

LURDES MICAELLY NERIS FERREIRA

DA FÁBULA AOS FATOS:

A metáfora animal nas obras infantis de Gloria Fuertes

ASSIS-SP

2024

LURDES MICAELLY NERIS FERREIRA

DA FÁBULA AOS FATOS:

A metáfora animal nas obras infantis de Gloria Fuertes

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para obtenção do título de Mestra em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientadora: Dr^a Maira Angélica Pandolfi

ASSIS-SP

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) Ana
Cláudia Inocente Garcia - CRB 8/6887

F383f Ferreira, Lurdes Micaelly Neris
Da fábula aos fatos : a metáfora animal nas obras infantis
de Gloria Fuertes / Lurdes Micaelly Neris Ferreira. — Assis,
2024
99 f.

Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual
Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientadora: Dra. Maira Angelica Pandolfi

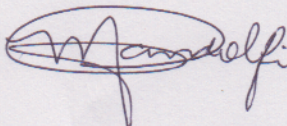
1. Fuertes, Gloria, 1918-1998. 2. Metáfora na literatura.
3. Literatura infantojuvenil espanhola. I. Título.

CDD 808

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE LURDES MICAELLY NERIS FERREIRA, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS - CÂMPUS DE ASSIS.

Aos 11 dias do mês de dezembro do ano de 2023, às 14:00 horas, no(a) Miniauditório de Psicologia e Sala Virtual: meet.google.com/jam-ubqc-cxq, realizou-se a defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de LURDES MICAELLY NERIS FERREIRA, intitulada **DA FÁBULA AOS FATOS: A metáfora animal nas obras infantis de Gloria Fuertes**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Profa. Dra. MAIRA ANGÉLICA PANDOLFI (Orientador(a) - Participação Presencial) do(a) Departamento de Letras Modernas / UNESP/FCL - Assis/SP, Profa. Dra. MARIA DOLORES AYBAR RAMIREZ (Participação Virtual) do(a) UNESP/Araraquara, Profa. Dra. ELIANE APARECIDA GALVÃO RIBEIRO FERREIRA (Participação Presencial) do(a) Departamento de Estudos Linguísticos e Literários / UNESP/FCL - Assis/SP. Após a exposição pela mestranda e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: APROVADA. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

Profa. Dra. MAIRA ANGÉLICA PANDOLFI



Dedico este trabalho à minha família,
meus amigos e a todos os meus alunos.

AGRADECIMENTOS

Realizar a pesquisa da pós-graduação concomitante à atividade docente de língua portuguesa em uma escola pública de ensino integral foi uma experiência desafiadora. Por isso, agradeço a Deus por sua bondade concedida todos os dias para a concretização desta dissertação. Ser aluna da pós-graduação da Unesp de Assis, foi uma oportunidade sonhada tanto por mim como pela minha família.

Portanto, agradeço à minha orientadora Maira Angélica Pandolfi, que me presenteou com a indicação da autora Gloria Fuertes e seu rico acervo. Também pela abdicação das horas dos seus dias, até mesmo no final de semana, para conduzir as orientações, todas elas dadas com muita sabedoria, carinho e paciência. Com ela aprendi, durante essa jornada de três anos, que são necessárias muitas renúncias, entretanto são recompensadas ao receber o título de mestre.

Agradeço aos meus pais: Luiz Carlos Ferreira e Aparecida Neris Ferreira que significam a base de tudo que tenho construído até hoje. Minha mãe é o exemplo de docente comprometida com a educação, é responsável pelo meu amor à literatura, já o meu pai representa a sabedoria e a calma oriundas de desafios que a vida insiste em nos promover.

Agradeço à minha irmã Michele Neris Ferreira, que abrilhanta a minha vida com a sua companhia, e cuidados diários, me sustentou nos dias em que as lágrimas eram inevitáveis, quando não acreditava que seria capaz de prosseguir.

Agradeço ao meu noivo Gabriel Anderson Pereira que, por meio das suas palavras de admiração, me incentivou a jamais desistir dos meus sonhos.

Em memória ao meu avô José Benedito Ferreira, que presenciou todas as minhas conquistas, a primeira mestra da família Ferreira.

Agradeço aos meus tios: Maria Regina Ferreira, Maria Célia Ferreira, Antônio Carlos e Maria Helena Neres que cultivaram e ensinaram a importância da determinação desde criança.

Agradeço à minha amiga Dra. Jaqueline de Oliveira Brandão que por meio da sua história de vida, me mostrou o que é resiliência, confiança, perseverança, humildade e sobretudo o que é ser uma mulher sábia. Obrigada pelos reconfortantes conselhos que a escrita da dissertação tanto exige.

Agradeço aos meus amigos que sempre estiveram na torcida: Danieli Gervazio, Nathália Vilas Bôas Medeiros, Débora Baldassim, Jeniffer Cristiny de Oliveira Lima, Karolenny Cristiny de Oliveira Vieira, Lizandra Caroline Alves, Larissa Gabrielle Sutil Ferrão, Monique Aparecida Siqueira, Leonardo Cintra, Gabriela Jorge, Alex Martins e Fabrício Garcia Albuquerque.

Agradeço à professora Érika Gomes Roberto Martins, um presente que o PIBID viabilizou, sendo a portadora das boas notícias e viés para o ingresso à Pós Graduação.

Agradeço aos docentes da Faculdade de Ciências e Letras de Assis/SP que contribuíram para o aprimoramento da minha dissertação, Dra. Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira, Dr. Francisco Cláudio Alves Marques e Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos.

Agradeço aos meus pastores e amigos: José Roberto Barbosa dos Santos e Cícera Maria da Conceição dos Santos que também foram meu suporte durante toda essa jornada.

Agradeço aos meus professores do ensino fundamental, Maiana Roberta Bocchi de Oliveira e Raul das Neves Filho, que hoje são os gestores da escola E. E. Dom Antônio José dos Santos, em que leciono, por terem acreditado e apoiado o meu sonho.

No creer todo lo que os digan,
El lobo no es tan malo como Caperucita.
Fuertes, 1997, p. 65

Me alegra poder decir
para la futura historia,
que no pasé por la tierra
sin pena ni Gloria
Fuertes, 1997, p. 364

RESUMO

Há muito tempo a figura dos animais permeia as grandes áreas do conhecimento humanísticos – desde os tempos imemoráveis devido à sua intensa relação com o homem, e esse fato reverbera na literatura por meio dos mitos, contos de fadas, fábulas, dentre outros, já que, conforme a sua essência ficcional, exerce uma desconstrução da efígie tradicional dos animais, sendo por vezes uma metáfora do ser humano. A partir dessa premissa, o objetivo desse trabalho é explorar algumas estratégias empregadas pela autora espanhola Glória Fuertes para a construção da metáfora animal em suas obras infantis, analisando características recorrentes, tais como a releitura paródica, o humor, o jogo de palavras, a aversão à guerra, a caça, a valorização do feminino e da sensibilidade infantil diante de temas complexos como guerra, luto, amor, solidão, amizade entre outros. Para alcançar esse propósito, selecionamos obras do acervo infantil da madrileña Gloria Fuertes, uma mulher de personalidade excêntrica, que enfrentou os dissabores da guerra Civil Espanhola e a barbárie da ditadura franquista, além da represália por sua homossexualidade. Consagrada escritora na década de 1950, associada ao movimento *postismo* e de reconhecimento amplo devido à sua figura midiática na década de 1970 com os programas destinados às crianças. As obras destacadas para análise são *Cangura para todo* (1968), sua primeira obra infantil, com a qual obteve o Diploma de Honor, Prêmio Hans Christian Andersen Internacional de Literatura Infantil, composta por treze contos, todos com a presença de personagens icônicos como a *Cangura Marsupiana*, uma representação da valorização do feminino; *La avestruz Troglodita*, pacifista, uma heroína para os tempos de guerra; *El mono Quico*, mediante o cenário ditatorial franquista um exemplo de presidente da selva; *El ogro Payaso*, que em vez de comer as crianças como o pressuposto imaginário, prefere fazê-las sorrir; *La gata Timotea*, uma releitura paródica do conto *A galinha dos ovos de ouro* e *La gata Gertrudis* que de modo irônico não gosta de caçar os ratos. Em seguida, temos as obras: *El Dragón Tragón* (1978), *Plumilindo: El cisne que quería ser pato* (1988), *La pata mete la pata* (1992) e *Animales Trabajadores* (2001), as quais também reúnem inúmeros personagens, sendo eles em sua maioria animais selvagens, como o lobo, a serpente, o polvo, camelo, o dragão, o cisne entre outros, os quais recebem, por meio de recursos e estratégias discursivas, uma vestimenta plurissignificativa. Gloria Fuertes vale-se da metáfora animal para revelar aspectos humanos e tais associações entre o animal e o ser humano constroem o mundo imaginário, que está ligado diretamente ao universo infantil.

Palavras-chave: Gloria Fuertes; Feminismo; Metáfora animal; literatura infantil.

ABSTRACT

For a long time, the figure of animals has permeated the vast areas of humanistic knowledge – since time immemorial due to their intense relationship with humans. This fact reverberates in literature through myths, fairy tales, fables, among others, as, according to their fictional essence, it deconstructs the traditional image of animals, sometimes serving as a metaphor for human beings. Based on this premise, the goal of this work is to explore some strategies employed by the Spanish author Gloria Fuertes in constructing animal metaphors in her children's works, analyzing recurring characteristics such as parodic reinterpretation, humor, wordplay, aversion to war, hunting, the valorization of the feminine, and children's sensitivity to complex themes like war, mourning, love, loneliness, friendship, among others. To achieve this purpose, we have selected works from the children's collection of the Madrid-born Gloria Fuertes, a woman of eccentric personality who faced the hardships of the Spanish Civil War and the brutality of the Francoist dictatorship, as well as reprisals for her homosexuality. A celebrated writer in the 1950s, associated with the *postism* movement, she gained broad recognition in the 1970s due to her media presence in programs for children. The highlighted works for analysis include *Cangura para todo* (1968), her first children's work, which earned her the Diploma of Honor and the International Hans Christian Andersen Award for Children's Literature. It consists of thirteen stories, all featuring iconic characters such as the *Cangura Marsupiana*, a representation of the valorization of the feminine; *La avestruz Troglodita*, a pacifist heroine for wartime; *El mono Quico*, an example of a jungle president in the Francoist dictatorship scenario; *El ogro Payaso*, who, instead of eating children as the imaginary presupposition, prefers to make them smile; *La gata Timotea*, a parodic reinterpretation of the tale of the goose that lays golden eggs, and *La gata Gertrudis*, who ironically doesn't like to hunt mice. Next, we have the works: *El Dragón Tragón* (1978), *Plumilindo: El cisne que quería ser pato* (1988), *La pata mete la pata* (1992), and *Animales Trabajadores* (2001), which also gather numerous characters, mostly wild animals such as the wolf, the snake, the octopus, the camel, the dragon, the swan, among others. Through rhetorical resources and strategies, these characters acquire a multi-significant attire. Gloria Fuertes uses animal metaphor to reveal human aspects, and these associations between animals and human beings construct the imaginary world, directly linked to the children's universe.

Keywords: Gloria Fuertes; Feminism; Animal metaphor; Children's literature.

RESUMEN

La figura de los animales se mantuvo presente en las grandes áreas del conocimiento humanístico desde los tiempos inmemoriales debido a su intensa vinculación con el hombre. Es por esa razón que la relación hombre/animal se ve reflejada en la literatura a través de los mitos, cuentos de hadas, fábulas y otros. Según su esencia ficcional, las distintas tipologías textuales ejercen sobre el símbolo tradicional del animal una fuerza que lo deconstruye y que suele representarse como una metáfora del ser humano. De acuerdo con esa concepción, el objetivo de éste trabajo es investigar y analizar las estrategias de composición empleadas por Gloria Fuertes en la construcción de la metáfora animal en sus obras infantiles, así como los rasgos recurrentes, la relectura paródica, el humor, el juego de palabras, el rechazo a la guerra y a la caza, la valoración del femenino y la sensibilidad de la mirada del niño frente de temas complejos como la guerra, el amor, la soledad, la amistad, entre otros. Para llevar a cabo este objetivo, hemos seleccionado algunas obras representativas de su colección infantil. Gloria Fuertes fue una mujer de personalidad excéntrica, que luchó contra los horrores de la Guerra Civil Española y contra la barbarie de la dictadura franquista. Además, enfrentó las represalias impuestas por la dictadura a su condición de mujer homosexual. Fue también una escritora consagrada en los años 1950, asociada al movimiento *postismo* y ampliamente reconocida por su figura mediática en los años 1970 con programas volcados a los niños. Las obras seleccionadas para el análisis son: *Cangura para todo* (1968), su primera obra infantil, con la que obtuvo el Diploma de Honor, Premio Internacional de Literatura Infantil Hans Christian Andersen, compuesta por trece cuentos, todos con la presencia de personajes icónicos como la Cangura Marsupiana, representación de la valoración de lo femenino; La avestruz troglodita, pacifista, heroína para tiempos de guerra; El mono Quico, a través del escenario dictatorial franquista, ejemplo de presidente de la selva; El ogro Payaso, que en lugar de comerse a los niños como suposición imaginaria, prefiere hacerlos sonreír; La gata Timotea, una versión paródica del cuento de la oca que pone los huevos de oro, y La gata Gertrudis a la que irónicamente no le gusta cazar ratas. Luego tenemos las obras: *El Dragón Tragón* (1978), *Plumilindo: El cisne que quería ser pato* (1988), *La pata mete la pata* (1992) y *Animales Trabajadores* (2001), en las que también reunió numerosos personajes, la mayoría de ellos animales salvajes como el lobo, la serpiente, el pulpo, el camello, el dragón, el cisne entre otros, que reciben por medio de recursos y estrategias discursivas una imagen plurisignificativa. Gloria Fuertes utiliza la metáfora animal para desvelar características humanas así como la construcción de un mundo imaginario directamente vinculado al universo de los niños.

Palabras clave: Gloria Fuertes; Feminismo; Metáfora animal; Literatura infantil.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. GLORIA FUERTES – VIDA E OBRA.....	13
1.1 RECEPÇÃO CRÍTICA DA OBRA POÉTICA DE GLORIA FUERTES.....	20
1.2 UM RECORTE DAS OBRAS INFANTIS DE GLORIA FUERTES.....	31
2. PERCURSO TEÓRICO DA METÁFORA.....	35
3. A ESCRITURA CRÍTICA DA METÁFORA ANIMAL NAS OBRAS INFANTIS DE GLORIA FUERTES.....	47
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	84
REFERÊNCIAS.....	88

INTRODUÇÃO

A poeta madrilenha Gloria Fuertes, nascida no ano de 1917, é autora de uma vasta produção literária. O principal estilo adotado em sua escrita permite que a poeta seja associada ao movimento denominado *postismo*¹, que reverberou na década de 1950, e que distinguiu seus participantes por abordar em seus versos atitudes de inconformismo e preocupações sociais. Entretanto, nossa autora nega fazer parte de qualquer movimento, uma vez que se autoafirma como uma escritora que caminha sozinha.

Dentre as temáticas privilegiadas pela poeta, a solidão, a dor, o luto, o amor e a religião figuram na singularidade de suas composições, mesmo sendo tais temas inerentes à natureza humana. Por esse motivo, Glória Fuertes conquistou reconhecimento internacional e é identificada como a “*poeta de guardia*”, justamente porque seu olhar complacente perante a humanidade tem sido disseminado de maneira ímpar.

Diante do grande manancial que a produção poética de Gloria Fuertes nos proporciona, a vertente infantil, injustamente desdenhada pela crítica por anos, foi priorizada neste trabalho e se justifica pela necessidade de encontrar temas e obras significativas ao público infantil, explorando a riqueza simbólica e o imaginário cultural das obras selecionadas.

A leitura de formação pode ser considerada não somente a motivação para que Gloria Fuertes escrevesse para o público infantil, mas também a sua preocupação, tendo em vista que a poeta não tinha apenas a pretensão de promover o estímulo precoce do hábito de leitura, mas principalmente contribuir para amenizar as dores oriundas das mais variadas formas de barbárie humana a que muitas crianças estão sujeitas. Com o propósito de proporcionar a esse público uma nova visão de sociedade, Fuertes tem como uma das ferramentas de sua escrita a metáfora animal. Desse modo, passa a ser o enfoque desta dissertação.

O primeiro capítulo foi reservado à devida apresentação de Gloria Fuertes; nele indicaremos não apenas seus dados bibliográficos, mas também elementos de sua vida que foram capazes de conduzi-la na construção de sua trajetória como poeta. Para tanto, elencamos os fatos históricos que vivenciou e motivaram a sua escrita, bem como a Guerra

¹ Postismo: sus revistas y manifiestos teóricos nos remiten a su perfil fundamental: la asunción de una clara actitud revisionista de los movimientos de vanguardia europeos, con especial incidencia en aquellas zonas que tienen en el lenguaje y su inventiva la principal fuente creadora. Más allá de su ingeniosa vena humorística, irreverente y anticonvencional, el irracionalismo poético de los postistas no tendrá correlatos similares en la poesía española de posguerra. (Pont, 1986, p. 41)

Civil Espanhola e a ditadura franquista; além disso, a recepção crítica de suas obras será aludida, bem como os prêmios recebidos.

Já o segundo capítulo refere-se à metáfora com o desenvolvimento das principais teorias que circundam esse conceito. Seleccionamos a metáfora conceptual, idealizada por George Lakoff e Mark L. Johnson (1995), em que buscaremos reconhecê-la como sendo um recurso de transferência de significados de um conceito para o outro, sem verdades absolutas, pois são culturais. Tal processo evidencia o entrelaçamento de simbologias que, por sua vez é capaz de criar a pluralidade de significados. Com base nesta perspectiva trataremos a metáfora animal que envolve os animais neste jogo de referencialidade e comparações implícitas.

O último capítulo é destinado à análise de alguns poemas e contos que seleccionamos do vasto acervo de Gloria Fuertes. Ao todo são onze contos e sete poemas que estão inseridos nas obras *Cangura para todo* (1968), *El dragón tragón* (1978), *Plumilindo* (1988), *Cuentos de animales: La pata mete la pata* (1992), que contam com animais como personagens, fato que nos permite a constatação da ocorrência da metáfora animal, além das releituras paródicas dos textos clássicos.

CAPÍTULO PRIMEIRO

1. GLORIA FUERTES – VIDA E OBRA

Gloria Fuertes é autora de um glorioso acervo literário, destinado tanto a adultos como ao público infantil. Todos os seus versos e parágrafos são impregnados de autenticidade, desta forma, foi considerada uma das grandes vozes da poesia espanhola do século XX: “La fuerte vinculación que la poesía [...] mantiene con la cultura popular la encontramos ya en los mismos orígenes de la autora” (Vallejo, 2017, p. 47).

Nasceu na rua La Espada, número 3, situada no bairro Lavapiés, em Madrid, no dia 28 de julho de 1917. De origem humilde, filha caçula de oito irmãos, dos quais somente quatro sobreviveram: “La mayoría de mis hermanitos/ murieron de mortandad infantil/ o de guerra civil” (Cano, 1991, p. 46). Sua mãe trabalhava como costureira e faxineira e seu pai como mensageiro. Para o sustento da casa, mesmo ainda sendo uma criança, “también ayudaba a la economía familiar con pequeños empleos y, en sus ratos libres, disfrutaba (siempre a escondidas) de un buen libro, algo que no gustaba nada a su madre. Cada vez que mi madre me veía con un libro, me pegaba” (Haro, 2020, p. 2).

Ainda que sua mãe não incentivasse a leitura, o pai era mais condescendente. O seu contato com as letras se deu aos três anos de idade, como está descrito em seu poema “*Nota Autobiográfica*” (1950): “A los tres años ya sabía leer/ y a los seis ya sabía mis labores.”. Seus anos de estudos primários foram marcados por diversas mudanças de escolas, dado que ela passou por vários colégios “Alguno, de monjas, en la calle Mesón de Paredes, donde le enseñaron a leer y escribir, y de donde según ella, la expulsaron por escribir en la pizarra cosas inconvenientes” (Gomez-Yebra, 2014, p. 1).

Como aprendeu a ler e a escrever muito rápido, durante esse período “ya leía cuentos, como el de la Caperucita y el de Blanca Nieves” (Cano, 1991, p. 11), mas o enredo desses clássicos a assustava e o seu preferido era o Pinóquio. Já os primeiros poetas que leu foram Bécquer, Rubén Darío y Gabriel y Galán, nomes que agregaram na sua formação leitora e escritora. Há relatos de que “Gloria Fuertes era una joven atrevida que se movía por Madrid en su bicicleta y que ya vestía corbata y falda” (Menéndez, 1999, p. 47).

Em consequência de seus atos transgressores para a época, ao completar catorze anos sua mãe a matriculou em um Instituto de Educação Profissional de Mulher, a fim de que tivesse contato com cursos destinados ao seu próprio gênero: cozinha, bordados à mão e à máquina, higiene, corte e confecção, taquigrafia, mecanografia. Entretanto, Fuertes não almejava ser uma mulher entregue às tarefas domésticas, ou até mesmo seguir os passos de sua mãe como costureira, por isso, também se matriculou nos cursos de Gramática e Literatura.

Em 1934, a vida de Fuertes ganhou um novo rumo: “A los quince se murió mi madre, se fue cuando más falta me hacía” (Fuertes, 1950). De acordo com as observações feitas por Williams (2015), mesmo que a autora não fale diretamente de sua mãe, a carência que a figura materna provoca em sua adolescência (p. 4) faz com que se perpetue em sua vida um sentimento de orfandade, de solidão, que irá acompanhar muitos de seus versos.

A sua juventude é, portanto, marcada por momentos dolorosos diante do cenário da Guerra Civil Espanhola, que ocorreu entre os anos de 1936 e 1939 e, em seguida, a constituição do regime ditatorial franquista. Esses fatos históricos funcionaram como um combustível para a escrita de Gloria Fuertes, traço comprovado por ela mesma: “Creo que de la exaltación del amor y de la profunda tristeza de los bombardeos, de la guerra y de la muerte, de ese enorme lío nació mi impulso poético [...] sin la tragedia de la guerra civil quizá no hubiese escrito nunca poesía” (Cano, 1991, p. 12-13).

Os resquícios que sobrevieram à população foram inúmeros, “Ve la poeta, con tristeza, la inutilidad de la lucha y el trauma que deja en la población además del caudal de sangre y de muerte” (González Rodas, 1997, p. 40). Entre todo sofrimento ocasionado pela guerra, Fuertes tinha a necessidade de possuir uma renda e ajudar nas despesas de casa. Após o falecimento de sua mãe, ela passou a morar com seu pai na rua Abascal. A oportunidade que surgiu para Fuertes foi em um escritório contábil de uma fábrica chamada Talleres Metalúrgicos. Esse local era responsável pela construção de munição com destino ao Exército Popular, “Ella ha declarado en múltiples ocasiones que entre cuenta y cuenta escribía cuentos y poemas, que sin la tragedia de la guerra civil quizá no hubiera escrito nunca poesía” (Monje, 1986, p. 19).

Entretanto, a sua contratação suscitou que, de acordo com Ramón (2006), a esquerda a ignorasse, isso devido a sua colaboração indireta com o franquismo “aunque fuera únicamente en calidad de secretaria y mecanógrafa del Ministerio de Información y Turismo, o quizás

porque en su último libro dedica un poema “Al barrio Fortuna”, dura crítica al falso socialismo” (Ramón, 2006, p. 3).

Durante esse período conflituoso, a escritora vivenciou algumas paixões. Amores que, concomitantes com a guerra, deixaram rastros em sua vida: o seu primeiro namorado, Manuel Rodríguez, assim que deflagrada a Guerra Civil Espanhola, foi como voluntário e nunca mais regressou. O seu segundo namorado foi um médico, culto, cujo nome era Eugênio Rosado Rivas, amor que influenciou certos poemas, porém este morreu fuzilado em uma prisão de Franco.

Em meio a tantas perdas e tanta dor que exalava por toda a população, seu grande anseio se converteu em parar a guerra. Observando à sua volta, “Su preocupación se extendió a todos los hombres que sufrían por culpa de la guerra, en cualquier sitio del mundo. Escribió tantos poemas sobre ese asunto que se la considera una gran pacifista” (Gomez-Yebra, 2014, p. 4). A guerra, a ditadura, a morte, o luto, a solidão que configuraram esses anos da autora são temas que povoam os seus poemas.

Esses primeiros apontamentos bibliográficos são norteadores para a construção do seu estilo literário. González Rodas (1997) e Haro (2020) citam em seus respectivos artigos sobre a nossa consagrada autora algumas datas de suma importância que servirão para reconhecermos que a trajetória de Fuertes é marcada por muitas produções textuais.

Partimos do ano de 1939, quando começou a trabalhar como redatora da revista infantil Maravillas, até o ano de 1953. Esse período foi de publicações de contos, histórias e poesias para as crianças. Posteriormente, essas produções viraram peças de teatro infantil e poemas dramatizados em vários teatros de Madri.

Estando inserida neste âmbito, conheceu o poeta Carlos Edmundo de Ory, um dos principais representantes do postismo: um movimento literário que, de acordo a professora Ocaña (1999, p. 79), se fundamenta no princípio da imaginação como base para a criação artística, na defesa do controle racional dos materiais produzidos pelo inconsciente, assim como o gosto pela experimentação com a linguagem. Portanto, a amizade entre os dois fez dela a primeira mulher simpatizante de tais conceitos.

No ano de 1950, fundou com outras vozes femininas, como Maria Dolores de Pablos e Ángela Figuera, o grupo “Versos con faldas”, no qual se dedicavam, semanalmente, à leitura e ao recital de poemas na rádio e em diferentes bares e cafés do centro de Madrid. Neste mesmo ano, publicou seu primeiro livro de poemas, intitulado *Isla ignorada*.

Mas as suas produções não ficaram restritas somente à publicação de revistas e livros, seus textos também ganharam vida no teatro. Em 1952, estreou no Teatro do Instituto de Cultura Hispânica a sua primeira obra de teatro em verso, intitulada *Prometeo*, pela qual recebeu o prêmio Valle-Inclán.

Dois anos depois, publicou em *Lírica Hispana* (Caracas) a obra: *Antología Poética y Poemas del suburbio e Aconsejo beber hilo* na coleção Arquero. O livro *Poemas del suburbio* foi publicado em 1954, na Venezuela, devido à censura imposta pelo viés da guerra.

Tais títulos permitiram o início do seu reconhecimento em solo hispano-americano. Em uma entrevista realizada no ano de 1977, por Marfil, Fuertes falou com toda graça e sutileza que:

— Dicen que Colón descubrió América, pero América me descubrió a mí [...] después me dieron allí el premio Primera Mención del Concurso Internacional de Poesía Lírica Hispana, por mi libro *Todo asusta*, que también editaron en Caracas, por lo que fui poéticamente conocida en América antes que en España. (Marfil, 1977, p. 71)

As premiações não cessaram e, em 1959, recebeu o prêmio “Acento” por seu inédito livro de poemas *En pie de paz* (Haro, 2020, p. 5). A sua genialidade e sensibilidade para expor o que sentia e pensava a consagrou como a poeta de *guardia*, segundo Acereda (1999, p. 161): “en Fuertes hay siempre una idea de que ella, como poeta, es guardián de la humanidad [...]”.

Entretanto, mesmo sendo responsável pelo conteúdo de várias revistas, peças de teatro, contos e poemas, não podemos esquecer que se tratava de uma mulher, autora da década de cinquenta, que rompeu com os estereótipos. De acordo com Esteban (2010, p. 103), “vivir de la poesía y las actividades que hay alrededor de ella era muy difícil en esa época, y aún en la actual, Gloria decidió buscar un trabajo que supusiera una manera más estable de mantenerse económicamente”.

Tomada essa decisão, em 1955, começou a estudar inglês e biblioteconomia no instituto internacional *Miguel Ángel*. Finalizados os estudos, conseguiu trabalho em uma biblioteca de Madrid que estava ligada ao mesmo Instituto Internacional. Essa iniciativa lhe permitiu vivenciar os melhores anos dirigindo uma biblioteca pública. Durante sua função como bibliotecária, publicou a obra de teatro para crianças *El chinito Chin-Cha-Te* e, em 1956, os contos infantis de *Villancicos* y “*Pirulí*”; momento em que também conheceu a Phyllis Turnbull, diretora de um programa de estudantes universitários americanos em Madrid. Essa amiga, incentivadora, e amada, foi responsável pelo seu ingresso em uma Universidade

de Buchnell, Pensylvania, nos Estados Unidos, onde passou a dar aulas por três anos, de 1961 a 1963, sobre “poetas espanhóis (Monje, 1986, p. 20). Ou seja, seu primeiro contato com a universidade não foi como estudante e sim como professora de literatura espanhola.

Tomando como base os fragmentos de sua biografia, Phyllis foi sua companheira, tanto que mantiveram um relacionamento de quase vinte anos. Todavia, é importante ressaltar que a opção afetiva de Fuertes por outra mulher teve que ser escondida por muitos anos, já que se encontrava em um cenário ditatorial franquista no qual as relações homossexuais femininas eram rigidamente punidas com prisões, eletrochoque, internação psiquiátrica entre outras represálias.

No entanto, isso não a impediu de permanecer ao lado de sua companheira, a “la casa que construye Phyllis Turnbull se convertirá en un remanso de paz para la autora madrileña y en un punto de encuentro con otros intelectuales, escritores y poetas de la época”(Garcera, 2017, p. 215). Sua amada foi a responsável por idealizar e financiar um programa de ajuda econômica, a fim de escolarizar crianças do povoado de Soto del Real. Ambas criaram uma biblioteca infantil ambulante, com o objetivo de diminuir o número de analfabetos que existiam em Madrid.

Com sua constante produção textual, temos em 1962 a publicação de: *Que estás en la tierra*, e *Ni tiro, ni veneno, ni navaja*, tais obras lhe valeram, em 1965, o prêmio Guipúzcoa de Poesía, compartilhado com o poeta Félix Grande. Contudo, muitas outras obras dignas de reconhecimento ainda estavam por nascer. Em 1968, a obra *Poeta de guardia* conquistou a atenção da crítica literária, que o reconheceu como um dos seus melhores livros. Em seguida, *Cómo atar los bigotes del tigre*, em 1969, também lhe rendeu o prêmio Vizcaya de Poesía (Monje, 1986, p. 23).

Já na década de setenta, colaborou com a revista de humor La Codorniz, fundada por Miguel Mihura. Segundo Monje (1986), a *Beca March de la Literatura Infantil*, recibida em 1972, a partir de 1975 se “autobecó” y pasó a vivir tan sólo de la literatura”. Essa decisão mudou a sua rotina, fez com que “incluyéndose aquí su actividad en recitales, temporalmente radio y televisión, y entendiendo que la literatura de la que vivía era fundamentalmente la literatura infantil” (Monje, 1986, p. 20).

Fuertes, portanto, é dona de uma prolífera produção literária como podemos observar: *Isla Ignorada* (1950), *Antología y poemas de subúrbio* (1954), *Aconsejo beber hilo* (1954), *Todo assusta* (1958), *Que estás en la tierra* (1962), *Ni tiro, ni veneno, ni navaja* (1965), *Poeta*

de guardia (1968), *Cómo atar los bigotes al tigre* (1969), *Cuando amas aprendes geografía* (1973), *Obras incompletas* (1975), *Historia de Gloria* (1980) y *Mujer de verso en pecho* (1995), dentre outros.

No entanto, mesmo com diversas obras para o público adulto, a autora ganhou reconhecimento devido às suas obras infantis. Seu primeiro livro dedicado às crianças foi *Cangura para todo* (1968), que lhe rendeu o Diploma de Honor del Premio Internacional Andersen, esta é uma das obras que compõem o nosso corpus de análise (Villodres, 2020, p. 3).

Em 1995, ganhou o prêmio Cervantes Chico, resultado de uma votação entre o público infantil. Todo esse prestígio levou Fuertes a participar de inúmeros programas de televisão da TVE como *Un globo, dos globos, tres globos*, e em 1979 foi eleita como melhor escritora com o troféu Arco e Oro (Ripolli, 2011, p. 72).

Em relação ao seu acervo infantil temos: *La flauta mágica*, *Pirulí: versos para párvulos* (1956), *Don Pato y don Pito: versos para niños* (1971), *El hada acaramelada: cuentos en verso* (1973), *La oca loca* (1978), *Coleta la poeta* (1980), *Plumilindo, el cisne que quería ser pato* (1983), *El abecedario de don Hilario* (1983), *Versos fritos* (1994), *La selva en verso* (1995) y *La poesía no es un cuento* (1990), dentre outros.

Seus consagrados contos: “El dragón tragón”, “La pájara pinta”, “La gata Chundarata”, “El pulpo mecanógrafo”, “Los ajos mágicos” y “Don Miedo tiene miedo”, e peças teatrais: *Las tres Reinas: Melchora, Gaspara y Baltasara*, que foi encenada no teatro Lavapiés de Madrid em 22 de novembro de 1982; e o *El camello cojito: Auto de Reyes Magos*. Entretanto, infelizmente, em meio a tantas produções, em 1971, Phyllis, foi diagnosticada com um câncer, enfermidade que a levou a óbito. A perda de sua amada acarretou em uma depressão de 3 anos.

A partir da década de oitenta, Fuertes se tornou uma autora midiática, com uma rotina muito intensa de leituras, entrevistas, rádio, homenagens, jornais, viagens, visitas a colégios e publicações constantes. A página virtual da Rteve – Rádio Televisão Espanhola possui fragmentos de alguns episódios realizados por Fuertes e que estão disponíveis para os estudiosos dessa autora.

Em 1985, conforme aponta Haro (2020, p. 8), “le fue otorgado el premio de poesía Ciudad de Baeza; en 1986 es galardonada con la Medalla del día Mundial de Cruz Roja; en 1987 en nombrada Dama de la Paz; y en 1997 Socio de Honor de UNICEF”. Conforme

vimos, sua trajetória literária foi constituída de muitos prêmios. Em uma entrevista a Marfil (1977), a autora relatou sua opinião sobre essa maneira de reconhecimento e como isso marcou sua vida como escritora:

—¿Para qué sirven los prêmios — De hecho no quieren decir mucho. Hay bastantes escritores que valen y no lo han obtenido.No me gusta enumerar mis «trofeos», y quizás por eso no los recuerdo todos. Los más emocionantes para mí han sido: “Premio a la mejor letra de bolero”, en mil novecientos cuarenta y tantos, cuya letra llegó a cantar Lolita Garrido (la Mari Trini de entonces); “Premio a la mejor canción para la Paz”, por mi poema “Han herido al herido y el herido es el mundo”, en Valladolid (1972). Finalmente, el “Aro de Plata”, en la Olimpiada de Literatura Infantil de Televisión Española, que me concedieron todos los niños de España por votación, sin trampa ni cartón, en 1976. (Entrevista Marfil 1977).

Infelizmente, a poeta madrilenha faleceu em novembro do ano de 1998, vítima de um câncer no pulmão. Toda a sua fortuna foi destinada a um orfanato conhecido como *Ciudad de los muchachos*. De acordo com Monje (2005, p. 20)

A su “despedida” no asistió ninguna personalidad política ni literaria. Es normal, porque Gloria era sólo una maletilla de las letras / por los caminos de España. Tampoco le habría importado, y seguramente hasta lo habría preferido así. Ella misma había dicho que, si tenía algo mejor que hacer, no asistiría a su entierro.

Se sua morte não foi assistida, e nem tão comentada, entretanto, o seu centenário em 2017 se transformou em um ano de autêntica recuperação e de reconhecimento da figura completa de Gloria Fuertes. Segundo Penadés (2017, p. 6), sucederam duas grandes homenagens:

la “Exposición Centenario de Gloria Fuertes” en el Centro Cultural de la Villa de Madrid organizada por el Ayuntamiento de Madrid junto con la Fundación Gloria Fuertes; y la muestra bibliográfica “Gloria Fuertes (1917-1998): El verso libre” que coorganizan la Biblioteca Nacional de España, la Fundación Gloria Fuertes y la Fundación Carlos Edmundo de Ory; antes, durante y después de estos actos, multitud de homenajes a Gloria Fuertes desde numerosas bibliotecas públicas, colegios y ayuntamientos en toda España, generalmente alrededor del Día del Libro y de las Ferias del Libro.

Muitos críticos literários, poetas, publicaram artigos em homenagem ao seu centenário, como podemos ver com Vallejo (2017, p. 22), “Ahora pues que conmemoramos los cien años del nacimiento de Glória Fuertes y se reivindica la figura de una autora que quiso vivir y ser más allá de todas etiquetas” e ainda ressalta que é “necesario recordar su gran aportación a la poesía del siglo veinte, analizar la magnitud de su figura en el panorama literario, de la posguerra a la llegada de la democracia.”. Com isso, analisaremos como foi construída a sua recepção crítica literária.

1.1 RECEPÇÃO CRÍTICA DA OBRA POÉTICA DE GLORIA FUERTES

Para adentrarmos a recepção crítica da obra poética de Gloria Fuertes é necessário compreendermos que “Aunque existe la idea generalizada de que la relevancia poética de Gloria Fuertes como una de las autoras más importantes de la poesía española contemporánea ha sido subrayada y analizada con más intensidad en el extranjero que en España” (Aguilar; Torrijos, 2016, p. 45), ou seja, as análises sobre suas produções começaram primeiramente distantes de sua terra natal. Concordando com essa assertiva, Vila-Belda (2018), observa que: “Desde los años setenta, coincidiendo con el interés que despertó el feminismo por recuperar obras de autoría femenina que fueran innovadoras y de calidad, los críticos hispanistas norteamericanos se han venido interesando por Fuertes y su obra” (2018, p. 50).

Para o crítico Muriel García (2017, p. 518), isso seria como uma ingratidão, já que “Madrid debería llamarlo todo Gloria Fuertes, porque no ha habido otra poeta como ella [...] haya cantado Madrid de un modo, tan duro, tan cierto, tan libre, tan bello”. De acordo com as observações de Ramón (2006, p. 2), Fuertes não gozou de muito reconhecimento em seu país, isso devido ao incômodo provocado por sua originalidade.

Como os estudos sobre as suas obras não partiram de Madrid, Menéndez (1999, p. 48), afirma que “Fuertes fue caracterizándose como un pájaro que vuela de nido en nido, o, dicho en expresión literaria más rigurosas, como un juglar de esos [...] recogiendo el sentir popular e identificando en sus versos los sentimientos ajenos”, ou seja, como um pássaro que voa de ninho em ninho, Fuertes levou a sua poesia social para outros povos.

Conforme Ripoll (2009), “Gloria Fuertes le gusta romper con el establecido e inventar otras opciones que no son las comúnmente aceptadas, pero que resultan mucho más interesantes y novedosas”. Em outras palavras, uma autora que estava sempre na contramão, demonstrando um novo jeito de escrever, de se expressar, assim, buscando seu espaço literário em uma época de guerra, ditadura, censura e em que as mulheres estavam destinadas a viver para as tarefas domésticas.

Mas isso não a intimidou, pelo contrário, foi uma motivação para se comunicar com todos. Segundo Gómez Yebra (2014, p. 10), “Poeta de día y poeta de noche, [...] deseando comunicar a todos lo que su corazón estaba sintiendo, meditando, creando”. Amava escrever e sabia que tinha nascido para isso, “Gloria Fuertes que escribe poesía y quiere ser poema a un

mismo tiempo. Ella está en lo que mira, porque lo que toca con las palabras, nos lo devuelve”. (Muriel García, 2014, p. 518).

A configuração do seu estilo único e glorioso ocorreu por meio de diversos fatores, um deles é que “ha absorbido el medio ambiente histórico y literario que la rodea. Sin embargo, siendo mujer, apenas burguesa y poeta, ha quedado por lo menos un poco marginada de las influencias sociales que tienden a moldear la mentalidad” (Cappuccio, 1993, p. 90). A sua condição de mulher-autora e a sua benevolência com os menos favorecidos afastava-a do cânone literário, regido pelo patriarcado, que ilustrava o período histórico que Fuertes vivenciou.

É imprescindível destacar que a poeta madrilenha não teve formação literária e isso foi informado por ela em uma entrevista realizada em 1977 por Marfil, que, ao perguntar qual havia sido a sua formação literária, relatou: “Mi formación literaria empezó en mi antes de nacer, en el vientre de mi santa madre; yo nací hecha un poeta, después, cuando tuve uso de razón comencé a sentir y a escribir lo que sentía y vivía. Yo misma fui mi maestra” (Maril, 1977, p. 70).

A sua não formação literária reflete diretamente na “difícil ubicación de Fuertes en — movimientos o — escuelas o en una — generación específica es tema de interés en la mayoría de la crítica abocada a su estudio” (Leuci, 2015, p. 116). Mas somos contrariados quando relembramos a sua amizade com Carlos E. de Ory. Ainda recolhendo informações, na mesma entrevista de 1977, feita por Marfil, a indagação sobre sua participação ao movimento literário postismo:

—Y esta postura “postista”, ¿qué innovaciones perseguía? Háblanos de Carlos E. de Ory. —Por aquel entonces ninguna otra mujer escribía “diferente”, yo sí, yo era muy personalista, con algún ramalazo surrealista. Esta postura “postista” no creo que persiguiera otra cosa sino la de crear una poesía más libre de forma, fondo y lenguaje. Por eso “a posta fui postista”, junto a Ory, que es uno de los poetas que más admiro en este momento. (Entrevista Marfil 1977, p.72)

A grande admiração pelo seu amigo e poeta Carlos E. de Ory ganhou espaço em seus versos, em uma homenagem publicada em 1971, intitulada “*Para que este Carlos me busque a Carlos*”. Através de uma poesia mais livre em relação a sua forma, estrutura e linguagem, a sua produção chegou ao conhecimento de alguns críticos que se dedicaram a analisar atentamente a sua maneira de compor os seus versos e parágrafos. Com base em Vallejo (2017, p. 23):

Su mismo carácter desenfadado, su humorismo, le llevó a quitarle solemnidad a las mismas palabras, a estirar sus sílabas, para a través de paranomasias y juegos fónicos ir a otras que se atraían como imanes en uniones semánticas tan inusitadas como sorprendentemente reveladoras, muchas veces con un tono claro de denuncia, tras esos aparentes juegos [...] y todo ellos en un tono conversacional que tantos críticos han destacado en su obra y que le llevaba a transcribir la propia voz en poesía [...].

A sua voz de “*poeta de guardiã*” foi assim reconhecida por conter um olhar “sobre el mundo, sobre lo que acontece en los patios de vecinas, el cansancio y la desolación de los obreros y las oficinistas, la tristeza del sereno y los perros sin ama, de los pájaros sin árboles y vice-versa [...] (Muriel García, 2017, p. 517), ou seja, um olhar de complacência, como destaca (Gómez-Yebra, 2014, p. 4): “Pronto dejó pinceladas de su preocupación por los demás, especialmente por los niños que sufren, por lo cual determinados críticos la consideraron y la consideran una poeta “social”.

Em outras palavras, Fuertes, por meio do seu olhar para todas as faixas etárias e classes sociais, se converteu em um ícone de humanidade para os madrilenhos. De acordo com Ramón (2006), os seus versos revelam que “Su mundo es el mundo de los obreros, el mundo de la clase baja que sufre la explotación y que necesita ser cantada para llamar la atención sobre su problemática, el mundo de donde ella salió” (Ramón, 2006, p.5).

Além de abordar em seus versos todo sofrimento daquele cenário de guerra e de pós-guerra, como afirma Cano (1991, p. 13), “La experiencia dramática de la guerra civil agudizó su sentido de protesta contra quienes se alzaron contra el pueblo”, Fuertes também ficou conhecida entre os críticos por empregar abundantes jogos de palavras, conforme destaca Millán (2020, p.5), em seu artigo “Gloria Fuertes: juego, ironía y humor-amor sin fin”: “la poesía de Gloria Fuertes está llena de giros y juegos de lenguaje con los que cortocircuita el lugar común (el juego, dicho sea de paso, es algo a lo que el arte no puede renunciar)”.

Seguindo nessa perspectiva, os levantamentos realizados por Ripoll (2009) também confirmam que os versos de Fuertes estão repletos de frases feitas, provérbios, registros infantis, por meio do coloquialismo que utiliza com maestria dando um novo significado, porém, isso também incomodou alguns estudiosos que, com base em Gimferrer (1966, p.16), “no de otro modo censurán algunos a Gloria Fuertes, supongo, el tono desenfadado y, por qué no decirlo, abiertamente descuidado [...] de su escritura. [...]”.

Já a autora Leuci, (2015), ao estudar suas obras e versos acrescenta:

En consonancia con dichos “marcos”, los abundantes retruécanos y juegos de palabras que explotan el nivel léxico y fónico del lenguaje permiten advertir

asimismo el énfasis de una voz que pone de relieve los matices orales de su enunciación y, conjuntamente, un efecto “lúdico” de lectura. De modo recurrente, los títulos de los textos acuden a figuras de dicción, como la paranomasia o el políptoton, en poemas – que dada la brevedad de estas páginas sólo podemos mencionar – como “Qué facha de fecha”, “La oca loca”, “Ejemplo ejemplar”, “Estríbillo sin brillo”, “Menudo menú”, “La saga de la sogá”, “Especial espacial”, entre otros. (Leuci, 2015, p. 2)

Toda desenvoltura e maestria de suas produções contemplam, com base em Acereda (1999, p 145), os “casi cincuenta años de poesía, Fuertes publicó un total de trece libros poéticos, desiguales en calidad pero que trazan una paulatina evolución formal y temática bastante unitaria” (Acereda, 1999, p. 145). Uma poeta de muitas singularidades, além de abordar os temas como “la metapoesía, el amor, la existencia (la soledad y el dolor, la vida y la muerte), la divinidad y la solidaridad humana” (Acereda, 1999, p. 147), todos assuntos que os homens conhecem e enfrentam em sua rotina de sobrevivência, mas que carecem de compreensão.

Portanto, todos os escritos que compuseram seu acervo lhe permitiram estar presente nas antologias poéticas espanholas dos anos 50. O crítico José Luis Cano (1991, p. 19) destaca que essa inserção é justamente devido à sua “actitud de protesta, de inconformismo, de preocupaciones sociales y políticas [...] una denuncia moral”.

De acordo com Cerrillo (1999, p. 4), os dois livros que a fizeram ser conhecida foram “*Antología y poemas de subúrbio (1954) y que estas en la tierra 1962; sus obras incompletas 1975* [...]”, como autora de una poesía coloquial, con la verdad de lo sincero y lo autobiográfico”.

O lugar único reservado a Fuertes deve-se à sua maneira de compor os versos. Uma das características de suas obras é ter um cunho autobiográfico como supracitado por Cerrillo (1999). Tal afirmação permeia todos os estudos de Capuccino (1993, p. 324) que ressalta:

[...] leer la poesía de Fuertes, que a veces parece más un diario personal que un volumen para el público, exige que nos confrontemos con los sentimientos, dudas, insuficiencias y valores de cada uno de nosotros. Así que lo insólito de su obra no es solamente la expresión de sus sentimientos más íntimos sino su manera artística de expresarlos.

Outros críticos também observaram e destacaram essa característica, como Williams (2015), em sua tese do doutorado: *Gloria Fuertes ante el espejo: identidad y autorretrato*, defendida em George Mason University, designa, a autobiografia como um ponto essencial para conhecer a mulher que estava por detrás de cada verso.

Segundo Menéndez (1999), “podemos descubrir retazos de su vida y fragmentos de autoconocimiento que nos ayudan a conocer mejor a una de las pocas poetisas que sobrevivieron en la travesía del desierto intelectual de los años de la dictadura” (Menéndez, 1999, p. 48). Também podemos corroborar esse aspecto com a leitura do seu poema já intitulado como “Nota biográfica”, publicado no ano de 1950.

Soy Gloria Fuertes.
Nací en Madrid.
A los tres años ya sabía leer.
A los cuatro años ya sabía escribir.
A los seis ya sabía mis labores.
Yo era buena y delgada,
alta y algo enferma.
A los nueve años me pilló un carro.
A los catorce me pilló la guerra.
A los quince se murió mi madre (se fue cuando más falta me hacía).
Quise ir a la guerra, para pararla,
me detuvieron a mitad del camino.

Esse poema é um dos mais divulgados em meio à crítica literária, uma vez que exemplifica com maestria o traço autobiográfico de Gloria Fuertes, com os apontamentos realizados no começo deste capítulo. A vida da autora funde-se à do eu lírico, ambas coincidem em local de nascimento, as perdas e a participação indesejada na Guerra Civil Espanhola. Tomando as observações realizadas por Benítez (1980), “La propia vida de la autora se presenta reiteradamente como testimonio temporal de una generación. [...]se convierten en símbolo de toda una época” (Benítez, 1980, p. 27).

Complementando com a palavra de Luis Cano (1991, p. 20), “Conocer su poesía es conocerla a ella en persona, porque su poesía es fiel reflejo de ella misma”, desta forma, consagrando esse aspecto como referência para seu nome. “Gloria Fuertes es una figura humana tan inseparable de su poesía que no se la concibe sino escribiendo versos y cuentos” (Cano, 1991, p. 11).

Para Domingo (2021), Fuertes tem uma genialidade impressionante, além de inserir sua biografia em meio aos versos, também consegue utilizar do seu próprio nome na elaboração de alguns títulos. Para ele, isso é um ponto de suma importância, pois encontramos a junção do autoficção, com os jogos semânticos com o seu nome reverberando em meio dos seus muitos poemas como “Autoepitáfio”, presente na obra *Historia de Gloria. Amor, humor, desamor*, que consta dos seguintes versos “Me alegra poder decir/ para la futura historia/ que no pasé por la tierra/ sin pena ni Gloria” (1997, p. 364) e é, por meio deles, que Domingo, em seu artigo intitulado *Ethos paródico: diálogos con la tradición en la poesía de Fuertes*

(2021), constrói sua análise: *Gloria*, “al ser la última palabra del poema, en mayúscula y en cursiva, vuelve la atención sobre sí misma, haciendo aún más evidente el efecto de desdoblamiento del sentido entre el apelativo y el sustantivo en su acepción de fama, reputación, éxito, etc” (Domingo, 2021, p. 5).

Ou seja, Gloria brincava ousadamente com seu nome e os significados, considerado como um recurso lúdico, do qual tinha pleno domínio. Também inferimos a presença do uso do nome próprio em meio aos seus versos “La Gloria: La gloria, no la busco, ya la tengo en mi nombre” (Fuertes, 1977, p. 68), que reafirma o aspecto apresentado. Acrescentamos ainda que, mediante todas as situações que enfrentou em sua vida, as perdas, o luto, a solidão, seu sobrenome Fuertes se converteu em um adjetivo para a sua trajetória pessoal e literária. Conforme Jiménez Uceda (2016):

El nombre de “Gloria” como gesto emblemático, como firma o rúbrica de poemas en los que asume con orgullo su destino poético; Gloria, de la estirpe de los “Fuertes”, alzando su apellido como signo indisoluble de una personalidad luchadora que ha sobrevivido a los estigmas de la guerra civil y al continuo vapuleo sentimental... El nombre de Gloria, por tanto, hace gala de una evidente carga simbólica y afectiva, siendo crucial en la construcción de su identidad, tanto como ser individual como social. [...] Gloria Fuertes, en definitiva, problematiza su nombre, lo convierte en firma, en signo complejo que articula vida y escritura. Y su aparición, coincidente con el “yo” de la enunciación lírica, implica un pacto de realidad con el lector, pues un significante “vacío” como es un nombre propio se carga de balas y dispara a los lectores la supuesta intimidad del autor, que cifra en su nombre, su vida hecha de “carne y verso”. (Uceda, 2016, p. 126- 130)

Entretanto, esse não é o único ponto a ser explorado diante da vasta produção de Fuertes. Também podemos comprovar a presença de traços provenientes da influência de outros escritores, Cappuccio (1993, p. 89) destaca que permeiam os versos:

La Frescura e inocencia de la lírica medieval, el genio salado de Quevedo, el sentimentalismo unamuniano, la claridad y el humanismo de Antonio Machado, la elocuente brevedad de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, la ternura “materna” de Miguel Hernández, el toque surrealista del Postismo, el realismo social de la generación de los 50.

Conforme salienta Benítez (1980), em seu artigo titulado “El maravilloso retablo popular de Gloria Fuerte”, toda associação feita entre Fuertes e os aspectos da literatura satírica da Idade Média até o século XVIII é abandonada quando não há resquícios moralizantes os proselitistas em seus versos, além de ser uma escritora inserida na realidade do povo madrileno, o que configura uma outra distinção. Desta forma, por mais que suas obras façam parte da tradição espanhola, como Quevedo, Goya, Galdós, Valle Inclán, Buñuel, dentre outros, “estos contactos no sirven, sin embargo, para indicar las características más

brillantes de una de las obras líricas españolas más originales de nuestros días.” (Benítez, 1980, p. 22), ou seja, por mais que tenha tido influências literárias, ainda sim rompeu com o esperado e se estabeleceu como uma escritora original.

Há outras peculiaridades apontadas pela crítica literária, como o humor, que segundo Leuci (2015, p. 126), “ha sido uno de los temas más estudiados entre los críticos dedicados a la obra del poeta”. Para Monje (2005, p. 176), em sua tese *El humor en la poesía de Gloria Fuertes*, “muchos poemas pueden generar en el lector una sonrisa, aunque no tanto como fruto del humor, como por expresión de la complicidad que se establece con la autora, sea por su clarividencia o por su sencillez expositiva”. Portanto, com a sua simplicidade, Fuertes consegue conversar com seu leitor, pois falam a mesma língua simples. Ela se reconhece como “la única poeta española que tiene humor, decía Gloria Fuertes de sí misma. Sabía, también, que esa no era una característica que le hiciera crecer en consideración en el mundo de la crítica literaria, a pesar de la dificultad intrínseca del humor” (Monje, 2005, p. 177).

Esse humor não é adotado somente como um elemento de sua poesia, mas como um estilo de vida. Para Gonzáles Roda (1997), a maneira como Fuertes aborda com humor os temas mais dolorosos da vida e do mundo é fascinante. Muitos outros estudiosos concordam em que esse aspecto além de fundamental, também era inovador. Segundo Bruña Bragado (2017, p. 40), “sobre todo, Gloria Fuertes, renovadora del género popular desde una aparente pero inteligente sencillez y un humor irracional”.

Mas essa maneira de conduzir a existência humana possui um lado que coexiste “Y ahí están, junto a su manera de afrontar la vida, su poesía y su reto: el humor. Ella quiere ser el Charlot de la poesía española, y quiere hacer reír con su poesía, aunque tras la sonrisa se escondan las lágrimas” (Monje, 2005, p. 180).

Essas lágrimas constituem o sentimento oposto ao humor e nos levam a observar que, de acordo com Monje (2005), para falar de alegria, paralelamente também estamos falando de dor, choro ou angústia, pois o humor está atrelado a todas essas emoções e sentimentos. Com essa ferramenta, Fuertes pretende “[...] mitigar los sentimientos no deseables y provocar y ayudar a conseguir los deseables, que son, como los primeros, también genuinamente humanos” (Monje, 2005, p. 180).

Portanto, Acereda (2015), une os traços supracitados, o humor e a autobiografia de Fuertes, contestando a importância de se recuperar e analisar suas produções, uma vez que, estamos diante de um “documento de una época y una lírica tan personal como afectiva que

mezcla la denuncia contestataria con el humor desmitificador. Su vida ilumina el conocimiento de su poesía porque estamos ante una obra autobiográfica” (Acereda, 2000, p. 145).

Uma outra distinção em sua produção diz respeito a suas obras infantis. Fuertes foi a precursora no desenvolvimento do olhar para esse público-alvo. No artigo denominado “Unas palabras sobre Gloria Fuertes”, Morán (1999), enfatiza a visão que Fuertes tinha pelas crianças: “Ella respetaba al niño: le creía un ser inteligente, curioso, maleable, absolutamente digno, al que no se debía engañar ni manchar” (Morán, 1999, p. 33). Portanto, além do respeito devido aos pequeninos, segundo as suas próprias palavras, Gloria Fuertes acentua que todas as crianças deveriam ter acesso à leitura de um poema, conto, entre outros gêneros textuais:

Es importante que los niños lean poesía. Y es más que importante, es necesario. Que aprendan a leer en libros poéticos escritos por poetas con gracia, que aprendan a leer en versos graciosos. Los niños sienten y entienden cierta poesía mejor que los mayores, porque los niños son poetas. Recordad qué cosas dicen, qué metáforas inventan, qué argumentos imaginan. Los niños son poesía; y hay que dar poesía a la poesía, como hay que dar amor al amor. Los niños que leen poesía se aficianan a la belleza del lenguaje y seguirán leyendo poesía toda su vida. Los padres y los maestros son los encargados de hacer el milagro: que los niños lean poesía. Una niña leyendo versos es un cuadro perfecto. Un niño con un libro de poesía en las manos nunca tendrá de mayor un arma entre ellas. (Fernández-Rufete Navarro, apud Fuertes, 2017, p. 10)

Dessarte, a autora madrilenha vislumbrava uma criança com a posse de um livro, realizando a leitura dos versos, compreendendo a poesia, se apaixonando pela beleza da linguagem intrínseca na composição das rimas, estrofes, imagens, metáforas, entre outros recursos, que esses pequenos conseguem perceber, distintos dos adultos que carecem da imaginação. Em sua concepção, Gloria Fuertes considera o livro a maior arma de formação intelectual.

Segundo Ramón (2006, p. 3), essa proximidade com o público infantil “resulta ser un aspecto derivado de su visión femenina e incluso, a veces, maternal de la poesía de Gloria Fuerte”. Aspecto que alude à morte de sua mãe biológica e cria um sentimento de carência e cuidado para com as crianças. Porém, o seu olhar direcionado a esse público gerou, em princípio, um grande estranhamento entre os críticos. Para Vila-Beld (2018, p. 44), “[...] algunos (críticos) han atribuido su falta de reconocimiento literario al efecto negativo que ha proyectado esta parcela” da produção infantil mediante a sua produção adulta. Entretanto, esse não foi o entrave para paralisar a produção de suas obras.

De acordo com García Padrino (1990), o primeiro livro publicado por Gloria Fuertes, *Canciones para niños*, possuía seis composições que já apontavam o gosto da autora pelas rimas fáceis, sonoras e com uma linguagem coloquial, acessível a todos, “auténtica sensibilidad y emoción poética que en otras de sus obras posteriores” (García Padrino, 1990, p. 76).

É necessário pontuar que essa faixa etária ainda não era compreendida por outros escritores da época, sendo, portanto, imprescindível ressaltar que o período da produção infantil coincide com o início da Guerra Civil Espanhola, um momento que trouxe aos madrilenhos uma escassez de alimento e também de cultura, por esse motivo, os escritores que destinavam as suas produções para o público infantil eram considerados inovadores.

Com base nos apontamentos de Vargas (2003), nas três primeiras décadas do século XX, em específico os anos que antecedem a Guerra Civil Espanhola, os escritores que dirigiram suas obras ao público infantil foram considerados extremamente inovadores, pois cultivaram temas que atendiam à curiosidade das crianças, desta forma, puderam vivenciar uma aproximação ao mundo infantil.

Entre eles destacamos alguns nomes como: “Antoniorrobes (seudónimo de Antonio Joaquín Robles Soler), Manuel Abril y Elena Fortún (seudónimo de Encarnación Aragoneses Urquijo)”, isso com o intuito de enfatizar autores que mesmo mediante o cenário em que estava a Espanha apresentaram “gran originalidad y renovación en cuanto al tratamiento de los temas y presentan al niño un mundo sin condicionantes ideológicos tan fuertes como los que se apreciaron en la guerra y en la posguerra” (Vargas, 2003, p. 63).

De acordo com as considerações de García Padrino (1990), foi a década de setenta o período da proliferação da literatura infantil, assim como no repertório de Gloria Fuertes, descrita como “una de las voces más personales e inconfundibles entre las generaciones poéticas de la poesía actual”. (García Padrino, 1990, p. 79). Com o advento dessas produções, outros pontos foram se tornando importantes para a construção dos poemas e contos infantis como, por exemplo, a busca pela fantasia que circunda o imaginário das crianças. “Dieron énfasis al rescate del folclore, a la recreación del mundo cotidiano y de la fantasía exploraron con plena libertad las líneas que se podían derivar de estas corrientes, de manera que el panorama de la literatura infantil era prometedor” (Vásquez Vargas, 2006, p. 62-63). É necessário ressaltar que Gloria Fuertes foi uma das principais colaboradoras da revista *Maravillas* (como já citado em sua biografia), sendo a única publicação oficial dirigida às crianças do período pós-guerra.

Não podemos esquecer que todas as obras desse período da ditadura franquista passavam pelos responsáveis da censura: “Se aplican diversas medidas restrictivas y prohibitivas, y la literatura, como manifestación individual, publicada generalmente en forma de libro o dispersa en revistas, debía pasar por dicho filtro” (Vásquez Vargas, 2006, p. 63). Entretanto, com a publicação da revista *Maravillas*, Fuertes ficou reconhecida por meio da criação da personagem Coleta, uma poeta palhaça, que contrasta o mundo infantil com traços de sua autobiografia, convertendo-se na sua preferida criação.

No artigo intitulado “El humor en la prensa de posguerra: los cuentos de Gloria Fuertes en *Maravillas*” em que presenciemos aspectos do humor, particularidade da nossa autora em seus versos, temos também uma análise sobre sua personagem favorita Coleta e seu amigo Pelines, ambos, órfãos e pobres, vão vivenciar uma grande aventura.

Dessa forma, os seus versos sensíveis, impregnados de amor, tocavam os corações dos madrilinhos, como cita Gómez-Yebra (2014, p. 8) “Ese amor afloraba en cada poema, en cada personaje de sus cuentos, en su continuo meditar sobre el mundo y sobre los menos favorecidos por la suerte, especialmente por los niños, sus pequeños – pero grandes – amigos” também marcaram vidas devido a histórias repletas de personagens que, em sua maioria, se constituem em animais domésticos ou selvagens dotados de características humanas.

Portanto, essa peculiaridade de trazer em suas narrativas muitos animais protagonistas instiga a analisar suas aparições no âmbito literário. No artigo intitulado “El humor en la literatura infantil del franquismo”, escrito por Sotomayor Sáez (2006, p. 240), “La narrativa e incluso la biografía, recurren a temas legendarios, del mundo animal o convencionalmente infantil, y a la recreación de cuentos populares como base para sus relatos y poemas”, isto significa que os animais dentro dos textos literários consistem em um traço lendário, antigo e, portanto, muito utilizado.

De acordo com as observações realizadas por Ripoll (2010), Gloria Fuertes gosta muito dos animais, tanto que Coleta, sua personagem favorita vive em uma fazenda cercada por eles, para ela “me hacen mucha gracia y yo observo que a los niños también les atrae muchísimo. Yo aprovecho este innato interés que sienten los niños por el mundo animal, para infundir en ellos el amor y respeto hacia ellos” (Ripoll, 2010, n.p.).

E podemos constatar essa afirmação entre todas as suas produções destinadas ao público Infantil. Uma das personagens de grande destaque é a gata *Chundarata*.

Nací en Madrid, soy gata,

soy gata neta y nata;
 mi comida es una lata
 mi vida es una lata
 -siempre meto la pata-,
 y nunca cazo”.

(Fuertes, 1978)

Verifica-se, aqui, a presença da gata como animal protagonista, além de reconhecermos, por meio de sua narrativa, a menção a fatos autobiográficos. Ainda com base em Ripoll, constatamos que os animais que Fuertes toma para elaborar seus versos são muitas vezes distintos ou diferentes dos habituais domésticos.

Todo o seu repertório infantil foi desenvolvido por meio da premissa de que “Para escribir para niños, además de ser escritor, hay que ser poeta y niño a la vez. El niño, para mí, es algo sagrado. La niña y el niño de hoy son las mujeres y hombres de mañana. Cuando escribes para ellos, los estás formando” (Ripoll, 2009, p. 9). A sua dedicação para as obras destinadas ao público infantil, mesmo que em princípio tenha gerado um estranhamento, com o passar dos anos e o amadurecimento da ideia de que também existia literatura infantil, consagrou-lhe como um dos grandes nomes desse meio.

Com base nesses apontamentos realizados pela crítica literária, Anabel Sáiz Ripoll, que é peça fundamental para a recepção crítica das obras infantis de Gloria Fuertes, declara: “Sin Gloria Fuertes, no cabe duda, la poesía infantil española no sería la misma o, simplemente, no habría ni despegado” (Ripoll, 2012, p. 210).

Em seu artigo “Los animales en la obra de Gloria Fuertes”, Sáiz Ripoll (2010), destaca pontos de suma importância para o desenvolvimento desta dissertação, como a presença dos animais como protagonistas. Corroborando com Domingo, os nomes próprios que eles possuem, as aventuras que eles vivem, a metáfora animal, além da relação que se estabelece entre vida e obra da autora, constituem traços que não se desvinculam da sua escrita.

Contudo, devido a sua insistência em cuidar da formação das crianças, Fuertes se converteu em um alvo para os grandes nomes da crítica literária. Segundo Menéndez (1999, p. 47), “[...] Escritores de la talla de Camilo Jose Cela, Pere Gimferrer o Elvira Lindo, entre otros, han reconocido su obra más allá del estigma de su popularidad como escritora infantil”.

Todo esse processo, que ocorreu com a recepção das obras de Gloria Fuertes, de acordo com Cappuccio (1993), reside em uma combinação entre a aprovação crítica e a

popularidade pública, revelando sua importância enquanto poeta e suas obras. Ressaltando que Fuertes não estava preocupada com aceitação, muito menos com as técnicas, com o rebuscamento das poesias destinadas à burguesia, e sim em seus versos serem acessíveis a todos, por isso define e também defende a poesia como poesia impura. Muitos outros críticos salientaram essas características da sua personalidade que reflete diretamente em suas obras. Dentre eles, Ramón (2006) reitera a autenticidade da autora, uma vez que:

Ella juega con la subversión de [sexo]² y de temas sociales, pero sin llegar nunca a una transgresión abierta, frontal, por lo que a más de uno le ha parecido una poesía simple [...]. La gama de palabras y de registros usados son los propios del lenguaje de la calle y del mundo de los niños, entremezclado con el de las cartas oficiales, el de las oraciones religiosas y un sin fin de registros más. Al mezclar el lenguaje cotidiano con el formal, al usar clichés junto a frases populares, lo que crea es un desplazamiento del significado que hace que las palabras pierdan su significado original. La ambigüedad de sus poemas, que suelen venir con cierto tono de humor, enmascara y planta cara a la vez a la soledad y a la crueldad de la vida desde un punto de vista tremendamente femenino. (Ramón, 2006, p. 3)

Desta maneira, reitera-se a originalidade que há em Fuertes, uma vez que as imposições da sociedade em que vivia não afeta, desde as técnicas esperadas para a sua escrita até a sua sexualidade. Por isso, constata-se a naturalidade com que constrói seus textos, elencando fatos de sua biografia, a vasta produção para o público infantil, a utilização de palavras do cotidiano, simples, coloquial, porém sem perder a riqueza do jogo de palavras, o humor, a ironia, a metáfora animal que medeia com a sua escrita infantil. Tudo isso, por meio de um olhar feminino, irreverente e único.

1.2 UM RECORTE DAS OBRAS INFANTIS DE GLORIA FUERTES

Dado o conhecimento pertinente da sua vida e também da recepção crítica de suas obras no âmbito literário, salientamos alguns dos temas mais recorrentes que permeiam muitos dos seus versos, como o amor, a solidão, o luto e a guerra. Destacamos também as características mais irreverentes de sua escrita, o humor, o traço autobiográfico, a releitura paródica, o uso frequente dos animais e a sensibilidade infantil.

Mesmo sendo uma poeta que produziu obras tanto para os adultos como para o público infantil, foi no período de pós-Guerra, segundo Gullón (1993), que Fuertes começou a

² A opção pela palavra sexo em vez de gênero se deve ao anacronismo do uso do conceito atual de gênero para se referir ao tempo histórico de Glória Fuertes. Naquele momento histórico estava em vigência, apenas, a concepção binária de sexo masculino e feminino.

alimentar essa vertente direcionada às crianças que a fez reconhecida entre o povo madrilenho, grande parte devido ao vidoiro modo midiático da década de 80.

O artigo “Gloria Fuertes en el recuerdo: Viva el mundo cambiente, viva el mundo al revés”, escrito por Anabél Sáiz Ripoll, após dez anos do falecimento de Fuertes, é o texto que conduziu a escolha das obras para compor o corpus desta pesquisa, pois em seu percurso somos instigados a conhecer de modo aprofundado a riqueza que há em seu repertório infantil.

Uma assertiva sobre Fuertes é que ela não gostava de escrever sobre bruxas malvadas, lobos maus que poderiam vir a comer a vovozinha e assustar as crianças, a sua premissa era trazer alegria por meio da sua escrita. Segundo Sáiz Ripoll (2010, p. 12), “Fuertes le gusta romper con lo establecido e inventar otras opciones que no son las comúnmente aceptadas, pero que resultan mucho más interesantes y novedosa”.

Em outras palavras, Fuertes é uma escritora inovadora, estava sempre a romper com os padrões da época, conduzindo um outro traço importante citado por Ripoll, a maneira como distorce os contos clássicos trazendo uma nova releitura, como *La gallina que no sabía poner huevos*, uma alusão à Galinha dos ovos de ouro, e *Plumilindo: El cisne que queria ser pato*, cujo enredo alude ao patinho feio, porém sem traumas. Também nos deparamos com a revisitação de textos bíblicos, como a presença dos reis magos em alguns dos seus contos e poemas.

Dessa forma, seleciona-se mediante a sua prolífera produção infantil, cinco obras: *Cangura para todo*, 1968, *El Dragon Tragon*, 1978, *Plumilindo: El cisne que queria ser pato*, 1988, *La pata mete la pata*, 1992, e *Animales Trabajadores* 2001.

A primeira obra escolhida é *Cangura para todo*, publicada no ano de 1968, a qual foi digna de receber o prêmio Diploma de Honor, Premio Andersen Internacional de Literatura Infantil, devido ao compilado de quinze contos que a compõem. Dentre eles, temos os contos consagrados: “Cangura para todo”, que intitula a obra, “La Avestruz Troglodita”, protagonista dotada de hábitos distintos, como se alimentar de ferro, em específico de instrumentos bélicos, tudo com o intuito de parar a guerra. Muitos dos personagens criados por Fuertes carregam características de serem fábulas pacifistas, assim como Fuertes que buscava a paz e o fim da Guerra Civil, reforçando nos finais dos contos os seguintes dizeres: Y la amistad reinó entre ellos.

Nesse mesmo livro, também nos deparamos com “La gata encantada”, “El camello cojito”, “La gata Gertudis” e “El ogro payaso”, conto no qual a crítica de Fuertes é claríssima, não escrevia para provocar medo, mesmo utilizando como personagem principal um ogro, considerado pela sociedade como um monstro, sua intenção era provocar o riso e dessa forma, reafirmando seu rompimento com o estabelecido pela tradição. As demais narrativas apontadas serão esmiuçadas no terceiro capítulo desta dissertação.

A segunda obra, *El Dragon Tragon*, publicada em 1978, é a reunião de seis contos, entre os quais destacamos: “El Dragon Tragon”, “El pulpo mecanógrafo”, “La Gata Chundarata”, narrativa na qual se evidencia o traço autobiográfico, além de outros recursos, como Ripoll destaca: “Aquí Gloria Fuertes juega con el gata de animal y el gata de apodo para denominar a los madrileños y escribe un poema lleno de juegos de palabras, fiel a su estilo” (Ripoll, 2010, n.p). Juntamente nessa coletânea está o poema “Don Miedo Tiene Miedo”, considerado pela crítica literária como um dos poemas geniais, em que uma menina consola o medo e pede a ele que não tema.

A terceira obra é *Plumilindo: El cisne que queria ser pato*, que teve sua primeira edição no ano de 1988, e, como já referido, trata-se de uma releitura do conto de fadas clássico “O Patinho feio”, originalmente escrito por Hans Christian Andersen, além de contar com a reunião de mais dezenove títulos, entre eles contos e poemas como o conto: “El erizo cariñoso”, e o poema “Canción del gusano sano”, que serão analisados em momento oportuno.

A obra *La pata mete la pata*, de 1992, compreende quarenta poemas. Desta forma foi necessário um recorte, selecionando alguns textos para compor nosso corpus: “El camello y el tanque”, “El Lobito malo y el Lobito bueno”, dado que ambos os textos abordam a temática da Guerra Civil Espanhola e os resquícios que tal fato histórico provocou.

Já “La Serpiente inofensiva” reitera a opção de Fuertes em utilizar os animais não convencionais em suas narrativas, como uma serpente dotada de muita simpatia e que chora ao ser marginalizada. Optamos por “El camello: (Auto de los Reys Magos)” para contextualizar o gosto de Fuertes pelas festividades, em específico, o Natal. De acordo com Ripoll, a autora “rechaza la Navidad comercial y le duele que nadie recuerde el verdadero sentido de estas fiestas” (2010, p. 13). Complementando com as observações de Guichot Muñoz e Infante Naranjo (2015, p. 99), “Uno de los cancioneros que reinventa los villancicos de Navidad es El camello cojito (Auto de los Reyes Magos), que recoge aleluyas, refranes y consejos”.

E por último, recorremos a um poema que teve sua primeira publicação na coleção *El hada acaramelada* (1978) e, em 2001, passou a fazer parte do índice da seleção *Animales trabajadores*, denominado de “El burro de la escuela” que, segundo Guichot Muñoz e Infante Naranjo (2015, p.101) Fuertes, por meio da sua linguagem popular, “elimina un estereotipo animal y humano al reprender a la maestra que riñe al burrito por no saber la lección”.

Observa-se, diante da seleção realizada para compor o corpus desta pesquisa, que a maioria dos títulos apresenta personagens animais, “Con estos protagonistas representa situaciones humanas que ocurren normalmente en la vida real y otras veces, situaciones más apegadas á la fantasía” (Guichot Muñoz, Infante Naranjo, 2015, p. 100), sendo um recurso que aproxima a poeta do público infantil, essa ferramenta estabelece o vínculo para o próximo capítulo, em que trataremos da metáfora animal, ou como aparece nos estudos de língua espanhola, “metáfora zoomorfa”.

CAPÍTULO SEGUNDO

2. PERCURSO TEÓRICO DA METÁFORA

A metáfora está presente em várias áreas do conhecimento como a Filosofia, a Psicologia e a Linguística, e é reconhecida devido à sua complexidade em defini-la. Diversas teorias já foram e continuam sendo desenvolvidas e aprofundadas ao longo dos anos, com isso, o cenário com o qual nos deparamos é de uma diversidade de vertentes que configuram um inesgotável acervo bibliográfico a respeito desse tema.

Mediante essa problemática que circunda a metáfora, faremos um breve percurso das principais teorias que a sustentam, uma vez que precisamos entender como ocorre o comportamento da metáfora no âmbito da teoria literária e, em específico, o desdobramento da metáfora animal. Não pretendemos esgotar todas as possibilidades neste capítulo, por isso, o nosso intuito é escolher um conceito que sirva de base para amparar os demais capítulos de análise do corpus desta dissertação.

Partimos da constatação realizada por Aristóteles no século IV a.C., um importante filósofo grego que orientou por séculos o estudo da poética e retórica da metáfora. Em sua obra, *Arte Poética*, ele define a metáfora como: “é o transporte a uma coisa de um nome que designa uma outra, transporte quer do gênero à espécie, quer da espécie ao gênero, quer da espécie à espécie ou segundo a relação de analogia” (Aristóteles, 2008, p. 83). Esse conceito serviu de base para muitos outros estudiosos que trilharam por esse caminho: Sardinha, Ricoeur, Max Black, entre outros.

Segundo Sardinha (2007, p. 20), essa definição de Aristóteles apresenta quatro tipos de metáfora, “do gênero para a espécie, da espécie para o gênero, da espécie para a espécie e de analogia”. Todas essas seriam associadas ao que conhecemos hoje como as figuras de linguagem, como a hipérbole, a sinédoque e a metáfora.

Com o intuito de enriquecer essa definição já citada, tomamos também a obra *Teoria da Metáfora*, de Francisco Filipak, linguista brasileiro nascido em 1924, em que se aponta a metáfora como a rainha das figuras, a partir dos seus estudos consideramos a seguinte definição: “METAPHORÁ (METÁFORA), EM GREGO, METÁ = TRANS + pherein = levar (1), é uma mudança, transferência, transposição; mudança de sentido próprio para o figurado” (Filipak, 1983, p. 25), o que não se contrapõe à definição já apresentada, que

resumidamente “destaca a metáfora como uma transferência de um nome de uma coisa para outra” (Filipak, 1983, p. 26).

Ainda sob a vertente de Aristóteles, sublinhamos do artigo “O processo Metafórico como cognição, Imaginação e Sentimento”, de Paul Ricoeur, filósofo francês, conhecido por ser um dos grandes influentes sobre o assunto aqui discutido, que também utilizará como sustentação das suas investigações a análise realizada pelo filósofo grego em questão, que acrescenta sobre a teoria já citada “a capacidade da metáfora de fornecer informação intraduzível e, ao mesmo tempo, a pretensão da metáfora de propor um verdadeiro insight da realidade” (Ricoeur, 1992, p. 145). Ou seja, ao mesmo tempo que a metáfora não pode ser traduzida, explicada, ela faz uma ponte com conhecimentos, imagens que são concebidas pela nossa realidade.

Assim, Ricoeur destaca que Aristóteles, em seu tratado, “[...] afirma que o dom de elaborar boas metáforas depende da capacidade de ponderar sobre semelhanças” (Ricoeur, 1992, p. 146). Isto significa que “O criador de metáforas é esse artesão com habilidade verbal o qual, a partir de um enunciado inconsistente para uma interpretação literal, extrai um enunciado significativo para uma nova interpretação que merece ser chamada metafórica” (Ricoeur, 1992, p. 148), em outras palavras, para criar a metáfora é necessário o domínio da linguagem, para que assim se estabeleça sentido e aceitação.

No decurso cita as importantes contribuições realizadas pelo ilustre filósofo e estudioso da teoria da metáfora, Max Black, que igualmente se baseará na teoria de Aristóteles para construir as suas três visões teóricas. Nas palavras de Sardinha (2007, p. 28), a teoria da substituição foi criada a partir de Aristóteles e I. A. Richards e diz que uma metáfora substitui um termo literal por outro figurado.

A segunda teoria é a da comparação, uma das mais difundidas em nosso meio, em que a metáfora é uma comparação implícita, isto é “o entendimento da metáfora se daria por meio da busca de similaridade entre outros termos comparados” (Sardinha, 2007, p. 29).

E por último, Max Black trouxe a teoria da interação, nesse caso, a metáfora apresentaria um sentido novo a partir da interação entre o tópico e o veículo da metáfora. Compreendendo o termo tópico como “a porção não-metafórica e veículo como a porção metafórica” (Sardinha, 2007, p. 27), ambos mediante à expressão metafórica.

Esses seriam, conforme Sardinha (2007, p. 21), conceitos que compõem a visão tradicional da metáfora, que a define “como recurso figurativo em si [...] um recurso para

ornamentar, embelezar a linguagem” (Sardinha, 2007, p. 22). Sendo assim, ao decorrer dos séculos essa definição sob o viés do que é tradicional foi desmembrada e refinada e apresentada para nós através das figuras de linguagem.

Seguimos agora para a segunda teoria, que Sardinha apresenta como a metáfora conceptual. Essa foi idealizada por um linguista e um filósofo americano, conhecidos como George Lakoff e Mark L. Johnson, para os quais “a teoria da metáfora conceitual propõe que não há verdades absolutas, pois as metáforas são culturais, resultantes de mapeamentos relevantes para certas civilizações ou ideologias” (Sardinha, 2007, p. 32).

Para melhor esclarecer, “as metáforas conceptuais são culturais. Elas refletem a ideologia e o modo de ver o mundo de um grupo de pessoas, construídos em determinada cultura” (Sardinha, 2007, p. 33). Essa teoria foi utilizada no artigo “Compreensão de Metáforas relacionadas à figura do cavalo na cultura gaúcha” (Gil e Siqueira, 2010), que mostra como o meio social interfere na compreensão da metáfora.

A terceira abordagem explanada por Sardinha é a metáfora sistemática, desenvolvida por Lynne Cameron, em 2000, que não recebe o nome de teoria, uma vez que “seus pressupostos não foram ainda coligidos em uma proposta teórica” (2007, p. 37), entretanto, “o principal ponto dessa abordagem é a primazia dada à metáfora em uso. Para os estudiosos dessa linha, o uso metafórico deve ser estudado antes demais, como um fim em si mesmo” (2007, p. 38). E por último, Sardinha (2007, p. 45) expõe a metáfora gramatical, que “é um termo usado na linguística sistêmico funcional em referência ao uso de um recurso gramatical para exprimir uma função que não lhe é intrínseca”.

De acordo com Sardinha (2007, p. 60), “a metáfora é um fenômeno da linguagem em uso. Ou seja, se as pessoas não falassem metaforicamente, se a metáfora não fosse um fenômeno visível e audível, nenhuma das teorias aqui apresentadas faria sentido, nem teria razão de existir”. Para complementar, trazemos a citação de Ricoeur (1983, p. 148) que ressalta que “não há metáfora no dicionário, apenas existe no discurso; neste sentido, a atribuição metafórica revela melhor que qualquer outro emprego da linguagem o que é uma fala viva”. Portanto, é importante ressaltar que, em consonância com o que foi supracitado, que vivemos em meio às metáforas, algumas são tão intrínsecas em nosso vocabulário que já não as reconhecemos. Para Derrida, em seu artigo “La retirada de la metáfora” (1997, p. 209), a:

Metaphorá circula por la ciudad, nos transporta como a sus habitantes, en todo tipo de trayectos, con encrucijadas, semáforos en rojo, direcciones prohibidas, intersecciones o cruces, limitaciones y prescripciones de velocidad. En cierta manera —metafórica, desde luego, y como un modo de habitar, somos el contenido y la materia de ese vehículo: pasajeros comprendidos y trasladados mediante la metáfora.

Isto é, somos seres impregnados de metáforas, é ela que direciona a forma que falamos, escrevemos e vemos o mundo de tal modo que todo o percurso teórico apresentado até o dado momento reverbera também na teoria literária, e mais precisamente para esta pesquisa referente à metáfora animal.

Para compreender como configura a relação da metáfora animal dentro da literatura, partimos da assertiva do crítico britânico John Berger (2001, p. 13), que ressalta que “la primera metáfora fuera animal se debía a que la relación esencial entre el hombre y el animal era metafórica”. Ou seja, essa relação homem e animal tem suas raízes desde os tempos primórdios quando começaram a se estabelecer, especialmente, devido à utilização da pele como vestimenta, por intermédio da caça.

Em contrapartida, Ferreira (2005, p. 119) destaca, em seu ensaio denominado “Metáfora animal: a representação do outro na literatura”, que “os animais não entraram no universo de atuação dos homens apenas na forma de carne, couro e chifre [...] eles também invadiram a sua imaginação, como mensageiros com funções mágicas, oraculares e sacrificiais”. A convivência fomentou o surgimento da linguagem simbólica, alguns estudiosos sustentam, assim como Berger supracitado, que o animal foi a primeira metáfora do homem, “e que, como se isto fosse pouco, essa primeira imagem foi provavelmente pintada com sangue animal” (Yelin, 2008, p. 103). Essa relação permitiu a proliferação da produção simbólica em todas áreas do conhecimento, bem como na literatura e nas outras artes.

Ainda sobre o âmbito da literatura é possível constatar a frequente presença dos animais, esses seres que, de acordo com Maciel (2011, p. 85), foram “temidos, subjugados, amados, marginalizados, admirados, confinados, comidos, torturados, classificados, humanizados” inerentes nos registros mais remotos, como as universalmente conhecidas fábulas de Esopo, os contos de fadas, poemas, lendas, bestiários, dentre tantos outros gêneros. Para Maciel (2011, p. 85),

No que tange à literatura, por exemplo, pode-se afirmar que as tentativas de sondagem da outridade animal nunca deixaram de instigar a imaginação e a escrita de poetas e escritores de diferentes épocas e procedências, seja pelos artifícios da representação e da metáfora, seja pela evocação conscienciosa desses outros, seja

pela investigação das complexas relações entre humano e não humano, entre humanidade e animalidade.

Desta maneira, com base no artigo intitulado “As vozes dos bichos fabulares: Animais em contos e fábulas”, os apontamentos realizados por Desblache (2011, p. 299-300) destacam que, “Nos primórdios da literatura ocidental, gêneros tradicionais, como as fábulas, não apenas reduziram os animais a figuras da humanidade, mas contribuíram para relegá-los à base da hierarquia dos viventes”. Nessa perspectiva, foram classificados como seres inferiores, não respeitando suas particularidades, como exemplifica:

Essas narrativas também tendiam a simplificar qualquer diferença entre espécies ou entre indivíduos, descartando particularidades: ursos, lobos, insetos, bichos imaginários...eram niveladas até que se tornassem ferramentas para analogia ou sátira [...] as fábulas de Esopo atraíram a atenção no século XVII porque mostravam animais se comportando como humanos e propiciavam a distância necessária para retratar os homens como superiores ao resto da criação. (Desblache, 2011, p. 300)

Contudo, apesar desta retratação dos homens como superiores aos animais, "a inserção nessa tradição permitiu também que esses escritores pudessem atribuir aos animais o poder da palavra e da razão, descrevê-los como criaturas sensíveis e inteligentes e realçar as fragilidades das fronteiras entre seres humanos e não humanos" (Desblache, 2011, p. 300). Mas as investigações que cercam as fronteiras entre seres humanos e não humanos são inúmeras, de acordo com Nunes (2011, p. 199), “Na acepção comum, [o animal] simboliza o que o homem teria de mais baixo, de mais instintivo, de mais rústico ou rude na sua existência”, ou seja, o ser humano teria algum resquício em suas características de animalidade que o deixa constrangido ao ser revelado.

Mediante essa enigmática que permeia a relação entre homens e animais, que muitas das teorias se sustentam em linhas tênues, como a apropriação da fala, razão entre outras, porém salientamos o apontamento do crítico Berger (2001, p. 14) em que se discorre sobre o que teria levado a uma ruptura entre os humanos e os animais:

Lo que apartó al hombre de los animales fue una capacidad humana inseparable de la evolución del lenguaje, la capacidad para el pensamiento simbólico, en el cual las palabras no eran simples señales, sino significantes de algo diferente a ellas mismas. Sin embargo, los primeros símbolos fueron animales. Lo que apartó a los hombres de los animales nació de su relación con ellos. (Berger, 2001, p. 14)

Portanto, devido à convivência entre os homens e os animais, a assimilação de algumas diferenças como a comunicação (conforme constata a citação acima), os animais

foram marginalizados do nosso meio físico. Entretanto, acrescenta Berger, após a sua inserção no mundo imaginário e simbólico não houve como desassociar, pois:

La marginación cultural de los animales es sin duda un proceso mucho más complejo que su marginación física. Los animales de la mente no se pueden dispensar con tanta facilidad. Los refranes, los sueños, los juegos, los cuentos, las supersticiones, el propio lenguaje no dejan de recordarlos. (Berger, 2001, p. 19-20)

Todo esse levantamento a respeito do vínculo entre homens e animais transporta-nos, novamente, à metáfora animal, na qual em conformidade com Copstein e Silva (2014, p. 207), “a metáfora animal é um dos recursos retóricos mais popularizados mesmo na linguagem coloquial, possivelmente na maioria dos idiomas”, o que significa que está inerente ao nosso vocabulário, além de ser uma ferramenta que, segundo Desblache (2011, p. 299), “permitiu uma conexão com os animais que, de outra forma, estaria vedada”.

Essa apropriação é fundamental, a partir da afirmação de Cooper (1998, p. 69), ao ponderar que “Los animales simbolizan lo instintivo y lo intuitivo de la vida, una respuesta directa a las fuerzas de la naturaleza, un entendimiento mejor y espontáneo que el hombre ha perdido”. Nesse sentido, é inexequível a dissociação entre seres humanos e animais, mesmo porque, como pontua Durand (2002, p. 69), “De todas as imagens, com efeito, são as imagens as mais frequentes e comuns. Podemos dizer que nada nos é mais familiar, desde a infância, que as representações animais”.

Essa introdução dos animais no período da infância através das fábulas, canções, contos de fadas, entre outros, representados como seres que falam não é um recurso exclusivo das histórias infantis, de acordo com Cooper (1998, p. 71), “Los animales que hablan no se encuentran sólo en los cuentos de hadas, sino también en las escrituras y mitos persas, budistas, hebreos, griegos y romanos”. Por meio desses relatos, “en muchas culturas antiguas se creía que los animales y los pájaros podían alcanzar una sabiduría y unos poderes a los que no tenía acceso el género humano”, o que corrobora o vasto acervo literário popularizado por animais.

Por isso, conforme Prikladnicki (2017, p. 1), “recontar a história dos animais e reler os textos literários e culturais que os colocam em cena tem sido um gesto de força crescente que tomou forma efetiva [...]”. Dessa maneira, a metáfora animal tem avançado mediante o âmbito literário, por meio de estudiosos e críticos que constatarem as diversas visões que permeiam a presença dos animais dentro dos textos e alguns recursos midiáticos.

Desta forma, ainda sem esgotar todas as análises da metáfora animal, tomamos a fábula “no fomento das relações entre humanos e não humanos” (Desblache, 2011 p. 297), como base para aprofundarmos a inserção desse recurso. Com esse gênero verificamos, de acordo com Da Silva (2019), que os leitores, em inúmeras ocasiões, “familiarizam com as virtudes e os defeitos do caráter humano, muitas vezes, personificado por animais com características humanas e tem a oportunidade de refletir sobre suas atitudes e valores” (p. 742). Mesmo que muito sucinta, esta seria uma das principais características em utilizar os animais dentro dos textos literários.

Na concepção de Ribeiro (1999, p. 150), a razão de utilizar dos animais no interior dos textos literários se baseia no fato de que “não tenha o homem achado despropositado servir-se do animal para protagonista de uma forma literária a partir da qual critica, satiriza o comportamento da sua própria espécie: a fábula [...]”, em outras palavras, o homem vai se valer das características dos animais para revelar, por meio das suas narrativas, suas próprias condutas.

Na fábula falam animais entre si, com entidades mitológicas ou como o próprio homem, utilizando uma língua que não é a sua, mas que serve para comunicar, informar e transmitir conhecimentos sobre o mundo real [...] O animal presta-se assim, ao protagonizar uma situação real e plausível, a corroborar a individualidade da linguagem literária apesar das insuficiências da palavra. (Ribeiro, 1999, p. 155).

Destarte, ao tomar o animal e entregar-lhe o poder da palavra, teremos um gênero em que “A metáfora inundará conseqüentemente a fábula; esta será a encenação da realidade irreduzível à ilustração concreta” (Ribeiro, 1999, p. 162), o que nos instiga a pensar que a metáfora inserida na literatura não trabalha de modo isolado, assim como ocorre dentro do gênero aludido por Ribeiro (p.156 apud Capretini, 1994, p. 260):

A fábula, porque alegoria, exemplifica por um lado a personificação e por outro a metáfora como seus constituintes, visando a forma natural de objectivar o mundo interior, representar a subjectividade sob o intuito de agir sobre o destinatário, ao oferecer-lhe um sistema unificado de valores.

Por meio desses apontamentos, mesmo que concisos, realizados a respeito do comportamento dos animais, em específico, na fábula, há outros pontos necessários a serem mencionados quando se trata da metáfora animal. São os conceitos de imaginação, razão, símbolo, alegoria, paródia e intertextualidade. Para Silva (2019), em seu artigo nomeado “O Papel das metáforas conceptuais em fábulas”,

Metáforas unem razão e imaginação. A razão, no mínimo, envolve categorização e inferência. A imaginação envolve ver uma coisa em termos de outra – o que é

chamado de pensamento metafórico. Logo, pode-se dizer que metáfora é um raciocínio imaginativo e é uma das mais importantes ferramentas para tentar compreender o que não pode ser totalmente compreendido: como os nossos sentimentos, práticas morais, consciência espiritual, etc. A linguagem da imaginação é necessária para expressar aspectos únicos e pessoais da nossa experiência. (Da Silva, 2019, p. 738).

Considerando o que foi referido a propósito da metáfora e da sua finalidade para compreender o que explicitamente não pode ser compreendido, com a linguagem da imaginação que está entrelaçada às experiências cotidianas, voltamos ao nosso percurso teórico sobre a teoria da Metáfora, e constatamos que a autora Da Silva se fundamenta na metáfora conceptual, ligada à inserção cultural, e discorre que:

As metáforas conceptuais, e seus conceitos adjacentes, facilitam a compreensão, a projeção e aprendizado, o armazenamento na memória, e o acionamento de processos cognitivos nas fábulas. Seus objetivos são proporcionar, possibilitar, guiar o processo (cognitivo) de compreender a mensagem, de fazer conhecimento e de auxiliar na projeção para situações cotidianas, fazendo transferência entre domínios da realidade. (Da Silva, 2019, p. 738).

Desta forma, para entendermos como ocorre a transferência da realidade para imaginação verificamos que o “raciocínio imaginativo” é uma das ferramentas mais importantes para compreender a metáfora dentro dos textos literários, por isso com base na teoria de Laplantine e Trindade (2017, p. 26-27 e 28):

[...] o imaginário reconstrói ou transforma o real [...] ao libertar-se do real que são as imagens primeiras pode inventar, fingir, improvisar, estabelecer correlações entre os objetos de maneira improvável e sintetizar ou fundir essas imagens [...] o imaginário não é a negação total do real, mas apoia-se no real para transfigurá-lo e deslocá-lo, criando novas relações no aparente real.

Essa transfiguração do real para o imaginário, originando novas relações, fomenta diretamente a nossa concepção do real. Como inferem Laplantine e Trindade (2017, p. 12), “o real é a interpretação que os homens atribuem à realidade. O real existe a partir das ideias, dos signos e dos símbolos que são atribuídos à realidade percebida”. Sendo o homem responsável por desvendar e atribuir através das suas experiências sociais novos significados, uma vez que o “símbolo é um sistema que não substitui qualquer sentido, mas pode efetivamente conter uma pluralidade de interpretações” (Laplantine; Trindade, 2017, p. 14).

A pluralidade de interpretações está concomitantemente entrelaçada ao realismo à fantasia, que são elementos que permeiam também os gêneros infantis. Segundo Vásquez Vargas, (2006, p. 70):

El realismo y la fantasía siempre han estado presentes en la literatura infantil. Ha habido épocas en las que se acentúa el predominio de una de estas tendencias, pero, de manera complementaria, ambas han permitido captar y expresar integralmente el universo del niño. Históricamente, la fantasía ha sido objeto de marginación, pues se ha considerado como trivial en comparación con el realismo, al que se le atribuye un carácter serio y útil, especialmente cuando la literatura ha estado al servicio de otros fines (pedagógicos, psicológicos, ideológicos, etc.) como ocurrió en la posguerra española y después de la Segunda Guerra Mundial. [...] Sin embargo, la fantasía aporta valiosos elementos para la comprensión de la psicología humana y de la vida, y contribuye así a transformarla, quizá más que las obras realistas, que muchas veces se limitan a mostrarla en sus facetas exteriores. En resumidas cuentas, realismo y fantasía son dos modos de aproximación a la realidad, cada uno con una estética y con unos recursos específicos. Se trata sobre todo de un juego de predominios, justificado muchas veces por las mismas condiciones históricas y políticas, y por los gustos culturales de un determinado momento.

Sendo assim, por mais que o realismo tenha sido mais disseminado após a guerra civil espanhola ou até mesmo depois da Segunda Guerra Mundial, devido aos traços autoritários e sérios que configuram tais fatos históricos, ainda sim existia a fantasia, como uma ferramenta de compreensão das atividades humanas. Com base em Sotomayor Sáez (2007, p. 245):

Junto a esta consolidación del realismo y la vida cotidiana, la literatura infantil encuentra otro cauce de expresión en los nuevos tratamientos que da a temáticas o géneros más tradicionales procedentes de los años anteriores: cuentos populares, leyendas, temas históricos y religiosos [...]. Pero la literatura para niños en esta década ofrece pocas concesiones a la mirada humorística. El realismo parece reñido con el humor hasta el punto de que el único resquicio para la risa está, precisamente, en las creaciones que se alejan de él: el absurdo, el sinsentido, el disparate que durante mucho tiempo sólo cultiva Gloria Fuertes, tanto en su obra poética como narrativa, y que ya en los 70 incorpora Consuelo Armijo con su serie sobre Los Batautos. En algún caso, la desmitificación de los cuentos tradicionales es otra fuente de humor, aunque no es demasiado frecuente.

Ou seja, durante o período pós-guerra, Gloria Fuertes cultivou em suas produções um novo olhar sobre o texto destinado ao público infantil, o humor. Esse traço tão marcante de sua escrita, referido na recepção crítica de suas obras, está enlaçado ao realismo, à fantasia e, consequentemente, à metáfora animal.

Como já vimos, a metáfora animal perpassa vários gêneros textuais, assim como a fábula, também temos os contos de fadas e mitos. Os contos teriam “surgido de la tradición oral y muy vinculado al mito y a la fábula” (Bruña Bragado, 2017, p. 40), narrativas construídas com diversos personagens animais, esses podendo ser constituídos de poderes sobrenaturais ou serem conhecidos como animais colaboradores.

De acordo com Cooper (2004, p. 160), “Es un guardián que mira por la seguridad y la fortuna de un mortal. Esta es la misión principal de los animales en los cuentos de hadas”, isto significa que vivem para proteger os humanos dos perigos que podem atingir as suas vidas,

“la cooperación entre hombres y animales se encuentra en todas las sociedades [...]en que dioses, hombres y animales vivían en perfecta armonía y hablaban el mismo idioma” (Cooper, 2004, p. 145).

Os textos mais difundidos são de Charles Perrault e dos irmãos Grimm, cujas obras como, Chapeuzinho Vermelho, A bela adormecida, Gato de Botas, entre outros clássicos, ganham novas releituras paródicas em livros e também em produções midiáticas. Para compreendermos o conceito de paródia tomamos o livro *Paródia, Paráfrase e Cia*, de Affonso Romano de Sant'anna, embasado nos estudos de Bakhtin e Tynianov, o qual ressalta que “por estar do lado do novo e do diferente, é sempre inauguradora de um novo paradigma. De avanço em avanço, ela [a paródia] constrói a evolução de um discurso, de uma linguagem, sintagmaticamente” (2003, p. 27). Esse avanço relacionado à escrita permite observar a instância que nosso autor se encontra, por isso, Sant’anna em suas especulações afirma que “a maturidade de um discurso se revela quando o autor, atingindo a paródia, liberta-se do código e do sistema, estabelecendo novos padrões de relação das unidades.” (2003, p. 28).

Sendo assim, a paródia nos conduz ao um outro traço em comum que permeia os contos, a utilização da linguagem simbólica, conforme salienta Ballesteros (2013, p. 11):

El lenguaje simbólico es el recurso que se esconde detrás de la sencillez de los cuentos y que se utiliza para explicar problemas, etapas o hechos mediante símbolos o imágenes dirigidas al inconsciente humano, sugiriendo posibilidades y alternativas. Gracias a este lenguaje específico, los niños ven expresadas sus inquietudes y anhelos.

Entretanto, a linguagem simbólica não está somente na escrita do público infantil, ela existe desde os mitos, em que os animais também estão presentes. As assertivas de Campbell (1990) evidenciam que “Os mitos são metáforas da potencialidade espiritual do ser humano, e os mesmos poderes que animam nossa vida animam a vida do mundo”. Em outras palavras, os mitos estão intrínsecos em nossa cultura e, conseqüentemente, na formação literária:

O campo simbólico se baseia nas experiências das pessoas de uma dada comunidade, num dado tempo e espaço. Os mitos estão tão intimamente ligados à cultura, a tempo e espaço, que, a menos que os mitos e as metáforas se mantenham vivos, por uma constante recriação através das artes, a vida simplesmente os abandonam (Campbell, 1990, p. 72).

Gilbert Durand (2002) constata a presença do animal como um objeto de assimilação simbólica que se manifesta universalmente e de formas diversificadas citando, como exemplo, os Bestiários, ele acredita que já formam parte da língua, da mentalidade coletiva e das fantasias individuais. Os animais estão presentes na vida e no imaginário do homem desde os

tempos primordiais e muitos estudos antropológicos problematizam essa relação. Essa pluralidade de interpretações é um dos fatores que enriquecem o texto literário, e também recai sobre a metáfora animal instigando a produção de intertextualidade mediante os textos, uma vez que no:

[...] processo de intertextualidade há uma assimilação de textos que passam a ser elaborados ilimitadamente quanto à forma e ao sentido, criando novas significações (não definitivas). A obra literária não é mais vista como produto de história(s) anterior(es) mas sim como um processo dialético (diálogo, dialogismo) de produção e recepção sempre em movimento (Mazzi, 2011, p. 25).

Por isso, quando lemos uma narrativa que tem como protagonista a raposa, associamos rapidamente as características que permeiam histórias até a modernidade, como a astúcia. Não podemos esquecer da alegoria, que também se faz presente nos textos literários, “como figura de linguagem, está presente em ditados populares, provérbios, fábulas e parábolas” (Hergesel, 2011, p. 65). Ressaltando que, muitas vezes, é confundida com a metáfora devido a uma tênue distinção entre elas, conforme Ceia (1998):

Uma alegoria é aquilo que representa uma coisa para dar a ideia de outra através de uma ilação moral”. [...] A decifração de uma alegoria depende sempre de uma leitura intertextual, que permita identificar num sentido abstrato um sentido mais profundo, sempre de caráter moral. [...] A linguagem alegórica não possui o mesmo dinamismo que a linguagem metafórica, que é susceptível de variações semânticas mais profundas, ao ponto de não suportar a repetição de um mesmo significado nem depender de significados pré-fixados.

Dessa forma, reiteramos a partir de Joseph Campbell (1990, p. 68), a metáfora “é uma imagem que sugere alguma outra coisa [...] e que é equivocado ler a metáfora em termos de denotação e não de conotação”, pois eliminaria a pluralidade de significados e, conseqüentemente, a riqueza do texto literário, além de pontuar que o gênero que utiliza da linguagem metafórica com maior abundância é a poesia. Portanto, para enriquecer o conceito de metáfora intrínseca a poesia apontamos o estudo realizado por Antonio Candido, em seu livro *O estudo analítico do poema* publicado no ano de 1996, no qual o autor especifica que

A metáfora [...] é um tipo especial de imagem. Ela se baseia na analogia, isto é, na possibilidade de estabelecer uma semelhança mental, e, portanto, uma relação subjetiva, entre objetos diferentes, abstraindo-se os elementos particulares para salientar o elemento geral; que assegura a correlação. Mais radical do que a imagem, suprime o elemento comparativo e opera uma transfusão de sentido entre objeto e objeto (Candido, 1996, p. 88).

Com base nessa definição, a metáfora é a soma entre o que há de comum entre os termos para criar a partir da transfusão de sentido a correlação, assim reforçando o que já foi

citado por Aristóteles, em que a metáfora é a transferência de significação. Dando continuidade a exemplificação de Candido:

[...] a expressão metafórica esclarece o que desejamos significar, e o faz por meio da comparação com o objeto, expressa graças a uma palavra que não é a palavra própria. Portanto, as metáforas são como empréstimos, graças aos quais tomamos noutro lugar o que nos falta. (Candido, 1996, p. 91)

Dessa forma, a metáfora fornece aos homens condições de se expressar utilizando uma palavra que não é a palavra própria como empréstimo de significação. Isso também está inerente à metáfora animal que utiliza dos animais para elucidar atitudes tipicamente humanas. Toda essa maneira de construir uma crítica social podemos relacionar ao que o estudioso russo Mikhail Bakhtin destaca no capítulo “Arte e responsabilidade”, a importância de vincular a arte a vida, ou seja de construir a partir da interação entre a linguagem, em específico da metáfora animal, o contexto histórico, o seu ato responsivo da obra. Após os subsídios explanados, analisaremos como a metáfora animal está presente nas obras infantis pré-selecionadas de Gloria Fuertes.

CAPÍTULO TERCEIRO

3. A ESCRITURA CRÍTICA DA METÁFORA ANIMAL NAS OBRAS INFANTIS DE GLÓRIA FUERTES

Para compreender a metáfora animal na poesia de Gloria Fuertes, tomamos como ponto de partida a obra *Plumilindo: el cisne que quería ser pato*, publicada no ano de 1988. É importante uma sucinta observação ao título que consagra a obra, pois trata-se de um neologismo criado pela autora, uma vez que “*Plumi*”, refere-se a penas ou plumagem, e “*lindo*” é o adjetivo atribuído ao personagem que carrega esse nome, o cisne.

A emblemática escrita de Fuertes também reverbera em sua revisitação aos contos clássicos infantis por meio de uma releitura paródica. É o caso do rebaixamento do cisne, animal invejado pelo pato no conto tradicional, e sua exaltação na obra da escritora madrilenha, que transforma o pato em alvo de inveja do cisne.

Com essa inversão, Fuertes chama a atenção para a solidão daquele que destoa da maioria por sua beleza e propõe uma reflexão sobre a alteridade, sobre a forma com que julgamos o outro, sobre a inveja, esse sentimento que constrói, muitas vezes, uma imagem distorcida e estereotipada do outro, desta maneira, “*Plumilindo siempre solo, y más helado que un polo*” (p. 7). Notamos a presença de rimas neste verso, em que o vocábulo “*solo*” rima com “*polo*”, compreendemos que a solidão é fria e por isso tão perturbadora. Os versos seguintes narram os pensamentos do triste cisne que mediante a sua situação estava inconsolável:

-¡Qué mala pata tengo!
¿Por qué no seré un pato mareado y corriente
en vez de triste cisne de pluma transparente?
¡triste es mi vida! Qué vida llevo!
¿Por qué no me habrán frito cuando era huevo?
[...]
¿Qué mí importa que me saluden las flores,
que me pinten los pintores,
que hagan fotos a mi cabeza divina
si estoy SOLO en la piscina?

(Fuertes, 1988, p. 8)

E assim seguia o cisne chorando como uma torneira, aumentando até a água do tanque. A sua tristeza era tamanha que para ele não importava que as pessoas oferecessem flores, ou

que os pintores o utilizassem em suas obras de arte ou que tirassem foto da sua divina cabeça se estava sozinho naquele lugar. Verificamos que a palavra *solo* é grafada em letra maiúscula, justamente para chamar a atenção a respeito da sua condição solitária.

Segundo Cooper (1988), em seu livro *El Simbolismo*, o cisne é um animal dotado de significações, com o poder de se transformar assim como vemos nos mitos e fábulas em que “reys, príncipes y princesa adopta la forma de cisnes o se convierten en cisnes”, também representa a vida uma vez que une a força dos ares e da água. Outra característica marcante é o seu canto, citado em textos literários como a metáfora do canto da morte, além de simbolizar em algumas obras poéticas a solidão.

Mas aproximou-se uma pata muito galanteadora e comovida com aflição do cisne pediu para que não chorasse mais. O cisne desejava que alguém o tirasse daquele tanque “y dame la pata Pata” (p. 9), a partir desse verso ressaltamos o jogo de palavras criado por Fuertes, em que “*pata*” pode se referir tanto a uma parte do corpo do animal como também definir uma espécie de aves. A partir de uma perspectiva mais aprofundada da metáfora animal sobre esse jogo de palavras, o encontro da pata (feminino) e o cisne (masculino) nos direciona ao mito grego do andrógino, a constante busca pela alma gêmea, segundo o verbete de mitos literários (2005) “o andrógino é o símbolo por excelência da totalidade procurada, a fusão dos contrários” (Miguet, 2005, p. 33).

Por isso tendo sido atendido seu pedido e, portanto, liberto pela pata de sua solidão o cisne agora estava radiante “aleteando, picoteando y jugueteando/ como un pato más” (p. 9). Recordamos que a narrativa se constitui em um cenário aquático, habitat natural dos cisnes, além de ser “a água, elemento dissolvente por excelência, realizada plenamente o seu papel ativo de eliminação das diferenças” (Miguet, 2005, p. 28), como constatamos no final do poema com o verso “como mais um pato”.

Para finalizar a análise desse poema, ressaltamos que a construção narrativa de Fuertes realizada por meio do protagonista *Plumilindo* nos remete ao conceito de paródia. Sob a luz das teorias de Affonso Romano de Sant’anna (2003), a paródia é um efeito de deslocamento, que revela um caráter contestador e crítico, uma vez que trata da “inversão do significado” (Sant’anna, 2003, p. 48). Atribuindo tais preceitos ao poema *Plumilindo*, Fuertes concede um novo significado ao enredo, especialmente quando desloca os traumas do patinho feio e reafirma a alusão ao mito andrógino e estabelece o tratamento de igualdade entre todas as espécies.

O poema selecionado “Festival en Animalandia” se inicia com a seguinte apresentação “Todos los animales de cuatro patas y también aves y moluscos estaban reunidos” (Fuertes, 1988, p. 14). A partir desse momento, o apresentador toma a palavra e se dirige à sua plateia:

Ciudadanos de Animalandia!
celebramos la Primavera,
en la pradera,
cerca de la era,
para demostrar a los cazadores
que somos más bellos
y que no somos tan animales,
como ellos.
En este abril,
da comienzo el Concurso de canto y de perfín.
Don Leoncio, el hippy melencólico,
cantará su canción “El estornudo”.

(Fuertes, 1988, p. 14).

A problemática acerca da palavra animal é imensurável entre filósofos, biólogos e críticos literários, porém, o único consenso que temos, de fato, é que nós seres humanos somos distintos dos animais de quatro patas devido à nossa capacidade de falar, expor e controlar nossas emoções. Nesse poema, temos claramente um contraste entre humanos e não humanos. Compreendemos que ao tratá-los como “*Ciudadanos*” a autora está se referindo a seres civilizados, que gozam de seus direitos, logo são animais humanizados.

Desta forma, reafirmamos a partir do capítulo dois desta dissertação o que Nunes (2011, p. 199) diz a respeito do empréstimo que a metáfora animal realiza dentro dos textos literários “Na acepção comum, [o animal] simboliza o que o homem teria de mais baixo, de mais instintivo, de mais rústico ou rude na sua existência”, contudo no poema de Gloria Fuertes, há uma desconstrução dessa visão, com isso os animais passam a simbolizar os preceitos cívicos e morais de uma sociedade.

Com essa perspectiva da metáfora animal, a autora se aproxima do imaginário infantil e, como já foi mencionado por Ripoll (2009), Fuertes escreve as suas obras pensando que serão as mulheres e homens da próxima geração “Cuando escribes para ellos, los estás formando” (Ripoll, 2009, p. 9). A partir dessa ótica podemos associar ao que Bakhtin em seu livro *Estética da Criação Verbal* chama de ato responsivo:

Os limites de cada enunciado concreto como unidade da comunicação discursiva são definidos pela alternância dos sujeitos do discurso, ou seja, pela alternância dos falantes. Todo enunciado [...] tem, por assim dizer, um princípio absoluto e um fim absoluto: antes do seu início, os enunciados de outros; depois do seu término, os

enunciados responsivos de outros[...]. O falante termina o seu enunciado para passar a palavra ao outro ou dar lugar à sua compreensão ativamente responsiva. (Bakhtin, 2003, p. 27)

Bakhtin trata a arte, assim como o sujeito, a partir de uma noção complexa do social. Ele não desvincula a arte de seu compromisso social, valorizando tanto esta dimensão como a dimensão estética. Desse modo, *Fuertes* não apenas está inserida na tradição infantil que pensa a arte a partir de um viés pedagógico, mas também demonstra seu engajamento político ao valer-se da arte para oferecer uma resposta responsiva ao seu momento histórico.

Verificamos também que no decorrer do poema estão presentes para o concurso de *Canto y de Perfín*, o *Don Leoncio* e *Juan Palomo* e que a partir dos nomes dos personagens notamos novamente a “humanização do animal”, sendo assim temos a metáfora animal intrínseca em *Don Leoncio* que alude a leão (león) junção com o nome do homem temos o *Leônicio*. Já *Juan Paloma* é nome humano, *Juan*, mais o sobrenome “*Palomo*” que em espanhol significa “pombo”. Por meio desse recurso da metáfora animal, *Fuertes* está construindo uma imagem híbrida, entre o humano e o não humano, chegando à conclusão que o ser humano é indissociável do animal, como já citado por Berger.

Não esgotadas as possibilidades de análise que a escolha desses personagens permitem, estamos diante de um leão, que, segundo García (2009, p. 33), “es uno de los animales más representados en las artes a lo largo de la historia. Es un icono presente en todas las culturas, portador de valores como el poder, la fuerza, el valor, la realeza o la dignidad, adoptado indistintamente en contextos seculares y religiosos”.

Portanto, sua presença é recorrente nos textos infantis como na fábula de Esopo “A raposa e o Leão”, e até mesmo em obras cinematográfica, como o *Rei Leão* da Disney (1994); em contrapartida a pomba, que é conhecida universalmente como símbolo da paz, de acordo com o dicionário do Museu Nacional d'Art de Catalunya a pomba “Simboliza la fidelidad y el matrimonio y, al mismo tiempo, como todos los animales alados, la espiritualidad, la sublimación de los instintos, la elevación, la trascendencia y el desprendimiento de la tierra” desta forma temos a representação simbólica do poder e da paz juntos aos demais animais para a festança na floresta.

Entretanto, a intenção da celebração é “para demostrar a los cazadores que somos más bellos y que no somos tan animales, como ellos”, em outras palavras, os animais pretendem mostrar aos caçadores que a prática da caça, da crueldade é uma conduta considerada não civilizada, irracional, características que são atribuídas aos animais.

Fuertes realiza por meio de suas narrativas uma desconstrução dos estereótipos criados a respeito dos animais por meio da metáfora animal e expõe uma visão de respeito à fauna e à flora, sendo assim, a sua escrita ultrapassa os reflexos ditatoriais e convergem para uma forma de antecipação de alguns movimentos, como por exemplo o movimento Veganista que tem como objetivo a preservação da vida animal, além de convergir com os ODS (Objetivos de Desenvolvimento Sustentável) criados pela a ONU, que busca no seu 15º Artigo proteger a vida terrestre, incluindo erradicar a caça ilegal e o tráfico de espécies.

Após o concurso de canto, o apresentador anuncia o começo da corrida e ressalta que “el arte y el deporte van unidos de la mano” (p. 16), isto significa que são animais que apreciam a arte e valorizam o esporte, um cuidado com a mente e o corpo físico. Na lista dos participantes temos coelho, macaco, tartaruga, pato e como suplente a “Trogloglota la avestruz” personagem que analisaremos no decorrer do capítulo, e a grande vencedora da corrida é a tartaruga. O poema encerra com uma das características textuais da fábula: a lição de moral, “La tortuga corre si usted la deja.” (p. 17). Fuertes, portanto, apropria-se da releitura paródica à fábula de Esopo “A lebre e a tartaruga”, ressaltando em sua versão que o obstáculo que a tartaruga enfrenta são os limites que nós impomos a ela.

A problematização que desprende da separação do homem com a natureza, logo o limite criado de superioridade em que os homens julgam pertencer à mais alta escala, as fronteiras que os tornam inimigos, intitulados presa e caçador, configuram ser um “lugar comum” do discurso sobre a racionalidade, com isso a metáfora animal, assim como a releitura paródica de Fuertes demonstra por meio de seus personagens o inverso de todo esse cenário.

O segundo poema a ser analisado é “El erizo cariñoso”, que também compõe a obra *Plumilindo* (1988). Os versos desse poema narram a triste história de um porco-espinho que devido às características que delimitam a sua espécie, os seus espinhos, arma de defesa contra os predadores, viva sozinho, sem amor e carinho:

[...] tengo el corazón como un piano,
necesito amigos y cariño,
y cuando me viene a acariciar un niño,
le pincho sin querer,
y huye. Mi destino es vivir solo,
y me aburre vivir solo
[...]
donde vivo, en el campo, hay pocos erizos, y los pocos que somos,
tampoco nos llevamos bien,
cuando nos acercamos,
nos pinchamos -

— parecemos humanos —.
 El sueño del erizo, se hizo
 [...]

 — Uy qué bicho! - dijo un niño
 — No es un bicho es un erizo - dijo otro.
 LE METIERON EN UNA CESTA
 Y EL ERIZO SE ECHO UNA SIESTA.
 Al despertar, sintió un bienestar. Estaba sobre la mesa de la cocina rodeado de niños,
 [que le miraban con
 cariño y le acariciaban el hocico con los dedos.
 El erizo, está tan nervioso y emocionado
 que hizo un movimiento brusco y se sacudió como un perro mojado,
 después, echó a correr y se cayeron unos cuantos pinchos.
 Pierde púas - dijo el niño.
 Qué pena, se va a quedar calvo - dijo la niña
 el erizo empezó a saltar, a dar botes como una
 pelota peluda y a gritar:
 Me quieren como soy”.
 Claro que, estos grititos, no los oyeron los niños, porque el erizo (como todos los
 [animales) habla, pero no les
 podemos oír.

(Fuertes, 1988, p. 19-21).

Podemos inferir a partir da leitura desses versos “*cuando nos acercamos, /nos pinchamos /—parecemos humanos —/*” que os humanos, mesmo sendo muitos, são desunidos, “*cuando nos acercamos*”, ou seja, quando nos reunimos, não nos damos bem, pois as diferenças de opinião, a falta de respeito, compreensão, solidariedade e carinho, são traços peculiares de uma sociedade egoísta, por isso, ele estabelece essa relação com a sua manada.

Levando essa contextualização para o contexto histórico em que Gloria Fuertes estava inserida, relacionamos o porco-espinho aos grupos minoritários, incompreendidos e marginalizados devido às suas diferenças, sejam elas raciais, sexuais e de ordem social. Também podemos destacar que Fuertes utiliza da perspectiva do animal para criticar os humanos, o que reflete a metáfora animal do porco espinho, uma vez que ele passa a representar a desunião entre os humanos.

Entretanto, seu sonho de ser amado e acolhido ainda habitava seu espírito, a sua esperança recaía sobre alguma criança que pudesse cuidar dele. Foi quando “El sueño del erizo, se hizo” (p. 20). As crianças que o levaram para casa decidiram cuidar dele, mesmo sendo um porco-espinho. A ingenuidade, a inocência e o amor fizeram com que seu coração se alegrasse. Cabe aqui ressaltar a relação dos animais com as crianças, essas que representam a reconciliação entre o homem e a natureza, rompida desde o mito bíblico de Adão e Eva, devido à expulsão do paraíso, portanto, Fuertes vislumbra no público infantil a esperança de

um futuro melhor, uma vez que compreendem a linguagem simbólica dos animais e os acolhem com respeito e carinho.

Um outro ponto a ser destacado é o jogo de palavras, por exemplo o verso grafado em letras maiúsculas “*LE METIERON EN UNA CESTA/ Y EL ERIZO SE ECHO UNA SIESTA*”, segundo Rodríguez (1999, p. 172), uma característica de Fuertes é “el efecto lúdico de la sonoridad paronomástica”, uma figura literária que constitui em repetições de palavras com a mesma sonoridade, porém significados diferentes, como no caso de Cesta (cesta) e siesta (cochilo).

Podemos apontar assonância com o uso das palavras *erizo*, *hizo* com a presença da repetição da vogal [o], além da aliteração com o fonema [z]. De acordo com Goldstein (1985 p. 6), dentro do poema a “Combinação [...] seleção e combinação de palavras articulam-se, criando no texto algumas pistas para o leitor. [...]” essas pistas são desvendadas conforme a leitura e releitura do poema, destacando que a “seleção e combinação de palavras são pautadas não apenas pelo critério da significação, mas também por outros critérios, como o rítmico, o sintático, o sonoro, o decorrente de paralelismo e jogos formais”.

Os últimos versos do poema narram as reações que o porco-espinho teve ao contemplar as crianças o observando, a sensação de bem estar fez com que o seu coração transbordasse de alegria, porém por ser algo inédito em sua vida o deixou também “tan nervioso y emocionado”, algo recorrente aos seres humanos, porém o nervoso nos assemelha aos animais, de acordo com Held (1980, p. 121) “O homem é primeiramente atingido por sua semelhança, seu profundo parentesco com a vida animal”, ou seja, não conseguimos nos desprender desses que nos são tão familiares desde a infância.

Um outro recurso muito explorado por Fuertes é o humor, segundo Monje (1986), “La burla es una acción, además, palabras con que se procura poner en ridículo a personas o cosas convirtiéndolas en objeto de risa” (p. 117) como por exemplo o verso “Qué pena, se va a quedar calvo- dijo la niña” em que a menina compara a perda de espinhos com a perda de cabelo dos homens.

Por meio do verso “Me quieren como soy” expresso pelo porco-espinho, verificamos que a autora promove uma identificação total entre os animais e as crianças, ou seja, de modo indireto ela coloca a criança, esse ser dotado de inocência, como representação da esperança, em que serão adultos que saberão aceitar as diversidades e as diferenças.

Desta forma, o porco-espinho, que até então vivia triste, isolado, agora foi acolhido e cuidado pelas crianças. Essa nova realidade era seu sonho havia muito tempo, por isso, gritava de gratidão por ter sido aceito como era. “Claro que, estos grititos, no los oyeron los niños, porque el erizo (como todos los animales) habla, pero no les podemos oír” (p. 19-21). A contestação feita nesses últimos versos de modo irônico por Fuertes ressalta que os animais entendem a linguagem humana e possuem também a capacidade de falar. Desse modo, a problemática está em nós, seres humanos, dotados de uma falsa superioridade, acreditando ser mais inteligentes em relação aos seres não humanos. Entretanto, somos aqueles que não conseguem ouvir: “Por essa razão, alguns autores contemporâneos, reconhecendo a tristeza de nossa surdez, privilegiam contos em que os animais falam uns com os outros, mais do que conosco” (Desblache, 2011, p. 309).

Outro poema que vamos analisar está intitulado como “Canción del Gusano sano” que complementa a obra *Plumilindo* (1988):

Soy un gusano
muy sano,
por eso estoy
tan ufano,
soy amigo de fulano.
de zutano,
de mengano,
y de todo bicho humano,
-pacífico ciudadano-.
Soy gusano pacifista
el más listo de la lista.
Soy gusanito de seda,
siempre hay paz en mi morera.
ahora voy de hoja en hoja,
luego seré mariposa,
-luego iré de rosa en rosa-.
Seré mariposa blanca,
porque al revolotear,
quiero ser y parecer,
banderita de la Paz!”
(Fuertes, 1998, p. 45).

A partir da leitura do poema nos deparamos com alguns recursos linguísticos, como aliteração com a repetição do [s] que nos remete ao som do bater das asas da mariposa e assonância com o uso das vogais [o] e [a]. O vocábulo gusano, em português, pode variar entre verme, vagalume ou bicho-de-seda. Em espanhol também podemos associá-lo à minhoca, mas a autora apresenta um gusano de seda, pacífico e amigo, inclusive de “*todo bicho humano*”. Conforme destaca Monje (1986, p. 233), Fuertes não tinha uma boa concepção da espécie humana, devido a tanta maldade e injustiça praticada com seus próprios

semelhantes, por isso, esse silogismo a partir do qual compreendemos que todo ser humano é um bicho.

Por meio da leitura de sua biografia e da recepção crítica de suas obras, constatamos que Fuertes constrói personagens pacifistas, assim como ela própria, o que testemunhamos com o anseio do gusano em se transformar em uma “mariposa branca”. A partir desse verso ressaltamos a importância que Fuertes atribuía à formação das crianças, inferindo a metamorfose que Gusano enfrentará ao ciclo de vida, por isso, a criança que tem contato com mensagens de paz e não de violência, poderá se tornar um adulto que tenha como essência a paz, assim como o Gusano, borboleta branca, cuja cor simboliza a paz, intensificando essa afirmação com os versos “quiero ser y parecer/ banderita de la paz”.

Também verificamos a metáfora zoomorfa, que consiste em atribuir atitudes humanas aos animais, como afirma Sanz Martin (2015, p. 380) “cuando los animales se caracterizan como personas (los animales son personas), enfatizamos su comportamiento racional o moral” que justifica o aspecto pacifista do Gusano de Gloria Fuertes.

De acordo com a autora Goldstein (1985, p. 98), “o poema está enquadrado em uma visão de mundo, a do poeta; e que reflete, diretamente, um contexto histórico-social”, por isso é válido ressaltar que os poemas selecionados da obra *Plumilindo* (1988) se relacionam em sua temática ao demonstrar nas entrelinhas uma sociedade deficiente em respeito às diferenças e diversidades, que converge justamente para um período em que a Espanha enfrentava ainda resquícios de um governo autoritário oriundos da guerra civil e a ditadura franquista. Por isso, podemos inferir na escrita de Fuertes o conceito bakhtiniano de “resposta responsiva” em função da arte, em específico da literatura.

Seguindo com o tema da guerra, temos na obra *Cuentos de animales: La pata mete la pata* (1992), o poema “El camello y el tanque”:

El camello se asustó
Con el ruido nunca oído,
El silencio del desierto
Se convirtió en estampido.

Uma manada de tanques
Rugían en el camino;
El tanque como un dragón
Lanzaba fuego escondido,
El silencio de la arena
Se estremece ante el rugido.

El camello mareado,
El tanque muy malherido

El tanque, animal sin alma
Desde lejos mata niños.

El camello sin su camellero
Y el tanque sin sus soldados,
En la mitad del desierto
Se quedaron muy callados.

Siete meses hubo lucha,
Siete meses hubo llanto.

Madres y niños alegres,
Lanzad el grito esperado.
Viva la Paz para siempre,
Hoy la guerra ha terminado!
(Fuertes, 1992, p. 24-25)

O uso das consoantes oclusivas [t], [p], [b] e [d] segundo Martins (2000, p. 34) presta-se a reproduzir ruídos duros, secos, de batidas, pancadas, passos pesados reforçando a temática do poema, o avançar dos tanques durante a Guerra Civil Espanhola emite um som semelhante ao de um rugido do Leão da Selva. Ao lançar a munição, suas chamas são como as de um dragão. Os movimentos para a batalha fazem com que todos estremeçam com o rugido.

Os tanques governados por homens são comparados a tanques sem alma, sem sentimentos, a sua violência tirava a vida dos inocentes, das crianças e todo esse horror durou o período de sete meses de luto e muitas lágrimas. Este poema foi construído a partir das características dos animais, como leão, dragão, associados a objetos como tanque, o que revela que os animais fazem parte da nossa imaginação e são utilizados como matéria para assimilações dentro da cultura popular.

Contudo, só houve paz no momento em que os rugidos dos tanques foram silenciados para sempre. A quinta estrofe é composta por dois versos que nos situam em relação à duração da guerra “siete meses hubo lucha/ siete meses hubo llanto”, número que simboliza o fim de ciclos, assim, esposas, mães, filhos que tinham se despedido dos seus esposos e de seus pais para irem à guerra puderam reencontrá-los. De acordo com o artigo “Gloria Fuertes Empatía y radicalidad pacifista”, “el objetivo de la autora, su más anhelado deseo, fue la abolición de las guerras y de la violencia” (Lorenzo Arribas, 2011, p. 155), como podemos testemunhar diante do corpus selecionado.

Ainda com a temática da guerra, selecionamos o poema “El lobito malo y el lobito bueno”, que integra a coleção *La pata mete la pata*:

El lobito malo

les metió en la guerra,
 y no quedó pueblo
 ni árbol en la tierra.
 “[...] y vino otra vez
 un lobito bueno
 al que respetaban
 los pocos cordeiros
 que quedaban.
 Quemaron las armas y no hubo más guerras.
 Lobos y corderos
 jugando en la tierra.
 (Fuertes, 1992, p. 57).

A referência para o lobo mau encontramos nos clássicos infantis “Os três Porquinhos” e a “Chapeuzinho Vermelho”, dentre outros. A crueldade em derrubar as casas dos porquinhos e comer a vovó é pouca quando comparada ao lobo mau dos versos de Fuertes que ao fazerem parte da guerra não deixaram nem povo, nem as árvores na terra, retirando tudo que possuía vida, mas havia um meio de parar a guerra, os lobos bons que eram respeitados pelos cordeiros no decorrer da guerra queimaram as armas e acabaram com o conflito, com isso, reiterando, novamente, o traço pacifista de Fuertes – assim como já citado por Goldstein (1985, p. 98), o poeta reflete seu contexto histórico e social.

Utilizando do lobo como temática, temos o poema “El lobo huye aullando” inserido na coleção *Los Buenos salvajes* de 1997, que mesmo não sendo mencionada como corpus da pesquisa, a sua análise enriquece a concepção de metáfora animal:

El lobo no ataca al hombre.
 El lobo, cuando tiene hambre,
 ataca a los tontos murciélagos,
 a las tontas ovejas
 a los tontos corderos.
 El lobo huye aullando del hombre,
 al lobo el hombre le da miedo.
 Con su gorra calada,
 con su escopeta al hombro,
 su cinturón de balas.
 El lobo huye aullando
 El hombre es un lobo para el lobo.
 Y que no suceda,
 lo que más te asombre,
 que el hombre sea
 un lobo para el hombre.
 (Fuertes, 1997, n.p)

Examinaremos o uso do lobo, como símbolo de selvageria. Segundo o livro *Lobos na Literatura Ocidental* escrito por Lisa Jesse (2000, p. 11), “a imagem do lobo como uma besta destruidora e gananciosa veio das representações comuns e consistentes em trabalhos literários desde a antiguidade até os dias atuais”. Para complementar temos as observações de

Durand (2001, p. 86): “O lobo é ainda no século XX um símbolo infantil de medo, pânico, de ameaça ou punição”.

Entretanto, o Lobo descrito nos versos de Fuertes não ataca os homens, como temos analisado em outros textos da nossa escritora, a construção da metáfora animal está vinculada a uma releitura paródica do estereótipo do animal que povoa o imaginário popular, por isso, os lobos da madrilena quando sentem fome seguem a sua cadeia alimentar.

O lobo, apresentado nos versos acima, vive fugindo do homem e essa fuga é marcante no poema, sendo esse verso repetido duas vezes, o porquê desse desejo de distância dos seres humanos é que para eles o causador de medo é o homem. Os versos “Con su gorra calada, / con su escopeta al hombro, / su cinturón de balas”, retrata o homem com seu arsenal, com a sua crueldade, e conseqüentemente faz com que os lobos tenham ser como “El hombre es un lobo para el lobo”, corroborando que a selvageria é uma característica intrínseca ao lobo e, nesse caso, ao homem.

A partir dessa metáfora animal, podemos destacar a dialogia com a frase do filósofo político Thomas Hobbes, que retrata em seu livro *Leviatã* (de 1651), o “homem é o lobo do homem”. Ele acreditava que o homem só conseguiria usufruir da paz quando estivesse submetido ao poder soberano, porém, é válido lembrar que essa expressão é de autoria do dramaturgo romano Titus Maccius Plautus (254 a.C-184 a.C.), assim, essa metáfora animal relacionada ao homem como feroz, cruel, sanguinário existe desde antes de Cristo.

Dessa forma, Fuertes constrói um paradoxo com o título da coletânea “bons selvagens”, que nos remete ao mito do “bom selvagem”, desenvolvido pelo filósofo franco-suíço Jean-Jacques Rousseau, que defende que o ser humano era inocente e sem malícia até enfrentar o processo civilizador da sociedade. No caso das obras da autora madrilenha, o bom selvagem está associado aos animais, assim como adverte em seu poema “En la selva salvaje”, “En la salvaje selva/ nada es salvaje, / menos los cazadores con su escopeta y traje” (1998, p. 14).

Seguindo a análise com os animais selvagens, conheceremos “La serpiente Inofensiva” que compõem as páginas da obra *La pata mete la pata* (1992):

La serpiente inofensiva, [...] no muerde.
La serpiente
quiere querer a la gente.
! y todos la huyen [...].
La serpiente
lo siente,

y se pone a llorar
 “Sólo una sensible chicharra,
 le canta una canción con su guitarra.
 - Serpiente de piel hermosa,
 la gente cree que eres venenosa,
 yo sé que no es así,
 por eso canto junto a ti”[...].
 La serpiente no da miedo,
 ahora da risa,
 la serpiente pierde
 la camisa.
 La serpiente pequeña,
 bailando parece brasileña.
 La serpiente enana,
 bailando con gracia de gitana.
 La serpiente flamenca ...
 (Fuertes, 1992, p. 69).

De acordo com Ripoll, “A Gloria Fuertes [...] le gustan los animales y suele darles una personalidad bien marcada, aunque a menudo se centra en animales que se sienten distintos o especiales, que arrastran una mala fama injustificada” (Ripoll, 2010, n.p). Portanto, a serpente criada por Fuertes é inofensiva, não morde, não ataca, não traz perigo algum, seu anseio é estar perto das pessoas.

Entretanto, além de ser considerado um animal peçonhento e venenoso, segundo Cooper (1998, n.p), a serpente, por viver em contato com a terra, teria uma sabedoria secreta, poderes mágicos e o conhecimento dos mundos dos mortos. “En la Mitología, Casandra, Melampas y Heleno recibieron de las serpientes el don de la profecía. El genio romano que representaba y protegía a cada persona, se simboliza frecuentemente como una serpiente” (Cooper, 1998, p. 68). Para Durand (2001, p. 316), a serpente é um dos símbolos mais importantes da imaginação humana, verificamos a sua presença no relato de Adão e Eva no antigo testamento em que simboliza a tentação ao oferecer o fruto proibido.

Dessa forma, torna-se imprescindível a presença dos animais nos mitos, contos, poesia, dentre outros. Todavia, a serpente de Fuertes é inofensiva, almejava viver em harmonia com os seres humanos, assim como era, de acordo com Cooper (1998), em tempos antigos, no Paraíso, em que viviam homens e animais em plena harmonia, entretanto, devido à maldade e ao processo de civilização, agora as pessoas fugiam, o que provocava a tristeza e consequentemente o choro da serpente.

Por se tratar de um animal selvagem, os seres humanos não compreendem as suas emoções e fragilidades. No artigo “A linguagem empedrada: o embrutecimento da existência nos animais humanos e não humanos”, escrito por Filipe Smidt Nunes, cita-se que além do

homem coisificar os animais também empedrou a sua linguagem, dessa forma, a “existência relegada aos animais não humanos, desconsiderando as personalidades individuais distintas, as diferentes intelectualidades, necessidades biológicas e, inclusive, emocionais” (Nunes, 2022, p. 82).

Entretanto, a sua vida muda com a presença de uma cigarra, que começa a entoar uma canção acompanhada do seu violão. Segundo Desblache (2011), a fábula foi a precursora da “tradição que permitiu aos escritores atribuir aos animais o poder da palavra e da razão, descrevê-los como criaturas sensíveis e inteligentes e realçar as fragilidades das fronteiras entre seres humanos e não humanos” (p. 300), por isso temos como primeira imagem da fábula de Esopo “A cigarra e a formiga” associação da música, uma vez que a cigarra é acusada de viver a vida somente cantando enquanto os demais animais trabalham e se preocupam com o futuro.

Porém, para algumas culturas, segundo o livro *El simbolismo* de Cooper (1988), a cigarra representa boa sorte, virtude, assim como nobreza, entre outros. Já de acordo com a sua divulgação biológica, uma das características intrínsecas à sua espécie é o canto ensurdecedor. Com isso, por meio da releitura paródica de Fuertes, a cigarra é a única a se sensibilizar com a solidão da serpente devido ao estereótipo enraizado em nossa sociedade de uma víbora perigosa e sorrateira, e lhe concede uma canção, assim concretizamos que sua música traz alegria e uma nova vida à serpente inofensiva.

Uma das maneiras de exteriorizar a sua alegria é através da dança, com isso, a serpente comprova ser inofensiva, sendo assim, aqueles que estão fugindo não sentem mais medo, pois “no da miedo, ahora da risa”, confirmando novamente a junção do traço de rompimento com a tradição para corresponder à intencionalidade de Fuertes de levar alegria às crianças, por meio de sua escrita, como já citado por Ripoll (2012, p. 12): “Fuertes le gusta romper con lo establecido e inventar otras opciones que no son las comúnmente aceptadas, pero que resultan mucho más interesantes y novedosas”.

Não esgotadas as possibilidades de análises da obra *La pata mete la pata*, tomamos agora o poema intitulado “Pobre Burro!”, constituído dos seguintes versos:

El burro nunca dejará de ser burro.
 Porque el burro nunca va a la escuela.
 [...] En el pueblo del burro no hay escuela,
 El burro se pasa la vida trabajando,
 [...] No llamar burro al burro,
 llamarle “ayudante del hombre”

o llamarle persona.
(Fuertes, 1992, p. 112).

Primeiro, destacamos o jogo de concepção que a palavra burro possui, podendo ser uma espécie de animal, cuja principal característica é ser muito resistente e, por isso, utilizado pelos homens para o trabalho na roça e, no sentido figurado, pode ser alguém rude e ignorante. Em seguida, verificamos por meio desses versos uma crítica social destinada à falta de escolas em alguns bairros de Madri. O eu lírico do poema pede para não chamar o burro de burro, e sim de pessoa. Sendo assim, quem estaria no lugar de ignorante, sem conhecimento, seria o ser humano.

Para complementar a respeito do uso do burro como animal protagonista, escolhemos o poema “El burro en la escuela”, que faz parte da coleção *Animales trabajadores*; editado pela editora Susaeta em (2001):

Una y una, dos.
Dos y una, seis.
El pobre burrito
contaba al revés.

-¡No se lo sabe!
-Sí me lo sé.
-Usted nunca
estudia!
Dígame, ¿por qué?

cuando voy a casa
no puedo estudiar;
mi amo es muy pobre,
hay que trabajar.

Trabajo en la noria
todo el santo día.
¡no me llame burro,
profesora mía.

Este, diferente do “pobre burro”, vai à escola, mas não consegue acompanhar o conteúdo, e a professora questiona o porquê de nunca estudar. Os versos que lemos acima configuram a sua justificativa, sendo assim, de acordo com Guichot Muñoz e Infante Naranjo (2015), Fuertes, por meio da sua linguagem popular, questiona o estereótipo animal do “humano burro” quando repreende a professora que briga com o burrinho por não saber a lição, uma vez que lhe faltava tempo para estudar, já que precisava trabalhar para o sustento da casa.

Para exemplificar a metáfora animal dentro dos contos, tomamos como objeto de análise o livro ganhador do Prêmio Andersen de literatura infantil. Trata-se de uma coletânea

de quinze contos compilados sob o título *Cangura para todo* (1968), dentre eles, selecionamos “La avestruz troglodita”, “El mono Quico”, “Cangura para Todo”, “La gata encantada”, “La pulga pedrita”, “El camello cojito”, “El ogro payaso” e “La gata Gertrudis”, pertencentes ao acervo infantil de Gloria Fuertes.

O conto “La avestruz Troglodita” narra a história de Troglodita, a última avestruz no deserto, que por sinal possui hábitos distintos como ir ao cinema, se alimentar de zíper, botões, tachinhas, alfinetes entre outros objetos metálicos. Mesmo mantendo uma relação amistosa com as pessoas, sentia saudade dos seus semelhantes, as avestruzes.

Graças à sua alimentação, algo inédito ocorreu, Troglodita botou um ovo de alumínio, não cessando as surpresas, nasceu do ovo um trator. Tal filhote se dedicava gratuitamente a retirar as ervas daninhas de uma granja. Os barulhos de disparos, explosões, trovões, raios e tambores que a guerra emitia faziam com que a ave ficasse amedrontada levando-a a passar uma semana com a cabeça dentro da areia. Em certa ocasião teve uma ideia e a colocou em prática: à noite, enquanto os soldados dormiam, comeu todas as espadas e, graças à heroína avestruz, a paz voltou a reinar.

A partir desse trecho que busca recapitular o enredo, podemos levantar alguns pontos para compreendermos a metáfora animal presente em “La avestruz Troglodita”. Partimos da construção da personagem, uma avestruz cujo nome *Troglodita*, no sentido figurado, significa cruel, mas não se confirma diante das suas atitudes. É um animal que vai ao cinema, portanto, frequenta os lugares como os humanos e possui uma boa relação com eles. Em vez de comer insetos, como seria o comum para a sua espécie, comia objetos metálicos, fato que fez com que ela botasse um ovo de alumínio, do qual nasceu um trator e não propriamente um filhote de avestruz.

Todos os elementos citados, como a sua alimentação e seus hábitos, são subterfúgios para instigar a imaginação do público infantil. Conforme já citado por Laplantine e Trindade (2017 p. 28), “o imaginário não é a negação total do real, mas apoia-se no real para transfigurá-lo e deslocá-lo, criando novas relações no aparente real”, dessa forma, para as crianças a imaginação é uma maneira de transmutar, ou seja, a partir do real e criar um novo mundo.

Diante de tantas peculiaridades, a capacidade de meditar e refletir que Troglodita possui, chama-nos a atenção, já que se trata de uma característica essencialmente humana, e delimitada justamente pela convivência entre ambos, como citamos no capítulo dois, por meio

do estudioso Berger (2001, p. 14). Assim, a proferida fala da avestruz: “Cómo es posible que una tormenta dure tanto tiempo?” (p. 27), em outras palavras, o animal não compreendia como os humanos viviam em meio à tormenta dos ruídos de guerra.

Além disso, a avestruz observava o comportamento dos homens e considerava todas as suas atitudes como sendo “incríveis”. De acordo com o dicionário de símbolos sua plumagem remete ao dever de observar a justiça (Chevalier, 2007, p. 104). “Los pacíficos negritos de un lado da selva, se habían [...] a cazar los negritos del otro lado” (Fuertes, 1968, p. 27), a utilização da palavra caçar, em primeira instância, nos remete ao homem caçar um animal para sobrevivência, e não homens caçando homens como Troglodita flagra, por isso, temos o adjetivo incrível atribuído de modo irônico.

A passagem: “la avestruz meditaba” (p. 29) remete-nos à noção de que Troglodita refletia sobre seu comportamento e atitudes mediante um cenário catastrófico com o qual se deparava, chegando ao ponto de se comparar a um outro animal, o “cobarde conejo” (p. 29). Todavia, enquanto a civilização alimentava a sua barbárie, o único ser que conseguiu chegar a um plano pacifista foi o animal, tido como selvagem, que abominava a guerra, bem como a própria autora, que viveu os dissabores da guerra civil espanhola. Troglodita trouxe fim à guerra, “troglodita se trago los sables de unos y otros” (p. 29) se transformando em uma heroína para aquele reino.

Para Glenadel (2011, p. 80), “é possível afirmar que desantropomorfizar o discurso seria a missão das metáforas animais”, ou seja, retirar do homem o poder da fala, da decisão; nessa perspectiva, o desfecho do conto nos leva a inferir que foi exatamente o que ocorreu com a Troglodita, já que ela assumiu o controle da situação, anulando a participação do ser humano.

A respeito desse desfecho salientamos novamente o humor, recurso que perpassa a construção da narrativa. De acordo com Bergson, o filósofo francês, em seu livro, *O riso*, “não há comicidade fora do que é propriamente humano. [...] Riremos de um animal, mas porque teremos surpreendido nele uma atitude de homem ou certa expressão humana” (2020, p. 7), ou seja, os animais apresentam atitudes semelhantes às dos humanos, despertando o riso.

Para complementar a análise a respeito do humor, direcionado ao público infantil, parafraseamos Held (1980), que afirma que a criança durante o período em que manifesta a sua preferência pelas histórias de animais consegue projetar sobre o herói principal “animal-

criança” os seus receios, problemas e falhas, sendo assim, a criança se reconhecerá e aceitará a crítica de maneira moralizante. “Descritas humoristicamente, as personagens dos livros nos auxiliam a nos conhecermos e nos aceitarmos melhor” (Held, 1980, p. 183). Considerando assim o humor verbal uma ferramenta importante para a construção da narrativa infantil.

O segundo conto para essa análise, “El mono Quico”, relata a história de Quico, um macaco que nasceu em uma árvore da selva e cresceu sob a copa de um pinheiro. Seus pais lhe ensinaram a comer, a balançar-se com o rabo entre as ramas e, de cabeça para baixo, avistava os besouros, as formigas e os rios. Um dia seu pai puxou-lhe as orelhas porque havia caçado uma mariposa e, friamente, espetou um espinho em seu corpo e a cravou ao tronco de uma árvore.

Essa atitude de Quico acarretou-lhe um cascudo e uma repreensão do seu pai: “Eres peor que um niño!” (p. 48). Quico chorou o dia todo. Durante a tarde, sua mãe lhe ensinou como andar sem pisar um pé no outro, porque era um pouco “patoso”. Os senhores macacos que moravam na mesma rua de Quico gostavam muito dele e quando o macaquinho fazia alguma graça os mais velhos lhe davam dinheiro para comprar algumas coisinhas. Seu pai o aconselhava a guardar o dinheiro em um pote, mas ele achava isso uma chatice. Desobedecendo o seu pai, tomou um banho, vestiu sua roupa de marinheiro e foi passear pelo bosque para decidir com o que gastaria o seu dinheiro.

De galho em galho se deparou com uma criança descalça debaixo de uma palmeira. Aproximando-se do pequeno menino, Quico perguntou-lhe por qual motivo estava sem sapatos, já que seus pés não sabiam correr pelas pedras, nem pelos espinhos, nem pelos troncos das árvores e se tentasse poderia se machucar; por esse motivo, considerou inconcebível o fato de não ter sapatos. O garoto explicou que era pobre, seu pai era apenas um lenhador, então, Quico decidiu dar o seu dinheiro para que o pequeno pudesse comprar sapatos. O menino pegou a moeda, deu um beijo no macaco e saiu correndo por entre as árvores, chorando de felicidade.

Ao chegar em casa, percebeu que sua mãe havia presenciado a cena ao lhe dizer que: “dar al que no tiene es echar el dinero que damos en una hucha. Lo que se da no se pierde” (p. 52). Então os pais de Quico se deram conta de que ele era um macaco sábio e de bom coração. Quico chegou a ser presidente da selva e todos gostavam dele, até mesmo os tigres e crocodilos.

Mesmo não sendo uma tradução na íntegra, buscamos apresentar alguns pontos que julgamos primordiais para termos insumos suficientes para discorrermos sobre a metáfora animal. Quico é um macaco “muito macaco” e é interessante que esse intensificador “muito” seja utilizado para afirmar a natureza de um animal travesso, que apronta macaquices e bagunça.

Quico vive com os pais, que lhe ensinaram não somente a sobreviver na selva, como também os valores morais. Confirmamos isso com postura do pai após ter visto o filho machucando uma mariposa e dizendo: “É pior que um menino” (p. 48, tradução nossa). Essa comparação permite-nos depreender aspectos das ações humanas que são considerados inadequados, maldosos e degradantes. Essa repreensão foi tão dolorida para Quico que o fez chorar o dia todo; as lágrimas fazem parte da resposta das emoções humanas, ou seja, temos um animal em um processo de antropomorfismo. Confirmamos esse processo no decorrer da narrativa, com a sua mãe ensinando-lhe a andar, a tomar banho no rio, o ato de pentear a cabeça, o uso do traje de marinheiro, que são hábitos comuns aos homens.

Um outro detalhe da escrita da autora é que, ao trabalhar a imaginação, o lúdico cria novos neologismos, como se referir ao jeito desengonçado de andar de Quico, como “patoso”, assim como o conselho de seu pai de guardar as moedas para que as tenha em *montoncito*, palavra para designar montante de dinheiro.

No que se refere à crítica ao mundo capitalista, que invadiu até mesmo a selva e modificou os comportamentos dos seres que ali vivem, selecionamos a fala de Mono “eu vou comprar, eu vou comprar”, para elencar o egoísmo do ser humano, que só pensa em comprar para si, ter para si, sem pensar no próximo. De acordo com o artigo “Política e capitalismo: o problema da animalização do homem”, “Os efeitos e as demandas do capitalismo tardio sobre a vida humana (política, economia, etc.) indicam claramente um processo de animalização crescente” (Veiga, 2017, p. 120), em outras palavras, o homem que só pensa em si próprio reage como um animal, cujos instintos de sobrevivências são individuais.

Quico ao se encontrar com um menino, que ele descreve “pouco mais ou menos da sua altura, mais loiro, seu corpo magro e branco em um traje muito velho e com seus pés descalços saltava sobre uma poça” (p. 50, tradução nossa), veio a se compadecer da realidade vivida pelo garoto e entrega as suas moedas para a aquisição de um sapato. A utilização do imaginário infantil disfarça as críticas sociais, pois enquanto o menino é quem deveria ter sapatos o macaco que os possui, assim também com relação ao dinheiro.

Um outro aspecto que corrobora a interiorização do homem frente ao animal é que o macaco tem mãe e pai, entretanto, o menino só cita o pai, além de não possuir um nome, aludindo, assim, a um indigente como uma representação de todos os meninos que vivem em condições precárias. Sobre essa cena não podemos deixar passar despercebido a comunicação que houve entre o macaco e o menino. Segundo Held, em seu livro *O imaginário no poder*, “dialogar com o animal, falar sua língua, compreendê-lo, fazem parte do encanto do universo eternos dos contos” (Held, 1980, p. 106).

Ainda sobre esse trecho, a atitude de Quico, assistida por sua mãe, deixou esta muito feliz, pois “dar ao que não tem nada é o mesmo que guardar o dinheiro em um cofre. O que se dá não se perde” (p. 52, tradução nossa). Essa fala da mãe nos remete aos valores morais mencionados na Bíblia, de ajudar ao necessitado, de não se vangloriar com os atos de compaixão. Tais ações demonstraram que Quico era um macaco sábio e de bom coração o que, conseqüentemente, levou-o a ser presidente da selva e todos os demais animais o admiravam.

Enfatizando o posto de presidente que Quico assumiu, relacionamos com o momento histórico de produção dessa narrativa, em 1968, a Espanha após a sangrenta Guerra Civil (1939) enfrentava um cenário de ditadura Franquista. Os que estavam contra o sistema do general Francisco Franco, vivenciaram forte repreensão e violação dos direitos humanos. Contudo, Quico possui características que se contrapõem às do ditador, desta forma, Fuertes através da sua narrativa está pontuando quais deveriam ser as atitudes de um bom líder, assim como Quico, o macaco.

O próximo conto a ser analisado foi o responsável por consagrar o título da obra *Cangura para Todo*, no qual se apresenta a curiosa vida de Marsupiana, uma canguru-fêmea que se oferece para trabalhar como doméstica. Os senhores, mesmo assustados, ainda precisavam de alguém para cozinhar e cuidar da casa, com isso, contrataram Marsupiana, que levava café na cama, fazia as compras, levava em sua bolsa os meninos para a escola e para passear. Com o passar dos dias, viram que era muito rápida, trabalhadora e obediente e aumentaram o seu salário.

Dona Clo preparou uma festa e colocou Marsupiana de floreira. Dentro da sua bolsa despejou água fria e um grande ramo de flores. Parada em um canto, Marsupiana ouvia as convidadas dizendo que o animal estava dissecado e a cada comentário desse ela se apavorava. O pior foi quando uma vespa começou a passar e repassar a centímetros do seu focinho. A canguru suava e observava os movimentos do inseto até que ocorreu uma terrível

picada em seu nariz que a fez dar um grande salto e pendurar-se na lâmpada. Quando a canguru olhou para o chão havia um tapete de senhoras desmaiadas; menos a dona Clo, que começou a rir.

Quando chegou o calor, baixaram as malas do armário e, como não cabiam todas as roupas, tiveram que usar a canguru de mala. Despacharam-na como bagagem porque custava menos que uma passagem. Colaram uma etiqueta em sua bolsa com os dados do Porto. A etiqueta descolou com o calor e o chefe dos correios enviou a canguru para Austrália. Marsupiana estava cansada, entediada e enjoada do barco. Quando ouviu que as máquinas pararam, saltou por uma janela e foi parar no mar, felizmente cerca da praia.

Aquele lugar lhe era conhecido, aqueles montes e aquelas árvores a recordavam de algo. De repente, uma nuvem de cangurus a encurralaram e lhe deram muitos beijos. Todos seus primos e demais familiares saltavam de felicidade. Emocionada com o carinho que o seu povo demonstrava, decidiu ficar na ilha que também era sua. E passou a pentear e a lambar os filhotes cangurus porque lhe faziam lembrar dos filhos de dona Clo. Em síntese, esta é a diegese do texto, em tradução e adaptação nossa.

Após a sintetização da narrativa, selecionamos alguns trechos para a análise. Iniciamos com “a cangura”, um neologismo criado para designar a canguru-fêmea, a qual recebe o nome de Marsupiana, que também seria o feminino do nome da bolsa que a fêmea dessa espécie possui, marsúpio. Com essas escolhas, verificamos um dos jogos de palavras que a autora utiliza.

Com a apropriação das características da espécie e de modo subsequente a sua desconstrução, temos uma cangura que, em meio a grandes saltos, um dia saltou no mar e chegou à casa da senhora Clo com uma placa contendo o seguinte dizer “Se oferece cangura muy domesticada para domestica” (Fuentes, 1968, p. 10). Essa placa também possui um jogo de palavras entre os vocábulos “domesticada” que vem do verbo domesticar, no caso do animal selvagem, isto significa habituar a viver sob o comando dos humanos, já a palavra doméstica associamos a mulheres que trabalham limpando casa. Inferimos o que foi dito no começo do texto, a autora ignora as características de uma espécie selvagem e apresenta uma cangura muito domesticada. Em um primeiro momento, os senhores, os humanos, ficaram assombrados, porém, devido à necessidade de mão de obra para cuidar da casa e dos filhos, decidiram contratá-la.

Marsupiana é dotada de qualidades como ser muito rápida, trabalhadora, cumpridora de todos os afazeres. Em sua bolsa, levava os filhos dos senhores tanto para o colégio quanto para passear e realizava as compras no mercado. Entretanto, durante a festa se converteu em um vaso de flores, momento no qual o animal passa de doméstica a objeto de decoração, ressaltando que os demais seres humanos não sabiam lidar com o fato de ela estar viva e convivendo com a família.

Com a mudança de estação, o calor induziu a família novamente a usar Marsupiana como objeto, agora como uma bagagem etiquetada e mandada ao porto. Em forma de utensílio, a cangura enfrenta diversas circunstâncias inesperadas em seu destino a Austrália, país reconhecido por seu habitat natural de inúmeras espécies de cangurus. Ao pisar na praia, recorda-se que é ali a sua casa, seus primos e demais familiares fazem-na sentir-se acolhida e isso resulta na decisão de permanecer entre os seus, não voltando mais para a casa da dona Clo. No entanto, ainda guardava memórias afetivas de sua vida antiga; fato demonstrado no ato de lambe os filhotes cangurus como fazia com os filhos dos senhores.

Portanto, podemos verificar a metáfora animal a partir da protagonista Marsupiana que fazia mais o papel de mãe do que a própria dona Clo, já que era ela quem cuidava dos meninos. Apropriando da análise de Held (1980, p. 107), os animais preenchem a ausência humana, a ausência adulta. Entretanto, mesmo com todas as suas qualidades, a família não lhe tratava como se tivesse sentimentos, mas como um objeto de decoração e de apropriação do homem, tanto que foi despachada. Curiosamente verificamos nos mitos e lendas animais que cuidaram de bebês humanos, como na cultura romana a loba que amamentou Rômulo e Remo, além do mito de Tarzan, o menino-macaco, e de Mogli, o menino-lobo.

A narrativa “La Gata Gertrudis” também incluída no livro *Cangura para todo* (1968), relata a vida de Gertrudis, uma gata cuja família era formada por nove irmãos e a comida não chegava para todos. Diante da necessidade, foi contratada para matar ratos: “Gertrudis tenía cuatro meses de edad y ya era hora que aprendiera un oficio. [...] la gata tuvo que dejar la Escuela para ponerse a trabajar” (Fuentes, 1968, p. 89-90). A sua nova Dona era a senhora Paca, muito pobre e que não aguentava mais ver os ratos comendo as suas bolachas.

Com a presença de Gertrudis dentro de casa, os ratos que ali viviam se assustaram e mudaram para a casa de D. Severino, longe do perigo que o predador lhes causava. Agora, passavam fome, porém não tinham coragem de voltar para a casa de dona Paca. Entretanto, um dos ratos se atreveu. “Ramón era un ratón muy valiente, de unos tres meses de edad (como cuatro años en un niño), y aquello de la gata le tenía muerto de curiosidad” (p. 90). Diante do

encontro com a gata, Ramón descobriu o porquê de ela ter sido contratada e contou o que a mudança de casa provocou em sua família. Ele, em específico, estava sem comer havia oito dias. Essa realidade partia o coração de Gertrudis, que ficava dividida entre os ratos e sua dona, afinal, ela não tinha condições de alimentar a todos.

Após conversar com a Senhora Rata, decidiu sair para buscar outra habitação para os ratos. No caminho, encontrou seu irmão Manoel, a quem declarou ter fracassado enquanto gata, pois “[...] no me gusta matar ratones/y Tampoco puedo dejarles morir de hambre” (p. 94). Com a sua atitude peculiar, Gertrudis consegue fazer com que os ratos vivam felizes em uma fábrica de bolachas e, dessa maneira, sem ratos em sua casa, passou a viver como uma rainha junto a dona Paca.

O primeiro ponto a ressaltar diante desse conto é a escolha pelo gato, protagonista em muitas narrativas de Fuertes e da lenda de possuírem sete vidas, atrelada à habilidade de se livrar de situações perigosas, assim como a representação simbólica de cada número. Em algumas culturas, o gato foi considerado um animal de mau augúrio, como por exemplo no Japão, como apresenta Chevalier (2007, p. 461), em seu dicionário de símbolos. Na mitologia grega, o felino está associado às deusas Ísis e Bastet, portanto, animais sagrados, já na Espanha é tido como um animal doméstico e desfruta de ter *el día internacional del gato*.

É importante também destacar a apropriação do gato por diversos autores de literatura, cada um apresentando uma ambivalência quanto às possibilidades do imaginário, como Edgar Allan Poe, com sua obra “O gato Preto” (1843), personagem sádico e violento. Lewis Carroll, com a criação do Gato Cheshire, que dotado de reflexões filosóficas permeia o incrível mundo de *Alice no País das Maravilhas* (1865), o conto clássico de Charles Perrault, “O gato de Botas” de 1697, ardiloso e esperto, dentre outros.

Segundo ponto a ser considerado na narrativa da Gata Gertrudis é o pacto feito entre a gata e os ratos para que todos pudessem viver felizes, atitude que contraria as leis da natureza, uma vez que o gato é predador do rato. Todavia, Fuertes, com sua maneira peculiar de construir histórias, entrega-nos uma nova perspectiva na qual os animais são amigos entre si.

Na mesma obra *Cangura para todos*, nos deparamos com uma outra gata, “La Gata encantada”, conhecida como Timotea, que “era una gata madrileña blanca y negra, de ojos verdes y oblicuos en forma de pez” (p. 53). O narrador apresenta, ainda, mais características sobre a protagonista que vivia de milagres sobre os telhados do bairro de Lavapiés. “Era

inocente, tierna, traviesa, graciosa, tenía mucha imaginación, maullaba los cuplés de moda mejor que nadie y le encantaba contar cuentos a los chicos del barrio” (p. 54).

Porém, sua vida se transformou quando “Una mañana, muy de mañana, se le apareció una cigüeña que parecía un pavo real con un papel azul debajo del ala.” (p. 54). Com essa aparição, a gata se sentiu a mais feliz do mundo, até que de súbito começou a tossir sem parar, depois veio o soluço e o mais inédito cacarejo. Entretanto, não parou por aí, “Su asombro crecía, y más creció cuando vio que puso un huevo” (p. 54). Assustada e com medo de alguém ter visto os seus cinco ovos, Timotea clama a São Roque. “Timotea tenía fe, mucha fe en todo, creía en cosas fantásticas y mágicas y em seguida le pareció estupendo lo que le acababa de suceder” (p. 56). Dos seus ovos nasceram gatinhos negros, de orelhas brancas e rabinhos azuis. Contudo, ao sair para buscar sobras nas latas da vizinhança, seus gatinhos saíram voando. Entristecida com o ocorrido, “¡Ya estoy sola otra vez!? ¿Qué se le va a hacer? [...] y en esto le dio el hipo otra vez; y se puso a poner huevos como loca” (p. 56), assim jamais voltaria a ficar sozinha.

Sob essa narrativa podemos apontar primeiro os traços da escrita de Gloria Fuertes, além da recorrente opção pelo felino, cujo nome próprio destaca a particularidade de Timotea, segundo os aspectos de sua biografia que cruzam com alguns da felina, como o nome do bairro onde vive – “Lavapiés”, onde a autora nasceu e que carrega um significado de denúncia de classe social.

Também se observa uma grande capacidade criativa, que reverbera sobre a narrativa, uma vez que estamos diante de uma gata encantada que bota ovos, sendo assim identificamos a releitura paródica da fábula de Esopo “A galinha e os ovos de ouro”. Na fábula a galinha e a sua produção de ovos de ouro trouxeram o enriquecimento de seus donos, entretanto movidos pela ganância, tais proprietários a matam. A valorização do ovo é analisada a partir da vertente de Cooper (1988), que exemplifica a sua simbologia para muitas culturas, chegando a um significado comum entre elas: de vida e criação.

Ao relacionarmos esse conceito à obra em destaque, verificamos que o ato de botar os ovos trouxe a Timotea a vida de seus gatinhos pretos; portanto, a partir da desconstrução feita pela metáfora animal, nos deparamos com uma gata que só queria companhia, não ambicionava riqueza como observado nos anseios dos homens na fábula. Além disso, faz-se necessário aclarar que em algumas culturas o gato preto traz mau agouro, mas Fuertes quis reverter tal idiosincrasia e o transformou em uma representação de milagre.

Outros traços de autobiografia estão presentes na descrição dos gostos de Timotea, que se deleitava em contar histórias às crianças do bairro, assim como fez Gloria Fuertes, com sua biblioteca ambulante, no intuito de diminuir o índice de analfabetismo, um dos resquícios da guerra. E por fim, o terceiro aspecto, a fé, apresentada pelo vocábulo milagre e o padroeiro da província de Pontevedra, Espanha, San Roque.

De acordo com González Rodas (1997), encontramos uma vertente religiosa nas obras de Fuertes, entretanto, é uma estreita relação com Deus, sem dogmas ou misticismo. “Para la poeta, Dios está presente en todas partes y su encarnación, Cristo, es símbolo de humanidad” (p. 42). Com base nesse apontamento, analisaremos o conto inserido na obra Cangura para todo, “El camello cojito”. Nesse enredo, conhecemos o camelo coxo, dos Reis Magos, que devido a essa condição não conseguia acompanhar os passos dos outros camelos, por isso, suas majestades o incumbiram de outra missão: “comprar en los saldos y tiendas baratas los juguetes para el barrio Sinagua [...] Al camello cojito le gustaban todos los niños, pero prefería, no sé por qué, a los niños pobres, y por eso este trabajo le pareció estupendo”. (Fuertes, 1968, p. 79).

Assim cumpriu sua missão e na noite de Reis entregou os presentes que havia comprado, os “Juegos de bolos, bolas de colores, muñecos, ositos, cuentos, cubos, palas... todos los niños tenían un juguete en las manos, pero, ni un soldado de plomo, ni un fusil de mentira, ni una pistola de agua de verdad, ni un solo tanque...” (p. 81), portanto não tinha nenhum brinquedo que poderia fazer referência a violência ou a crueldade humana, pois “el camello cojito era un pacifista”.

Também salientamos a utilização dos personagens preferidos das crianças espanholas, os Reis Magos, conhecidos por trazerem presentes no dia seis de janeiro a toda a Espanha. Porém, o camelo criado por Fuertes é um camelo coxo e, por meio desse detalhe, a autora trabalha com a inclusão das diferenças, até mesmo no reino animal. Com essa premissa observamos que uma das crianças presenteada é “Jesusina, la coja, le han traído una muñeca que anda, aunque le falta un ojo... ¡Está más contenta!...” (p. 80), sendo assim, Fuertes estabelece a partir da metáfora animal e da releitura paródica, uma semelhança entre humanos e animais, no caso da Jesusina e o Camelo ambos são coxos.

Destaca-se também o fato de ser um camelo pacifista, associado diretamente a Fuertes, que viveu a amargura da Guerra Civil Espanhola e não queria que as crianças tivessem contato com aparatos bélicos, mesmo sendo de brinquedo. Segundo González Rodas (1997, p.

40), a poeta via com tristeza o despropósito da luta que somente causava trauma à população com o derramamento de sangue e mortes.

Com construção da releitura paródica do texto bíblico e a reafirmação da educação pela paz por meio dos brinquedos anti-bélicos inferimos na escrita de Fuertes o conceito de utopia defendida por Reyes, “la utopía, o es una fantasía que a nadie pretende engañar, o es una presentación novelada de cosas relativamente posibles, que no existen pero que pudieran existir” (Reyes, 1994, p. 81). Desta forma, Fuertes a partir de suas histórias apresentava uma realidade que ainda não existia, como um mundo sem violências, guerras, preconceito para com as pessoas com deficiências, mas que seria relativamente possível.

Portanto, como todos os personagens de Fuertes apresentam suas particularidades, ou até mesmo causam estranheza no leitor, temos ainda na coleção de *Cangura para Todo* o conto “El ogro Payaso”. Nesse enredo, conhecemos um ogro “feo, como todos, muy grande, muy bizco y bastante peludo. El ogro echaba fuego por la boca como un dragón” (p. 83) criado pelos seus pais para assustar crianças, entretanto, era um ogro completamente distinto, pois era bom e a sua vontade era.’ “Yo quiero hacer reír a los niños” (p. 84).

Seus pais não aceitaram a sua decisão, uma vez que estaria quebrando a tradição da família, “tu obligación es hacer llorar, igual que el tatarabuelo de tu tatarabuelo [...] tienes que ser un ogro de pelo en pecho y assustar a los niños” (p. 84). Considerava-se a quebra da tradição uma desgraça, uma vergonha e morte de sua descendência. Quanto mais o ogro mostrava ser bom, mais ele apanhava de seus pais, porém, isso não mudou o seu desejo. Trancado em seu quarto e tendo como plateia uma aranha, ensaiava sorrisos em frente ao espelho.

Quando completou doze anos, o ogro fugiu de casa e foi para um circo tentar um emprego que fizesse as crianças rirem, “Iba vestido de payaso con un traje de todos los colores y un gorro picudo con plumas” (p. 86). Infelizmente sua primeira aparição fez com que os pequenos comessem a chorar de medo, por mais que tentasse eles ainda estavam mortos de medo, até que teve uma ideia “se hizo un nudo, metió su cabeza entre las piernas y empezó a rodar por la pista como un gran balón” (p. 87). Com essa apresentação, caiu na graça da criançada.

Quando terminou, todos o receberam com aplausos, de tanta emoção começou a chorar a ponto de criar uma piscina. Aproveitando a plateia ainda boquiaberta “Ogrito, muy ágil y muy rápido, trepó por las cuerdas que colgaban de la lona, se subió al más alto trapecio

y, en un peligroso ejercicio, se puso a imitar a las arañas” (p. 87), mas as crianças não estavam rindo, e numa nova tentativa de alcançar o seu propósito se atirou de cabeça e por pouco não morreu. “Y por poco se muere, de gusto, porque todos los niños querían besarle” (p. 87).

Sobre o conto que acabamos de parafrasear, o monstro não tem a intenção de assustar ninguém e sim de trazer alegria. Conforme cita Ripoll (2009, p. 12), os pais do ogro nunca compreenderam a sua vontade e o castigaram porque o consideravam como uma desgraça para a sua raça. Ainda assim, o Ogro persistiu em realizar os seus sonhos, fazendo todas as crianças sorrirem, mesmo que isso custasse a sua própria vida. Dessa forma, o enredo se torna uma crítica direta de Gloria Fuertes a não provocar o medo por meio dos seus personagens, independente do fato de ser o seu protagonista um ogro, visto como um monstro que, segundo Durand (2001, p. 121), é agressivo e está associado ao “animado inquietante e o devorador terrífico, símbolos da animalidade”, a autora por meio da sua escritura rompe com a tradição do ogro e, como uma fada madrinha, transforma o bicho mau em algo bom.

Um outro aspecto para examinar nesse conto “El ogro payaso” é como a imaginação do público infantil é instigada por Fuertes. Notamos a presença da hipérbole no seguinte trecho “Tanto lloraba y tanto lloró, que el llanto le llegaba a la cintura; la pista del circo era ya una piscina” (p. 87), uma figura de linguagem frequente nas histórias infantis que desperta a imaginação e fantasia, associada às coisas irreais. Entretanto, esses conceitos permeiam as narrativas mais antigas como os mitos, símbolos, contos, entre outros.

Segundo Acedo Tapia e Maqueda Berrocal (2022, p. 2), “La literatura configura un imaginario humano, que podría describirse como ese inmenso repertorio de imágenes, símbolos y mitos que utilizamos como fórmulas tipificadas para entender el mundo y las relaciones con las demás personas”. Ou seja, a imaginação e a fantasia estão à serviço da humanidade, assim como os mitos.

Quando olhamos para a metáfora animal presente nesse conto, nos apropriamos da concepção de metáfora segundo Candido (1996), em que observamos o efeito de empréstimo dos significados, aos quais tomamos em outro lugar para revelar o que nos falta, desta forma, também relacionamos ao mito que é um campo fecundo de metáfora, esse que circunda a figura do ogro, o protagonista da narrativa de Gloria Fuertes.

Para Cardoso e Oliveira, o “mito do ogro tenta traduzir o horror, medo e o fascínio dos homens diante de seres que constituem a versão menos humana do homem” (2017, p. 113), o

que assimila as citações feitas por Durand (2001). Entretanto, Fuertes desconstrói a visão de monstro, canibal, que os contos de fadas e o mito tipificam e nos apresenta um ogro que buscava trazer a felicidade às crianças.

Portanto, essa ruptura é vista desde o título do conto com a utilização da figura de linguagem, a antítese, por meio dos pares “ogro e palhaço”, e perpassa o texto até o último parágrafo, que diz: “y el último ogro del mundo trabajó toda su vida de payaso, hasta que se murió de viejo dando una voltereta” (p. 88).

Importante destacar que essa ocasião trata-se da primeira ocorrência de morte de um personagem de Fuertes; no entanto, a morte foi suavizada, já que foi ocorrida por causas naturais, “morreu de velho”, fazendo o que gostava, “dando cambalhotas”. Desse modo, a autora, a partir da metáfora animal, finda o ciclo de crueldade, maldade que havia sobre a figura do ogro, além de apresentar a morte ao público infantil como algo natural para todos os seres vivos.

“La pulga Pedrita”, incluída na obra *Cangura para todo*, discorre sobre a história de vida de Pedrita, uma pulga muito pobre e sensível que nasceu em um divã vermelho no Rastro, local onde se vendiam móveis velhos. Um dia uma senhora muito elegante comprou o divã e levou junto Pedrita para acomodá-los em uma luxuosa casa. O problema é que não havia no recinto gatos, cachorros, nem ratos para que Pedrita pudesse se alimentar. Como a senhora era muito rica e também era a sua dona, Pedrita decidiu que não a picaria, o que lhe acarretou muitos dias de fome. Até que um dia a senhora deu uma grande festa, cheia de convidados, e Pedrita sendo coagida não encontrou outra saída senão picar.

Tal atitude desencadeou a presença de uns homens com aparatos desconhecidos dentro de sua casa. Sob ameaça contra sua vida, sua tia, que não a via havia muito anos, apareceu para salvá-la e explicou que aqueles sujeitos eram dedetizadores. Quando não estavam mais correndo risco, sua tia deu-lhe alguns conselhos “no conviene salir de nuestro barrio; no conviene, por mucha sed de aventuras que se tenga, desplazarnos de los muebles viejos, y aves, hemos fracasado en sociedad” (p. 69) dentre outros que a encorajavam a não sair de onde nasceu. O desfecho de Pedrita foi viver com sua Tia Pedrola na camiseta do tio Mariano, que é campeão em não lavá-la, desse modo, viveram os três juntos e felizes.

A princípio, destacamos o nome próprio outorgado à pulga Pedrita que, de acordo com Ripoll (2010), busca viver a vida como pode. Segundo aspecto é a perseverança da pulga de não picar a sua dona, mesmo passando fome, “todo menos picar a sua ama” (p. 66),

demonstrando lealdade e gratidão. Em terceiro, o encontro com a tia, que estabelece um vínculo familiar e o livramento da sua vida, “Tía, títa, te debo la vida” (p. 69), notamos que, diferente de Pedrita, sua senhora não iria poupar a sua vida, e comprovamos com a chegada dos dedetizadores, portanto, a metáfora animal utiliza da sensibilidade de Pedrita para revelar o descaso da dona, tendo a pulga mais características humanas.

No que tange a metáfora animal, segundo Baudrillard (1991, p. 169), “Os animais, esses não falam [...] mas fazemo-los falar, [...] fornecem senão as respostas que se lhes pedem”. E usufruindo da estratégia da metáfora animal, temos a “sua maneira própria de remeter o humano para os seus códigos circulares, detrás dos quais o seu silêncio nos analisa”. Em outras palavras, a surdez do homem para com a linguagem dos animais lhes concede o poder de averiguar e julgar nossas ações.

Quando inferimos essa explanação, a fala “*hemos fracasado en sociedad*” proferida pela tia Pedrita, ligamos primeiramente ao fato da guerra, consequentemente mortes e violência, além de resquícios provindos dessa ação tão bárbara que o ser humano é capaz de provocar, destituindo todo o conceito de civilização e humanidade acendendo somente a fome, miséria e dor. O uso da violência, o derramamento de sangue são indícios que essa sociedade fracassou.

A desconstrução que Fuertes realiza com a metáfora animal e a releitura paródica desloca o significado habitual concedido a um animal que se alimenta de sangue humano e animais, sendo, inclusive, responsável pela transmissão de doenças e, por isso, é considerado uma praga, que deve ser erradicada através de dedetização. Todavia, a autora subverte todos os estereótipos e constrói uma pulga que pensa mais nos outros do que em si mesma, que não conhecia a maldade humana, por isso não reconhece os homens que chegam preparados para exterminá-la.

A próxima obra a ser esmiuçada trata-se de *El Dragon Tragon*, publicada no ano de 1978, contendo seis contos. Começamos pelo que intitula essa coletânea. Sua diegese é construída por meio de um diálogo entre Koala e Dragon, que está farto de as pessoas lhe tirarem fotos por considerá-lo um monstro. As fotos não lhe favorecem, pois aparenta ter duzentos dentes e duzentos mil anos, mas a verdade é que o Dragon está desdentado e nasceu no ano da guerra.

Koala Koalo era o melhor trepador do bosque, fugitivo do Hospício do Zoo, devido a motivos bem pontuais “todo menos ponerme triste, y se escapó” (n.p), com isso encontrou o

Dragón e agora vivia feliz por ter um amigo. O Dragón era como um camaleão, mudava de cor conforme a sua dor. Quando doía a tripa se colocava verde, quando doía as costas ficava verde esmeralda, entre outras dores e cores, além de lançar fogo. Era muito grande e alto, como um gigante lagarto. “A pesar de su cuerpo acorazado, el Dragón no era agresivo como su antepasado el armadillo.” (1978, n.p).

Para se ver livre das fotografias, somente saía à noite, quando estava bem escuro para fazer as suas refeições baseadas em ervas finas, repolhos entre outros. Entretanto, uma noite comeu sem querer um guarda florestal com a sua moto e tudo. Ficou muito mal, e duas horas depois começou a devolver a gasolina, como não tinha dente só trágou o guarda que também devolveu.

Todavia, diante do ocorrido, o guarda acionou os demais guardas que chegaram acompanhados de muita gente armada. Isso deixou Dragón muito nervoso, pois em seu estado não conseguiu se esconder ao lado. Uma curiosidade sobre o Dragón é que “los chillidos, gritos y disparos de la gente le asustaron [...] cuando se asustan echan más fuego que de costumbre”. (n.p). Com isso, começou a lançar chamas pela boca, orelhas e lombo que se assemelhavam a raios, relâmpagos e trovão. Quem estava acompanhando a cena a princípio achou parecido a uma “Falla de Valencia”, mas com a proporção que ganhou, entraram em desespero, pois “se ha incendiado el Dragón” (n.p). Chamaram os sete bombeiros que estavam na redondeza, que não deram conta. Com tanta gente por perto, o Dragón se assustou ainda mais, convertendo-se em um vulcão ambulante.

No outro dia dava pena olhar para ele, parecia as ruínas de sete castelos, contudo, no alto de sua peitoral estava seu amigo, o Koala Koalo, com as patas levantadas ao céu, como se pedisse algo “parecia un ángel peludo en oración” (n.p). A sua atitude tão comovente fez com que todo mundo chorasse, a ponto de quase criarem um lago de lágrimas.

Passando pelo local, um senhor muito sábio o examinou e constatou que não adiantaria somente chorar, então “Toda la civilización puso su granito de cemento para salvar a un antediluviano animal en desuso” (n.p). Devido ao seu tamanho não tinha condições de levá-lo a qualquer lugar e rapidamente construíram um hospital somente para o dragão. “Y vinieron a visitarle todos los niños del mundo, con todas las flores del mundo [...] (n.p), assim curou o dragão. Sua recuperação fez do Koala o animal mais feliz do mundo. E a amizade reinou entre eles.

Finalizado o pequeno resumo, verificamos que estamos diante de um texto híbrido, com a presença da prosa e do poema. Como já citado, não faz parte da característica da autora Gloria Fuertes construir personagens que são monstros devoradores de seres humanos e que causem medo às crianças, por mais que a sociedade tenha assim deduzido sobre algumas espécies.

Dragón se encaixa nessa nova perspectiva apontada por Fuertes, ou como temos identificado, uma releitura paródica. Conforme cita Ripoll (2009, p. 12), “Literatura es rupturista respecto a esa trayectoria que me parece inadecuada. A los niños no hay que darles cuentos tristes”, por isso, estamos diante de um dragão comilão que se alimenta de ervas, que simplesmente não gosta de fotografias, e que não compreendia o conceito da palavra monstro. Conforme destaca Ramos (2008) em seu artigo “Os Monstros e a Literatura para a Infância e Juventude”:

Os monstros, desde há séculos, asseguram ao Homem uma estabilidade que, ao contrário do que poderia pensar-se, resulta da demarcação das fronteiras da sua própria humanidade. Estes são frequentemente encarados pelos pensadores como uma criação humana, representando (simbolizando), de alguma forma, a violação das leis, o perigo, a ameaça, o irracional e o não dominável, sendo o monstro, por isso, uma projeção fantástica de todos e cada um destes conceitos, acalmando as angústias que dominam os homens. (Ramos, 2008, p. 1)

Em outras palavras, os monstros foram criados para simbolizar a crueldade humana, sendo irracionais em suas atitudes se tornaram sinônimos de perigo e ameaça à sociedade, e quem servirá como modelos para a composição dos monstros serão os animais, ressaltando que tal apropriação ocorre desde a fundação da civilização. Portanto, os homens utilizaram dos animais que apresentavam características comuns ou incomuns aos seres humanos para construir uma relação de ambiguidade entre o homem e o animal como exemplifica Ramos:

Os próprios animais conhecidos do homem, pela sua extraordinária variedade e quantidade, além de vários simbolismos com os quais estão conotados, são alvo de tratamento frequente no universo artístico e literário, percorrendo diferentes escolas e tendências. Os animais fantásticos, que também acabam por dar origem aos monstros, resultam, muitas vezes, da composição dos animais conhecidos ou da estranheza e do desconhecimento destes. Um extensíssimo bestiário persiste, povoado pelos mais diversos animais, verdadeiros e fantásticos, desde o texto bíblico aos textos literários mais recentes, alvo de recriações e reapropriações constantes, trabalhando a relação ambígua do homem com o animal. [...] O dragão conhece um lugar de destaque nos estudos sobre monstros, dada a persistência desta forma na tradição cultural de diferentes povos. A sua simbologia é muito diversificada e extremamente rica. (Ramos, 2008, p. 5-9)

Contudo, o personagem principal da narrativa analisada, o dragão, é considerado perante a sociedade um monstro e participa em destaque das produções literárias. Segundo

Durand (2001, p. 97), “O Dragão parece resumir simbolicamente todos os aspectos do regime noturno da imagem [...] monstro antediluviano, animal do trovão, furor da água, semeador de morte”, uma representação do medo para as crianças.

Além disso, esse monstro está ligado à frase “luta com o dragão”, conforme cita Meletínski (1998, p. 136), “A expressão “luta com o dragão” é entendida aqui de modo convencional [...] os quais combatem os heróis nos mitos, nos contos maravilhosos e no *epos*”, assim a vitória sobre esse monstro traria recompensas como bens, tesouros, a mão da princesa em casamento entre outros.

Entretanto, a autora madrilenha apresenta um dragão comilão como o título sugere *El dragon tragon*, que diverge da concepção de monstro instaurado no âmbito literário, tanto que o personagem diante do incidente de ter engolido o guarda Florestal fica muito chateado, pois não condizia com sua maneira de lidar com as situações, a crueldade não era intrínseca à sua personalidade, pelo contrário não queria lutar com os seres humanos e sim ser acolhido mesmo com seu tamanho e particularidades.

Um outro aspecto que podemos destacar é a presença do número sete no decorrer da narrativa, com sete bombeiros acionados para salvar o dragão e a alusão da sua condição após o incêndio com sete castelos em ruína. Segundo Cooper (1988), o número sete é a soma entre o número três que representa o céu e quatro que simboliza a terra. De acordo com Mesquita, (2012, p. 9), “Tudo no mundo é feito em ciclos de sete”, como a criação do mundo, as fases da lua entre outros, desta forma, “o sete é tido como um número divino, representando a intervenção transcendente em todas as coisas e ideias da nossa realidade” (Mesquita, 2012, p. 4).

Precisamos considerar um outro recurso nesta narrativa, segundo o artigo “El humor en la obra de Gloria Fuertes”, salientamos a presença do humor nesse conto, quando observamos uma ação em conjunto com todo o povoado se mobilizando para buscar “vendas y antibióticos y poder así curar en consecuencia a un dragoncito novato e ingenuo que se quemó con el fuego que él mismo no sabía arrojar desde su garganta” (González; Atienza, 2001, p. 141).

No decorrer do conto, encontramos uma referência a uma festa cultural da Espanha, “Fallha de Valencia”, considerada como um carnaval em que há muita queima de fogos, assim como ocorreu ao dragão que nervoso se converteu em um vulcão ambulante. Após findado o fogo, chamuscado, e aparentemente sem vida, sobre ele estava o amigo koala que

parecia um anjo peludo em oração. Na continuação da narrativa surge um senhor sábio e muito amigo dos animais que o examinou e, a partir do seu diagnóstico, trouxe a resposta que o Koala esperava, seu amigo estava vivo. Esse trecho menciona algumas palavras do campo semântico religioso como anjo, oração, também nos remete ao bom samaritano descrito no novo testamento do texto sagrado, esse que ao encontrar um homem ferido no caminho prestou socorro e assistência, semelhante ao ocorrido entre o senhor e o dragão de Gloria Fuertes.

Os versos que anunciam o fim da narrativa híbrida utilizam da figura de linguagem anáfora com a repetição do verso “*sólo para el Dragón*”, reforçando que toda a mobilização que estava sendo feita era exclusivamente para salvar a um animal pré-histórico ou antediluviano. Diante dessa cena em que todas as crianças vieram visitar o dragão, trazendo todas as flores do mundo, reiteramos a fé que a escritora nutria tanto em Deus como pela capacidade das crianças em trazer cura, esperança e renovo a uma sociedade cruel.

O conto encerra com o seguinte verso “*Y la amistad reinó entre ellos*”, de acordo com Sáiz Ripoll (2009), Fuertes foi uma defensora da paz, da amizade entre todos inclusive homens e animais, por isso adotou esse bordão, que também se trata de uma releitura paródica dos contos de fadas que se utilizam dos seguintes dizeres “e foram felizes para sempre”, reiterando por toda a narrativa o seu traço de ruptura com as obras tradicionais.

Portanto, concluímos a análise desse conto destacando que a partir da metáfora animal a escritora constrói um dragão que se sente mal justamente por aquilo que o estereótipo indicava, devorar seres humanos. Por essa razão, ao romper com esse estereótipo traumático na tradição literária do dragão Fuertes, de forma sagaz, apresenta-nos uma releitura paródica, um dragão vegetariano, que lançava fogo, porém, não queria valer-se deste para destruir casas e vilarejos como nas outras narrativas. Vejamos que Fuertes não retira as suas características, mas, através dos recursos apontados, apresenta-nos uma nova versão.

O subsequente conto a ser estudado é “*La gata chundarata*”. Nessa narrativa híbrida, conhecemos uma outra gata de Fuertes:

Habla la Gata:
Nací en Madrid, soy gata,
soy gata neta y nata:
mi comida es una lata
mi vida es una lata
-siempre meto la pata-
y nunca cazo rata;

Na sequência Chundarata conta como eram seus pais, muito bons, ela destaca, exercendo esse papel para trinta e dois irmãos, até que um dia no caminho do colégio, ouviu um senhor chorar e o motivo era porque estava sozinho. Nesse instante, Chundarata resolveu trazer toda a sua família para viver junto, então “el hombre triste dejó de estar solo, y el hombre solo dejó de estar triste, gracias a la gata Chundarata. Y la amistad reinó entre ellos”.

De modo sucinto selecionamos os pontos principais dessa narrativa para conduzir a nossa explanação. O primeiro tópico a ser levantado é o traço autobiográfico presente na trama, segundo Ripoll (2009), Fuertes brinca com a gata animal e com a gata apelido para titular os madrilenhos valentes, designação dada a um soldado em 1085. A respeito dessa marca na escrita de Fuertes, Urresti (2018), salienta que não se trata de algo inofensivo, e sim uma estratégia da sua composição na qual a autora reconstrói o limite entre a ficção e a realidade para projetar a sua voz individual e própria sobre a vivência do povo. Por isso, constatamos o seu regresso ao mundo infantil com os jogos, canções e os contos tradicionais que repercutem no imaginário coletivo e na cultura popular (Urresti, 2018, p. 2236).

Desse modo, dispomos de uma narrativa cheia de jogo de palavras e que contém uma sonoridade poética, como nos versos iniciais da narrativa e em específico o nome da gata *Chundarata*, que para os madrilenhos significa música estridente. “Estas asociaciones sonoras ponen en relación los poemas de Fuertes con el universo de la literatura oral infantil, los juegos tradicionales y las retahílas, poesía lúdica que imita el decir poético de los niños, atravesado por el mero impulso rítmico” (Urresti, 2018, p. 2232).

Enfatizamos um aspecto importante da rotina de Chundarata: ela frequentava a escola que se localizava em companhia de seus trinta e dois irmãos, acompanhada de Dona Gatuna, isso ocorria pela noite devido aos meninos do bairro que não sabiam lidar com a presença dos gatos em sala de aula, assim declarava “es muy difícil ser gato en una ciudad!”.

Portanto, reconhecemos a maestria da autora madrilenha em compor suas histórias infantis, segundo Urresti (2018, p. 2236): “Gloria Fuertes recupera el universo de la niñez, con su imaginario y sus formas particulares de expresión, volviendo al lugar en apariencia seguro y feliz de la infancia para distanciarse irónicamente de él y hacer más evidente su corrupción”. Ou seja, também se destaca a crítica social por meio da metáfora animal que se constrói na relação da Chundarata, uma gata e, portanto, um animal que tem nome, que contrasta com o “menino gigante”, que sendo sem uma identificação representa todos os adultos solitários. Ele simplesmente chorava, já a gata conseguiu refletir e apresentar uma solução para a triste situação em que vivia o humano.

No caso de Chundarata quem adota o humano são os animais, ela que decide viver junto a ele, ressaltamos que os gatos são considerados animais antissociais, interesseiros e frívolos, tais características não condizem com a personagem de Gloria Fuertes. Segundo o artigo “Desencadenando verdades: Anto(bio)logía de Gloria Fuertes”, escrito por Jorge Sanz Barajas (2022, p. 109), a sua personagem Chundarata “entró en la ficción como si el absurdo fuera lo más normal del mundo. Con el tiempo, uno acaba por descubrir que el absurdo es la más saludable de las realidades y que lo posible es siempre más enfermo que lo imposible”.

O penúltimo texto desta coletânea a ser analisado é intitulado de “Don Miedo Tiene Miedo”, que se encontra na obra *El Dragón Tragon* (1978), em que *Don Miedo* se deparou com uma menina muito distinta, não tinha medo de nada, nem do próprio medo, o que chega até a cogitar a possibilidade de ser uma alma penada. “no tienes miedo a don Miedo? No, no tengo nada” (n.p). Era uma menina muito esperta, ninguém a assustava, nem por brincadeira.

Mister Mistério contou de quem era tio e que seu sobrinho, um Draculín era tido como o último da linhagem do Conde Drácula. Especulou se gostaria de conhecê-lo, a menina encheu-se de curiosidade, foi quando raios e fortes trovões sobrevieram ao castelo. Don Miedo começou a tremer na velocidade de uma hélice, ficou muito aflito, pois o castelo não possuía para-raios. Diante da situação a menina abraçou o monstinho e pediu para que deixasse de ter medo e assim reinou a amizade entre eles.

Segundo Ripoll (2010), trata-se de um texto considerado pela crítica literária como um dos poemas mais geniais onde uma menina consola um monstro e pede que ele não tenha medo, reiterando a amizade com eles, os considerados monstros que ilustram essa coletânea estudada. Verifica-se também no nome do personagem Mister Mistério uma personificação alegórica, além de uma intertextualidade com outra história do imaginário popular, como o conde Drácula, personagem de Bram Stocker.

Sublinhamos nesta narrativa o fato de a personagem principal ser uma menina, a sua coragem e bravura nos instiga a refletir sobre o contexto histórico em que a obra está inserida, em 1978, a Espanha ainda sofria com os remanescentes vícios da ditadura franquista, dentre eles o machismo, por isso o empoderamento feminino criado na personagem destaca mais uma característica de Fuertes, uma escritora que subverteu os paradigmas sociais. Assim temos uma menina que ajudou que o medo deixasse de sentir medo dos fenômenos naturais como o raio e o trovão.

Outra criação de Fuertes aclamada pela crítica é “El Pulpo Mecnografo”, conto inserido em *El Dragon Tragon*, 1978, que relata a história de um polvo de olhos negros, chamado num primeiro momento de “usted” e candidato à vaga de emprego. A princípio, o chefe ao conhecê-lo se espanta, afinal, não esperava que o polvo estivesse em sua sala, porém, o polvo deixa claro as suas intenções: “Mi deseo es que quiero trabajar en lo mío, no se fije en mi aspecto exterior” (n.p), além de especificar suas qualidades “yo soy más rápido que la mar [...], corro más que la luz y yo no soy cotilla, adulón ni pelotilla” (n.p), frisando que possui habilidades para digitar oito cartas ao mesmo tempo, escrevia um milhão de palavras por hora e ainda não daria gastos com tinta, pois utilizaria a sua.

Após expressar seus argumentos, o chefe decide “Me gustaría probarle”, o que ocasiona uma confusão, pois o chefe queria comprovar suas habilidades enquanto servidor, porém o polvo entendeu que o chefe gostava de frutos do mar. Desfeito o mal entendido, o polvo foi contratado e depois de toda emoção revelou seu verdadeiro nome, não era usted, era “Mi llamo Pulpo Pulpejo/ natural del Mar Molejo/ de la familia de los cefalópos/ para servirle” (n.p). Justamente quando ingressou, comemorava-se o aniversário do senhor Diretor, houve muita festa, com comidas e cantorias, algumas entoadas pelo polvo que revivia a sua pátria querida, Asturias, localizada no noroeste da Espanha.

Entretanto, quando iam começar os discursos, se deram conta de que o polvo havia sumido, todos ficaram preocupados e foram em sua busca, até que o localizaram dormindo no tanque da fábrica para chegar pontualmente no serviço. E a amizade reinou entre eles. Esse bordão é para reiterar o sentimento de paz que Fuertes espalhava através dos seus versos.

Conforme destaca Sanz Martin (2015, p. 361), “En la gran cadena del ser, los animales se sitúan después de los humanos. Por ello, el referente animal es el más próximo para definirnos a nosotros mismos”. Com base nessa afirmação vemos que o Polvo é trabalhador, rápido, eficiente, esperto, não é bajulador, fofoqueiro e nem puxa-saco, características que damos aos seres humanos íntegros que trabalham diariamente. Um outro ponto a se destacar é a ambiguidade provocada pelo do vocábulo “probarle”, como o polvo é considerado um fruto do mar, poderia se tornar um prato de comida, como poderia estar associado ao estágio probatório, período de análise dos funcionários.

Para concluir a análise do personagem principal do conto “El Pulpo Mecnografo”, destacamos que sua profissão de redator de textos ou datilógrafo, conforme suas próprias palavras, instiga a imaginação do leitor, uma vez que é o único animal que compõe o quadro de funcionários. Nesse contexto, é possível inferir que se trata de um animal aquático, tido

como “símbolo direto da fatalidade do oceano” (Durand, 2002, p. 106). Sendo assim, Fuertes novamente desconstrói o estereótipo inculcado sobre o polvo e, por meio da metáfora animal, o reveste de habilidades humanas, tais como ler e escrever, distinguindo-se da maioria dos cidadãos espanhóis que enfrentavam os resquícios da ditadura franquista e, por conseguinte o distanciamento da educação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluídas as análises do corpus selecionado, reconhecemos em cada verso e narrativa a maestria e autenticidade da autora madrilenha Gloria Fuertes. Vale lembrar que Fuertes estava à frente do seu tempo, uma vez que era uma mulher homossexual, escritora, da década de 1950, vivendo em pleno regime ditatorial de Franco, enfrentando censura e opressão e tendo que conviver com todos os traumas deixados pela Guerra Civil Espanhola. Em meio a todas essas peripécias outorgou obras significativas, tanto para os adultos como para o público infantil, em que os poemas e contos fomentam a riqueza simbólica, a imaginação e em específico a formação das crianças.

Suas narrativas, como podemos verificar no terceiro capítulo dessa dissertação, abordam temas condizentes com a realidade dos seres humanos, como a solidão, a tristeza, o amor, o luto, a guerra entre outros; por esse aspecto foi consagrada *poeta de Guardia*. Esses temas, que muitas vezes são tão dolorosos, também perpassam a trajetória infantil, porém Fuertes, na elaboração de seus textos não subjugava os seus pequenos leitores, acreditava na sua capacidade de compreensão, por isso, seus enredos são constituídos de lacunas que serão preenchidas mediante a leitura.

Com o intuito de se aproximar desse público, a autora recorre aos personagens animais, como cita Durand (2001), comuns desde a infância, para compor estratégias de escrita. Fuertes, em sua autenticidade, atribui a esses seres uma vestimenta plurissignificativa que desconstrói o estereótipo dos animais convencionais dos contos de fadas e consagra a metáfora animal.

A metáfora é um campo fecundo de simbologias e interpretações, introduzida a partir de Aristóteles como troca de significados. A metáfora também foi difundida por muitos outros estudiosos e teóricos, conforme citações presentes no segundo capítulo. Compreendendo a presença da metáfora em todos os lugares que o ser humano habita, assim como alude Derrida (1997), ela nos transporta e nos modifica e, conseqüentemente, os animais.

A metáfora animal, como compreendemos, foi a primeira metáfora com que o homem teve contato, assim como afirma John Berger (2001), por isso, nos deparamos com os animais inseridos em mitos, contos, fábulas, poemas e outros gêneros textuais. De acordo com Ferreira (2005), a metáfora animal toma os animais na forma de empréstimos, a fim de explicar às pessoas aquilo que os seres humanos disfarçam com o discurso de civilização. Convém

ressaltar que as metáforas impregnam o nosso entorno, assim como os valores e antivalores compartilhados na sociedade.

Além de se apropriar da metáfora animal em suas narrativas, Fuertes também explora outros recursos como o humor, o traço autobiográfico, o imaginário, o jogo de palavras, a paródia, a denúncia social constituída de modo irônico. Segundo Bergson (2020), o riso é propriamente humano, ou seja, rimos das atitudes dos animais porque estes apresentam peculiaridades dos seres humanos, nos reconhecemos neles. Salientamos que muitas das produções infantis foram publicadas durante a ditadura franquista e que este fato histórico trouxe aos homens desse período marcas profundas de dor e carência de humor, em específico para o público infantil.

Essas marcas irão impregnar alguns dos poemas e contos de Fuertes por meio do traço autobiográfico apontado pela crítica literária. Segundo Capuccino (1993), ler a produção da autora é como se estivesse lendo um diário pessoal, assim, podemos sentir a sua presença autobiográfica nas entrelinhas de a gata Chundarata. Para Menéndez (1999), Fuertes foi uma das poucas poetisas que conseguiram sobreviver à travessia do deserto intelectual dos anos da ditadura, ainda mais produzindo literatura infantil. Por essa razão, Ripoll (2012), uma estudiosa de Fuertes, afirma que sem as suas produções autênticas o acervo de poesia não teria sido o mesmo.

Com a construção de personagens animais a partir da ótica da escritora madrilenha, esses divergentes dos textos clássicos desfilam uma série de animais pouco convencionais, selvagens e monstros que permeiam o imaginário social. Consequentemente, conhecemos serpentes inofensivas, lobos bons, dragão vegetariano, cangura doméstica, ogro brincalhão, entre outros. A partir dessa desconstrução dos estereótipos que cingem os animais selvagens, Fuertes instiga o imaginário de todos os seus leitores.

Sob a luz dos teóricos Laplantine e Trindade (2017), o imaginário conceitua, reconstrói e transforma o real, em outras palavras, a realidade é o suporte à construção do imaginário. Esse recurso é ofertado de modo abundante dentro das fábulas, palavra que compõe o título dessa dissertação e que é oriunda de um gênero textual voltado para o público infantil, alvo do corpus selecionado, porém, salientamos que a fábula não subtrai a leitura feita pela ótica dos adultos, assim como o acervo infantil da nossa autora.

Como verificamos mediante o acervo de Gloria Fuertes, ela se apropria dos textos clássicos como os mitos e as fábulas de Esopo, cujas principais características perpetuadas

pelo gênero são: o foco narrativo em terceira pessoa, que permite aos personagens animais discursarem sobre a fala do homem, e o tom moralizante. O grande diferencial é que a autora encontra o viés da releitura paródica, como vimos com o teórico Sant’anna (2003), para deslocar e atribuir novos significados a essas narrativas tão difundidas em nossa sociedade.

Sendo assim, a metáfora animal, em consonância com a releitura paródica que Fuertes esboça, consolida uma literatura que redireciona as crianças ao cuidado e preservação da fauna e da flora, portanto, à reconciliação entre humanos e não humanos, ao fim da caça ilegal como previsto nos objetivos da ODS, a repugnância a atos violentos como a guerra, a desmitificação da superioridade dos homens sobre os animais; tudo isso refletido em seu refrão predileto: “Y la amistad reinó entre ellos”. Com essa configuração, é possível concluir que a obra de Gloria Fuertes está totalmente voltada a uma educação pela paz.

Rememorando que um dos temas abordados em suas produções infantis é a guerra civil espanhola e os horrores de seus efeitos na vida dos madrilenhos, como a morte, a fome, a destruição, a escassez de cultura, o humor, entre outros, Fuertes tinha como objetivo parar a guerra. Nunca esteve de acordo com tamanha barbárie, assim, em sua narrativa brinca de deter os soldados por meio da construção metafórica da personagem avestruz Troglodita.

Todos esses pontos levantados no decurso da dissertação convergem para o ato responsivo, conceituado por Bakhtin (2003), para explicar que a arte, a literatura, não se desvinculam de seu contexto histórico de produção. Dessa forma, reconhecemos que Gloria Fuertes, subversiva e emancipatória, demonstrou, por meio do seu acervo infantil, uma grande responsabilidade na formação desses pequenos cidadãos.

Atentamos à elaboração de grande parte de suas personagens principais serem femininas: a Avestruz; a Cangura; as gatas Gertrudes, Chundarata e Timotea; a pulga Pedrita; a Menina que não tinha medo, entre outras. À vista disso, Fuertes estaria antecipando o movimento feminista, que ganharia força a partir da década de 70. Enquanto isso, as mulheres eram silenciadas e estavam destinadas somente ao cuidado da casa e à submissão ao sistema patriarcal, tanto que a própria autora foi inscrita pela sua mãe em cursos que estavam incumbidos dessa pragmática social. Esse dado autobiográfico está exposto no primeiro capítulo da dissertação.

Um outro movimento constatado, mediante as análises, é o que conhecemos hoje por veganismo, cuja premissa se resume na luta para a proteção e respeito da vida animal. De acordo com os objetivos traçados pela ONU, os ODS, nos deparamos com um dos tópicos que

visa a proteger e a preservar a vida terrestre e, com isso, erradicar a caça ilegal. Para Gloria Fuertes, em muitos dos seus versos compreendemos que a caça era um ato de total selvageria em que o homem não respeitava a vida animal, pois se considerava como um ser dotado de superioridade.

Essa superioridade é oriunda da separação que houve entre os humanos e os animais, cuja razão já foi amplamente discutida entre sociólogos, filósofos e outras áreas do conhecimento e que resultou na falsa ideia de que o humano é superior pela capacidade de se expressar através da fala. Sob a compreensão da autora madrilenha os animais também falam, contudo, os seres humanos perderam a capacidade de ouvi-los.

Vale ressaltar que Fuertes é dona de um vasto acervo literário infantil, como apontado na introdução e recepção crítica. Para a concretização desta dissertação, foi selecionada apenas uma pequena parcela de suas obras aclamadas pela crítica literária. Muitas das estratégias de escrita e recursos desenvolvidos com reverência por Gloria Fuertes em suas obras literárias, no intuito de oferecer ao público infantil uma vertente emancipatória, pacifista, igualitária e humanitária, estão permeadas de um caráter utópico. Esse caráter converge com o pensamento do estudioso Alfonso Reyes (1994), para quem a utopia não é necessariamente um sonho impossível, mas uma fantasia que não tem a intenção de enganar o cenário de coisas relativamente possíveis, que não existem, mas poderiam existir.

Refletindo sobre o que Alfonso Reyes considera como utopia no sentido técnico, concluímos que Fuertes consegue realizar suas utopias na escritura literária, sobretudo, por meio da releitura paródica da metáfora animal, retomando o protagonismo desses seres, dotando-os de valores humanitários e imprimindo sua crítica social, que pinta os homens de desumanizados com muita argúcia e sutileza, fazendo uso do humor e da ironia. Sua esperança reside na formação das crianças e, nesse sentido, suas obras são uma resposta responsiva à sociedade de seu tempo à sociedade atual.

REFERÊNCIAS

ACEDO Tapia, EM, & MAQUEDA Berrocal, R. *A poesia como método para trabalhar as habilidades literárias na Educação Básica: Projeto Educativo de Gloria Fuertes*. REVISÃO VISUAL. Revista Internacional de Cultura Visual / Revista Internacional De Cultura Visual, 11 (3), 1–10, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.37467/revvisual.v9.3668>. Acesso em 20 de janeiro de 2023.

ACEREDA, Alberto. *Crítica y Poesía en Gloria Fuertes. Intertextualidades culturales de una poética contestaria*. Monteagudo, Nº 5, 143-157, 2000.

AGUILAR, Olga Elwes; TORRIJOS, María del Mar Ramón. " *Garra de la Guerra*", de Gloria Fuertes y Sean Mackaoui. Cuadernos Hispanoamericanos, n. 793, p. 44-58, 2016.

ALAVARCE, Camila da Silva. *A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso*. 2009.

ALBALADEJO, Tomás. *Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario*. Tonos digital, v. 25, n. 0, 2013.

ANDRADE, Marcelo. *É a educação um direito humano? Em busca de razões suficientes para se justificar o direito de formar-se como humano*. Educação. Porto Alegre, p. 21-27, 2013.

APARICIO, Pilar Iglesias. *Una lectura feminista de la vida y la obra de Gloria Fuertes*. Sur: Revista de literatura, n. 14, p. 6, 2020.

ARAÚJO, A. F.; TEIXEIRA, M. C. S. *Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário*. Letras de Hoje, [S. l.], v. 44, n. 4, 2010. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/fale/article/view/6539>. Acesso em: 14 out. 2023.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Ana Maria Valente. LISBOA, 3ª ed. 2008.

BAKHTIN, M. *Arte e Responsabilidade*. In: *Estética da Criação verbal*. 4.ed. Martins Fontes. São Paulo. 2003. Trad. de Paulo Bezerra.

BALLESTEROS, María del Pilar et al. *El maravilloso mundo de los cuentos de hadas y su simbología*. 2013.

BARAJAS, Jorge Sanz. *Desencadenando verdades: Anto (bio) logía de Gloria Fuertes*. Razón y fe, v. 285, n. 1455, p. 107-110, 2022.

BARTRA, Roger. *El mito del salvaje*. Ciencias, n. 060, 2001.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, c1991.

BENÍTEZ, Rubén. *El maravilloso retablo popular de Gloria Fuertes*. Mester, v. 9, n. 1, 1980.

BENSON, Douglas. *La voz inconfundible de Gloria Fuertes: Poesia temprana en Hispania*, vol. 83, Nº 2, mayo, 210-221, 2000.

BERGER, John. *Por qué miramos a los animales*. Barcelona, Gustavo Gili, 2001.

BERGON, Henri. *O riso: ensaio sobre o significado do cômico*. São Paulo: Edipro, 2020.

BIOGRAFIA de Gloria Fuertes. Disponível em: http://cervantesvirtual.com/portales/gloria_fuertes/autora_apunte/. Acesso em 03 de setembro de 2021.

BLACK, Max. *Metáfora. Investigação Filosófica*, 2016.

BORGES, Jorge Luis. *História da eternidade*. Tradução Carmen Cirne Lima. São Paulo: Globo, 2001.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. Discurso, v. 3, n. 3, p. 155-174, 1972.

BRUÑA BRAGADO, María José. *Manual de literatura infantil y juvenil: guía libertaria de lecturas para niños*. Síntesis, 2017.

BRUNEL, Pierre. MIGUET, Marie. Tradução Carlos. Sussekind. *Dicionário de mitos literários*. 3. ed. -. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2005.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito* / Joseph Campbell, com Bill Moyers; org. por Betty Sue Flowers; tradução de Carlos Felipe Moisés. -São Paulo: Palas Athena, 1990.

CANO, José Luis. *Vida y poesía de Gloria Fuertes*. Ediciones Torremozas, 1991.

CARDOSO, Maurício Moreira. *A alegoria: um berçário de metáforas*. 2016.

CARDOSO, R.; OLIVEIRA, M. de. *O ogro no espelho: Hanibbal Lecter e o mito do homem selvagem*. Revista Criação & Crítica, [S. l.], n. 18, p. 108-122, 2017. DOI: 10.11606/issn.1984-1124.v0i18p108-122. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/129257>. Acesso em: 3 nov. 2023.

CAPPUCCIO, Brenda Logan. *Gloria Fuertes Frente a La Crítica*. Anales de La Literatura Española Contemporánea, vol. 18, no. 1/2, 1993, pp. 89-112. JSTOR. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/27741116>. Acesso em 17 de agosto de 2022.

CAVALCANTI, Fernanda; PELOSI, Ana Cristina. As metáforas animais e suas implicações interacionais. Scripta, v. 20, n. 40, p. 272-285, 2016.

_____. *A polissemia do cabra à luz da teoria da metáfora conceptual*. 2015.

CEIA, Carlos. *Sobre o conceito de alegoria*. Matraga. Lisboa. Universidade Nova. Portugal, n. 10, 1998.

CERRILLO, Pedro, GARCÍA Padrino, J. *La poesía infantil en la España actual (eds.), Poesía infantil. Teoría, crítica e investigación*. Cuenca: Ediciones Universidad Castilla-La Mancha. 1990, pp. 65-86. Disponível em: https://jgpadrino.es/?page_id=83. Acesso em 10 de janeiro de 2023.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cenas, cores, números)* / Jean Chevalier. Alain Gheerbrant, com a colaboração de: André Barbault ... [et al.]; coordenação Carlos Sussekind; tradução Vera da Costa e Silva ... [et al.]. -21ª. ed.-Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

COIMBRA, Rosa Lúcia; BANDIHA, U. Pereira. *Nem todas as cegonhas trazem bebês. Um estudo de metáforas com nomes de animais em falantes portugueses e chineses*. Linguagem, Cultura e Cognição. Estudos de Linguística Cognitiva, v. 2, p. 217-225, 2004.

COLLANTES TAFUR, William Fernando et al. *Polisemia y metáfora en zoomorfismos en el español coloquial de Lima*. Lengua y Sociedad, v. 21, n. 2, p. 547-566, 2022.

COOPER. J.C. *Cuentos de Hadas*. Alegorías de los mundos internos. Editorial SIRIO, S.A, Buenos Aires, Argentina, 1998.

COOPER, J. C. *El simbolismo*. México: Editorial Lidium, 1988.

COPSTEIN, Liège; SILVA, Denise Almeida. *Metáfora animal e especismo: retórica do poder no contexto pós-moderno*. CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada, v. 12, n. 1, p. 193-231, 2014.

CORBELLA, Manel Risques. *La dictadura franquista*. Rev. Reflex [online]. 2015, vol.23, n.2, pp.170-197. ISSN 1982-9949. <https://doi.org/10.17058/rea.v23i2.6464>.

CORRALES, Luciano. *A intertextualidade e suas origens*. SEMANA DE LETRAS, v. 10, 2010.

COSTA, Rayesley Rucarte. *Epifania: da existência à essência*. Revista Decifrar, v. 5, n. 10, p. 27-27, 2017.

DA ROCHA MENEZES, Luiz Maurício Bentim. *O mito do andrógino no banquete de Platão*. Revista Hélade, v. 4, n. 3, p. 170-181, 2018.

DA SILVA, Karine Souza. *O papel das metáforas conceptuais em fábulas*. Cadernos do CNLF, vol. XXIII, n. 3, Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2019.

DA SILVA MARTINS, Elaine Cristina; DE AGUIAR NEITZEL, Adair; FREITAS, Aline Amaral. *Mutações na leitura: a intertextualidade como marca na literatura infantil contemporânea*. Atos de Pesquisa em Educação, v. 11, n. 2, p. 611-633, 2016.

DALMAU, Laura Borràs; BATTANER, M. P. *Los artículos lexicográficos de zoónimos en diccionarios españoles de lengua general*. 2004. Tese de Doutorado.

DAVIDSON, Donald. *Lo que significan las metáforas*. La búsqueda del significado, p. 568-587, 1999.

DELGADO, Carmen. *Gloria Fuertes. Eternamente humana*. Meridiam, n. 26, p. 13-18, 2002.

DERRIDA, Jacques. *La retirada de la metáfora*, trad. Gabriel Aranzueque, en Aranzueque (ed. al cuidado de) pp. 209-233, 1997.

DESLACHE L. *As voces dos bichos fabulares: animais em contos e fábulas*. in M Esther Maciel (ed.), *Pensar/escrever o animal*, Editora UFSC, Brazil. Editora UFSC, Brazil, pp. 295-313, 2011.

DI LEONARDO, Sofía. *Gloria Fuertes. Los juegos polisémicos del nombre propio*. RECIAL: Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Áreas Letras, v. 6, n. 7, p. 6, 2015.

DÍAZ, José María Hernández. *Associações de professores e sindicatos em Espanha, durante a transição da ditadura de Franco para a democracia (1970-1983)*. Revista Lusófona de Educação, n. 22, p. 13-38, 2012.

DOMINGO, Mariano Jorge. *Ethos paródico: diálogos con la tradición en la poesía de Fuertes, Juaristi y Wolfe*. In: I Jornadas de Jóvenes Hispanistas. 2021.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ESTEBAN, Ángel et al. *Gloria Fuertes y sus jefes, los libros*. 2010.

FERNÁNDEZ-Rufete Navarro, Ana; FERNÁNDEZ-Rufete Navarro, María. *La magia de las palabras con Gloria Fuertes*. 2017.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. *Metáfora animal: a representação do outro na literatura*. Estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 26, p. 119-135, 2005.

FERRERES, JM Rubio. *De la interpretación del símbolo a la interpretación del texto: La metáfora de Paul Ricoeur*. Universitas philosophica, v. 17, n. 34, p. 51-132, 2000.

FLEISNER, Paula. *Vida de cães: entre literatura infantil e filosofia da animalidade*. Lit. teor. hist. crit. [online]. 2017, vol.19, n.1, pp.111-138. ISSN 0123-5931. Disponível em: <https://doi.org/10.15446/lthc.v19n1.60749>. Acesso em 15 de fevereiro de 2023.

FIGUEROA, Serrano, D.; BERNAL Valdés, A. E. *Metáforas animales. El perro como representación creativa de la experiencia interespecie*. Tabula Rasa, 40, 171-198, 2021.

FORTES, Luiz Roberto Salinas. *Rousseau: o bom selvagem*. Editora Humanitas, 2007.

FUERTES, Gloria, and Gloria Fuentes. *Para que este Carlos me busque a Carlos*. Litoral, no. 19/20, 1971, pp. 43-44. JSTOR. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/43356004>. Acesso em 4 setembro de 2022.

_____. Gloria; GONZÁLEZ RODAS, Pablo. *Historia de Gloria:(amor, humor y desamor)*. Ediciones Cátedra, 1997.

_____. *Cangura para todo*. Barcelona, Lumen, 1968.

_____. *El dragón tragón*, Madrid, Escuela Española, 1978.

_____. *Plumilindo: El Cisne que queria ser pato*. Madrid. Escuela Española, 1988.

_____. *Los Buenos salvajes*. Susaeta, 1997.

_____. *Cuentos de animales: La pata mete la pata*, Madrid, Susaeta, 1992.

Fundación Gloria Fuertes [en línea]. Madrid: *Página de la Fundación de Gloria Fuertes*. Disponível em: www.gloriafuertes.org. Acesso em 25 de abril de 2021.

GARCERÁ, Francisco Javier. *Gloria Fuertes: El libro de Gloria Fuertes. Antología de poemas y vida*. Diablotexto Digital, v. 2, p. 212-215, 2017.

GARCÍA, Francisco de Asís García. *El león*. Revista digital de iconografía medieval, v. 1, n. 2, p. 33-46, 2009.

GARCÍA MONTES, Cora: *Gloria Fuertes, la poeta que quiso parar la guerra*. 2022. Disponível em: <https://www.rtve.es/television/20220728/poesia-gloria-fuertes/2139440.shtml>. Acesso em 10 de dezembro de 2022.

GARCÍA-PAGE, M. *Juegos lingüísticos de Gloria Fuertes: Ekfrasis y poesía*. En Letras Femeninas, nº XXIX/2, 1990. pp. 85-97.

GENOVÉS, Isabel. (2017). *Recordando a Gloria Fuertes*. Losojosdehipatia. Disponível em: <https://losojosdehipatia.com.es/cultura/libros/recordando-a-gloria-fuertes/>. Acesso em 8 de março de 2022.

GLENADEL, Paula. *Poesia e verdade da animalidade nietzschiana*. P.74-84. Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica. Maria Esther Maciel, organização. – Florianópolis: Editora da UFSC, p. 422, 2011.

GIL, Maitê Moraes; SIQUEIRA, Maity Simone Guerreiro. *Compreensão de metáforas relacionadas à figura do cavalo na cultura gaúcha*. Línguas & letras. Cascavel, PR. Vol. 11, n. 20 (2010), f. 51-67, 2012.

GIMFERRER, Pedro. *Review of POESÍA, by Angélica Becker and Gloria Fuertes*. *El Ciervo* 15, no. 145 (1966): 16–16. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40791277>>. Acesso em 15 de julho de 2022.

GIORGI, Gabriel. *La luz animal. La cuestión animal (ista)*, p. 235, 2016.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. *Versos, sons, ritmos*. Editora Ática, 1985.

GOMEZ-YEBRA, Antonio Agustin et al. *Apuntes sobre la poética de Gloria Fuertes*. 2014.

GONZÁLEZ, Luisa María Pérez; ATIENZA, Laura Barja. *El humor en la obra de Gloria Fuertes*. In: Humor y ciencias humanas: actas del I Seminario Interdisciplinar sobre El Humor y las Ciencias Humanas. Cádiz, mayo de 2001. Ayuntamiento de Cádiz, 2002. p. 137-144.

GUICHOT MUÑOZ, Elena; INFANTE NARANJO, Rocío. *La pedagogía poética infantil transoceánica: cotejo de M^a Elena Walsh y Gloria Fuertes*. Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil, 13, 93-107., 2015.

GULLÓN, Ricardo. (Dir). *Literatura infantil española*. Diccionario de Literatura Española. Madrid: Alianza, 1993, pp. 879-896.

GUTIÉRREZ, Milena Rodríguez. *La Metáfora Animal: En Torno al Bestiario de Blanca Varela*. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, vol. 34, no. 68, 2008, pp. 211–23. JSTOR. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25479087>. Acesso em 26 setembro de 2022.

HANSEN, Hans Lauge; JENSEN, Julio (Ed.). *La metáfora en la poesía hispánica: 1885-1936*. Alfaro, 1997.

HARO, Inmaculada García. *Gloria Fuertes, la escritora que superó todos los arquetipos*. Sur: Revista de literatura, n. 14, p. 2, 2020.

HELD, Jacqueline. *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. Tradução de Carlos Rizzi. São Paulo. Summus, 1980.

HERGESEL, J. P. *A Imagética na Estilística: Comparação, Imagem, Metáfora e Alegoria na Literatura Infantojuvenil*. Ensaios, v. 1, n. 5, p. 55-69, 12 dez. 2011.

JESSE, Lisa. *Wolves in Western literature*. Tradução voluntária coletiva. Ed. Bilingue:PT/EN.2000.

JIMÉNEZ UCEDA, Carmen María et al. *Heterogloria: modulaciones del yo en Historia de Gloria*. 2016.

LACAZ-RUIZ, Rogério et al. *A animalização do homem: uma visão ontológica do ser individual e do ser social*. Videtur (USP), São Paulo, v. 4, n. 4, p. 29-38, 1998.

LAKOFF George, Johnson M. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid, España: Cátedra, 1995.

LAKOFF, George. *A metáfora, as teorias populares e as possibilidades do diálogo*, In: Caderno de Estudos Lingüísticos, 9, PP. 49-68, 1985.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. *O que é imaginário*. Brasiliense, 2017.

LEUCI, Verónica. *Gloria escribe versos*. Confluencia, v. 35, n. 1, p. 69-81, 2019.

_____. *Humor y poesía: complicidades lúdicas en el mundo poético de Gloria Fuertes*. In: IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria 3 al 5 de junio de 2015 Ensenada, Argentina. Lectores y lectura. Homenaje a Susana Zanetti. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 2015.

_____, Verónica. *Identidades poéticas: el universo nominal de Gloria Fuertes*. Mora (B. Aires), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, v. 20, n. 2, p. 00, dic. 2014. Disponible en <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853001X2014000200002&lng=es&nrm=iso>. Acesso em 09 outubro 2023.

LLERA, J. A. *La investigación en tomo al humor verbal*. Revista de literatura, [S. l.], v. 66, n. 132, p. 527–535, 2004. DOI: 10.3989/revliteratura. 2004.v66.i132.132. Disponível em: <https://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/132>. Acesso em: 10 set. 2023.

LLERENA GARCÍA, Ernesto. *Las metáforas antropomórficas, zoonímicas y vegetales: ejes de la cultura de los valles de los ríos Sinú y San Jorge*. 2015.

LOMAS, Francisco Morales. *Humanismo y compromiso solidario en la lírica de Gloria Fuertes*. Sur: Revista de literatura, n. 14, p. 3, 2020.

LORENZO ARRIBAS, J. *Gloria Fuertes. Empatía y radicalidad pacifista*. Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia, [S. l.], n. 6, p. 135–160, 2011. DOI: 10.18002/cg.v0i6.3767. Disponível em: <https://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/cuestionesdegenero/article/view/3767>. Acesso em: 9 sep. 2023.

MACIEL, Maria Esther. *Poéticas do animal. Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, p. 85-101, 2011.

_____. Maria Esther. *O animal escrito - um olhar sobre a zooliteratura contemporânea*. 94 páginas. São Paulo: Lumme Editor, 2008.

_____. Maria Esther. *O espaço "zoo" da literatura: Animais e os limites do humano*. Revista 2i: Estudos de Identidade e Intermedialidade, [S. l.], v. 5, n. 7, p. 55–68, 2023. DOI: 10.21814/2i.4508. Disponível em: <https://revistas.uminho.pt/index.php/2i/article/view/4508>. Acesso em: 22 out. 2023.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *A propósito da metáfora*. Revista de Estudos da linguagem, v. 9, n. 1, p. 31-70, 2000.

MARFIL, Jorge A. *Entrevista a Gloria Fuertes para Mundo Hispánico*, núm. 349, extraordinario, (abril 1977), pp. 70-72. Disponível em <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0943151>>. Acesso em: 20 de abril de 2022.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. 3 ed. rev. e aum. São Paulo: T.A. Queiroz:2000

MAZZI, Maria Gloria Cusumano. *Intertextualidade e paródia*. Revista Araticum, v. 3, n. 1, 2011.

MELETÍNSKI, Eleazar M. *Os arquétipos literários*. Ateliê Editorial, 1998.

MENÉNDEZ, Pepe. *Gloria Fuertes :Toco Más La Verdad Que La Fantasía. El Ciervo*, vol. 48, no. 574, 1999, pp. 47–50. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/40822797>. Acesso em 18 de Agosto de 2022.

MESQUITA, Armindo Teixeira. *A simbologia dos números três e sete em contos maravilhosos*. *Álabe: Revista de investigación sobre lectura y escritura*, n. 6, p. 6, 2012.

MILLÁN, Sebastián Gámez. *Gloria Fuertes: juego, ironía y humor-amor sin fin*. *Sur: Revista de literatura*, n. 14, p. 4, 2020.

MONJE Margeli, María Pilar. *El lenguaje poético de Gloria Fuertes*. Tesis doctoral. Barcelona, 1986.

_____. *El humor en la poesía de Gloria Fuertes*. Tesis doctoral. Universitat Rovira i Virgili, Facultat de Lletres. 2005. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10803/8782>. Acesso em 15 de junho de 2022.

MORALES Muñiz, Dolores Carmen. *El simbolismo animal en la cultura medieval*. *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia medieval* (9), 1996, p. 229-255.

MORÁN, Pepe et al. *Unas palabras sobre Gloria Fuertes*. 1999.

MUELA-BERMEJO, Diana et al. *Elena Fortún en la Literatura Infantil y Juvenil: Un estado de la cuestión*. *Ocnos. Revista de estudios sobre lectura*, v. 20, n. 3, 2021.

MURIEL GARCÍA, Nieves et al. *La lumbre obstinada. Poesía española del siglo XX*. 2017. Disponível em: <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/48619/28034004.pdf?sequence=6&isAllowed=y>. Acesso em 12 de novembro de 2022.

MUSEU Nacional D'art Catalunya. Disponível em: <https://www.museunacional.cat/es/la-paloma#:~:text=La%20paloma%20es%20honesta%20porque,el%20desprendimiento%20de%20la%20tierra>. Acesso em 10 de ago. 2023.

NAVARRO, Antonio Fernández. *Palabras que saben a Gloria: conmemoración del centenario del nacimiento de Gloria Fuertes en La Rinconada (Sevilla)*. *Mi biblioteca: La revista del mundo bibliotecario*, n. 51, p. 46-51, 2017.

NEWTON, Candelas. *La Palabra convertida de Gloria Fuertes*. *Letras Femeninas*, vol. 13, no. 1/2, 1987, pp. 1–11. *JSTOR*. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/23022395>. Acesso em 18 agosto de 2022.

NUBIOLA, Jaime. ECO, UMBERTO, *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Editorial Lumen, Barcelona, 1990, 355 págs. *Anuario Filosófico*, v. 24, n. 2, p. 375-377, 1991.

NUNES, B. *O animal e o primitivo: os outros de nossa cultura*. *Novos Cadernos NAEA*. 14(1): 2011. 199-205. Disponível em: <https://doi.org/10.5801/ncn.v14i1.605> Acesso em 24 de agosto de 2021.

NUNES, Filipe Smidt. *A linguagem em pedrada: o embrutecimento da existência nos animais humanos e não humanos. A escrita como ato ético*. Porto Alegre, 2022, p.79-89.

PAIVA, Maria Beatriz Facciolla. *Os contos de fadas: suas origens histórico-culturais e implicações psicopedagógicas para crianças em idade pré-escolar*. 1990. Tese de Doutorado.

PAZ, Octávio. *O Arco e a lira*. tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1982.

PENADÉS, Honorio et al. *Gloria Fuertes: bibliotecaria porque le da la gana*. 2017.

POLAR, Antonio Cornejo. *Mestizaje e Hibridez: Los Riesgos de Las Metáforas*. Apuntes. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, vol. 24, no. 47, 1998, pp. 7–11. JSTOR. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/4530960>. Acesso em 26 setembro de 2022.

PONT, Jaume. *El Postismo: genesis, teoría y obra*. Scriptura, n. 1, p. 37-47, 1986.

PRÁDANOS, R. H. *El movimiento Posísta. Teoría y crítica*. (Teoría de la Literatura y Literatura Comparada), by M. I. N. Ocaña]. Notas: Reseñas Iberoamericanas. Literatura, Sociedad, Historia, 6(2 (17)), 79–81, 1999. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4311693>. Acesso em 10 de julho de 2022.

PRIKLADNICKI, Fábio. *Relendo o animal, da metáfora domesticada à alteridade radical*. 2017.

RAMÓN, Emilio. *Gloria Fuertes: la poesía como alternativa femenina ante lo establecido*. Espéculo. Revista de estudios literarios, v. 32, p. 1-15, 2006.

RAMOS, Ana Margarida. *Os Monstros e a Literatura para a Infância e Juventude*. Gulbenkian–Casa da Leitura, p. 1-11, 2008.

RIBEIRO, Fernando. *De sábio e de louco... da linguagem nas fábulas*. 1999.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Portugal: Rés Editora Ltda., 1983

_____. *O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento*. In: SACKS, S. (Org.). *Da metáfora*. São Paulo: EDUC; Pontes, 1992.

RINCÓN, David Nogales. *Animalización, sátira y propaganda real: la metáfora y la alegoría animal como instrumento político en la Castilla bajomedieval (siglos XIV-XV)*. SIGNUM-Revista da ABREM, v. 11, n. 1, p. 267-296, 2011.

RIPOLL, Anabel Sáiz. *Los animales en la obra de Gloria Fuertes: “Y la amistad reinó entre ellos-* n° 44 *Espéculo (UCM):* Disponível em: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero44/anigfuer.html>. Acesso em 03 de setembro de 2021.

_____. *Diez años sin Gloria Fuertes “Mi vida es mía y no le interesa a nadie”*. Revista Cálamo FASPE, n. 53, p. 69-73, 2009.

_____. "Educando la sensibilidad": introducción a la poesía infantil. AILIJ. Anuario de Investigación en Literatura Infantil y juvenil, n. 10, p. 207-221, 2012.

_____. *Gloria Fuertes en el recuerdo: Viva el mundo cambiante, viva el mundo al revés*. CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil, ISSN 0214-4123, Año nº 22, Nº 224, 2009, págs. 7-18.

RODRÍGUEZ, Lidio Jesús Fernández. *Las expresiones fijas en la última poesía de Gloria Fuertes*. Paremia, n. 8, p. 171-178, 1999.

SACKES, Sheldon. *Da metáfora*. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992.

SANTO, Helena Espírito. *O dragão—arquétipo social e natureza humana?*.(1997).Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/HelenaEspiritoSanto/publication/245023201_O_Dragao_-_Arquetipo_social_e_natureza_humana/links/5646a25608ae451880aa6a2b/O-Dragao-Arquetipo-social-e-natureza-humana.pdf. Acesso em 10 de outubro de 2023.

SANTOS, A. E. *A relação dialética entre símbolo e metáfora: um pressuposto interdisciplinar*. *ArReDia*, 4(6), 13–24. 2015. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/arredia/article/view/3593>. Acesso em 7 de maio de 2022.

SANZ MARTIN, Blanca Elena. *Las metáforas zoomorfas desde el punto de vista cognitivo*. Íkala, revista de lenguaje y cultura, v. 20, n. 3, p. 361-384, 2015.

_____. *El reino animal en la lengua*. PIROCROMO - Revista Estudiantil De La Licenciatura En Letras Hispánicas, (5), 45–48. 2012. Disponível em: <https://revistas.uaa.mx/index.php/pirocromo/article/view/1101>. Acesso em 14 de setembro de 2022.

SANTANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. (5. imp). São Paulo, Ática, 2003.

SARDINHA, Tony Beber. *Metáfora*. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

SARMENTO, Manuel Jacinto. *Imaginário e culturas da infância*. Cadernos de Educação, n. 21, 2003.

SCIUTTO, Virginia. *Metáforas zoomorfas en el español de Argentina*. E-Aesla, v. 4, 2018.

SEBASTIÁN, Raquel Gutiérrez. *Manual de literatura infantil y educación literaria*. Ed. Universidad de Cantabria, 2016.

SELFA, Moises et al. *Poesía en castellano para la Educación Primaria: algunas secuencias prácticas de trabajo con textos poéticos*. Ocnos. Revista de estudios sobre lectura, n. 10, p. 55-69, 2013.

SIBÓN-MACARRO, Teresa-G.; SALVADOR, Julio Salvador. *Cultura y léxico E/LE a través de una conmemoración literaria I Centenario del Nacimiento de Gloria Fuertes*. Disponível

em: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/28/28_0072.pdf. Acesso em 17 de outubro de 2023.

SOTOMAYOR SÁEZ, María Victoria. *El humor en la literatura infantil del franquismo*. Anales de Literatura Española, N. 19 (2007); pp. 237-251, 2007.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Imaginário*. 1997.

TABOADA, Gabriel Cristián; REYES, Alfonso. *Antología del ensayo latinoamericano*, 1994.

TEIXEIRA, Claudia Souza. *Diferentes concepções sobre a Metáfora*. Revista Recorte, v. 8, n. 1, 2011.

TORREMOCHA, Pedro C. Cerrillo; PADRINO, Jaime García (Ed.). *Poesía infantil: teoría, crítica e investigación*. Univ de Castilla La Mancha, 1990.

URRESTI, Camila: *La muñeca que ríe, la muñeca que espanta: La construcción de un imaginario infantil en Obras Incompletas de Gloria Fuertes*.-Actas del VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura / Acosta, Ricardo ... [et al.] ; compilado por Virginia P. Forace; María Pía Pasetti. - 1a ed. - Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2018.

VALDIVIESO, L. Teresa. *Significación del discurso poético: un poema de Gloria Fuertes*. Letras Femeninas, vol. 2, no. 2, 1976, pp. 15–22. JSTOR.
Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23066519>. Acesso em 31 agosto de 2022.

VALENZUELA, Amanda Victoria; ALARCÓN HERNÁNDEZ, Paola Lorena. *Serpientes y monos: metáforas sobre género producidas por estudiantes de pedagogía*. Logos (La Serena), v. 31, n. 2, p. 270-285, 2021.

VALLEJO, Guillem. *Gloria Fuertes, Poesía a Pie de Calle*. El Ciervo 66, no. 765 (2017): 22–23. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/26360677>. Acesso em 17 de agosto de 2022.

VÁSQUEZ VARGAS, Magdalena. *La actual narrativa infantil y juvenil española*. Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica, p. 61-84, 2003.

VEIGA, Itamar Soares. *Política e Capitalismo: o problema da animalização do homem*. Sofia, Espírito Santo, Brasil, v. 6, n. 1, p. 111–126, 2017. DOI: 10.47456/sofia.v6i1.16114. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/sofia/article/view/16114>. Acesso em: 12 maio. 2023.

VELASCO, Antonio García. *Recursos literarios en la obra de Gloria Fuertes*. Sur: Revista de literatura, n. 14, p. 5, 2020.

VEREZA, Solange Coelho. *Metáfora e argumentação: uma abordagem cognitivo-discursiva*. Linguagem em (Dis) curso, v. 7, n. 3, p. 487-506, 2007.

_____. *O lócus da metáfora: linguagem, pensamento e discurso*. Cadernos de Letras da UFF, v. 41, n. 2, p. 199-212, 2010.

VESPAZIANI, Alberto et al. *Fabuloso direito: metáforas do poder em “o conto dos contos”*. *Anamorphosis*, v. 6, n. 1, p. 63-78, 2020.

VIGOTSKY, Lev Semenovich. *La imaginación y el arte en la infancia*. Ediciones Akal, 2003.

VILA-BELDA, R. (2018). *La contradictoria recepción de la poesía de Gloria Fuertes*. *Prosemas*, 3, 43–66. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.17811/prep.3.2017.43-66>. Acesso em 15 de fevereiro de 2021.

VILLODRES, Carlos Benítez. *Gloria Fuertes, la poeta de corazón inmenso*. *Sur: Revista de literatura*, n. 14, p. 1, 2020.

VIZACHRI, Tania. *Os problemas do uso da metáfora animal nos filmes de animação*. *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, v. 2, n. 1, 2015.

YELIN, Julieta Rebeca. *Nuevos imaginarios, nuevas representaciones. Algunas claves de lectura para los bestiarios latinoamericanos contemporáneos*. *LL Journal*, v. 3, n. 1, 2008.

_____. *Una vida Nueva. Imágenes y pensamiento de la animalidad en Opendoor y Paraísos de Iosi Havilio*. *Revista Iberoamericana*, n. 258, p. 15-30, 2017.

_____. *Historia de animales: la fábula y el bestiario en la literatura latinoamericana de la segunda postguerra*. (Tese) – Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 2008.

WESTPHALEN, Flávia Carpes. *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Salão de Iniciação Científica (16.: 2004: Porto Alegre). Livro de resumos. Porto Alegre: UFRGS, 2004., 2004.

WILLIAMS, Eugenia Fernandez-Caro. *Gloria Fuertes ante el espejo: identidad y autorretrato*. 2015. Tese de Doutorado.

ZANOTTO, M. S. *Metáfora, cognição e ensino da leitura*. *DELTA*, v. 11, n. 2, p. 241-254,