mito como forma de produção de impacto sobre as pessoas; e a sensação de satisfação — que aumenta a autoconfiança e elimina as dúvidas.

Para Patai (1972, p.15), o mito já fazia parte da humanidade desde o período Paleolítico, como conhecimento necessário para se enfrentar a vida e sobreviver. Por isso, o mito foi passado de geração para geração sem ser questionado. Conhecer um mito era tão importante quanto usar um arco, por exemplo.

Segundo Patai (1972, p.20), os primeiros filósofos gregos eram céticos em relação aos mitos, pois acreditavam ser eles alegorias da natureza, personificações de fenômenos naturais. Por exemplo, as ninfas seriam a personificação da água.

No século quinto a.C., Heródoto reintegrou os mitos historicamente, convertendo-os em relatos históricos.

Alguns estudiosos, de acordo com Patai (1972, p.21), viam nos mitos verdades divinas e mistérios escondidos, manifestados apenas aos sábios; outros, como os epicuristas, acreditavam que os mitos eram fábulas para sustentar a autoridade dos que estavam no poder e a autoridade dos sacerdotes.

No século XVI, o interesse pela mitologia grega e romana cresceu. A produção de mitografias popularizou o assunto, ampliando, assim, os estudos sobre o mito.

Foi no século XIX, de acordo com Patai (1972, p.22), que a mitologia e os estudos acerca dela alcançaram o auge. A partir dessa época, psicólogos, antropólogos e lingüistas passaram a se preocupar com o significado do mito.

Ao se estudar o mito é importante citar os estudos de Freud e Jung, para os quais o mito serve de base para o comportamento humano.

Em *Totem e Tabu*, Freud (1978) centraliza seus estudos psicanalíticos no relacionamento pai/filho, para explicar o totemismo. Há, segundo o psicanalista, um despotismo patriarcal instaurado, o pai tem direitos históricos. Esse despotismo, representado pela figura paterna, passa a gerar ódio, culminando na rebelião dos filhos e no assassinato e devoração coletiva do pai. Estabelece-se um clã dos irmãos, que passam a deificar o pai assassinado e, assim, surge o tabu, para gerar a moralidade social. De acordo com Freud, a

rebelião dos irmãos seria uma revolta contra o tabu, decretado pelo pai, em relação à proibição do contato com as mulheres da horda. O sentimento de culpa dos irmãos pelo assassinato do pai provoca a separação da situação inicial de dominação do pai, para o início de uma nova civilização: a dos irmãos. O sentimento de culpa introjeta nos indivíduos as proibições e restrições necessárias para a sustentação da civilização. De acordo com Freud (1978, p.101): “Os animais totêmicos tornam-se os animais sagrados dos deuses, e as mais antigas, mais fundamentais restrições morais — as proibições contra o assassinato e o incesto — originam-se no totemismo”.

A história do homem é, para Freud (1978), a história de sua repressão. O pai funciona como arquétipo da dominação.

Para Freud (1978), o mito representa a experiência das pessoas nas suas próprias vidas e, acima de tudo, em seus relacionamentos com os pais. Para o psicanalista, o mito simboliza uma realidade etno-histórica e psicológica e é uma fantasia da raça. Freud mostra a significação do mito principalmente por meio do mito de Édipo. Segundo ele, esse mito mostra uma experiência traumática pela qual as pessoas passam, gerando dois tabus: o do assassinato do pai e o do casamento com a mãe. Segundo Freud, as pessoas têm desejos reprimidos de cometer esses dois crimes.

Jung (2003) atribui a formação de mitos a um processo psicológico, que existe tanto no homem primitivo, quanto no antigo e no moderno. Os mitos seriam, segundo ele, “elementos estruturais da psique”, ou melhor, da “psique não consciente”, ou “inconsciente”, por isso estariam presentes em todas as épocas.

De acordo com Jung (2003), há na mente humana arquétipos compartilhados, ou seja, imagens coletivas inconscientes que estão em todas as pessoas. Através dos sonhos, o ser humano lida com os arquétipos, incorporando os elementos do inconsciente coletivo. Como bem afirma Jung (apud PATAI, 1972, p. 30), os arquétipos

[...] aparecem em mitos e lendas, assim como em sonhos e nos produtos da fantasia psicótica [...]. No caso do indivíduo os arquétipos aparecem como manifestações involuntárias de processos inconscientes, cuja existência e significado só podem ser revelados indiretamente; ao passo que nos mitos se apresentam formulações tradicionais de antiguidade quase sempre inestimável. Remontam a um mundo pré-histórico primitivo com pressuposições mentais e condições como as que ainda podemos observar entre os povos primitivos de hoje. Nesse nível, em regra geral, os mitos são conhecimentos tribais transmitidos, através de reiteradas narrações, de uma geração a outra.

Jung, apesar de ter trabalhado com Freud, seguiu caminhos diferentes por discordar da importância central dada por Freud aos impulsos sexuais e às motivações de auto-preservação.

Jung acreditava na existência de um inconsciente individual — nisso assemelhava-se a Freud — e de um inconsciente coletivo que, junto com suas manifestações — os arquétipos —, subjaz ao primeiro. Para chegar a esta conclusão, Jung observou os sonhos de pacientes e descobriu que muitos desses sonhos apresentavam relações com mitos e símbolos de diferentes tradições religiosas.

Para Jung os arquétipos são clichês de um inconsciente coletivo.

Alguns autores, como Eliade, reformulam as considerações jungianas, observando que os arquétipos são simplesmente modelos, e não fruto de um inconsciente coletivo que se apresenta desde a origem do homem.

O filósofo Cassirer (1994) acredita que o mito e a religião são formas simbólicas. Aponta também para a evidência de todos os fatos da vida humana serem passíveis de uma interpretação mítica. Para o estudioso do mito, é bastante difícil estabelecer uma teoria sobre o tema, porque não se pode defini-lo científica ou empiricamente.

De acordo com Cassirer (1994), a mente dos primitivos, ao criar os mitos, não tinha consciência do sentido de suas próprias criações. Caberia aos estudiosos do mito descobrir os significados dele. O mundo mítico, conforme afirma Cassirer (1994, p. 124),

[...] aparece como um mundo artificial, é um mero faz-de-conta. O que distingue esses métodos modernos das formas mais antigas de interpretação alegórica é o fato de não mais considerarem o mito como uma simples invenção feita para um propósito especial. Embora o mito seja fictício, trata-se de uma ficção inconsciente, e não consciente.

Para Cassirer, o mito e a ciência buscam a mesma coisa: a realidade. Obviamente eles não usam os mesmos caminhos para chegar a ela. Enquanto a ciência deve provar a realidade, o mito é aceito como verdade apenas por ser mito, valendo-se da crença, sem a qual ele não teria sentido.

Cassirer comenta os estudos do antropólogo James George Frazer para quem não haveria um limite bem definido separando a arte mágica do pensamento científico. Frazer acreditava ser o mito tipicamente etiológico ou explicativo. Para ele, a magia desempenha nas sociedades primitivas, o mesmo papel da ciência, sendo, na prática, uma pseudociência. A magia

[...] argumenta e age com base no pressuposto de que na natureza um evento segue-se a outro necessária e invariavelmente, sem necessidade da intervenção de qualquer agência espiritual ou pessoal [...] O curso da natureza não é afetado pelas paixões ou pelo capricho de seres pessoais, mas pela operação de leis imutáveis que agem mecanicamente (CASSIRER, 1994, 127).

Na sociedade moderna, conforme aborda Cassirer (1994, p.127), seria inadequado considerar o mito como tipicamente etiológico ou explicativo, pois não se pode reduzi-lo a elementos estáticos. Para o filósofo, o mito deve ser apreendido “em sua vida interior, em sua mobilidade e versatilidade, em seu princípio dinâmico”.

Na concepção de Cassirer (1994), o mito tem uma face dupla: uma estrutura conceitual e uma perceptual. Há uma maneira diferente de se perceber o mundo via mito, de acordo com seus propósitos, com o seu caráter. O mundo mítico é um mundo dramático na visão de Cassirer, um mundo que faz conflitar ações, forças e poderes e está impregnado de qualidades emocionais: alegria, dor, angústia, excitação, entre outras.

Ao considerar a função do mito na vida social do homem, Cassirer (1976, p. 53) ressalta que “os sujeitos do mito e os atos rituais são de uma variedade infinita”, porém “os motivos do pensamento mítico e da imaginação mítica são sempre os mesmos”. Há uma “unidade na diversidade”, sendo que a religião e o mito dão a unidade de sentimento.

Porém, o mito não pode ser entendido como um mero sentimento, mas como uma expressão da emoção, passando, desse modo, de um estado passivo para um processo ativo. Embora o mito esteja distante da realidade empírica, tem uma função definida: a objetivação de sentimentos. Assim, nos ritos mágicos, o homem realiza ações sem conhecer os motivos, que são inconscientes. Quando os ritos se transformam em mitos, o homem coloca o problema do significado das ações e tenta compreender a origem e o destino de suas ações.

Para Cassirer (1976, p. 63-64), o mito “é a objetivação da experiência do homem”. Com ele, o homem aprende “a arte de exprimir, organizar os seus instintos mais profundamente enraizados, as suas esperanças e temores”.

Em *Linguagem e Mito*, Cassirer (1972, p. 17) relata que estóicos e neoplatônicos, assim como já haviam feito os sofistas e os retores da época de Platão, utilizam a investigação lingüística e a etnologia como veículo para a interpretação. Algumas suposições fundamentais de sua concepção são a idéia de que há uma íntima relação entre o nome e a coisa e de que o nome não só designa, mas é o próprio ser.

Na mesma obra, Cassirer (1972, p. 18) comenta os estudos de Max Müller, os quais partiram da análise filológica para revelar a natureza dos seres míticos, servindo, ainda, de base para a teoria da conexão entre linguagem e mito. Müller consideraria o mito como resultado de uma deficiência lingüística originária e, portanto, como algo e mediado pela linguagem. Por exemplo, a lenda de Deucalião e Pirra explica a origem dos homens a partir de pedras, pois em grego homens e pedras são designados por nomes com sons semelhantes.

"Mitologia", para Müller, significaria o poder que a linguagem exerce sobre o pensamento, em todas as esferas da atividade espiritual. O mundo mítico é um mundo de ilusão que só é explicável quando se descobre o auto-engano do espírito, do qual decorre o erro, e que está enraizado na linguagem. Portanto, o mito não se baseia em uma força positiva de criação, mas num defeito do espírito.

Essa atitude considera a realidade das coisas como sendo algo tangível e, assim, tudo que não possui essa realidade será mera ilusão. Para representá-la deve-se recorrer ao signo, que esconde em si o estigma da mediação. O saber, o mito, a linguagem e a arte foram reduzidos a uma espécie de ficção, recomendada por sua utilidade prática, mas à qual não se pode aplicar a medida da verdade.

Kant (apud CASSIRER, 1976, p. 22) contrapõe às idéias acima expostas o que denominou a "revolução copernicana": que equivale à descoberta nas formas intelectuais a medida e o critério de sua verdade e significação intrínseca, em vez de tomá-las como meras reproduções. Assim, o mito, a arte, a linguagem e a ciência aparecem como símbolos, no sentido de que cada uma delas é capaz de gerar seu próprio mundo significativo. Reconhecidas, assim, como formas de ideação, apresenta-se a questão filosófica básica de se conhecer o modo pela qual elas se inteiram e condicionam mutuamente.

Kant considerava a ciência como um conhecimento universal e necessário. Cassirer (1976) afirma ter realizado uma ampliação da inversão kantiana. Para Cassirer, não só o conhecimento científico é um conhecimento simbólico, mas todo o conhecimento e toda relação do homem com o mundo também o é.

Além de Cassirer, vale destacar os estudos de Fiker (1994) sobre Vico, para quem a metáfora é elemento essencial na formação dos mitos. Vico sugere que o homem se torna todas as coisas porque não as compreende, agindo, assim, metaforicamente.

A teoria do mito proposta por Vico está relacionada à sua concepção da história que, para ele, apresenta três estágios no desenvolvimento da humanidade. O primeiro deles seria a idade dos deuses em que o homem considera toda ação como fruto de seres sobrenaturais, reguladores dos poderes da natureza, por exemplo, a tempestade. Os mitos teriam surgido, nesse estágio, como uma "reação de medo" ao que não podia ser explicado pelos homens e era, então, traduzido por meio de elementos mais fortes e poderosos que eles. O segundo estágio seria a idade dos heróis, em que os mitos são formulados de modo consciente e artístico. As narrativas míticas desse período refletem a visão de mundo dos poetas que os criam e da sociedade, diferente das narrativas do primeiro estágio em que o mito é a expressão direta de um povo. No terceiro estágio, denominado idade do homem, desenvolve-se a narrativa de

argumentação, em que se questiona a veracidade das narrativas míticas do primeiro e do segundo período.

De acordo com Vico, os mitos evoluem e degeneram. Fiker (1994, p. 48) retoma Vico e considera o mito da idade dos deuses como “a narrativa verdadeira da experiência histórica expressa numa linguagem metafórica que só é acessível ao estudioso moderno pela análise lingüística comparativa e etimologia minuciosa”.

Vico admitiu, nas três fases da história da humanidade, uma leitura metafórica dos mitos, cujo objetivo era a explicação e a compreensão de ocorrências cotidianas. Como bem afirma Fiker (1994, p.55) acerca das idéias viconianas, “a linguagem é necessária para fornecer às pessoas de uma dada cultura um solo comum de verdade. Conforme as culturas tornam-se mais refinadas, elas também alteram suas linguagens para manter essa estrutura comunal”.

Na concepção de Vico há uma “linguagem mental comum a todas as nações”, que integra de maneira uniforme tudo o que compõe a vida social humana. Neste sentido, pode-se concluir, a partir dos estudos de Fiker (1994), que as idéias de Vico aproximam-se dos arquétipos propostos por Jung, para quem haveria uma estrutura inconsciente comum a todos os homens, que se manifesta em sonhos, por meio de “tratamentos de mitos”. Aproxima-se também dos estudos freudianos, já que Freud buscou descobrir os princípios de formação intelectual universalmente válidos para todas as mentes humanas.

Fiker (1994, p.61) aborda as considerações viconianas sobre o mito e relata que ele “dá lugar à metáfora e esta ao uso convencional da linguagem, que coincide com a filosofia, o uso crescente da prosa e a poesia como exercício estético”. Para Vico, o mito funcionava como modo de se passar aos homens uma visão de mundo adequada sobre épocas passadas.

Fiker (2000), além de estudar e divulgar as idéias de Vico apresenta, em “Mito e paródia: entre a narrativa e o argumento”, algumas considerações próprias em relação ao estudo do mito que, para ele, estaria relacionado com a noção de sagrado, se considerado como visão de mundo, modo de conhecimento ou atuação ritual.

De acordo com Fiker (2000), o mito não tem o mesmo significado para os índios, para os gregos antigos, arcaicos e contemporâneos. Portanto, ele não se apresenta da mesma forma em diferentes épocas e civilizações, mas as diferenças têm limites e, com certeza, há pontos comuns ao se pensar o mito, e por isso pode-se verificar a sua permanência ainda na contemporaneidade.

Fiker (2000, p.22) divide os mitos em duas partes: o “mito original” — correspondente ao mito antigo; e o “mito ideológico”, equivalente ao mito moderno.

O autor chama atenção, também, para o conceito de mito que representa um “procedimento mental nos quadros da cultura arcaica ou selvagem”. Para ele, este tipo de mito

só conseguiria se manter até ser percebido como mito numa “avaliação externa”. A partir daí, entraria em crise, passando a ser considerado “falso, ou se percebe que algo era tomado como o que não era, ou se lhe denuncia o caráter fetichista” (FIKER, 2000, p. 22-23).

Num primeiro momento o mito referendava um universo do qual fazia parte. Depois, passa a fornecer uma “consciência falsa”. Segundo Fiker (2000, p.29), nas sociedades modernas “os mitos não integram o sistema de maneira harmônica, criando uma região de discrepância”. Os mitos, segundo ele, não estariam vinculados à realidade, criando valores “fantasmas” e preservando-os.

No mundo primitivo, o mito valida o sistema de vida dos homens, através de uma sabedoria que está em conformidade com ele. No mundo moderno, os significados míticos se tornam “embaçados”. Há uma mistificação do real e não mais uma mitificação dele, como ocorria com o mito original, primitivo.

Para Fiker (2000, p.29), o mito ideológico, moderno, inauguraria uma “falsa ordem” ou “pseudo-cosmos” que, em sua visão, povoaria-o “de fantasmagorias que, ao invés de informar sobre o concreto, torna-o mal assombrado”. Os mitos ideológicos se chegam a revelar algo sobre sua época, isso ocorre de maneira disfarçada, produzindo material para a fantasia. De acordo com Fiker (2000), às vezes, a não-revelação pode ser mais produtiva que a revelação, mostrando melhor a realidade do que quando se faz isso de maneira clara, sem máscaras.

Há, para o homem moderno, um discurso ideológico povoado de “valores-fantasmas”, prontos para serem revelados. Já os mitos, em seu sentido primitivo, estava ligado ao sagrado, como já foi visto anteriormente, na concepção de Eliade, por exemplo. Com o passar dos tempos, o mito vem sendo dessacralizado, conforme aponta Fiker.

Em sua forma literária, o mito só ocorre devido ao seu caráter narrativo, oral e escrito, já apontado na origem grega do termo *mithos*, entendido tanto como narrativa relacionada à genealogia dos deuses, quanto a uma narrativa qualquer. Essa consideração, feita por Fiker (2000) é importante para se entender o mito como um relato que assume várias formas e tem diferentes propósitos.

Ainda em relação ao estudo do mito, vale lembrar Lévi-Strauss, para quem o mito tem o objetivo de resolver as contradições existentes no seio de uma cultura, pelo menos para os povos totemistas por ele pesquisados. Ele reduz os elementos narrativos do mito a mitemas, fazendo uma análise estrutural. Para Lévi-Strauss (apud LEACH, 1967) os universais culturais do homem só existem enquanto estruturas, nunca como formas manifestas. De acordo com o antropólogo, os mitos têm seu início como uma tradição oral associada ao ritual religioso.

De acordo com o autor acima citado os diferentes relatos míticos e as crenças pré-científicas sobre o mundo expressam formas sofisticadas, apuradas de pensamento, cujas estruturas básicas são comuns a toda espécie humana. As estruturas do pensamento primitivo estão presentes em nossas mentes modernas, assim como na mente das pessoas das "sociedades sem história". Neste sentido, o antropólogo aproxima-se das idéias defendidas por Freud.

Lévi-Strauss segue a mesma tradição de Frazer, distanciando-se do antropólogo que vai a campo pesquisar áreas culturais específicas. De acordo com Leach (1967, p.10), a preocupação básica de Lévi-Strauss "consiste em estabelecer fatos que sejam verdadeiros a respeito de 'a mente humana' mais do que apurar a organização de qualquer sociedade ou classe de sociedades".

A respeito dos princípios universais, que segundo Lévi-Strauss, se fazem presentes em todas as mentes humanas, Leach (1967, p.54-55) relata que eles

atuam em nossos cérebros tanto quanto nos cérebros dos índios sul-americanos; mas, no nosso caso, o adestramento cultural, que recebemos através da existência numa sociedade de alta tecnologia e da frequência de uma escola ou universidade, recobriu a lógica universal do pensamento primitivo com toda a sorte de lógicas especiais requeridas pelas condições artificiais do nosso ambiente social. Se quisermos chegar à lógica universal primitiva em sua forma não contaminada, temos que examinar os processos de pensamentos de povos muito primitivos e tecnologicamente rudimentares como os índios sul-americanos; e o estudo do mito é um modo de se alcançar essa finalidade.

Assim como Freud, Lévi-Strauss acredita que o mito é como um sonho coletivo, suscetível de interpretações reveladoras de seu sentido oculto. Os mitos traduzem desejos inconscientes, os quais não se compatibilizam com as experiências conscientes. Lévi-Strauss relata que um sistema político de um povo primitivo só sobrevive se houver alianças entre esse povo e outros. Essas alianças são feitas através da "doação" das mulheres de um povo para outro. Os homens que doam as mulheres abstêm-se de conservar as mulheres para si mesmos, para fins sexuais. Por isso, Lévi-Strauss acredita ser o incesto e a exogamia lados opostos de uma mesma situação e o tabu do incesto seria o fator que move as relações sociais e políticas entre clãs diferentes.

Para Lévi-Strauss (apud LEACH, 1967, p.10) o mito não se caracterizar como um conto de fadas por conter uma mensagem, um ensinamento passado de geração para geração.

Por meio das idéias acima expostas sobre o mito, traduzidas em concepções teóricas diversas, pode-se notar a relevância e abrangência dos estudos relativos a ele. Não importa o viés pelo qual o mito é concebido — psicológico, antropológico, literário, etc. —, ele se faz presente em nossa cultura desde que o homem se conhece como tal. No início, através de formas primitivas, porém não menos importantes e, mais recentemente, de maneira transformada,

povoando o imaginário coletivo e a cultura da humanidade, afastando-se do sentido sagrado, religioso.

Na literatura contemporânea, tem-se a manifestação de protótipos mitológicos primitivos, que se apresentam ocultados por máscaras ou como uma releitura de um mito desconstruído, diluído, modificado dentro de uma perspectiva pós-moderna em que já não faz mais sentido a existência de metarrelatos, de grandes narrativas redentoras.

Se em seu início o mito era original, sacralizado, com o passar do tempo o mito passou a ser dessacralizado, até, contemporaneamente ser resgatado, "remitologizado" pela cultura ocidental contemporânea e, conseqüentemente, pelos escritores que se apropriam dos mitos do passado e dão a eles novas características ou polemizam as características passadas desses mitos para evidenciar a necessidade da não aceitação ingênua de qualquer relato, já que todo relato é uma construção de linguagem e, por isso, passa por critérios subjetivos ao ser construído e aceito por uma sociedade e ao ser escrito por um determinado autor. É importante observar que as teorias aqui analisadas, com exceção das psicanalíticas, possuem como objeto de estudo principal o mito primitivo, mas também são fontes importantes para as culturas de tempos históricos, inclusive o atual, servindo como orientação para o conhecimento do mito e base para a análise literária de Robert Coover, sobretudo as psicanalíticas, fundamentais para a compreensão das releituras do autor norte-americano acerca dos mitos e contos de fadas. Para Coover, como para os escritores que adotam uma perspectiva pós-moderna, o mito não passa de linguagem convencionalmente aceita por uma tradição para explicar algumas "verdades" que fundamentam determinada cultura, então, o papel do escritor, ao retomá-los seria refletir a respeito dos jogos de poder que alimentam a tradição dos mitos.

Para esse trabalho, interessa o estudo do mito como um relato, que servirá à análise literária de quatro contos pós-modernos de Robert Coover. O objetivo é verificar de que forma mitos bíblicos, portanto ligados à tradição religiosa, são lidos na perspectiva pós-moderna já que ainda atuam na psique das pessoas, mesmo sendo de origem primitiva e são desconstruídos por Coover, por meio de sua escrita dessacralizadora.

Neste sentido, considerar-se-á o mito original, bíblico, como um relato verdadeiro, para os cristãos, culturalmente permeador de um relato ficcional: o conto de Robert Coover. Além disso, o mito oferece a estrutura da narrativa do autor norte-americano que desconstrói seus elementos estruturais, demonstrando os jogos de dominação possibilitados por eles. Os mitos na obra de Coover são mostrados como modelos de relacionamentos que se repetem indefinidamente e que permitem a dominação de uns sobre os outros no contexto de uma dada cultura, no caso a norte-americana.

5- CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONTO DE FADAS

Tudo que é desconhecido, não compreendido, desperta fascínio, vontade de se explicar. O sobrenatural, nessa perspectiva, seria suscitador de curiosidade, de atração. Na literatura, o sobrenatural está constantemente presente, e uma de suas formas de manifestação é o conto de fadas.

Por "conto de fadas" entende-se aquele conto que pode ou não ter a presença de uma fada, mas sempre apresenta algum elemento sobrenatural como bruxas, gênios, gigantes, objetos mágicos, metamorfoses, entre outros. Esse tipo de conto não apresenta tempo e espaço dentro de uma realidade conhecida. Por isso, muitos contos de fadas iniciam-se com a célebre frase "Era uma vez."

O conto de fadas tem como enredo básico obstáculos ou provas que precisam ser vencidos e que funcionam como um ritual iniciático, a fim de que o herói alcance sua auto-realização existencial, através da descoberta de seu verdadeiro eu, ou através do encontro da princesa, o ideal a ser alcançado por ele.

Frye (1973) estuda os gêneros literários e define os "modos da ficção". Ele a classifica, relacionando o herói do livro com as leis da natureza e os seres humanos comuns, como os leitores. O primeiro gênero classificado pelo autor é o mito, em que o herói é um ser superior, de natureza, em relação aos seres humanos comuns (leitores) e às próprias leis da natureza. O segundo gênero é o da lenda ou do conto de fadas, em que o herói se apresenta, em termos de grau, – não de natureza – como superior ao leitor e às leis naturais. Um terceiro gênero seria o mimético alto, em que o herói é superior em grau ao leitor, mas não perante às leis da natureza. O gênero mimético baixo é o quarto gênero traçado por Frye, que apresenta o herói em igualdade com o leitor e as leis da natureza. O quinto gênero, o da ironia, define o herói como alguém inferior ao leitor.

Para esse estudo interessam as considerações que Frye (1973) faz acerca do mito e do conto de fadas. Concordar-se-á, com o crítico quanto à definição de herói mítico para a formação de um texto em que prevalece o mito. Realmente, no mito, o herói se apresenta como um ser superior desde o seu nascimento. Ser ou não herói não é uma escolha, mas um algo inevitável, já estabelecido desde a sua geração.

Quanto ao conto de fadas, é pertinente a afirmação de Frye (1973), de que o herói pertencente a esse gênero é alguém superior, ou seja, apresenta algo especial em relação aos

outros seres humanos ou a natureza devido às suas ações dignas. Ele é merecedor do papel de herói.

Inicialmente, o conto de fadas era uma tradição oral popular, sendo transmitido de uma geração para outra "em torno às lareiras, nas cabanas dos camponeses, durante as longas noites de inverno" (DARTON, 1986, p. 21). Hoje os contos de fadas são tidos como literatura infantil, mas no passado eles pertenciam ao mundo adulto. Por se tratarem de contos divulgados oralmente, não se sabe a autoria dos contos de fadas. Eles eram contados como forma de entretenimento, mas também como ensinamento, tendo, portanto, um valor pedagógico.

A passagem da oralidade para a escrita ocorreu por meio da coleta dos contos orais. Perrault foi um dos primeiros a recolher os contos diretamente da tradição oral do povo no século XVII, na França. Perrault teve como sua fonte principal a babá de seu filho. Apesar de recolher suas histórias diretamente da tradição oral, ele as retocou para que agradassem aos leitores franceses.

Os irmãos Grimm coletaram suas histórias de diversas fontes, entre elas uma vizinha e amiga, Jannette Hassenpflug, que as havia ouvido de sua mãe francesa. Seus contos não eram recolhidos diretamente da tradição oral, mas fruto de histórias já marcadas pela tradição.

Os contos de fadas, pela sua tradição oral

[...] são documentos históricos. Surgiram ao longo de muitos séculos e sofreram diferentes transformações, em diferentes tradições culturais. Longe de expressarem as imutáveis operações do ser interno do homem, sugerem que as próprias mentalidades mudaram. Podemos avaliar a distância entre nosso universo mental e o dos nossos ancestrais se nos imaginarmos pondo um filho nosso para dormir contando-lhe a primitiva versão camponesa do "Chapeuzinho Vermelho" (DARTON, 1986, p. 26).

Como se pode depreender a partir das leituras de Coelho (1987), Canton (1994) e Warner (1999), antes de Perrault, alguns contos de fadas já haviam sido publicados. Giovanni Boccaccio e Geoffrey Chaucer escreveram narrativas que apresentavam conteúdo folclórico, posteriormente presente também em contos de fadas. Além deles, Giovanni Francesco Straparola escreveu diversas histórias com temas que faziam parte desse tipo de conto. Giambattista Basile inaugura o conto de fadas artístico moderno, publicando "Lo cunto de li cunti", por volta de 1634, conhecido também como "Il Pentamenore". Basile influenciou diversos autores, entre eles, Perrault "retratando algumas transformações que os contos de fadas sofreram desde sua narrativa oral até os contos literários" (RADINO, 2003, p. 71).

Muitos contos de Basile tratavam de temas como a sexualidade e o aborto de modo mais explícito, em tom cômico e obsceno.

Com o passar do tempo, os contos foram sendo cada vez mais direcionados ao público infantil, perdendo suas cenas imorais e violentas.

Perrault escreve seus contos na França, no período do reinado de Luís XIV (1643-1715). Os contos de Perrault foram escritos para a corte e não para as crianças. Comparados aos contos da tradição oral, os de Perrault eram bastante suavizados no que tange à sexualidade e à violência, como se pode notar nas palavras de Radino, ao mencionar que em um conto popular de magia francês, Chapeuzinho Vermelho é uma menina que sai para

visitar a avó com uma cesta de pão e manteiga. Um lobisomem come a avó e veste sua roupa. Quando a menina chega, o lobisomem, disfarçado, oferece comida e bebida para a menina. Ela bebe nada mais do que o sangue de sua avó e come sua carne. Essa passagem, omitida nos contos posteriores, representa rituais da tradição camponesa, na qual, ao ingerir o sangue e comer a carne da vítima, incorporavam-se suas virtudes, no caso, a maturidade da avó (RADINO, 2003, p. 75).

Perrault apresenta em seu conto uma garota burguesa ingênua, que deve obedecer as ordens dadas pela mãe.

Os irmãos Grimm despontam na Alemanha no século XIX e eram compiladores, não escritores. Preocupavam-se em indicar como fonte pessoas do povo. Em 1812 publicaram *Kinder-und Hausmärchen (Contos de fadas para crianças e adultos)*. Somente em 1825, uma outra edição dos irmãos Grimm volta-se para o público infantil, com alterações de cunho moralizador, voltadas para os valores sociais da época, adaptadas aos preceitos cristãos.

Depois de Perrault destacam-se os contos do dinamarquês Hans Christian Andersen. Muitos de seus contos foram retirados da tradição oral.

Conforme constata Coelho (1987), o maravilhoso, o sobrenatural e o mágico foram perdendo espaço com o avanço do racionalismo, da ciência. As narrativas ao sabor de Perrault, dos irmãos Grimm e de Andersen são substituídas por um novo estilo que procura casar o mágico, o maravilhoso, o féerico com um mundo racional, objetivo. Surgem contos de cunho absurdo, fantástico, beirando o *nonsense*. Trata-se de contos que se pautam na leitura de um mundo em que os olhares devem se voltar para as incertezas, para a desconfiança diante da realidade mascarada por uma sociedade globalizada e influenciada intensamente pela ilusão transmitida pela mídia, como se perceberá na posterior análise dos contos de Robert Coover.

Pode-se atribuir a presença, nos contos de fadas de madrastas, de pessoas pobres que buscam uma melhor condição de vida, de reis e príncipes que se oferecem para salvar donzelas em perigo, à situação vivida pelas pessoas na época em que os contos de fadas eram narrativas orais. Muitas mulheres casavam-se tarde, tinham muitos filhos e morriam, ou no

parto, ou de doenças. Os maridos casavam-se de novo, geravam novos filhos e não tinham condições financeiras para criá-los. As madrastas eram, então, muito comuns. Esse panorama social é de modo pertinente relatado por Darnton (1986), principalmente em relação à França entre os séculos XV e XVIII.

Darnton (1986) também relata a diferença entre os contos de fadas germânicos (que suscitam terror e fantasia), franceses (que mostram como o mundo é perigoso e dramático), ingleses (que se destacam pelo humor) e italianos (em geral, burlescos).

O conto de fadas publicado em livros herda, dos antigos contos da tradição oral o interesse de mostrar as dificuldades da vida. O mundo é um lugar perigoso e difícil. Ser esperto para superar as dificuldades é necessário, não importando se elas são superadas pelas ações do herói sozinho ou com a ajuda de objetos mágicos ou animais encantados, entre outros ajudantes.

Nos contos de fadas, pode-se perceber também a presença de metamorfoses. Príncipes, princesas, plebeus, entre outros são encantados por algo ou alguém maléfico e se transformam em animais. Em alguns casos, a transformação ocorre sob forma de elementos da natureza.

O uso de talismãs e objetos mágicos também é uma constante nos contos de fadas. Como contraponto a esses elementos que ajudam as personagens, tem-se a presença de seres que interferem na história para prejudicar, como gnomos, bruxas, anões, velhas maldosas e animais encantados.

O determinismo, através do destino, é outro elemento presente nos contos de fadas. Parece sempre haver um destino certo, projetado para algumas personagens. Desse destino não se é possível fugir.

Também permeiam o conto de fadas, mistérios e dificuldades que devem ser superados pelo herói.

Alguns valores ideológicos também são constantes nos contos de fadas. Há uma preocupação com a sobrevivência do indivíduo (fome, sede, abrigo) e com valores éticos (caridade, solidariedade). Está presente, ainda, uma nítida separação entre bem/mal, certo/errado, bonito/feio. Outro fator a ser considerado é o bom ser sempre recompensado; e o mal, sempre castigado. O inteligente e esperto sempre vence o arrogante, o prepotente. Aquele que muito ambiciona, acaba por ser castigado e perde tudo o que conquistou ou, ainda, não consegue obter o que tanto almejava.

Nos contos de fadas, os mais velhos sempre possuem um poder maior, uma sabedoria mais profunda. Aos mais novos cabem tarefas a serem vencidas ou cumpridas. Também nota-se haver uma ordem natural controladora dos seres e coisas. Caso essa ordem seja perturbada, algo ruim acontece.

Há, também, nos contos de fadas, a presença de um herói, vencedor de provas, detentor de poderes extraordinários.

Povoam os contos de fadas mulheres recatadas, belas, submissas aos pais e maridos, extremamente obedientes. Quando elas não possuem tais atributos, são bruxas, madrastas ou outros seres maléficis intencionando prejudicar alguma personagem.

Bettelheim (1996, p.47) aponta para o fato de não haver apenas semelhanças entre os contos de fadas e os mitos, apesar de ambos serem compostos por acontecimentos miraculosos e possuírem situações comuns. Para o autor, a diferença essencial entre eles se dá na forma como são comunicados. O sentimento transmitido por um mito é

[...] absolutamente singular; não poderia acontecer com nenhuma outra pessoa, ou em qualquer outro quadro; os acontecimentos são grandiosos, inspiram admiração e não poderiam possivelmente acontecer a um mortal comum como você ou eu. A razão não é tanto que os eventos sejam miraculosos, mas porque são descritos assim. Em contraste, embora as situações nos contos de fadas sejam com frequência inusitadas e improváveis, são apresentadas como comuns, algo que poderia acontecer a você ou a mim ou à pessoa do lado quando estivesse caminhando na floresta. Mesmo os mais notáveis encontros são relatados de maneira casual e cotidiana.

O autor acima mencionado, ainda aponta como diferença entre os mitos e os contos de fadas o final, que, segundo ele, nos mitos é quase sempre trágico, enquanto nos contos de fadas é freqüentemente feliz, apesar de haver exceções. Além disso, Bettelheim (1996) também menciona o fato de o mito ser pessimista em oposição ao otimismo das histórias de fada, mesmo que possuam alguns fatos sérios, preocupantes. No conto de fadas o resultado é normalmente feliz devido às virtudes do herói, à sorte, ou a feitos de figuras sobrenaturais. Esse fato é o que o diferencia de outras histórias em que ocorrem coisas fantásticas.

Deve-se observar que as considerações acima traçadas são pertinentes em relação aos contos de fadas tradicionais, clássicos, como “Chapeuzinho vermelho”, “A Bela e a Fera”, “João e o Pé de Feijão”, “Branca de Neve”, entre outros bastante conhecidos.

Por contos de fadas clássicos entende-se aquele o qual faz pensar que

We are all part of a universal community with shared values and norms, that we are all striving for the same happiness, that there are certain dreams and wishes which are irrefutable, that a particular type of behavior will produce guaranteed results, like living happily ever after with lots of gold in a marvelous castle, our castle and fortress that will forever protect us from inimical and unpredictable forces of the outside world. We need only have faith and believe in the classical fairy tale, just as we are expected to have faith and believe in the American flag as we swear the pledge of allegiance (ZIPES, 1994, p. 5).

O conto de fadas, em algumas sociedades, assumiu o caráter sagrado de um totem e sua preservação era garantida, por meio de tabus estabelecidos pela comunidade. Essa preservação dos contos e sua transmissão ocorriam porque eles eram repletos de significados sagrados. Traça (1998) aborda o fato de algumas tribos africanas, como a dos Dogons, proibirem a troca de contos entre algumas categorias de parentesco, pois tal ato equivaleria a um incesto. Narrar alguns contos, em épocas de chuva, poderia acarretar estiagem.

De acordo com Radino (2003, p.46), a narração de contos nessas sociedades era tabu com a finalidade de garantir a

proteção de figuras importantes da tribo, das mulheres, das crianças, dos objetos valiosos ou da propriedade. [...]. Parece que os rituais que envolviam a narração dos contos se relacionavam com a proteção contra a cólera dos deuses e demônios, de forma a manter a ordem, sem que nada pudesse perturbar a conservação de uma tradição. Esses tabus serviam também para proteger os narradores, suas famílias e a própria agricultura.

Apesar de o tabu estar relacionado aos povos primitivos, ele pode ser notado nas sociedades até a contemporaneidade, transmitido pelas tradições dos contos, mitos e lendas, arraigados em nós através das regras e costumes.

Na contemporaneidade, tem-se um aproveitamento dos contos de fadas clássicos como forma de subvertê-los, transformá-los, relê-los dentro de uma nova perspectiva, que rompe com os valores do passado, apresentando novos valores condizentes com a sociedade dita pós-moderna, em que já não faz mais sentido pensar-se no real e em grandes narrativas diante de um mundo repleto de simulacros, globalizado, povoado por excessivas informações. Não há mais espaço para a moral ingênua dos contos de fadas clássicos e o mundo mostra isso às pessoas por meio de textos literários que fazem uma nova leitura dos contos de fadas muito mais dramática, fatalista. Não há esperanças para um final feliz em um contexto social violento que se disfarça em simulacros e se dilui em situações paradoxais. Não há mais lugar para o maniqueísmo simplista (bem/mal) dos contos de fadas, pois o bem pode estar misturado ao mal, ou se perder a ponto de não se saber o que é realmente o bem ou o mal.

Ao se estudar os contos de fadas não se pode deixar de apresentar as teorias de Propp, que estudou, particularmente, um de seus tipos: o conto maravilhoso.

Propp (1984, p.25) faz uma análise estrutural dos contos maravilhosos, considerando que eles apresentam grandezas constantes e grandezas variáveis:

O que muda são os nomes (e, com eles, os atributos) dos personagens; o que não muda são suas ações, ou funções. Daí a conclusão de que o conto maravilhoso atribui frequentemente ações iguais a personagens diferentes. Isto nos permite estudar os contos a partir das funções dos personagens.

Para esse estruturalista, nem todos os contos maravilhosos apresentam todas as funções que ele determinou mas a seqüência das funções por ele determinadas seria sempre a mesma.

De acordo com Propp (1984, p.31-60), as funções dos personagens seriam:

1. Um dos membros da família sai de casa (afastamento)
2. Impõe-se a um herói uma proibição (proibição)
3. A proibição é transgredida (transgressão)
4. O antagonista procura obter uma informação (interrogatório/descobrir algo)
5. O antagonista recebe informações sobre a sua vítima (informação)
6. O antagonista tenta ludibriar sua vítima para apoderar-se dela ou de seus bens (ardil)
7. A vítima se deixa enganar, ajudando assim, involuntariamente, seu inimigo (cumplicidade)
8. O antagonista causa dano ou prejuízo a um dos membros da família (dano)
- 8-A) Falta alguma coisa a um membro da família, ele deseja obter algo (carência)
9. É divulgada a notícia do dano ou da carência, faz-se um pedido ao herói ou lhe é dada uma ordem, mandam-no embora ou deixam-no ir (mediação) momento de conexão
10. O herói-buscador aceita ou decide reagir (início da reação)
11. O herói deixa a casa (partida)
12. O herói é submetido a uma prova; a um questionário; a um ataque; etc., que o prepara para receber um meio ou um auxiliar mágico (primeira função do doador)
13. O herói reage diante das ações do futuro doador (reação do herói)
14. O meio mágico passa às mãos do herói (fornecimento – recepção do meio mágico)
15. O herói é transportado, levado ou conduzido ao lugar onde se encontra o objeto que procura (deslocamento no espaço entre dois reinos, viagem com um guia)
16. O herói e seu antagonista se defrontam em combate direto (combate)
17. O herói é marcado (marca, estigma)
18. O antagonista é vencido (vitória)
19. O dano inicial ou a carência são reparados (reparação do dano ou carência)
20. Regresso do herói (regresso)
21. O herói sofre perseguição (perseguição)
22. O herói é salvo da perseguição (salvamento, resgate)
23. O herói chega incógnito à sua casa ou a outro país (chegada incógnito)
24. Um falso herói apresenta pretensões infundadas (pretensões infundadas)
25. É proposta ao herói uma tarefa difícil (tarefa difícil)
26. A tarefa é realizada (realização)

27. O herói é reconhecido (reconhecimento)
28. O falso herói ou antagonista ou malfeitor é desmascarado (desmascaramento)
29. O herói recebe nova aparência (transfiguração)
30. O inimigo é castigado (castigo, punição, designação)
31. O herói se casa e sobe ao trono (casamento)

Além dessas 31 funções, Propp (1984, p.77) também aborda o que denomina de "esferas de ação". Para ele haveria as seguintes esferas:

1. Do antagonista (ou malfeitor), que compreenderia o dano, o combate e as outras formas de luta contra o herói e a perseguição.
2. Do doador (ou provedor), que compreende a preparação da transmissão do objeto mágico e o fornecimento do objeto mágico ao herói.
3. Do auxiliar, que compreende: o deslocamento do herói no espaço, a reparação do dano ou da carência, o salvamento durante a perseguição, a resolução das tarefas difíceis, a transfiguração do herói.
4. A esfera de ação da princesa (personagem procurado) e seu pai, que compreende: a proposição de tarefas difíceis, a imposição de um estigma, o desmascaramento, o reconhecimento, o castigo do segundo malfeitor e o casamento.
5. Do mandante, que compreende: o ensino do herói.
6. Do herói, que compreende: a partida para realizar a procura, a reação perante as exigências do doador, o casamento.
7. Do Falso Herói, que compreende a partida para realizar a procura, a reação perante as exigências do doador, as pretensões enganosas.

Daí pode-se concluir a existência, nos contos, de sete personagens básicos, fundamentais. De acordo com Propp (1984), haveria três possibilidades de se repartir estas esferas entre os personagens do conto maravilhoso, a saber: a esfera de ação, — que corresponde exatamente ao personagem —, a existência de um único personagem ocupando várias esferas de ação, ou uma única esfera de ação se dividindo entre vários personagens.

O estudo de Propp é válido como um ponto de partida para se analisar os contos maravilhosos no que tange a sua estrutura, pois

[...] ele não pretendia realizar uma descrição dos procedimentos poéticos propriamente ditos, mas descobrir a forma específica do conto de magia enquanto gênero, pra encontrar, conseqüentemente, uma explicação histórica para a sua uniformidade (MIELETÍNSKI, 1984, p. 145).

Propp tinha o propósito de evidenciar invariantes, ou seja, elementos sempre presentes no conto maravilhoso. Com seus estudos pôde concluir que os contos têm uma origem comum que se relaciona às práticas comunitárias dos povos primitivos. Essas práticas associam-se aos rituais de iniciação e às representações da vida após a morte.

As considerações de Propp são relevantes para se verificar, estruturalmente, as mudanças ocorridas nos textos contemporâneos que se apropriam dos contos de fadas clássicos para retrabalhá-los sob novas perspectivas, como no caso dos contos de Robert Coover.

É importante mencionar, também, os estudos de Jolles (1979, p. 195-196) sobre o conto. Para o autor, os contos estariam separados em contos de forma simples e contos de forma artística. Nos primeiros, a linguagem, os personagens, os lugares e incidentes possuem "caráter fluído, genérico, sempre renovado". Na forma artística, os elementos que constituem o conto "são a execução única e definitiva da forma".

Os contos de fadas, dentro dessa perspectiva seriam formas simples quando estavam ligados às narrativas orais, sem um autor conhecido, ou seja, relacionados aos contos populares.

O conto de fadas artístico é mais elaborado pelo autor e, de acordo com Volobuef (1993, p. 104-105),

[...] busca a originalidade na abordagem e profundidade do tema, na elaboração do estilo, na variedade de conteúdo etc. Caracteriza-se, em geral, pelo emprego esteticamente mais elaborado dos elementos mágicos (que adquirem muitas vezes um sentido alegórico, podendo ser uma camuflagem para a exposição de um conteúdo realístico por vezes de acentuado teor satírico); mostra preferência pelo aspecto individualizante (em detrimento da universalidade) através da complexidade psicológica dos personagens e da presença de indicadores de época e lugar onde se passa a ação; emprega maior profusão de detalhes (em oposição ao econômico estilo do conto popular, que se limita ao estreitamente necessário), apresenta versatilidade na composição de sua estrutura, e explora um leque maior de significação.

No trabalho a ser desenvolvido com os contos de Coover, utilizar-se-á contos de fadas artísticos como base para a análise da releitura feita pelo autor acerca dos contos de fadas na perspectiva pós-moderna. A categoria de contos de fadas artístico é adequada para classificar os contos de Robert Coover, em que o escritor faz uma reescrita de contos de fadas tradicionais.

Este capítulo é indicado a algumas considerações acerca do conto de fadas foram traçadas, sob óticas diferenciadas, para que se pudesse ter uma visão geral do gênero e para embasar teoricamente a análise dos contos de Robert Coover.

Os contos pós-modernos de Coover, que serão posteriormente analisados, estão povoados pelo sobrenatural, pelo maravilhoso e também pelos mitos é preciso entender a função que esses elementos têm nas narrativas do autor norte-americano, uma vez que seus contos, por serem uma

paródia, parecem subverter as funções originais desses elementos. Coover faz parte de um grupo considerável de escritores que, a partir dos anos 1970 adotaram uma perspectiva que vem sendo chamada pelos críticos de pós-moderna. Entre os aspectos enfatizados pela mentalidade pós-moderna, que fundamenta a obra desses escritores, está a necessidade de desmascarar os jogos de poder e de dominação que permeiam os modelos de comportamento e de relacionamento estabelecidos por uma determinada cultura. Por isso, esses escritores preferem trabalhar com linguagens cristalizadas pela tradição arcaica, como no caso com mitos, ou por períodos específicos da História da humanidade, como nos contos de fadas e nos contos orais encontrados nas mais diversas culturas. Os contos “tradicionais” são “tomados” pelos escritores pós-modernos com a intenção de desmascarar usos e costumes da sociedade que estão criticando. No caso dos contos de Coover são criticados alguns fundamentos da sociedade moderna – costumes burgueses, formas de relacionamentos instituídos pela família e pela religião na sociedade burguesa, tal como foram implantados no Ocidente desde o estabelecimento das formas modernas dos contos de fadas, pelos Irmãos Grimm e outros que recolheram os contos populares e os adaptaram às necessidades da nova sociedade que surgia, mas também, e sobretudo, Coover está criticando elementos basilares da sociedade capitalista norte-americana em sua fase de máximo consumo ditado pelos meios de comunicação, cujos modelos funcionam, na sociedade contemporânea, como se tivessem um papel “semelhante” aos contos de fadas, uma vez que ditam, padronizam e determinam formas de comportamento e de relacionamento. Portanto, não é possível analisar a intertextualidade empreendida pelo autor com os contos de fadas sem articulá-la com esses propósitos críticos. Não se trata, portanto, de apenas trazer novos sentidos para os contos. É preciso analisar a natureza desses novos sentidos, para compreender a obra do autor norte-americano.

A partir do momento em que o homem pós-moderno percebe as grandes narrativas como sistemas ideológicos de adestramento e dominação para que um grupo de indivíduos possa ter privilégios sobre outros, ele vai construindo o seu questionamento existencial e retomando, como consequência dessa inquietação diante da existência, os tempos míticos, o onírico, o fantástico e o maravilhoso não como forma de fantasiar, sonhar, mas para "descobrir" as verdades que não se apresentam claramente a ele. O fato de mesmo os escritores pós-modernos trabalharem com mitos e discursos da História mostra que os grandes relatos continuam sendo importantes na interpretação que o homem contemporâneo faz do universo e do ser. Os escritores, artistas, filósofos, pensadores, ao adotarem uma perspectiva pós-moderna, vão empreender uma crítica do papel dos grandes relatos na sociedade e no relacionamento humano, levando as pessoas a questionarem a realidade vigente.

6- MITO E CONTO DE FADAS

O conto de fadas foi, primeiramente, uma narrativa oral. Pessoas contavam histórias para passar o tempo e, também, para transmitir ensinamentos. Mostrava-se, nesses contos, um mundo encantador, mas também assustador diante das dificuldades da vida. Havia no conto de fadas uma espécie de aviso: o mundo é um lugar perigoso e, por isso, ser esperto é importante. Muitos contos tinham finais infelizes, mostrando a impossibilidade de superação de um determinado problema. Parece que Coover se apropria desses contos para dizer: "preste atenção, não é com o lobo, por exemplo, que você tem que ter cuidado. Olhe quem criou esses contos, ou para quem lhe contou esses contos, é deles que se precisa ter medo. Quais eram suas reais intenções ao inventarem tais narrativas? O que desejavam fazer com você?" É esta natureza das admoestações que parecem estar por trás das narrativas de Coover.

O mito também teve sua origem na oralidade, porém não era narrado como entretenimento, já que, entre outros aspectos, propunha-se a explicar eventos gerais, como os elementos da natureza (raios, trovões, etc.). O mito está ligado a um saber coletivo, pois é de conhecimento de todos, caso contrário deixa de ser um mito no sentido de "verdade". Muitas vezes, está relacionado com o aspecto religioso ou com a religiosidade de um povo. É também poesia, enquanto narrativa alegórica, enquanto forma figurada do ser humano transmitir suas crenças.

Atualmente, o mito também pode ser lido como forma de entretenimento ou estudo, mas em sua origem não se propunha a essa função, principalmente se se pensar nos mitos dos povos primitivos.

Coover também vai se aproveitar do mito (no caso, o bíblico), assim como faz com os contos de fadas, para levantar suspeitas sobre "verdades" criadas por segmentos religiosos à serviço da manutenção de uma visão cristã unilateral defensora de seus interesses.

Ao se pensar no mito como literatura, é importante se observar a mitologia greco-romana. Para ela, os deuses são seres superiores, imortais em sua glória e esplendor. Eles são gloriosos por natureza. Não podem ser, por isso, heróis.

Os heróis, na mitologia greco-romana, estão, no entanto, relacionados aos deuses. Possuem, em geral, algum elo de ligação com eles, normalmente, um parentesco. Muitos são filhos de mortais com algum deus.

Na mitologia nórdica, os deuses não são imortais e estão expostos a todos os perigos como um homem qualquer. Lutam sabendo que podem morrer, mas lutam pela glória, pela honra.

No conto de fadas, os heróis são seres predestinados a alcançar o sucesso. Passam por dificuldades, mas cumprem o que lhes foi proposto. São reconhecidos, desde o início da história, como heróis.

Nos mitos e nos contos de fadas, o herói normalmente desconhece sua condição heróica. Ele apresenta uma "missão", que não lhe é dada de imediato. Muitos heróis míticos não crescem em suas famílias, são abandonados; sobreviver a esse abandono passa a ser uma prova de que são seres "especiais".

As vitórias do herói mítico são associadas a lutas pelo poder, a conquistas coletivas. As vitórias do herói do conto de fadas são relacionadas à satisfação pessoal e afetiva do herói, ao final feliz e ao cumprimento de uma missão.

Comum aos contos de fadas e aos mitos é a estrutura narrativa, que segue os elementos de um ritual de iniciação

[...] encontramos constantemente as provas iniciáticas (lutas contra um monstro, obstáculos aparentemente insuperáveis, enigmas para serem resolvidos, tarefas impossíveis de realizar etc.), a descida ao Inferno ou a subida ao Céu, ou ainda a morte e a ressurreição (o que equivale ao mesmo), o casamento com a princesa (ELIADE, 1989, p. 166).

Há, sempre, nos mitos e contos de fadas a passagem de um estado a outro, como em um rito.

No conto de fadas, o rito pode ser evidenciado como um afastamento em busca de algo ou para resolver alguma situação; um período de transição, em que ocorre a passagem de uma situação inicial de dificuldade para uma situação de recompensa; e, finalmente, a reintegração a uma nova ordem, a uma nova situação vitoriosa, recompensadora.

No mito, o rito se dá de diversas formas, através da "morte" de um estado inicial até se chegar a uma situação renovada. Além disso, vale lembrar que estava ligado, em sua origem, à religião.

Eliade relata o fato de, na atualidade, a "iniciação" coexistir com a condição humana. Na perspectiva do autor, o homem passa, durante toda a sua vida, por diversas "provas", diversas "mortes" e diversas "ressurreições".

E, para Eliade (1989, p. 167), o conto repetiria essa "iniciação", ao nível do imaginário. Para o autor, o conto

[...] só constitui um divertimento ou uma evasão para a consciência banalizada e nomeadamente para a consciência do homem moderno; na psique profunda, os cenários iniciáticos conservam a sua seriedade e continuam a transmitir a sua mensagem e a operar mutações. Sem dar por isso, e imaginando divertir-se ou evadir-se, o homem das sociedades modernas beneficia ainda desta iniciação imaginária fornecida pelos contos.

Eliade (1989), com base no acima exposto, questiona se o conto de fadas não teria se transformado numa "réplica fácil" do mito e do rito iniciático, além de desenvolver o papel de reatualizador das "provas iniciáticas" em um nível onírico, em que predomina a imaginação. Diz ainda que, nessa perspectiva, a iniciação não é um comportamento unicamente pertencente ao homem das sociedades tradicionais.

Outro fator em comum nos contos de fadas e nos mitos é a presença do sobrenatural, do mágico. O mito está mais ligado ao sobrenatural relacionado a fenômenos inaugurais — como a criação do mundo, a origem dos deuses e a explicação de fenômenos da natureza. O sobrenatural no conto de fadas está mais relacionado ao uso de objetos mágicos e a personagens fabulosos, como fadas, duendes, animais falantes, gigantes, entre outros fatores.

De acordo com Eliade (1989), o mito conta, por meio de feitos de seres sobrenaturais, como uma realidade passou a existir. Essa realidade pode estar ligada a um todo (Cosmos), ou apresentar-se como um fragmento desse todo.

A partir das idéias de Eliade, pode-se concluir que se o mito narra os feitos de seres sobrenaturais

[...] it sets examples for human beings that enable them to codify and order their lives. By enacting and incorporating myths in their daily lives, humans are able to have a genuine religious experience. Indeed, it is through recalling and bringing back the gods of the past into the present that one becomes their contemporary and at the same time is transported into primordial or sacred time (ZIPES, 1994, p. 1).

Ao ser transportado para uma época sagrada, o ser humano se conecta ao divino, pois o "mortal" se conscientiza de sua origem e presentifica, através de seus sentimentos, o processo histórico do mito e o tempo divinizado.

Eliade (1989) afirma que não há nos contos populares e de fadas literários uma memória precisa, exata, de um estágio particular de cultura, de estilos culturais e ciclos históricos. Mas, apesar disso, não acredita que sejam narrativas dessacralizadas. Ao contrário, pensa que esses contos trazem noções e motivos míticos camuflados.

O autor é de opinião que os contos populares e de fada literários abandonaram a responsabilidade "iniciática" religiosa. Eliade acredita que e fato ocorreu "*When the traditional*

and secrets of cults were no longer practiced and when it was no longer taboo to reveal and to tell the 'mysteries' of the religious practices" (apud ZIPES, 1994, p. 2).

De qualquer maneira, fica claro que, para Eliade, o mito precedeu os contos populares e de fadas e tinha uma função mais sagrada em comunidades e sociedades do que em narrativas seculares.

Em seus estudos sobre a relação do mito e do conto de fadas, o autor tende a considerar os contos folclóricos como transmissores profanos da experiência religiosa do mito.

De acordo com Eliade (1989), os mitos e contos populares se misturaram muito cedo na tradição oral, e em muitas narrativas literárias modernas é difícil separá-los, como também afirma Zipes (1994, p. 3):

They seem to be invested with an extraordinary mystical power so that we collapse the distinctions and feel compelled to return to them time and again for counsel and guidance, for hope that there is some divine order and sense to a chaotic world.

Os mitos e contos de fadas trazem conhecimentos aos seres humanos. Prendem a atenção das pessoas e as encantam. São lidos como busca por respostas e, como bem afirma Zipes (1994, p. 4), são usados em "*diverse ways as private sacred myths or as a public commercial advertisements to sell something*".

Zipes (1994, p. 4) afirma que as pessoas se referem aos mitos e contos de fadas "*as lies by saying, 'oh, that's just a fairy tale' or 'that's just myth'. But their lies are often the lies that govern our lives*".

No Iluminismo houve uma substituição dos mitos arcaicos pelos mitos relacionados aos ideais burgueses, movidos pela razão. Esses mitos ainda influenciam e fazem parte da vida das pessoas.

Não são mitos novos,

[...] nor are they just myths, for they are also fairy tales. These myths and fairy tales are historically and culturally coded, and their ideological impact is great. Somehow they have become codified, authoritative, and canonical. We talk of classical myths and classical fairy tales. They seem to have been with us for centuries, for eternity, but we neglect the manner in which we created gods and magic to hold our experiences and lives intact (ZIPES, 1994, p. 4).

O conto de fadas é mito, se se considerar que o conto de fadas clássico, tradicional, sofreu um processo de mitificação. De acordo com Zipes (1994) qualquer conto de fadas se torna mito quando tende a ser natural e eterno. Apenas os contos inovadores, não tradicionais, tendem a não serem míticos.

Barthes (1973) define o mito como uma representação coletiva socialmente determinada e invertida para não aparecer como artefato cultural. O mito é um discurso manipulado.

No conto de fadas, também pode haver mitos que aparecem como discurso manipulado. E, nos contos literários, que retomam mitos ou contos de fadas, esses também se apresentam como discurso manipulado, mas sempre com uma porta aberta ao questionamento ou a reversão do mito ou conto retomados. Como afirma Zipes (1994, p. 15), muitos escritores atualmente, "*parody, mock, question, and undermine the classical literary tradition and produce original and subversive tales that were part and parcel of the institution itself*".

Percebe-se que o conto de fadas está intimamente ligado ao mito. Porém, de alguma maneira, o conto conseguiu tornar-se independente, mesmo conservando raízes míticas. Para Mendes (1992, p. 13), o conto nasce a partir do momento em que o mito torna-se profano e artístico, deixando de ser sagrado, religioso. De acordo com Propp (1984), o mito transformou-se em conto quando a história perdeu seu caráter de narrativa ritualística, passada dos mais velhos para os mais jovens.

O mito transforma-se em conto porque

[...] todos nós precisamos contar nossa história compreender nossa história. Todos nós precisamos compreender a morte e enfrentar a morte, e todos nós precisamos de ajuda em nossa passagem do nascimento à vida e depois à morte. Precisamos que a vida tenha significação, precisamos tocar o interior, compreender o misterioso, descobrir o que somos (CAMPBELL, 1990, p. 5).

Bettelheim (1996) compartilha com Propp a idéia de que o mito transformou-se em conto ao se tornar profano. Para Bettelheim os contos de fadas se desenvolveram a partir dos mitos e alguns deles foram incorporados aos contos de fadas, agregando a experiência cumulativa de uma sociedade como garantia da transmissão da sabedoria dos antigos para as gerações posteriores.

Nos contos de Coover, pode-se observar os questionamentos e as mudanças realizadas em relação ao conto de fadas tradicional e aos mitos originais.

É pertinente observar que mito e conto de fadas possuem suas especificidades, mas, muitas vezes se embricam, possuem características comuns, que podem ser trabalhadas nos contos contemporâneos como os de Robert Coover. Por essa razão foi importante traçar algumas relações entre ambos.

7- Intertextualidade

A palavra "intertextualidade" foi, primeiramente, usada por Kristeva, em 1967, na revista *Critique*. A semioticista criou o termo ao discutir o texto literário, considerando as teorias bakhtinianas nas obras *Problemas da poética de Dostoievski* e *A obra de François Rabelais* (KRISTEVA, 1967, p. 438-65). De acordo com a autora, para Bakhtin, o discurso literário não tem um sentido fixo, ele é um *cruzamento de superfícies* textuais, um diálogo de várias escrituras.

Dessa maneira, conforme Kristeva, todo texto é construído como um mosaico de citações, todo texto é resultado da absorção e transformação de outro.

A autora supra citada também aborda, em seus estudos sobre Bakhtin, o discurso (texto), como um embricamento de discursos (textos) em que se lê, ao menos, um outro discurso (texto). Considera, ainda, que a intertextualidade substitui a noção de intersubjetividade. Bakhtin, sob a óptica de Kristeva, trabalha com a noção de intertextualidade ao considerar o diálogo como única esfera possível da vida da linguagem e vê os textos como leitura de outros anteriores, absorção e réplica de outros textos.

A interdiscursividade, no âmbito bakhtiniano, aparece sob a nomenclatura dialogismo. Esse termo não deve ser pensado como uma interação face a face, nem tampouco como um termo passível de ser dividido em dialogismo entre interlocutores e dialogismo entre discursos. O dialogismo de Bakhtin, conforme mostra Fiorin, no artigo “Interdiscursividade e intertextualidade”, no livro *Bakhtin: outros conceitos chaves* (2006, p. 166) é sempre entre discursos. O interlocutor só existe enquanto discurso. Há, pois, um embate de dois discursos: o do locutor e o do interlocutor, o que significa que o dialogismo se dá sempre entre discursos.

Bakhtin (1993, p. 32) entende que não se pode realmente ter a experiência do dado puro. Não se pode ter acesso direto à realidade, o real é sempre mediado pela linguagem. Não há portanto, relação direta discurso/coisas. Há, sim, relação discurso/discurso. O mundo só é revelado de modo semiotizado.

Pode-se considerar que o dialogismo é a maneira real pela qual a linguagem opera, já que

[...] todo discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual está voltado, sempre, por assim dizer, desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por sua névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele. O objeto está amarrado e penetrado por idéias gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações. Orientado para o seu objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e

de entonações. Ele se entrelaça com eles em interpretações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos os seus estratos semânticos, tornar complexa a sua expressão, influenciar todo o seu aspecto estilístico (BAKHTIN, 1998, p. 86).

O dialogismo faz-se presente em dois termos essenciais para este trabalho: a interdiscursividade e a intertextualidade. Como relação interdiscursiva entende-se toda relação dialógica entre enunciados. A intertextualidade deve ser percebida como relação dialógica que se materializa em textos. Obviamente toda relação intertextual pressupõe interdiscursividade, porém, o contrário não ocorre.

Deve-se observar, no entanto, que nem todas as relações dialógicas em forma de texto, consoante Bakhtin, são intertextuais. O autor opera com relações dialógicas intertextuais e intratextuais (BAKHTIN, 1992, p. 331). Assim, as relações dialógicas se estabeleceriam entre textos e dentro dos textos. Fiorin, em *Bakhtin: outros conceitos chave* (2006, p. 181-2) discute o assunto, dizendo que

As relações dentro do texto ocorrem quando as duas vozes se acham no interior de um mesmo texto: no caso do exemplo de *Vidas Secas*, temos uma relação dialógica dentro do texto, pois as vozes do narrador e de Fabiano se encontram no interior de um texto, não estão construídas num outro texto fora do texto em análise. [...] No entanto, pode-se ter também relações entre textos, quando um texto se relaciona dialogicamente com outro texto já constituído.

Considerando as relações dialógicas, Bakhtin emprega dois termos opostos para caracterizar os textos que para ele podem ser concebidos como polifônicos ou monofônicos. O diálogo é condição da linguagem e do discurso, porém os textos podem assumir, de acordo com as estratégias discursivas empregadas pelo autor, forma monofônica ou polifônica. No primeiro caso, como relata Barros (1994), as vozes se ocultam dando a impressão de uma única voz; enquanto no segundo as vozes se mostram. Assim, para a autora, seguindo os preceitos teóricos bakhtinianos,

Monofonia e Polifonia de um discurso são, dessa forma, efeitos de sentido decorrentes de procedimentos discursivos que se utilizam em textos, por definição dialógicas. Os textos são dialógicos porque resultam do embate de muitas vozes sociais; podem, no entanto, produzir efeitos de polifonia, quando essas vozes ou algumas delas deixam-se escutar, ou de monofonia, quando o diálogo é mascarado e uma voz, apenas, faz-se ouvir (BARROS, 1994, p. 6).

Todo discurso, tudo o que um enunciador expressa, portanto, não é só dele. Há pelo menos uma outra voz, mesmo que esta pareça imperceptível.

Pensando mais precisamente no diálogo que se estabelece entre textos, Fiorin assim define o termo intertextualidade: “[...] processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo. Há de haver três processos de intertextualidade: a citação, a alusão e a estilização” (FIORIN, 1994, p. 30).

A citação de acordo com Fiorin confirma ou altera o sentido do texto citado. A alusão não cita palavras, “reproduz construções sintáticas em que certas figuras são substituídas por outras, sendo que todas mantêm relações hiperonímicas com o mesmo hiperônimo ou são figurativizações do mesmo tema” (FIORIN, 1994, p. 31). A estilização ocorre quando se reproduz o conjunto dos procedimentos do discurso de outrem.

Pensando ainda na intertextualidade, não se pode deixar de discutir a questão referencial. Barthes (1970, p. 87) rejeita a referencialidade como conexão literatura/mundo, linguagem/mundo. O referente é um produto de uma relação semiótica e não algo preexistente. Compagnon (1999, p. 109) aborda a ilusão referencial, dizendo que

A relação lingüística primária não estabelece mais relação entre a palavra e a coisa, ou o signo e o referente, o texto e o mundo, mas entre um signo e outro signo, um texto e outro texto. A ilusão referencial resulta de uma manipulação de signos que a convenção realista camufla, oculta o arbitrário do código, e faz crer na naturalização do signo. Ela deve, pois, ser reinterpretada em termos de código.

Não há realidade na referência. O real é, na verdade, um código. Nesse caso, a intertextualidade estaria no lugar da referência, garantindo o diálogo de um enunciado com outros enunciados. “O realismo é, pois, a ilusão produzida pela intertextualidade” (COMPAGNON, 1999, p. 110).

Barthes também entende a questão da referência voltada para a intertextualidade ao expor que

[...] o artista realista não coloca em absoluto a “realidade” na origem de seu discurso mas, unicamente e sempre, por mais longe que se remonte, um real já escrito, um código prospectivo, ao longo do qual não apreendemos nunca, a perder de vista, senão uma cadeia de cópias (BARTHES, 1970, p. 173).

Graciela Reyes (1984, p. 9) defende ser o texto literário representação do discurso e da realidade articulada por ele. Um simulacro, uma imagem de discurso que se apresenta desvinculada de um eu-tu, de um aqui/agora determináveis e históricos. Para a autora o texto literário é, ainda, citação de um discurso manifestado na língua em uso, na análise e exploração de suas virtualidades, no jogo com as convenções e limitações dos atos de fala correntes.

O uso da língua em termos literários parte dos mesmos princípios lingüísticos não-literários. O estatuto ontológico da ficção é, conforme relata Graciela Reyes (1994), um estatuto lingüístico. O uso particular da língua criaria efeitos de ficção, a ilusão de uma existência:

[...] La manera de jugar el juego (los movimientos Del autor y los movimientos Del lector), de vivir la ilusión como ilusión para que se produzca la iniciación mítica, o la catarsis, o se absorba la ejemplaridad Del símbolo, o se pase un buen rato, son comportamientos lingüísticos que aprendemos junto con todos los otros (REYES, 1994, p. 18).

O discurso, de acordo com a visão da autora acima citada, tem caráter criativo, já que se repete, se reitera:

Todo discurso forma parte de una historia de discursos: todo discurso es la continuación de discursos anteriores, la cita explícita o implícita de textos previos. Todo discurso es susceptible, a su vez, de ser injertado en nuevos discursos, de formar parte de una clase de textos, del corpus textual de una cultura. La intertextualidad, junto con la coherencia, la adecuación, la intencionalidad comunicativa, es requisito indispensable del funcionamiento discursivo (REYES, 1984, p. 42-3).

Dessa maneira, podemos concluir que um texto literário é inteligível porque é parte de relações intertextuais anteriores que o formam.

Laurant Jenny (1979, p. 5) também percebe a iterabilidade do texto literário e afirma: “Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra de uma língua ainda desconhecida.”

O sentido de uma obra literária só é apreendido se se considerar os seus arquétipos e com eles se estabelecer uma relação de realização, de transformação ou de transgressão.

Jenny (1972, p. 5) observa que mesmo quando não há um traço comum com gêneros previamente existentes, uma obra não nega sua permeabilidade ao contexto cultural, ao contrário, a negação é a afirmação de sua permeabilidade ao contexto cultural existente.

Para Laurant Jenny (1979, p. 5), a obra literária seria incompreensível fora da intertextualidade, pois só se pode compreender o sentido e a estrutura dela, ao relacioná-la com seus arquétipos. Há sempre uma relação de realização, transgressão ou transformação perante os modelos arquetípicos.

Jenny (1979, p. 6) aborda ainda a “determinação intertextual”, dizendo que ela pode ser dupla quando certa obra está vinculada à obra que caricaturou e com todas as obras que se valeram do mesmo tipo de procedimento intertextual (paródia, citação, imitação etc.). Jenny aponta para a dificuldade em se determinar o grau de explicitação da intertextualidade, pois é

complicado se determinar se a intertextualidade deriva do uso do código ou da própria matéria da obra.

Há uma preocupação por parte de Laurent Jenny (1979, p. 14) em delimitar a partir de que altura se pode falar da presença de um texto em outro. O estudioso propõe, a esse respeito, que se fale em intertextualidade apenas quando se encontra num texto elementos anteriormente estruturados, considerando qualquer tipo de estruturação, para além do lexema. A partir dessas considerações far-se-á a distinção entre a presença em um texto de uma simples alusão ou reminiscência.

Em relação às propostas de Jenny (1979, p. 15-17) citadas no parágrafo anterior, faz-se pertinente observar que o estudioso amplia suas considerações, chamando de “intertextualidade fraca”, quando reaproveita a prescrição dum certo número de estruturas a realizar –estruturas que são igualmente semânticas e formais, e que formam assim uma espécie de arquiteyto.

Para Jenny (1979, p. 17), todas as linguagens são sistemas modalizantes, ou seja, estruturadoras do sentido e, como tais, são portadoras de conteúdo. O estudioso ainda considera que quando o código perde seu caráter aberto, ele se enclausura em um sistema estrutural, como é o caso dos gêneros que não se renovam. Nesse caso, o código torna-se estruturalmente equivalente a um texto, podendo-se, então, falar em intertextualidade entre uma determinada obra e um arquiteyto de gênero.

Sob a óptica de Jenny (1979, p. 21) o que caracteriza as relações intertextuais é a introdução de um novo modo de leitura, que rompe com a linearidade do texto. Ao se realizar uma leitura pode-se enveredar por dois caminhos da referência intertextual: seguir a leitura, vendo no texto um fragmento como qualquer outro, parte integrante da sintagmática do texto, ou voltar ao texto-origem, fazendo uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece na forma de elemento paradigmático deslocado e originário de uma sintagmática esquecida. Esses dois caminhos só se estabelecem, para Jenny (1979, p. 21), diante dos olhos de um analista; na leitura, os dois caminhos operam simultaneamente.

Jenny (1979, p. 27) ressalta que a intertextualidade insere-se de modo adequado tanto num enquadramento narrativo tradicional, quanto na narrativa moderna, desconstruída.

Ressalta, ainda, Jenny (1979, p. 27) o fato de a intertextualidade poder passar a narrativa para segundo plano, ou só mantê-la a título de sinal estilístico dotado de valor poético, porém esvaziado de funcionalidade. Outro fator observado pelo autor diz respeito ao uso maciço da intertextualidade, que pode acarretar uma politopia, que vence até o mais canônico enquadramento narrativo sem, contudo, fazer com que a coesão do texto desaparecer. Para compensar a multiplicidade das escritas, oferecer unidade à obra e

compensar a deficiência da estrutura narrativa, desenham-se isotopias: certas redes semânticas percorrem o texto sem terem em conta os níveis de sentido ou a estrutura retórica da narrativa, obrigando o discurso intertextual a se articular com os escombros da narrativa. Jenny observa, porém, que na narrativa surrealista a intertextualidade não ameaça a integridade da linguagem, porque a palavra e a sintaxe garantem a sua legibilidade.

Quando levada às últimas conseqüências, a intertextualidade pode conduzir à desintegração do narrativo e do discurso, a narrativa “esvai-se, a sintaxe explode, o próprio significante abre brechas, a partir do momento em que a montagem dos textos deixa de se reger por um desejo de salvar, a todo preço, um sentido monológico e uma unidade estética” (JENNY, 1979, p.28).

Nesse caso, a remodelação do significante deixa de ser um trabalho minucioso e torna-se o produto de um acaso destruidor, como ocorre com as técnicas do *cut-up* de Wilham Burroughs, cujo método utilizado consiste em dividir em quatro seções uma página e, depois, invertê-las. Ou, ainda, com a ajuda de gravadores, cortar fragmentos gravados e misturá-los, ou misturar vários textos simultaneamente.

Jenny (1979, p. 29) questiona se após tantas agressões ao texto o discurso conserva sua unidade. Para o autor, o que constitui o discurso é, no mínimo, a substância da expressão, quando há mistura de textos, o discurso pode tornar-se confuso. Porém, de acordo com o estudioso, o leitor compreende de imediato que está diante de um discurso muito mais aleatório do que uma narrativa, o que leva ao seguinte questionamento: não será a materialidade da página que constitui o texto? Estará o texto condenado à textualidade?

Jenny (1979, p. 30) percebe, contudo, que o método intertextual é importante, e não apenas problemático. Não pode ser visto como um mero desorganizador do discurso, à medida que suscita questões como o modo pelo qual se opera a assimilação, por um texto, de enunciados pré-existentes e qual a relação desses enunciados com seu estado primeiro. Jenny sabe que não há elucidação para tais questões suscitadas, ainda assim estabelece uma concepção da intertextualidade: irrupção transcendente de um texto em outro. Nota, ainda, Jenny, que o discurso crítico contemporâneo parece concordar que nessas relações de texto para texto, há transformação.

Ao se considerar o trabalho intertextual, pode-se apreender que não se trata de mera repetição, mas de uma maneira crítica de trabalhar com a forma de modo intencional ou não, explicitamente ou não. A intertextualidade é uma maneira de renunciar a discursos que se impõem como únicos e verdadeiros, ou que se impõem porque estão consolidados pelo tempo

ou pela autoridade que exercem. Dessa forma, a intertextualidade abre espaço para o surgimento de novos significados,

[...] sendo o esquecimento, a neutralização dum discurso impossíveis, mais vale trocar-lhe os pólos ideológicos. Ou então reificá-lo, torná-lo objeto de metalinguagem. Abre-se então o campo duma palavra, nova, nascida das brechas do velho discurso, e solidária daquele. Quer queiram quer não, esses velhos discursos injetam toda a sua força de estereótipos na palavra que os contradiz, dinamizam-na. A intertextualidade fá-los assim financiar a sua própria subversão (JENNY, 1979, p. 45).

Jenny (1979, p. 44-8) aborda as ideologias intertextuais. A primeira ideologia é a intertextualidade como desvio cultural. Para Jenny, o vanguardismo intertextual é sábio porque é consciente do objeto sobre o qual trabalha e também das recordações culturais que o dominam. O papel da intertextualidade é, então, “renunciar discursos cujo peso se tornou tirânico”. Ou, negar algo para ir além de seus limites, ou subverter um discurso.

A intertextualidade como reativação do sentido é o segundo tipo de ideologia intertextual. Sobre esse tipo, Jenny (1979) aborda o caráter de “máquina perturbadora” da intertextualidade, ou seja, a perda do “sossego” do texto, evitando o triunfo do clichê, fazendo brotar um trabalho de transformação. A remanescência cultural, na visão de Jenny, alimenta todo e qualquer tipo de texto, mas também o ameaça constantemente. Surge daí a necessidade de retrabalhar essa reminiscência, quebrando os estereótipos e re-significando os textos.

A intertextualidade como espelho dos sujeitos também é tratada no texto “A estratégia da forma”, de Jenny (1979). O autor aborda o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado, dizendo que eles partilham um destino comum, já que são concebidos como repletos de ficção. Já não se crê no sujeito como matéria do sujeito escrevente ou escrito. Assim, a verdade literária e a verdade histórica só se constroem na multiplicidade de escritas e textos, na intertextualidade. Como bem afirma Jenny (1979, p. 49), o livro

[...] não é senão um sistema de variantes, e nunca podemos apoiar-nos numa versão autêntica da história narrada. Constituir o acontecimento, é justapor todas as formas possíveis, exasperar-se até ao catálogo. A partir do momento em que se perde o segredo da adequação entre um sujeito e a sua linguagem, só a intertextualidade vai permitir o reencontro de uma verdade compósita.

Diversos autores pensaram a intertextualidade, conforme se pôde observar nas considerações até aqui traçadas anteriormente, porém Gerard Genette (1989) colaborou para uma maior sistematização dos processos intertextuais em sua obra *Palimpsestes*. Por esse motivo, foi escolhido como arcabouço teórico principal para o estudo da intertextualidade nos contos de Robert Coover, juntamente com Jenny. Para Genette (1989, p.9-10) o objeto da

poética é a transtextualidade ou a transcendência textual do texto que o autor assim define: “tudo o que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”.

Genette define cinco tipos de relações transtextuais, a saber: a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a hipertextualidade e a arquitextualidade.

A intertextualidade, explorada também por Kristeva, é definida por Genette (1989, p. 10) como a presença efetiva de um texto em outro texto, ou seja, “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos”. São formas comuns de intertextualidade a citação, o plágio e a alusão.

A paratextualidade compõe um campo bastante vasto nas relações transtextuais. Os elementos que a compõe são:

[...] título, subtítulo, intertítulo, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, notas marginais, notas de rodapé, epígrafes, ilustrações, traços, capas em alto relevo e tantos outros tipos de sinais acessórios, autográficos ou halográficos que procuram no texto um destacamento (variável) e por vezes um comentário oficial ou oficioso, do qual o leitor mais purista e menos inclinado à erudição externa nem sempre dispõe tão facilmente o que desejaria ou pretende (GENETTE, 1989, p. 11-12).

É uma relação mais distante e menos explícita do texto com o seu paratexto. Como exemplo de paratextualidade, Genette cita James Joyce, em *Ulisses*, quando são traçadas relações de cada um dos capítulos dessa obra com um episódio da *Odisséia*. Da mesma maneira configuram-se como paratextos, rascunhos, esquemas e projetos.

Genette aborda, ainda, em relação à paratextualidade, seu caráter de “mina de questões sem resposta”. Se para o autor a paratextualidade apresenta problemas, para a crítica genética a complexidade se desfaz, pois tudo o que se tem a respeito da obra, desde o seu esboço inicial até a última versão dela é considerado.

A metatextualidade se define, de acordo com Genette, como a relação de comentário que une um texto a outro texto. É vista como a relação crítica por excelência. Nessa relação não há citação ou nomeação do texto primeiro.

A arquitextualidade é o tipo de relação transtextual em que se estabelece uma relação do texto com o estatuto a que ele pertence, ou seja, aos tipos de discurso, aos gêneros literários, aos modos de enunciação. Seu estatuto é o elemento que garante identidade ao texto, tornando-o único.

A hipertextualidade é a relação existente entre um texto B e um texto A, chamados respectivamente, de hipertexto e hipotexto. Genette entende como hipertexto todo texto que deriva de outro, anterior a ele, por transformação direta, simples, ou, de maneira indireta por

imitação. Às vezes, faz-se presente no próprio hipertexto a marca paratextual que o liga ao hipotexto. O hipertexto realiza-se por meio de alusões textuais ou paratextuais.

Genette (1989, p. 14-15) afirma que os tipos de transtextualidade não são estanques. Entre eles há comunicação. O autor ressalta ser a arquitextualidade constituída, com frequência, pela imitação, portanto, pela hipertextualidade.

Leonel (2000, p. 53) observa pertinentemente a semelhança da posição de Laurent Jenny (1979, p. 6) com os estudos de Genette. Para Jenny, a obra tem uma dupla determinação intertextual, já que uma paródia pode, por exemplo, estar relacionada, ao mesmo tempo com a obra a que está parodiando (relação hipertextual) e com todas as demais obras enquadradas dentro do gênero paródia (arquitextualidade).

Além das considerações traçadas sobre a intertextualidade é importante mencionar que Coover toma de empréstimo muitas técnicas próprias do hipertexto, como a multilinearidade, a interconexão, a ausência de causalidade, para construir suas narrativas. Os elementos tirados de vários textos vão sendo “acessados” de modo aleatório, dando origem a um sistema de significados muito complexo em que os elementos tirados de contextos diversos vão se contaminando mutuamente. Os significados vão se multiplicando e criando novas possibilidades de interpretação.

As considerações anteriores traçadas servirão de base teórica para a posterior análise dos contos de Robert Coover. É relevante observar que a intertextualidade e, sobretudo os estudos de Genette acerca das relações intertextuais, aliados ao estudo de Propp e Jenny serão utilizados para a análise da estrutura das narrativas de Coover que retomam os Contos de Fadas tradicionais. Em relação às narrativas que retomam textos bíblicos, utilizar-se-ão, nas análises, os teóricos relacionados aos mitos, a saber, Eliade, Zipes, Campbell, Cassirer e Fiker, além do já citado Genette. Permeará a análise de todos os contos os estudos psicanalíticos, centrados principalmente nas teorias de Jung e Bettelheim.

The Door: a Prologue of Sorts



Gustave Doré, 1861 (Chapeuzinho Vermelho parece se dar conta de que a grande touca não pode esconder a identidade de quem a usa. No entanto, não parece nada alarmada e não faz nenhum esforço para saltar da cama.). TATAR, M. *Contos de fadas*: Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

Walter Crane, 1875. (Enquanto o ogro dorme, João foge com a galinha dos ovos de ouro., A caveira na tatuagem e na cadeira do gigante reforçam seu ar de mau. No entanto, essa aparência é quebrada por desconcertantes toques femininos em seus trajes, como os laçarotes ou a manga bufante e a saia, cujas estampas repetem o padrão da parede e do alto da porta).



TATAR, M. *Contos de fadas*: Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.



Walter Crane, 1875. (Bela resiste enquanto a Fera tenta conquistá-la. Note-se a riqueza dos detalhes, que não deixam dúvidas sobre o luxo do palácio).

8- *The Door: a Prologue of Sorts*

O conto escolhido como objeto de análise neste capítulo inicia a primeira parte de *Pricksongs and Descants*, caracterizando-se por apresentar um panorama dos principais temas que permeiarão os outros contos do livro, a saber: o mito, os contos de fadas e a sexualidade. Há uma ressignificação de todos esses temas, no livro, evidenciando o modo como eles se traduzem na sociedade contemporânea.

Deve-se ressaltar que o elemento mitológico e os contos de fadas funcionam não só como tema dos contos, mas também como material estruturador das narrativas de Coover, conforme demonstrará a análise posterior.

O título “*The Door: a Prologue of Sorts*” é bastante significativo e metafórico. Refere-se tanto à porta pela qual a garota Chapeuzinho Vermelho, uma das personagens, terá de passar para encontrar o mundo adulto, quanto à porta através da qual o leitor terá que adentrar ao aceitar o desafio da leitura dos contos seguintes. O leitor também acompanha Chapeuzinho, quando a menina resolve ultrapassar, ao final da história, a soleira da entrada da casa da avó, passando pela porta que a conduzirá a um mundo ainda desconhecido para ela: o mundo real, cheio de medo, surpresas e maldades. Um mundo bem diferente daquele que lhe haviam apresentado por muito tempo.

A expressão *a prologue of sorts*, justifica-se pela participação, no conto, de diversas personagens, pertencentes a contos de fadas tradicionais que compõem o imaginário dos leitores. A palavra tradicional, neste estudo, deve ser entendida como caracterizadora daqueles contos de fadas consagrados pela tradição popular e que têm sido passados de geração para geração oralmente, ou através de versões escritas, tais como as Perrault, dos irmãos Grimm, entre outros.

O conto “*The Door: a Prologue of Sorts*” foi dividido pelo autor em três partes distintas, todavia relacionadas entre si. O fio condutor da narrativa — as preocupações em torno da personagem Chapeuzinho Vermelho — é o elemento unificador das três narrativas que compõem o conto. O que varia em cada parte é a maneira como cada focalizador vê as personagens Beauty, Jack e Little Red Riding Hood.

Coover faz uma releitura de três contos de fadas: “Chapeuzinho Vermelho”, “João e o Pé de Feijão” e “A Bela e a Fera”.

Na primeira parte da história, um narrador em terceira pessoa conta a história de Jack (João), já adulto, transformado metaforicamente no Gigante (Giant). A história começa

afirmando que o destino dele foi traçado pelo modo como agiu na infância e “*this was the hard thruth*” (COOVER, 1970, p. 13) a ser enfrentada por ele. Jack sofria as conseqüências daquilo que ele mesmo havia escolhido, ou melhor, “plantado” com seus feijões quando criança: “... *he’d spilled his beans and climbed his own green stalk to clouds and tipped old Humpt over*” (COOVER, 1970, p. 13).

Sua escolha consistiu em subir no pé de feijão, chegar até o gigante e derrubá-lo. Ao matar o ogro, acaba por descobrir que muito daquilo que “habitava” o enorme ser, também fazia parte dele. Jack percebe ser maldoso e egoísta como o velho Humpty. Sua maldade manifestava-se, sobretudo, no modo como havia criado sua filha Chapeuzinho. Tinha sido egoísta o bastante para esconder dela a realidade cruel do mundo, contando-lhe apenas o que de bom havia nele.

Na segunda parte da narrativa, Beauty (Bela), mãe de Jack e avó de Little Red Riding Hood, relata, em primeira pessoa, as decepções sofridas ao longo de sua experiente vida, enquanto aguarda a neta chegar, trazendo-lhe uma cesta com guloseimas. Também conta as tentativas de convencer a neta a ouvir seus conselhos sobre os perigos que o lobo pode trazer, no futuro, ao iniciá-la na vida sexual, tornando-a adulta.

Na ficção de Coover, a Fera (Beast) nunca se tornou um príncipe, traindo sua amada, pulando de cama em cama. Bela nunca teve o seu “final feliz”.

A terceira parte da história é narrada em terceira pessoa, destacando a história de Chapeuzinho. A menina está em pé diante da casa da avó e hesita em adentrar a porta de seu próprio conto de fadas, evitando assim o evento – início da sexualidade – que a transformará em uma mulher adulta. A garota percebe algo diferente ao contemplar a casa da avó e a paisagem ao redor dela. A porta não se encontrava fechada como de costume. Apesar do receio, a jovem menina entra na casa, acalma-se, e, enfim, consegue deixar para trás sua juventude para se “trancar” na vida adulta.

Após breve relato da história das três narrativas que compõem o conto “*The Door: a Prologue of Sorts*” passa-se para a análise das estruturas narrativas, à luz da teoria de Genette.

Coover não segue um padrão narrativo de escritura do conto, a começar pela fragmentação dele em três narrativas que, se vistas de modo isolado, poderiam formar três pequenos contos independentes. Ele, porém, prefere montar uma única história, aproveitando três diferentes contos de fadas tradicionais, relacionando-os, desconstruindo-os e reconstruindo-os, com uma nova significação mais contundente em relação ao mundo contemporâneo. Contar três histórias separadas, aproveitando-se de textos conhecidos não provocaria tanto impacto, quanto unir três contos que, de certa forma, estão estreitamente

relacionados. Na verdade, há uma continuidade entre um conto e outro: por exemplo, o mesmo personagem que mata o ogro é também o que impede sua filha de conhecer a realidade. Parece que, ao unir as narrativas, Coover está mostrando a busca de compreensão das ações e relações humanas, na família. Essa colagem de narrativas, apresentadas lado a lado, em uma nova contextualização, vai ser uma das técnicas usadas pelo autor, para encontrar novos significados no conto “*The Door*”, uma vez que vai haver uma contaminação mútua delas provocando novas possibilidades de leitura e formando um único conto ressignificado. O leitor é surpreendido pelos contos unificados, outrora previsíveis em seu imaginário.

O autor norte-americano utiliza recursos narrativos diversificados como modo de subverter a literatura dita realista que esteve em voga, nos Estados Unidos, na época em que Coover começou a escrever (final dos anos sessenta). Desse modo, Coover desenvolve uma escrita mais próxima do pensamento e do modo de vida contemporâneo que se pautam no acúmulo de informações de um mundo excessivamente globalizado e no caos onde se entrecruzam constantemente diversos níveis de percepção (cenas criadas pelo inconsciente, pelos desejos humanos se misturam com cenas dos acontecimentos e cenas criadas pela mídia), sendo quase impossível ter-se uma visão totalizante, objetiva e neutra do mundo. Qualquer cena ordenada de maneira racional, em conformidade com os padrões realistas seria artificial. É pertinente notar que Coover não deixa de seguir padrões, tanto que faz uso dos mitos e dos contos de fadas em suas narrativas, porém esses padrões são por ele problematizados em função de uma nova escrita que tenta captar a complexidade do homem contemporâneo, atravessado pela presença massiva dos meios de comunicação e pelos padrões impostos pela sociedade de consumo globalizada. O narrador, portanto, assim como o focalizador, não tem mais a função de organizar o caos, mas de conduzir o leitor através desse caos, que passa a ser incorporado como elemento de uma narrativa que se realiza justamente pela desconstrução de modelos de pensamento, de comportamento e de narrar estabelecidos quer pela tradição dos mitos e dos contos de fadas, quanto da literatura realista. Desse modo, o caos funciona como elemento desagregador, podendo servir também para remeter o leitor ao caos vivido no cotidiano pelo homem contemporâneo, levando esse leitor também a perceber que não se pode mais pensar em reflexões filosóficas apoiadas em um saber ou em uma verdade prontos e indiscutíveis. Coover acaba por demonstrar a fragilidade dos sistemas filosóficos, morais e religiosos que fundamentam a sociedade burguesa contemporânea.

Pelos motivos acima expostos, Coover constrói um conto, variando o tipo do narrador em cada uma de suas partes. Na primeira, tem-se um narrador heterodiegético, de acordo com Genette ([19?], p. 244), aquele que conta a história como alguém estranho a ela, não fazendo

parte, portanto, da diegese. Na segunda parte, o narrador é homodiegético e autodiegético, pois faz parte da diegese e é objeto de sua própria narração. Na terceira parte, o narrador volta a ser heterodiegético. Pensando-se nessa mudança em relação aos narradores, pode-se observar que Coover diferencia o narrador na história de Bela. Essa mudança deve-se, provavelmente, ao fato de o autor querer dar maior credibilidade ao discurso dela, por ser esta personagem mais velha e, em tese, mais experiente, como se pode perceber através dos relatos de sua história. Um narrador heterodiegético, apesar de menos tendencioso do que um autodiegético, não garantiria o peso da sabedoria daquele que relata sua própria experiência de vida, já quase no fim.

Em relação à colocação temporal da narração diante da história, também percebe-se variações. Na primeira narrativa e na terceira, a narração é ulterior, de acordo com Genette ([19?] p. 216), aquela que ocorre com mais frequência e se caracteriza pelo uso do pretérito, sem necessidade de indicar a distância temporal entre a história e a narração. Na segunda narrativa, a narração é simultânea, ocorrendo no presente, contemporaneamente à ação narrada. Coover, de novo, varia a construção narrativa na segunda parte do conto, a de Bela. O destaque é dado a essa narrativa, para que o leitor acompanhe passo a passo a história que essa personagem, através de sua experiência, vai contando como exemplo de alguém já sábio pelo tempo vivido. O leitor fica na expectativa, ao acompanhar de modo simultâneo a história de Bela, até a terceira parte da narrativa, quando ocorre o desfecho não esclarecedor, por ser aberto.

Se Coover construísse a primeira e a terceira narrativas também de modo simultâneo, não se teria o mesmo efeito narrativo: o acompanhamento apenas daquele que sabe conduzir, com maturidade, através de suas experiências, os mais jovens e imaturos.

É importante notar que o autor destaca, através de recursos narrativos, a experiência de Bela, não para estabelecer uma moral pautada em uma verdade única: a do mais velho. A experiência de Bela é ressaltada com ironia, pois Bela nunca conseguiu ser feliz e sua neta não a quer escutar, assim como de certo não o fez seu filho Jack. Coover pretende problematizar a construção de uma verdade única, detentora do saber, como mostra, no conto, através da visão de que sempre o mais velho tem razão ou sabe mais. O autor mostra que a experiência pode contar, mas não é garantia de felicidade e, na maioria das vezes, não é um elemento considerado pelos mais novos.

Além disso, o autor problematiza o papel atribuído à narrativa, à literatura em geral, pois parece bastante cético em relação à importância que se dá aos relatos de experiências como fonte de sabedoria ou de “felicidade” para os ouvintes/leitores, como se o relato de Bela só servisse para ela mesma, porque ninguém mais pode aproveitar a experiência dela, uma vez

que cada um vai ter que viver a sua própria experiência para aprender a viver. Os relatos, a literatura, na visão de Coover, não têm utilidade a não ser aquela pessoal de quem os elabora ou aquela que o leitor/ouvinte escolhe dar a elas.

Em relação à focalização, termo adotado por Genette ([19?], p. 190) para abordar a questão do ponto de vista, o conto “*The Door: a Prologue of Sorts*” apresenta, na primeira e terceira partes, uma narrativa de focalização zero, ou seja, onisciente. Nela o narrador sabe mais e diz mais do que as personagens (Jack, na primeira narrativa; e Chapeuzinho, na terceira). A segunda parte é novamente construída, do ponto de vista dos aspectos narrativos, de modo diferente das demais partes. A focalização, no segundo caso, é interna fixa, pois toda a narrativa é vista unicamente através da personagem Bela (Beauty). Ao adotar diferentes pontos de vista, Coover concretiza o objetivo de muitos dos escritores contemporâneos de quebrar a autoridade daquele que vê — através do uso unicamente da onisciência — dando espaço para mais de uma interpretação, a que se dá através da onisciência (primeira e terceira partes) e aquela que ocorre através da visão fixa de uma única personagem. O autor norte-americano chama atenção para o fato de que nada pode ser interpretado de modo acabado e definitivo.

Na parte um e na parte três há o predomínio de um discurso narrativizado, ou contado conforme denominação de Genette ([19?], p. 169). Nesse caso, toma-se as falas como se fossem acontecimentos assumidos pelo narrador. Nas histórias de Jack e Chapeuzinho os acontecimentos são relevantes e as informações diminuídas, porque o mais importante era mostrar como se sentiam as duas personagens naquele momento de suas vidas, e não explicar detalhadamente o motivo de se sentirem daquele modo. Não era relevante mostrar passo a passo os fatos que levaram aos sentimentos presentes. Na parte dois, o discurso predominante é o discurso relatado, como define Genette ([19?], p. 170). Esse discurso, no conto “*The Door*”, ocorre dentro de um monólogo interior. As falas de Chapeuzinho e da avó são claramente diferenciadas no texto. Como se pode notar, através do seguinte fragmento: “*I know him well and I tell her*” (COOVER, 2000, p. 16). A avó fala diretamente com a neta, que não lhe dá ouvidos: “*but Gramny she says Gramny you don’t understand the times are different there’s a whole new*” (COOVER, 2000, p. 16).

Na história de Bela, através do diálogo dela com a neta, tem-se o que Genette ([19?], p. 109) define como cena. Ela é importante, no conto estudado, pois não se tem outras conversas no texto, apenas a da avó com a neta. Coover parece querer apontar para a necessidade, comentada anteriormente, de os leitores darem atenção, também, à “versão” dos fatos das pessoas mais velhas, além da versão já construída por eles, parte de suas crenças e de seu mundo.

“*The Door: a Prologue of Sorts*”, assim como outros contos de Coover, põe fim aos contos de fadas já desgastados, às formas convencionais de se construir histórias, revitalizando a literatura e tornando-a relevante para compreender as complexidades e dificuldades da vida contemporânea. Neste conto é possível notar como o real e o imaginário podem ser construídos, passando um pelo outro, na ficção. Coover explora as lacunas de eventos que podem ocorrer na realidade, como a passagem para a vida adulta e a perversidade de pais que querem os filhos só para si, e de como esses eventos são interpretados em contos minimalistas. O contista norte-americano parece crer que é papel do ficcionista provocar questionamentos acerca dos mitos, dos contos de fadas e das interpretações construídas pelos mecanismos de poder, como se pode notar, nas palavras de Evenson (2003, p. 10), crítico de Coover:

For Coover politics, family interactions, and religion all contain an element of fictionalization and interpretation, but this element is often unexamined. He believes that one role of the fiction writer is to bring about an awareness of the assumptions found behind interpretation and myths.

Nas narrativas de Coover pode-se notar que o mundo é algo que as pessoas, às vezes, não percebem à primeira vista ou se percebem essa percepção se dá por meio de convenções: o olhar, o pensamento, a visão de mundo são condicionados pelos sistemas de linguagem, pelos códigos religiosos e culturais que essas pessoas aprendem; então, não se trata de uma percepção pura, natural, mas sempre de repetir o que a sociedade, os pais, os líderes políticos e religiosos esperam delas. O que enxergam, de imediato, são os modelos a que elas foram expostas, fruto de construções de linguagem. Esses modelos concedem a elas conforto e estabilidade para viver. Os textos do autor norte-americano, por meio da fragmentação e da desconstrução de verdades únicas, sedimentadas na variação da construção dos elementos narrativos (conforme análise feita à luz de Genette) e no levantamento de suspeitas acerca de modelos perpetuados pelos elementos de poder e domínio (governo, empresas, mídia, entre outros), levam o leitor a questionar a veracidade de uma única versão de um mesmo fato, daí a importância da alternância das vozes narrativas que permitem ao leitor reportar-se às relações sociais do seu contexto, nas quais as interpretações dos fatos são múltiplas e fundamentadas em interesses variados.

Como bem aborda Coover (apud GADO, 1973, p. 142-43), vive-se o fim de uma era em que

[...] our ways of looking at the world and of adjusting to it through fictions are changing... Our old faith-one might better say our old sense of constructs derived from myths, legends, philosophies, fairy stories, histories, and other fictions wich help to explain what happens to us from day to day, why our governments are the way they are, why our institutions have the character they have, why the world turns as it does-has lost its efficacy. Not necessarily it is false; it is just not as efficacious as it was.

Depois da análise das estruturas narrativas do conto “*The Door: a Prologue of Sorts*” faz-se necessária uma análise mais detalhada do conto trabalhando a intertextualidade, objetivo principal desta pesquisa.

No começo da história, o narrador conta que a morte do Gigante talvez tenha ocorrido por vontade de Deus, com toda a sua sabedoria, chamado de “Old Man” no texto. Assim, inocenta o matador de Humpty (Giant), de ser culpado por um crime perante a lei dos homens e de um pecado diante dos olhos de Deus. A tentativa de se retirar a culpa de quem a tem é bastante comum para os cristãos que crêem no perdão divino perante o arrependimento pelos seus atos pecaminosos. Jack era pecador, mas tem plena consciência de suas falhas, principalmente daquela que mais o atormenta: a criação de sua filha Chapeuzinho Vermelho. Jack matou o “ogro” que habitava as alturas do pé-de-feijão, tornando-se, com tal ato, um pouco “ogro” também.

Ao derrubar o pé-de-feijão, Jack libertou-se de suas idas e vindas, pensando poder tornar sua vida mais estável e organizada, já que estaria, enfim, com seus pés no chão, longe das fantasias e dos sonhos criados por ele mesmo, para fugir da realidade não tão aprazível do mundo.

Com a derrubada do feijoeiro, o pai de Chapeuzinho percebe que a vida para ele, agora, seria, sobremaneira, bem diferente daquela vivida, ilusoriamente, há tantos anos. No seu mundo, existiam “ogros”, como ele havia conhecido nas alturas. Ele próprio percebera sua porção “ogro”, ao cortar aquele pé-de-feijão e assumir o quando havia sido cruel com sua filha, não a deixando crescer e escondendo dela a verdade, dizendo sempre: “*There were no monsters, no wolves or witches*” (COOVER, 1970, p. 15).

Jack tornou-se um lenhador e, com seu conto de fadas acabado, perdeu as ilusões, passando a ter uma vida longe dos feitos heróicos, cheia de preocupações inerentes a qualquer ser humano. Durante seu trabalho na floresta, o plantador de feijões reflete sobre os dissabores que o atormentam recentemente e sobre seu fracasso como pai. Jack tenta se controlar, enquanto corta as árvores, mas seus pensamentos não o deixam em paz. Quando, enfim, consegue se conter, pensa consciente “*how the Ogre in him wouldn’t drop away and leave her free. And look, he was picking on the young trees today, too, he caught himself at that, my God. Was it envy, was that all it was*” (COOVER, 1970, p. 13).

Jack, então, questiona se não está sendo egoísta ao esconder-lhe as verdades sobre a vida, afinal, Chapeuzinho Vermelho tinha o sangue dele correndo em suas veias e era somente uma criança. Seu dever enquanto pai era protegê-la, mas não esconder da filha o que teria de enfrentar em sua existência. Deveria tê-la prevenido dos perigos e desafios por vir, tornando-a madura o suficiente para solucionar os problemas que lhe pudessem atravessar o caminho.

O pai de Chapeuzinho confessa ter aprendido muito em suas idas e vindas pelo feijoeiro. Se não transmitiu à filha o legado de suas cruéis aprendizagens foi porque *“he’d wanted her to love life and that was part of it, a good part of it... he liked to hear her laugh and watch her wonder with a smile”* (COOVER, 1970, p. 14).

Coover apresenta em *“The Door: a Prologue of Sorts”* a temática da proteção exagerada dos pais em relação aos filhos. A superproteção sempre existiu nas relações familiares, porém, na contemporaneidade, merece destaque, porque vive-se num mundo povoado por excessivas informações que chegam facilmente aos adolescentes e crianças sem critério de confiabilidade e veracidade, levando-os a captar não só informações construtivas, mas também informações errôneas sobre comportamentos e condutas em sociedade. Com isso, os pais sentem-se amedrontados e reprimem os filhos, mostrando a eles uma visão unilateral: a dos pais com suas crenças e omissões sobre a realidade da vida. Além disso, a violência também conduz a uma superproteção familiar, enclausuradora para os jovens e crianças. Quando soltos pelos pais para enfrentarem sozinhos o mundo, muitas vezes sentem-se inseguros e despreparados e atuam em sociedade de modo insatisfatório ou fatídico por não saberem como enfrentar seus próprios destinos. A superproteção, do ponto de vista psicológico, impede a pessoa de se realizar e encontrar seus próprios significados para a vida. Recebendo significados prontos, que não vão estar de acordo com seus desejos mais autênticos, a criança não vivencia o desejo de experimentar a vida por si mesma e, portanto, de ser dona de seu próprio destino, deixando de crescer e ter uma maturidade psíquica adequada para enfrentar as dificuldades e perigos do exterior, o contexto social em que vai ter que viver.

O autor norte-americano é perspicaz ao perceber a importância da família no processo de criação dos filhos. A vida é algo que, na concepção de Coover, não pode ser evitada e deve ser certamente enfrentada.

É interessante notar a importância da figura masculina no conto em questão. Na história tradicional de Chapeuzinho Vermelho, a garota é orientada pela mãe. É ela quem previne a menina sobre os perigos da floresta e do lobo. Na sociedade ocidental, também a responsabilidade maior pela orientação moral e educacional das crianças é da mãe. No passado, essa responsabilidade feminina era ainda maior, pois a maioria das mulheres mães dedicavam-se integralmente a esse papel que, na contemporaneidade, é mais partilhado com o pai, já que muitas delas exercem atividades profissionais fora de seus lares, necessitando da ajuda dos companheiros.

Coover atentou para essa mudança de paradigma social ocorrida contemporaneamente para destacar a figura do pai, figura masculina, como primordial na configuração familiar no

presente momento. Além disso, não se pode deixar de notar a visão do autor norte-americano em relação ao papel do pai à constituição da psique feminina. Em alguns estudos de psicologia, como nos da análise transacional proposta por Eric Berne (1995) afirma-se que o pai fornece o modelo de conduta para a filha. Não se pode esquecer, também, de que Coover está tratando da sociedade capitalista burguesa, cristã, que é profundamente paternalista, por isso, mesmo que a mãe tenha seu papel e sua importância, os valores, a moral, o comportamento é sempre ditado pelas leis do pai, ou seja, pela figura do patriarca, do chefe de família. A figura paterna, em *“The Door”* representa, então, esses valores “impostos” pela educação burguesa. O autor foi radical em relação à estrutura familiar, omitindo a existência de uma mãe na história, reforçando a idéia de que mulher tem um papel secundário e até omissivo, limitando-se a repetir e passar os valores impostos pelo paternalismo.

É pertinente observar a diferença estabelecida entre o conto tradicional “João e o Pé de Feijão” e o conto *“The Door: a Prologue of Sorts”*. No primeiro destaca-se a figura da mãe. O pai biológico de João não é mencionado em algumas versões do conto, por exemplo na de Jacobs. Na de Tabard, o garoto fica sabendo, por de uma fada, que seu pai foi enganado e assassinado pelo gigante do alto do pé de feijão. Ao tomar conhecimento do ocorrido com o pai, João quer vingar a morte dele. No segundo, ressalta-se a figura paterna, conforme discutiu-se anteriormente. A figura da mãe, nas versões tradicionais do conto de “João e o Pé de Feijão”, representa as raízes familiares passadas centradas na figura materna.

Quanto ao pé de feijão, observa-se que a escolha da planta é bastante original se se pensar na fragilidade dela. É costume apoiá-la em estacas para que não desmorone. O feijoeiro de João (Jack), nas duas histórias é forte, firme e sustenta o corpo do menino que sobe e desce várias vezes por ele. Há muitos mitos e lendas sobre uma planta gigantesca, muito semelhante a um pé-de-feijão que enraíza na terra e leva pessoas até uma esfera superior.

A árvore, um dos símbolos vegetais mais difundidos no reino vegetal, é, freqüentemente, adorada como meio de se chegar ao divino ou morada de poderes numinosos:

[...] a forma das árvores com suas raízes presas à terra, seu tronco robusto subindo verticalmente e a copa parecendo dirigir-se ao céu tornaram-na muitas vezes um símbolo da ligação entre a esfera cósmica e o mundo subterrâneo ctônico e entre a vida na terra e no céu (LEXIKON, 2002, p. 24-25).

No dicionário Lexikon (2002) lê-se que esses aspectos atuam na “Árvore do Mundo”, concebida como sustentáculo do universo, ou, como na mitologia nórdica, a personificação do eixo do mundo.

No conto de Coover a árvore assemelha-se à “Árvore do Mundo”, pois representa o eixo do mundo de Jack, o elo estabelecido entre dois mundos: o enraizado; repleto de perigos; maldades e desilusões; e o celestial, dos sonhos, da fantasia, das esperanças. Jack ficava dividido entre os dois espaços, até destruir o feijoeiro e ter que enfrentar a realidade indesejada. Ao desfazer a ponte, o lenhador desfaz a possibilidade de estar mais ligado ao mundo ilusório, mitológico, lendário, na impossibilidade de alcançá-lo, quando fugir fosse necessário diante dos perigos.

Quando Jack vai cortar uma das árvores da floresta, ele vê um ninho sustentado por ela. Ao derrubá-la os ovos cheios de manchas pálidas se quebram e espalham no chão, apenas um ovo permanece intacto. Este momento é uma experiência, para Jack, epifânica. Naquele exato instante ele se dá conta que não podia mais afastar Chapeuzinho da vida, do curso normal de sua futura existência. Ele, então, sente medo

For her. For himself. Because he'd given her view of the world, in fragments of course, not really thinking it all out, she listening, he telling, and because of her gaiety and his love, his cowardly lonely love, he'd left out the terror (COOVER, 1970, p. 14).

Coover, nesta citação, está falando de um certo terror natural dos pais em soltarem seus filhos, especialmente as filhas, no caso do homem, para viver. Este fragmento do conto exemplifica a preocupação do autor em dramatizar, em colocar em cena, por meio de elementos estruturais tirados dos contos de fadas e de mitos, emoções humanas universais, que continuam presentes no mundo moderno.

O ovo intacto do conto “*The Door: a Prologue of Sorts*” pode ser comparado à esperança da caixa de Pandora. De todos os que havia no ninho, apenas um restou sem quebrar, porque era digno da vida, bom em essência, aquele que poderia gerar uma nova vida, talvez diferente das demais. No caso de Jack, pode-se pensar em uma nova vida para ele e Chapeuzinho. O lenhador passaria, a partir daquele momento, a viver a realidade e Chapeuzinho teria a chance de passar para a vida adulta, de experimentar o sexo com o lobo, que aos olhos do pai era um perigo para ela. Porém, sabe-se que a esperança, nesse caso, não passará de esperança porque Jack sempre vai querer preservar a pureza, a castidade e a ingenuidade da menina, através de um amor paterno exacerbado e egoísta, contraditório se se pensar que esse sentimento exige doação e não cobranças e restrições. Diversos estudos psicanalíticos apontam que todo pai tem um desejo secreto, inconfessável, de guardar a filha só para si. Para o inconsciente não existem coisas como doação. Existe somente o desejo e a

necessidade de concretizá-lo; por isso, nasce a culpa do pai que, em sua consciência, sabe da necessidade de abrir mão do seu desejo.

O ovo representa também o fruto do sexo, a geração de uma nova vida através dele. Chapeuzinho teria, a partir daquele momento de tomada de consciência do pai, direito a seus “ovos” e aos modos de gerá-los pelo sexo.

O ninho, de acordo com o que está em Lexikon (2002, p. 144) é “símbolo de acolhimento e repouso; na iconografia medieval, os pássaros nos ninhos simbolizam a paz do paraíso”.

Jack, ao derrubar o ninho, quebrou a estabilidade de seu mundo de ilusões e, conseqüentemente, do mundo de Chapeuzinho, o qual tentava controlar. A possibilidade de haver “pássaros” foi bastante reduzida, só mantida pelo possível nascimento de um pássaro provindo do único ovo intacto.

O ovo, de acordo como que é descrito em Lexikon (2002, p. 152), apresenta-se como o germe da vida, símbolo da fecundidade. Para os cristãos, ele é considerado símbolo da ressurreição, já que Cristo irrompeu do túmulo analogicamente ao modo como um pintinho sai do ovo.

A história de Jack termina com seus pensamentos voltados para Chapeuzinho na certeza de que “*sooner or later, she’d know every thing, know, he’d lied*” (COOVER, 1970, p. 15).

Ele pensa ouvir a batida da filha na casa da avó, entrando em seu conto de fadas. E conclui que encontrará em breve o lobo tão temido por ele e “*remember the old formula: fill the belly full of Stones*” (COOVER, 1970, p. 15).

A frase acima faz referência à versão da história de Chapeuzinho Vermelho contada pelos irmãos Grimm. Nessa versão, o caçador recupera a avó e a garota, cortando a barrida do lobo. A menina, depois de salva, enche a barriga do animal com pedras. Quando ele acorda, não consegue correr devido ao peso delas e a criatura feroz cai morta.

Tem início a segunda parte do conto. A narração é feita, nesta parte, pela avó de Chapeuzinho Vermelho, Bela (do conto “A Bela e a Fera”), em primeira pessoa. A velha mulher reflete amargamente, sobre as decepções sofridas ao longo de sua já experiente vida, enquanto aguarda a neta chegar, trazendo-lhe uma cesta com guloseimas.

A Bela, no conto tradicional de Beaumont “A Bela e a Fera” é uma garota humilde, apesar de rica, e virtuosa. Vive com o pai e mais cinco irmãos: três homens e duas mulheres. Certo dia, o pai perde a fortuna e a família é obrigada a deixar a cidade e ir para o campo. As duas irmãs de Bela, muito ambiciosas, não se conformam com a mudança e reclamam sem parar. A moça, todavia, é cheia de virtudes, resignada e bondosa e apóia o pobre pai,

ajudando-o nos afazeres domésticos e nos serviços do campo. Certo dia, o pai de Bela fica sabendo que um de seus navios havia chegado à cidade e resolve buscar o que é seu. No caminho de volta, sem sucesso devido a irregularidades nas mercadorias de seu navio, passa por um castelo. Como estava com fome, entra para buscar comida. Ao deixar o castelo, apanha do jardim uma rosa para levar à boa menina, que lhe havia pedido uma flor como presente, diferente das irmãs que desejavam as riquezas do navio. O pai de Bela é pego de surpresa por uma Fera, que o liberta para voltar para as filhas, com a condição de retornar e ser morto. Antes de partir, o monstro concede a ele a oportunidade de levar toda riqueza que estivesse em um dos aposentos do castelo. O homem enche um saquinho com várias moedas de ouro e parte. Bela, penalizada com a notícia da morte dada pelo pai, resolve morrer em seu lugar. A Fera, porém, apaixona-se por ela e a mantém no castelo, deixando o pai retornar ao campo. Depois de muitas noites conversando com o horrível animal, descobre nele um ser bondoso, especial. Bela, depois de muita recusa, resolve, então, casar-se com a Fera. Com a decisão de Bela, a besta transforma-se em um lindo príncipe, que lhe confessa ter estado enfeitado. Somente o amor verdadeiro de uma donzela o libertaria. Bela casa-se e vive feliz com sua ex-Fera.

Na ficção de Coover, a Fera nunca se transformou em “príncipe” e Bela não desfruta de um final feliz.

Em *The Door: a Prologue of Sorts* a avó de Chapeuzinho inicia a sua história pedindo “*bless me I’m ruminatin on the old times when virtue was its own so called reward*” (COOVER, 1970, p. 15).

Para ela, a virtude de outrora, não é mais simplesmente uma recompensa, mas um fardo a ser carregado até o dia em que for levada para junto de Deus. Ela se questiona: “*where’s my goodies*”? (COOVER, 1970, p. 15), diante de tantos sofrimentos ao longo da vida.

The Beauty, como é chamada na ficção de Coover, conta sobre sua iniciação sexual jovem com a Fera e afirma que sua sexualidade aconteceu “*in the state limp sheets once the scene of so much blood*” (COOVER, 1970, p. 15).

O ato sexual, para ela, parece não ter sido muito prazeroso, pois foi apenas uma “recompensa” para o horroroso “animal”. Como Bela mesma diz, uma barganha, com a finalidade de obter alguma riqueza. Bela, do mesmo modo que se queria fazer com Chapeuzinho, também não era dona de seu desejo, pois só se envolveu com a Fera por causa do pai, ou seja, o pai também estava entre ela e o noivo, impedindo-a de ser feliz, bem como o pai de Chapeuzinho estava entre a menina e o lobo. Na verdade, o que Coover está criticando é como as pessoas são joguetes nas mãos das autoridades que comandam suas vidas. Bela, o

“bem mais precioso” do pai, foi entregue à Fera para que o pai se livrasse da morte, pois quando rouba a rosa do jardim da Fera, ela o prende e só o solta com a condição de que ele lhe entregue a filha. Nota-se, então, que Coover está criticando o modo como as famílias burguesas detêm um poder cruel sobre o destino dos filhos, ao determinarem com quem eles devem se unir. O que move essa determinação são sempre os interesses egoísticos do Pai, vistos aqui como símbolo de todos os que detêm o poder nas relações familiares e sociais.

Sua união com a Fera foi um ato momentâneo, selvagem, custando sua felicidade por toda a existência, a ponto de dizer: *“I might had yes me with my wishful way of neckin ducks and kissing toads and lizards”* (COOVER, 1970, p. 15).

A Bela de Coover conclui que preferiria beijar sapos e lagartos e ser feliz, do que ter sido infeliz a vida toda com uma Fera que se tornou príncipe talvez, apenas, em beleza, mas não, efetivamente, em caráter e dignidade, ou na união do matrimônio. Daí o motivo de Bela dizer não haver sua Fera tornado-se um verdadeiro príncipe.

Após refletir sobre os dissabores de sua infeliz passagem sobre a terra, a velha mulher, repentinamente, lembra-se da neta, bastante atrasada em sua visita. Ela a havia prevenido, mas a jovem buscava o novo, o desconhecido e dizia à avó: *“Granny you don’t understand the times are different there’s a whole new... it’s a new generation!”* (COOVER, 1970, p. 16).

A experiente mulher visualiza mentalmente a neta sendo convencida pelo sedutor lobo a ter relações sexuais com ele. Os pensamentos de Bela a fazem reviver sua própria experiência com a Fera, transmitindo as sensações daquele momento ocorrido há muito tempo:

I know who’s got her giddy ear with his old death-cunt-and-prick songs haven’t I heard them all my God and smelt his hot breath in the singing? Yes I know him can see him licking his hairy black chops and composing his polyphonies out a dread and appetite whispering his eclogues sprung from disaster crooning his sacral entertainments yes I know him well (COOVER, 1970, p. 16).

Coover usa uma linguagem bastante vulgar para mostrar, no trecho acima citado, a experiência sexual provável de Chapeuzinho e a já concretizada de Bela. Há uma quebra na linguagem da narrativa, por meio de um novo registro de linguagem. O leitor que vinha acompanhando a história da penalizada e doce Bela, choca-se com a brutal e autêntica narração da avó de Chapeuzinho.

O tom “animalesco” dado por Coover interpreta o sexo como algo instintivo, bestial, puramente ligado aos prazeres da carne, sem jamais trazer felicidade porque o desejo das pessoas está sempre recalcado por sanções, proibições, enfim, por leis que regulam a ordem familiar e social. Na contemporaneidade, o sexo parece assim configurar-se. O consumo também está

presente nas relações sexuais e nem o amor escapa de ser um “bem” descartável. O sexo e o amor são vistos como instrumentos de dominação: a autoridade paterna (incluindo aqui não somente o pai biológico, mas toda figura de autoridade, responsável por guardar os bons costumes e as leis morais, o que inclui a figura passiva da mãe) sempre manipulou as verdades sobre a vida – e os contos de fadas foram muito utilizados para isso – a fim de impor uma forma de comportamento adequado aos seus interesses. As moças tinham de ser sempre obedientes à vontade dos pais, que não as preparavam para serem independentes e conquistarem sua maturidade sexual, única maneira de um ser humano se tornar autônomo e dono de seu destino, porque dessa forma podiam entregar suas filhas para quem lhes interessasse e fazer as manipulações mais horríveis parecerem manifestações de “amor”, ou seja, os pais preservam suas filhas do lobo mau, não lhes contam nada sobre o lobo, mas entregam suas filhas para qualquer fera que os ameace. Coover usa o modelo de relações consagrado pelos contos de fadas para desmascarar a sociedade que cultua sentimentos como “felicidade” e “amor filial”, e ações como “proteção dos filhos”.

A avó não perdoa a arrogância da neta, que pensa saber tudo sobre o amor e a vida, chamando-a de “*little cow*” (COOVER, 1970, p. 17). E, ainda, mostra-se certa de que a neta encontrará o que procura em meio a seu sorriso amalucado, seu mundo sem florestas e suas saias levantadas até as orelhas.

Bela acredita que a menina se arrependerá por não ter acreditado na experiência transmitida por ela, voltando para seus braços em breve.

O discurso de Bela é o da sabedoria de alguém que já passou por muitos momentos de infelicidade: “*knew all the old legends I did and gave my heart to them who wouldn’t that heard them?*” (COOVER, 1970, p. 17), mas ao mesmo tempo parece o discurso de uma bruxa lançando uma maldição sobre a neta, como se invejasse a tentativa da garota de não querer se prender aos velhos discursos dominadores e a desejasse um péssimo relacionamento amoroso, como havia sido o seu. A avó de Chapeuzinho no trecho

[...] *ain’t there something wrong with Beaty Papa? My sisters would ask ain’t she a little odd chassin about after toads and crouns and stinky old creatures? but I had a dream and Papa maybe was un easy about it but he was nothing if not ortodox and so had to respect it and even blessed my marriage when I found me a Beast* (COOVER, 1970, p. 16).

faz referência à história tradicional “A Bela e a Fera”, mostrando a maldade das irmãs de Bela, que a consideram uma tola por perseguir sapos, corvos e criaturas fedorentas (como a Fera). A virtuosa menina, porém, não escuta as irmãs, pois teve um sonho premonitório: seu casamento com uma besta. União que deveria ser abençoada pelo pai.

A avó avisa a neta da possibilidade, como acontecera com ela mesma, da sua fera não se tornar príncipe.

A velha mulher lamenta-se e faz um terrível relato sobre sua experiência sexual, reforçando para a neta os sofrimentos que ela pode provocar: “*I have pawed in stewpots with him... I have been split with the pain and terrible haste of his thick quick cock and then still itching and bleeding have gaze don as he leapt other bitches at random*” (COOVER, 1970, p. 17).

A dor de Bela é física e sentimental. Ela reclama dos ferimentos causados pelo pênis da Fera e também da insensibilidade do amante. Ele não se importa com a parceira e passa para o lençol de outra mulher, imediatamente após manter relações com a sua Bela.

Aliás, a avó de Chapeuzinho diz que a Fera relaciona-se, aleatoriamente, com várias “putas” (*bitches*).

A linguagem do conto é, novamente, no relato de Bela, vulgar. A desiludida mulher narra obscenamente seu relacionamento com a Fera. Em seguida pergunta se ainda há motivos para a neta duvidar de seus conselhos. Sua dor parece ainda maior, quando confessa tê-lo amado, mesmo diante de tanta humilhação.

A avó parece querer prevenir a neta de se manter submissa aos horrores de uma união infiel e de relações sexuais banalizadas, selvagens e efêmeras, mas está principalmente se rebelando contra todas as convenções sociais que a empurraram para seu marido, completamente despreparada como mulher, sem saber quem era e o que desejava fazer com sua vida, literalmente “atirada à fera”, um homem que era só instinto e jamais a respeitou como pessoa, da mesma forma que seu pai jamais a respeitara também, apesar de ela sempre ter feito tudo para ser uma “boa menina”. É assim, diz Coover, que os pais tratam as filhas. A avó tem seu papel nessa cadeia de dominação: ela entra com o medo que vai passar para a neta. O medo é a outra face da desinformação e do despreparo em que a moça é colocada pela família. Bela parece ter sido sempre resignada e conclui que tal atitude não garante uma boa recompensa, como no conto de fadas tradicional.

Depois das lamentações de Bela, tem início a terceira parte do conto. Após Chapeuzinho Vermelho chegar na casa da avó que diz ter “*veils to lift and tales to tell*” (COOVER, 1970, p. 17).

Os véus que a avó quer erguer talvez sejam justamente aqueles encobertos pelo pai da menina. A experiente Bela revelará a neta o que o egoísmo do pai não permitiu à garota tomar conhecimento. As histórias a contar são, provavelmente, as que Bela refletia até o momento anterior à chegada da neta.

A história tradicional “A Bela e a Fera” aborda o amor romântico que transcende as aparências físicas. A de Coover mostra, também, que a aparência não tem importância nas relações amorosas, mas vai além, ao concluir: a benevolência, a obediência e a pureza não são garantia de um final feliz.

Há uma relação intertextual entre “*The Door: a Prologue of Sorts*”, o conto de fadas tradicional “A Bela e a Fera” e a mitológica história de Eros e Psique. Assim como a Bela, do conto tradicional e do conto de Coover, Psique destacava-se pela beleza. Tinha, também, duas irmãs, não tão exemplares e bonitas quanto ela, relação presente apenas no conto de fadas tradicional. A história de Psique tem início quando Vênus sente-se ameaçada pela beleza da moça e pede a seu ardiloso filho, Eros, ou cupido, que a faça se apaixonar por algum ser indigno, como castigo. Mas Cupido descuida-se e acaba por errar seu “feitiço”, libertando Psique de um destino cruel. No entanto, Psique permanece solitária, devido à inveja de Vênus, apesar de muitos homens a desejarem.

As irmãs dela já haviam se casado, mas não viviam muito felizes. Preocupados com a solidão de Psique, seus pais consultam o oráculo de Apolo que revela a união da mortal com um monstro. Os pais de Psique a levam ao encontro do monstro. Zéfiro a conduz a um vale florido. Lá, a moça adormece e acorda em um maravilhoso castelo. Conversava com seu marido, mas nunca lhe era permitido vê-lo. Certo dia, Psique pede para ver as irmãs. Estas vão até o castelo e insistem para a irmã ver o marido. Sugerem que arranque sua cabeça para poder ser livre novamente. Psique descobre, então, que seu marido é o Cupido. Ele havia desobedecido às ordens da mãe para tê-la em seus braços e fica indignado quando sabe do plano da moça para matá-lo. Cupido resolve deixá-la como castigo, pois não acredita em uma convivência sob suspeita. As irmãs de Psique ficam na esperança de se casar, então, com ele. Ceres, uma deusa, aconselha Psique a pedir desculpas à Vênus, talvez assim ela lhe restituísse o marido. A desesperada moça obedeceu Ceres. Vênus a recebeu com ira e lhe atribuiu pesados serviços. Com ajuda de Cupido, Psique cumpriu as tarefas. Acabou unindo-se a Eros por intervenção de Mercúrio que a fez beber um líquido, tornando-a, através dele, imortal. Mais tarde tiveram um filho cujo nome era Prazer.

Além das relações intertextuais com relação às irmãs e a beleza, há, ainda, a relação com a união das “Belas” e das “Feras”. In “*The Door: a Prologue of Sorts*” ela ocorre de modo inverso à história de Eros e Psique. Na narrativa mitológica, o oráculo prevê o casamento de Psique com um monstro. Na verdade o monstro acaba sendo o belo cupido. Psique casa-se, então, com um príncipe. Na ficção de Coover, Bela une-se a um “eterno” monstro. No conto de fadas tradicional, Bela também se casa com um monstro, porém ele se

transforma em príncipe vivendo feliz ao seu lado. Neste caso não há uma inversão em relação a Cupido e Psique. As histórias são semelhantes, diferindo apenas em relação ao “engano” de Psique que pensa estar casada com um monstro, enquanto na realidade, ele é verdadeiramente um príncipe.

Na terceira parte de “*The Door: a Prologue of Sorts*” a narração é feita novamente em 3ª pessoa, destacando Chapeuzinho Vermelho. A menina está em pé diante da cabana da avó. Hesita. Não sabe se deve ou não adentrar seu próprio conto de fadas. Evita o evento que vai transformá-la em adulto. A porta está aberta. A garota sente-se só e abandonada. Lembra-se:

[...] *she had been coming here for years and years, forever it seemed, and many times, each year, always for the same reason, if that's what it was, a reason, and always – she hesitated: some dim memory –? No, no – always the close had been closed* (COOVER, 1970, p. 17).

A diferença naquele momento da chegada era a porta. Não estava mais fechada como das outras vezes.

A jovem resolve dar um passo para trás e sente uma espécie de alívio misturado à ansiedade. Apesar da porta aberta, as demais coisas pareciam as mesmas:

The cottage itself, white in the sun; the garden, well cared for and in neat little rows, and over there the small she where the garden tools were kept; the old well with the bucket drawn up under the small parasol like roof, the bucket itself dry and cracked, surely useless, but much as it had always been (COOVER, 1970, p. 18).

Tudo estava do mesmo jeito, exceto a porta aberta. Ao olhá-la ela diz: “*But wait*” (COOVER, 1970, p. 18). E a partir dessa frase, suas percepções mudam. Para a adolescente, o sol parecia mais quente e brilhante, trazendo uma imobilidade quase imortal às pessoas. A cabana também mudara, assim como as videiras. O ar, em suas palavras, estava “*full of spiders*” (COOVER, 1970, p. 18). A garota tremeu.

O narrador continua a contar as impressões de Chapeuzinho Vermelho:

The old well see med suddenly to hide some other well, the garden to speak of a stranger unimagined garden. And even the friendly rhythmic chucking of the lumberman's axe: wasn't some how too close by today, perversely insistent in its constancy? (COOVER, 1970, p. 18).

É interessante notar que o narrador anuncia de modo poético, metafórico e belo as impressões da garota, diferente da linguagem utilizada no conto quando a própria Bela conta a sua história.

Talvez isso ocorra porque quando alguém narra suas próprias experiências tende a passar seus sentimentos por meio da narrativa. Como Bela estava amargurada e com raiva,

sua linguagem é agressiva. Também é possível pensar que a linguagem da narração, da terceira parte, reflete a pureza e ingenuidade de Chapeuzinho Vermelho, por isso é mais tranqüila, comedida e poética. Quanto à narração da primeira parte, é bastante objetiva, realista, mostrando, provavelmente, a mudança de um Jack sonhador, para um Jack consciente, mais amadurecido.

A linguagem no conto trabalhado reflete, portanto, o estado das personagens e de suas maneiras de assumir a si mesmas no momento da narração.

Chapeuzinho Vermelho, depois de perceber que as coisas a sua volta não eram mais as mesmas, vê imagens perturbadoras de fantasmas e olhos terríveis pretendendo devorar sua infância.

A adolescente, impulsivamente, agarra a maçaneta da porta. Hesita, mas entra.

Antes da entrada, imagina como seria seu encontro com o lobo:

Well, it would be a big production, that was already apparent. An elaborate game, embellished with masks and poetry, a marshalling of legendary doves and herbs. And why not? She could well avail herself of his curiosity obsequious appetite while it lasted (COOVER, 1970, p. 18).

A jovem sonha com uma grande produção para o seu primeiro contato sexual, prestes a ocorrer. Pensa em jogos eróticos repletos de “máscaras” e “poesias”. Ainda pensa em avaliar seu desempenho sexual, enquanto durasse o apetite sexual do lobo.

Quando Chapeuzinho entra na casa, acalma-se e, finalmente, consegue deixar para trás sua juventude para se “trancar” na vida adulta. A menina e o leitor transportam-se, então, para o conto de fadas da já não mais menina Chapeuzinho Vermelho.

A fim de estudar mais detalhadamente a intertextualidade no conto “*The Door: a Prologue of Sorts*”, serão usados os estudos de Genette (1989) como embasamento teórico. Em relação aos contos de fadas mencionados no conto de Coover, escolheu-se as seguintes versões para o desenvolvimento do trabalho: “A Bela e a Fera”, de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, “João e o Pé de Feijão”, de Joseph Jacobs e “Chapeuzinho Vermelho”, de Jacob e Wilhelm Grimm. Contudo, quando necessário, outras versões serão mencionadas.

O conto “*The Door: a Prologue of Sorts*” apresenta, de acordo com a teoria genettiana, diversas relações intertextuais. Há referências explícitas aos contos de fadas citados no parágrafo anterior. Como exemplo delas, pode-se mencionar o uso dos nomes das personagens Beauty (Bela) e Beast (Fera), referências à Bela e à Fera do conto de Fadas “A Bela e a Fera” e de Jack (João), referência a João de “João e o Pé de Feijão”. Participa do conto, ainda, a personagem Chapeuzinho Vermelho, porém, seu nome não é citado em

nenhum momento no conto. Há uma alusão a essa personagem, por meio dos fatos narrados. Percebe-se que a personagem em questão é Chapeuzinho Vermelho porque conta-se que a avó (Beauty) está esperando por sua neta impacientemente. Também há referências ao lobo, mas sem menção direta a esse animal. A narração de Beauty é essencial para que se associe a garota do conto com Chapeuzinho Vermelho. É durante sua narração que o leitor identifica a garota como a netinha da história de Chapeuzinho.

Ainda pensando nas relações nomeadas por Genette como intertextuais, alusivamente, pode-se perceber a que se estabelece entre o ovo – que permanece intacto ao cair da árvore – com a caixa da esperança de Pandora. O ovo é a esperança de uma vida nova principalmente para Chapeuzinho, que não seria mais preservada da realidade do mundo e teria a chance de passar da adolescência para a vida adulta, pela experiência sexual com o lobo.

O pé de feijão é uma citação evidente do feijoeiro de “João e o Pé de Feijão”. Todavia também remete ao mito da “Árvore do Mundo”, que na mitologia nórdica atua como a personificação do eixo do mundo, evidenciando o elo estabelecido entre o mundo terreno de Jack e o mundo mágico, ilusório deste personagem.

Dentro, ainda, do campo das relações intertextuais, por alusão, dá-se o diálogo entre o conto de Coover e a história mitológica de Eros e Psique. Beauty é tão bela quanto Psique e tinha irmãs como ela. Apaixona-se por um monstro, assim como a personagem mitológica. Depois, ambas são recompensadas com a transformação de seus "monstros" em "príncipes".

Outras presenças efetivas dos contos de fadas tradicionais no conto de Coover podem ser notadas. A participação do ogro como personagem é uma delas. No conto tradicional “João e o Pé de Feijão” o ogro é enganado por João que rouba dele um saco de ouro, uma galinha que bota ovos de ouro e uma harpa encantada. Depois tenta fugir do ogro pelo pé de feijão e, ao perceber a aproximação do gigantesco ser, corta o pé de feijão, fazendo com que o ogro morra. Coover menciona apenas a parte em que João (Jack) corta o feijoeiro, matando o ogro e assumindo parte desse ser monstruoso para ele. Jack assume-se, a partir desse momento, como ogro.

A porta é um elemento transtextual importante no conto de Coover. Pode-se notar a paratextualidade, já que a palavra aparece no título do conto e, depois, é retomada como porta de entrada de Chapeuzinho para a casa da avó. Há intertextualidade entre a porta do texto de Coover e a porta do conto de fadas de Grimm. Em “*The Door: a Prologue of Sorts*”, a menina encontra a porta aberta, fato que lhe chama atenção, já que das outras vezes havia encontrado a porta trancada. No conto dos irmãos Grimm, Chapeuzinho se depara com a porta trancada e chama pela avó, que responde a ela, pedindo para a garota levantar o ferrolho e entrar, pois estava muito fraca e cansada para abrir a porta para a neta. No conto de Perrault, a porta

também está trancada e é aberta por Chapeuzinho por sugestão do lobo, que já havia engolido a avó e esperava para fazer o mesmo com a menina.

Outra referência intertextual é a citação de Jack "*fill the belly full of stones*" (Coover, 1970, p. 15). Por meio dessa sentença, estabelece-se uma referência ao conto de fadas dos irmãos Grimm, em que a avó e a neta, após serem engolidas pelo lobo, são salvas pelo caçador que abre a barriga do animal libertando-as. Como forma de vingança Chapeuzinho e a avó enchem a barriga do lobo com pedras. Ao tentar sair correndo, ele não agüenta o peso e morre. Esta passagem já foi interpretada como sinal de esterilidade, conforme nota de Tatar (2004, p. 35).

A barganha realizada entre o pai de Bela e a Fera, no conto de fadas de Beaumont, também é citada por Coover. No conto de Beaumont, o pai de Bela leva moedas de ouro para amenizar os problemas que seriam causados às filhas quando lhe tirassem a vida. Já que teria que morrer, pelo menos poderia deixar as jovens em melhor condição financeira. Por isso, acertou o acordo com a Fera. Houve barganha, também, quando a Fera aceitou Bela em lugar do pai que seria morto. Coover menciona o episódio na voz de Beauty "*I'm ruminatin on the old times when virtue was its own so-called reward and acquired a well-bejeweled stud in the bargain propped up there in the stale limp sheets*" (COOVER, 2004, p. 15). O autor norte-americano é, contudo, implacável com o destino de Beauty, pois ela nunca encontrou seu príncipe, sua fera não se transformou em um belo homem. No conto dos Grimm, Bela garante sua recompensa por ser virtuosa: nem o pai morre, nem a família vai à miséria, nem se casa com uma verdadeira fera.

"*The Door: a Prologue of Sorts*" apresenta também o que Genette chama de metatextualidade. Na primeira parte do conto observa-se comentários feitos a respeito de Jack acerca da sua própria história, do seu próprio conto de fadas. Jack prevê o que vai acontecer a sua filha Chapeuzinho porque já "conhece" o conto do qual ela faz parte. O narrador comenta, ainda, sobre o conto "João e o Pé de Feijão", relatando como Jack venceu o ogro e como acabou se tornando um ogro devido a suas atitudes irresponsáveis para com a filha Chapeuzinho, evitando o contato dela com o mundo real cheio de perigos a serem enfrentados.

A metatextualidade também ocorre na voz de Beauty comentando sobre seu próprio conto de fadas, que acaba por ser avesso ao conto de fadas tradicional, contrário, portanto, ao conto dos irmãos Grimm (escolhido para ser a base deste trabalho). Assim como Jack, Beauty também tem consciência do fim a que chegará sua neta Chapeuzinho. Sabe bem que a menina encontrará o lobo inevitavelmente. Porém não haverá caçador para salvá-la, quando esta entrar pela porta da avó e trancá-la, deixando para trás a infância. No conto de Coover, Chapeuzinho não é uma garota ingênua. Ela percebe o que lhe está prestes a ocorrer e deseja esse acontecimento.

Na terceira parte do conto, o narrador conta a aventura de Chapeuzinho dentro de sua própria história como personagem Chapeuzinho Vermelho.

A metatextualidade permeia toda a narrativa do autor norte-americano, que usa os contos de fadas tradicionais dentro de seu conto, comentando, através da voz do narrador e das personagens, como esses contos de fadas se configuram nessa nova história.

Coover dá novos sentidos aos contos de fadas, desconstruindo a lógica dos contos enraizados em sua tradição, passada através dos tempos, e mostra como é possível inovar, surpreender o leitor, conduzindo-o a novas aventuras, a diferentes leituras, criticando, assim, a obra literária como algo absolutamente original, encerrada em si mesma, surgida da imaginação fértil de um criador único, o autor. Agindo dessa maneira, opõe-se também à idéia de poeta genial, único, evidenciando que poeta é aquele que cria, subverte, altera um texto, tornando-o novo. O próprio Coover relata a necessidade da mudança ao se escrever, dizendo

Quando comecei a escrever estava preocupado em como uma história é narrada. Isso passou naturalmente a minha ficção. Naquele tempo eu pensava que era o único. Todo mundo escrevia como Hemingway ou Faulkner. Achava que era o único que lutava com o conceito de como uma história é contada ao mesmo tempo em que contava histórias sobre contar histórias. Isso me forçou a não aceitar a maneira de contar uma história como uma lei, me levou a questionar tudo e me deu algumas idéias engraçadas (COOVER, *Folha de São Paulo*, 29/06/1991).

No relato de Coover, observa-se que sua preocupação não é única e que muitos autores contemporâneos não se amarram a “leis”, como ocorre desde o Romantismo, a formas fixas para criar uma história, o que, de certa forma, beneficia os leitores não ingênuos que percebem as inovações como propostas de questionamento da realidade através da ficção.

Há, claramente, o que Genette denomina hipertextualidade na obra de Coover que parodia contos de fadas como “Chapeuzinho Vermelho”, “A Bela e a Fera” e “João e o Pé de Feijão”. O hipertexto é representado pelo conto de Coover que parodia os três contos de fadas tradicionais acima citados, ou seja, os três hipotextos.

Dentre os processos de transtextualidade propostos por Genette (1989), conforme análise acima, destaca-se a intertextualidade, por meio das citações e alusões, e a metatextualidade. Coover apropria-se dos contos de fadas tradicionais, a fim de convidar seus leitores a participar com ele dos jogos de sátira e questionamentos. Porém, Coover não propõe apenas isso, ele

[...] *makes a conscious attempt to return to his readers their desire for the thrill of discovery – if they ever had one. He wants to free them and (The writers) not a few writers from the blind alley of exhausted forms and ideas that characterize so much of contemporary literature* (ANDERSEN, 1983, p. 315).

Os escritores de hoje, como parece crer Coover, devem desafiar as crenças que eles herdaram do passado, determinar o que ficou obsoleto e se imbricar em novos mundos ficcionais.

De acordo com Andersen, "*To make his readers constantly aware that his fictions are an art form as well as a comment on the human condition, Coover creates elaborate artifices into which he places his characters and their events*" (1983, p. 315).

Um de seus artifícios é usar elementos retirados da cultura popular, pois eles "*create in the readers' minds stereotypical responses that the author can manipulate by sending them in unexplored directions*" (ANDERSEN, 1983, p. 315).

Dessa maneira, Coover reinterpreta histórias que têm sido aceitas sem criticidade há tempos, dando a elas outras perspectivas e libertando seus leitores do clichê cultural que assimilaram inconscientemente, das velhas crenças.

Coover, em "*The Door: a Prologue of Sorts*", constrói uma história familiar de horror e ironia e recria, de modo transparente aos leitores, contos de fadas bem conhecidos, fazendo nascer uma metaficção que não se resume a um jogo meramente erudito, mas um texto que mostra os caminhos para se questionar a dimensão mitopoética que está incrustada no subconsciente das pessoas mesmo muito tempo após o término de suas infâncias.

É interessante analisar como Coover opera com as funções propostas por Propp ao recriar os contos de fadas em seu conto "*The Door: a Prologue of Sorts*".

Primeiramente observar-se-á a história de Chapeuzinho Vermelho. Tomando-se a versão dos irmãos Grimm, nota-se o afastamento de um membro da família: Chapeuzinho Vermelho. Uma proibição lhe é imposta: não desviar do caminho. A menina transgride a proibição motivada pelo lobo que sugere a ela passear pelo bosque e observar as lindas flores e os pássaros cantando lindamente. Como a garota tinha tempo de sobra, resolveu ouvir o conselho do lobo e pensou em colher flores para levar a avó, que provavelmente ficaria bastante feliz. O antagonista procura obter alguma informação, como prevê a quarta função de Propp (1984). O lobo (antagonista) encontra Chapeuzinho no início de sua caminhada rumo à casa da avó e o animal questiona a garota sobre o que levava embaixo de seu avental e sobre o local onde a avó morava. Na versão dos irmãos Grimm, Chapeuzinho é ingênua, afinal é dito que ela não tinha a menor idéia do quanto o lobo era malvado e responde a todas as perguntas que o animal lhe faz detalhadamente. Chapeuzinho ignora o conselho da mãe, no conto de Grimm: "quando estiver na floresta, olha para frente como uma boa menina e não se desvie do caminho" (apud TATAR, 2002, p. 30). Tatar (2002, p. 30) coloca em nota de rodapé o fato de os irmãos Grimm terem acrescentado essa advertência para se ajustar ao comportamento esperado para as pessoas da época, "tendo aguda consciência de que sua coletânea de contos

de fadas comporia um modelo de comportamento para as crianças". Assim, eles procuraram introduzir ensinamentos morais e de etiqueta em suas coletâneas.

A quinta função (o antagonista recebe informações sobre a sua vítima) só ocorre se for considerado o fato de que a própria Chapeuzinho dá as informações para o lobo, pois este não a recebe de nenhum outro personagem da história.

O ardil, sexta função de Propp (1984), ocorre na história de Chapeuzinho Vermelho, pois o lobo conversa com a menina, sugerindo a ela que se demore um pouco mais na floresta, olhando as flores e pássaros, para que ele tenha tempo de chegar até a casa da avó e devorá-la, aguardando, em seguida, a própria menina chegar para comê-la também.

A sétima função de Propp (1984) também é percebida. A vítima Chapeuzinho se deixa enganar pelo lobo, ajudando-o involuntariamente. O dano a um dos membros da família também ocorre: a avó é devorada pelo lobo. A nona função de Propp (divulgação do dano ou carência, pedido ou ordem ao herói) não ocorre no conto "Chapeuzinho Vermelho". As funções dez (o herói aceita ou decide reagir), onze (o herói deixa a casa), doze (o herói é submetido a uma prova), treze (o herói reage diante das ações do futuro doador) não estão presentes, também, no conto "Chapeuzinho Vermelho".

A função quatorze ocorre se se considerar que a arma do caçador faz as vezes do meio mágico a ser usado para combater o inimigo.

O herói é levado para o local onde se encontra o objeto que procura. No caso do conto que está sendo analisado, o herói passa por acaso diante do local onde encontrará não um objeto, mas a avó e a neta engolidas pelo lobo.

Em seguida, o herói e seu antagonista se defrontam. O caçador abre a barriga do lobo com uma tesoura.

O herói é marcado. Chapeuzinho tem como marca o pequeno capuz vermelho que ganhou de presente da avó, mas não há o reconhecimento dela através da marca.

O antagonista (lobo) é vencido, quando chapeuzinho enche sua barriga de pedras, matando-o por não suportar o peso delas.

O dano inicial é reparado: a avó e a neta são salvas (função dezenove).

As demais funções (vinte a trinta) não ocorrem no conto de Chapeuzinho Vermelho.

A função trinta e um (casamento) não ocorre, porém o final feliz se concretiza: a avó desfruta dos bolinhos e do vinho que a neta lhe leva e recupera a saúde, Chapeuzinho acredita nos conselhos da mãe para não desviar do caminho e entrar na mata, e o caçador consegue vencer o lobo e levar a pele do animal para casa como recompensa.

Em relação ao conto de Coover percebe-se que há uma inversão de algumas funções de Propp e da ocorrência delas no conto “Chapeuzinho Vermelho” de Grimm.

Assim como no conto dos irmãos Grimm, Chapeuzinho se afasta de casa para visitar a avó. A proibição não ocorre como conselho direto a Chapeuzinho Vermelho. A proibição está implícita nas lamentações da avó, que a prevenira sobre os perigos do mundo, sem obter credibilidade da menina, que sempre dizia a ela o quanto o mundo estava diferente daquele que a velha senhora havia vivido há tempos. Também está implícita nas divagações do pai de Chapeuzinho, que durante toda a vida da garota omitiu dela os perigos da vida.

A transgressão ocorre, porque Chapeuzinho adentra a casa da avó, mesmo sabendo o que espera por ela do lado de dentro. Porém, no conto de Coover Chapeuzinho não é ingênua, ela busca a transgressão, sabe o que a espera e mesmo assim a deseja. No conto “*The Door: a Prologue of Sorts*” fica evidente que a abertura da porta por Chapeuzinho é um ato ligado à sexualidade e que essa sexualidade é a entrada de Chapeuzinho para o mundo adulto. Na versão dos irmãos Grimm, pode-se até pensar na questão da sexualidade, pelo fato de o lobo engolir Chapeuzinho, porém essa idéia é mais implícita. No conto de Coover Chapeuzinho chega até a fantasiar seu encontro sexual com o lobo.

A parte em que o antagonista (lobo) tenta obter informações sobre Chapeuzinho não existe no conto de Coover. Aliás, o lobo não é mencionado explicitamente. São as descrições da avó sobre uma criatura peluda, que levam a crer na existência de um lobo (metáfora do homem que vai se iniciar sexualmente com Chapeuzinho e que já teve experiências sexuais com a avó, quando esta era jovem como a neta).

As funções cinco, seis e sete não estão presentes no conto de Coover.

A função oito (dano ou prejuízo a um dos membros da família) ocorre ao se descrever o passado da avó, que já havia sido maltratada pela sua Fera. Por meio de suas lembranças pode-se notar o dano que nunca foi reparado, pois a fera nunca se tornou um príncipe. Há uma aproximação, no conto de Coover, da Fera (“A Bela e a Fera”) com o lobo (“Chapeuzinho Vermelho”). Parece que a Fera da avó coincide com a figura do lobo em Coover.

Não ocorrem, também, no conto de Coover, as funções de nove a dezoito.

A vitória contra o antagonista não ocorre, porque Chapeuzinho se entrega ao lobo ao entrar pela porta aberta da casa da avó. O lobo não é vencido, eliminado. Ele é parte da construção da identidade de Chapeuzinho, parte da sua transformação de menina para mulher. O antagonista perde a sua condição como tal e passa a ser uma espécie de herói, já que garante a Chapeuzinho o que tanto deseja: encarar a vida adulta com seus perigos e dissabores. Se não há vitória do herói sob o antagonista, conseqüentemente, o dano inicial não é reparado.

As funções de Propp (1984), da vigésima até a trigésima, não se concretizam no conto de Coover. A trigésima primeira função, que estaria ligada ao "final feliz" (casamento, subida ao trono), não ocorre em seu sentido literal, mas ocorre se se considerar a libertação de Chapeuzinho dos domínios sufocantes do pai que a impedia de viver a sua própria vida, de fazer suas escolhas no mundo "real". A menina também se liberta do destino que a avó lhe prevê, ao entrar pela porta e fazer valer a sua vontade, o seu destino, que pode ser bastante diferente daquele vivido por Bela. Quem sabe Chapeuzinho não faz melhores escolhas em sua vida ou enfrenta melhor os problemas com que vai se deparar, transformando sua sina em algo mais prazeroso do que os momentos vividos pela avó.

A história de Coover aproxima-se mais, no que tange ao aspecto da sexualidade, do conto de Perrault, pois na história dele o lobo entra na casa da avó, antes de Chapeuzinho chegar, e se deita na cama, sem, contudo, disfarçar-se de avó. Quando a garota chega, o lobo pede que ela tire sua roupa e venha se deitar com ele. A menina obedece e, ao deitar-se, assusta-se com a aparência da avó e segue fazendo as tradicionais exclamações para ela ("Que braços enormes você tem!, Que pernas grandes você tem! etc."). Quando a menina pergunta por que tem dentes tão grandes, o lobo a devora. Na versão de Perrault há um poema moralizante ao final da história, advertindo as meninas a não darem ouvidos a qualquer tipo de gente. Perrault não escrevia apenas com a função de entreter as pessoas, ele também desejava dar-lhes lição de moral.

Apesar de Coover e Perrault tratarem mais explicitamente a questão da sexualidade, Coover trabalha o conto de forma a fazer com que o leitor questione seu ponto de vista em relação a esse assunto, quando mistura uma avó frustrada, um pai superprotetor e uma garota pronta para viver suas aventuras sexuais. O conto de Perrault mostra muito obviamente que o lobo é uma metáfora do homem conquistador, deixando pouco à imaginação do leitor, como observa Bettelheim (1996, p. 205): "Perrault explicita tudo ao máximo. Por exemplo, quando a menina se despe e entra na cama com o lobo e este lhe diz que os braços fortes são para abraçá-la melhor, não sobra nada para a imaginação".

Coover finaliza o conto sem mencionar o que ocorreu do outro lado da porta, deixando ao leitor a tarefa de imaginar o que aconteceu ao lobo e à Chapeuzinho.

No conto "*The Door: a Prologue of Sorts,*" tem-se a visão de Chapeuzinho querendo viver os prazeres de uma adolescência fervorosa em embate com os pensamentos conservadores do pai que tenta protegê-la, se possível, para sempre. Os pensamentos do pai e também os da avó aproximam-se muito do que é pertinentemente colocado por Bettelheim (1996, p. 210), em relação a Chapeuzinho. Segundo ele,

[...] o perigo para Chapeuzinho é sua sexualidade em botão para a qual não está ainda emocionalmente madura. Pessoas psicologicamente preparadas para as experiências sexuais podem dominá-las e crescer com isto. Mas uma sexualidade prematura é uma experiência regressiva, despertando tudo o que ainda é primitivo dentro de nós e que ameaça nos engolir. A pessoa imatura, que ainda não está pronta para o sexo, mas é exposta a uma experiência que suscita fortes sentimentos sexuais, recai nas formas edípicas de lidar com ele.

De acordo com Bettelheim (1996, p. 213), o lobo é a externalização da maldade sentida pela criança ao agir contrariamente aos conselhos dos pais e permitir a concretização da sexualidade. Coover não parece enxergar essa "maldade" como algo que deva ser punido ou castigado como revelam as histórias de Perrault e dos irmãos Grimm. Para Coover, o processo de maturidade sexual se concretiza com a própria experiência sexual. Pode-se notar tal fato pelo arrependimento do pai em proteger de modo egoísta Chapeuzinho, pelo monólogo ressentido da avó em nunca (nem cedo, nem tarde) ter encontrado seu príncipe e pelo fato de permitir a entrada tranqüila de Chapeuzinho pela porta da casa da avó.

Bettelheim (1996, p. 213) também analisa a figura do caçador como sendo a

[...] mais atraente [...] porque salva os bons e castiga os malvados. Todas as crianças sentem dificuldade em obedecer ao princípio da realidade, e reconhecem facilmente nas figuras opostas do lobo e do caçador, o conflito entre o id e os aspectos do superego da personalidade. A ação violenta do caçador (abrir o estômago) serve aos propósitos sociais mais elevados (salvar as duas mulheres).

Coover elimina o papel salvador do caçador da história. Chapeuzinho não será salva, ao contrário, realizará sua experiência sexual como pretende. Pode-se pensar, porém, na figura do pai como um caçador, um lenhador que caça os desejos sexuais da filha, que a reprime constantemente, um ogro. O pai também é um pouco lobo, pois talvez seu desespero como pai venha de sua própria experiência como conquistador, outrora.

Após observação das relações intertextuais, à luz da Teoria de Propp acerca do conto maravilhoso, entre o conto "*The Door: a Prologue of Sorts*" e o conto "Chapeuzinho Vermelho", adotar-se-á o mesmo procedimento em relação ao conto "A Bela e a Fera", de Madame de Beaumont.

A função um de Propp, em que um dos membros da família se afasta, ocorre com a partida do pai de Bela que vai em busca de um navio que trazia mercadorias suas.

A proibição ocorre em forma de proposta, fato que Propp (1984) denomina "aspecto transformado da proibição". A proposta é o pedido que Bela faz para que o pai traga a ela uma rosa, pedido bem simples se comparado ao desejo de suas duas irmãs de ter vestidos caros com o retorno do pai.

O pai transgredir a proibição ao colher do castelo uma rosa para levar à filha Bela.

O interrogatório, quarta função de Propp (1984) não ocorre no conto e como a quinta função (o antagonista recebe informações) é consequência da função anterior, esta também não ocorre.

A sexta função (o antagonista tenta ludibriar sua vítima para se apoderar dela), não ocorre exatamente como propõe Propp (1984). O antagonista, no caso a Fera, tenta se apoderar do pai de Bela como recompensa pela rosa que ele arrancou do jardim do castelo. Aceita, em troca, que uma das filhas morra no lugar do pai. A Fera em momento algum tenta enganar o pai de Bela, ela diz claramente que pretende sacrificá-lo ou a uma de suas filhas.

A sétima função (a vítima se deixa enganar, ajudando assim, de modo involuntário seu inimigo) não ocorre também exatamente como propõe Propp (1984). O inimigo é ajudado porque o pai de Bela concorda com a Fera em ser sacrificado, mas o engano não ocorre. O pai de Bela é consciente do fato, é avisado pela Fera do que lhe ocorrerá.

A função oito se concretiza no conto de Madame Beaumont, pois o antagonista (Fera) causa dano/prejuízo a um dos membros da família. Bela é levada ao castelo da Fera e fica no lugar do pai, pois sente-se culpada por ele ter apanhado a rosa do jardim, motivado pelo desejo dela de ter uma rosa, flor rara onde morava.

A função nove (é divulgada a notícia do dano ou da carência, faz-se um pedido ao herói ou lhe é dada uma ordem, mandam-no embora ou deixam-no ir) ocorre através do que Propp (1984) denomina herói-vítima. Bela é reconhecida pela Fera como uma mulher virtuosa e por isso lhe é permitida uma visita ao pai de oito dias. Bela é vítima, mas é também heroína ao conseguir sua liberdade para visitar o pai e também por não ser sacrificada em lugar dele como era previsto.

A função dez (o herói aceita ou decide reagir) está tenuemente ligada à nove, pois a reação se dá quando Bela vai para a casa do pai, aceitando a proposta da Fera de passar oito dias com o pai e depois retornar ao castelo. Influenciada pelas irmãs, Bela acaba ficando dez noites com o pai. Decidira nem voltar, não fosse o sonho premonitório que tivera com a Fera caída em seu jardim, quase morrendo.

A função onze (o herói deixa a casa) ocorre com a partida de Bela da casa do pai para o castelo, a fim de salvar a Fera.

A função doze (o herói é submetido a uma prova, a um questionário, a um ataque etc., que o preparam para receber um meio ou um auxílio mágico) ocorre durante todo o tempo em que Bela está no castelo, ela é submetida a viver com a Fera, aceitando sua feiúra e sendo companheira dele.

Bela supera a prova, sendo constantemente bondosa com a Fera, cumprindo, assim, a função treze.

A função quatorze (o meio mágico passa às mãos do herói) não ocorre exatamente como propõe Propp (1984), pois o meio mágico já acompanha a personagem Bela. É a bondade da menina que libertará a Fera de sua imagem horrorosa, tornando-a novamente um príncipe capaz de libertar Bela de sua prisão ao transformá-la em sua esposa.

A função quinze (o herói é transportado, levado ou conduzido ao lugar onde se encontra o objeto que procura) ocorre quando Bela coloca o anel encantado na mesa, conforme orientação da Fera, e é transportada para o castelo para salvar o horrível animal que estava morrendo de fome. O objeto que procura, no caso de Bela, está em seu interior, em sua benevolência que salva a Fera da sua condição monstruosa.

A função dezesseis (o herói e seu antagonista se defrontam em combate direto) não ocorre no conto. A função seguinte (o herói é marcado) também não ocorre no conto.

A função dezoito – o antagonista é vencido – ocorre no conto porque a Fera transforma-se em príncipe e Bela percebe que ele não é alguém ruim ou extremamente feio, mas um ser enfeitiçado por uma fada má. Nesse conto, o antagonista torna-se, com o passar da história, não mais um verdadeiro antagonista, mas o companheiro de Bela para toda a vida.

O dano inicial é reparado (função dezenove), pois Bela e o pai não são mortos. Bela casa-se com o príncipe e a Fera é libertada do feitiço da fada má.

O regresso do herói (função vinte) também ocorre, porque Bela viverá definitivamente ao lado do príncipe no castelo. Porém, se se pensar no regresso do herói (Bela) para seu lar inicial (a casa do pai), essa função de Propp (1984) não ocorre.

A função vinte e um (o herói sofre perseguição) não ocorre, pois as únicas pessoas que poderiam tentar prejudicar Bela eram suas irmãs que, antes disso, são transformadas em estátuas para ornamentar o palácio de Bela, até conscientizarem-se de seus erros. Como esta função não ocorre a vinte e dois (o herói é salvo da perseguição) também não se realiza no conto.

As funções vinte e três (o herói chega incógnito à sua casa ou a outro país), vinte e quatro (um falso herói apresenta pretensões infundadas), vinte e cinco (é proposta ao herói uma tarefa difícil), vinte e seis (a tarefa é realizada), vinte e sete (o herói é reconhecido), vinte e oito (o falso herói ou antagonista ou malfeitor é desmascarado), vinte e nove (o herói recebe nova aparência) não ocorrem no conto de Propp (1984).

A função trinta (o inimigo é castigado) ocorre quando as irmãs de Bela são transformadas em pedra, como já foi anteriormente mencionado.

O herói (Bela) se casa e sobe ao trono com a Fera (função trinta e um).

No conto de Coover as funções de Propp (1984) não ocorrem como no de Madame Beaumont, pois a narradora da segunda parte do conto, a própria Bela, nunca conseguiu que a Fera se transformasse em príncipe. A narradora omite detalhes do conto original (o de Madame Beaumont), contando apenas que foi infeliz, que suas irmãs a atormentavam e que a Fera era um ser esperto, traidor. Sobre as irmãs diz-se somente que são más e fala-se sobre o pai apenas para que haja referência dele como o pai de Bela.

Como o conto “A Bela e a Fera” é apenas percebido na narrativa de Coover, no que tange à intertextualidade, pelas lamentações de Bela, sem muitos detalhes, não se pode notar no conto do autor norte-americano nenhuma função de Propp, fato que evidencia o quanto Coover altera e subverte a narrativa original, o arquiteyto.

A intenção de Coover é quebrar a autoridade da tradição, usando personagens estereotipadas para desfazer o próprio estereótipo, dando brechas para que um novo texto se construa, alertando os leitores contemporâneos para a ingenuidade das leituras lineares de personagens que parecem simples, tradicionais, previsíveis, mais do que isso, a versão de Coover vai “escarafunchar” nos subterrâneos das personagens míticas e dos contos de fadas para desmascarar as relações ocultas sob as convenções morais que fundamentam a família na sociedade burguesa. O ser humano, tenta avisar Coover, é complexo e, na literatura, deve ser mostrado como tal.

A história da Bela e da Fera é conhecida em muitas culturas. Ela ensina o quanto um casamento exige de cada um a superação das diferenças. “A Bela e a Fera” é uma história exemplar de amor romântico e demonstra que a aparência física não é o elemento primordial no matrimônio. De acordo com Tatar (2002, p. 63), essa história é também

[...] uma trama rica em oportunidades para a expressão das angústias de uma mulher com relação ao casamento, e é possível que tenha circulado em certa época como uma história para aplacar os medos de moças que se viam obrigadas a casamentos arranjados com homens mais velhos. Em culturas em que casamentos impostos eram a regra, este era um conto que podia encorajar mulheres para uma aliança que exigia que apagassem seus próprios desejos ou pusessem sua vontade de riqueza acima de outras considerações.

No texto de Coover, ao contrário, não somente essa função desaparece, como Bela vai exercer o papel de amedrontar a neta, tentando dissuadi-la de viver sua plenitude como mulher. Bela simboliza, assim, a mulher passiva, que tem o seu papel na transmissão dos valores patriarcais de uma geração a outra: é a mulher bruxa que tenta impedir a jovem de se tornar adulta e emancipada, pronta para ser dona de seu destino e de escolher o caminho da realização pessoal.

No conto “*The Door: a Prologue of Sorts*”, nota-se que o casamento, na contemporaneidade, tem uma nova configuração no que tange ao papel feminino. Coover se põe, numa perspectiva pós-moderna, ao lado da luta das feministas, que sobretudo a partir dos anos setenta passam a reivindicar o direito de serem donas do seu destino, da sua sexualidade, enfim, de encontrarem por si mesmas o caminho da realização profissional e pessoal, libertando-se das pesadas convenções que lhes foram impostas ao longo de séculos na sociedade burguesa. No pós-modernismo, passa-se a ouvir vozes que não eram ouvidas antes, como a das feministas, conforme trata Huyssen (1991). Coover abraça essa perspectiva e dá voz à Bela, que reclama de suas frustrações com o marido e de ele nunca ter se tornado um príncipe, e, por isso, parece não aceitar o relacionamento de Chapeuzinho com o lobo, mas a menina não se importa com a seriedade de um casamento, estando mais preocupada em viver uma aventura descompromissada com o lobo, do que viver sufocada por padrões de comportamento impostos socialmente. A felicidade da menina talvez não resida em um casamento aos moldes dos idealizados por seu pai e pela avó, mas em um matrimônio escolhido por ela, tenha ele as conseqüências que tiver. Se ela vai ou não ser feliz não importa, o que se faz realmente importante é o fato de ela mesma ter escolhido a sua felicidade ou infelicidade.

Se antes os contos exploravam a comicidade das histórias por meio de casamentos com sapos, feras e monstros, hoje, como se pode notar no conto de Coover, os autores contemporâneos ainda conservam a ironia, porém ela se dá pelas de mudanças ideológicas, que mostram os seres humanos como verdadeiras feras que precisam de redenção.

Após análise das funções de Propp, no conto de Coover e no de Madame Beaumont, passar-se-á para a análise do último conto que estabelece relações intertextuais com o de Coover: “João e o Pé de Feijão”.

João afasta-se de casa, conforme prevê a primeira função de Propp. O garoto sai para tentar vender a vaca Branca Leitosa em troca de dinheiro, pois o animal não produzia mais leite e João e sua mãe encontravam-se em uma situação financeira muito difícil.

A segunda função ocorre não através da proibição, mas sob um aspecto transformado dela, a ordem ou proposta. João recebe de sua mãe a ordem de levar a vaca para vender.

João transgredir a proibição, quando deixa de vender a vaca e a troca por feijões encantados, concretizando a terceira função de Propp.

A função quatro – o antagonista procura obter uma informação – não ocorre no conto “João e o Pé de Feijão” de Joseph Jacobs. A função cinco, como conseqüência, também não ocorre, porque o antagonista não recebe informações sobre sua vítima.

A função seis, o antagonista tenta ludibriar sua vítima para apoderar-se dela ou de seus bens também não ocorre.

É interessante notar que João, além de ser herói de sua própria história, é também um antagonista perante o Ogro. É ele quem recebe informações sobre o inimigo, através de sua esposa, e tenta enganar o gigante. Se João for considerado um antagonista, as funções cinco e seis ocorrem no conto.

As funções sete, oito, nove, dez, onze, doze e treze não ocorrem no conto “João e o Pé de Feijão”.

A função quatorze, o meio mágico passa às mãos do herói, pode ser notada no conto, quando João recebe os feijões mágicos.

João é levado, pelo pé de feijão, para as alturas, lugar onde vive um ogro maldoso com sua esposa, evidenciando a função de número quinze em que o herói é transportado, levado ou conduzido do lugar onde se encontra o objeto que procura. Na verdade, João não sabe ainda o que busca, apenas tem esperança de encontrar algo que lhe traga riqueza.

João, por três vezes, sobe e desce do pé de feijão e, nessas três vezes, é perseguido pelo gigante, fato previsto por Propp na função dezesseis (o herói e seu antagonista se defrontam).

A função dezessete (o herói é marcado) não ocorre no conto.

O antagonista é vencido. O ogro morre quando João corta o pé de feijão com seu machado, deixando que o gigante caia.

O dano inicial e a carência são reparados, pois João fica rico ao se apoderar dos objetos mágicos do ogro (função dezenove).

O herói regressa à sua casa, deixando para sempre o mundo das alturas (função vinte).

As funções vinte e um, vinte e dois, vinte e três, vinte e quatro, vinte e cinco, vinte e seis, vinte e sete, vinte e oito e vinte e nove não ocorrem.

A função trinta, o inimigo é castigado, é evidenciada com a morte do ogro.

O herói sobe ao trono, última função proposta por Propp, ocorre mediante a obtenção de riqueza por João, que passará a viver confortavelmente com a mãe.

No conto de Coover, a história inicia com o relato do narrador sobre João já cortando o pé de feijão. Não se fala sobre a ausência de João, sobre a proibição, ou sobre a transgressão dessa proibição. Portanto, as três primeiras funções de Propp não estão presentes no conto.

A quarta função, o interrogatório para obter esclarecimento, não ocorre. Talvez no conto de Coover ela seja substituída pelo questionamento do próprio João a respeito do modo como vem lidando com a criação da filha. O antagonista seria, nesse caso, o próprio João e seu modo superprotetor de agir com a filha.

O esclarecimento, consequência da função anterior, aparece no conto de Coover como respostas dadas pela própria mente de João, que parece estar arrependido da forma como agir com a filha, não a deixando crescer, amadurecer, negando-lhe contato com as adversidades da vida.

A função seis (o antagonista tenta enganar a vítima) e a função sete (a vítima se deixa enganar) ocorrem no nível psicológico. João tentou sempre enganar Chapeuzinho tirando-lhe o convívio direto com o mundo real ao filtrar o mundo para preservar a entrada de Chapeuzinho na vida adulta, por meio do sexo. Chapeuzinho se deixa enganar por algum tempo, até o momento em que decide entrar pela porta da casa da avó.

A função oito ocorre se se considerar a mesma linha de pensamento das funções anteriores (quatro, cinco, seis e sete): o antagonista (no caso o próprio João) causa mal a um membro da família (a filha Chapeuzinho) ao poupá-la de viver, protegendo-a constantemente.

Chapeuzinho sai em busca da casa da avó. Sabe-se que tal fato ocorre porque na terceira parte do conto de Coover a menina está diante da casa de Bela (avó). Durante o conto de Coover não se mostra como a menina vai para a avó, se alguém a manda ir. Imagina-se que ela tenha ido ou por vontade própria ou induzida pelo pai já arrependido de tê-la privado de enfrentar a vida realmente como ela é. Pode-se, então, perceber a função nove, a dez e a onze pela seguinte seqüência de fatos: o pai de Chapeuzinho a deixa partir (ele sabe que a maturidade dela por meio da sexualidade está próxima e não a impede de concretizá-la), Chapeuzinho decide reagir (pois quer ir até à casa da avó e passar pela porta que a separa de sua experiência sexual) e, finalmente, parte para a casa de Bela (fato comprovado porque o conto mostra Chapeuzinho diante da casa da avó, prestes a adentrá-la).

A prova (função doze) é verificada pelo fato de Chapeuzinho ser desafiada a cruzar a porta da avó, deixando para trás sua infância.

As funções treze, quatorze, quinze, dezesseis e dezessete não estão presentes no conto de Coover.

O antagonista é vencido. No conto de Coover essa função (dezoito) ocorre ao se notar que Chapeuzinho vence o pai, a austeridade e o egoísmo dele. O antagonista do conto de Coover não é o lobo. Este, ao contrário, é peça fundamental para que a menina entre em contato com um mundo que por muito tempo lhe fora privado.

Não ocorrem no conto de Coover as funções de dezenove a vinte e nove.

O castigo do antagonista ocorre antes mesmo de se consumir a entrada de Chapeuzinho pela porta da casa da avó. O pai da menina, João, sempre se tortura por seus atos egoístas.

O final feliz (função trinta e um), provavelmente ocorre para Chapeuzinho que anseia por sua nova etapa de vida, mas não para o pai que não a preparou para essa etapa, nem para a avó, frustrada com sua vida ao lado de uma eterna Fera.

A teoria de Propp foi usada para a análise contrastiva do conto *“The Door: a Prologue of Sorts”* e dos contos de fadas: *“A Bela e a Fera”*, *“Chapeuzinho Vermelho”* e *“João e o Pé de Feijão”*, a fim de mostrar os pontos de contato entre eles. Essas ligações intertextuais mostraram que Coover aproveita-os para romper com a tradição do conto maravilhoso, muitas vezes opondo-se aos arquétipos e às situações previstas por eles ou subvertendo-os. O autor norte-americano, porém, não deseja, com isso, o desaparecimento de uma tradição, mas, como é típico da literatura pós-moderna, demonstrar como ao lado de diversos elementos do mundo globalizado, eletrônico, existem tantos universos paralelos, ou seja, convenções, costumes, valores, modelos de relacionamentos arcaicos, que vêm de outras épocas e que estão presentes no inconsciente coletivo de uma determinada cultura. Desse modo, Coover realiza uma das principais críticas que a literatura pós-moderna faz à sociedade contemporânea. É como se ele dissesse aos leitores para perceberem que ao lado de uma sociedade tão moderna, de uma civilização tão cristã, ainda sobrevivem muitas “monstruosidades” arcaicas, como a dominação dos pais em relação aos filhos. Isso faz com que a literatura pós-moderna não valorize o conceito de tempo como seta em direção ao futuro, mas se apóie num conceito complexo de tempo onde o arcaico sobrevive ao lado do moderno. Não há intenção de se destruir o passado, mas de revitalizá-lo dentro de uma nova ordem: a atual. Coover não nega o conhecimento de vida que os contos tradicionais podem oferecer, mas abre novos caminhos além do já enraizado pela tradição, dinamizando a leitura e abrindo espaço para a renovação literária.

Coover explora bastante as relações psicológicas em seu conto, como se pôde notar nas considerações acima realizadas com uso da teoria de Propp. As funções ocorrem, muitas vezes, como se percebe nas relações intertextuais com o conto *“João e o Pé de Feijão”*, no nível psicológico. Coover se apropria dos símbolos, da linguagem simbólica, de tudo aquilo que permeia a mente dos leitores emergindo do imaginário, através da intuição e adquirindo presença, realidade, revelando-se ao mundo como expressão comunicável.

As imagens são, dessa maneira, remontadas e transformadas pelo autor norte-americano que, reconfigura o imaginário presente há tempos na mente de cada leitor, criando novas imagens simbólicas, que mediam o espaço imaginário do inconsciente e o espaço real (em que se cumpre a vida). Para tanto, Coover “desestrutura” os arquétipos, ou seja, modelos que se manifestam como estruturas psíquicas quase universais, uma espécie de consciente

coletivo, como define Jung (2003), que se exprime pela linguagem simbólica, unindo o universal ao individual.

Para Jung, a psique é composta por uma vasta porção de terra (o inconsciente) da qual emerge um determinado espaço limitado (o consciente). Do inconsciente vasto é que surgem as raízes da simbologia presentes nos contos de fadas e mitos.

Jung (apud NEUMANN, 1996) afirma que os contos de fadas

do mesmo modo que os sonhos, são representações de acontecimentos psíquicos. Mas enquanto os sonhos apresentam-se sobrecarregados de fatos de natureza pessoal, os contos de fadas encenam dramas da alma, com materiais pertencentes em comum a todos os homens. [...] Mitos e contos de fadas dão expressão a processos inconscientes e, ao escutá-los, permitimos que esses processos revivam e tornem-se atuantes, restabelecendo, assim, a conexão entre consciente e inconsciente. [...] Os mitologemas (presentes nos contos de fadas) são a linguagem primordial desses processos psíquicos e nenhuma formulação consegue sequer aproximar-se da profundidade e da força de expressão das imagens míticas. Trata-se de imagens primordiais, cuja representação faz-se melhor e de forma mais sucinta ao se utilizar da linguagem figurada, a linguagem dos símbolos, a linguagem original do inconsciente e da humanidade.

Coover lida, assim, com os contos de fadas, com os problemas básicos da vida, principalmente aqueles ligados à busca da maturidade, sempre de um modo extremamente crítico em relação aos valores patriarcais da sociedade norte-americana. No conto “*The Door: a Prologue of Sorts*”, tal fato fica evidente através da personagem Chapeuzinho, porém João também reflete acerca de sua maturidade, reconhecendo sua ingenuidade ao tentar proteger excessivamente a filha de dar seus próprios passos pela vida afora.

Bruno Bettelheim (1996, p. 226) analisa o conto “João e o Pé de Feijão”, dizendo que a crença na mágica (conforme ocorre com João) ajuda as pessoas a enfrentarem um problema por conta própria, mas não se pode esquecer de que nada daria certo se essas pessoas não tomassem iniciativas e se propusessem a correr riscos durante suas vidas.

João, ao receber as sementes mágicas, toma a iniciativa de subir no pé de feijão. De nada adiantaria tê-lo plantado e não ter coragem para escalá-lo. Por sua esperteza, consegue subir três vezes nele, obtém os objetos mágicos e abate a planta, assegurando a posse dos objetos adquiridos nas alturas.

Coover mostra um João percebendo sua maturidade e notando que ela só se concretizará quando ele cortar os laços entre o mundo da fantasia e o real e passar a viver a vida como ela é, permitindo-se e também a sua filha entrar em contato com o mundo real, complexo, antagônico.

De acordo com Bettelheim (1996, p. 227), a fantasia de João predomina, porque a mãe o ridiculariza pelo fato de ter trocado a vaca pelas sementes e ainda bate nele, deixando-o de

castigo. Sem poder comer, João vai para a cama decepcionado e suas fantasias se fortalecem. De acordo com Bettelheim (1996, p. 227), a sutileza psicológica da história de fadas, que a torna tão verdadeira, demonstra-se novamente no fato da semente se transformar num enorme pé de feijão à noite. Nenhum menino normal poderia, durante o dia, enxergar de modo tão fantástico as esperanças que sua masculinidade recém-descoberta lhe desperta. Mas durante a noite, nos sonhos, isto lhe aparece em imagens extravagantes, como o pé de feijão por onde sobe até os céus. A história diz que quando João despertou o quarto estava parcialmente escuro, com o pé de feijão interceptando a luz. Esse fato evidencia que a escalada até as alturas, o encontro com o ogro, etc., são apenas sonhos que dão ao menino esperanças de um dia realizar grandes feitos.

No conto de Coover, João parece não ter conseguido realizar esses feitos, pois já é adulto e encontra-se frustrado no papel de pai. O autor norte-americano talvez queira chamar atenção para o fato de que a maturidade muitas vezes chega tarde demais às pessoas e, muitas vezes, os grandes feitos não se concretizam.

Bettelheim (1996, p. 227) entende a substituição da vaca Leiteira Branca pelo pé de feijão como a passagem da fase oral para a fálica. Porém, há grandes perigos nessa troca, como mostra a história. Não se deve ficar preso à fase fálica, pois só se chega a um processo verdadeiramente humano ao se adquirir independência em relação ao desenvolvimento social e sexual, usando-os para resolver problemas edípicos.

Coover omite em seu conto o início da história de João (a troca da vaca, as conversas com a mãe, o crescimento do pé de feijão e as subidas e descidas). Bela, a mãe de João, parece não se preocupar com a tardia maturidade do filho. Preocupa-se mais com as suas frustrações e com o que inevitavelmente ocorrerá com a neta. Coover não mostra a visão materna, aliás, ele não menciona no conto nem a mãe de Chapeuzinho, nem a de João. A figura paterna é a que prevalece no conto.

O conto “João e o Pé de Feijão” retrata os estágios que um garoto atravessa para se tornar independente, enfrentando perigos. João rouba ouro do ogro, mas o dinheiro não é suficiente. Ele se arrisca novamente e consegue a galinha que bota ovos de ouro. Aprende que as coisas se acabam (como o dinheiro roubado) e que é necessário ter algo que produza. Ao conseguir a galinha, João já sabe que possui algo para garantir seu sustento. Não é o dinheiro, portanto, o elemento motivador de sua subida novamente no pé de feijão, mas o desejo de se aventurar. João traz das alturas a harpa de ouro, representante da beleza, da arte. Ele quase é pego pelo ogro e nota, então, que a confiança na mágica não o faz resolver todos os problemas. Corta, por isso, o pé de feijão para se salvar. De acordo com Bettelheim (1980, p.

229) ao cortar o pé de feijão, João não se livra apenas do Ogro, mas também da imagem do pai destrutivo. Ao abater a planta, João torna-se homem e já está preparado para "abandonar as fantasias fálicas e edípicas e, em vez delas, tentar viver na realidade da forma possível a um menino de sua idade" (BETTELHEIM, 1980, p. 229).

João, no conto de Coover, percebe somente em sua vida adulta que as ligações mágicas com o mundo superior deveriam acabar. O amadurecimento lhe vem tarde, ele até já tinha uma filha. Aliás, parece ter sido a menina quem o forçou a amadurecer, quando ela mesma teve vontade de se tornar madura, forçando o pai a perceber que já era hora de se tornar realmente um adulto. O João de Coover ficou por muito tempo agarrado na fase fálica, em seus sonhos, esquecendo de que o mundo real é o mundo terreno.

Conforme nota de Tatar (2000, p. 141, nota 12), João foi visto "como um especulador capitalista com a energia exigida nas novas economias que se desenvolviam no Império Britânico. Sua apropriação do gigante 'incivilizado' foi interpretada como uma alegoria das iniciativas colonialistas".

Coover não se preocupa em mostrar em seu conto a aquisição de bens por João, detendo-se na questão familiar, no desenvolvimento do ser humano.

O aspecto comum entre o conto tradicional e o de Coover mais evidente é o fato de nos dois contos João ter cortado suas ligações com o mundo mágico para poder crescer.

No conto de Jacobs, faz-se uma comparação do pé de feijão com uma escada, lembrando a escada de Jacó no Antigo Testamento (GÊNESIS, 1967, 28). Jacó estava indo à Mesopotâmia procurar uma esposa. No caminho acampa em Betel e vê em sonho mensageiros divinos (anjos) subindo e descendo por uma escada que ligava a terra ao céu. Vê também Deus apoiado na escada e este lhe diz:

Eu sou o Senhor Deus de Abraão, teu pai, e Deus de Isaac, darei a ti e à tua descendência a terra em que dormes. A tua posteridade será como o pó da terra, dilatarte-ás para o ocidente, para o oriente, para o setentrão e para o meio-dia; serão abençoadas em ti e na tua geração todas as tribos da terra. Eu serei teu protetor para onde quer que fores, reconduzir-te-ei a esta terra, e não te abandonarei sem cumprir tudo o que disse (GÊNESIS, 1967, 28).

Assim como a escada de Jacó, o pé de feijão plantado por João ligava o céu e a terra. Logo no início do conto de Coover, faz-se menção a Deus, chamado-o de Old Man, assim como no velho testamento evidencia-se a presença de Deus na passagem de Jacó acima citada. Deus faz previsões para Jacó, garantindo-lhe prosperidade. Coover mostra, através da voz do narrador, na primeira parte do conto, um Deus que teria querido para João exatamente o que lhe ocorreu: espalhar os feijões, subir no pé de feijão e derrubar o gigante. João percebeu tardiamente

essa vontade de Deus como foi relatado no conto: "*Yes, he'd spilled his beans and climbed his own green stalk to the clouds and tipped old Humpty over, only to learn, now much later, that was probably the way the Old Man, in his wisdom, had wanted it*" (COOVER, 2000, p. 13).

Coover foi leitor da Bíblia, conforme ele mesmo confirma na correspondência por e-mail que manteve com a pesquisadora desse trabalho. Conforme relato do escritor, quando resolveu escrever os contos de *Pricksongs and Descants* em suas férias da universidade, leu toda a Bíblia e a obra inteira de Samuel Becket.

Ainda em relação ao conto "*The Door: a Prologue of Sorts*", para enriquecimento do trabalho, far-se-á algumas considerações a respeito da intertextualidade dentro da proposta de Laurent-Jenny.

Conforme já exposto no capítulo sobre a intertextualidade, para Jenny (1979, p. 5) sempre há uma relação de realização, transgressão ou transformação de um texto em relação aos modelos arquetípicos. No conto de Coover observa-se mais fortemente relações de transgressão e de transformação. As principais transformações/transgressões são:

- a) A falta de menção da mãe de Chapeuzinho. Não se sabe quem é ela e não se fala que a mãe mandou Chapeuzinho à casa da avó.
- b) O pai de Chapeuzinho como figura principal na criação da menina. No conto tradicional o pai de Chapeuzinho é a personagem não mencionada e não a mãe da garota como ocorre no conto de Coover.
- c) Chapeuzinho é uma garota que deseja a sua maturidade e não parece ser tão ingênua quanto a Chapeuzinho do conto de fadas tradicional. A garota do conto de Coover até planeja seu encontro com o lobo.
- d) O lobo não é mencionado. Infere-se que é ele (simbolicamente representando um homem) quem vai em breve estar com Chapeuzinho na casa da avó.
- e) João já é um adulto. Somente muito tarde (na vida adulta) ele consegue perceber seus erros, seu egoísmo. Demora, portanto, a amadurecer, diferente do João do conto tradicional.
- f) Não há presença da figura da mãe de João quando ele era pequeno. A mãe dele é Bela, uma mulher amargurada pelos dissabores da vida com a Fera, que não parece ser tão punitiva quanto a mãe de João do conto tradicional. Apenas vemo-na lamentar-se e prever a recorrência de sua vida na de Chapeuzinho. Bela crê que a menina está condenada a amargar uma vida sofrida como a dela, pois não está preparada para as aventuras que procura. Em nenhum momento parece ressentir-se da criação que deu ao filho ou da falta de conselhos no modo de criar Chapeuzinho.
- g) Bela não consegue transformar a Fera em príncipe.

Jenny (1979, p. 15) explica também o que denomina intertextualidade fraca. No conto de Coover pode-se citar como casos desse tipo de intertextualidade a alusão da Bela e da Fera com a história de Eros e Psique. No conto de Coover, essa relação intertextual aparece transformada, pois Bela nunca conseguiu a mudança de sua fera para príncipe. Também entrariam nesses casos as seguintes relações:

- a) Do ovo derrubado por João com a caixa de Pandora.
- b) Do pé de feijão com a escada de Jacó e com a árvore do mundo.

Ao se observar o conto de Coover nota-se claramente as colocações de Jenny (1979, p. 44) sobre as brechas que a intertextualidade abre, criando novos discursos, permitindo a metalinguagem, subvertendo o texto original e renunciando, dessa maneira, a discursos que se impõem como únicos, verdadeiros.

É interessante notar as considerações de Jenny (1979, p. 44-48) sobre as ideologias intertextuais aplicadas ao conto "*The Door: a Prologue of Sorts*". O primeiro caso proposto por Jenny (intertextualidade como desvio cultural) é bastante notado no conto acima citado. Coover é bastante consciente do papel produtivo da intertextualidade como forma de renúncia a textos cujo peso se tornou tirânico (conforme prevê Jenny). Então, aproveita-se das relações intertextuais para construir um texto que subverte o texto original, o discurso que permeia esse texto, criando novas possibilidades de interpretação. Dessa maneira, o dialogismo se torna presente no conto do autor norte-americano, mostrando que a polifonia é um elemento que se institui como forma de se ganhar um mundo mais rico de possibilidades nos caminhos da leitura, quebrando até mesmo a autoridade daqueles textos consagrados pelo tempo.

O segundo caso de ideologia intertextual (intertextualidade como elemento perturbador do texto primeiro) também pode ser notado no conto em estudo. Coover faz uso da intertextualidade como forma de tirar o sossego do texto, evitando que o clichê triunfe, transformando, então, o texto primeiro. Coover nota a necessidade de retrabalhar a remanescência cultural, através de contos de fadas consagrados, quebrando estereótipos e trazendo novos significados ao texto.

Coover aceita e preserva a integridade das histórias narrativas (contos de fadas) apresentadas a ele em suas fontes populares. A diferença significativa em seus textos se dá em relação à posição do narrador. Nos contos tradicionais as histórias são contadas por uma voz de autoridade. Usa-se o "Era uma vez", mas apenas o narrador conhece a época da qual está falando e

[...] *it is the child's absolute abdication to the absolute authority that remakes the merely typical, recurrent pattern of experience. Into an article*

of faith, the typical become archetypical, the pattern become magic, mythic
(COPE, 1986, p. 19).

De acordo com Cope, Coover retrabalha essas narrativas dentro da própria narrativa. A voz narrativa sempre emerge dos participantes da história, que trabalham com seus destinos limitados dentro de padrões mais amplos, para perceberem que o padrão em si é algo limitado, dúbio.

THE GINGERBREAD HOUSE



Wanda Gág, 1936. (Numa clareira as crianças descobrem a curiosa e encantadora casa de pão, cuja porta da frente é guardada por um gato. Só o dorso arqueado do gato oferece um sinal de que poderia haver algo de sinistro atrás da porta). TATAR, M. *Contos de fadas*: Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

9- THE GINGERBREAD HOUSE

"*The Gingerbread House*" começa com um pai conduzindo seus dois filhos à floresta. As crianças, um garoto e uma garota, não são nomeadas ao longo da história. São apenas chamadas de menino e menina, ele e ela. Porém, apesar de não se dizer os nomes delas, algumas pistas já remetem as personagens à história de "João e Maria". Logo de início, na parte um da história, o garoto aparece jogando migalhas de pão pelo caminho em direção à floresta: "*The boy is occupied with the crumbs. Their song tells of God's care for little ones*" (COOVER, 2000, p. 61).

O conto de Coover é dividido em 42 partes numeradas, que mostram, como cenas de filmes, imagens dos acontecimentos da história. Coover seduz seus leitores ao fazê-los completar sua trama com tudo aquilo que deixou de fora e que fazia parte do conto original de João e Maria. O autor norte-americano manipula, no entanto, os padrões criados por esses leitores, pautados na história original.

O conto dos irmãos Grimm chama atenção para o fato de as crianças entenderem a intenção de seus pais em abandoná-los como uma forma de ajudá-las a se tornar independentes, a enfrentar a rejeição para, finalmente, se reunirem. A bruxa é como uma mãe substituta para eles. Tão má quanto a madrasta que planejou abandoná-los na floresta para salvar-se e também ao pai. Quando João e Maria percebem que ser dependente da figura materna significa serem privados de suas identidades, eles derrotam a bruxa e ganham independência psicológica.

Coover, porém, dá um novo tratamento para o enredo de "João e Maria", usando a história das duas crianças para frustrar seus leitores presos na leitura do conto original, mostrando um outro ponto de vista: a iniciação das crianças no mundo adulto e sexualizado. A história de Coover termina com os garotos diante da casa de guloseimas, encantados com a porta de coração. A bruxa pode ser percebida pelo som de seus trapos negros agitados:

The children approach the gingerbread house through a garden of candied fruits and all-day suckers, hopping along on flagstones of variegated wafers [...] Put the door: here they pause and catch their breath. It is heart shaped and blood-stone-red, its burnished surface gleaming in the sunlight. Oh, what a thing is that door! [...] Yes, marvelous! delicious! insuperable! but beyond: what is that sound of Black rags flapping? (COOVER, 2000, p. 75)

No conto "*The Gingerbread House*" não há, portanto, um reencontro do pai com as crianças. Coover sinaliza a sexualização delas, fato não explorado pelos irmãos Grimm. Antes

de pararem diante da porta, Maria lambe os lábios do irmão e vice-versa, os irmãos lambem a casa e são seduzidos pela porta cor de sangue, deliciosa. Coover muda o foco da história: a independência psicológica é substituída pela iniciação sexual.

Este conto do autor norte-americano se assemelha ao seu outro conto “*The Door: a Prologue of Sorts*”, que também aborda a iniciação sexual como passagem para o mundo adulto. A porta também é outro ponto de contato entre os dois contos do autor norte-americano. Ambos abordam a porta como o elemento que mudará o destino das personagens. No conto “*The Gingerbread House*”, Maria e João terão seu encontro com a bruxa misteriosa e sedutora. Em “*The Door: a Prologue of Sorts*”, Chapeuzinho se encontrará com o lobo que a tornará mulher. As duas portas são atraentes, porém Chapeuzinho tem coragem suficiente e segurança para transpô-la, enquanto “João” e “Maria” se mostram ainda frágeis e ingênuos e só passarão pela porta porque não são maduros o suficiente para perceber que os doces são um atrativo para o perigo que os espera do lado de dentro daquela deliciosa moradia.

A figura paterna está presente nas duas histórias. O velho que conduz as crianças à floresta se assemelha ao pai de Chapeuzinho (Jack). Ambos não conseguiram o que esperavam da vida, tornando-se frustrados, com medo de suas vidas adultas. Por isso desejam a seus filhos uma eterna infância, longe dos perigos, da realidade cruel, da falta de sucesso.

No conto “*The Door: a Prologue of Sorts*”, Coover associa sexo à violência, mostrando o quão brutal era a Besta com Bela, fazendo-a sofrer, pulando de cama em cama e tendo relações sexuais dolorosas e desprovidas de prazer. Em “*The Gingerbread House*” há também a relação sexo/dor, mostrada por meio do terror, do medo. A bruxa seduz o garoto, usando um coração retirado de uma pomba. Ela o ergue e passa-o pelo seu corpo. O garoto não consegue tirar os olhos da bruxa. O garoto e a garota lambem pirulitos um do outro e depois se agriem fisicamente. O pai tem desejos ardentes pela bruxa, mas de modo hipócrita estapeia o filho porque ele tem os mesmos desejos, como se pode observar no fragmento abaixo:

The witch, holding the flaming pulsing heart out to the boy, steps back into the dark Forest. The boy, in hesitation follows. Back. Back. Swollen eyes aglitter, the witch draws the ruby heart close to her dark lean breast, then past her shoulder and away from the boy. Transfixed, he follows it, brushing by her. The witch's gnarled and bluish fingers claw at his poor garments, his pale red jacket and bluish-brown pants, surprising his soft young flesh (COOVER, 2000, p. 71).

Coover mostra, portanto, em ambos os contos, que a primeira porta para a maturidade se dá pelo sexo e que a maldade é algo raramente superado: fadas boas são impotentes e pombas têm seus corações retirados.

No mundo dos adultos a mágica é real, os contos de fadas sobre incertezas são reais e as bestas e bruxas são seres humanos verdadeiros. Porém, o mundo adulto concede oportunidades para aventuras jamais possíveis na infância. O pai abandona as crianças desprovido, naquele momento, de seu eu protetor, da visão limitada do poder eterno dos pais para com seus filhos. Coover liberta seus personagens João e Maria, bem como seus leitores, da segurança das convenções literárias, deixando o final da história para ser completado com os desejos e sonhos de cada um que a lê.

O conto “João e Maria” de Grimm é bastante simples quanto a sua estrutura, assim como os contos de fadas em geral. A linguagem é coloquial. O conto de Coover apresenta um narrador heterodiegético que relata poética, metaforicamente uma nova versão da história de João e Maria. Coover escreve um conto sofisticado, misturando imagens e símbolos com desenvolvimento humano, psicologia e relacionamentos intra-pessoais. Dessa forma, mostra o lado cruel da humanidade, o demoníaco, o pavoroso. João e Maria nunca mais encontrarão seu pai que, no quarto vazio da casa, percebe a falência das fadas boas e de seu poder de pai, tentando imaginar algo de bom para seus filhos, mas, no fundo, sabendo o quanto seus desejos eram impossíveis diante da implacável realidade:

Gloomily, the old man sits in the dark room and stares at the empty beds. The good fairy, though a mystery of the night, effuses her surroundings with a lustrous radiance [...] In the black empty room, the old man sighs and uses up a wish: he wishes his poor children well (COOVER, 2000, p. 73-74).

No conto dos irmãos Grimm, João e Maria passam da dependência para a independência e têm um final feliz junto do pai, sem a malvada madrasta que a induzira a abandonar as crianças. Os problemas financeiros da família são resolvidos, pois João e Maria levam para casa objetos de valor, como jóias e pérolas. No conto de Coover, o pai parece estar fadado a uma vida miserável distante dos filhos. A figura materna, ou a da madrasta não é mencionada. O pai é o responsável pelo abandono dos garotos na floresta. Assim como no conto “*The Door: a Prologue of Sorts*” a figura do pai é exaltada em detrimento da materna. Ele parece ser o responsável pelas decisões da casa, mostrando que o paternalismo é algo ainda muito presente na sociedade contemporânea. O recurso usado por Coover de omitir a figura materna para enfatizar a imagem do pai é interessante, porque rompe com a tradição da responsabilidade principal da mãe na educação dos filhos. Os pais também têm sua

responsabilidade sobre os filhos e muitas vezes erram ao educá-los, querendo protegê-los de suas inevitáveis vidas como se isso fosse algo possível. Um dia a maldade, o sexo, as adversidades da vida vão surgir, independente da vontade deles. O contato com o mundo leva ao crescimento e esse crescimento, na visão de Coover, anda de braços dados com a dor.

A trama do autor norte-americano é escrita em quinze páginas e quarenta e duas breves cenas numeradas. Na primeira cena um velho homem conduz seus filhos à floresta. As crianças cantam canções de ninar alegremente. O filho joga migalhas de pão pelo caminho. Na história dos irmãos Grimm, João joga seixos pelo caminho na primeira tentativa dos pais de abandonar as crianças na floresta. Na segunda tentativa – a bem sucedida – João não consegue pegar os seixos, pois a esperta madrasta trancara a porta da casa e o garoto não pôde, assim, apanhá-los no meio da noite. Por isso, espalha pelo caminho migalhas de um pedaço de pão que lhe fora dado para que comesse na floresta naquele dia. A garota carrega um cesto para colher flores na história de Coover. No conto dos Grimm não há menção do cesto de flores. Também não se fala em canções de ninar. Os garotos na versão dos irmãos Grimm estão preocupados porque já sabem que serão abandonados, pois ouviram a conversa da madrasta com o pai. Não há motivo, portanto, para alegria ou canções. O que se pode notar é o fato de Coover já evidenciar que as crianças, em seu conto, desconhecem o destino cruel com o qual se depararão ou são tão imaturas que pressentem o abandono sem ter consciência do quanto ele será difícil e assustador:

A pine forest in the midafternoon. Two children follow and old man, dropping breadcrumbs, singing nursery tunes. Dense earthy greens seep into the darkening distance, flecked and streaked with filtered sunlight. Spots of red, violet, pale blue, gold, burnt orange. The girl carries a basket of gathering flowers. The boy is occupied with the crumbs. Their song tells of God's care for little ones (COOVER, 2000, p. 61).

É interessante observar o tema das canções: o cuidado de Deus com os pequenos. Através desse tema é possível prever que algo terrível acontecerá realmente aos garotos, pois precisarão da ajuda divina.

Na segunda cena, Coover descreve o velho homem como alguém pobre e oprimido por sua pobreza. O velho homem parece já não ter forças, arrastando seus pés ao caminhar. Os cabelos são brancos e a pele ressecada. Movia-se motivado por "forças secretas", por causa da sua culpa e do seu desespero: "*Secret forces of despair and guilt seem to pull him earthward*" (COOVER, 2000, p. 62). Os irmãos Grimm falam da pobreza do pai e da madrasta, mas não descrevem detalhadamente ou de modo poético as características dessas personagens. O pai, no conto dos irmãos Grimm, limita-se a mostrar sentimento de pena pelas crianças.

A cena três enfoca a garota. Coover descreve as vestimentas contrastantes dela: "*The girl's apron is a bright orange, the gay color of freshly picked tangerines, and is stiched happily with blues and reds an greens; but her dress is simple and brown, taltered at the hem [...] (COOVER, 2000, p. 62).* Tudo parece perfeito, e as crianças são acompanhadas por pássaros e borboletas que enfeitam a floresta. Coover dá destaque para as cores neste fragmento do conto. A cor alaranjada de acordo com Chevalier (2005, p. 27) simboliza o ponto de equilíbrio entre o espírito e a libido. Porém, adverte o dicionário de símbolos, esse equilíbrio tende a se romper e o alaranjado torna-se, assim, símbolo da revelação do amor divino ou emblema da luxúria e da infidelidade. No culto da terra-Mãe, essa cor era usada para orgias, num ritual que conduzia à revelação e à sublimação iniciatórias. Diz-se que Dionísio usava vestimentas alaranjadas, Coover compara o avental da menina com mexericas, fruta que contém muitos caroços, simbolizando a fecundidade. No caso da "Maria" do conto "*The Gingerbread House*" parece que Coover sinaliza para a descoberta da sexualidade, pois em muitos momentos da história a garota mostra seus desejos sexuais em cenas como a da pomba colocada entre suas coxas por baixo da saia e as que lambe pirulitos e os lábios do irmão. A cor alaranjada está ligada, portanto, a luxúria, aos desejos sexuais latentes na menina. Os pespontos azuis, verdes e vermelhos também apresentam significado simbólico. Dentre os significados da cor azul tem-se, de acordo com Chevalier (2005, p. 107 a 110), a definição dessa cor como a mais imaterial e fria das cores. Os egípcios a consideravam a cor da verdade. O azul representa também o Yang (cor de influência benfazeja), a morada da imortalidade. De acordo com Tao-te King, essa cor representa o não-manifestado. No caso de Maria, o pesponto azul pode estar relacionado ao que ainda não se revelou: a sexualidade. Também pode representar a verdade sobre a vida adulta, manifestada por meio do sexo, condição imposta por Coover para o fim da infância. O verde, junto com o vermelho, forma um jogo simbólico de alternâncias. Esta cor é a mediadora entre o calor e o frio, o equidistante do azul e do vermelho infernal. É uma cor tranquilizadora. É o despertar da vida. Maria está nascendo para uma nova etapa de sua existência, assim como as verdes plantas despontam na primavera. O vermelho simboliza a vida. É a cor do fogo e do sangue. Também é símbolo da força. Maria deve estar fortalecida para a luta que se aproxima: sua batalha com a vida adulta. Os pespontos vermelhos podem indicar a sexualidade: o sangue da menstruação, a cor dos órgãos sexuais. A cor marrom do vestido contrasta com o colorido do avental e representa a pobreza, a simplicidade da garota. É uma cor neutra, opondo-se à cor predominante do avental, o alaranjado. Esse contraste assinala a passagem de uma infância pura, simples, neutra (como a cor marrom) para uma vida luxuriosa, representada pelo tom alaranjado brilhante do avental.

Na cena quatro predomina a descrição. Fala-se sobre as vestimentas pobres do garoto. Ele usa calças azuis e jaqueta vermelha, duas das cores também usadas pela irmã. O vermelho carrega a idéia da sexualidade brotando na juventude do garoto. O azul provavelmente representa, assim como o azul da roupa da garota, algo que está por vir, certamente a vida adulta e sua sexualização. Na quarta parte da história também se fala dos sapatos do pai das crianças. Esta cena é criada apenas no conto de Coover. Na versão dos irmãos Grimm não há descrições minuciosas, não se fala das roupas das personagens. Falar sobre as vestimentas foi um artefato utilizado por Coover, dando mais vivacidade e simbologia à história, tornando João, Maria e o pai mais visíveis para o leitor que pode imaginar com precisão como seriam esses personagens.

Na cena cinco, Maria volta a cantar. Suas canções falam, desta vez, de suas cestas de flores, de casas de pão de mel e de um santo. Há um questionamento por parte do narrador sobre o motivo pelo qual cantam as crianças:

Perhaps they sing to lighten their Young hearts, for puce wisps of dusk now coil through the trunks and branches of the thickening Forest. Or perhaps they sing to conceal the boy's subterfuge. More likely, they sing for no reason at all, a thought less childish habit. To hear themselves. Or to admire their memories. Or to entertain the old man. To fill the silence. Conceal their thoughts. Their expectations (COOVER, 2000, p. 63).

Os temas das canções agora se aproximam de elementos presentes na caminhada das crianças pela floresta.

Na cena seis predomina novamente a descrição. Fala-se do garoto, de suas mãos, dos seus dedos grossos e curtos e de sua roupa já curta pelo crescimento. O menino ainda joga as migalhas de pão pelo caminho, brincando com elas antes de deixá-las cair no chão. Coover mostra mais o lado humano dos personagens da história e descreve com precisão e poesia cada um deles, cativando o leitor, apesar da horrível história que conta. O leitor acaba sendo envolvido pelas imagens miseráveis que Coover mostra em relação a seus personagens. As descrições permitem uma relação de solidariedade entre leitor/personagem. Os irmãos Grimm contam objetiva e friamente a história de João e Maria, detendo-se nos fatos principais da história: abandono, vitória dos garotos sobre a bruxa, reencontro do pai com os filhos. Não há preocupação em comover o leitor. Mostra-se a realidade cruel de João e Maria, com economia de metáforas, em linguagem simples e direta, sem detalhes.

Na cena sete o autor norte-americano ressalta o olhar do velho homem que flutua úmido em acentuadas olheiras, mostrando o cansaço e o sofrimento causado ao longo de sua vida. Coover descreve minuciosamente o rosto do pai das crianças, enrugado, marcado pela angústia: "*Deep creases fan out from the moist corners, angle down past the nose, score the*

tanned cheeks and pinch the mouth. The old man's gaze is straight ahead, but at what: (COOVER, 2000, p. 63). O olhar do homem é fixo e perdido, evidenciando falta de desejo em enxergar. Talvez porque ele já saiba bem as visões horríveis que terá de seus filhos, quando eles se encontrarem com a bruxa, quando tiverem seu primeiro contato com o sexo e, conseqüentemente, com a vida adulta. Talvez ele saiba que nunca mais verá os filhos, porque os garotos nunca mais encontrarão o caminho de volta para casa. Neste sentido, o velho homem descrito por Coover se diferencia bastante do pai de João e Maria da história dos irmãos Grimm, em que o pai das crianças nunca perde a esperança de encontrá-las, fato concretizado no final da história.

Na cena oito finalmente a terrível bruxa aparece. Coover a descreve também. Ela está embrulhada em trapos negros. Seus olhos brilham como carvão em sua face abatida. Em suas vestes negras piscam manchas azuis e cor de ametista. A bruxa parece enlouquecida, alternando silenciosas gargalhadas com gritos enlouquecidos, capturando pombas e arrancando seus corações. A bruxa no conto de Coover aparece, em diversos momentos, segurando a pomba ou o coração retirado dela. De acordo com o dicionário de símbolos de Chevalier (2005, p. 728), a pomba é o símbolo da pureza, da simplicidade. É também, quando traz o ramo de oliveira para Noé, na arca, o símbolo da paz, da harmonia, da esperança e da felicidade recuperada. Na acepção pagã, a pomba continua ligada à noção de pureza, mas em associação ao amor carnal. A pomba é a ave de Afrodite e simboliza a realização oferecida pelo amante ao objeto de seu desejo. A bruxa ergue a pomba diante do garoto e do pai, passando depois por seu corpo o coração arrancado, em gestos sensuais que seduzem os dois concretizando a imagem da pomba como ave símbolo do amor carnal, da luxúria, dos desejos sexuais. A pomba também representa a alma e a mulher. Ao escolher a pomba para sacrificar, a bruxa exalta o poder feminino da sedução, a imortalidade da alma, do amor sempre ligado ao sexo.

O coração é o centro do ser humano, tanto vital, quanto racional e emotivo. É responsável pela circulação do sangue. De acordo com Chevalieux (2005, p. 281),

[...] o coração é relacionado também com o Santo Graal, taça da Última Ceia, que recolheu o sangue de Cristo na cruz. É, aliás, extraordinário que o triângulo invertido, que é uma figuração da taça, seja também o símbolo do coração além do fato de que o cálice que contém a poção da imortalidade se obtenha necessariamente no coração do mundo.

Na Antigüidade Clássica, dizia-se que Zeus havia engolido o coração ainda palpitante de Zagreus, despedaçado pelos titãs. Conseguiu, dessa maneira, regenerar seu filho Dionísio, com Vêmele. Assim, o coração pode ser entendido como princípio de vida. Para os índios pueblos

do Arizona, o coração também simboliza o início de uma vida, já que os filhos são produtos da semente originada da medula espinhal do homem e do sangue do coração da mulher.

Nas tradições modernas, o coração representa o amor profano, a caridade enquanto amor divino, a amizade.

No conto de Coover, o coração parece ser indício da força feminina, do poder de sedução da mulher, do início de uma nova vida adulta e sexualizada. Pode ainda estar representando o órgão sexual feminino, pois o coração possui a forma de um triângulo invertido, símbolo desse órgão, em oposição ao triângulo normal, símbolo do órgão sexual masculino.

A bruxa, no conto do autor norte-americano, representa a oportunidade do garoto e do pai realizarem seus desejos sexuais reprimidos. Conforme define Chevalier (2005, p. 419), baseado em Jung, a bruxa representa aquilo que ainda não se concretiza para as pessoas, fruto de seus recalques. São os desejos não realizados. A bruxa é também a antítese da imagem idealizada da mulher. Ainda pode ser concebida como manifestação dos conteúdos irracionais da psique. João e o pai, em *"The Gingerbread House"* enxergam na bruxa a mulher sexualizada e não a idealizada. No conto dos irmãos Grimm, a imagem da bruxa volta-se para a representação da madrasta má, que tenta livrar-se de duas crianças para não morrer de fome. A bruxa deseja comer literalmente as crianças, matar sua fome, assim como a madrasta. A diferença está no modo como as duas desejam saciar a fome. Uma quer comer as crianças e a outra quer livrar-se delas para poder sobrar alimento para sua própria sobrevivência.

Na cena nove o autor norte-americano volta a abordar a alegria da garota e as vestes da menina: *"The girl, younger than the boy, stips blithely down the Forest path, her blonde curls flowing freely. Her brown dress is coarse and plain, but her apron is gay and White petticoats wink from beneath the tattered hem"* (COOVER, 2000, p. 64). Questiona-se se "Maria" sabe que o irmão solta migalhas de pão pelo caminho e se sabe para onde o velho homem pretende levá-la. A resposta? Sim, ela sabe, mas considera os acontecimentos como um jogo. "Maria" parece consciente da manipulação do pai, de acordo com a voz onisciente do narrador, mas aceita esse jogo que a levará para a vida adulta pelas garras do sexo. No conto dos irmãos Grimm as crianças estão conscientes, também, que serão abandonadas pelo pai, mas temem esse momento. De início João parece ter mais coragem e confia em suas migalhas de pão. Maria choraminga com medo de ficar para sempre na floresta.

Coover, na cena dez, descreve o local da casa de biscoitos de gengibre: *"[...] a sunny place, with mint drop trees and cotton candy bushes an air as fresh and heady as lemonade. Rivulet's of honey flow over gumdrop pebbles, and lollypops grow wild as daisies"* (COOVER, 2000, p. 64-65). O narrador adverte que as crianças que chegam até ela não saem mais.

Na cena onze descreve-se uma pomba minuciosamente:

[...] soft lustrous White, head high, breast filled, tip of the tail less than a feather's thickness off the ground. From above, it would be seen against the pale path — a mixture of umbers and grays and the Sharp Brown Stokes of pine needles — but from its own level, in profile, its pure whiteness is set off glowingly against the obscure mallows and distant moss greens of the forest (COOVER, 200, p. 65).

Nesta cena o leitor fica sabendo que a pomba está comendo as migalhas de pão jogadas pelo caminho. O mesmo ocorre no conto dos irmãos Grimm, porém não se fala em pombas, mas em pássaros que comem as migalhas.

Cena doze. A menina canta sozinha. O tema da cantiga muda. Agora fala sobre um rei que venceu muitas batalhas. Coover parece dar importância às canções, como forma de sinalizarem algo relacionado à história. Talvez a garota esteja imaginando vencer o jogo do pai. Talvez queira vencer o jogo que a fará conquistar a vida adulta, encontrando-se, inevitavelmente com a bruxa, com a sexualidade. O garoto não tem mais migalhas para jogar. O pai perde o interesse no garoto e olha espantadamente para o caminho que acabou de percorrer com os filhos. As mãos do velho homem estão erguidas como se tivesse lutado. As pombas continuam a comer as migalhas. O pai das crianças parece conhecer o inevitável e triste fim da história.

Na cena treze a bruxa volta a aparecer, atrapalhada com a pomba. Ergue o coração brilhante comparado a um rubi, a uma cereja, a uma hematita. O coração ainda bate. Coover descreve a bruxa evidenciando seu caráter sedutor (ombros luxuriosos). A pomba se debate de modo selvagem. A bruxa também se mostra agitada. Há uma demonstração da cena de ansiedade que virá em seguida com a chegada do garoto que se joga em cima da pomba e é ferido por seu bico e garras. Essa imagem é bastante simbólica se se pensar na pomba como representação do amor carnal. O garoto joga-se contra a pomba para saciar seus desejos mais instintivos, seus desejos sexuais. Toda a agitação da pomba e da bruxa simulam a agitação prévia a uma relação sexual quase bestial, animalizada.

Cena quinze. Há apenas uma descrição da casa de biscoitos de gengibre. De novo Coover abusa da descrição, tornando a casa de seu conto muito mais tentadora do que a da tradicional história de João e Maria na versão dos irmãos Grimm.

O garoto não canta mais. Está angustiado. Os reis e santos, temas das canções estão esquecidos, evidenciando a impossibilidade de salvação e vitória. As flores estão todas caídas. Irmão e irmã brigam pela pomba. A garota sente raiva do irmão e pena da pomba. Mas o garoto se sente frustrado por não ter conseguido a pomba, por não ter seus desejos sexuais

concretizados. Neta cena (dezesseis), Coover sugere sensualidade entre os irmãos ao relatar que as pernas de ambos se emaranham e que seus pulsos batem um no outro. Em meio a esse embricamento dos dois, plumas voam. Os irmãos Grimm não mostram no conto nenhuma cena que demonstre a sexualização de João e Maria. Os pássaros não têm participação ativa no conto, apenas figuram como os responsáveis por comer a trilha que os meninos fizeram a caminho da floresta e que deveriam seguir para retornar para casa. A pomba no conto de Coover tem papel primordial, já que desencadeia a libido do pai e das crianças. Os fatos acima ocorrem na cena dezesseis.

Na cena dezessete, Coover retoma o olhar do velho, dizendo agora que eles não evitam mais enxergar: "*The squint, the sorrow, the tedium are vanished; the eyes focus clearly*" (COOVER, 2000, p. 67).

Pelo contrário, eles focam as coisas claramente, porém não focalizam adiante. Parecem estar presos ao momento. O velho homem suspira, como se soubesse, angustiado, que o inevitável encontro com a bruxa na casa de pão de mel se aproximava. Cenas de reflexão do pai, como essa, não estão presentes no conto dos irmãos Grimm. O pai limita-se, nesta versão, a acompanhar os filhos. O narrador não dá detalhes sobre o que o velho homem pensa e nem de como se sente, dizendo apenas que o pai tem pena das crianças e, de início, não concorda com o desejo da madrasta de mandá-los para a floresta.

Na cena dezoito a garota pega o pássaro e o enfia embaixo de sua saia, entre as coxas. Essa cena demonstra a sexualização da garota que coloca a pomba perto de seu órgão sexual. O garoto não sente mais raiva e fica observando a irmã numa espécie de *voyerismo*. O pai levanta a saia da garota para retirar a pomba morta.

Cena dezenove. Coover opõe o claro ao escuro, a vida à morte, mostrando a imagem da pomba morta, porém brilhante, lutando com a escuridão da noite, como se houvesse ainda uma esperança: "*Shadows have lengthened. Umbers and lavanders and greens have grayed. But the body of the dove glows yet in the gathering dusk. The whiteness of the ruffled breast seems to be fighting back against the threat of night*" (COOVER, 2000, p. 67-68). Mas o homem e as crianças partem, deixando para trás a pomba morta junto às flores murchas caídas do cesto da garota.

Na cena vinte volta-se a descrever a casa de biscoitos de gengibre e a sinalizar que a melhor coisa nela é a porta.

A cena vinte e um mostra o pai e os filhos caminhando de braços dados, sem animação nenhuma. O pai parece arrastar-se, como se quisesse demorar para deixar as crianças na floresta sem nunca mais vê-las.

Coover volta, na cena vinte e dois, a dar destaque para os olhos do velho homem, brilhando no crepúsculo. O olhar semicerrado retorna ao semblante do ancião, mas já não é mais um olhar cansado e sim um olhar resistente. Ele não consegue falar. A bruxa está agitada em posse do coração da pomba. O homem sabe que deve resistir e já não tem voz para conter a inevitável chegada à casa de biscoitos de gengibre. O pai das crianças está hipnotizado pelo coração rubi da pomba, entregue aos apelos sensuais da bruxa. Ele se joga por cima da terrível feiticeira, que tem suas vestes rasgadas pelas sarças. O velho homem parece sentir raiva de seus desejos pela bruxa, de sua atração por essa figura cruel mas sensual. Por isso, em uma tentativa desesperada de conter seus instintos sexuais, joga-se por cima da bruxa para evitar o pior: o contato sexual entre os dois. O pai das crianças nega aquilo que mais deseja: ser possuído pela bruxa.

A bruxa guincha fazendo-se ouvir por toda a floresta. Animais se assustam. O velho homem tenta se proteger erguendo uma de suas mãos na frente de seu corpo e a outra na frente dos filhos.

A garota está assustada e chora. O garoto treme, mas cria coragem. O pai tenta proteger as crianças e abraça a garota. Estas são as imagens da cena vinte e três.

Na cena vinte e quatro, o velho pensa no quarto das crianças e nas camas que ele mesmo fez para elas. Em seus pensamentos as crianças estariam seguras no quarto. O pai de João e Maria conta-lhes uma história sobre fadas que concedem a um homem três desejos. Ele se prolonga ao contar a história, omitindo o final dela e deixando para as crianças completá-la de acordo com seus desejos. Coover também age dessa maneira com os leitores, fazendo-os completar as lacunas deixadas propositalmente por ele. O velho homem sabe que desejos não acontecem conforme a vontade das pessoas. Ele também sabe da falibilidade das fadas: "*Why must the goodness of all wishes come to nothing?*" (COOVER, 2000, p. 69). Talvez seja por esse motivo que deixa seus filhos escolherem o final. Assim, dá-lhes a esperança, a oportunidade de verem realizadas suas vontades, pelo menos em sonho. No mundo real o bem nem sempre vence o mal, às vezes, o bem nem consegue se impor, ou nem mesmo ocorre na vida das pessoas. A maldade faz parte da realidade de todos e Coover parece querer mostrar o quanto é inevitável fugir dela, parecendo mais sensato enfrentá-la.

A cena vinte e cinco volta a focalizar o cesto de flores caído pelo caminho, as flores estão murchas. A escuridão transpassa pelas fendas do cesto, formando enormes sombras. Coover as compara a sangue seco. Muito provavelmente ao sangue derramado da pomba.

O velho homem, na cena vinte e seis, cai nas sarças. As crianças, chorando, ajudam a puxá-lo do emaranhado das plantas. Esta cena parece advertir para um perigo iminente. O

homem não tem mais forças. Está emaranhado não só nas plantas, mas também em seus pensamentos, na vida. O mal parece estar cada vez mais presente. O homem ofegante parece não reconhecer os filhos. As crianças param de chorar e ficam juntas ao lado do pai, como se o que lhes restasse fosse esperar pelo pior.

Na cena vinte e sete o homem se questiona: "*The sun, the songs, the breadcrumbs, the dove, the overturned basket, the long passage toward nigh: where [...] have all the good faires gone?*" (COOVER, 2000, p. 70). Ele abre caminho para as crianças passarem na floresta. Elas o seguem silenciosamente, assustadas.

A bruxa volta a aparecer com o coração cereja da pomba, na cena vinte e oito. O garoto fica amedrontado, seu coração dispara, mas ele se encoraja. Ao olhar a bruxa, lambe seus lábios. Parece sentir-se atraído sexualmente por ela. A bruxa, porém, recua, como se quisesse evitar contato com o garoto. O jogo da sedução parece ser muito mais emocionante para ela do que a concretização de seus desejos através do sexo.

Na cena vinte e nove predomina a descrição da fada boa, delicada, com olhos azuis e mãos suaves. Mas, a fada é sexualizada: "*[...] from her flawless chest two firm breasts with tips bright as rubies*" (COOVER, 2000, p. 71). Coover mostra uma fada estereotipada em suas características físicas (clara, delicada), porém a humaniza ao descrevê-la como alguém atraente para os padrões de beleza norte-americanos, já que destaca os seios dela, parte do corpo da mulher valorizada nessa cultura, como se pode notar desde a época em que viveu a atriz Merlin Monroe, que ditou moda com seus sutiãs partidos, tornando-se um mito também por isso. Na história original de João e Maria não há fadas. Coover inclui essa personagem do imaginário infantil em sua história para através de uma figura arquetípica quebrar os padrões esperados pelos leitores. A fada de Coover não salva ninguém. Na verdade ela nem mesmo aparece. Existe apenas na imaginação do velho homem e das crianças. E o pai de João e Maria sabe muito bem que fadas não existem na vida real.

A bruxa entra em cena novamente na parte trinta do conto. Ela segura o coração pulsante diante do menino. Depois, volta para a floresta. O garoto a segue. A bruxa passa o coração por seu corpo, seduzindo o garoto. Ele segue com o olhar os movimentos da bruxa que passa ao seu lado sem lhe dar atenção. Ela agarra os trajes do menino que se assusta. Coover utiliza um vocabulário que reforça o tom de sedução da cena trinta: "carne jovem e macia".

A cena trinta mostra o velho homem já entregue, sem esperanças, curvado, com o rosto triste e os olhos queimando como carvão. Ele olha para o garoto fixamente. Este lambe os lábios, atraído pela bruxa que se faz ouvir por toda a floresta ao gargalhar. O velho homem, enraivecido, afasta de perto da bruxa a garota choramingona e bate no filho. Ele também a

deseja e sente, por isso, raiva do filho, provavelmente porque este aceita o jogo de sedução dela. Para o pai, ele deveria negar seus desejos, conter-se. Nesse momento, eles não são mais pai e filho, mas rivais lutando pela bruxa. O menino deseja a bruxa assim como o pai, porém é obrigação do adulto tentar proteger o filho de uma iniciação sexual perigosa, mesmo que se saiba que ela acontecerá quando o garoto estiver longe de seus olhos.

Na cena trinta e dois, Coover compara o eco dos tapas dados pelo pai em João com a gargalhada da bruxa: "*The slap echoes through the terrible Forest, doubles back on its own echoes, folding finally into a sound not unlike a whispering cackle*" (COOVER, 2000, p. 72). Não é só o som dos dois que se assemelham. A atitude do pai ao bater no filho é tão apavorante e cruel quanto a gargalhada da bruxa. No conto original, o pai de João e Maria não perde a paciência com os filhos, apenas segue com muito pesar junto a eles, pela floresta, até abandoná-los e sofre bastante até o retorno das crianças ao lar. O pai é uma figura sempre protetora, não é rival de seu filho em momento nenhum. Coover cria um pai mais real, mais condizente com a configuração familiar contemporânea, um pai que tem desejos, sentimentos e que como todo ser humano é, às vezes, cruel. A crueldade não reside apenas na figura da bruxa. O ser humano não é totalmente bom. Às vezes ele é instintivo, carnal, deixando a racionalidade de lado.

A garota e o garoto protagonizam uma cena de afeto na parte trinta e três da história. "Maria" tenta proteger João abraçando-o. O pai, confuso, toca nos ombros da garota que se afasta e encolhe-se, parecendo assustada, na direção do garoto. Ele parece recuperar suas forças do lado da irmã. Coover volta a focalizar a face enrugada do homem, que tem os olhos embaçados. A descrição feita neste trecho do conto prepara o inevitável acontecimento: o pai finalmente abandonará as crianças na floresta. A ação das crianças mostra que eles agora têm certeza da cruel atitude do pai. Eles terão de se unir para sobreviver. Já que não podem ter o apoio do velho homem, afastam-no. O conto original poupa os leitores dos detalhes do abandono. A história parece mais fria, objetiva. Coover usa a descrição como forma de mostrar o sofrimento das personagens, tornando seu conto mais intenso e comovente. O poético anda de mãos dadas com a realidade terrível do conto, gerando diversos momentos de tensão, atenuados, às vezes, por cenas de esperança e beleza, pela força do garoto, pela proteção da menina e pela preocupação do pai com os filhos.

Na parte trinta e quatro, a porta volta a ser mostrada como parte mais importante e atraente da casa. Coover usa os elementos sensoriais para descrevê-la. Enfatiza a visão ao compará-la com uma hematita. Destaca o olfato ao aproximá-la de uma rosa. Chama atenção para o paladar ao dizer que a porta é doce, é como um pirulito, uma maçã, um morango, mas

também, neste caso, volta a dar destaque para a visão, já que as frutas citadas são vermelhas. Coover, por meio das descrições acima mencionadas, leva o leitor a ser seduzido pela porta, aguçando seus sentidos, tornando-a atraente o bastante para fazê-lo entender o quão seduzidas também ficaram as crianças.

"João" e "Maria", na parte trinta e cinco, já sozinhos, amontoam-se em cima de uma árvore. Coover descreve a floresta como um lugar assustador: "*Owes hoot and bats flick menacingly through the twisting branches. Strange shapes writhe and rustle before their weary eyes*" (COOVER, 2000, p. 73). As crianças se abraçam para conter o medo e cantam para espantá-lo. Neste mesmo trecho, Coover mostra o velho homem partindo para a floresta. Seu caminho está marcado. Não mais pelas migalhas de pão, mas pelas pombas mortas que são comparadas a fantasmas. Coover mostra mais intensamente o desespero dos irmãos na floresta. No conto dos irmãos Grimm, os garotos parecem não temer tanto a floresta. Menciona-se apenas o fato de terem fome e adormecerem embaixo de uma árvore para descansarem. Quando acordam, as crianças estão diante de um belo pássaro branco que as conduz à casa da bruxa.

A porta não é mencionada, na cena trinta e seis, como atrativo da casa. Parece que Coover quer mostrar o quanto as pessoas são responsáveis por suas escolhas. As crianças, no conto do escritor norte-americano, vão passar pela porta porque não conseguem conter seus instintos sexuais, sua vontade de se transformarem em adultos. No conto dos irmãos Grimm a atração pela casa ocorre, mas é a bruxa que os chama para entrar. A atração das crianças não ocorre pelo viés da sexualidade, mas pela gula infantil. Neste mesmo conto, as crianças são conduzidas pelo pássaro branco até a casa da bruxa. No conto de Coover a pomba atrai também as crianças, mas é elemento motivador da sexualidade. A bruxa a utiliza para seduzir o garoto e o pai. A menina também se sente atraída pela pomba e a coloca entre as pernas, aproximando a imagem do pássaro a do órgão sexual masculino. Quanto ao pai, Coover mostra o velho homem com seu caminho marcado por pombas mortas. Não há mais sinal de esperança, de vida, de retorno das crianças porque a floresta está sob o domínio da bruxa, assim como estão também as crianças. O inevitável acontecerá: apesar de o pai não querer, as crianças passarão para a vida adulta. No conto dos irmãos Grimm João e Maria vencem obstáculos ao reagirem aos perigos da floresta e voltarem para casa, mas continuam crianças e são verdadeiramente felizes ao lado do pai.

Na cena trinta e sete a garota prepara um colchão de folhas e flores, enquanto o garoto colhe galhos para escondê-los. As crianças sentem medo e são observadas pelas criaturas que habitam a floresta: "*Bats screech as they work and owls blink down on their bodies, ghostly*

White, Young, trembling. They creep under the branches, disappearing into the darkness" (COOVER, 2000, p. 73).

Em seguida (cena trinta e oito), o pai está no quarto dos filhos, observando a cama vazia. Ele imagina a boa fada e seu brilho. A fada é doce, mas é sensual (tem seios pontudos vermelhos). O velho homem pede felicidade para os garotos. Diante da impossibilidade de ter as crianças de volta e de mantê-las eternamente infantis, ele gostaria de vê-las, pelo menos, feliz com suas escolhas. Se ele não fora um homem realizado em sua vida adulta, quem sabe seus filhos seriam.

Nesta cena, Coover, diferente do que é contado na história original de João e Maria, relata a impossibilidade de o pai mudar o rumo da história e voltar a ter seus filhos. O autor norte-americano aponta para o fato de a passagem para a vida adulta e a iniciação sexual serem caminhos sem volta. Não são como rumos que podem ser recuperados seguindo migalhas jogadas pelo chão.

Na cena trinta e nove as crianças passam por arbustos de menta, indicando a proximidade da casa da bruxa. Elas cantam canções sem sentido e recitam charadas. A charada é algo a ser descoberto e tem certo grau de dificuldade. Coover parece mostrar que a casa é como uma charada, bem como a vida adulta. Depois que se deixa para trás a vida inocente e pueril, um mundo desconhecido e cheio de surpresas se abre como uma charada resolvida. As canções não têm sentido, porque as crianças ainda não sabem exatamente o que as espera.

O trecho quarenta da história volta a focalizar a bruxa. Coover a descreve detalhadamente: "*Her eyes burn like glowing coals and her Black rags flap loosely. Her gnarled hands claw greedily at the branches, tangle in the night's webs, dig into tree trunks until the sap flows beneath her nails* (COOVER, 2000, p. 74). Ela está na floresta e se aproxima dos meninos, que dormem exaustos. Fala-se de uma perna gorda, com joelhos enrugados e coxas redondas saindo debaixo do cobertor de galhos. Talvez fosse a bruxa, sugerindo ao leitor a iniciação sexual das crianças.

A cena seguinte mostra a floresta com suas belezas novamente. A frase "*But wish again*" (COOVER, 2000, p. 75) parece um convite ao leitor para que imagine a floresta como um local paradisíaco, sem perigos. Coover mostra a floresta como ela era no início. Os garotos e o pai também estão como estavam na parte inicial da história, felizes, cantando. O leitor é avisado. Não acredite nesse encantamento, pois as pombas virão novamente. Para o narrador não há desejos sensatos.

A história termina (cena quarenta e dois) com a aproximação das crianças da casa de biscoitos de gengibre. As crianças experimentam as guloseimas. Beijam os lábios uma da

outra, lambem os doces. Essas atitudes sugerem uma cena de sensualidade entre os irmãos prestes a se iniciarem na vida sexual. Os dois param maravilhados diante da porta, esquecendo o resto da casa. A porta pulsa, como um coração palpitante, como um órgão sexual em êxtase. O conto acaba com o som dos trapos da bruxa se agitando.

A bruxa da história de Coover assemelha-se a um sucubus, demônio que toma a forma de uma mulher para ter relações sexuais com um homem durante seu sono. A porta é descrita como um coração, uma vagina. Ela é

[...] *as red as a cherry, always half-opened, whether lit by sun or moon, is sweeter than a sugar plum, more enchanting than a peppermint stick. It is red as a poppy, red as an apple, red as a strawberry, red as bloodstone, red as a rose* (COOVER, 2000, p. 72).

A garota se mostra ingênua e medrosa, mas preparada para o início da sexualidade, da vida adulta, como se pode notar nas cenas em que são mostrados momentos de atração, sensualidade. O garoto parece conhecer o destino ameaçador da casa de biscoitos de gengibre. Por isso, espalha migalhas de pão, como um fio de Ariadne, para achar o caminho de volta. Porém seu destino já estava traçado e a pomba não dá chances para que isso aconteça. Na história de Ariadne, ela dá a Teseu um novelo de linha e uma espada para lutar contra o minotauro. Ariadne se apaixonara por Teseu e por isso resolve ajudá-lo. Teseu vence o minotauro e consegue encontrar o caminho de saída do labirinto graças ao fio de linha que a amada lhe dera.

Como se pode observar, o conto “*The Gingerbread House*” apresenta relações intertextuais com a história “João e Maria” e com o conto “*The Door: a Prologue of Sorts*” de Coover. Há um grande afastamento do conto tradicional “João e Maria” dos irmãos Grimm, em relação ao conto de Coover. O autor norte-americano aproveita o tema da história original para transgredi-la e construir uma realidade mais condizente com a contemporânea, com os fatos reais da vida de um ser humano comum que passa por adversidades e nem sempre consegue ser feliz.

Antes de se estabelecer as construções intertextuais à luz de Genette (1989) e Laurent-Jenny (1979), far-se-á uso dos estudos de Propp (1984), para reforçar as semelhanças e afastamentos do conto de Coover em relação aos contos de fadas tradicionais.

No conto dos irmãos Grimm, a ausência (primeira função de Propp) ocorre com a partida do pai, da madrasta e das crianças para a floresta. No conto de Coover, todas essas personagens (com exceção da madrasta, que não é mencionada no conto) partem. A interdição (segunda função) ocorre para João, que não deve marcar seu caminho pela floresta com

migalhas, pois não deve retornar ao lar. Há uma proibição mais forte implícita que é não entrar na casa de estranhos (no caso, a da bruxa).

A transgressão (terceira função) ocorre no conto dos irmãos Grimm. João marca seu caminho com migalhas, comidas posteriormente por pássaros. Ele e a irmã entram na casa de uma estranha (a bruxa), atraídos pelas guloseimas que compõem a morada da terrível criatura.

No conto de Coover, a interdição é um fato conhecido, mas não se concretiza verbalmente por uma personagem. O pai, mesmo consciente de que as crianças correm perigo ao entrar na casa de biscoitos de gengibre, sabe que é inevitável que isso ocorra. Ele sente-se mal em abandonar as crianças, mas o faz por vontade própria, não é induzido pela madrasta ou por qualquer outra pessoa. A proibição ocorre, no conto de Coover, porque o pai não quer a iniciação sexual das crianças, o amadurecimento delas. No conto dos irmãos Grimm a proibição não é, também, uma ordem direta às crianças, mas o pai acredita no retorno dos filhos e não tem conhecimento do encontro futuro das crianças com a bruxa. A proibição está ligada à moral da história de não se dever dar confiança a quem você não conhece e de desconfiar daquilo que parece ser bom demais para ser verdade. Além disso, cabe lembrar que neste conto há uma retomada do mesmo aspecto discutido na análise do conto anterior: a manipulação do destino dos filhos pela figura do pai, símbolo da autoridade que dita as leis na família patriarcal. Aqui parece que o embate maior é entre o pai e o filho homem, enquanto o conto anterior focalizava o relacionamento pai/filha. Porém, o objetivo nos dois contos parece ser o mesmo: desmascarar o que está por trás das atitudes do pai. Em vez de querer proteger o filho, como pode parecer à primeira vista, ele está, na verdade, assegurando sua posição de chefe, como nas brigas que ocorrem nas famílias dos macacos, por exemplo, para a escolha de um líder do grupo, conforme já havia abordado Freud (1978) em *Totem e Tabu*.

A transgressão no conto de Coover é semelhante à presente no conto dos irmãos Grimm. A diferença reside no fato de estar ligada a um evento sexual e não à superação de problemas através da vida. As crianças do conto do autor norte-americano terão seu primeiro contato com a sexualidade, enquanto as do conto tradicional terão oportunidade de enfrentar e vencer o mal e, ainda, superar a pobreza.

As funções quatro (interrogatório), cinco (informação recebida pelo antagonista sobre a vítima), seis (ardil) e sete (a vítima se deixa enganar) não estão presentes no conto dos irmãos Grimm, nem na história de Coover.

O dano, oitava função de Propp (1984), ocorre no conto dos irmãos Grimm, por meio do abandono das crianças na floresta a mando da madrasta. Coover, de modo semelhante, também conta sobre o abandono de João e Maria por seu pai. A diferença é que no conto do

autor norte-americano o antagonista passa a ser o pai, pois é ele o único responsável por levar os filhos até à floresta e lá deixá-los a mercê de todo tipo de maldade. No conto dos irmãos Grimm a principal antagonista é a madrasta, pois é ela a responsável pela idéia do abandono das crianças. O pai é convencido pela esposa, mas é contra a atitude dela, ressentindo-se por ter concordado com a madrasta de seus filhos. O ato do pai, no conto tradicional “João e Maria” é justificado pela falta de alimento da família, impossibilitando o pai de sustentar as duas crianças.

A bruxa também opera como antagonista. No conto “*The Gingerbread House*”, ela é responsável pela iniciação sexual de João e Maria. No tradicional conto “João e Maria”, ela deseja comer as crianças, começando por João. Por isso prende o garoto e o alimenta para que fique mais gordo e faz de Maria uma espécie de escrava para realizar os serviços domésticos.

As funções nove (mediação), dez (decisão), onze (partida do herói buscado), doze (a prova), treze (reação do herói), quatorze (fornecimento/recepção do meio mágico), quinze (herói transportado ou levado ao local do objeto mágico), dezesseis (luta entre o herói e o antagonista) e dezessete (a marca) não ocorrem na história dos irmãos Grimm nem tampouco na de Coover.

A função dezoito (o antagonista é vencido) se dá, no conto tradicional, quando Maria consegue vencer a bruxa, trancando-a dentro do forno. A madrasta já está morta quando as crianças retornam ao lar e, portanto, não mais as ameaça. No conto de Coover, o antagonista não é vencido. A bruxa fatalmente se encontrará com "João" e "Maria" e eles jamais retornarão ao lar para ficar ao lado do pai.

O reparo do dano inicial (função dezenove) só ocorre no conto tradicional “João e Maria”, pois a bruxa é vencida e as crianças voltam para a casa com riquezas que serão seu futuro sustento. No conto de Coover não há reparo do dano. A bruxa não é vencida e o pai amargará eternamente sua solidão e pobreza, talvez um castigo imposto a ele por ter abandonado seus próprios filhos.

A função vinte (a volta do herói) é entendida como o retorno das crianças no conto tradicional. Maria se torna uma heroína ao vencer a bruxa, destacando-se diante do irmão que até esse momento parecia ser o grande herói, através de sua astúcia (jogar migalhas de pão para demarcar o caminho) e coragem (proteger a irmã e confortar seus medos). Essa função não faz parte do conto de Coover. A única "heroína" parece ser a antagonista bruxa.

As funções vinte e um (perseguição do herói), vinte e dois (o herói é salvo da perseguição), vinte e três (o herói chega incógnito a sua casa ou outro país), vinte e quatro (pretensões infundadas do falso herói), vinte e cinco (realização da tarefa), vinte e seis (desafio proposto ao herói), vinte e sete (reconhecimento do herói), vinte e oito (desmascaramento do

antagonista) e vinte e nove (o herói recebe nova aparência) não ocorrem no conto de Coover e também não estão presentes no tradicional conto "João e Maria".

A função trinta, o antagonista é castigado, só é encontrada no conto tradicional em que a bruxa morre queimada no forno.

O final feliz, função trinta e um, também só faz parte do conto tradicional. Nesse conto as crianças vencem a bruxa, revêem o pai e ficam ricas.

Ao comparar-se a estrutura do conto tradicional "João e Maria" com o conto de Coover, através do uso das funções de Propp, percebe-se que, em ambos os contos, nem todas as funções estão presentes. Porém, o conto tradicional conserva as funções básicas inerentes aos contos maravilhosos como o afastamento, o dano, a superação do antagonista pelo herói e o final feliz. O conto de Coover mostra apenas o afastamento e o dano. O antagonista não é superado e o final não é feliz.

O pai de "João" e "Maria" amarga seus dias a olhar o quarto das crianças vazio, sem ter esperança de encontrá-las novamente, torcendo apenas para que estejam bem. Dessa forma, nota-se que Coover pretende inovar em relação aos contos tradicionais. O autor norte-americano deixa o final aberto a outras perspectivas, tendendo a levar os leitores a concluir que ele não será feliz. Não há mais sentido, em um mundo em que as pessoas são, em sua maioria, bem informadas, fazer com que personagens de uma história sejam tão ingênuas ou que as histórias deixem de lado a criticidade em função de um artificial final feliz. Coover parece querer aproximar seu conto do mundo real, suas personagens do ser humano verdadeiro, mostrando o quanto o mundo pode ser cruel. A mensagem passada por Coover é a de que nem sempre se pode vencer, sobretudo quando o antagonista é o próprio pai, que estará dentro da pessoa para o resto da vida. Também nota-se uma preocupação em advertir o leitor sobre o inevitável contato com o mundo adulto e com a sexualidade. Não há pai que consiga reprimir os instintos sexuais dos filhos, quando chega o momento deles aflorarem. Não se pode querer ocultar o mundo da vida dos filhos. A ingenuidade acaba ao se descobrir o sexo. No mundo apresentado por Coover, o sexo parece não estar vinculado ao amor, como muitas vezes pretende o estereótipo social. Ele parece vir até mesmo antes e ser superior aos laços afetivos. Parece ser uma necessidade orgânica, instintiva, que insere os jovens na vida adulta.

De acordo com Bettelheim (1980, p. 195), o conto de João e Maria tem início de modo realista, pois o pai das crianças discute com a madrasta sobre o que fazer com o garoto e a garota para enfrentar a pobreza em que vivem. O autor citado ressalta o fato de a pobreza e a privação (no caso de alimentos) não melhorarem o caráter do homem, tornando-o, pelo contrário, mais egoísta, menos solidário aos problemas alheios e mais suscetível de fazer

maldades. Esse fato é evidenciado no conto à medida que a decisão do pai e da madrasta é abandonar João e Maria na floresta, para garantir a sobrevivência do casal (pai/madrasta). A lei da sobrevivência, do mais forte, parece se sobrepor a qualquer amor paterno.

Bettelheim (1996, p. 195) ainda afirma que o conto aborda o rompimento com a fase oral da criança, pois a mãe

representa a fonte de toda a alimentação para os filhos, e por isso agora ela é vista abandonando-os numa selva. É a ansiedade infantil e a decepção profunda quando mamãe não encara mais de bom grado todas as suas solicitações orais, o que leva a crer que subitamente Mamãe se tornou egoísta, rejeitadora e pouco amorosa.

As crianças sabem que precisam dos pais e tentam voltar para casa. Da primeira vez, conseguem retornar pelo caminho marcado por seixos, feito por João. É natural o desejo de voltar. Porém o abandono ocorre novamente, fazendo as crianças perceberem a necessidade de se tornarem independentes.

João foi pouco esperto da segunda vez em que foi abandonado, pois não foi capaz de notar, mesmo morando em uma floresta, que os pássaros comeriam suas migalhas de pão. Para Bettelheim (1996, p.196) o pão representa a comida, em geral. João toma essa imagem literalmente, movido pela ansiedade de morrer de fome. Sua ansiedade atrapalha-o, pois não lhe permite a reflexão necessária para perceber a má escolha feita por ele para demarcar o caminho de volta. Bettelheim (1996, p.196) afirma que "isto mostra os efeitos limitadores de fixações em níveis primitivos de desenvolvimento, em que nos engajamos por medo".

O conto tradicional "João e Maria", aos olhos de Bettelheim (1996, p. 196) mostra que a criança precisa vencer esses níveis primitivos de desenvolvimento, caso contrário, os pais ou a sociedade obrigarão a superá-los contra a vontade, da mesma maneira que a mãe pára de amamentar o filho quando ele já está pronto para buscar por seu próprio alimento.

Bettelheim (1996, p.196) aponta para o apagamento da figura paterna na história. A mãe é responsável pelos aspectos bons e ruins em relação aos filhos.

No conto de Coover não se nota o apagamento da figura paterna. É a figura da mãe que desaparece da história. O pai toma a atitude de abandonar os filhos. Não há madrasta na história.

João e Maria regridem à fase oral, de acordo com Bettelheim (1980, p. 197), ao serem atraídos pela casa de biscoitos de gengibre.

A casa representa

uma existência baseada nas mais primitivas satisfações. Arrebatados pelo anseio incontrollável, as crianças não pensam na destruição do que lhes daria abrigo e segurança, mesmo que o fato dos pássaros terem comido as

migalhas devesse tê-los advertido sobre as conseqüências de comer as coisas (BETTELHEIM, 1996, p. 197).

As crianças resolvem devorar a casa, sem se importarem com o risco de comê-la. A casa representa o corpo da boa mãe que alimenta os filhos. A mãe que todo filho espera ter. Um dia, porém, essa mesma mãe começa a fazer exigências aos filhos, a lhes impor restrições. As crianças, por sua vez, tentam ignorá-las. É o que faz João e também Maria ao não darem ouvidos à voz que os chama perguntando-lhes o que fazem, enquanto devoram pedaços da casa. A voz da bruxa é a advertência para o perigo. Ela representa os aspectos destrutivos da oralidade. A bruxa quer devorar as crianças, assim como estas querem devorar a casa de guloseimas. Com o exemplo de maldade dada pela bruxa, as crianças aprendem a reconhecer os perigos dos exageros pela oralidade. João e Maria descobrem também que a mãe bondosa estava escondida na mãe malvada, pois a bruxa é vencida e as crianças recompensadas com jóias. Para Bettelheim (1996, p. 198), "à medida que as crianças transcendem a ansiedade oral para segurança, podem também libertar-se da imagem da mãe ameaçadora – a bruxa – e redescobrir os pais bondosos, cuja maior sabedoria – as jóias partilhadas – então beneficia a todos".

No conto de Coover a atração oral está ligada à sexualidade. A bruxa não é superada e as crianças uma vez inseridas no mundo adulto sexualizado não têm como voltar a ser como antes. A iniciação sexual é um caminho sem volta. A casa representa o amor materno, puro. Ao ser devorado esse amor é substituído pelo amor carnal, representado pela bruxa. A recompensa é a transformação das crianças em adultos. O ganho é a vida sexual. Porém, ao se ganhar a maturidade da vida adulta, perde-se a ingenuidade e a fantasia do mundo infantil, que, no conto de Coover, representam os desejos do pai em relação às duas crianças.

Bettelheim (1996, p. 198) compreende que a única solução para as crianças sobreviverem é planejar com inteligência, substituindo suas fantasias. Assim, as crianças aprendem a fazer truques como a troca do dedo pelo osso e a entrada da bruxa no forno.

No conto de Coover não há solução para as crianças. A vida adulta é inevitável, assim como a iniciação sexual. As crianças nem se esforçam para se livrarem da bruxa, ao contrário, sentem-se atraídas por ela.

O pássaro, na história tradicional "João e Maria", determina o percurso das crianças. É ele que come as migalhas de pão, deixando João e Maria sem pistas para retornar para casa do pai. Também é o pássaro o responsável pela condução deles até a casa da bruxa e pela volta dos dois à casa deles.

No conto de Coover, o pássaro devora as migalhas e, depois, é sacrificado pela bruxa, evidenciando não haver volta para as crianças. Ao final da história, as pombas estão todas

mortas, marcando com sangue a floresta, sangue este representante da vida adulta, da iniciação sexual e também da morte da ingenuidade, da fantasia, da esperança de um retorno.

Como se pode notar por este capítulo, há diversas relações intertextuais presentes no conto de Coover, mostrando pontos de contato entre seu conto contemporâneo e a tradicional história “João e Maria”, a começar pelo título “*The Gingerbread House*”, que remete à casa de guloseimas da história tradicional. De acordo com Genette (1989, p. 13), esta relação denomina-se paratextualidade. Para este autor, a paratextualidade é a relação observada entre textos, considerando-se títulos, subtítulos, prefácios, advertências, notas de rodapé, ilustrações, capas e epígrafes. As casas, tanto no conto de Coover quanto no conto tradicional, são bastante semelhantes e servem a um mesmo fim: atrair as crianças para a posse da bruxa. Coover inovou em relação ao título, tirando do título de seu conto a referência direta ao original “João e Maria”. O autor norte-americano mostra o quanto a casa tem papel relevante em seu conto. Ela é mencionada e descrita diversas vezes na história, de modo muito mais sedutor do que no conto tradicional. A casa será o local em que se dará a passagem de "João" e "Maria" para a vida adulta. Omitindo o título original e colocando a casa como novo título, Coover mantém um pouco mais o suspense em relação à história e exige um pouco mais do leitor na tentativa de inferir o tema de sua narrativa. Apenas quando a leitura já está iniciada, o leitor percebe que a casa mencionada no título é uma referência da casa encontrada por João e Maria.

Há diversos vieses para a intertextualidade. Conforme a aceção de Genette (1989, p. 10) ela se define como a relação de co-presença entre dois textos ou mais. É uma relação restritiva em que um texto deve estar efetivamente presente no outro, por meio da citação, do plágio ou da alusão. Percebe-se, no conto de Coover, diversas relações intertextuais. Pode-se citar como intertextualidades, no conto de Coover, a presença da figura paterna, da bruxa, do pássaro, da casa coberta por guloseimas, de João e Maria, da floresta, das migalhas de pão jogadas por João, da pobreza da família. Todos esses elementos são presenças efetivas do conto tradicional no conto de Coover. A inovação ocorre no tratamento diferenciado dado pelo autor norte-americano a esses elementos, por meio da ruptura com o texto original e de nova significação da história. Os nomes João e Maria não são citados, mas diversos elementos da história conduzem o leitor a descoberta de semelhanças entre as personagens. O João do conto de Coover está a caminho da vida adulta, através da experiência sexual; o do conto tradicional busca o crescimento e a conquista de novas experiências que o tornem mais maduro e independente dos pais. A Maria do conto de Coover é mais chorona do que a do conto tradicional. Assim como o irmão, ela está prestes a concretizar sua primeira experiência

sexual e já mostra sinais de sensualidade nos jogos que estabelece com o irmão, com a pomba (ao colocá-la entre as pernas) e com as guloseimas da casa. Coover mostra a transformação da criança para a vida adulta, sexualizada, fato omitido na história tradicional. Não se pode esquecer que Coover publicou seu conto nos Estados Unidos por volta da década de 70, época em que a liberação sexual ganhava força. A bruxa do conto de Coover também ganha novo significado ao simbolizar a atração, a sexualidade. O pássaro branco no conto do autor norte-americano é a pomba, sacrificada e usada como objeto de sedução.

Nota-se, então, que, alguns elementos do conto de Coover se assemelham ao conto tradicional e são apenas figurativos, por exemplo a floresta, as migalhas de pão e a pobreza da família, elementos que contribuem apenas para efetivar a intertextualidade entre os dois contos. Porém, alguns elementos intertextuais, conforme foi citado acima, quebram a expectativa do leitor em relação ao conto tradicional, levando-o a novos significados, mais questionadores e críticos em relação à contemporaneidade. Coover parece querer resgatar o leitor dos contos tradicionais e ir além desse resgate, mostrando outras possibilidades de construção de mundo.

A inovação no conto de Coover não ocorre apenas pelo viés da intertextualidade, mas também pela junção dos fatos intertextuais com os fatos acrescentados por Coover que modificam a história original de João e Maria. São os fatos diferenciadores que evocam as novas significações dadas pelo autor norte-americano. Porém, não se pode esquecer que a ressignificação dos elementos pertencentes ao conto tradicional só é possível porque há pontos de contato que permitem ao leitor perceber o que é comum entre as histórias. Coover trabalha no limiar do aproveitamento de dados do conto tradicional e as variações impostas por ele, como a ausência da madrasta, a questão da sexualidade, o papel do pai como única pessoa a decidir o destino das crianças e a inserção do papel da fada.

Há uma relação de arquitecualidade, conforme definição de Genette (1989, p. 13), no que tange ao gênero conto. Coover constrói um conto a partir de outro conto: o de fadas tradicional. Há, porém, um distanciamento das características tradicionais do conto de fadas, conforme se pôde notar anteriormente na análise baseada nos estudos de Propp.

Coover cria um hipertexto (GENETTE, 1989, p. 14), rompendo com o hipotexto – história tradicional de João e Maria. De acordo com Genette, a relação hipertextual se define como toda relação que une um texto B (hipertexto) a um texto A (hipotexto), sem que haja comentário. Na definição de Genette há duas maneiras possíveis de se conceber tal relação: um texto "fala" de outro, ou não fala de outro, mas não poderia existir sem ele. Coover se aproveita de fatos do texto original, fala de elementos do texto tradicional da história de João

e Maria, mas define elementos externos à história de João e Maria que não poderiam existir sem que se conhecesse os elementos da "verdadeira" história das crianças.

Além das considerações estabelecidas à luz de Genette, é interessante abordar os estudos de Laurent-Jenny (1979).

O conto “*The Gingerbread House*” mantém com o texto "original" uma relação de transformação, conforme prevêem ser possível os estudos de Jenny (1979, p. 5). As principais mudanças em relação ao conto tradicional são:

- a) As crianças vão para a floresta felizes, cantando. No conto tradicional as crianças sabem desde o início que serão abandonadas na floresta, por isso não demonstram nenhuma felicidade.
- b) As descrições contam mais sobre as personagens do que o próprio ato de narrar.
- c) Não há madrasta na história. O pai decide sozinho o cruel destino que dará aos filhos.
- d) A sexualidade como elemento determinante para a passagem para a vida adulta.
- e) O papel da bruxa como sedutora, como desveladora da sexualidade das crianças.
- f) A pomba como pássaro sacrificado, objeto de sexualização, no lugar de uma ave direcionadora, que conduz os garotos para a floresta e para a casa da bruxa.
- g) A fada como detentora de esperança, mas representante de um poder falido de recuperação da bondade, avisando que nem sempre o bem pode vencer o mal ou que nem sempre o que se acha bom é realmente o caminho certo.
- h) A falta do final feliz, pois as crianças não retornam aos seus lares.

Essas transformações ocorrem porque não era objetivo de Coover simplesmente recontar a história de João e Maria, mas apropriar-se dela e mostrar para o leitor novas possibilidades de leitura e questionamentos. Coover não se opõe à história tradicional, ele a resgata a seu modo, mostrando um mundo mais próximo do contemporâneo. Levanta críticas importantes acerca da proteção excessiva dos pais em relação às crianças, querendo que vivam uma eterna infância. Ao omitir a madrasta e a mãe, o autor norte-americano traz à tona o papel do pai como elemento essencial para a criação dos filhos, quebrando a expectativa do leitor que aguardava a figura da madrasta malvada como principal protagonista do plano para abandonar as crianças. Choca saber que o pai verdadeiro decide abandonar seus filhos na floresta. O arquétipo da maldade na figura da madrasta não causaria espanto ao se pensar que engendrara um plano para se livrar dos enteados.

É relevante observar também os pressupostos teóricos de Jenny (1979, p. 44-49) acerca das ideologias intertextuais. Conforme já foi mencionado ao se analisar o conto “*The Door: a Prologue of Sorts*”, Jenny trabalha com duas importantes noções de ideologia

intertextual que permeiam o conto de Robert Coover, a saber: intertextualidade como desvio cultural e como elemento perturbador do texto primeiro.

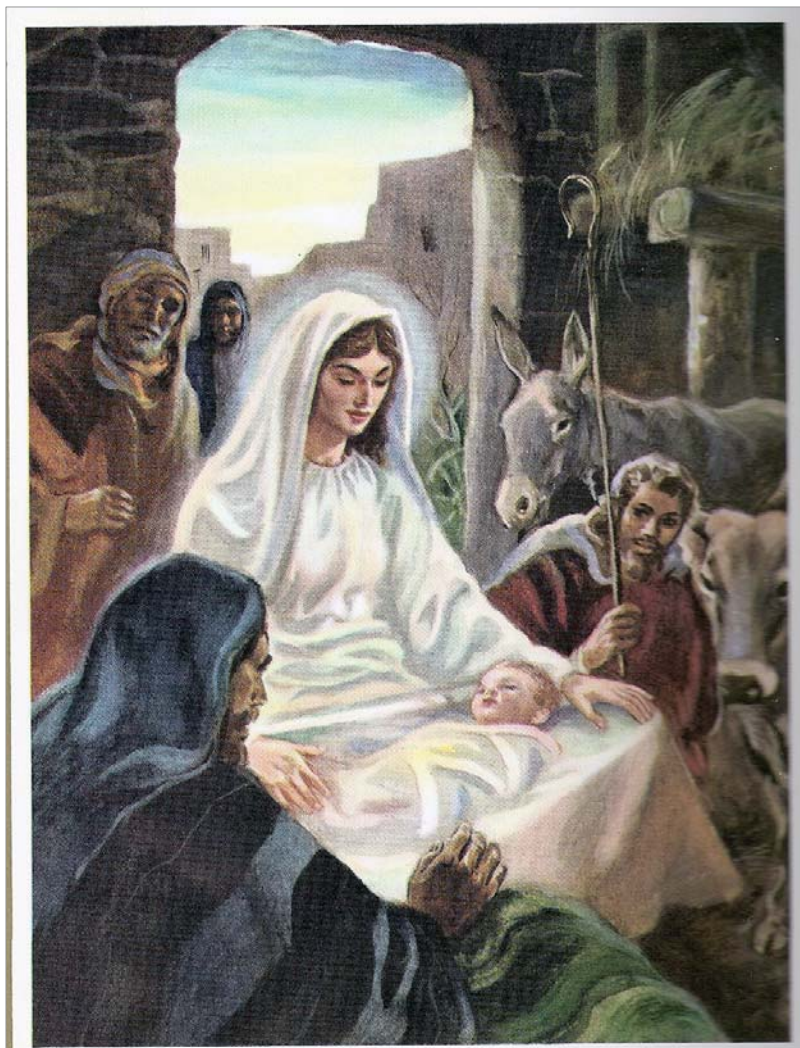
Quanto ao primeiro tipo de ideologia, pode-se concluir fazer parte do conto de Coover, porque o autor renuncia ao conto original como texto tirânico, construindo um novo texto, um texto singular, crítico, que dialoga com o primeiro sem, contudo, ser dominado, determinado por ele.

A perturbação do texto original também ocorre, já que se traz novos significados ao texto, rompendo clichês e estereótipos, possibilitando o questionamento de enredos e personagens já consagrados e de interpretações cristalizadas pelo tempo e pela perpetuação causada por ele.

A renovação proposta por Coover em relação a textos consagrados é uma forma de cativar o leitor e tirá-lo da cômoda posição passiva de leitura, abrindo novos caminhos para a criação, tornando o texto mais intrigante e desafiador.

É possível, como mostra Coover, fazer algo diferente em relação aos textos consagrados. Eles não devem ser aceitos, mas polemizados, reinventados.

J'S MARRIAGE



Terceiro Mistério Gozoso: *O nascimento do Filho de Deus*. Bíblia Sagrada. Rio de Janeiro: Edição Barsa. 1965.

10- J'S MARRIAGE

Neste conto, Coover conta a história de J, entendido como José, personagem bíblico, e sua relação com Maria. Logo no início do conto pode-se observar o quanto José era obcecado por Maria, humilhando-se diante dela para que se casasse com ele. J não se imaginava feliz longe dela. Sabia que sua idade avançada, em relação à de Maria, era uma desvantagem em seu casamento, uma grande desvantagem, mas não a única. José era também muito mais educado, mais culto do que a futura companheira. Mesmo sabendo de todas as dificuldades a enfrentar, ele ainda quis estar ao lado dela, em uma espécie de anulação de si mesmo. Ele sabia que seria “ruim” viver ao lado de Maria, porém muito pior seria não estar com ela. José temia, mas ignorou seus temores e enfrentou o casamento, convencido de que este era o seu destino.

Maria fica chocada com a proposta de casamento feita por José e tenta ganhar tempo. Ele, porém, só entende o medo dela muito tempo depois, quando percebe fazer parte de uma trama preparada por Deus, na qual ele é o bode expiatório: o pai do filho de Maria com Deus:

[...] J himself was really nothing more physically substancial than his words, words wich at times pierced the heart, true, kindled the blood, powerful words, even at times painful; but their Power and their pain did not, could not pin one helplessly to the earth, could not bring actual blood (COOVER, 2000, p. 113).

A partir desse momento, José nota que não foi nada além de “palavras”, ou seja, um conselheiro, um amigo, alguém passivo o suficiente para aceitar o destino traçado por Deus.

Antes de saber os motivos do receio de Maria, que, na verdade, concretizavam-se em um único medo — o do sexo — José sentiu raiva e irritou-se com a amada que, por sua vez, também ficou encolerizada e até mesmo ofendida com a pressão de José sobre ela.

Há uma problematização, no conto, sobre a razão de Maria ter tanto medo de consumir o casamento, em razão do ato sexual. Em discurso indireto livre questiona-se se este medo não seria proveniente de uma má orientação sexual herdada dos avós:

What was it? a lifetime of misgerised dehortations from ancient deformed grannies, miserable old tales of blood and the tortures of the underworld (which the woman's very position in the event must give one thoughts upon), or some early misadventure, perhaps a dominant father? (COOVER, 2000, p. 113).

Coover sugere, mesmo que sutilmente, a posição submissa das mulheres que sofriam atiradas a relacionamentos que, muitas vezes, não as faziam felizes, funcionando apenas como

convenções. Sugere, também, a presença de um pai dominador na vida de Maria, alguém que gostaria de mantê-la virgem e pura para satisfazer seu próprio egoísmo: ter a filha para sempre consigo, sob suas ordens.

Porém, para José, esse fato pouco importava. O que realmente interessava não era o processo desse medo, mas a resolução dele, pois esta resultaria no tão esperado ato sexual.

J aceita tudo, até adiar o sexo para poder se casar, talvez pensando que através de sua maturidade, de suas sábias palavras, ele logo a convenceria de que o sexo era algo natural, inerente aos homens.

José acaba por entender que o sexo, para ela, não poderia ser compreendido sem o amor, mas o amor poderia existir sem o sexo. O amor, como se traduz no conto, é o todo, enquanto o sexo é uma parte, contribuindo, com certeza, aos olhos de José, para a perfeição do todo, porém não indispensável. Assim pensava ele, no início, sem saber ser o sexo parte fundamental do casamento e ele sentiria falta sim dos prazeres da carne. Mas José acreditava que, dentro de seu próprio ritmo, Maria um dia cederia aos desejos sexuais do marido.

Maria parece aceitar o casamento porque sabia ser ele necessário para a concretização de algo maior: o nascimento de seu filho, Jesus. No início José não compreendia como o desejo materno de Maria se concretizaria se ela se opunha a ter relações sexuais com ele, mas a esposa sabia muito bem o que esperava por ela e omitiu de José, o maior interessado, junto com ela, na união matrimonial deles, como se daria a concepção. Maria parece trair José, pois mesmo sabendo qual seria o destino dela e do marido esconde dele a verdade. José é parte de uma trama criada por Deus e por Maria e só saberá disso quando já estiver inserido nela. Uma trama da qual ele não conseguirá se livrar e, sobretudo, terá ainda de aceitar e dedicar-se ao papel de pai de alguém que não é verdadeiramente seu filho, pelo menos consoante os padrões humanos.

Maria parece ter “selecionado” José – no conto fica claro que ela o escolheu mais pela razão do que pela intuição, por seus sentimentos porque com ele e com nenhum outro ela poderia desfrutar de ajuda “superior” na causa por ela empreendida: a concepção de Jesus.

O dia do casamento é descrito como belo por seu esplendor durante a celebração, pela intimidade entre Maria e José caminhando juntos sob a luz da lua e pelo choro emocionado dos dois nos braços um do outro numa noite considerada infinita, talvez pela cumplicidade, pela amizade entre ambos, talvez pela não concretização do ato sexual tão esperado na noite de núpcias: "*Toward down, J, sitting on the side of bed (both of them still dressed, of course; it would take some while yet to learn that first art of nakedness) overflowing with profound affection*" (COOVER, 2000, p. 114).

O casal se deita, vestido, e José começa a acariciar a esposa que adormece com o raiar do dia. José chora tentando entender o “significado e a importância do sono de Maria”, mostrando que a aceitação de uma vida sem sexo não passava de um golpe de seu inconsciente para aceitar as condições do casamento propostas por Maria.

J, diante da posição de Maria, passa a buscar felicidade em prazeres que excluam o sexo: "*a parade of ants, for example, or the color of a piece of Wood or a pebble, her footprint in the dust*" (COOVER, 2000, p. 114). E, assim, tentava preservar sua felicidade agarrado a pequenos prazeres da vida, ligados à natureza ou a seus atos.

J também procurava o prazer observando a amada, quando ela pegava uma xícara ou penteava seus cabelos, ato que o deixava excitado. José dedicou-se totalmente a Maria, fazendo-lhe objetos como a cama em que dormia, a mesa onde faziam as refeições, flautas, marionetes e a própria cadeira onde sentava a esposa. Entre eles havia harmonia. Deus parece ter consciência disso e, principalmente, de que teriam um obstáculo a enfrentar (o nascimento de um filho gerado por Maria, através do dom de Deus) antes de consumir verdadeiramente o casamento pelo sexo.

Até que isso ocorresse, J confiava, sem saber o que lhe haviam preparado, em sua atração sexual e acreditava que era necessário ser paciente, pois na idade dele não deveria mais se exceder. De acordo com José, Maria parecia "*as desirous as he to consummate, in the propper time, their marriage*" (COOVER, 2000, p. 115).

O tempo foi passando e José continuava a aceitar sua vida sem a presença do sexo. Certo dia, caminhando na praia sem saber o porquê, ele tem suas sensações aguçadas, notando a beleza da natureza que parece lhe fornecer um espetáculo, quando recebe a visita de Maria e a percebe bela. Fica maravilhado ao observá-la, paralizado com sua beleza e sussurra que a ama. Naquele mesmo dia, à noite, Maria parece querer se entregar finalmente ao marido e o deixa acariciar os seios. José sente-se realizado, como se estivesse tendo um sonho estarrecedor. A partir desse dia, a intimidade dos dois cresce gradativamente. José pensava estar chegando a tão esperada hora de se relacionar sexualmente com Maria. Porém, logo percebeu que essa hora ainda demoraria a chegar, pois Maria chocava-se quando José acariciava suas coxas, fazendo-a chorar e correr do quarto. José, então, começa a acreditar que seus medos haviam se justificado e que ele passaria o resto de sua vida a rolar na cama sem conseguir um ato sexual com a esposa. Ele começa a invejar tudo aquilo que de certa forma tocava Maria: a água de seu banho, a cadeira que ele próprio havia feito para ela. E, em segredo, chorava por não poder tê-la completamente para si.

J, um dia, ao entrar no quarto, para sua surpresa, encontra Maria sem roupa, linda, parecendo esperar por ele. Sem jeito, com medo de se aproximar dela – já havia sido rejeitado o suficiente – tira a roupa e a abraça e beija. E em meio às carícias de José, Maria diz não, como se fizesse com José um torturante jogo de provocações que nunca se concretizariam no ato sexual por ele esperado:

He gasped, unbelieving, took a faltering step toward her she blushed, cast her eyes down. With trembling fingers he tore off his shirt, ran to her, pressed her to his chest, no, she was no mere apparition, he tearfully kissed her ears, her hair, her eyes, her neck, her breasts. He was delirious, feared he might faint. His hands searched desperately, clumsily, swept over her smooth back, burrowed down between — Don't, she said. Please don't" (COOVER, 2000, p. 116).

J se ofende, segundo ele, não pela negação do sexo, mas pela maneira como ela verbaliza essa negação, maneira que ele compara com grandes blocos de pedras impedindo sua passagem. José não encontra palavras para dizer algo a esposa que, de repente, inesperadamente, e de modo descontextualizado diz estar grávida: "*I am expecting a baby she Said*" (COOVER, 2000, p. 116).

O choque da notícia, absurda para J, leva-o a adoecer. Maria, porém, cura o marido.

Depois da notícia dada, Maria passa a andar nua pela casa, preocupada apenas com ela mesma, indiferente à presença de José. E, não fosse a maturidade dele, teria enlouquecido como seria de se esperar de qualquer homem mais novo. Mas José era ‘preparado para a vida’ e, por isso fora escolhido para casar com Maria.

A esposa explica a José que sua gravidez era um “ato de Deus” e que o marido deveria aceitar o fato mesmo parecendo impossível diante da razão.

José se revolta e não consegue imaginar: "*whatever had brought a God to do such a useless and, well, Yes, in a way, almost vulgar thing*" (COOVER, 2000, p.117). Para José, Deus não era tão superior, pois se fosse não escolheria pessoas normais que se amam para gerar um filho divino, não se envolveria em relacionamentos pessoais de qualquer espécie.

Após noites sem dormir, inconformado, José resolve parar de tentar entender aquilo que não está a seu alcance e melhora, aos poucos, de sua “doença”. O que manteve José “vivo” foi, como mostra o próprio conto, seu sentimento de compaixão:

And to his credit it must be said that one of the reasons He began to find his way back to health was her own worsening condition. She said little about it, behaved toward him as generously as ever, smiled no less frequently, but there was no mistaking her suffering, quiet or no: it was not and would not be easy. Compassion drove him to forget his own wretchedness, and daily, though he seemed to grow even older, he seemed as well to assume greater and greater stature. He returned to his carpentry with renewed dedication (COOVER, 2000, p. 117).

Nasce o filho de Maria, num momento misto de misticismo para José e dor para a esposa. Um momento com o qual José não poderia disputar, o clímax do seu amor por Maria.

Não se diz nada a respeito da criança, apenas que desempenhou um papel importante na duração do casamento entre Maria e José, até que a morte dele os separasse. J, todavia, nunca conseguira amar o garoto completamente por razões óbvias: ele não era seu filho e, além disso, foi a causa da ausência do sexo em seu casamento, seu concorrente. Por sua vez, o filho de Maria também agiu indiferentemente a José.

Após quatro ou cinco meses do nascimento do filho de Maria, J consegue, finalmente, concretizar seu casamento, depois de já ter esquecido a vontade de se relacionar sexualmente com a esposa e admitido a vida como ela era: “estranha”.

Maria entra nua no quarto e começa a excitar José com uma esponja úmida que passava por seus seios, lavando-os. José pega a esponja das mãos da esposa e passa a esfregá-la, mas parece já não ter o mesmo entusiasmo sexual de outrora. Mesmo assim, ele a penetra, como se precisasse cumprir uma rotina, e goza pouco satisfatoriamente. Em seguida, vira-se para o lado e dorme, sem fazer questão de agradar a esposa, como se tivesse cumprido um dever.

O casamento de J, termina quando ele morre em uma taverna, conversando com um estranho e bebendo vinho, como se quisesse testemunhar sua vida ordinária antes de partir. Já não havia mais sentido em viver, ele já estava inapto para exercer a carpintaria, doente e, de certa forma, já havia conseguido se relacionar sexualmente com a esposa. Deu seu último suspiro momentos depois de se lembrar, em meio aos esquecimentos de uma provável esclerose, do adormecimento da esposa na noite de seu casamento, como se só tardiamente notasse que seu matrimônio nunca existira de verdade, desde o primeiro dia.

O conto de Coover, usando de um narrador heterodiegético, onisciente, mostra o lado humano de uma história bíblica: a de Maria e José, mais especificamente o que tange a concepção de Maria.

É grande a preocupação de Coover em problematizar o mito bíblico, verdadeiro aos olhos cristãos, chocando-o com a vida humana e profana de José e sua companheira. O autor não poupa os textos sagrados do benefício da dúvida e mostra como o texto bíblico, apesar de sagrado, é uma construção de linguagem, um discurso de autoridade com fim de manter a ordem cristã. O autor norte-americano parece chamar atenção para o fato de que antes de ser um escolhido por Deus, José é um ser humano comum, pecador, que sente medo e tem desejos sexuais como qualquer ser humano normal. Assim também ocorre com Maria ao conter seus desejos mais por culpa ou obrigação a Deus do que por vontade. Fica claro, no

conto, o desejo de Maria por José, ou pelo menos pelo jogo da sedução, já que por tantas vezes ela o provoca sexualmente, e, depois, desiste de ter relações sexuais com o marido.

Também fica evidente o desejo de Coover em mostrar que as relações pessoais são bastante complicadas e estão enraizadas no passado repressor dos familiares, principalmente através da figura paterna, quando se trata das filhas. O texto de Coover nos remete, por seu viés centrado nos problemas de relacionamento, a uma análise psicológica das personagens e suas atitudes conflitantes.

Não se pode deixar de notar que Coover se apropria do texto bíblico e tira seu caráter mítico, pondo em questão sua validade enquanto verdade única e, assim, mostrando a necessidade de o leitor ficar mais atento ao que as instituições, através dos textos da Bíblia, transmitem há anos. O autor norte-americano demonstra sua vontade de fazer as pessoas repensarem os valores arcaicos assegurados pelas instituições religiosas. Quem garante, parece pensar Coover, que José, Maria e Jesus são exatamente como o texto bíblico os revela? Não há como saber, já que todos os textos, inclusive o bíblico, são passíveis de dúvida porque são subjetivos, passam pelas escolhas pessoais de quem os escreveu. Por isso, Coover adverte que se deve problematizá-los, perturbá-los ao menos. Não seria possível um José e uma Maria casados, felizes, realizados sexualmente e ainda capazes de gerar um ser tão bondoso que pudesse vir ao mundo como salvador? Se José era digno de cuidar dessa criança, criá-la, por que não poderia ser pai biológico de Jesus? Aos olhos da igreja, a concretização do sexo entre Maria e José como forma de gerar um filho sagrado não seria possível, porque diminuiria o poder de Deus como ser supremo e gerador de uma linhagem sagrada, além de ferir a sentença sagrada de que o homem foi feito à imagem e semelhança de Deus. Dessa maneira, o filho de dois humanos, pecadores, geraria filhos semelhantes e não iguais a Deus, portanto pecadores. A religião Cristã só se preserva porque se admite que somente Deus, portanto somente o sagrado, é capaz de determinar o destino das pessoas e gerar seres “perfeitos” a ponto de conduzir a humanidade ao bem e fazer com que siga seus passos. Tem-se, nesse caso, um discurso de dominação. Se o texto bíblico não continuar sendo suprema na orientação dos Cristãos, o discurso dominador se extingue e perde o poder, tornando-se um texto profano, um conjunto de contos, histórias que são lidas por qualquer pessoa, de qualquer crença, ficcionalmente.

Coover se apropria do texto bíblico, mais precisamente da história de José e Maria e do nascimento de Jesus, para mostrar o lado humano do casal. Na história bíblica José é um carpinteiro, assim como no conto de Coover. É bem mais velho do que Maria tanto na Bíblia, quanto em “*J's Mariage*”. Essas semelhanças são colocadas por Coover em seu conto para

estabelecer pontos de contato entre as histórias que possam fazer o leitor reconhecer a presença do texto bíblico no texto profano do autor. O fato de José ser um homem mais velho também contribui para a aceitação dele, pela maturidade, em estabelecer uma vida de casado sem sexo, mesmo desejando Maria sexualmente. José não é nomeado no conto do autor norte-americano, sendo tratado como J, mostrando que além de ser o José da Bíblia, com um destino traçado, pode representar qualquer homem em situação semelhante à dele: traído por uma trama “diabólica” sem ter consciência disso, vivendo um casamento de aparências em que falta o sexo, anulando-se em benefício de uma convenção social denominada matrimônio, humilhado pela mulher que o seduz e não vai além da mera sedução porque é castrada por valores impostos pela religião ou pela sociedade. Maria não é nomeada no conto. O leitor só percebe que se trata de Maria – a personagem bíblica – porque há outros elementos na história (as características de José, o nascimento sagrado, a gravidez sem sexo) evidenciando se tratar de Maria, mãe de Jesus Cristo. Parece que o objetivo de Coover é mostrar como nas relações as mulheres são submissas e vivem em um mundo paternalista. Maria não é submissa a José, mas sim a Deus, o pai supremo. Ela o obedece e aceita a vida que lhe é destinada. Deus faz o papel, no conto, de um pai dominador – até mesmo pelo fato de ser sagrado, onipotente – não deixando sua filha se entregar aos prazeres do sexo, para preservar os dogmas cristãos. Maria é a filha submissa, não questiona o fato de ser ela e não outra a escolhida, não questiona por que justamente ela deveria cumprir tal papel, não questiona como Deus a escolheu e como poderia uma mulher conceber um filho sem sexo, não questiona o motivo de ter que viver sem sexo. Maria apenas aceita sua condição, resignadamente, como se aquilo que está ocorrendo com ela acontecesse com frequência, fosse uma atitude comum entre os seres humanos profanos. José, no entanto, revolta-se contra Deus e percebe o quanto é usado por ele e por Maria (mesmo que de modo inconsciente). Não acredita na supremacia divina, porque para José um ser divino não poderia estar preocupado com relacionamentos humanos a ponto de se intrometer neles, tirando a felicidade e o prazer de um casal. No texto de Coover, José não aceita pacificamente o destino que lhe cabe como no texto bíblico. Ele acaba ficando com Maria e vivendo uma miserável vida sexual talvez dominado por convenções sociais que ditam a eterna felicidade e realização dos casamentos através da célebre frase “até que a morte os separe, na saúde ou na doença, na tristeza ou na alegria”. José parece ter consciência do papel dos discursos burgueses e cristãos de verdades a serem aceitas, porém apesar de questionar e internamente não aceitá-los não é capaz de se libertar da dominação por eles exercida, perpetuando-os até o fim de sua infeliz vida, num final irônico em uma taverna, contando sua vida a um estranho, que parece estar cansado de ouvi-la. Seu último pensamento

está relacionado com Maria. Ele se lembra do dia de seu casamento, sem sexo, do momento em que a esposa dorme sem se importar com José, mostrando que o relacionamento entre eles já estava falido desde o início.

Coover nos mostra, como se pode perceber, pelo que foi acima exposto, o poder das forças que regulam a vida coletiva, conforme dizia Ansart (1978), no caso a vida dos cristãos, que devem concordar com os dogmas religiosos da Bíblia sem questioná-los. O poder do discurso de autoridade é tão grande, adverte Coover, que chega a impedir mesmo aqueles que o percebem – como José – de se desvencilhar de suas amarras.

Patai (1972) também aborda pertinentemente o valor do mito como instrumento operador e validador de leis e crenças que se acreditam verdadeiras. O mito está, portanto, ligado à vida social das pessoas, modelando-a, mesmo na contemporaneidade. A religião, aliás, é para o mundo contemporâneo uma forma de apoio para as pessoas tão angustiadas em meio ao excesso de informação de um mundo tecnológico, agitado. Não é por acaso que a cada dia surgem novas crenças e igrejas tentando de alguma maneira agregar seguidores, aproveitando-se de suas fragilidades, da violência do mundo, das informações excessivas, sem garantir credibilidade. Vive-se em um mundo onde tudo é permitido conhecer, porém em pouco se pode confiar, porque não há tempo para se digerir uma informação, logo chegam outras mais recentes e atraentes.

De acordo com Patai (1972), as razões que levam as pessoas a serem influenciadas pelo mito, conforme já se discutiu neste trabalho são três: a crença, a repetição da verdade do mito como forma de causar impacto às pessoas e a sensação de satisfação. O mito bíblico cumpre os três pressupostos comentados por Patai. As pessoas tomam conhecimento do texto bíblico, crêem nele, são por eles influenciadas pela repetição desses mitos como verdade (papel desempenhado pela igreja através das missas, da catequese e hoje até mesmo pelos programas de televisão) e sentem-se apaziguadas, confortadas pelo seu papel aparentemente ingênuo de trazer a verdade e a paz. Porém, como bem mostra Coover em seus contos, essas pessoas não notam o que está por trás do discurso mítico ou notam mas não os negam porque a força exercida por eles e pela sociedade que os perpetua é maior do que o poder de seus questionamentos.

O conto artístico, portanto profano, de Coover age de modo a desestruturar o pensamento cartesiano dos leitores, fazendo-os desconfiar dessa rede (crença-repetição-satisfação) que os envolve, descortinando novas possibilidades de ler o discurso religioso. O autor norte-americano critica o fato de se usar a noção de verdade religiosa para manter relacionamentos de poder entre os membros de uma sociedade. No caso de Maria, para perpetuar a dominação dos homens sobre as mulheres.

É pertinente abordar também os estudos de Freud (1978) sobre a relação pai/filho. No conto de Coover notamos o despotismo patriarcal discutido por Freud. O pai, no caso Deus, é repressor, funcionando como um arquétipo de dominação sobre seus filhos (toda a raça humana), principalmente em relação aos “escolhidos” por ele (José, Maria e Jesus). Além disso, talvez Maria também tenha tido um pai repressor, fato que dificultou ainda mais sua libertação das amarras de uma tradição religiosa.

Para Jung (1964, p. 55), em *O Homem e seus Símbolos*, alguns símbolos não são individuais e sim coletivos,

[...] sobretudo as imagens religiosas: o crente lhes atribui origem divina e as considera revelações feitas ao homem. O cético garante que foram inventadas. Ambos estão errados. É verdade, como diz o cético, que símbolos e conceitos religiosos foram, durante séculos, objeto de uma elaboração cuidadosa e consciente. É também certo, como julga o crente, que a sua origem está tão soterrada nos mistérios do passado que parece não ter qualquer procedência humana. Mas são, efetivamente “repressões coletivas” que procedem de sonhos primitivos e de fecundas fantasias.

Jung (1964, p. 67) propõe, com essas palavras, o que chamará de arquétipos, denominado por Freud de “resíduos arcaicos”. Muitos estudiosos, adverte Jung, equivocaram-se ao tentar explicar o sentido da palavra arquétipo, acreditando que este expressa imagens ou motivos mitológicos definidos. Porém, de acordo com o psicanalista, os arquétipos “nada mais são do que representações conscientes: seria absurdo supor que representações tão variadas pudessem ser transmitidas hereditariamente”.

O arquétipo seria, então, uma tendência para formar as mesmas representações de algo, sem perder a configuração original. As representações, de acordo com Jung (1964, p. 69), podem ter inúmeras variações de detalhes. O arquétipo é “uma tendência instintiva, tão marcada quanto o impulso das aves para fazer seu ninho ou das formigas para se organizar em colônias”.

Entende-se como instinto o impulso fisiológico percebido pelas pessoas, que pode se manifestar como fantasias e revelar a sua presença por meio de imagens simbólicas. São estas manifestações que Jung chama de arquétipos.

Os arquétipos, então, são modelos que de alguma forma, através das crenças e culturas de uma pessoa, fazem-nas perceber padrões.

Em “*J's Marriage*” tem-se o arquétipo do pai dominador, Deus, conforme já se discutiu, e também de um possível pai de Maria, e de uma avó também dominadores. Faz-se presente, ainda, o arquétipo do cristão temente a Deus, resignado como Maria. O arquétipo do ser questionador, porém obediente, é mostrado na figura de José. Maria, no entanto, no conto

de Coover, é apresentada também como uma pessoa má, pois sabe o quanto está usando José em seu plano tramado com Deus. José é um objeto nas mãos de Maria que cumpre seu papel cristão (dar a luz a Jesus) e depois o seduz, mostrando que os prazeres do sexo rondavam seus pensamentos. Isso mostra que Maria tinha sua porção divina, mas não deixava de ter seu lado humano, pecador. O maior questionamento se dá na figura de Deus que em nome de um amor maior sacrifica o casamento de Maria e José, reforçando os preceitos cristãos de que o amor é renúncia, é doação. Coover mostra em seu conto uma Maria bem diferente da bíblica, uma Maria humana, com sentimentos e desejos, que ao mesmo tempo em que obedece só faz isso para cumprir um papel religioso e, quando tem oportunidade, age como qualquer ser humano agiria: entregando-se aos prazeres da carne, portanto profanos. O jogo de sedução de Maria fica claro no conto de Coover. Maria é santa, mas é pecadora, assim como Deus é sagrado, mas também egoísta: seus valores são superiores aos sentimentos humanos e todos devem obedecê-lo. A história da religião cristã é uma história de egoísmo, pois Deus nunca “perguntou” à humanidade se o que preparou a ela vem ao encontro de seus desejos. O que se tem é uma visão unilateral de um ser onipotente que perpetua seus “desejos” na figura de seu filho Jesus.

Na história bíblica José é temente a Deus, no conto de Coover ele não desacredita na imagem divina, porém a fé em seu intelecto é maior do que a em Deus. E José se enxerga superior a Deus

[...] for all his faith in the powers of his own intellect, he never manages to become aware of his own consistent unwillingness to receive the enlightenment that come his way or to admit to the existence of a beauty in existence greater than the scope of his intellect, even when it is made evident to his heart (KENNEDY, 1992, p. 43).

José é intelectualmente superior a Deus porque consegue apenas lidar com aquilo que é seu dever, que pertence a seu mundo: o casamento, a profissão. Deus deixa de ser superior quando vulgariza seus poderes se envolvendo em problemas familiares humanos, ao invés de usar seu poder para gerar sozinho alguém para disseminar os valores cristãos e salvar a humanidade. Se Deus fosse tão superior, não necessitaria dos homens para gerar Jesus Cristo.

Coover não quer atacar o cristianismo, ao dessacralizar os mitos bíblicos, pelo menos, não de início, embora o autor ataque um sistema religioso organizado, ele age de tal forma para que o leitor não os veja “*through very specific lenses*”, conforme afirma Evenson (2003, p. 69).

Evenson chama atenção para o modo como se vê o mito e como Coover (2003, p. 68) o percebe, dizendo que

To make an event or a story into an effective myth, something that doctrine can be based on, much has to be set aside. All the aspects of the event or story that do not fit neatly into the myth, that don't seem properly significant, are discarded in favor of faith – affirming or myth – affirming aspects. Coover rightly recognizes that those abandoned elements are often the most human moments of the event. What official versions and sanctioned myths leave out is the sense of the value of human experience.

Coover opera em seus contos, portanto, com aquilo que é deixado de lado nas histórias míticas: a experiência humana. É através dessa omissão do lado humano que a dessacralização do mito ocorre, mostrando que o profano e o sagrado caminham lado a lado e que a passagem de um para o outro é tênue. Assim também ocorre com a passagem do “real” para a ficção. O mito bíblico é desconstituído de sua forma original, sagrada, para se tornar ficção e ser visto como um texto que também pode ser considerado fictício em sua originalidade, na Bíblia, já que o real, como bem mostram os autores pós-modernos, entre eles Coover, não passa de uma construção de linguagem a serviço do poder, no caso o poder da doutrina cristã.

O autor norte-americano acredita que o papel do escritor contemporâneo é quebrar os mitos e criar condições para o nascimento de novos mitos, de novas formas de pensar a vida. De acordo com Evenson (2003, p. 13), Coover afirma que

[...] is the role of the author, the fiction maker, the mythologizer, to be the creative spark in this process of renewal: he's the one who tears apart the old story, speaks the unspeakable, makes the ground shake, then shuffles the bits back to get her into a new story. Partly anarchical, in other words, partly creative – or re-creative.

Um mito, quando não é eficaz, torna-se apenas ficção, como tenta mostrar Coover ao leitor. Se a Bíblia não tem mais autoridade, se há dúvidas em relação às escrituras sagradas, elas não são mais um mito, mas uma ficção como no conto *J's Marriage*. Evenson (2003, p. 14) reforça os dizeres acima, afirmando que os mitos deixam de sê-los quando

[...] the weight and authority that gathers in them, their ability to serve as an anchor point for a life or a society is lost. While myths affirm and support an established order, fictions at their best can take that order apart, show the holes in it and provide new ground upon which to build.

Os mitos são sancionados e, por isso, não devem ser questionados. Quando o são, sua autoridade se dissolve. A ficção é, assim, a forma humanizada do mito que foi desmitologizado. Ela ajuda as pessoas a questionarem suas vidas e a perceberem em que enquanto continuarem colocando fé nos mitos sem polemizá-los, a ordem social, política ou religiosa (dependendo do mito) sempre será a mesma.

De acordo com Foucault (1998, p. 43) em *A Ordem do Discurso*, a doutrina (e pensa-se aqui na religiosa) “liga os indivíduos a certos tipos de enunciação e lhes proíbe, conseqüentemente, todos os outros; mas ela serve, em contrapartida, de certos tipos de enunciação para ligar indivíduos entre si e diferenciá-los, por isso mesmo, de outros”.

O papel do escritor, como mostra Coover, é desestabilizar a “enunciação”, tirando-a do pedestal para mostrar ao leitor que várias leituras são possíveis, que não há uma verdade a não ser dentro de um campo semântico de um determinado grupo que a tem como verdade. A verdade dos cristãos, por exemplo, não é a dos protestantes para os quais não há crenças em santos. A história de José e Maria faz sentido apenas para um determinado grupo religioso.

Maria, de acordo com fontes cristãs antigas, era filha de Joaquim e Ana, dois judeus, e nasceu em Jerusalém ou Séforis, na Galiléia. Há relatos de que ela se casou com aproximadamente quatorze anos. Viveu sua infância em Nazaré, onde ficou noiva do carpinteiro José, descendente do rei Davi. O evangelho de Lucas conta que um anjo de Deus apareceu a Maria e lhe disse que ficaria grávida de um filho de Deus por intermédio do Espírito Santo, mesmo antes de se casar. Para a Igreja Católica e para a Ortodoxa Cristã, Maria continuou virgem até a morte. Para os protestantes, porém, há dúvidas de que tenha se mantido virgem após o nascimento de Jesus Cristo. Alguns estudiosos da Bíblia e textos apócrifos admitem a perda da virgindade de Maria, bem como o nascimento de irmãos de Jesus Cristo. Em latim, Maria significa “Senhora da Luz”, ou seja, aquela que gerou uma nova esperança para a humanidade. Em hebraico o nome significa “rebelião”. No caso da mãe de Jesus, a rebelião está representada no fato de o nascimento de Jesus provocar mudanças no rumo da humanidade, pelo menos aos olhos cristãos, e é Maria que permite, ao concebê-lo, que essas mudanças se concretizem. Alguns estudos relatam que o pai de Maria, São Joaquim, seria irmão de José, marido de Maria, caracterizando um caso de endogamia, o que era muito comum entre os judeus. Maria é citada várias vezes no Novo Testamento: em Mateus 1: 23-25, em Lucas 1: 26-35, entre outros. A primeira citação diz respeito a futura concepção de Maria e adverte que será concebida sem ter tido relações com José. A segunda permite saber-se que Maria receberá a visita do Espírito Santo para poder engravidar. O anjo Gabriel aparece para Maria a fim de contar-lhe sobre a gravidez em Lucas 1: 25-56 e em Lucas 2: 1-52).

Na história bíblica Maria foi, então, uma mulher sagrada que pelo menos antes do nascimento de Jesus não se relacionou sexualmente com José. No conto de Coover, Maria não tem relações sexuais completas com José antes do nascimento de seu filho, mas é vista como um ser humano pecador, que sofre e tem medos, assim como desejos sexuais. Em “*J's*

Marriage” só não há a concretização do ato sexual, porque Maria não permite que José a penetre, porém deixa o marido acariciá-la nos seios e abraçá-la nua, mostrando que houve algum tipo de sedução entre os dois e de carícias mais íntimas. Observa-se, então, que houve contato sexual entre eles, ferindo os dogmas bíblicos, que não aceitam haver esse contato antes do nascimento de Jesus.

José nasceu, pelas escrituras sagradas, em Belém da Judéia e era pertencente a tribo de Judá e descendente do rei Davi de Israel. Quando fica sabendo da gravidez de Maria, pensa em fugir, mas sonha com um anjo que lhe pede para acolher Maria como sua esposa, pois o ser nela gerado seria filho do Espírito Santo. No Novo Testamento, José ocupa um pequeno espaço, sempre em função de Jesus Cristo. A história da infância de José é narrada na Bíblia por Mateus e é escrita do ponto de vista de José, em grande parte, até que ele recebe a mensagem de um anjo, em seu sonho, sobre a gravidez de Maria. No “Dicionário da Bíblia”, Coogan e Metzger (2002, p.166) afirma que José

[...] desaparece de cena quando os Evangelhos descrevem a vida adulta de Jesus, embora seja claramente lembrado pelos que cercam Jesus como seu pai e como carpinteiro. O evangelho de Marcos não faz menção alguma ao pai de Jesus, chamando-o “filho de Maria”. O *Protevangelium de Tiago* fornece informação adicional de caráter legendário. A tradição cristã posterior passou a ver José como um viúvo idoso, de tal modo que os “irmãos e irmãs de Jesus” em passagens como Marcos 6.3 poderiam ser compreendidos como filhos de José num casamento anterior, não filhos seus com Maria; mais tarde ele passou a ser visto como um asceta santo, sem interesse em sexo, e os irmãos de Jesus como “primos”.

No conto de Robert Coover, José não tem sonhos com anjos. É por intermédio de Maria que ele fica sabendo sobre a gravidez da esposa. Não há, portanto, um aviso “divino”, mas um contato humano mediando a notícia do nascimento do filho de Deus. Há semelhanças entre o conto de Coover e a Bíblia no fato de José perder seu interesse por sexo. No final do conto de Coover, J consegue relacionar-se sexualmente com a mulher, porém não a deseja mais como antes, não se sente atraído por ela, apenas cumpre o papel de “marido”.

O conto “*J's Marriage*” apresenta intertextualidade com a Bíblia. Entende-se, aqui, o termo intertextualidade, de acordo com Genette (1989): como a presença efetiva de um texto em outro. A grande relação intertextual do conto de Coover é a concepção de Maria. Ao ser mencionada tem-se certeza de que Coover está resgatando a história bíblica de Maria e José, portanto do nascimento de Jesus. Até o momento da anunciação da gravidez de Maria no conto, não há elementos suficientes que provem a retomada, pelo autor norte-americano, da história Bíblica. José não é nomeado no conto, aparece simplesmente como J. Maria também não é nomeada. A palavra *her* é usada no lugar do nome da “santa”. Portanto, através dos nomes,

não seria possível qualquer associação direta com os “personagens” Maria e José da Bíblia. Na história de Coover é o enredo que determinará as relações intertextuais. As semelhanças e diferenças sobre o conto e o mito bíblico funcionam como informantes do leitor para que este construa as relações necessárias à percepção da presença do mito dentro da história de Coover.

O autor norte-americano, no início da história, parece falar sobre uma relação comum e perturbada de um casal qualquer. Conta que J queria muito o casamento, mas a futura esposa não, que teve de insistir para casar com ela e que a vida do casal excluía o sexo. Até esta parte do conto não parece haver relação com o texto Bíblico, afinal, as relações contemporâneas são, muitas vezes, problemáticas, confusas como parece ser a do casal descrito por Coover. Há uma relação de submissão por parte de J e de recusa por parte da esposa dele.

Algumas pistas são dadas ao leitor acerca da intertextualidade bíblica, porém não são percebidas de imediato, entre elas: a profissão de J (carpinteiro), a inicial J, o fato de J ser muito mais velho do que a esposa.

Apesar dessas pistas dadas por Coover, elas só são relacionadas ao mito bíblico quando se fica sabendo que Maria não deseja ter relações sexuais com J antes do nascimento do filho e que este foi concebido por meios divinos e não humanos.

O título “*J's Marriage*” passa a ser um paratexto, apenas no momento em que o leitor descobre que J é, na verdade, José, “personagem” bíblico. Como afirma Genette (1989), a relação paratextual é bastante difícil de ser percebida, pois é um comentário menos explícito. No conto de Coover a dificuldade de percepção do leitor é ainda maior porque o autor cria recursos propositais para “esconder” dele, pelo menos de início, as relações intertextuais, tornando-as menos óbvias e, portanto, mais ricas e cheias de suspense. Há uma quebra de expectativa. O leitor, ao perceber que a mulher que terá o bebê (para ele uma mulher qualquer) é Maria, relaciona, então, a letra J, com o nome José. Esse recurso criado por Coover é válido e valoriza a narrativa, pois se o autor dissesse desde o início que J era José, talvez a história não criasse tanto impacto no leitor e não exigisse dele criatividade e reflexão no esforço de entender a história de Coover. Aliás, é comum entre os escritores pós-modernos exigir do leitor uma árdua tarefa interpretativa, fazendo-o participar da construção da história ativamente e não a receba pronta, cheia de detalhes que nada requerem dele. É interessante notar que Coover não complica a história tentando confundir o leitor com pistas falsas, mas conta a história de maneira simples, ordenada temporalmente e ainda dá pistas do texto bíblico por ela resgatado. É a omissão do fato principal – a concepção de Maria – que faz o leitor demorar a notar o mito bíblico.

Coover também acrescenta, diferente da história bíblica, reflexões em seu texto, permeadas pelos pensamentos de J. Aliás, as reflexões desse personagem são pontos altos do conto “*J's Marriage*”, pois, através delas, pode-se perceber o lado humano de José, suas angústias e preocupações. Um José bem diferente daquele proposto pelo mito bíblico. Se o José da Bíblia parecia tolerante, resignado e não sofria com isso, J era um homem atormentado por sua submissão. Coover questiona, dessa maneira, se o José bíblico não teria se anulado não tão benevolmente, mas às custas de muito sofrimento.

A relação arquitextual proposta por Genette (1989), também faz parte do conto de Coover. O conto “*J's Marriage*” é um hipertexto que tem como base o hipotexto bíblico – história de José e Maria.

O conto “*J's Marriage*” promove um polêmico embate entre o discurso da Bíblia e o discurso de Coover, mediado pela linguagem do autor norte-americano que desmonta a história bíblica como uma narrativa detentora da verdade, à medida que a questiona. O autor norte-americano não tem a pretensão de achar que seus leitores deixem de acreditar na Bíblia. Ele é consciente da necessidade das pessoas de se agarrarem a algo que as sustentem ideológica e psicologicamente. Coover tenta mostrar às pessoas o quanto é perigoso ser submisso aos dogmas cristãos como verdade única. Parece querer mostrar a importância de se questionar a Bíblia como fonte única de veracidade e fazer os leitores enxergarem que José pode ter existido, ter casado com Maria e ter sido um ser humano comum, com vontades, desejos sexuais, frustrações e decepções. O perigo, como mostra Coover, é o poder dominador da Bíblia que se pretende como única fonte de verdade, manipulando as pessoas e fazendo-as seguir rigorosamente seus dogmas, gerando muitas vezes culpa em seus seguidores, pois esses reprimem seus desejos para não ferirem os preceitos cristãos. Coover externaliza a questão da culpa no próprio conto, quando através do discurso indireto livre, questiona se Maria não vinha de uma geração dominadora que a fazia se anular sexualmente: “*What was it? a lifetime of misguided dehortations from ancient deformed grannies, miserable old tales of blood and the tortures of the underworld (which the woman's very position in the event must give one thoughts upon), or some early misadventure, perhaps a dominant father?*” (COOVER, 2000, p. 13).

O conto trata também das diferenças entre homem e mulher no casamento. Na Bíblia Maria e José são um casal “perfeito”, mesmo sem sexo. A diferença de idade e cultura entre eles também não representa um problema para a relação de ambos. Todavia, na história de Coover, essa diferença é relevante: “[...] *there were admittedly substantial drawbacks to the affair: He was much older [...] he was far more broadly educated* (COOVER, 2000, p. 112). J só fica com Maria, sem sexo, porque é velho e sábio. Coover sugere que se se tratasse de um

homem mais novo, ele não suportaria. J sofre porque quer se relacionar sexualmente com a mulher, que apenas o seduz. Esse fato o deixa perturbado, mostrando que as diferenças entre os seres humanos causam conflitos, pelo menos internos. J se anulava, mas não se sentia feliz com tal atitude, encontrando fuga no trabalho.

No conto “*J's Marriage*”, Maria não é avisada por um anjo sobre sua gravidez divina. Parece que Deus já a havia informado sobre o nascimento de Jesus. A impressão que se tem é a de que Maria arquitetou junto com Deus a escolha de um homem resignado para poder gerar um filho deles, como se pode notar no trecho a seguir: “[...] *she suddenly grasped, more by intuition than by reason, that with this man, and possibly with no other, she would always enjoy the upper hand in this singular matter of, though the Word was not hers, sex*” (COOVER, 2000, p. 114). Na Bíblia, Maria parece não saber de seu destino até ser informada por um anjo de que ficaria grávida por intermédio do Espírito Santo.

Percebe-se, no conto de Coover, a ilusão referencial. O autor manipula o signo, provocando novos significados ao texto bíblico e provando, assim, que um signo foi destruído – o bíblico – dando origem a outro – o texto profano. Como afirma pertinente Compagnon (1999) o realismo é construído pela ilusão da intertextualidade.

A intertextualidade no conto que está sendo trabalhado não é apenas um recurso usado por Coover para estabelecer diálogo em um texto e outro, mas a condição de existência de seu conto, a responsável pela estrutura da narrativa. Sem ela a história “*J' Marriage*” não existiria. A intertextualidade é, portanto, nesse conto, uma questão de iterabilidade, conforme já havia notado Jenny (1979, p. 5). Só se percebe o sentido de uma obra ao se apreender os seus arquétipos e estabelecer com eles uma relação de realização de transformação ou de transgressão.

No conto de Coover a intertextualidade, sob a perspectiva de Jenny, parece estar ligada não pela palavra **ou**, mas pela conjunção **e**, pois há uma relação de realização à medida que seria impossível construir esse conto sem o texto bíblico; de transformação, pois muitos fatos são alterados por Coover em relação à história original e de transgressão porque Coover subverte a narrativa bíblica.

A relação de realização, como já se citou, ocorre no conto porque a narrativa de Coover se materializa através da apropriação que o autor faz dos fatos bíblicos acerca de Maria e José e posterior releitura deles de modo a humanizá-los, retirando-lhes o caráter “divino”. Se não houvesse a história da Bíblia, Coover não poderia ter contado a sua história pelo viés que contou. Poderia talvez contar a história de um casal com problemas sexuais, trabalhando, dessa forma, com o senso comum, sem inovar ou questionar fatos que compõe a “realidade” das pessoas.

Coover transforma vários acontecimentos, tirando-os de suas amarras bíblicas e garantindo-lhes novas interpretações:

- a) José passa a ser apenas J. Seu nome é reduzido à letra inicial que o compõe. Esta estratégia narrativa, além de servir para omitir do leitor a ligação imediata com José da Bíblia, torna a história mais enigmática, prendendo o leitor; tira a notoriedade de José, transformando-o em um homem comum. Coover mostra que há em José um lado humano: ele é como qualquer pessoa.
- b) Maria não é nomeada pelos mesmos motivos acima citados em relação a José. Além disso, percebe-se que no caso de Maria, ela nem possui um nome, evidenciando que Coover estava muito mais preocupado com José, prova disso é o fato de a história ser contada pela perspectiva de J e não de Maria. Já no título o autor demonstra essa preocupação ao colocar o nome de José como parte dele.
- c) Outra transformação é a falta do anjo. Na Bíblia ele é o mensageiro que anuncia a Maria – e depois a José (através de um sonho) – que ela ficará grávida de uma criança “divina”, filha de Deus, através do Espírito Santo. Esse papel cabe ao anjo na Bíblia, porque os anjos são considerados seres intermediários entre Deus e o mundo. Coover tira o papel do anjo da história. É Maria quem conta ao marido que está grávida. Tirando o anjo, Coover humaniza a história, mostrando que o que é característico dos humanos – por exemplo a gravidez – deve ser tratado por relações humanas e não divinas.
- d) Na história de Coover, Maria não é avisada por ninguém de sua futura gravidez. Parece conhecer bem o seu destino, transparecendo até que ela já havia sabido de tudo por intermédio de Deus. Maria parece ter escolhido José porque sabia que agüentaria um casamento sem sexo e aceitaria, por ser sábio, o destino reservado por Deus a ele.
- e) A Bíblia enfatiza a figura de Maria. José é apenas um coadjuvante. Aquele que cumpriu seu papel em benefício de um bem maior, pela humanidade. A história de Coover dá ênfase a José. Maria é apenas a razão de suas raivas, medos e dissabores. Mostra-se um José questionador, ora colérico, ora pacífico, mas nunca um homem que aceita sua condição. José questiona até mesmo Deus e o considera um ser inferior ao se igualar aos homens quando se envolve em relacionamentos tipicamente humanos.
- f) Jesus só é mencionado na história, quando nasce de um parto doloroso. Sobre ele e sua importância para os cristãos não se diz nada no conto de Coover. Na Bíblia, todavia, Jesus é o elemento principal das configurações religiosas, o filho de Deus, o salvador.

- g) José não se importa com Jesus no conto do autor norte-americano. Jesus também não tem afeição pelo pai. Na história bíblica sabe-se que os dois provavelmente tinham boas relações, José até ensinou a ele sua profissão – carpintaria.
- h) Na Bíblia não se tem notícia de como foi a morte de José. No conto de Coover, ele morre ironicamente em cima de um copo de vinho, em uma taverna, doente, velho, sem desejos sexuais, contando sua triste história a um desconhecido. A vida de José, no conto de Coover, havia sido miserável, sob seu ponto de vista. Uma vida de anulações, frustrações. Ele apenas cumpria seu papel de marido sem sê-lo de fato. Passou sua existência adorando Maria e esquecendo de si mesmo. Na bíblia, José aceita sua condição e, por isso, não é infeliz. Mais do que aceitar, José entende a importância de seu papel nas configurações religiosas reservadas a ele, por isso, não sofre, se orgulha de ser pai de Jesus. O mesmo não ocorre com J porque, na verdade, ele nunca se conformou com o papel que lhe cabia.
- i) Jesus nasce em uma manjedoura, na Bíblia. Na história de Coover parece que Maria dá a luz à criança em casa. Coover não fala nada sobre o lugar exato do nascimento da criança.
- j) Na bíblia dos católicos, José não tem relações sexuais com Maria nem após o nascimento de Jesus. No conto de Coover, José se relaciona sexualmente com Maria após o nascimento de Jesus. Mesmo antes do nascimento há contato sexual entre os dois.

A relação de transgressão ocorre em decorrência de todas as transformações acima citadas. Mas, principalmente, se efetiva na humanização dos personagens bíblicos, conferindo-lhes problemas, questionamentos e sentimentos realmente humanos. Na Bíblia, apesar de Maria e José serem humanos, são dotados de uma conotação divina e agem como “divinos” em suas atitudes diante de Deus e do destino que lhes é designado. A passagem do sagrado ao profano é o que move a narrativa de Coover.

O autor norte-americano realiza aquilo que Jenny (1979) previa: a obra literária só é compreendida na intertextualidade, quando relacionada a seus arquétipos, seja realizando-os, transgredindo-os ou transformando-os.

A intertextualidade em Coover mostra que é uma maneira de renunciar a discursos que se impõe como únicos e verdadeiros, como a Bíblia, por sua autoridade, abrindo um novo campo de significados.

Jenny (1979) determina que há ideologias intertextuais. São elas: a intertextualidade como desvio cultural, como reativação de sentido e como espelho dos sujeitos.

No conto de Coover percebe-se as três ideologias propostas por Jenny. No primeiro caso, Coover rompe com a “cultura bíblica”, ao tirar o peso tirânico do texto religioso. Coover

levanta questionamentos sobre a veracidade do texto sagrado, criando uma nova possibilidade de leitura, pelo viés profano, ao humanizar os personagens bíblicos, subvertendo assim, em sua obra, a religiosidade cristã. O autor norte-americano reativa o sentido da narrativa bíblica, “perturbando o sossego do texto”, conforme propõe Jenny, quebrando estereótipos e re-significando o texto. A terceira ideologia ocorre porque a verdade literária e a história só se concretizam na multiplicidade de escritas, na diversidade de leituras que se permite dar à literatura e à história.

Coover trabalha com a idéia advinda a partir dos anos sessenta de que não se tem mais práticas políticas universais pretensas a dar conta da sociedade como um todo. O autor norte-americano sabe que há uma crise de interpretação, causada pelo fim dos monopólios de representação como a família, a Igreja – portanto a Bíblia – e o Estado e faz uso dessa percepção para explorar essas instituições seculares que se dizem detentoras da verdade. No caso de “*J’s Marriage*”, Coover explora o texto bíblico, pondo fim na unicidade interpretativa dele. Não há mais um real, mas simulações da realidade, visões parciais relacionadas a um todo. A visão de Coover é uma possibilidade em meio a diversas outras, inclusive à proposta pela Bíblia.

Stuart Hall (2000) traça considerações pertinentes acerca de como as identidades culturais se transformaram desde o iluminismo até o pós-modernismo. De acordo com Hall (2000, p. 49):

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas do século XX. Isso está fragmentando paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinha fornecido sólida localização como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um sentido de si, estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito.

Hall define três concepções de identidade: o sujeito do iluminismo, o sujeito sociológico e o pós-moderno. Por sujeito do iluminismo entende-se aquele centrado na pessoa humana, no indivíduo voltado para a razão. O sujeito sociológico tinha como base a idéia de que era formado na sua relação com outras pessoas que mediavam, para ele, os valores, a cultura. A identidade desse sujeito se formava na interação. O sujeito pós-moderno é aquele que não tem mais uma identidade única, à medida que se multiplicam os sistemas de representação cultural e os sistemas de comunicação. A identidade desse sujeito identifica-se com ele apenas temporariamente.

O sujeito do iluminismo teve suas características focadas nos pressupostos de Descartes, para quem o sujeito moderno nasceu dentro da dúvida e do ceticismo, e de Locke,

que dizia ser o indivíduo possuidor da mesma identidade sempre. O sujeito social foi sustentado pela biologia de Darwin e pelo surgimento das novas ciências sociais. O sujeito pós-moderno é mais um produto dos discursos sociais, das teorias sobre o homem, dos meios de comunicação, do sistema educacional do que um ser autônomo capaz de desvendar os segredos do universo e agir para mudar o mundo.

Coover bem conhece a identidade do sujeito pós-moderno e constrói o conto “*J's Marriage*”, assim como seus outros contos, de forma crítica, sabendo que o único modo possível de se atuar na pós-modernidade é intervindo nos sistemas de dentro deles – no caso o religioso, através do texto bíblico – apontando o quanto a ficcionalidade e a ideologia existem nesses sistemas. Coover, como escritor, sabe que sua tarefa é levar o ser humano (no caso o leitor) a entender a complexidade dos sistemas no qual ele está inserido. Em “*J's Marriage*”, Coover pretende fazer com que o leitor note o papel da Igreja, através do texto bíblico, como uma instituição dominadora que deseja que seus fiéis acreditem apenas no que propõe a Bíblia. Porém, sabe-se que não se pode ter certeza de seu conteúdo, da veracidade de todos os seus fatos, porque suas histórias são extremamente antigas e passam por escolhas de quem a registrou, portanto estão sujeitas a uma visão parcial. Além disso, e principalmente, servem para manter uma instituição: o cristianismo.

Coover mostra que as leituras que se faz não são únicas, definitivas. Existem como possibilidades de uma gama de outras leituras. Seu conto *J's Marriage*, por exemplo, opera com uma interpretação da bíblia (a profana, humanizadora dos seres sagrados), excluindo outras possíveis. Nesse sentido as leituras são parciais, porque não abarcam todos os campos interpretativos.

Saussure já afirmava em seus estudos que as pessoas não eram autoras de suas afirmações, nem dos significados expressos por ela na língua porque esta é um sistema social preexistente a nós. Para se falar uma língua não basta apenas que as pessoas expressem seus pensamentos, é necessário também que ativem a imensa gama de significados que já estão embutidos nela e nos sistemas culturais.

Assim como Saussure, Derrida (1971), observou as questões referentes aos significados já existentes na língua que devem ser considerados pelos usuários. Derrida percebeu que as palavras são multimoduladas, ou seja, não permitem que o produtor fixe o significado de uma forma final. Neste sentido, para Derrida sempre existem significados suplementares que fazem desaparecer as tentativas de se criar mundos fixos, estáveis.

No conto “*J’s Marriage*” é bastante perceptível que Coover compartilha as idéias de Derrida (1971), pois através da dessacralização de José e Maria, implementa um significado suplementar ao da Bíblia, descaracterizando-a de seu poder supremo, onisciente.

É importante notar, também, na obra de Coover a presença da metaficção historiográfica. Não é objetivo deste trabalho tratar profundamente desse aspecto da obra do autor norte-americano. A metaficção historiográfica só será citada nesta pesquisa porque faz parte das questões literárias pós-modernas como forma de se questionar o passado, a tradição, por exemplo, as questões religiosas presentes no texto bíblico.

Para Hutcheon (1991, p. 39), a metaficção historiográfica permite repensar e retrabalhar as formas e conteúdos do passado, enfatizando o caráter ficcional da própria história. O pós-modernismo *não nega* a existência de um passado, mas de fato questiona se “jamais pode-se conhecer o passado a não ser por meio de seus restos textualizados”.

A ficção historiográfica é um gênero que combina dois processos opostos: uma preocupação com o próprio ato de narrar, com os procedimentos de construção do texto ficcional, aliada a uma preocupação com fatos históricos, pertencentes ao contexto, sejam fatos do passado ou do presente.

A produção ficcional historiográfica, segundo Hutcheon (1991), assume valor estético e crítico ao mesmo tempo. O aproveitamento da história na metaficção historiográfica é uma ação consciente, que visa à crítica e à construção de uma nova forma de pensar.

Na metaficção historiográfica, o que a historiografia torna oficial e verdadeiro é questionado e são trazidas novas perspectivas, possibilidades para o que era considerado como “verdade”. Dessa forma, emergem outras interpretações de uma mesma história.

A metaficção historiográfica “mantém a distinção da sua auto-representação formal e de seu contexto histórico e, ao fazê-lo, problematiza a própria possibilidade de conhecimento histórico, porque aí não existe conciliação, não existe dialética – apenas uma contradição irresoluta” (HUTCHEON, 1991, p.142).

O romance pós-moderno confronta, segundo Hutcheon (1991, p.142), os paradoxos *da representação fictícia histórica do particular/geral e do presente/passado*. A problematização da história não nasceu no pós-modernismo, mas foi radicalizada neste período. A ficção e a história são discursos, pelos quais dá-se sentido aos acontecimentos passados, através da transformação deles em fatos históricos presentes. Na ficção historiográfica tem-se a consciência de que os signos mudam de significação ao longo do tempo, mostrando que a escrita da história e da arte são ideologias. Só se tem acesso ao real discursivamente. Ficção e história se equivalem enquanto construções narrativas.

Quando a *metaficção historiográfica* retoma elementos da história que pertencem ao passado, não o faz no sentido nostálgico, “*mas para abrir o passado para o presente, prevenindo-o de ser conclusivo ou teleológico*” (HUTCHEON, 1991, p.110).

O questionamento do passado, para Hutcheon, é um meio de criticá-lo e transformá-lo.

Segundo Hutcheon o mundo se tornou literatura. Não há mais distância entre história e literatura. Ambas são permeáveis. Tanto a literatura quanto a história são discursos, representações. A narrativa pós-moderna, na concepção da autora não é não-histórica. Ela busca a história de maneira não nostálgica, problematizando as relações de fronteira entre ela e a ficção. Já não se é mais capaz de diferenciar exatamente o que é história e o que é ficção se ambas não passam de construções discursivas, representativas.

A teórica citada atenta para o que denomina paradoxo da pós-modernidade, que ocorre com a retomada do passado de maneira a subvertê-lo, problematizá-lo e afirma que a função de sua paradoxal combinação entre a auto-reflexividade metaficcional e o tema histórico, é problematizar tanto a natureza do referente como a relação dele com o mundo real, histórico, por meio de sua combinação paradoxal da auto-reflexibilidade metaficcional com o tema histórico.

Hutcheon enfatiza as relações que existem entre o pós-modernismo e o modernismo. Ela demonstra como os autores pós-modernos problematizam as suposições modernistas que privilegiam um centro fixo, a separação do real e da ficção, a rejeição da cultura de massa entre outros pressupostos. Acredita que estratégias modernistas tais como a auto-reflexividade, a ironia e a metaficção fazem parte, de maneira transformada, da ficção pós-moderna.

A metaficção de Hutcheon (1991, p. 106) resume-se em

[...] obras de ficção que refletem conscientemente sobre sua prévia condição de ficção, acentuando a figura do autor e do ato de escrever, e até interrompendo violentamente as convenções do romance, mas sem recair na mera absorção técnica.

Tanto na história quanto na ficção, há sempre uma construção dos fatos que obedecem às convenções da linguagem, por isso, é sempre problemático estabelecer uma distinção segura entre o real e o ficcional, sempre se está sujeito a manipulações de ordem ideológica.

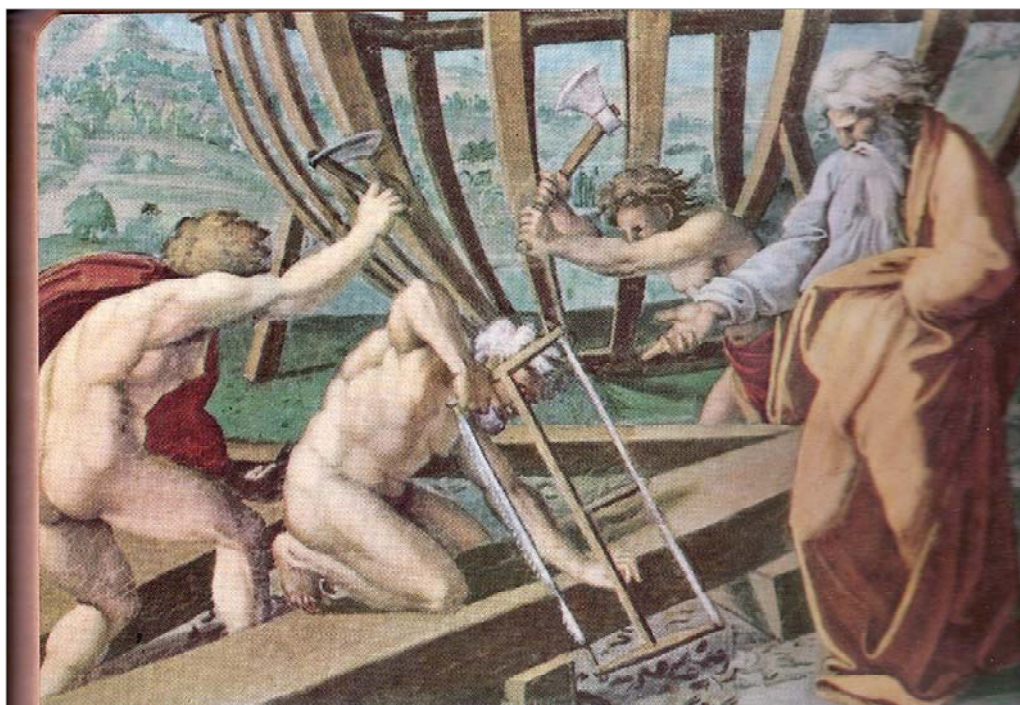
No conto “*J's Marriage*”, Coover retoma mitos bíblicos antigos e faz uma leitura desses mitos que problematiza tanto o texto original da Bíblia, quanto sua própria ficção, mostrando, como afirma Hutcheon (1991), que em todos os discursos o sujeito da história é o sujeito na história e a sua própria estória.

O conto em questão realiza uma crítica aos textos tidos como verdade, como os da Bíblia.

Através de um fato histórico – o bíblico – Coover força o leitor a repensar o passado histórico da bíblia, através de sua ficção, e enfatiza, também, o caráter ficcional da história de Maria e José da Bíblia.

Agindo assim, Coover muda o olhar dos leitores, que passam a questionar a veracidade do texto sagrado tal como ele chega ao homem hoje e percebem que ficção e história se equivalem enquanto construções narrativas.

THE BROTHER



A construção da Arca de Noé, Gen. 6, 14 (Giulio Romano: *o Vaticano, Roma*) – Bíblia Sagrada. Rio de Janeiro: Edição Barsa, 1965.

11- THE BROTHER

Coover, em seu texto "*Tale, myth, writer*"¹ aborda as relações entre esses três elementos, dizendo que o conto é “the underbelly of myth”, ou seja, a parte fraca ou indefesa do mito, um esboço dele. Neste mesmo texto, o autor norte-americano compara, inicialmente, o conto e o mito, estabelecendo suas diferenças e semelhanças. Aos olhos do escritor, os antagonismos são assim estabelecidos: o mito é a cabeça, o conto, o corpo; o mito é força, o conto resistência; o mito é gentil, o conto, desobediente; o mito é estrutura, o conto é fluxo; o mito é rei, o conto, tolo; o mito é sagrado, o conto, profano; o mito é pai, o conto, filho; o mito é trágico, o conto, cômico; o mito é fantasia como nos sonhos, o conto é como a vida despertando nas pessoas; o mito vive em lugares limitados, o conto é andarilho, não possui residência fixa; o mito apresenta a realidade, o conto é uma alternativa subversiva à noção oficial de realidade.

Porém, o mito e o conto se aproximam, consoante Coover, por serem ambos maliciosamente conservadores, loucamente desejosos e tímidos ao real. Além disso, os dois possuem a capacidade de envolver as pessoas e residem dentro de uma indústria do conhecimento da qual também o escritor é um residente.

Ao se observar as considerações acima citadas por Coover teoricamente, porém de forma poética, nota-se que o conto é algo que não se dissocia do mito, apesar do antagonismo existente entre ambos. O conto apresenta características que lhes são inerentes e, muitas vezes opostas ao mito, contudo essas oposições aparentes são o elo entre o mito e o conto, mediado pelo papel do escritor. É na oposição que se encontra, por mais paradoxal que possa parecer, os laços que unem mito e conto. Para existir, o conto bebe nas águas do rio do mito.

O ensaio teoriza o que o autor realiza em suas obras, ao aproveitar os mitos bíblicos como elemento estruturador de seus contos, desmistificando, ou seja, libertando-os de sua visão como “cabeça” (razão, autoridade), e mostrando-os como corpo (aquele que sustenta o mito, porém sem ser sagrado, mostrando que o profano é a saída para a subversão da idéia oficial de realidade).

Coover concretiza em seus contos a proposta do texto "*Tale, myth, writer*" também pelo fato de reconhecer que todos esses elementos encontram-se sob o domínio de um interesse maior: a indústria do conhecimento. Para servir a ela, forma-se uma cadeia: o mito é aproveitado nos contos pelo escritor que vende suas obras, colocando todos (mito, conto e ele

¹ O conto "*Tale, myth, writer*" foi enviado pelo autor à pesquisadora por e-mail e não tem dados de publicação, por isso não será incluído na bibliografia. O texto será disponibilizado no anexo.

mesmo) a serviço do lucro. O escritor norte-americano chama atenção, ainda, para o fato de o conhecimento ser algo efêmero, que perde seu valor. Desse modo, os contos, realizações do escritor, e, portanto, a literatura, não passam de obras construídas para servir a um breve momento e preencher a cultura de modo passageiro, como um bem de consumo. Coover retira o poder “autoritário” da literatura e parece questionar a finalidade dela e o papel do escritor contemporâneo que ao seu modo de ver é alguém consciente, que escreve para vender e quer suas obras reconhecidas, apesar de saber que o conhecimento é algo muito pequeno e breve diante do grande número de obras que surgem no mundo contemporâneo no qual as informações parecem infinitas, angustiando o leitor que nunca consegue alcançar a totalidade do conhecimento ou sequer chegar perto dessa totalidade.

Coover desmonta a autoridade mítica ao dizer que se o mito é verdade, dogma, no conto mais modesto ele se transforma em um “populista aborrecendo a imaginação”. Nota-se, com isso, o desejo de Coover de, por meio de seus contos, tirar a autoridade mítica. Porém, o autor reconhece que é o mito que fornecerá a matéria-prima para o conto. É do aborrecimento da imaginação que nascerá a criação do autor e, conseqüentemente, o conto. Por sua vez, o conto perturbará os leitores, mostrando uma nova versão dos mitos, livre das amarras seculares que lhes são conferidas. Não há dúvida que para o autor norte-americano o mito seja necessário, porém ele o é enquanto elemento estruturador de uma nova narrativa subversiva, crítica, questionadora. O mito, na obra de Coover, não é tido como um elemento acessório de um mero tema, mas como elemento estruturador da narrativa, seu motivo maior. Não há como explicar e questionar os fatos contemporâneos, a não ser através do aproveitamento de elementos cristalizados historicamente no imaginário das pessoas, por isso a saída para as explicações e questionamentos é retomar os mitos.

Coover percebe como a indústria do conhecimento é dominadora e serve a interesses maiores (instituições como o Estado, a Igreja etc.), tentando formar pessoas passíveis de serem dominadas, pouco questionadoras, como mostra ao dizer que “muito desta indústria é destinada a fazer dormir e a mimar o inconsciente”. Por isso o autor norte-americano entende que é papel do escritor “acordar” o inconsciente adormecido, quebrar as raízes míticas de seu estado “mimado”, fazendo com que o leitor perceba as dominações que lhes são impostas pela indústria do conhecimento, tornando-se alguém mais consciente e menos dominado, capaz de abrir as cortinas do passado, dos mitos e dogmas cristalizados e perceber as intenções que estão por detrás deles, entendendo que todos eles servem a um discurso maior de dominação do qual ele, leitor, faz parte. Apenas entendendo o mecanismo de dominação se é capaz de enfrentá-lo, negá-lo e de deixar de fazer parte dele.

De acordo com Coover, o conhecimento é algo que requer grande esforço e, por isso, só pode ser mantido por períodos limitados, caso contrário, tornaria as pessoas irracionais, insensatas. Ao dizer isso, Coover chama atenção para o fato de o conhecimento ser limitado e superado constantemente. Segundo o autor, tal fato é positivo para que o ser humano não se sinta detentor da verdade. O sentimento de verdade única, para Coover, torna as pessoas insensatas e irracionais. O autor norte-americano chega a ser irônico ao tratar do assunto, avisando àqueles que se pretendem como detentores de verdades, que são bastante ingênuos diante dessa crença. Coover parece dizer que quanto mais se crê verdadeiro, mais se é tolo.

Coover chama atenção também para o desejo de se conhecer o todo. Para ele é visível que as pessoas conhecem muito pouco de tudo. O conhecimento completo é uma ilusão, adverte o autor norte-americano. De acordo com Coover poucas pessoas trilham o caminho do conhecimento alerta, consciente (aquele que foge das ilusões e da totalidade do saber). Para Coover um exemplo de busca de conhecimento alerta se concretiza na figura mítica de Odisseu, o aventureiro herói que resistiu a canções sedutoras das sereias e ao sono profundo. O leitor ideal deve ter uma atitude semelhante a de Odisseu e acordar do sono profundo, despertando para o conhecimento alerta. Odisseu, mesmo açoitado pelo mastro, resistiu à tentação. Os leitores, mesmo açoitados pela indústria do conhecimento, devem entendê-la para não serem devorados por ela, resistindo à tentação de viverem a serviço dela em um sono profundo.

Coover é bastante irônico ao dizer que a maioria prefere viver a serviço da indústria do conhecimento e não como Odisseu e relata seu poder de dominação que vem desde a colonização: “*Settle into prime time, go to a movie, watch a game instead. Better not to read at all, certainly nothing by the writer*”. O autor norte-americano revela o quanto as pessoas estão enredadas pela indústria do conhecimento representada pela mídia ao dizer que vão ver um filme e, em vez disso, assistem a um jogo e preferem não ler nada através da visão do escritor. Coover mostra que as pessoas assistem a qualquer coisa na televisão; não importa o que se assiste, mas sim o fato de assistir, de ficar horas diante dela, por exemplo, sem pensar em nada, sem questionar nada, alienadamente. A leitura é esquecida porque é perigosa, tira as pessoas da apatia para mostrar, através do escritor, novos horizontes que perturbariam o mundo “organizado” das pessoas em geral, para mostrar o quanto são dominadas. Coover parece mostrar que a maioria delas prefere ficar amarrada diante da televisão a ler. A leitura pode ser árdua, a televisão é prazerosa.

O conto, para Coover, inicia e vai adiante, enquanto o mito se recolhe em casa. O escritor, assim como o conto, segue adiante, mas é um personagem no conto de seu próprio conto, colide no conto. O escritor, aos olhos de Coover, é desconfiado. Esse papel dado ao

escritor mostra a postura que o autor norte-americano espera do escritor. Para ele, é papel do escritor “desconfiar” de tudo, para que lance novos olhares diante dos elementos cristalizados pela sociedade através do tempo, por exemplo, os mitos.

Para o conto, diz Coover, o escritor é um “bastardo trapaceador sem escrúpulos que pode pegar você por trás e roubar seu humor sem que você se dê conta disso”. Coover está tentando mostrar que o escritor é quem conduz o conto e, portanto, dá a ele o caráter que desejar e o apresenta aos leitores de modo a desestabilizá-los, fazendo-os pensar em novas condições para os modelos sociais e culturais que povoam o mundo há séculos. Agindo assim, o escritor, por meio de seu conto, pode mostrar ao leitor coisas que ele não gostaria de ver, pois é mais fácil aceitar o que já existe como verdade, do que alçar novos horizontes. Desorganizar o mundo das pessoas é incomodá-las, tirá-las do sossego do qual nem sempre elas querem sair, tirando-lhes, assim, o humor. Para Coover, o escritor é um trapaceador, assim como para Fernando Pessoa ele é um fingidor.

De acordo com Coover, quando o mito se torna antagonista no conto, a relação conto/escritor é ainda pior. O autor ainda afirma que o escritor ser trapaceado pelo conto é diferente de sê-lo pelo mito. Coover define o mito como algo com garras de ferro, talvez pelo fato de este se pretender como dominador, detentor de uma verdade. O conto, diz Coover, sempre rirá do leitor e o deixará seguir, mas o mito é “feroz, mal humorado e inflexível”. Para Coover o mito amarra o leitor, enquanto o conto sempre o envia para uma estrada aberta, mesmo que seja a mesma estrada. O conto, portanto, sempre mostra novos caminhos, novas possibilidades ao leitor, mas o mito não, o mito aprisiona, encarcera com sua autoridade, não permite novas interpretações. É a partir dessa idéia que reside todo o mecanismo de construção dos contos de Coover. Ele, escritor, apropria-se do mito para tirar seu poder tirânico, através da inserção e desestabilização dele no conto. Há uma ressignificação do mito, de modo a se pensá-lo de novas formas. O mito ganha novas versões que permitem questionar a veracidade pretendida pelo mito tradicional, original.

É interessante notar a analogia feita por Coover entre o mito e uma mansão “cheia de convidados, cômodos e corredores, com cortinas fechadas, portas trancadas e sótãos horrorosos que ninguém pode evitar sempre”. O mito, então, está lá, pronto, “verdadeiro”, inflexível, misterioso, com convidativos cômodos que o leitor deseja percorrer, porém suas cortinas estão fechadas, pois não quer ser questionado, já que é um “detentor da verdade”. Suas portas estão trancadas para o novo. Deve-se aceitá-lo como ele é, imutável, intransponível. O mito tem sótãos horrorosos os quais se tenta evitar – o lado que esconde, o poder dominador, tirânico – mas nem sempre é possível.

O escritor é um “arrombador de casa” por profissão, como diz Coover, é um “intruso na mansão do mito”, que corre, de acordo com o autor, o risco de se perder e nunca voltar novamente, e o risco ainda maior de encontrar conforto nela e esquecer os motivos de tê-la invadido. Coover afirma, assim, que o trabalho do escritor é invadir o mito e dar novos sentidos a ele. O bom escritor consegue cumprir essa tarefa, mas alguns não obtêm tal sucesso e se perdem sem conseguir realizar o que pretendiam ou, pior do que isso, confortam-se no mito, pactuando com ele o doce sabor da tirania, perpetuando-o sem questioná-lo, vivendo ao seu lado pacificamente.

Para Coover, as razões de se invadir a mansão ou o mito são: fazer um pouco de criação redecorando, deixar a luz entrar e retornar o santuário à humanidade novamente. Cercar fantasmas com piadas e trazer a casa abaixo, se possível. Como se nota, Coover não poupa o mito, ao contrário, ele o destrói em seu sentido original – coloca a mansão abaixo – para deixar a luz entrar (novas possibilidades de leitura do mito, mais humanizadas). Todo esse processo não ocorre sem ajuda da piada, da ironia, como elementos desconstrutores da “verdade”.

O escritor tem de evitar o real. O mito não se esforça para isso, faz-se presente pela vizinhança pelo mesmo tempo que está na memória das pessoas. O escritor, contrariamente, tem preciosos dias, já que são poucos diante dos do mito. Coover, com essas idéias, mostra que a tarefa do escritor é árdua e a solução para ela é encontrar sua saída por meio do imaginário, diferente do mito que se estabeleceu há muito tempo pelo viés da “verdade”. Por isso o escritor o retoma e o questiona, para provar que a verdade é uma construção de linguagem a qual todas as pessoas estão expostas, presas e cegas diante dela. O papel do escritor é curá-las da cegueira e mostrar que a saída para o real não passa de “imaginação”. A realidade existe para um determinado grupo, dentro de uma determinada cultura e sociedade.

O mito é um servo não confiável, é mestre do seu domínio. O conto é muito mais coagido, sisudo, faz pouco caso das coisas, não tem voz pela insistência do mestre sobre a propriedade (do escritor sobre a escritura), mas é capaz de “erguer carpetes” para revelar o que está escondido, os vestígios de um cômodo com um “aroto gasoso ou a súbita topada de um dedo”. O conto também aponta a saída e mantém o escritor em movimento, como diz Odisseu, de acordo com Coover: “tampe seus ouvidos e continue adiante”. O importante é o escritor continuar seu trabalho de desvelador de possibilidades, sem dar ouvidos ao passado como única fonte de verdade. O passado, o mito, a história são importantes, mas são passíveis de críticas e de novas leituras. Eles são relevantes para a continuidade do trabalho do escritor.

O escritor, como afirma Coover, às vezes se cansa do mito e sai para respirar ar comum e se misturar com as coisas comuns. E, quando olha para trás, a mansão ainda se impõe, aparentemente não mudada. Depois o conto retorna e tem um encontro amigável com

o mito. Pode-se notar que o conto nunca abandonará completamente o mito. Ele pode até cansar de beber em sua fonte, mas retorna ao mito sempre que necessário for. Não se pode negar o mito, porque ele faz parte do inconsciente coletivo das pessoas e as sustenta e conforta, dando estabilidade a suas vidas. O conto pode até rejeitar o mito ou subvertê-lo, mas ele sempre estará presente, firme, intacto perante a coletividade humana. O conto é incapaz de atingir a todos como o mito faz, por isso ser este último duradouro, enquanto o primeiro é efêmero.

O conto, ao mesmo tempo que traz um escritor enfraquecido em resposta ao semblante do escritor desalmado, conta histórias de heróis que derrotam gigantes, decapitam dragões, ganham princesas e reinos, como afirma Coover. Segundo o autor, em cada uma dessas histórias o escritor sabe que o herói foi derrotado, mas a história não diz isso. A moral verdadeira resume-se em você ser um palhaço que cai e se ergue para cair novamente. O conto também fala sobre a história de um menestrel que só tem como ouvintes animais desejosos por comê-lo, mas que estão presos pela música do menestrel enquanto ele canta músicas novas, porém, inevitavelmente ele será comido um dia (quando não apresentar mais o novo). Mas enquanto isso não ocorre, a indústria do conhecimento mantém a mansão do mito intacta, conserta a estrada por onde o conto viaja e tolera o escritor quando é conveniente, preferindo a marginalização dele do que levá-lo à forca. A indústria do conhecimento, de acordo com Coover, é bem consciente de que o escritor será alimentado por uma geração, como ele diz, “a coisa das camisetas e salas de aula e amargos lamentos sobre a indústria que lucra com eles” (escritores).

Coover, conforme o que foi acima abordado, faz uma crítica severa aos contos e à indústria do conhecimento que mantém, de qualquer maneira, o escritor, para obter lucro. De acordo com o autor norte-americano, o escritor torna-se um derrotado porque é incapaz de mostrar a realidade e “mente” que o herói vence. Sabe-se muito bem que nem sempre se pode ganhar princesas e vencer dragões na vida, mesmo que se deseje muito isso. As histórias dos contos parecem ter sempre um final feliz e é aí que reside o perigo do conto, consoante Coover. Também se pode entender que nem sempre o escritor obtém sucesso com aquilo que escreve, ou, às vezes, o obtém sem merecê-lo. Coover aponta para o fato de, nesses casos, a indústria do conhecimento continuar, por dinheiro, em benefício próprio, a manter o escritor e sua obra em evidência. Difunde-se quem será, por exemplo, um cânone para uma geração nas academias, nas salas de aula, tudo em função do lucro. Coover sabe que na contemporaneidade os escritores desejam escrever para vender suas obras e viver delas. O próprio autor comenta seu difícil início, na revista *Playboy*, para poder se tornar conhecido,

no que ele chama de falso início². A indústria do conhecimento também precisa vender e, portanto, alimenta autores vendáveis. Como bem afirma Coover a moral é uma só: as pessoas caem e se erguem diversas vezes e contar outra coisa é ilusório, faz parte do imaginário que sustenta o conto, a criação do escritor. A metáfora do menestrel é bastante interessante. Com ela, Coover aponta para o fato de a indústria do conhecimento ser implacável com o escritor quando este deixa de produzir coisas novas, vendáveis e o digere, relegando-o ao completo esquecimento, marginalizando-o em vez de exterminá-lo de vez.

Coover finaliza seu ensaio dizendo que se tornar consciente é diferenciar o mundo interno do externo. Aborda a dificuldade de se livrar do mundo interno que, de acordo com ele, exerce grande atração, mas deve ser superado como um herói que vence o seu dragão. Deve-se portanto perceber, por meio dos contos, as intenções que estão por trás deles, de quem os escreveu e dos mitos que eles trazem.

Os mitos, diz Coover, são sempre contados da mesma forma, os contos nunca, porém ambos lutam pela harmonia, apesar de o conto desarmonizar.

A tarefa do escritor, segundo o autor norte-americano, é absorver o conteúdo mítico de seu tempo e lutar com ele no seu próprio solo, ou seja, o escritor deve buscar no mito seu espírito de verdade e implodi-lo, questioná-lo de dentro da sociedade em que vive e não externamente, pois o escritor é parte da sociedade que perpetua esse mito e deve, portanto, olhar para ele de perto para conseguir lhe dar novos sentidos dentro do conto.

O texto acima discutido, "*Tale, myth, writer*" foi escolhido para ser trabalhado porque apresenta a relação entre conto, escritor e mito dentro da visão do autor norte-americano. Ele é relevante para se entender todo trabalho de Coover e os mecanismos que o autor utiliza para construir suas histórias, apropriando-se de mitos. É interessante notar que quase todos os trabalhos de Coover são permeados pela retomada de mitos como elementos estruturadores de suas narrativas. Eles não são meros temas na obra do autor norte-americano, são o principal elemento que a compõe, como se pode notar nas análises dos contos anteriores e se perceberá na análise de "*The Brother*".

O conto acima mencionado trabalha com a desconstrução de um famoso mito bíblico: o da arca de Noé. A história de Noé tem origem na Bíblia (GÊNESIS, 1967, 4-5) quando se fala da posteridade de Adão. Noé é descendente de Adão, filho de Lamec que quando o gerou disse: "Este nos consolará nos trabalhos e nas fadigas de nossas mãos, nesta terra que o Senhor amaldiçoou" (GÊNESIS, 1967, 5: 28).

² Comentário do autor feito por e-mail para a pesquisadora.

Desde o nascimento, Noé já estava predestinado a ser um novo Adão e a gerar uma nova linhagem humana, mais pura, diferente da “amaldiçoada” por Deus, por estar corrompida, fruto do pecado de Adão e Eva, conforme prevê a Bíblia (GÊNESIS, 1967, 6: 5-7):

Deus vendo que era grande a malícia dos homens sobre a terra, e que todos os pensamentos do seu coração estavam continuamente aplicados ao mal, arrependeu-se de ter feito o homem sobre a terra. E, tocado de íntima dor de coração, disse: Exterminarei da face da terra o homem que criei, desde o homem até os animais, desde os répteis até as aves do céu; porque me pesa de os ter feito.

Noé, de acordo com a Bíblia, em Gênesis 6, fora um homem justo e perfeito entre os homens do seu tempo e seguia os passos de Deus. Por esta razão, foi escolhido como representante humano, ele e seus filhos (Sem, Cam e Jafet), junto com as respectivas esposas, para sobreviver ao dilúvio causado por Deus e formar uma nova linhagem humana, livre do pecado, mais pura.

Deus ordena a Noé, conforme se pode notar na Bíblia (GÊNESIS, 1967, 6: 14-17), que construa uma arca para sobreviver ao dilúvio:

Faze uma arca de madeiras aplainadas, farás na arca uns pequenos quartos, e calafeta-la-ás com betume por dentro e por fora. E hás de fazê-la do seguinte modo: o comprimento da arca será de trezentos côvados e a altura de trinta côvados. Farás na arca uma janela e darás um côvado de alto ao seu cume; porás a porta da arca a um lado; e farás nela um andar em baixo, um segundo, e um terceiro andar. Eis que estou para derramar as águas do dilúvio sobre a terra, para fazer morrer toda a carne em que há espírito de vida debaixo do céu; tudo o que há sobre a terra será consumido.

Os únicos a serem poupados da morte são Noé e seus filhos com as esposas e um casal de animais de cada espécie existente na terra.

Deus justifica ter escolhido Noé porque era justo diante dele, no meio da geração corrompida. Deus dá um prazo de sete dias a Noé, para a construção da arca, e faz chover por quarenta dias e quarenta noites, exterminando todos os seres que fizera. Durante cento e cinquenta dias as árvores cobriram a terra, até os mais elevados montes. Depois desse tempo, Deus fez soprar um vento forte sobre a terra e as águas diminuíram. No sétimo mês, no vigésimo sétimo dia, a arca parou sobre as montanhas de Ararat. Somente no décimo mês, no primeiro dia, apareceram os cumes e os montes e, depois de quarenta dias, Noé abriu a janela da arca e soltou um corvo que não voltou mais até que as águas secaram sobre a terra. Depois, soltou uma pomba que retornou porque não conseguira pousar já que não encontrara um local seco. A ave retornou, e Noé a recolheu. Depois de sete dias, Noé soltou a pomba novamente e ela voltou, trazendo no bico um ramo de oliveira com as folhas verdes. Noé percebeu, assim,

que as águas haviam cessado. Esperou mais sete dias e soltou a pomba novamente, que não mais retornou a ele.

Noé sai da arca com sua família e com os animais e oferece, em holocausto, as aves e animais puros a Deus, que promete:

Não amaldiçoarei mais a terra por causa dos homens, porque os sentidos e os pensamentos do coração do homem são inclinados para o mal desde a sua mocidade; não tornarei, pois, a ferir todos os seres vivos como fiz. Durante todos os dias da terra, a sementeira e a messe, o frio e o calor, o verão e o inverno, a noite e o dia não mais cessarão (GÊNESIS, 1967, 8: 21-22).

Deus abençoa Noé e faz surgir um arco-íris como símbolo da aliança feita com Noé de nunca mais destruir a terra e os que vivem sobre ela.

No conto de Coover não é Noé quem tem voz ativa, mas o irmão dele que não é nomeado na narrativa, é chamado apenas de “o irmão”. De início já se pode observar a importância maior dada ao irmão de Noé, porque este aparece no título do conto. Também se pode notar a importância do discurso do irmão de Noé pela sensatez dele ao tentar convencer o irmão de que a construção da arca é um ato de loucura, pelo modo como conduz a narração, mostrando que o que pensa é o correto, apoiando a esposa de Noé quando ela percebe a obsessão do marido. É o irmão de Noé que, em primeira pessoa, narra as impressões dele.

Na história de Coover nenhum personagem recebe nome. Só se percebe que se trata da história bíblica de Noé, porque se fala da arca, do dilúvio, dos animais que são escolhidos para unir-se a Noé durante os quarenta dias e noites de chuva.

O recurso da omissão de nomes que se referem às histórias originais das quais Coover se apropria é uma constante em suas narrativas. É um modo de o leitor não estabelecer uma relação imediata com o referente e ir percebendo a referência aos poucos, na medida em que avança a narrativa. É também uma forma de diminuir a autoridade dos textos originais, de tirar seu poder e chamar atenção para a narrativa nova, para outros modos de leitura.

O conto “*The Brother*” é contado pelo foco do irmão de Noé, numa narrativa quase sem pontuação, como se pode notar desde o início do texto:

[...] right there right there in the middle of the damn Field He says He wants to put that thing together him and his buggy ideas and some I says "how the hell you gonna get it down to the water?:" but he just focuses me out sweepin the blue his eyes rollin like they do whe he gets het on some new notion and he says not worry none about that just would I help him for God's sake and because he don't know how he can get it done in time [...] (COOVER, 2000, p. 92).

A única pontuação que aparece na história são pontos de interrogação, talvez pelo fato de Coover querer enfatizar as dúvidas, os questionamentos e o que irá acontecer futuramente com as personagens, reforçando a idéia de que não há certezas ou verdades definitivas. É uma maneira de romper com a estabilidade da narrativa e de quem a lê e de mostrar que o que resta dos discursos são incertezas.

A história de Coover tem início com Noé construindo sua arca e sendo questionado pelo narrador (seu irmão) sobre como a colocará na água. Através da focalização do irmão, percebe-se que Noé está enlouquecido com a construção da barca e quer a todo custo que ele o ajude a construí-la, pois dispõe de pouco tempo para tanto. O irmão de Noé tem dúvidas sobre o fato de ajudá-lo, mas concorda com Noé, apesar de a esposa considerá-lo um tolo. De acordo com ela, o marido mima Noé que nunca fez nada por ele: *“can’t figure it out I can’t see why you always have to be baby in that old fool he ain’t never done nothing for you God knows”* (COOVER, 2000, p. 92).

O irmão de Noé quase enlouquece por ter de trabalhar duplamente: na construção da arca e em suas terras.

A esposa do irmão de Noé sabe, de alguma forma, que Noé nunca ajudará seu irmão. A moça espera uma criança e se vê obrigada a assumir sozinha o difícil período da gravidez e os serviços do marido. A esposa, apesar de tudo, encontra tempo para se dedicar ao marido quando este chega a casa cansado.

O irmão de Noé argumenta que tem muito trabalho a fazer, mas Noé diz que seu trabalho não tem importância alguma se comparado a construção da arca:

“look I got a lot ta work to do buddy you’ll have to finish this idiot thing yourself I wanna help you all I can you know that but” and he looks off and he says “it don’t matter none your work” and I says “the hell it don’t how you think me and my wife we’re gonna eat I mean where do you think this food comes from you been putting away man? you can’t eat this goddam boat out here ready to rot in that bastard sun” (COOVER, 2000, p. 93).

Então, o irmão, mesmo sem querer e entender, continua, como sempre, ajudando a Noé, fato que começou na infância dele, quando Noé aos vinte anos “não sabia fazer nada direito”. De acordo com o irmão, Noé sempre fora diferente, obscuro.

Ninguém mais ajuda Noé, os vizinhos até tentam, mas vão embora xingando depois de um ou dois dias.

O irmão de Noé anseia pelo término da construção e promete que, quando acabá-la, nunca mais voltará a falar com o irmão, nunca retornará a casa de Noé.

A esposa do irmão de Noé chora e o marido se comove com seu choro, arrependido e cheio de culpa por deixá-la sozinha.

O irmão de Noé descumpre a promessa feita à esposa de não mais retornar à casa do irmão, porque resolve buscar madeira para fazer um berço para o filho que nascerá em breve. Quando chega nas terras do irmão, vê que este já está no barco junto com seus familiares e vários animais. A mulher de Noé parece não entender as intenções do marido. Mostra-se desesperada com as atitudes dele. Ela e Noé discutem e o marido promete drogá-la se ela continuar resistindo a permanecer na arca.

O irmão de Noé retorna para sua casa e constrói um berço entalhado com bichinhos, talvez como forma de exorcizar tudo o que passara, mais do que para adorná-lo com um motivo infantil. Ele presenteia a esposa com o berço, que chora emocionada, pedindo ao marido que jamais a deixe novamente. O marido se sente bem e confortado e agradece por ter terminado sua tarefa junto ao irmão Noé.

Então, o irmão de Noé e a esposa bebem vinho e falam sobre o bebê que está para nascer a quem denominarão Natanael ou Ana.

Porém, em meio aos carinhos trocados, a esposa do irmão de Noé pergunta de onde viera a madeira para a construção do berço. O marido diz que a pegou das sobras da construção do barco. A esposa então fica chateada porque sabe que o marido voltou ao lugar onde havia prometido não voltar. Ele se explica a esposa e diz ter estado lá só para buscar a madeira.

A esposa do irmão de Noé se mostra curiosa em saber o que Noé e a família estariam fazendo. O marido conta que

they're all living in the damn thing all expect the old lady she's over there hollerin at him how he's getting senile and where does He think he's sailin to and how if he ain't afraid of runnin into a octypuss on the way he oughta get back home and him sayin she's a nut there ain't no water and her sayin that's what she's been tellin him for six months (COOVER, 2000, p. 95).

Os dois riem muito e fazem piadas acerca da arca e dos bichos que estão nela e também riem do irmão, de sua idéia maluca de construir o barco. Os dois só param de rir, quando o bebê se mexe na barriga da esposa do irmão de Noé, que coloca as mãos do marido sobre a sua barriga para que sinta o filho. Os dois adormecem. Quando acordam, está chovendo. É o início do Dilúvio.

O casal fica feliz com a chuva, porque ela fará crescer a plantação, porém ela não cessa. O irmão de Noé resolve sair e ir até o local onde está a arca para perguntar, ironicamente, se ele queria levar “cupins” na arca. O cupim é mencionado nas brincadeiras

entre o irmão de Noé e a esposa que concluem falar cupim na arca e riem dizendo que levarão um casal do inseto para Noé. É interessante notar a escolha do cupim, animal que destrói madeira. A arca era toda feita deste material e, portanto, não deveria levar algo que se alimentasse dela. Presentear Noé com um casal de cupins seria destruir a barca com um presente dado. Talvez esse fosse mesmo o desejo inconsciente do irmão de Noé e da esposa, após tanto sofrimento e privação durante a construção da arca.

Ao chegar na barca, o irmão de Noé se depara com toda a família de Noé na cobertura da arca. Todos se calam, parecendo drogados. O irmão de Noé tenta fazer contato, perguntando da chuva, mas Noé apenas ergue estranhamente o braço e o coloca no corrimão da arca. O irmão decide, então, não falar nada sobre os cupins. A chuva aumenta e o irmão de Noé resolve voltar para casa.

Ao chegar, conta o que viu à esposa. Ela ri, afirmando que todos estariam loucos.

No dia seguinte, a chuva ainda cai forte e a água começa a subir pelos lugares. As plantações, após uma semana de chuva já estão bastante estragadas e o estoque de comidas se torna escasso. A esposa do irmão de Noé chora e acredita que o marido deveria ter se dedicado à plantação tanto quanto se dedicou à construção do barco. A água sobe até a altura dos tornozelos em volta da casa do irmão de Noé e a invade. O irmão de Noé pensa, então, em pedir para Noé que o deixe, junto com a esposa, entrar no barco. A esposa se nega a entrar na arca de Noé e o marido diz a ela que não deveria ser orgulhosa e resolve pedir ao irmão um lugar entre eles.

O irmão de Noé vai até a barca e pede para Noé um lugar para ele e a esposa. Noé não responde nada, apenas ergue as mãos, como já havia feito antes. O irmão de Noé implora ajoelhado diante da arca, pedindo por ele e pela esposa grávida. Mas Noé já está dentro do barco e não retorna. Então ele grita amaldiçoando Noé e resolve voltar para casa. No caminho a água está muito alta e ele resolve subir em uma colina. De lá, avista o barco do irmão flutuando. Acena e não recebe resposta. Vê sua casa, ou melhor, apenas o topo dela. Volta para casa nadando e resolve retornar para a colina novamente porque tudo já está alagado. E o conto termina com o irmão de Noé se questionando sobre o fato de não lhe ajudar, ele que tanto havia contribuído para a construção da arca.

A história contada por Coover, assume o viés da humanização do mito. O autor mostra que Deus não parece tão divino ou onisciente porque escolhe Noé como representante “puro” da raça humana e não o irmão que se mostrava bom, prestativo, preocupado com todos. Deus parece ter falhado em sua escolha, parece ter escolhido o representante errado, ou, pelo menos, deixado de escolher pessoas tão merecedoras quanto Noé. A humanização do mito

mostra que o poder dele não é único, abrindo novas possibilidades de leitura. Humanizar e dessacralizar o mito é conferir a ele o outro lado da moeda, é mostrar que tudo é uma escolha e que toda escolha é uma parte de um gama de possibilidades. Será que Noé era mesmo merecedor de tal escolha? Será que o irmão dele deveria ser excluído da arca junto com tantas outras pessoas que também ficaram fora dela? Será que Deus tem o poder de saber quem deve ser seu representante? Será que Deus conhece toda a verdade? Será que a história bíblica de Noé ocorreu da mesma forma como se apresenta hoje nas escrituras sagradas? Será que a história de Noé ocorreu mesmo ou é uma alegoria referente a uma inundação que aconteceu em uma pequena parte de algum lugar no mundo?

Todas essas perguntas ficam estabelecidas quando Coover resolve tornar o sagrado profano, humanizando o mito. Assim, o mito torna-se mais uma possibilidade e não a única possibilidade, mostrando que o papel do escritor é levantar hipóteses, questionamentos e o do leitor é ter a chance de saber que pode estar sendo “enganado” pelo mito. Cabe, depois, a cada leitor decidir a leitura que fará: a bíblica, perpetuando o mito e seu poder tirânico, alienador, ou a proposta por Coover, pensando mais criticamente o texto bíblico.

Foucault (1998), em *A Ordem do Discurso*, aborda como todo sistema, doutrina é uma maneira de manter ou modificar o discurso. A igreja, por meio da bíblia, mantém o discurso cristão para que ganhe fiéis e para que estes acreditem nos mesmos dogmas como forma de manter a instituição. Coover se apropria do texto bíblico para modificar o discurso e avisar que as pessoas são dominadas por discursos que se dizem verdadeiros. Não se pode, porém, esquecer que o discurso de Coover também é uma versão, uma possibilidade e que como todo discurso literário traz uma parcialidade a serviço do interesse do escritor.

De acordo com Foucault (1998, p. 49) o discurso “nada mais é do que um jogo, de escritura [...] de leitura [...] de troca [...], e essa troca, essa leitura e essa escritura jamais põem em jogo senão os signos. O discurso se anula, assim, em sua realidade, inscrevendo-se na ordem do significante”.

Foucault aborda a relação de nulidade do discurso como verdade, assim como também demonstra Coover ao dessacralizar o mito. A humanização do mito como discurso mostra que ele não é um discurso de verdade absoluta, ele o é apenas para um grupo de cristãos que nele acreditam.

É interessante notar os estudos de Cassirer (1976) sobre o mito e os comentários que faz em relação à obra de Kant e Müller. Este último já percebia em seus estudos que a verdade do mito não passava de uma ilusão e que para representá-la é necessário recorrer ao signo como mediação. O saber, o mito, a linguagem e a arte se reduziram a uma espécie de ficção,

pois não são mais as medidas da verdade. Isso se torna perceptível, já que o mito, por exemplo, tem sido apropriado, como faz Coover, e ganha uma nova “verdade”, mais humanizada, fazendo cair por terra a tirania mítica de se pretender como verdade única. O que resta é uma “ficção” à medida que não se pode encontrar verdadeiramente o real. No caso de Coover, a Bíblia perde seu valor como verdade e se transforma em ficção, em material narrativo possível e não real.

Kant (apud CASSIRER, 1976, p. 45) não toma a arte, o mito, como símbolos de mera reprodução, como pensava Muller, mas como símbolos capazes de gerar seu próprio mundo significativo. Coover cria em sua narrativa o seu mundo significativo, o mundo que desconfia do mito como verdade.

Cassirer (1976) amplia as idéias de Kant, dizendo que todo conhecimento é simbólico, toda relação do homem com o mundo também o é. O que Cassirer faz é ampliar o que Müller e Kant já haviam percebido – a imagem simbólica do mito, da arte, da linguagem – e abordar essa simbologia como mediadora de todas as relações com o homem. Toda narrativa, portanto a de Coover, todo mito, portanto o bíblico, são símbolos que servem a um determinado discurso, a um determinado propósito. No caso de Coover, para retirar a máscara do mito como verdade e advertir sobre a possibilidade de outras “verdades” ou pseudoverdades.

Fiker (2000, p. 57) também contribui para a análise de Coover quando aborda que sob a óptica de Vico, a metáfora é essencial na formação dos mitos. De acordo com Vico quando as pessoas não compreendem as coisas do mundo, agem metaforicamente. A grande metáfora, para Coover, é a bíblia, no conto “*The Brother*”. Por meio dela, as pessoas buscam a compreensão para sua existência, o apoio para seus temores, para aquilo que não é possível saber. Coover se apropria do elemento bíblico para mostrar que a metáfora é ilusória, porque serve a um discurso: o cristão. Por isso, esquece os outros discursos possíveis. Coover não nega a existência da metáfora, nem pretende que ela desapareça, mas acredita que deve polemizá-la em favor do conhecimento de novos discursos e da descoberta do poder tirânico que ela exerce na vida dos homens.

De acordo com Fiker (2000), o mito assume diferentes significados para cada época, ou seja, não se apresenta da mesma maneira em épocas e civilizações diferentes, mas há pontos comuns ao se pensar o mito, tornando-o, ainda, na contemporaneidade, permanente. Coover tem consciência disso e aproveita esse ponto comum para “desmontar” o mito e dar novos sentidos a ele, sem querer, contudo, que ele desapareça. O autor norte-americano sabe que o mito é forte e permanecerá e que como autor ele pode abrir as cortinas para novos horizontes, mas não apagar completamente o substrato mítico.

De acordo com Fiker (2000), o mito original referendava um universo do qual fazia parte. O mito, na contemporaneidade, já não tem esse poder. Ele é ideológico, inaugurando uma “falsa ordem”, assombrando o “real”. Fiker relata que quando o mito revela algo, na contemporaneidade, ele o faz à serviço da fantasia.

Coover usa o mito no sentido ideológico, como aponta Fiker, à serviço da criação de narrativas, mostrando como os discursos são construídos em benefício de algo ou alguém, no caso do conto “*The Brother*” à serviço do cristianismo.

Pode-se perceber a função do mito para Coover a partir das relações intertextuais estabelecidas entre o conto do autor norte-americano e a Bíblia.

É interessante notar como o conto de Coover mostra que há um dialogismo estabelecido entre discurso bíblico/discurso de Coover e que a relação locutor/interlocutor só é possível através do embate entre discursos, conforme já previa Bakhtin (1993), evidenciando que não é possível se ter acesso direto à realidade, porque este é sempre mediado pela verdade. Mesmo no texto bíblico, não há um discurso de “verdade” se se pensar que a bíblia também foi escrita por alguém, sendo, portanto, produto de um discurso subjetivo, que passa por escolhas e por outros discursos anteriores.

O conto de Coover reitera a questão da falta de realidade na referência. O real é, na verdade, um código. A intertextualidade se coloca no lugar da referência, estabelecendo o diálogo de um enunciado com outros enunciados. Em “*The Brother*”, o discurso de Coover está no lugar do discurso bíblico para mostrar que o discurso sagrado é “falível” e que outros discursos se afirmam em seu lugar. O realismo é, por isso, como afirma Compagnon (1999) a “ilusão produzida pela intertextualidade”.

Assim, nota-se que não se pode chegar ao real – a não ser pelo discurso – e que as relações intertextuais mostram, também, uma pseudo-verdade.

Reyes (1984) também mostra que a realidade discursiva é uma ilusão, ou como a denomina, um simulacro.

Coover tenta colocar para os leitores, através do conto “*The Brother*” que este está enredado por uma ilusão, por um simulacro e deve perceber tal fato questionando o discurso de autoridade, no caso o bíblico. Só há uma saída para o leitor crítico, consciente: aceitar que não há um discurso verdadeiro, nem mesmo o sagrado. Só há discursos simulados, construídos em benefício das intenções de algo ou de alguém.

Faz-se presente, no texto de Coover, a relação de transgressão e de transformação em relação ao seu arquétipo (o texto da bíblia), conforme prevê Jenny (1979). Coover se apropria

da história bíblica e a modifica, ressignificando-a, questionando-a, como se pode observar nas considerações a seguir:

- a) Noé não recebe um nome;
- b) A voz que se destaca como autoridade é a do irmão de Noé e não a do próprio Noé;
- c) Deus é um ser falível, não onipotente;
- d) Destaca-se a história do irmão de Noé e da esposa grávida (não existente na Bíblia);
- e) Noé recebe a ajuda do irmão para construir a arca.

É importante notar que mesmo as relações intertextuais, referendadas pela semelhança com os fatos bíblicos, são realizadas em função da modificação do modo como o leitor a recebe. Os fatos consoantes com a Bíblia, portanto, também são usados para gerar transformação, transgressão.

A função dos animais como seres úteis, por exemplo, é questionada quando Coover ironiza, através do diálogo do irmão de Noé com a esposa, a possibilidade de se levar cupins numa arca feita de madeira, alimento consumido por esse tipo de inseto. A ironia cria um questionamento por parte do leitor em relação à escolha de um casal de cada espécie animal como forma de preservação da espécie. A escolha de um cupim não preservaria nem mesmo a arca do dilúvio, provavelmente a faria “desmanchar” na inundação.

Também o papel de Deus como ser onipotente é questionada. No conto, apesar de Noé, assim como na Bíblia, seguir as ordens divinas, percebe-se que tanto ele quanto Deus se enganam. Deus se equivoca ao deixar de escolher o irmão de Noé para fazer parte da arca e, assim como o deixa de fora, provavelmente exclui muitos outros merecedores de sua compaixão. Noé se equivoca ao deixar o irmão fora da arca e porque acredita na palavra de Deus, um ser tão pecador – pois mata toda a humanidade – e falível – não sabe distinguir entre o irmão bom e o aproveitador, entre Noé e o irmão – quanto qualquer ser humano.

Coover humaniza Deus para mostrar que talvez ele seja como qualquer um de nós, com defeitos, falhas, ou talvez ele nem exista, já que sua função desprovida de onipotência não o tornaria um Deus.

O autor norte-americano realiza, por tudo o que se comentou anteriormente, aquilo que Jenny (1979) já previa: a intertextualidade não é apenas uma desorganizadora de discursos, mas um processo que suscita questionamentos importantes acerca de um discurso arquetípico e um modo de renunciar a discursos que se impõem como únicos e verdadeiros por serem consolidados pelo tempo ou pela autoridade que exercem.

Coover faz uso dos três tipos de ideologias intertextuais propostos por Jenny (1979). O primeiro, – ideologia como desvio cultural – ocorre quando Coover opera seu texto em benefício de uma nova significação, retirando o peso tirânico do texto bíblico. O segundo – reativação do sentido – ocorre porque Coover “perturba” o texto, através da intertextualidade, evitando o triunfo do clichê, apresentando um texto transformado. O terceiro – espelho dos sujeitos – ocorre pois Coover mostra que o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado partilham um destino comum, porque são concebidos como repletos de ficção. Não há mais crença em um sujeito como matéria do sujeito escrevente ou escrito. Por isso só há verdade literária e histórica (no caso a bíblica) na construção da multiplicidade de escritas e textos, na intertextualidade.

Conforme os estudos propostos por Genette (1989), tem-se presente no conto de Coover aquilo que o autor denomina intertextualidade – presença efetiva de um texto em outro texto. A maioria dos pontos de contato estabelecidos entre o texto da Bíblia e o de Coover se dão aproveitando elementos bíblicos que são citados explicitamente como aparecem na Bíblia. A transformação ocorre, como já se disse anteriormente, quando Coover problematiza essas citações em conformidade com o texto bíblico, fazendo surgir novos significados. Coover não altera o fato bíblico em si, mas a forma como o leitor olha para ele.

Dentro dos estudos de Genette (1989), tem-se ainda a presença da metatextualidade, já que Coover comenta o texto bíblico, usando o próprio texto bíblico, a fim de polemizá-lo, criticá-lo e de retirá-lo da função de autoridade máxima, de verdade absoluta. O autor, assim como a maioria dos escritores pós-modernos, tece críticas ao seu contexto, sem deixar de se inserir dentro desse contexto.

Há, ainda, a presença daquilo que Genette (1989) chama de arquitextualidade, ou seja, a relação que o texto estabelece com o estatuto a que ele pertence, ou seja, aos tipos de discurso, aos gêneros literários, ao modo de enunciação. Coover, por meio da arquitextualidade, consegue polemizar o discurso de suas amarras ao texto bíblico, mas não o torna livre totalmente do gênero sagrado. Sempre se terá de recorrer ao gênero bíblico para se compreender o profano e nem todos os leitores deixarão de crer no texto de autoridade, no arquitexto, para “acreditar” no texto profano de Coover. No entanto, o autor norte-americano com certeza desestabilizará o texto bíblico e, pelo menos, gerará questionamentos importantes acerca da verdade sagrada.

Também nota-se a relação hipertextual – relação entre um texto A (hipotexto) e B (hipertexto). O hipertexto, segundo Genette, é aquele que é gerado a partir de outro, anterior a

ele por transformação direta, simples, ou, de maneira indireta, por imitação. Coover faz uma transformação direta do texto, pois percebe-se claramente que o texto que está sendo revisitado é o bíblico, a história de Noé.

Coover como bem afirma Evenson (2003, p. 65), é

very adept at showing the love between Noah's brother and his pregnant wife, presenting them both in a sympathetic manner that works against the Bible story's denigration of them for their unrighteousness. He takes a story that has been told over and over again in the same way in the Judeo-Christian tradition and applies pressure to it, filtering it through a new perspective. Coover wants to suggest there may be another side to the story, a side that does not get recorded in the Bible and which may call into question the ethical nature of Noah's actions. In this interpretation, the story is recast as a betrayal of one brother by another. As told from Noah's brother's viewpoint, the story of Deluge seems closer to the Cain and Abel story. Telling it this way forces us to think about these destroyed in the flood rather than rejoicing over the handful who were saved.

Evenson relata pertinentemente a inversão feita por Coover que leva o leitor a pensar não nos que se salvaram do Dilúvio, mas naqueles que foram mortos por ele e que eram a grande maioria. Sugere-se, assim, um Deus não tão bondoso, capaz de matar muitos por um ideal. A justificativa da matança em massa se estabelece no desejo de Deus fazer nascer uma nova civilização mais pura, porém Ele mesmo age desconsiderando a bondade e a pureza, mostrando, dessa forma, sua parte humana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos contos "*The Brother*", "*J's Marriage*", "*The Gingerbread House*" e "*The Door: a Prologue of Sorts*", Robert Coover deseja levar o leitor a refletir sobre como são construídas as verdades que fundamentam os valores éticos e políticos, os comportamentos e as regras sociais da cultura norte-americana. O escritor mostra nessas narrativas como as pessoas seguem padrões e regras de comportamento ditadas não pelo bom senso ou por informações confiáveis, mas por mitos e representações fictícias que povoam nosso imaginário.

Ao levantar questionamentos acerca dos contos de fadas e bíblicos, Coover remove a voz da autoridade dos textos bíblicos e míticos originais para valorizar vozes que nessas narrativas eram marginais. Se as verdades que norteiam uma sociedade são baseadas em “ficções”, é possível perceber os conteúdos ideológicos das mesmas, pois elas foram criadas tendo como objetivo estabelecer e perpetuar a dominação de uns grupos sobre outros. Coover tenta desmascarar estes sistemas de representações, através de suas histórias, abrindo espaço para outras vozes (como as do irmão de Noé e de sua esposa, a de Chapeuzinho Vermelho, a de Bela e a de José), mostrando outras facetas dos mitos recalcados pelas interpretações tradicionais, comprometidas com as classes dominantes da sociedade.

Coover privilegia aquelas vozes que nos contos originais são relegadas à periferia ou nem são mencionadas. Dessa maneira, o universo de leitura dos interpretantes se amplia, permitindo que novas versões de um mesmo texto sejam consideradas.

Percebe-se, assim, que nenhum sentido é estático. Os escritores pós-modernos, como Coover, exploram a multiplicidade do signo, dando novas perspectivas a narrativas que povoam o imaginário dos leitores, frustrando as expectativas daqueles que tentam realizar uma leitura pré-determinada pelo conhecimento prévio que possuem. O leitor conhece um "novo" texto, através da distorção e da subversão das histórias originais.

O objetivo do autor é pôr fim aos mitos já desgastados, às formas convencionais de se construir histórias, revitalizando, assim, a leitura e tornando-a relevante às complexidades e dificuldades da vida contemporânea.

Coover interessa-se pelo modo como o real e o fantástico se constroem, passando um pelo outro, imbricando-se na ficção. Explora as lacunas entre os eventos reais e como esses eventos são interpretados. Examina o modo de contar histórias e a maneira como as ficções são desenvolvidas e se tornam significativas dentro de uma determinada sociedade. O autor norte-americano permite, dessa maneira, aos leitores, um entendimento não apenas da

dinâmica da história, mas também das ficções que as pessoas criam e que norteiam o cotidiano de suas vidas. Para Coover as interações familiares e a religião — como se pode perceber pelos quatro contos analisados, contêm sempre elementos ficcionalizados, frutos de uma interpretação, dos quais os indivíduos não têm consciência. Esse é um dos motivos que permitem considerar Coover um escritor pós-moderno, comprometido com a necessidade de tirar seus leitores do comodismo e despertá-los para novas leituras e para o modo como os textos foram construídos bem como os códigos de comportamento social que regem seu comportamento.

Nota-se, então, que o ficcionista norte-americano acredita ser função dele fazer brotar no leitor uma percepção daquilo que se esconde por trás dos mitos, dos contos de fadas e de suas interpretações.

Coover mostra que os mitos e ficções ainda povoam o imaginário das pessoas e praticamente comandam suas ações, daí a importância de uma literatura que tenha o papel de conscientizar os leitores sobre as “verdades” construídas a partir de interesses de grupos que desejam manter a dominação no sistema social. Desmascarando a fonte dessas verdades, Coover pretende levar o leitor a romper com esses modelos e a prestar mais atenção naquilo que não é dito, que está mascarado.

As pessoas não percebem o mundo à primeira vista, porque enxergam apenas aquilo que lhes foi determinado pelos modelos e construções a que foram expostas. Elas enxergam o mundo pelas lentes da linguagem, pelos modelos que são recebidos por meio da educação e da cultura (por exemplo, o modelo de relacionamento entre pais e filhos, entre casais), pelos modelos de família, calcados em códigos de representação baseados em mitos e contos de fadas, duas formas de discurso que tiveram importante papel na formação do sistema social e político da sociedade norte-americana. Por esse motivo, Coover e os escritores pós-modernos em geral "perturbam" a organização do mundo dos leitores, mostrando a eles como se tornam brinquedos de instituições políticas, religiosas e familiares sem se dar conta disso. Continuar ou não a perpetuar o "sistema" vigente é decisão do leitor, todavia, quando ele é advertido sobre outras possibilidades de interpretar o mundo para aceitá-lo ou refutá-lo, há um senso de justiça maior, uma possibilidade de escolha e não apenas uma imposição. A ficção pode ajudar a oferecer opções, providenciando novas maneiras de ver o mundo e de questionar as já existentes.

Conforme comenta Evenson (2000, p. 12-13), em relação ao que foi exposto acima, os seres humanos

[...] have a need to order the chaos. They do not simply accept the world around them but instead search for patterns, means of ordering and

cataloging, something to point toward a meaning or purpose in life. Humans are organizing animals; they feel that they have to understand the world, make sense of it, so as to know where they stand in relation to it. In developing this understanding, they try out different possibilities. They employ different narratives about why things are the way they are [...]. Coover writes "In a sense, we are all creating fictions all the time, out of necessity we constantly test them against the experience of life." [...] Coover believes that some myths "continue to be functional [...]. Others outlive their usefulness. They disturb life in un necessary ways, and so it becomes necessary to break up them and perhaps drange their force".

De acordo com Evenson (2000, p. 13), Coover acredita ser tarefa do escritor questionar os velhos mitos e fazer nascer outros, novos. O autor norte-americano afirma, sobre esse assunto, que

[...] is the role of the author, the fiction maker, the mythologizer, to be the creative spark in this process of renewal: he's the one who tears apart the old story, speaks the unspeakable, makes the ground shake, then shuffles the bits back together into a new story. Partly anarchical, in other words, partly creative-or re-creative (apud EVENSON, p. 13).

Coover mostra que o mundo é complicado e não pode ser absorvido de uma única vez, nem, tampouco ser entendido objetivamente. Há muitas casas a serem decifradas. Por isso, as pessoas se agarram a mitos, para tentar organizar suas vidas, estabilizá-las. Mas ao agir assim, tornam-se coniventes com o sistema político e cultural, cegas. O autor norte-americano propõe, então, o trabalho crítico do ficcionista que deve "desmontar" a pseudo organização da vida das pessoas. O mito é algo que diz "confie em mim, eu posso organizar seu mundo". Por essa razão deve ser questionado.

Os mitos só são mitos quando são eficazes. Caso contrário, são ficção. O mito tem autoridade, serve de ponto de apoio para a sociedade, para a vida das pessoas, sustenta a ordem já estabelecida. A ficção deve romper com essa ordem, mostrar as lacunas e construir novos "horizontes" além daqueles que já estão construídos.

Os mitos são histórias "oficiais" sancionadas e não devem, portanto, ser questionados do ponto de vista do sistema estabelecido, ou seja, das instituições que comandam o sistema social e político. Quando isso acontece, eles se desfazem. A ficção tem esse papel: desfazer o mito, desmitologizar.

O objetivo dessa tese foi mostrar como esse processo de desfazer o mito ocorreu em quatro contos de Coover, pelo viés da intertextualidade, mostrar como Coover trabalha o papel da construção da ficção a fim de alertar os leitores para o perigo dos mitos e dos contos de fadas, quando são aceitos integralmente sem serem questionados.

No pós-modernismo, a luta por grandes ideais, grandes verdades (ou metanarrativas como denominava Lyotard) não devem mais ser aceitas porque hoje está claro que elas não eram isentas de ideologia, ou seja, de intenções ocultas, que favoreciam interesses de grupos dominantes. Portanto, tornou-se mais legítimo, hoje, falar em micro-políticas ligadas a problemas do cotidiano e a grupos marginalizados pelo sistema dominante. Coover, em suas narrativas, mostra preocupar-se com isso. Pode-se notar essa atitude, quando o autor norte-americano trata da questão das mulheres dominadas pelo pai ou marido (como Bela e Chapeuzinho) ou dos que não são ouvidos apesar de merecerem ser (por exemplo José e Noé).

Coover mostra, em seus contos, que ninguém conhece a realidade. O saber está espalhado nos discursos mascarados pelas pessoas, pelos meios de comunicação de massa, pelas instituições como a família, a Igreja, o Estado. A intertextualidade, nos contos de Coover, tem a função de desestabilizar o mundo do leitor como verdade, como algo organizado. O autor norte-americano não a usa para reforçar narrativas já conhecidas (mitos bíblicos e contos de fadas), mas para tirar o sossego daqueles que lêem seus contos, esperando a perpetuação das histórias tradicionais. Assim, Coover mostra que ninguém conhece efetivamente o real e que as informações são pouco passíveis de credibilidade.

Sem pretensões de mudar o sistema, o autor norte-americano usa sua obra para problematizar os paradoxos de seu tempo. Não há rejeição dos mitos ou dos contos de fadas, mas aproveitamento deles para que novas interpretações sejam estabelecidas.

REFERÊNCIAS

ANDERSEN, R. The Artist in Coover's Uncollected Stories. In: **Southern Humanities Review**. v. 17, n. 4, p. 315-24, 1983.

ANDERSEN, R. **Robert Coover**. New York: Twayne Publishers, 1981.

ANSART, P. **Ideologias, conflitos e poder**. Tradução de Áurea Weissemberg. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

BAKHTIN, Mv. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. 3. ed. Tradução de A.F. Bernardine et al. São Paulo: Hucitec, 1998.

_____. **Toward a Philosophy of the Act**. Austin: University of Texas Press, 1993.

_____. **Estética da criação verbal**. 4. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARROS, D. L. P. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, D.L.P. e FIORIN, J.L. (orgs.). **Dialogismo, polifonia e intertextualidade**. São Paulo: EDUSP, 1994. p. 1-10.

BARTHES, R. **Mythologies**. London: Granada, 1973.

_____. **A/Z**. Paris: Ed. du Seuil, 1970. (Reedição Col. Points).

BERNE, Eric. **Os jogos da vida: análise transcacional e o relacionamento entre as pessoas**. São Paulo: Nobel, 1995.

BETTELHEIM, B. **A Psicanálise dos contos de fadas**. 3. ed. Tradução de Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BÍBLIA. A.T. Gênesis. Português. 1967. **Gênesis**. São Paulo: Edições Paulinas, 1967.

CAMPBELL, J. **O poder do mito**. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CANTON, K. **E o príncipe dançou: o conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea**. Tradução de Cláudia Sant'Ana Martins. São Paulo: Ática, 1994.

CARVALHO, B. Robert Coover: um dos mais importantes escritores dos EUA lança um romance que parodia Pinóquio. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 29 de junho de 1991. Letras, p. 1-3.

CARVALHO, S.M.S. A ritualização da luta e o simbolismo do jogo. **O Imparcial**, Araraquara, 15 nov. 1974. Suplemento literário, p. 10.

CASSIRER E. **Ensaio sobre o homem**; introdução a uma filosofia da cultura humana. Tradução de Tomas Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. **O mito do estado**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
CASSIRER E. **Linguagem e mito**. 4. ed. Tradução de J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

COELHO, N.N. **O Conto de fadas**. São Paulo: Ática, 1987.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

COOGAN, M.D.; METZGER, B.M. **Dicionário da Bíblia**: as pessoas e os lugares. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. v.1.

COOVER, R. **Pricksongs and Descants**. New York: Grove Press, 2000.

COPE, J.I. **Robert Coover's Fictions**. Baltimore, Md.: The Johns Hopkins University Press, 1986.

DARTON, R. **O grande massacre de gatos**. 2.ed. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ELIADE, M. **Aspectos do mito**. Tradução de Manoela Torres. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

EVENSON, B. **Understanding Robert Coover**. Columbia: University of South Carolina Press, 2003.

FIKER, R. **Mito e paródia**: entre a narrativa e o argumento. Araraquara: Laboratório Editorial -UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2000.

_____. **Vico, o precursor**. São Paulo: Moderna, 1994.

FIORIN, J.L. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006. p.161-194.

_____. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, D.L.P. e FIORIN, J.L. (orgs.). **Dialogismo, polifonia e intertextualidade**. São Paulo: EDUSP, 1994. p. 12-29.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1998.