

## O REALISMO MÁGICO E O ESPAÇO COMO REFÚGIO DA ALTERIDADE EM “A ILHA DOS GATOS PINGADOS” DE JOSÉ J. VEIGA<sup>1</sup>

### MAGIC REALISM AND SPACE AS REFUGE TO OTHERNESS IN “A ILHA DOS GATOS PINGADOS” BY JOSÉ J. VEIGA

*Fabianna Simão Bellizzi CARNEIRO\**

*Alexander MEIRELES DA SILVA\*\**

**Resumo:** Esse trabalho fará uma análise da construção da relação entre o discurso ideológico utilizado em relação a grupos minoritários e o espaço a eles reservado na narrativa contemporânea, tendo como corpus o conto “A ilha dos gatos pingados” (1959), do escritor José J. Veiga. A escolha pelo tema se justifica pelo fato de que o homem contemporâneo, inserido em contexto de significativas transformações nas áreas tecnológica, social, cultural e econômica, tem na figura do outro um agente ativo nesse processo, ou seja, o outro não pode mais ser visto como perturbador ou como aquele que desacomoda o estado de coisas, mas como alguém que faz parte desta dinâmica, apontando para a construção de uma cultura híbrida. Nesse percurso, chama atenção como a Literatura vem retratando esse personagem. Daí que se objetiva, de uma maneira geral, analisar o processo de constituição da relação entre a alteridade e o espaço na narrativa fantástica, representada nessa proposta pela vertente romanesca do Realismo Mágico. Reforça-se que se trata de um trabalho analítico e não conclusivo, portanto a pesquisa se sustenta em fontes bibliográficas que serão devidamente referenciadas ao longo do texto.

**Palavras-chave:** Espaço; Alteridade; Realismo Mágico; Literatura Brasileira.

**Abstract:** This work will review the construction of the relation between the ideological discourse used towards minority groups and the space reserved to them in contemporary narrative, based on the short story “A ilha dos gatos pingados” (1986), by the writer José J. Veiga. The choice for this theme is justified by the fact

---

<sup>1</sup> Este artigo faz parte da pesquisa “Onde vivem os monstros: o espaço da alteridade na Literatura Fantástica contemporânea”. Algumas passagens do mesmo encontram-se adaptadas no capítulo VII do livro “Travessias Literárias”, organizado por Ulysses Rocha Filho e Alexander Meireles da Silva, pela Editora América: Goiânia, 2013.

\* Docente da Universidade Federal de Goiás /Campus de Catalão, onde concluiu seu Mestrado em Estudos da Linguagem em 2013, com bolsa de estudos da CAPES. Contato: [fabiana\\_bellizzi@yahoo.com.br](mailto:fabiana_bellizzi@yahoo.com.br).

\*\* Doutor em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, é professor adjunto da Universidade Federal de Goiás/Campus de Catalão, onde atua no Mestrado em Estudos da Linguagem. Contato: [prof.alexms@gmail.com](mailto:prof.alexms@gmail.com).

that contemporary man, inserted in the context of significant transformations in technological, social, cultural and economical areas, has in the figure of the other an active agent in this process, ie, the other can no longer be seen as disruptor or someone who unsettles the order of things, but as someone who is part of this dynamic, pointing to the rise of a hybrid culture. Along this way, it is important to observe how Literature is portraying this character. Hence it is intended to analyze the constitutive process of the relation between space and otherness in fantastic narrative, represented in this work by the romance mode of Magic Realism. We stress that it is an analytical work which is not conclusive, so the search is based on bibliographical sources that will be properly referenced throughout the text.

**Keywords:** Space; Otherness; Magical Realism; Brazilian Literature.

Antonio Cândido em “Literatura e sociedade” (2006) observa que as áreas sociais, em alguns momentos e de forma incompleta, têm feito suas análises sobre a arte sem que haja um método para isso. De acordo com o autor, “sociólogos, psicólogos e outros manifestam às vezes intuítos imperialistas” (2006, p. 17), intuítos estes que levaram pensadores a momentos em que “julgaram poder explicar apenas com os recursos das suas disciplinas a totalidade do fenômeno artístico.” (2006, p. 17). Há que se fazer, portanto, certas advertências quanto aos aspectos sociais que se revelam em algumas obras. Daí que ao analisarmos as obras estando respaldados apenas em estudos sociais ou antropológicos cairíamos em um simplismo ou reducionismo que poderiam até mesmo matar a essência de uma obra, conforme analisa o autor.

O cuidado que se deve ter, de acordo com Antônio Candido, perpassa questões muito mais abrangentes, do contrário cairíamos em “reduções esquemáticas que se poderiam reduzir a fórmulas, como: “Dai-me o meio e a raça, eu vos darei a obra” (2006, p. 17); ou: “Sendo o talento e o gênio formas especiais de desequilíbrio, a obra constitui essencialmente um sintoma, e assim por diante” (2006, p. 17), como ironicamente assinala o autor. O crítico brasileiro cita, inclusive, um interessante trecho que melhor exprime as relações entre o artista e a sociedade:

O poeta não é uma resultante, nem mesmo um simples foco refletor; possui o seu próprio espelho, a sua mônada individual e única. Tem o seu núcleo e o seu órgão, através do qual tudo o que

passa se transforma, porque ele combina e cria ao devolver à realidade (SAINTE-BEUVE *apud* CANDIDO, 2006, p. 18).

A partir daí ficamos mais confortáveis ao fazermos nossa análise do conto em questão. Devemos, primeiramente, levar em consideração que a Sociologia e outras áreas podem fornecer interessantes e até importantes subsídios para melhor compreendermos o contexto no qual uma obra está inserida, porém não podem explicar o fenômeno literário, que parte do artista e não do sociólogo, afinal, “A obra depende estritamente do artista e das condições sociais que determinam a sua posição” (CANDIDO, 2006, p. 27).

Autor com a força artística de José J. Veiga soube colher, no meio social, material para suas obras. Obras muito bem trabalhadas artisticamente e que fazem o leitor refletir a respeito da condição subumana de tantos personagens que preenchem os espaços das cidades e do campo. O conto que será analisado, “A ilha dos gatos pingados” (1986), de José J. Veiga, publicado originalmente em 1958, mostra minorias segregadas, marginalizadas, oprimidas e até mesmo castigadas fisicamente e que dialoga com fatos ocorridos em nossas sociedades. Dentro dessa proposta, este trabalho fará uma análise da construção da relação entre o discurso ideológico utilizado em relação a grupos minoritários e o espaço a eles reservado na narrativa contemporânea, tendo como *corpus* o conto supracitado do escritor goiano.

Em 2008, uma menina de 12 anos foi resgatada pela polícia de um apartamento situado em uma área nobre de Goiânia. Ela foi encontrada amordaçada e acorrentada na área de serviço do apartamento de uma empresária que a torturava diariamente, além de obrigá-la a executar serviços domésticos, configurando crime de exploração infantil<sup>2</sup>. Em 2010, no Rio de Janeiro, uma procuradora aposentada foi condenada a 8 anos e 2 meses de prisão pelo crime de tortura contra uma menina de 2 anos que estava sob sua guarda provisória à espera de adoção<sup>3</sup>. Neste sentido, o conto “A ilha dos

---

<sup>2</sup>Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Brasil/0,MUL758411-5598,00.html>>. Acesso em: 25 fev. 2013.

<sup>3</sup>Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2010/07/procuradora-acusada-de-tortura-e-condenada-mais-de-8-anos-de-prisao.html>>. Acesso em: 25 fev. 2013.

gatos pingados” traz um tema muito atual: a violência cometida contra crianças.

O conto traz a história de amigos que acompanham Cedil em uma ilha afastada de suas casas. Cedil, irmão de Milila, sofre bastante por conta dos maus tratos cometidos por Zoaldo, namorado de sua irmã e “usurpador do poder paterno, que abusa das surras no menino”. (VEIGA, 1986, p. 34). A situação fica ainda mais insuportável por causa da anuência da mãe de Cedil. Ele, então, resolve refugiar-se em uma ilha e conta com a colaboração de seus amigos.

Esse conto de Veiga possibilita várias reflexões que vão desde o espaço como refúgio à violência contra crianças, passam pela linguagem e cultura muito própria e características daquela região, apontam para o realismo mágico e, por fim, desembocam novamente no espaço – a Ilha dos Gatos Pingados, que fica na memória de crianças que foram felizes naquele local. A narrativa se inicia com a voz de um personagem-narrador lembrando-se do amigo Cedil (que já fugira), volta para os encontros com os amigos na ilha, detalha a violência pela qual Cedil passara na maior parte do conto, passa pelo ápice e termina com a fuga do menino. O narrador abre o conto com o seguinte parágrafo:

Já sei o que vou fazer. Se Cedil não voltar até o fim do ano, vou-me embora para o sítio de minha avó. Lá eu vou ter uma bezerra para tirar cria, um cavallinho pra montar e muitas coisas pra fazer o dia inteiro. É melhor do que ficar aqui feito bobo, pensando toda a vida na ilha, nos brinquedos que a gente brincava, nas coisas que Cedil e Tenisão diziam, e até nos sustos que passávamos, como no dia em que a jangada quase afundou com nós três (VEIGA, 1986, p. 1).

Esse pequeno trecho nos leva aos estudos de Gilles Deleuze e Félix Guattari, na obra “Mil Platôs” (1997), quando os autores levantam suas teorias a respeito dos espaços lisos e espaços estriados. Essas teorias aplicam-se em várias instâncias de nossas sociedades, desde o modelo marítimo, passando pelo modelo físico, matemático, estético, enfim. O que os autores defendem é que tanto no espaço liso quanto no estriado há linhas de vetores e pontos, sendo que no espaço estriado o trajeto subordina-se aos pontos, ao

passo que no espaço liso os pontos subordinam-se ao trajeto:

[...] o espaço liso é direcional, e não dimensional ou métrico. O espaço liso é ocupado por acontecimentos ou hecceidades, muito mais do que por coisas formadas e percebidas. É um espaço de afectos, mais que de propriedades. É uma percepção *háptica*, mais do que *óptica*. Enquanto no espaço estriado as formas organizam uma matéria, no liso materiais assinalam forças ou lhes servem de sintomas. É um espaço intensivo, mais do que extensivo, de distâncias e não de medidas. *Spatium* intenso em vez de *Extensio*. Corpo sem órgãos, em vez de organismo e de organização. Nele a percepção é feita de sintomas e avaliações mais do que de medidas e propriedades. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 162-163, grifos dos autores).

Podemos, então, perceber que a ilha servia como espaço liso, como espaço das sensações, afetos e sentimentos e não das medidas ou propriedades. É na ilha que os garotos desenvolvem uma percepção háptica e sintomática com aquele espaço, o que pode ser percebido no trecho: “Depois que a casa ficou pronta o nosso brinquedo era só na ilha. Eu nem queria mais almoçar quando voltava da escola, preparava merenda escondido, mamãe não sabia e ralhava para eu comer [...]” (VEIGA, 1986, p. 6-7).

Tal relação com o espaço também pode ser observada nos estudos de Borges Filho quando ele cita a palavra “topopatia”, ou seja, “a relação sentimental, experiencial, vivencial existente entre personagens e espaço” (2007, p. 157).

Borges Filho ainda assinala que essa relação entre personagem e espaço pode se desenvolver de duas formas. Na primeira, há uma relação positiva entre os elementos espaço e personagem: “A personagem sente-se bem no espaço em que se encontra, ele é benéfico, construtivo, eufórico. Nesse caso, temos a *topofilia*.” (2007, p. 159, grifo do autor). Em contrapartida, temos que “a ligação entre espaço e personagem pode ser de tal maneira ruim que a personagem sente mesmo asco pelo espaço. É um espaço maléfico, negativo, disfórico. Nesse caso, temos, então, a *topofobia*” (2007, p. 158, grifo do autor).

Cedil não exatamente sentia asco pelo espaço de sua casa, mas o seu temor provinha desse local na medida em que ele também

era ocupado por Zoaldo, seu cunhado. Daí que a topofilia que Cedil desenvolve em relação à ilha é de um grau tão intenso que ele se sente ainda mais feliz nela quando Zoaldo ausenta-se da cidade: “Eu gostava bem da ilha, mas acho que gostava mais era por causa de Cedil. Ele tinha deixado de falar em afogar ou fugir, decerto porque Zoaldo estava viajando [...]” (VEIGA, 1986, p. 7).

Portanto, é no esteio de um ato brusco como o suicídio que os amigos incentivam Cedil a descortinar o local da ilha. Esse espaço, que em princípio seria uma forma de despistar Cedil em seus propósitos de fuga ou suicídio torna-se, para Cedil, o verdadeiro espaço de refúgio contra os maus tratos que ele sofria em casa: “Enquanto ele varria o chão da casa muito entusiasmado eu saí com Tenisão e combinamos que era preciso desistir Cedil de fugir improvisado” (VEIGA, 1986, p. 6).

Importante salientar a peculiaridade de Veiga ao retratar o mundo infantil em suas narrativas. Nas histórias veigueanas as crianças desenvolvem seus próprios códigos sociais que vão de encontro à lógica dos adultos. No conto “A ilha dos gatos pingados”, o isolar-se na ilha e criar um mundo outro se motiva por conta das agressões físicas sofridas por Cedil dentro de sua casa:

A ideia de brincar na ilha começou um dia que Cedil andou fugido de casa por causa do namorado da irmã. Cedil sofria muito, todo rapaz que namorava Milila achava de mandar nele, ele nem podia brincar direito, vivia *vigiado* (VEIGA, 1986, p. 3, grifo nosso).

No conto fica explícito que Cedil não tinha pai, daí que o poder paterno transfere-se para os namorados de sua irmã. Zoaldo, o namorado que aparece no conto, não só vigia Cedil como exerce sobre ele atos de violência a cada desobediência:

Nos primeiros dias do namoro Zoaldo deu uma surra em Cedil por causa de uma malcriação que ele fez para Milila. Cedil estava brincando com outros meninos no barranco perto de casa. Milila chegou na janela e chamou. Ele disse que já ia e ficou brincando. Ela chamou de novo, ele disse para não amolar. Zoaldo desceu a calçada da casa e veio vindo, parecia que ia embora. Mas quando passou perto de Cedil deu um bote e agarrou o coitado pelo cangote, levou pra dentro debaixo de tapa e lá ainda bateu com o cinturão. [...] Depois disso Zoaldo não deixou mais Cedil ter

descanso. Vivia mandando o coitado na rua fazer isso e aquilo, levar e buscar o cavalo no pasto, e volta e meia enfiava o couro nele. Dizia que era para desasnar (VEIGA, 1986, p. 3-4).

Michel Foucault (1987), na obra *Vigiar e Punir*, estuda os aparelhos de vigilância e aparelhos de disciplina utilizados nas prisões, mas que podem ser relidos em várias esferas de nossas sociedades. Muito apropriadamente Foucault observa que “[...] a disciplina “fabrica” indivíduos; ela é a técnica específica de um poder que toma os indivíduos ao mesmo tempo como objetos e como instrumentos de seu exercício” (FOUCAULT, 1987, p. 143, grifo do autor). A interface entre o conto de Veiga e as colocações de Michel Foucault é possível no momento em que conseguimos perceber que quanto mais Cedil é disciplinado, tanto mais Zoaldo se apodera do garoto.

Daí, portanto, a importância do espaço da ilha. Espaço do lúdico e das leis criadas por crianças, uma nova sociedade floresce não mais de acordo com os ditames e regras do mundo adulto. Na ilha não há espaço para surras ou desmandos, muito embora ainda prevaleçam certas regras, como limpar a casa, organizar os brinquedos e buscar comida. Ainda assim prevalece o lúdico e a tranquilidade.

Necessário, nesse momento, destacar a própria simbologia da ilha, que numa leitura metafórica nos remete ao desconhecido, incógnito e a um espaço a ser explorado. Como bem observa Manfred Lurker (2003) em “Dicionário de simbologia”: “Devido à sua localização isolada, muitas vezes de difícil acesso, as ilhas são geralmente associadas ao mágico [...] e ao miraculoso” (2003, p. 337). O autor ainda sinaliza que as ilhas também representam, na literatura, fugas em direção a paraísos aparentes. De fato, o espaço da ilha configura-se, em muitas narrativas, como espaço diferenciado da norma habitual dos personagens. Clássicos como “A tempestade”, de William Shakespeare (2006) e “Robson Crusoe” (1997), de Daniel Defoe (1997), mostram personagens que chegam perdidos em ilhas muito distantes do continente, sofrem por não acharem o caminho de volta e que ao final têm a busca de si.

Na narrativa de Veiga, a ilha promove uma experiência revitalizadora no sentido de oferecer a Cedil um lugar no qual ele pudesse ser o que é – uma criança que, como tal, não aceita as

normas do mundo adulto regido por horários e regras muitas vezes incompreensíveis e contraditórios. A mesma situação se observa no clássico da literatura infantil inglesa “Alice no País das Maravilhas” de Lewis Carroll (2007), no qual as constantes mudanças de tamanho da protagonista refletem o conflito de uma criança assustada ao entrar em outro estágio de sua vida. Alice vive o paradoxo deleuziano de ser grande demais para cometer algumas tolices, mas, ao mesmo tempo, é pequena demais para desejar algumas coisas (KHÉDE, 1990, p. 42).

Merecem destaque os detalhes da ilha de Veiga. Após levar outra surra de Zoaldo por causa do cavalo que desaparecera, Cedil é levado por seus amigos para o espaço da ilha, até como forma de evitar que ele fugisse ou se matasse, uma vez que esses eram seus planos. Após atravessarem uma densa mata, os garotos se apoderam de um lugar que seria só deles, até mesmo por conta das dificuldades de se chegar à ilha:

Lá ninguém ia, o mato era fechado na beira da água, mas varando o mato o resto era limpo, dava muito cará e sangue-de-cristo. Não tinha era canoa, a que costuma ter tinham tirado, com certeza justamente pra menino não atravessar. O jeito era fazer uma jangada de toro de bananeira (VEIGA, 1986, p. 6).

Percebem-se as dificuldades para se chegar ao local da ilha. Semelhante às narrativas de ficção científica que oferecem passagens especiais, senhas, portais mágicos ou acessos enigmáticos para se chegar a um determinado espaço, a ilha de Cedil necessita de uma entrada especial – no caso, uma passagem dificultada por conta do mato e da ausência de algo que se locomovesse na água, tanto que eles constroem uma espécie de jangada, que “[...] teimava em afundar na parte de trás” (VEIGA, 1986, p. 6).

Na ilha os meninos reproduzem, de forma pueril, o que acontece diariamente em nossas sociedades: arrumar casa, limpar e cuidar. Porém, para Cedil isso não era visto apenas como brincadeira, muito embora ele poderia ser criança na ilha sem se preocupar com a violência sofrida em casa. Para Cedil, o espaço da ilha fora escolhido como o local do refúgio:

No primeiro dia fincamos as estacas da casa, amarramos as traves e cortamos uma braçada de varas para trançar as paredes. Cedil queria fazer uma parede de qualquer jeito, com ramo de assa-peixe mesmo, só para poder dormir a primeira noite. Enquanto ele varria o chão da casa muito entusiasmado eu saí com Tenisão e combinamos que era preciso desistir Cedil de fugir improvisado; a gente primeiro fazia uma casinha caprichada, com jirau e tudo para dormir, depois ele mudava para ela se ainda tivesse inclinação (VEIGA, 1986, p. 6).

Sendo um espaço povoado por crianças, é natural que nesse local floresçam fantasias e brincadeiras. E é através de uma brincadeira envolvendo o nome da ilha, que se manifesta a vinculação do conto com o realismo mágico:

A ilha não tinha nome, era tratada só de ilha. Tenisão disse que carecia de dar nome, mas não achamos nenhum que prestasse. [...] Tenisão disse que o bichinho mais bonito do mundo inteiro, até nacional, e o mais custoso de achar, era o gato pingado; tinha uns até pingados de ouro, e esses então nem se fala. Eu não sabia que tinha esse bicho, Cedil também não, mas mostrou logo influência. Disse que se a gente juntasse dinheiro vendendo banana do quintal de cada um, quem sabe se não podia comprar um casal e tirar cria na ilha? Aí ficava sendo a ilha dos gatos pingados (VEIGA, 1986, p. 7).

Veiga dava uma especial atenção à irrupção do insólito em suas obras. Ao participar de um Simpósio em Campinas no ano de 1987, Veiga ressalta o cuidado que tem ao inserir o fantástico:

[...] eu estou sempre atento, vigilante, para que as pessoas acreditem, as coisas aconteçam de uma maneira que não choquem, não passem repentinamente a ser uma coisa inacreditável e fora do contexto daquilo que o leitor está preparado para aceitar (VEIGA *apud* PRADO, 1989, p. 36).

Em um dos contos mais famosos de José J. Veiga, “Os do outro lado” publicado em 1955, há uma passagem na narrativa que mostra pessoas sendo carregadas dentro de enormes bolhas:

Quando ela acabou de dizer isso um clarão muito forte, branco como luz de magnésio, iluminou todo o céu atravessando as paredes e o telhado da casa. Corremos para fora e vimos uma quantidade de objetos como enormes bolhas de sabão cruzando lentamente o céu no rumo do barraco do outro lado. – Vai gente lá dentro! – gritou a irmã de Benigno, cutucando e mostrando. Era verdade (VEIGA, 1986, p. 59).

Para leitores incautos, pode-se inferir uma leitura enviesada no sentido de algo mágico, ilusivo, fortuito ou até mesmo surreal, ou seja, algo fora dos parâmetros tidos como normais. A última frase deste pequeno trecho põe um ponto final em uma possível hesitação que pudesse desacomodar o leitor. As pessoas estavam sendo carregadas dentro de bolhas. Não era mágica. Não era maravilhoso. “Era verdade”.

Porém, antes que se inicie uma abordagem em torno do realismo mágico, não podemos ignorar certos princípios que poderão melhor situar o surgimento dos termos “realismo mágico” e “realismo maravilhoso”.

Mágico ou maravilhoso? Como a literatura se apropria destes termos e a eles acrescenta a palavra realismo? O que ocorre de tão relevante para que a literatura se nutra de uma determinada realidade e a partir dela componha termos complexos (realismo mágico e realismo maravilhoso) e difíceis de serem explicados?

O crítico literário Alejo Carpentier na obra “Literatura do Maravilhoso” (1987, p. 140) pressupõe que a sensação do maravilhoso admite uma fé. Somente os que possuem fé e capacidade de levá-la a todos os setores da realidade, podem acreditar que santos curam doenças, que pessoas transformam-se em lobisomens ou que milagres possam alterar uma realidade:

[...] o maravilhoso invocado na descrença – como o fizeram os surrealistas durante tantos anos – não passa de uma artimanha literária, tão aborrecida, ao prolongar-se, como certa literatura onírica “arranjada”, certos elogios da loucura, de que já estamos fartos (CARPENTIER, 1987, p. 141, grifo do autor).

Aliás, um pouco antes, no prólogo da obra “El reino de este mundo” (1967), Carpentier lança a expressão “realismo

maravilhoso”. Em visita ao Haiti no ano de 1943, Carpentier teria tido contato com uma realidade mergulhada em crenças e religiões primitivas. O cubano logo associa essa realidade à América inteira e a partir daí lança um novo olhar ao continente, que é repleto de histórias de luta, crenças de toda espécie, um acentuado sincretismo religioso, enfim. Esse prólogo gerou inúmeras polêmicas, a ponto de se tornar mais importante que o próprio livro e vir a ser quase que um manifesto a favor da escrita latino-americana, sem interferências europeias. Carpentier destaca que:

[...] na encruzilhada mágica da Cidade do Cabo, tudo resulta no maravilhoso em uma história impossível de se situar na Europa, e que é tão real, entretanto, como qualquer exemplo destinado a uma formação pedagógica, nos manuais escolares. Porém, o que é a história da América senão uma crônica do real maravilhoso? (CARPENTIER, 1967, p. 6, tradução nossa<sup>4</sup>).

Necessário destacar que Carpentier utiliza a expressão “realismo maravilhoso americano” não para registrar um mundo inventado ou fantasiado pelo escritor, mas para registro de uma cultura que sempre ressaltou sua fé: “Pisava eu em uma terra onde milhares de homens que ansiavam por liberdade acreditaram nos poderes licantrópicos de Mackandal, a ponto de essa fé produzir um milagre no dia de sua execução” (CARPENTIER, 1987, p. 141).

Portanto, identificar o realismo maravilhoso com a cultura hispano-americana torna-se uma consequência na medida em que atende a tradição literária mais antiga (o realismo) (CHIAMPI, 2008), bem como resgata a antiga e clássica visão do conquistador europeu quando chega em solo americano e necessita de novos parâmetros de entendimento:

[...] no momento de seu ingresso na História, a estranheza e a complexidade do Novo Mundo o levaram a invocar o atributo maravilhoso para resolver o dilema da nomeação do que resistia ao

---

<sup>4</sup> [...] en la encrucijada mágica de La Ciudad del Cabo, todo resulta maravilloso en una historia imposible de situar en Europa, y que es tan real, sin embargo, como cualquier suceso ejemplar de los consignados, para pedagógica edificación, en los manuales escolares. ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso? (CARPENTIER, 1967, p. 6).

código racionalista da cultura europeia (CHIAMPI, 2008, p. 50).

Percebe-se, então, um traço cultural e social que delineia as bases do realismo maravilhoso. E quanto ao realismo mágico? Como se deu esta transformação do termo “realismo mágico” para o “realismo maravilhoso”? De fato houve uma transformação semântica? São conceitos parecidos ou existe uma disparidade significativa entre eles?

Antonio R. Esteves e Eurídice Figueiredo (2010), no capítulo “Realismo mágico e realismo maravilhoso”, defendem que o século XX marca a maturidade literária da Hispano-América. Os autores salientam que a Europa inicia um processo artístico de ruptura com os modelos realistas dos oitocentos. Tal processo, ao atravessar o Atlântico e se firmar em solo hispânico-americano, faz com que se quebrem as fracas bases da narrativa da época, “[...] baseada em um modelo exógeno, que confundia a realidade com a descrição da exótica paisagem local e das complexas relações sociais herdadas dos modelos coloniais aqui implantados” (2010, p. 393).

Nasce, então, uma literatura engajada, que trazia temas atuais, como a crise do homem americano que entrava no mundo industrializado, mas que ainda vivia em um ambiente agrário e rural (ESTEVES; FIGUEIREDO, 2010, p. 394). Nomes como Jorge Luís Borges, na Argentina; Arturo Uslar Pietri, na Venezuela; Miguel Ángel Asturias, na Guatemala; João Guimarães Rosa, no Brasil, além de muitos outros, se destacam no cenário artístico e literário internacional, fomentando um movimento conhecido como *boom* da literatura hispano-americana. (ESTEVES; FIGUEIREDO, 2010, p. 394). É nesse contexto que surgem os termos “Realismo Mágico” e “Realismo Maravilhoso”:

A crítica, em seu tradicional descompasso com a produção artística latino-americana, diante de tal avalanche de textos, viu-se na necessidade de tentar explicar o fenômeno, ou pelo menos de criar alguns rótulos apressados que suprissem a falta de uma reflexão mais profunda sobre a questão. Foi nesse contexto que se popularizaram, principalmente nos meios acadêmicos, os termos realismo mágico e realismo maravilhoso que, mais que conceitos, seriam rótulos usados de forma mais ou menos indiscriminada, às vezes alternando-se, às vezes opondo-se, às vezes

complementando-se, durante as décadas seguintes (ESTEVES; FIGUEIREDO, 2010, p. 394-5).

Também Irlemar Chiampi (2008), na obra “O realismo maravilhoso”, defende que o termo realismo mágico fora utilizado de forma indiscriminada pela crítica internacional. Imaturamente, os teóricos defendiam que esse termo se encaixava naquele período de crise vivenciada pelo realismo, que ocorria entre os anos 1940 e 1955:

[...] o realismo mágico veio a ser um achado crítico-interpretativo, que cobria, de um golpe, a complexidade temática (que era realista de um outro modo) do novo romance e a necessidade de explicar a passagem da estética realista-naturalista para a nova visão (“mágica”) da realidade (CHIAMPI, 2008, p. 19, grifo da autora).

Importante mencionar que o termo Realismo Mágico se manifesta, inicialmente, nas artes plásticas:

A crítica tem sido unânime em apontar Franz Roh como o primeiro a usar o termo, em seu livro Pós-expressionismo, realismo mágico. Problemas relacionados com a pintura europeia mais recente, publicado em Leipzig, em 1925 (ESTEVES; FIGUEIREDO, 2010, p. 395, grifo nosso).

Aliás, as vanguardas europeias da década de vinte do século passado passariam a usar o termo por alguns anos nas artes plásticas.

Aplicado ao contexto literário é o escritor venezuelano Arturo Uslar Pietri quem utiliza o termo pela primeira vez: “Em Letras y hombres de Venezuela, de 1948, ao analisar a produção de contos daquele país, nos anos de 30 e 40, ele aponta como tendência predominante o realismo mágico” (ESTEVES; FIGUEIREDO, 2010, p. 396, grifo nosso).

Selma Calazans Rodrigues cita que Angel Flores teria sido o primeiro crítico a utilizar o termo realismo mágico no meio acadêmico:

Flores não indagou a sua origem e ampliou enormemente a abrangência semântica do termo, dando-lhe um cunho vago, embora tenha o mérito de apontar, bem ou mal, a origem da

literatura fantástica hispano-americana [...] (RODRIGUES, 1988, p. 51).

A autora ainda observa que Flores teria colocado como marco inicial do realismo mágico a obra “História universal da infâmia”, de Jorge Luis Borges (1935). Duas décadas depois, especificamente em 1967, o crítico Luis Leal lançava a obra “El realismo mágico en la literatura hispano-americana”, “que faz a revelação do contexto em que teria sido cunhada a expressão [...].” (RODRIGUES, 1988, p. 52). Porém, outras partes do mundo se utilizam do termo. Na Itália, através do crítico Massimo Bontempelli em “L’avventura novecentista” (1938), há emprego do realismo mágico de forma a superar a estética futurista. Importante destacar que o escritor Uslar Pietri teria se encontrado com Bontempelli vindo a ter contato com essa estética: “Provavelmente desse conjunto de influências surgiu o emprego da fórmula ‘realismo mágico’, que, na origem europeia, nada tinha de semelhante [...] com a narrativa que surgia então na América hispânica” (RODRIGUES, 1988, p. 53, grifo da autora).

Em comum, escritores europeus e americanos da época defendiam o realismo mágico como algo que superava a realidade. Esta deveria ser misteriosa, enigmática ou até mesmo negada, o que de certa forma empobrecia o texto literário uma vez que apontava a visão do artista (RODRIGUES, 1988). Além do fato de que o termo mágico intercepta um saber que não o literário – um saber que permeia o ocultismo, a magia, o insondável, e que também vai na contramão das teorias literárias:

Como se vê, o problema da implantação do termo realismo mágico na crítica hispano-americana envolve ora a deficiência metalinguística (os dados “reais” são denominados “realistas”), ora no duplo enfoque da questão. O primeiro, pelo referente (o “real”), leva o autor a indefinir a realidade; como uma faca de dois gumes, essa operação, em vez de exorcizar o real o postula como necessário. O segundo, pela atitude do narrador diante do real, conduz o problema para fora do texto, centralizando no ato criador o fundamento conceitual do realismo mágico (CHIAMPI, 2008, p. 23, grifos da autora).

Ainda que os dois termos atestem uma nova visão diante do real face acontecimentos importantes que ocorriam na América, destaca-se que uma das diferenças (indubitavelmente a mais importante) reside no fato de que ao realismo mágico faltou uma abordagem que considerasse esse “novo realismo hispano-americano” (CHIAMPI, 1998, p. 28) não mais trabalhado fora do texto, mas imbricado com os elementos textuais.

Por ora podemos destacar que a utilização do termo realismo mágico tem sido profusa nos últimos anos, “[...] aprofundando a ambiguidade existente desde o princípio e aparentemente sem solução” (ESTEVES; FIGUEIREDO, 2010, p. 398). Os autores, adequadamente, ainda observam que o realismo mágico tornou-se um rótulo que vem sendo aplicado às obras de vários artistas plásticos e escritores latino-americanos, até mesmo como uma saída utilizada pela crítica para homogeneizar uma produção artística multifacetada e heterogênea:

Passado, também, ao que parece, o desejo homogeneizador que tem suas raízes na utopia de uma grande América, a tendência é que tais conceitos adquiram outros matizes, mais condizentes com a multiplicidade dessa realidade cultural (ESTEVES; FIGUEIREDO, 2010, p. 413).

Levantadas as bases semânticas do termo realismo mágico, ficamos mais confortáveis para darmos continuidade a este trabalho. No conto “A ilha dos gatos pingados” (1989), o leitor pode ficar muito mais predisposto a aceitar que crianças podem comprar gatos pingados de ouro após acompanharem o sofrimento de Cedil e testemunharem a alegria por ele vivenciada no espaço da ilha. Sob esta perspectiva, o leitor pode se sentir cúmplice quando da instauração do insólito. Aqui lembramos que, de acordo com os estudos de Tzvetan Todorov, o fantástico abarca o envolvimento não apenas do narrador, mas também das personagens:

O fantástico implica, pois, uma integração do leitor com o mundo dos personagens. [...] A percepção desse leitor implícito se inscreve no texto com a mesma precisão com que o estão os movimentos dos personagens (TODOROV, 2004, p. 37).

A partir desta citação de Todorov podemos identificar alguns traços em comum entre o fantástico e o realismo mágico, ressaltados no texto de Irleamar Chiampi (2008, p. 52-53):

Para caracterizar a experiência de leitura do realismo maravilhoso, o recurso à literatura fantástica é uma estratégia duplamente conveniente: já está suficientemente estudada pelos teóricos do relato e os efeitos emotivos que provoca são neutralizados ou negados no realismo maravilhoso. É certo também que o fantástico e o realismo maravilhoso compartilham muitos traços, como a problematização da racionalidade, a crítica implícita à leitura romanesca tradicional, o jogo verbal para obter a credibilidade do leitor e, razão de frequentes confusões da crítica literária, compartilham os mesmos motivos servidos pela tradição narrativa e cultural: aparições, demônios, metamorfoses, desarranjos da causalidade, do espaço e do tempo, etc.

Realmente há uma neutralização dos efeitos emotivos e até mesmo a inexistência deles no conto “A ilha dos gatos pingados”. Não há o suspense ou ativação do medo por conta dos gatos pingados de ouro ou de algum outro acontecimento fantástico. Por outro lado, o fantástico e o realismo mágico se interceptam, nesse conto, quando trazem um espaço diferenciado, ou nos dizeres de Chiampi, um espaço desarranjado<sup>5</sup>.

A ilha representa, muito apropriadamente, um espaço que não segue as leis daquela sociedade. Não há um poder paterno ou alguém que o represente, que obrigue as crianças a serem obedientes, do contrário elas seriam fisicamente castigadas. Daí que gatos pingados de ouro não são quase nada se comparados à situação insólita vivenciada por Cedil ao sofrer maus tratos do cunhado.

A partir daí os meninos se apoderam da ilha. Não apenas por descobrirem e explorarem um lugar que seria o baluarte contra a violência, mas pelo fato de que eles deram um nome a um local virgem, não explorado por mais ninguém. Merece destaque o fato de que, ao darem nome a um local até então desconhecido e não habitado, os meninos se apropriam daquele espaço. Como bem

---

<sup>5</sup> Fazemos, aqui, uma ressalva uma vez que o Fantástico e o Realismo Mágico são vertentes literárias distintas. Muito embora haja pontos em comum entre essas duas vertentes, o Realismo Mágico não advém do Fantástico.

observa Agostinho Potenciano de Souza a respeito dos nomes que figuram nas obras de Veiga:

O jogo entre o conhecido e o desconhecido, o pragmático e a fantasia, configura o prazer da invenção, uma forma subjetiva de se tornar dono de um espaço. Um espaço que tem reminiscências de infância, como nos nomes de fazendas: Platiplanto, Bom-Tempinho. Chove-Chuva, Amanhece, Bate-Bate, Samurum, Vaivém, Fartuosa, Samaúma, Ururu (SOUZA, 1990, p. 80).

Este espaço diferenciado e nomeado por crianças que encontram o local da topofilia nos possibilita outras leituras que envolvem importantes questões como linguagem e cultura.

Sabemos que não existem gatos pingados de ouro, daí que a inexistência deles apontava para um importante aspecto social: o nome da ilha remetendo a algo que somente poderia ser compactuado entre meninos que tinham as mesmas regras e normas pautadas pelo apreço e amizade entre eles: “O nome ficava bom, mas só se tivesse os gatos. Mas como nenhum de nós arranjou outro, ficamos com esse mesmo por enquanto” (VEIGA, 1986, p. 8).

Qual era a real necessidade de Cedil ao se refugiar no espaço da ilha? Além de dar vazão às brincadeiras típicas de meninos de sua idade, Cedil precisava de um lugar no qual não receberia ordens, não sofreria maus tratos muito menos seria humilhado pelo cunhado. O interesse de Cedil era encontrar um espaço que assinalasse um contraponto às opressões por ele vivenciadas em sua casa, e era o que a ilha representava. Natural, portanto, que o nome fosse ao encontro dessa necessidade, desse local que só existia para Cedil e para seus amigos queridos que também compartilhavam sua tristeza e sua dor: “Eu gostava bem da ilha, mas acho que gostava mais era por causa de Cedil” (VEIGA, 1986, p. 7).

Por fim, o espaço da ilha perde seu encanto e magia no momento em que outros garotos descobrem o local e ateiam fogo nas rudimentares construções que Cedil e seus amigos haviam feito. A partir daí não há mais ilha, não há espaço do refúgio e, portanto, o nome ilha dos gatos pingados fica na memória de garotos que um dia foram felizes naquele lugar.

Por fim, destacamos, no conto “A ilha dos gatos pingados”, manifestações linguísticas muito próprias de uma determinada

sociedade, o que nos instiga a pensar nas imposições e coerções advindas da gramática normativa. Não se pode mais dissociar o aspecto linguístico do aspecto social, uma vez que a língua se manifesta nas sociedades em que ela atua, sofrendo alterações e mudanças inerentes às sociedades.

Em se tratando de um trabalho que arrola questões envolvendo espaço e alteridade, faz-se necessário consubstanciar nossas reflexões a partir dos estudos de teóricos que fomentaram tratados relacionando o espaço marginal e a presença de uma língua não normativa. Afinal: “Uma variedade linguística “vale” o que “valem” na sociedade os seus falantes, isto é, vale como reflexo do poder e da autoridade que eles têm nas relações econômicas e sociais” (GNERRE, 1991, p. 6, grifos do autor).

E aqui cabe a pergunta: dominar as regras gramaticais ou falar de acordo com a norma culta possibilita ascensão social? Antes de responder, um ponto merece destaque: o que seria a norma culta? Por que se estabeleceu que o correto seria deixar de ser asno ou deixar de ser bobo e não “desasnar” (VEIGA, 1986, p.4), por exemplo? Isso acontece porque os padrões normativos são construções feitas de forma a atender aos sistemas dominantes de poder. Kathryn Woodward (2009), em “Identidade e diferença”, fala em dualismos, no qual um dos componentes é sempre mais valorizado que o outro:

[...] um é a norma e o outro é o “outro” – visto como “desviante ou de fora”. Se pensarmos a cultura em termos de “alto” e “baixo”; que tipos de atividades associamos com “alta cultura”? Ópera, balé, teatro? Que atividades são identificadas, de forma estereotipada, como sendo de “baixa cultura”? Telenovelas, música popular? Este é um terreno polêmico e uma dicotomia bastante questionável nos Estudos Culturais, mas o argumento consiste em enfatizar que os dois membros dessas divisões não recebem peso igual (2009, p. 51, grifos da autora).

Muito apropriadamente Kathryn Woodward cita certos dualismos presentes em nossas sociedades. A autora complementa suas observações em relação à cultura e observa que o que se denomina como baixa cultura é sempre vista de forma estereotipada e estigmatizada. Interessante perceber que as colocações de

Woodward se encaixam em várias esferas de nossas sociedades, e no caso específico de que estamos tratando, cabem nos estudos linguísticos:

A tendência para classificar o mundo em uma oposição entre princípios masculinos e femininos, identificada por Cixous, está de acordo com as análises estruturalistas baseadas em Saussure [...]. Mas, enquanto para Saussure essas oposições binárias estão ligadas à lógica subjacente de toda linguagem e de todo pensamento, para Cixous a força psíquica dessa duradoura estrutura de pensamento deriva de uma rede histórica de determinações culturais (WOODWARD, 2009, p. 52).

Dessa forma, acaba-se por privilegiar aqueles que utilizam a norma culta da língua em detrimento das pessoas que fazem parte de um estigmatizado grupo: os que utilizam a língua de forma tida como incorreta. E aqui voltamos aos estudos de Woodward quando a autora defende que as oposições binárias privilegiam uma determinada parte da sociedade, notadamente a parte considerada como alta cultura.

O que se discute, e que deve ser levado em consideração no conto de Veiga, é a presença de personagens com falares marcados e culturas próprias que sofrem uma gama de injustiças cometidas por pessoas que, nas palavras de Woodward, estejam do outro lado do sistema binário. Temos, em muitos contos de Veiga, a forte presença da linguagem rural, da linguagem que não faz parte dos grandes centros urbanos, da linguagem que não se encaixa naqueles que fazem parte da alta cultura.

Sob esta perspectiva, até mesmo a cultura é colocada em discussão. O que seria, portanto, um símbolo cultural? A quem se destina? Como se propaga? Um símbolo contém uma pluralidade de sentidos. Não necessariamente ele deve servir para materializar um desejo, sentido ou anseio, mas ele pode representar algo para uma sociedade. O exemplo das esculturas de santos é bastante emblemático. As esculturas não são os santos, mas os representam. Muito apropriadamente, Benedict Anderson na obra “Comunidades Imaginadas” (2008) cita o seguinte exemplo:

Não existem símbolos mais impressionantes da cultura moderna do nacionalismo do que os *cenotáfios* e túmulos dos *soldados desconhecidos*. O respeito a cerimônias públicas em que se reverenciam esses monumentos, justamente *porque* estão vazios ou *porque* ninguém sabe quem jaz dentro deles, não encontra nenhum paralelo verdadeiro no passado. Para sentir a força dessa modernidade, basta imaginar a reação geral diante do sujeito intrometido que “descobre” o nome do *soldado desconhecido* ou que insiste em colocar alguns ossos de verdade dentro do *cenotáfio*. Estranho sacrilégio contemporâneo! E, no entanto, esses túmulos sem almas imortais nem restos mortais identificáveis dentro deles estão carregados de imagens *nacionais* espectrais (ANDERSON, 2008, p. 35, grifos do autor).

Daí que se pode depreender que o que seria um símbolo representativo para uma comunidade pode não o ser para outra. Muitas religiões não cultuam imagens de santos, por exemplo. Mais ainda: muito além dos símbolos, a cultura de uma forma geral também seria um conjunto de construções que envolve rituais, discursos específicos, língua, tradição, enfim. Representações essas que ficam muito explícitas no conto de Veiga e que marcam costumes e tradições muito próprias de algumas regiões do interior brasileiro, como atestamos no trecho abaixo:

Era bobinho que só vendo, tinha medo de tudo. Não engolia semente de jenipapo para não virar barata na barriga, não comia rolinha assada para não dar fome canina, não jogava pedra na casa de João Benedito porque ele furava um ovo com agulha e a gente ficava cego (eu só joguei uma vez e de longe, porque todo mundo dizia que ele era feiticeiro infalível) (VEIGA, 1986, p. 2).

A título de conclusão, devemos notar que o domínio dos hábitos sociais e da identidade, junto com outros domínios como da cultura e da língua, contribuem para assinalar que existe um pequeno grupo que se mantém no poder e tende, a todo custo, manter esse *status quo*, ou seja, há pessoas que pretendem dominar a cultura, a língua e outros fatores para que possam manter o controle sobre as sociedades atuais. Tomaz Tadeu da Silva defende que “a normalização é um dos processos mais sutis pelos quais o poder se manifesta no campo da identidade e da diferença. Normalizar

significa eleger – arbitrariamente – uma identidade específica como o parâmetro” (SILVA, 2009, p. 83).

No caso do Brasil, o meio rural torna-se um contraponto aos avanços tecnológicos, culturais e sociais advindos das cidades grandes. À ideia de progresso, atrela-se a ideia de desenvolvimento em áreas mais sutis, como a língua e a cultura. Muito embora o conto “A ilha dos gatos pingados” tenha como projeto principal mostrar o espaço como local de refúgio contra a violência – e não estamos nos distanciando desta análise ao ressaltarmos questões importantes como língua e cultura – não deixamos de problematizar que o desvio do que se considera norma pode, sim, segregar pessoas que não se encaixam em determinados “padrões” linguísticos ou culturais.

## Referências

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BORGES, Jorge Luis. *História universal da infâmia*. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2006.

CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. Mexico: Cia General de Ediciones S.A., 1967.

\_\_\_\_\_. *A literatura do maravilhoso*. Tradução de Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Vértice, 1987.

CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva,

2008.

DEFOE, Daniel. *As aventuras de Robinson Crusoe*. São Paulo: L&PM Editores, 1997.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. 1440 – O Liso e o Estriado. In: \_\_\_\_\_. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Peter PálPelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 157-189. v. 5. (Coleção Trans).

EMPRESÁRIA é condenada a pagar indenização a adolescente torturada. *G1*, Goiânia, 12 set. 2008. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Brasil/0,,MUL758411-5598,00.html>>. Acesso em: 25 fev. 2013.

ESTEVES, Antonio R.; FIGUEIREDO, Eurídice. Realismo mágico e realismo maravilhoso. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2010. p. 393-414.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. História da violência nas prisões. 22. ed. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

GNERRE, Maurizio. *Linguagem, escrita e poder*. Tradução de Adelaine Resende, Áurea Regina Sartori e Maurício Balthazar Leal. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

KHÉDE, Sonia Salomão. *Personagens da literatura infanto-juvenil*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1990.

LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. Tradução de Mario Krauss e Vera Barkow. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

PRADO, Antonio Arnoni (Org.). *Atrás do mágico relance: uma conversa com J. J. Veiga*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989.

PROCURADORA acusada de tortura é condenada a mais de 8 anos de prisão. *G1*, Rio de Janeiro, 08 jul. 2010. Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2010/07/procuradora-acusada-de-tortura-e-condenada-mais-de-8-anos-de-prisao.html>>.

Acesso em: 25 fev. 2013.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

SILVA, Tomaz Tadeu (Org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

SOUZA, Agostinho Potenciano de. *Um olhar crítico sobre nosso tempo*. Uma leitura da obra de José J. Veiga. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 3. ed. Tradução de Maria Clara C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VEIGA, José J. *Os cavaleiros de Platiplanto*. Contos. 16. ed. São Paulo: DIFEL, 1986.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 9. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2009. p. 7-72.

*Recebido em 15/04/2013*

*Aceito em 01/06/2013*