

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Pós-Graduação em Literatura
Mestrado em Literatura Brasileira

NA *CORDA BAMBA*:

O ESPAÇO DA CRIANÇA NA OBRA DE LYGIA BOJUNGA

Ludmilla Oliveira dos Santos

Brasília, DF
2006

LUDMILLA OLIVEIRA DOS SANTOS

NA *CORDA BAMBA*

O ESPAÇO DA CRIANÇA NA OBRA DE LYGIA BOJUNGA

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de mestre em Literatura Brasileira à Comissão julgadora do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Regina Dalcastagnè.

Brasília, DF

2006

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Aldecir e José Raimundo, pela vida, pela dedicação incondicional, pelo apoio e confiança, pela certeza de ser amada e compreendida;

Aos meus irmãos, Ted e Flávia, pelo carinho mesmo que à distância;

Aos meus irmãos, Diogo, Dani e Nilton, pela ajuda fiel e constante, e pelos momentos de apreciação e descontração que deixaram a escrita mais prazerosa;

Às amigas Mônica e Aracy, pela força, companheirismo, as inúmeras discussões literárias e devaneios repletos de graça e humor;

Aos amigos Professor Rogério Lima e Anderson da Mata, pela sensibilidade e leveza de suas companhias;

Aos colegas do grupo de pesquisa Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea, da Universidade de Brasília, em especial Letícia Jensen pela poesia.

Às professoras Elizabeth Hazin, Lucília Garcez e Ligia Cademartori pela contribuição preciosa durante a apresentação do projeto de dissertação;

Aos funcionários e amigos da BCE pela amizade e auxílio na busca por bibliografia;

Aos funcionários do TEL, em especial Dora e Nívea, pela atenção e dedicação aos alunos do Departamento;

À minha orientadora, Professora Dr^a. Regina Dalcastagnè, pelo carinho, compreensão, paciência, dedicação e companheirismo que só fizeram crescer ainda mais minha admiração pela pesquisadora, mulher, mãe e amiga que sempre foi.

SANTOS, Ludmilla Oliveira. *Na corda bamba: o espaço da criança na obra de Lygia Bojunga*. 2006. 98 fls. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras – Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Universidade de Brasília, Brasília -DF.

Fizeram parte da banca:

Prof. Dr. André Luis Gomes
Universidade de Brasília – UnB

Prof. Dr. Luis Alberto Brandão Santos
Universidade de Minas Gerais – UFMG

Prof. Dr. Rogério Lima
Universidade de Brasília – UnB (Suplente)

Profª. Drª. Regina Dalcastagnè (Orientadora)
Universidade de Brasília – UnB

RESUMO

O presente estudo analisa o espaço da criança nos livros *A bolsa amarela* (1976), *A casa da madrinha* (1978), *Corda bamba* (1979) e *O sofá estampado* (1980), de Lygia Bojunga. A escritora tem por característica apresentar em sua obra personagens crianças que transitam por um universo ao qual não se adequam: o mundo de condutas e valores dos adultos.

Narradas na tentativa de acompanhar o olhar da criança, suas histórias fazem do crescer/amadurecer uma forma de deslocamento dentro da sociedade. Refreado ou estimulado, em suas mudanças físicas ou psicológicas, esse movimento transforma as personagens crianças em seres fora do lugar. Para libertarem-se dessa posição incômoda de não pertencerem, realizam uma outra forma de deslocamento, esta entre a fantasia e a realidade, na tentativa de conquistar um lugar na sociedade.

Dessa forma, a construção espacial na obra da autora pode revelar movimentos em busca de identidade, voz e espaço, numa trajetória de autoconhecimento e adequação do mundo interior ao mundo exterior. Por meio da valorização da criança no espaço literário e do uso da linguagem simbólica aliada à crítica social, inclusive valorizando a estrutura temporal na narrativa, seus livros, publicados no período de 1976 a 1980, propõem novas formas de socialização e construção de identidade em meio ao universo adulto.

A partir de uma leitura dos aspectos sócio-históricos relacionados à infância, observamos que a criança também pode sofrer as angústias de uma disputa por espaço na sociedade e que essa disputa se reflete, de forma positiva ou negativa, na literatura. A proposta dessa análise, portanto, é refletir sobre a infância – enquanto motivo norteador –, a construção do espaço da criança no contexto literário e os caminhos de emancipação da criança nas obras da escritora Lygia Bojunga.

ABSTRACT

The present study analyzes the space of children in Lygia Bojunga's books, *A casa da madrinha* (1978), *O sofá estampado* (1980), *A bolsa amarela* (1976) e *Corda Bamba* (1979). That writer has for characteristic to present in her narratives children who transit for a universe which does not settle them: the world of behaviors and values of the adults.

The narrative tries to follow the look of the children. The writer makes of children's growing a form of displacement into the society. Stimulated or not, in its physical or psychological changes, this movement transforms the characters in out-of-place beings. To become free of this annoying position of not belonging, they carry through another form of displacement, that one between the fancy and the reality in the attempt to conquer a place in the society.

In that way, the construction of a childhood space in Bojunga's books can disclose movements to a search for identity, voice and space, in a path of self-knowledge and adequacy of the interior world to the exterior world. By means of valuation of child in the literary space, and the use of a social criticism allied to a symbolic language, including narrative's time, Bojunga's books published in 1976 to 1980 consider new forms of socialization and construction of identity into an adult universe.

By means of a social and historical reading, we observe that the child also can suffer with anxiety because a dispute for space inside the society. This dispute is reflected, of positive or negative form, in literature. The proposal of this analysis, therefore, is pondering about childhood - while reason -, the construction childhood space in literary context and the ways of children's emancipation in Lygia Bojunga narrative.

Para Raquel, Alexandre, Vitor e Maria

*que habitaram minha casa, velaram meus dias de angústia, cavaram
profundamente comigo em busca da minha infância esquecida e
guardaram minhas vontades e temores mais secretos dentro de uma
mágica bolsa amarela.*

SUMÁRIO

CRESCENDO EM CASAS DE PAPEL.....	1
A criança na literatura brasileira.....	16
ESPAÇO – TRAVESSIAS E FRONTEIRAS	
FRONTEIRAS SOCIAIS	24
A cidade: cultura urbana e opressão.....	26
O campo: paisagens afetivas.....	36
A escola: o disfarce da proteção.....	39
O corpo: delator e estranho.....	45
FRONTEIRAS INTERIORES	51
A casa: extensão do Eu.....	52
Travessias simbólicas.....	63
TEMPO – PALAVRAS E AMPULHETAS	
UM TEMPO DE TERRA DO NUNCA	74
CONSTRUINDO PAPÉIS NO MUNDO.....	89
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	93

*... a luta, a dura luta de ser alguém, um peixe grande em mar
estranhamente grande.*

Ziraldo

CRESCENDO EM CASAS DE PAPEL

Em meio à confusão de carros, das ruas estreitas, ao vai e vem das pessoas, algumas crianças brincam na calçada. Se as observarmos de perto, não estão alheias ao caos urbano que reduz seu espaço de brincar. Mas faz parte do jogo deslocar(se) e transportar(se) entre as múltiplas realidades do mundo, entre os múltiplos espaços em sua imaginação.

Mesmo sem ter consciência de sua posição em um espaço social conduzido e organizado por adultos, a criança realiza deslocamentos – entre seu espaço real e o espaço imaginário, seu tempo cronológico e seu tempo individual de espera – que permitem compensar a assimetria entre o universo em formação da criança e a organização social centrada no adulto.

Essa travessia, aparentemente circular, desencadeia uma trajetória de ascensão na conquista de um espaço social mais amplo, compartilhado, interacional e, ao mesmo tempo, individualizado. Situação que, antes da consolidação da idéia de infância demonstrada nos estudos de Philippe Ariès, colocava a criança em meio às práticas sociais adultas, sem estabelecer fronteiras entre os segredos que envolviam a morte e o sexo, o trabalho ou o vício, por exemplo.

Com a ascensão da burguesia, por outro lado, essa composição social se transforma e passa a privilegiar a estrutura familiar patriarcal, impondo à criança espaços restritos e específicos, como a casa e a escola. A criança constitui, nesse momento,

um grupo de status especial distinto dos adultos, com suas instituições especiais próprias, como as escolas, e seus próprios circuitos de informação, dos quais os adultos tentaram excluir, de modo crescente, o conhecimento sobre o sexo e a morte.¹

¹ STONE, Lawrence cit. em ZILBERMAN, Regina; CADERMATORI, Ligia. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*, p. 5.

Embora configurem um grupo distinto dos adultos, as crianças têm suas vontades ligadas à obrigação familiar, cabendo-lhes um papel importantíssimo na manutenção do *corpus* e da honra da família. Sua individualidade deixa de existir. Ela é apenas potencialidade e promessa.²

Como reforça Mariza Peirano, a infância passa a ser, aos olhos dos adultos, talvez, um “estado social de suspensão”, ou seja, os indivíduos estão alheios à vida cotidiana porém ainda não incorporados em um novo estado ou em um novo papel social.³ Esse estado de suspensão incita a busca por um espaço social onde a criança possa dar vazão a seus sentimentos e necessidades de imaginação.

Se por vezes nos esquecemos que por trás de nossa concepção de infância estão os aparelhos ideológicos que a forjaram, também perdemos de vista a idéia de que o espaço é um elemento social mutável, variando de uma cultura a outra ou de tempos em tempos, sempre que assim exige o desenvolvimento de uma sociedade. Além disso, o espaço social é disputado por todos, inclusive pelas crianças, e segundo a investigação sociológica de Pierre Bourdieu, é maior ou menor o acesso a esse espaço de acordo com o estilo de vida, o padrão cultural e a posição do indivíduo na hierarquia social.⁴

No espaço social disputado apresenta-se a distribuição dos agentes que sintetizam também o conjunto de práticas e atitudes correspondentes a uma certa posição social de um indivíduo. É o espaço estruturador de sua identidade e participação efetiva nas práticas sociais determinantes.⁵ No caso da criança, apenas um espaço lhe permite uma participação efetiva e determinante: aquele redimensionado pelo jogo criativo.

Na verdade, o espaço imaginário é um encontro de percursos, caminhos formados por meio da experiência cotidiana e dos jogos simbólicos, que se configuram como rituais de

² ROSEMBERG, Fúlvia. *Literatura infantil e ideologia*, p. 25.

³ PEIRANO, Mariza. *Rituais ontem e hoje*, pp. 22-3.

⁴ BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas sobre a teoria da ação*, passim.

⁵ Idem, p. 19.

passagem da infância para outras etapas das exigências sociais. Ritos de passagem porque são uma transição de posições, status e papéis. Para Durkheim, os rituais são “atos de sociedade” e através deles a sociedade toma consciência de si, se recria e se afirma.⁶ Nos estudos de Arnold van Gennep, os ritos são momentos relativos à mudança e à transição que, por sua vez, sempre exibiram uma ordem comum:

primeiro, havia uma separação das condições sociais prévias; depois, um estágio liminar de transição; e finalmente um período de incorporação a uma nova condição ou reagregação à antiga. Essas três fases dos rituais eram vistas como universais.⁷

Na nossa vida cotidiana, tendemos, como nos lembra novamente Peirano, a negar a importância dos rituais. Notamos, em nossa cultura, que os rituais de passagem da infância não são tão definidos coletivamente (como os rituais indígenas ou em algumas tribos africanas): são menos sociais do que percursos interiores, trabalhados de maneira simbólica, dentro do imaginário da criança em sua relação com a sociedade. Isso porque a forma de ação dos rituais é acima de tudo maleável e criativa, utilizada para várias finalidades, inclusive, proteger ou preparar a criança da angústia e da ameaça do desconhecido.

Na literatura, a centralização do enredo na criança permitiu a construção de personagens que buscam a conquista desse espaço social, realizando, quase sempre, deslocamentos (físicos ou simbólicos) na construção de sua identidade e na expressão de seus sentimentos. Ao assumir a posição de protagonista ou narradora na literatura, a personagem criança possibilitou o enriquecimento do quadro literário contemporâneo por oferecer novas alternativas de ação e elaboração dos elementos narrativos, inclusive em sua relação mais profunda e autêntica com outros personagens (adultos ou seres humanizados).

Sendo o caminho da imaginação criativa uma alternativa de deslocamento, observamos a aproximação natural entre infância, imaginação e espaço literário. O espaço

⁶ Cf. PEIRANO, Mariza. Op. cit., p. 18.

⁷ Idem, p. 22.

literário transmuta o espaço real, dando-lhe uma lógica peculiar. Na relação desse personagem criança com os adultos que o cercam, principalmente, enfatizam-se as trocas e adaptações possíveis entre os dois universos. Constrói-se uma relação a princípio conflituosa mas que permite representar a infância, seus desafios e peculiaridades. São personagens construídos para, pouco a pouco, aumentarem suas habilidades em lidar com as circunstâncias imediatas do real, de sua imaginação criadora e, concomitantemente, com a relação complexa e sutil entre o espaço potencial⁸ e o social.

Segundo Winnicott, o jogo imaginativo – que pode ser construído por meio da literatura – representa esse espaço potencial onde “nem estamos no mundo da fantasia e dos sonhos nem fora do mundo da realidade compartilhada. Estamos num terceiro lugar paradoxal que compartilha das características destes dois lugares ao mesmo tempo”.⁹

O imaginário infantil desses personagens se constitui como um entrelugar¹⁰, momento (e movimento) ritualístico que diminui as distâncias durante as mudanças físicas ou psicológicas inerentes ao crescimento. Em seus deslocamentos, esses personagens percebem, consciente ou inconscientemente, que o crescimento significa a perda de um determinado espaço, a adaptação e a conquista de outros para a escolha de novos papéis sociais.

Observando a ascensão desses personagens crianças, proponho nesse estudo uma análise da literatura de Lygia Bojunga, que abraçando os ideais de valorização da infância ressurgidos na década de 1970 no Brasil, expôs em sua obra uma representação diferenciada e mais elaborada da criança. Seus livros, publicados na década de 70, valorizam a proposta daquele momento literário que compreendia “uma prosa aderente a todos os níveis de

⁸ Winnicott chama essa área de ilusão, onde a fantasia se desenrola, de espaço potencial, conceito que adotaremos nesse estudo. Em DAVIS, Madeleine; WALLBRIDGE, David. *Limite e espaço*.

⁹ *Idem*, p. 183.

¹⁰ O entrelugar colocado nesse estudo refere-se, segundo Held, a uma zona fronteira onde o cotidiano toma outra aparência, uma espécie de “reverso do espelho” de Lewis Carroll. Nessa zona intermediária, característica da infância, a personagem reveste-se de seu interior, explora-o cada vez mais a medida em que vai aumentando sua habilidade de lidar com a imaginação, com as relações surgidas no movimento entre real e imaginário. Será tratado aqui como espaço potencial, segundo a idéia de Winnicott.

realidade, graças ao fluxo do monólogo, da gíria, da abolição das diferenças entre falado e escrito (...) que acerta o passo com o pensamento”.¹¹

Nesse período, Bojunga promoveu aquilo que Lobato, já na década de 40, chamou de “libertação do imaginário”. Para isso, trabalhou em seus livros a criatividade, a importância das inter-relações, da cultura brasileira e as discussões sociais da época, uma vez que suas histórias mágicas tomavam-se de ares subversivos numa realidade política e educacional cercada pelo regime da ditadura. A autora alimentava-as com a crítica social voltada ao descaso atribuído às experiências individuais, aos desejos reprimidos, principalmente das crianças.

Essa pesquisa, portanto, tem como objetivo geral analisar, nos livros de Lygia Bojunga publicados entre 1976 e 1980, a representação do espaço da criança na literatura. Para isso, procurou-se identificar como recursos narrativos, que se relacionam com a composição espaço-temporal, participam da construção da subjetividade dos personagens e seu processo de amadurecimento, tornando-se possibilitadores de uma jornada em busca de autoconhecimento e adequação do mundo interior da criança em relação às expectativas de desenvolvimento social na transição para a vida adulta.

Além disso, esta será uma oportunidade de contribuir para o estudo da representação da criança na literatura, uma vez que a autora tem por característica apresentar em sua obra personagens crianças que transitam por um universo ao qual não se adequam e que trazem à baila discussões sobre formas de subjetivação e legitimação infantil.

A escritora transmuta as representações da realidade, utilizando-se de símbolos – como “bolsas, malas e túneis como metáforas do inconsciente”¹² – para trabalhar o posicionamento da criança em seus textos. Se a integração no contexto social depende da construção da identidade que, por sua vez, torna-se uma conquista através das

¹¹ CANDIDO, Antonio. Op. cit., p. 211.

¹² SANDRONI, Laura. *De Lobato a Bojunga*, p. 12.

experimentações do espaço onde a personagem possa expressar-se ou rever-se, a crítica social em seus livros permite-nos fazer um recorte dos espaços sociais pelos quais seus personagens transitam.

Os espaços que mais interessam a essa análise são o público (socialmente demarcado, como favelas, campo, cidade), o privado (familiar) e o interior (onírico, subconsciente). Também é relevante observarmos como o tempo da criança (visto aqui como subjetivo) e do adulto (cronológico, histórico) desencadeia a fusão e a reconfiguração desses espaços, de maneiras diferentes.

De tal modo, o espaço explorado por Bojunga foge à simples descrição cuidadosa. Os conflitos infantis representados pela autora relacionam-se, por um lado, com os espaços sociais (fronteiras sociais) e, por outro, com as barreiras sedimentadas interiormente (fronteiras interiores), resultantes de relações externas ou da incompreensão de sentimentos novos, como o medo, a vergonha, o desejo etc. Por isso, as categorias e subcategorias referentes a espaço e tempo, colocadas anteriormente, permitem explorar o universo criado por Bojunga, sem atribuir-lhe características unicamente positivas ou negativas. Esses espaços podem conter ou permutar ambas adjetivações, como nos sugere Bachelard.¹³

Desde a primeira publicação de Bojunga, *Os colegas* (1972), essa perspectiva vem sendo trabalhada e amadurecida. No entanto, surge mais fortemente nos quatro livros escolhidos para este trabalho: *A bolsa amarela* (1976), *A casa da madrinha* (1978), *Corda bamba* (1979) e *O sofá Estampado* (1980). Neles, o espaço que rodeia os personagens é que lhes confere significação e existência dentro da narrativa. Esse ambiente provoca o conflito e o descompasso temporal, a ordem dos eventos é quebrada pela introdução do tempo psicológico e, após uma jornada que pode acontecer tanto na esfera física, quanto na

¹³ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*, passim.

simbólica, surge a coragem (ou a necessidade) de desvincularem-se desse ambiente real e de qualquer outro, para apropriarem-se dele e não o contrário.

Não se pode deixar de falar nas características psicanalíticas que se encerram nessa perspectiva do inconsciente tomando forma por meio dos símbolos e da imaginação criativa. Mas em Lygia Bojunga esse material simbólico realça a crítica social sobre os mandos e desmandos que podem interromper a trajetória saudável da infância. O movimento que os personagens realizam depende de sua compreensão do espaço que ocupam ou que podem vir a ocupar, por isso, ao mesmo tempo em que se estabelece o conflito, eles criam uma estreita vinculação com categorias espaço-temporais – cotidianas ou fantásticas – na tentativa de comporem seu próprio universo de escolhas e expectativas.

Se a criatividade imaginativa envolve o sujeito em um movimento espontâneo, essa travessia do personagem criança, pela fronteira arbitrária de seu espaço em construção e o espaço socialmente estabelecido dos adultos, demonstra sua capacidade de explorar ludicamente o ambiente social imediato por meio da imaginação, que sempre possui efeito inquietante e inovador.

Daí a escolha desses quatro livros, pois a proposta de valorização da criatividade, do espaço, do sentimento, baseado no respeito a cada indivíduo no processo de construção de sua identidade, realiza-se não ao acaso, mas repleta de simbologia e intrinsecamente ao contexto narrativo. A obra de Bojunga constitui o Abra-te Sésamo de um universo de liberdade onde tudo pode acontecer.¹⁴

Alguns autores que antecederam Bojunga nessa proposta construíram personagens símbolos da busca da criança por seu lugar social. Quantos de nós não nos sentimos um pouco Garotos Perdidos? Quantas vezes não sonhamos em um dia voar para um lugar onde comandássemos o tempo, o espaço e todas as aventuras? A Terra do Nunca foi o ambiente

¹⁴ HELD, Jacqueline. *O imaginário no poder: a criança e a literatura fantástica*, p. 44.

encontrado por J. M. Barrie para eternizar os desejos de Peter Pan, Wendy e as demais crianças perdidas¹⁵. Mas é exatamente nesse espaço “exótico”, mágico e repleto de mitos motivadores do imaginário infantil, que nasce em Wendy o desejo de crescer. Desvendar a vida será sua outra grande aventura.

Num outro lugar mágico, tão distante quanto a Terra do Nunca – não tão distante no céu, mas em uma pequena-grande toca no jardim¹⁶ – Alice também aprende a lidar com as armadilhas do crescer. Beba-me, diz o pote a Alice, e crescer se torna um conflito do corpo da garota com o espaço que ocupa. Coma-me, diz o outro, e continuar criança, tão pequena e “insignificante”, também não satisfaz seus desejos mais urgentes.

Tanto pela magia que carregam consigo, quanto pelo fato de se deslocarem, sem empecilhos, para lugares mágicos – que Held denomina muito apropriadamente de lugares síntese, pois correspondem à combinação do universo de nenhum lugar e todo lugar¹⁷ – que esses personagens, por sua vez, interagem com as crianças leitoras, deixando-as à vontade para crescerem com livros. Essa característica de amalgamar espaços e lembranças, na formação de um lugar único e interiorizado, exerce na criança a função de transgredir limites, impulsionar, conferir um caráter de atemporalidade a um tempo que parece correr depressa demais.

A motivação para a escolha do tema e dos textos constituídos de travessias fantásticas nasceu da percepção de que o ato de imaginar desencadeia a auto-reflexão na criança e vai além da simples imitação de um universo adulto, mas da construção de modelos de vivência. Por isso, optei por analisar os livros buscando a relação espaço-temporal e posicionamento social, valorizando a dualidade criança e adulto pois são dois pólos sociais, lugares diferentes de fala que apontam os limites das fronteiras construídas socialmente para cada um.

¹⁵ BARRIE, James M. *Peter Pan e Wendy*.

¹⁶ CARROLL, Lewis. *Alice no país das maravilhas e Alice no através do espelho*.

¹⁷ HELD, Jacqueline. Op. cit., p. 76.

O diálogo teórico da pesquisa levará em consideração que o ato imaginativo torna-se um jogo, no qual a criança cria um espaço próprio, dá vida a seus personagens e conduz o tempo – acelerando-o ou congelando-o – de forma a acreditar que o mundo acontece de acordo com sua vontade.

Pode parecer, a princípio, que colocamos frente a frente, como oponentes, real e imaginário (potencial e social). O primeiro como cerceador da infância e o segundo como recompensa. Na verdade, nossa proposta intenciona explorar exatamente o contrário: real e imaginário são complementares e permutáveis na narrativa de Bojunga. Ocorre, porém, em determinados momentos, dentro desse jogo imaginativo, que a imaginação pode recriar um mundo que é para a criança mais palpável do que a realidade.

Adultos e crianças encaram, certamente, essa percepção do real e da fantasia de formas diferentes. Isso porque, como nos lembra Umberto Eco, a criança por si só aceita as possibilidades da imaginação fantasiosa, mas o adulto precisa “estar disposto a aceitar algo que extrapola o sensato e o razoável”.¹⁸ Por outro lado, também não é nossa intenção permitir que se creia num imaginário como válvula de escape simplesmente.

O imaginário no qual nos aventuramos é um elemento capaz de desanuviar as circunstâncias imediatas do real, fornecendo à criança recursos à formação de sua subjetividade por meio da capacidade criativa de “experimentar”, reinventar um espaço ou a si mesma, bem como grande parte das representações cotidianas nas quais está inserida. Experimentar um novo espaço é como espiar um caleidoscópio. Ao girá-lo, as imagens imediatas se fundem, recriam-se, desviam-se de sua estrutura original. Nesse espaço renovado o mundo dos sentidos ganha um novo matiz, impera a vontade da criança, pois ela comanda, decide e “experimenta” o poder de suas próprias escolhas.

¹⁸ ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*, p. 15.

Unimos, então, à formação da criança, elementos como seu próprio espaço, seu tempo de percepção do real e o imaginário. Todos eles servindo ao jogo de simulação e reelaboração da realidade imediata. A naturalidade dessa travessia entre o espaço potencial e o social na literatura nos é apontada por Walter Benjamin, ao citar um conto de Andersen, quando nos fala que “não são as coisas que saltam das páginas em direção à criança que as vai imaginando – a própria criança penetra nas coisas durante o contemplar, como nuvem que se impregna do esplendor colorido desse mundo pictórico”.¹⁹ A narrativa, portanto, seja ela escrita ou oral, transforma em imagens os anseios e dá vida aos mitos do imaginário infantil.

Destarte, espaço e tempo históricos mesclam-se com as alternativas de deslocamento oferecidas pela imaginação. Também servem à recriação imaginativa, pois são medidas “relacionais e não fixas e absolutas. Dependem de referências que podem estar em contínua transformação”.²⁰ Certamente, há de se considerar essas trocas simbólicas como inerentes e necessárias ao imaginário coletivo, em qualquer etapa de desenvolvimento do ser humano. No entanto, as brincadeiras imaginárias são integrantes, ou seja, socializadoras, por isso é na criança que acontecem como função primeira de socialização e formação de uma identidade.

Socialização, para os objetivos dessa pesquisa, pode ser entendida como “o processo pelo qual alguém aprende os modos de uma determinada sociedade ou grupo social a fim de que possa funcionar dentro dele”.²¹ Refere-se, portanto, à aprendizagem daquilo que já é “estabelecido e contínuo” por um indivíduo enquanto membro de uma sociedade. Esse processo de socialização costuma atender determinadas perspectivas sociais que estão relacionadas, segundo Frederick Elkin, a: a) normas e valores; b) posição e papel; e c) instituições. Simplificando essas perspectivas, o autor coloca como pontos fundamentais no

¹⁹ BENJAMIN, Walter. *Reflexões: a criança, o brincar, a educação*, p. 69.

²⁰ SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*, p. 91.

²¹ ELKIN, Frederick. *A criança e a sociedade: o processo de socialização*, p. 14.

processo de socialização a apreensão dos padrões de comportamento, a compreensão da localização que a criança ocupa na estrutura social, o que a sociedade espera dela e quais os mecanismos ou agentes de transmissão desses valores e normas.

Por isso, a hipótese deste trabalho, de que a relação espaço-temporal forjada no universo ficcional alia-se à construção da subjetividade da criança, obedecerá a análise de algumas categorias, cruciais para uma leitura mais significativa da presença da personagem criança na literatura de Bojunga. Essas categorias se relacionam com o espaço social e, dessa forma, atendem a minha aproximação às pesquisas sobre representação e identidade na literatura. Numa perspectiva mais ampla, também abrangem tempo, espaço e personagem.

Sobre o espaço, Osman Lins lembra que, “se há o espaço que nos fala sobre a personagem, há também o que lhe fala, o que a influencia”.²² Além disso, o personagem pode carregar em si o próprio espaço da narrativa ou configurá-lo à medida que realiza seus atos. Dessa forma, facilmente podemos pensar o espaço ficcional desses personagens em três aspectos: a) espaço social; b) espaço potencial e; c) espaço da linguagem, ou seja, “as formas como esse personagem é expresso ou como se expressa”.²³

Se falarmos em espaço potencial, naturalmente o tempo também ganha compasso distinto de sua medida social, apresentando-se como: a) tempo físico e b) tempo psicológico. A diferenciação básica que podemos fazer, neste momento, entre um e outro é que o segundo se caracteriza, de acordo com Benedito Nunes, pela “permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas”, ou seja, “o tempo psicológico é naturalmente subjetivo, está para a ampulheta, enquanto o tempo físico para o relógio, marcado e fracionado”.²⁴

²² LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*, p. 99.

²³ SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*, p. 68.

²⁴ NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*, pp. 55-6.

Também podemos refletir, juntamente com Paul Ricoeur, que a transitoriedade do presente, entre o que passou e o que se espera no futuro, “confirma assim que a medida do tempo se faz num certo espaço (*in aliquo spatio*) e que todas as relações entre intervalos de tempo concernem a espaços de tempo (*spatia temporum*).”²⁵ De tal forma, espaço e tempo tornam-se permutáveis, permeáveis. A medida do segundo depende, em muitos casos, da elaboração do primeiro, sendo um determinante no ritmo e compreensão do outro.

O foco dessa análise é, portanto, observar como essa nova percepção é sugerida à criança na obra da autora brasileira Lygia Bojunga. Essa construção espaço-temporal que privilegia o desenvolvimento da criança é, certamente, o mote dos livros da autora. Remexido o terreno, as fronteiras entre o mundo real e a imaginação ficam ainda mais tênues, linhas finas e feitas a lápis, onde as situações do cotidiano ganham outros contornos e ritmos.

Por fim, iniciar a leitura mais sistemática de uma obra, buscar elementos capazes de suprir nossa constante necessidade e curiosidade em relação à literatura e seus caminhos, sempre nos toma pela euforia da primeira hipótese descoberta, depois pela preocupação de estar dissecando um texto prazeroso, fazendo recortes de categorias que na verdade são siamesas ou, ainda, buscando relacionar, em um único texto, todas as perguntas e todas as possíveis respostas que nos assaltam no começo da jornada.

Repetidas vezes colocamos que as categorias espaço e tempo são permutáveis e indissociáveis. Então, como buscar analisá-las em níveis diferentes? Direcionam-me as palavras de Osman Lins:

Não só espaço e tempo, quando nos debruçamos sobre a narrativa são indissociáveis. A narrativa é um objeto compacto e inextrincável, todos os seus fios se enlaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros. Pode-se, apesar de tudo, isolar artificialmente um dos seus aspectos e estudá-lo – não, compreende-se, como se os demais aspectos inexistissem, mas projetando-se sobre eles: neste sentido é viável aprofundar numa obra literária, a compreensão do seu espaço ou do seu tempo, ou, de um modo mais exato, do tratamento concedido aí, ao espaço ou ao tempo: que função desempenham, qual a sua importância e como os introduz o narrador.²⁶

²⁵ RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*, p. 31.

²⁶ LINS, Op. cit., pp. 63-4.

Sendo assim, esse será o caminho para a leitura das obras, sempre direcionando o olhar para aspectos que se relacionam com as categorias propostas e para a riqueza da associação entre real e imaginário. Entendo o real como o espaço social, “o mundo extratextual que, enquanto faticidade, é prévio ao texto e ordinariamente constitui seus campos de referência”.²⁷

É o elemento factual representado pelo (ou no) ficcional que confere ao ato de narrar um caráter de busca, uma tentativa de ordenação e compreensão do mundo, da vida. A narrativa é um lugar seguro para as coisas que já passaram, que guardamos na memória, e para as expectativas do futuro. É na verdade durante a narração, ou em contato com ela, que certos sentimentos, que dificilmente seriam verbalizados, se fazem presentes.

Voltando ao que concerne à estrutura espacial, o espaço na narrativa é

tudo o que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com sua individualidade tendendo a zero.²⁸

Esses componentes abstratos ou reais, alimentados pelo imaginário, podem ser os mitos, os poderes sobrenaturais os quais as crianças acreditam ou desejam ter – como o poder de controlar o tempo e o espaço (antigravidade, onipresença, invisibilidade, o poder de dar vida e compreender seres inanimados etc.), os desejos reprimidos, as projeções futuras. Seja como for, o abstrato em sua fluidez amorfa é capaz de construir uma nova estrutura espacial e uma nova temporalidade no imaginário infantil.

Para tal abordagem, no primeiro capítulo, analisarei o espaço social da criança nos quatro livros mencionados, identificando os pontos fronteiros que as aprisionam e cerceiam suas vontades. De alguma maneira, essas fronteiras precisam ser ultrapassadas para que se

²⁷ ISER, Wolfgang. “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”, em LIMA, Luis Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*, p. 412.

²⁸ LINS, Op. cit., p. 72.

inicie o processo de emancipação do indivíduo e, uma vez que os caminhos são múltiplos – sociais, simbólicos, fantásticos –, para tal análise busco contribuição teórica em Shirley Steinbergh, Ligia Cademartori, Frederick Elkin, Osman Lins, Maurice Blanchot, Pierre Bourdieu e nos trabalhos da orientadora dessa pesquisa, Regina Dalcastagnè, entre outros nomes.

No segundo capítulo, o enfoque será o espaço interior e as marcas de refreamento da criança diante da dinâmica social adulta. A expressão de sentimentos e a compreensão das mudanças psicológicas do crescimento perpassam toda a obra de Lygia Bojunga, com uma forte carga simbólica, aliada à formação do imaginário infantil e à formação de identidade de seus personagens. Sem estarem prontos para ultrapassarem as fronteiras externas, os personagens acabam por movimentar-se interiormente, criando situações em que somente eles são expectadores e protagonistas, ao mesmo tempo. Nesse capítulo, portanto, o foco será o interior do personagem e a dinâmica familiar da casa, por ser de caráter privado e íntimo. Para melhor compreender esses elementos, busco dialogar com Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Walter Benjamin, Jacqueline Held e outros.

No terceiro momento, aproveitando as considerações sobre o espaço literário, proponho a análise da construção temporal realizada pela autora para marcar as passagens e os rituais de iniciação dos personagens, além de reforçar o distanciamento da criança do tempo cronológico e social do adulto. Um elemento que delinea o percurso do terceiro capítulo é a narrativa criada pelos próprios personagens como possível instrumento de organização temporal e suspensão da realidade imediata. Para esta análise busquei um diálogo com Paul Ricoeur, Adam Mendilow e outros.

São, portanto, três caminhos que se dividem no primeiro momento, mas que o tempo todo se tocam e se confundem dentro da narrativa. A infância, por si só, é um elemento que se fragmenta dentro do texto: ora é presente, ora é lembrança ou idealização. Para nós adultos,

por exemplo, a infância se tornou aos poucos fragmentos de uma lembrança, e repousou no íntimo de todos nós, onde as fronteiras são outras, já não tão desconhecidas.

Esses quatro livros que constituirão nossa leitura são complementares e giram, sobretudo, em torno de um mesmo tema: a conquista de um espaço de expressão íntima e posicionamento social. As crianças que nos guiarão nessas páginas – Maria, Vítor, Alexandre e Raquel – reiteram a nossa motivação inicial de compreender a trajetória da infância delineada nas páginas da literatura. Em Lygia Bojunga, isso pode ir além da potencialidade e promessa que limitaram a representação das crianças por muito tempo.

A CRIANÇA NA LITERATURA BRASILEIRA

Em termos de “civilização”, a vida cultural e literária inicia-se no Brasil com a chegada da família real. Reproduzindo os textos clássicos, nesse período não se buscava nada além de bons exemplos para a formação, aos moldes europeus, dos colonos que aqui desembarcaram junto com a família real. Os “bons exemplos” partiam de heróis ou simplesmente homens de bem que se imortalizaram nas epopéias e nos romances portugueses. Além de uma postura social a ser seguida, era necessária a transmissão da língua, dos valores e dos interesses religiosos e econômicos da metrópole para consolidar as bases da colonização.

Do período colonial à modernidade, a “idéia de infância” ajudou a reforçar a identidade de uma elite que comporia o Estado. Essa formação do indivíduo social englobou como parâmetros a educação moral, física e religiosa. Estando a família voltada para a proteção e preparação da criança, toda e qualquer forma de acesso a ela se daria por instrumentos de formação do intelecto e do caráter.

Pelo dito, podemos avaliar que a literatura brasileira, não só a literatura infantil como se pode pensar, está desde cedo permeada pelo didatismo, pela necessidade de formação de uma identidade. Primeiramente que nos aproximasse da vida na Europa – da civilização – e, depois, que justamente nos afastasse dela, dando à literatura e cultura uma identidade nacional. Em nome da manutenção do status social da camada intelectualizada, os personagens brasileiros também tiveram seus espaços sociais definidos dentro do espaço literário.

Os personagens representantes de classes baixas ou de minorias são, dentro da ação, apenas pano de fundo, borrões ao longe. Nem coadjuvantes, nem antagonistas. Nessa posição

se encontraram, por muitos séculos, os chamados marginalizados sociais: homens, mulheres, crianças e idosos sem posição legitimada na vida em sociedade.

Em se tratando de crianças, quando representadas literariamente, reproduzia-se o ideal de criança imaginado pelo adulto do século XV: um ser em formação, isento de colisões interiores e representação de um tipo social e não de um indivíduo. A percepção histórica sobre a criança certamente influenciou o uso que esta pôde fazer do espaço social. Se a infância é passageira, o espaço que lhe é destinado também é provisório, sem que lhe seja permitido usufruir dele com maior personalização e liberdade.

Na literatura brasileira, os escritores que sucederam os românticos – para quem a idealização da infância era um dos principais temas – passaram a descrever o embate da criança com a sociedade e a desenhar em suas páginas os conflitos refreadores da infância. O espaço de Sérgio, personagem-narrador de *O ateneu*²⁹, publicado em 1888, é o confinamento do internato, onde vivencia a trajetória de descobertas físicas e psicológicas e onde, também, reconhece sua posição desvantajosa em relação à sociedade.

Acompanhamos o olhar de Sérgio adulto sobre um espaço onde a caricatura exagerada serve de punição àqueles que tentaram lhe roubar os prazeres da infância, que lhe fizeram passar das idealizações do primeiro momento ao desencanto que se seguiu pelos anos no internato. No mesmo ambiente de censura e regras, o personagem *Cazuza*³⁰, do livro homônimo (1938), de Viriato Correa, narra seus dias de colégio apresentando os mais variados tipos que lhe serviram de exemplo em sua formação: o briguento, o servil, o almofadinha etc., modelos aos quais ele não deveria seguir em sua vida escolar e social.

O que pode diferenciar o contexto de Sérgio e Cazuza, quando crianças, é que o primeiro preserva seus poucos momentos de interiorização por meio da música e mais tarde pela narração, que é a forma de revisitar o passado para melhor compreendê-lo, ou libertar

²⁹ POMPÉIA, Raul. *O ateneu*.

³⁰ CORREA, Viriato. *Cazuza*.

memórias pessimistas ao invés de simplesmente descrevê-los. Sérgio é exemplo de personagem que batalha para, ou conquistar um espaço, ou para redesenhá-lo. Mas ambos são depositários de uma lembrança narrada por personagens já adultos, valorizando seus dias de meninice, liberdade ou os desafios da transição para a adolescência.

A criança vista pelo signo da rememoração persiste até o século XX. Carlinhos, o *Menino de engenho*³¹, também narra a infância de Carlos de Melo, com mais intensidade e emoção, porém da mesma perspectiva de um adulto tentando recompor seu passado. Ou seja, a criança forjada por uma memória tão real quanto fantasiosa; a memória de uma época que pode ser de todo e qualquer menino.

Mas Carlinhos não está confinado em algum internato. Pelo contrário, ele está em trânsito, em movimento, desde a morte da mãe: da sua antiga casa para o engenho do avô e, estando lá, por todos os espaços, da senzala à casa-grande. Embora também perpassada por dificuldades, a infância de Carlos é saudável e criativa; lúdica e engenhosa; acompanhando o constante movimento dos mecanismos do engenho.

Se as mudanças sociais inevitavelmente influenciam os meios culturais, a revalorização da infância lúdica na Europa pós-segunda guerra refletiu-se na literatura de um Brasil em busca de posição política e visibilidade no cenário nacional e internacional. Para tanto, a justiça social cresceu como tema e os personagens distantes do centro-sul revelavam uma outra faceta do país, como exemplo, as narrativas de Guimarães Rosa. Além disso, a criança tornou-se o emblema de um futuro melhor por meio da educação, da saúde e da igualdade social para todos.

A literatura por sua vez fixa, também, seu olhar na infância, propondo, principalmente a partir da década de 40, retratá-la como um indivíduo ansioso por mobilidade e adequação, na luta cotidiana pelas mesmas necessidades físicas e psicológicas que regem os adultos. Os

³¹ REGO, José Lins do. *Menino de Engenho*.

personagens crianças de Monteiro Lobato são os maiores símbolos dessa literatura voltada para a individuação. Depois de *Emília* seria difícil calar outros personagens crianças. Além disso, depois do *Sítio do Pica-Pau Amarelo*, seria igualmente difícil deixar de propor uma transição tão natural entre o universo simbólico e o espaço cotidiano da criança brasileira, mesmo que esse espaço fosse urbano, contemporâneo e menos parecido com a ambientação dos contos de fadas, onde essa transição era a essência da narrativa.

Ocorre, portanto, um deslocamento nas representações da criança, valorizando mais os modos de subjetivação e a exteriorização dos sentimentos do que a constante idealização da "natureza" infantil como promessa de futuro. No futuro as crianças serão, simplesmente, adultos. É bem verdade que reflete-se na literatura a tradição de uma sociedade holista, na qual as identidades se definem a partir da posição (ou posições) que o sujeito ocupa no quadro social estratificado e hierarquizado.³² Entre adultos e crianças se intensifica o conflito grande-pequeno, numa disputa por posições legitimadas. E há um grande peso em ser "pequeno", em dimensões às vezes tão penosas quanto ser mulher ou idoso, por exemplo, na esfera social.

Se pudéssemos pelo menos nos lembrar de como nos sentíamos quando crianças, ou pudéssemos imaginar como estas se sentem totalmente diminuídas quando seus pares ou familiares temporariamente a rejeitam ou podem obviamente fazer as coisas melhor do que ela, ou quando os adultos – e ainda pior, os pais – parecem se divertir com ela ou subestimá-la, então saberíamos porque a criança às vezes se sente como um pária: uma "simplória".³³

Como sabemos, a infância retratada nas artes, na mídia e na literatura passou pelas fases que compreendem a superproteção, idealização, estigmatização e anulação, até chegar por fim, influenciada pelo contexto histórico, a uma valorização ainda incerta em seu modo de representação. Alguns narravam com demasiada artificialidade, sem ludismo ou matéria simbólica. Mas outros conseguiram atingir a perspectiva do olhar da criança, ou seja, aquele

³² Ver FIGUEIREDO, Luis Cláudio. *Modos de subjetivação no Brasil*, pp. 7-33.

³³ BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*, p. 156.

olhar que busca na fantasia uma referência à sua realidade, uma extensão de sentimentos, mimetização de costumes e descoberta de novas possibilidades de relação afetivo-social.

Esses autores não resgatam simplesmente a memória de uma infância, mas dão voz às crianças que constroem como personagens e permitem a elas um lugar privilegiado na literatura, explorando cada vez mais sua interioridade através das relações sociais. No conto “Menina”³⁴, de Ivan Ângelo, por exemplo, Ana Lúcia fantasia em cima de sua vontade de mudar o mundo, de desaparecer com o mundo, de controlar o tempo. Cada vez que fechava os olhos e contava até dez a brincadeira “lhe dava aquele segundo de vida intenso do qual saía sempre um pouco mais velha, e apressava a sua respiração, como um cansaço ou um beijo de Guilherme em Nilsa”³⁵.

O tempo traz o acontecimento importante que tanto espera, compreender a ausência do pai, a rejeição das colegas de escola, a condição social da mãe desquitada. Ana Lúcia seguiu em seu tempo individual “cada vez sabendo mais”. O que aproxima Ana Lúcia de outra personagem importante em nossa literatura – Ana Luísa, de *O espartilho*³⁶, de Lygia Fagundes Telles – é o conflito gerado pelo desconhecido e o momento de sua revelação. Ana Luísa enfrenta a colisão interior constante entre o que ela quer e as expectativas de sua família.

A narração dos contos, embora em terceira pessoa, se aproxima do momento atual na vida das duas meninas, uma tentativa sincera de aproximar-se de seus olhares e impressões do mundo. Ambas estão experimentando o trânsito entre seu mundo protegido e o conhecimento que só os adultos manipulam para a manutenção da realidade social. A revelação de segredos, quase sempre, é dolorosa, da mesma forma que o desconhecido e a impossibilidade de alcançá-lo também o é.

³⁴ Publicado em *Duas faces*, 1981.

³⁵ Idem, p. 43.

³⁶ TELLES, L. Fagundes. *A estrutura da bolha de sabão*, reedição de 1991.

O movimento das crianças nesse universo adultocêntrico é escorregadio. Aliás, é escorregando de um lado ao outro de uma sala de estar, ouvindo apenas os fragmentos das conversas e revelações dos adultos, que uma criança no conto “Cumplicidade”, de Victor Giudice³⁷, compõe o espaço da narrativa. Seu olhar físico não passa do joelho dos adultos, mas sua percepção abrange muito mais do que os próprios adultos ali podiam imaginar. Na verdade, tanto o enredo quanto o espaço são apresentados a partir desse movimento de vai-e-vem, alinhavando as pontas da história que culminarão na cumplicidade entre mãe e filha.

Tais narrativas que trazem a criança como personagem, independente de serem escritas para adultos ou crianças, aferem uma qualidade em ascensão na composição literária e na fusão da matéria simbólica com o cotidiano. Podemos destacar

romances que desbloqueiam o imaginário, que fazem explodir estruturas fixas, estereotipadas, que transformam o universo cotidiano, que criam um passado, um presente, um futuro e uma dinâmica criativa irreversível. São os que misturam uma série de acontecimentos bizarros ou extraordinários à evocação de uma vida banal, que criam personagens com alguns aspectos muito cotidianos e com outros míticos. São aqueles cujo humor permite fazer a delimitação entre o real e o imaginário, entre o fantástico e o cotidiano.³⁸

Nesse grupo, escritores como Bojunga e Ziraldo colocam em discussão o ato criador, a capacidade e a necessidade inventiva antes de comporem o universo infantil: a ficção também é um dos símbolos lúdicos adequados aos caminhos da infância. Por esse motivo é fácil considerar que “o terreno da literatura, do sonho e da infância é muito igual”³⁹, quase desaparecendo entre eles as fronteiras de forma.

Nos textos contemporâneos mencionados, o encantamento proposto pelo escritor, em valorizar as características e ludicidade da infância, não suspende o julgamento crítico, ao contrário, insiste em revelá-lo e dar bases para seu campo de ação por meio da personagem. Em sua maioria, buscam a integração interior e adequação exterior, não para agradar e

³⁷ Publicado em *Salvador janta no Lamas*, em 1989.

³⁸ HELD, Op. cit., p. 18.

³⁹ RESENDE, Vânia Maria. *O menino na literatura brasileira*, p. 29.

satisfazer o adulto, mas para tentarem iniciar a jornada que culminará, quem sabe, em emancipação.

Esse modelo de narrativa já revela uma visibilidade maior da personagem criança e dos temas ligados à infância. No romance contemporâneo percebe-se um número maior de protagonistas crianças, além de posicionarem-se com mais frequência e de forma mais elaborada como coadjuvantes e narradoras da ação.⁴⁰ Se é ofertado um espaço maior para a criança na literatura, permite-se também que o autor a explore nos mínimos detalhes: o pensamento, o linguajar, o corpo etc. E cada parte do corpo nos conta múltiplas histórias, cada pequena etapa na evolução da consciência e cada pequeno espaço conquistado. Todo espaço possível à criança é indispensável à sua formação, à compreensão de sua interioridade, da construção de sua postura social e de seu universo íntimo.

⁴⁰ Num total de 258 romances, contabilizou-se um índice significativo de personagens crianças e, entre as personagens crianças, 46,2% são protagonistas. Dados interessantes para se repensar o espaço da criança na literatura e sua relevância em determinadas narrativas. Os dados são da pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo (1990-2004)”, realizada pelo Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea, Universidade de Brasília. A pesquisa foi idealizada e coordenada pela Prof^a. Dr^a. Regina Dalcastagnè e os resultados da análise estão publicados no artigo “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”.

ESPAÇO – TRAVESSIAS E FRONTEIRAS

E sem saber muito bem se tinha ou não tinha, o Vitor foi indo embora, atravessando rua, dobrando esquina, deixando a cidade para trás. (O sofá estampado.)

Maria esticando a perna. Maria experimentando a corda com o pé. [...] Quico berrou “não vai! Não cai!”, mas o berro não saiu, e Maria lá se foi. (Corda Bamba.)

FRONTEIRAS SOCIAIS

Em relação ao personagem, o espaço não está somente ao redor, atrás de si. O espaço é o próprio personagem e cumpre a função de compor o imaginário e dar-lhes a chance de criar uma ilusão de mobilidade, livre e irrestrita, sobre o chão embaixo de seus pés. O espaço literário cabe como esse instrumento de transgressão de fronteiras, de movimento constante mesmo que irreal. Nisso se expressa sua relação com o imaginário, pois este permite a extrapolação, atemporalidade, extensão do real.

Os obstáculos na conquista desse espaço, ou seja, as fronteiras visíveis ou invisíveis que demarcam a posição social de cada um, ao mesmo tempo em que reprimem a tentativa de socialização de um sujeito, o impelem ao movimento de libertação e, também, permitem o confronto entre espaços opostos. Nesse sentido, o espaço ficcional revela um outro mundo para o personagem que momentaneamente deseja fugir do seu. Como dito anteriormente, o espaço literário transfigura o espaço real, sustentando-se numa lógica particular, desvinculada momentaneamente da estrutura da prática social.

Durante a trajetória de conquista do lugar social, podemos perceber a mesma relação bipolar de dominador e dominado entre adultos e crianças, a mesma relação observada no tratamento imposto a outras categorias sociais. A fuga momentânea dessa realidade não deve ser entendida como escapista. Muito mais que isso, o movimento de distanciar-se é o início da formação de uma identidade e da construção do sujeito.

São vários os espaços que participam da integração da criança, um confrontando-se ou ajustando-se a outro. O movimento entre as fronteiras que os separam, ou ainda, entre os vários ambientes de trânsito da criança funcionam como agentes de socialização, pois

o normal – o esperado, o legitimado – é que a casa, rua e outro mundo demarquem fortemente mudanças de atitude, gestos, roupas, assunto, papéis sociais e quadro de

avaliação de existência em todos os membros da sociedade. O comportamento esperado não é uma conduta única nos três espaços mas um comportamento diferenciado de acordo com o ponto de vista de cada uma dessas esferas de significação.⁴¹

Essa diversidade de situações permite ao indivíduo em formação a introdução na sociedade pois exige uma conduta ativa que enlace o espaço à ação. É nesse sentido que o acesso a diversos espaços se torna fundamental para qualquer e toda etapa do desenvolvimento. O início da jornada de conhecimento para se tornar “um habitante do mundo, apesar do mundo”.⁴²

Podemos claramente dividir esses espaços entre exteriores e interiores. Nos textos de Lygia Bojunga, os exteriores estabelecem fronteiras reais que cerceiam a criança: é a tentativa de controle pela tradição, pela cultura de massa, a educação e a “proteção” familiar aplicada pelo adulto. De forma geral, no contexto dos livros analisados, esses elementos são “agentes privilegiados da opressão institucionalizada que o adulto exerce sobre a criança sob o disfarce da proteção”.⁴³

Embora sejam os adultos que estabeleçam as regras, essas instituições também são espaços de compartilhamento e acesso onde, embora se trabalhe para o contrário, a criança não é simplesmente passiva em seu processo de socialização. Há formas de resistência que, em sua maioria, não ocorrem aos olhos de todos. Dentro de sua imaginação, de sua realidade subjetiva, isto é, a realidade tal qual é apreendida na consciência individual e não como é institucionalmente definida, outras regras podem ser determinadas pelas crianças.⁴⁴

O espaço desejado vai conter oposições relevantes em relação ao espaço de onde a criança parte em sua fuga momentânea. Por isso, além dessas fronteiras sociais, microcosmos da sociedade, estabeleço o espaço campestre, longe da urbanidade caótica e competitiva como

⁴¹ DAMATTA, Roberto da. *A casa & a rua*, p. 78.

⁴² BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*, p. 49.

⁴³ SANDRONI, Laura. *De Lobato a Bojunga*, p. 108.

⁴⁴ BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*, p.193

um espaço seguro a ser alcançado. Ou, pelo menos, como parte do caminho – revelador e reconfortante – antes de se retornar à situação inicial de partida.

Como foi dito anteriormente, o espaço também é o próprio personagem, por isso, o corpo é uma fronteira, e traz em si a ambivalência de ser barreira e abrigo, exposição e proteção. Essa análise permitiu uma aproximação e um entendimento melhor dos processos de personalização que desencadeiam uma incursão interior da criança. Além disso, fornecem à criança novos parâmetros de autoconceito, pois seu desenvolvimento pode ser entendido de dentro para fora e vice-versa. Inicia-se a compreensão e a diferenciação dos espaços públicos, privados e os segredados na intimidade do pensamento.

A CIDADE: CULTURA URBANA E OPRESSÃO

O espaço público e o privado são complementares nas relações sociais. No privado – a casa – podemos perceber, por detalhes que vão da mobília à estrutura da construção, o posicionamento social da família. No público, as diferenças sociais são expostas, os diferentes se esbarram e convivem com dinâmicas de aceitação ou segregação.

Na narrativa de *Bojunga*, além do já reduzido espaço infantil nos centros urbanos, a criança também está sujeita às imposições do espaço social demarcado (favelas, campo, cidade) e às posições sociais esperadas dela (carreira, nível social). Quando este espaço social é economicamente reduzido, envolve não somente a violência física, mas a simbólica, pois marca as interrupções psicológicas que a miséria social impõe à infância.

Em *A casa da madrinha*, a fronteira que aprisiona Alexandre, o protagonista, é a favela, lugar de pobreza e privação extrema em que vive. O único lugar que pode amenizar a pobreza e sofrimento de Alexandre é a casa da madrinha, a qual se refere o título. É por meio da fala de Alexandre, que marca um ritmo seqüencial, sem alternâncias no ritmo – exatamente

como seu cotidiano – e mais ainda pela reação assustada de Vera, sua interlocutora na história, que conhecemos sua realidade:

_ Lá em Copacabana tinha um morro, no morro tinha uma favela, na favela tinha um barraco, no barraco tinha a minha família, na minha família tinha a minha mãe, eu, meus dois irmãos e minhas duas irmãs.
_ E o teu pai?
_ Quê que tem?
_ Você não disse que tinha pai?
_ Tenho. Mas ele foi bebendo cada vez mais cachaça e então virou bêbado. Agora não trabalha, não faz nada, só vive caído no chão. (CM, p. 35)

Alexandre não é o único a viver em um ambiente segregado. Ao decorrer da narrativa, somos apresentados aos personagens Gata da Capa e Pavão que, como Alexandre, são sem-tetos ou pobres. Para criar um contraponto e reforçar a condição social destes últimos, Alexandre conhece Vera, uma garota bem de vida, que mora no campo. Ao observar atentamente o novo amigo, Vera percebe que ele tinha a pele mais queimada do que a dela, era mais alto e falava mais gostoso, tinha roupa velha e pé no chão. No entanto, no resto, ela não o via assim tão diferente dos garotos que conhecia.

Mesmo assim, um pequeno detalhe o distinguia dos demais na visão de Vera, principalmente sendo um garoto da cidade: “Mas ele não é que nem os colegas da minha prima: tem porco lá onde ele mora”. (CM, p. 15-6). O porco é uma das marcas que diferenciam Alexandre, morador da favela, dos amigos da prima de Vera, “o pessoal lá de baixo”, pois na cidade o animal do campo geralmente é criado em lugares de pobreza.

Alexandre é, como demonstra a Gata da Capa, “o vira-lata da sociedade”. E o olhar da sociedade sobre eles é demonstrado da forma mais preconceituosa possível: “diziam que vira-lata pegava: era só bater muito papo com um vira-lata pra gente ir se vira-latando também. E então enxotavam a Gata da Capa de tudo quanto é lugar”. (CM, p. 65)

Alexandre e a Gata são enxotados de todos os lugares por serem pobres. Já o Pavão, por sua exuberância, é disputado por muitas pessoas para enfeitar seus jardins. No entanto, seu espaço também é de confinamento e sua aparência mero pretexto para que o explorem.

Ao terem os espaços reduzidos, resta aos três personagens a inserção brusca no universo adulto: o mercado de trabalho, as obrigações familiares, a rotina exaustiva e cinzenta de quem passa o dia equilibrando-se para sobreviver.

Nem a escola é permitida a Alexandre, o único espaço que lhe cabe além da favela é o de trânsito entre a cidade e o morro, ou toda a extensão da praia, a margem, onde o garoto dá, todo dia, cinco ou seis voltas para “vender quase nada”.

Comecei vendendo biscoito, eu era muito pequeno, tinha de carregar coisa leve. Cresci um pouco e passei para amendoim. Já pesava mais pra carregar aquela lata com fogareiro. Tirou o fogareiro, já viu: amendoim frio ninguém compra. Cresci mais e passei para sorvete. Aí só compravam se tava bem frio. E sabe como é que é, não é? Andando na areia com aquele calor desgraçado, a gente tem que carregar um bocado de gelo na caixa pro sorvete ficar sempre gelado. Um peso que eu vou te contar. (CM, p. 16-7)

Os companheiros de Alexandre na praia, todos trabalhadores infantis, são conhecidos como a “turma da viração” que crescia nas areias da praia e aumentava de número cada vez mais. A turma vendia tudo – “barraca, livro, cadeira, toalha, jornal, enxugador de roupa, tapete...” (CM, p.16). A disputa de Alexandre pela sobrevivência fica mais difícil a cada dia. Na rua, o garoto é ainda um subcidadão, sem espaço satisfatório para o exercício de sua cidadania, que para a criança inclui o estudar e o brincar.

Quando a praia deixa de ser vantajosa, Alexandre parte em busca de um trabalho mais rentável, e sai da margem para entrar de vez na cidade. Na Avenida Rio Branco, ele disputa táxis para clientes das lojas, em troca de alguns trocados. Mas o centro da cidade se mostra mais cruel do que o espaço anterior, pois a disputa aqui é corpo a corpo.

Escolheu o lugar mais movimentado da cidade. Já tinha quatro garotos trabalhando naquele ponto. Fizeram cara feia quando viram Alexandre chegar (quanto mais garoto querendo pegar o mesmo táxi, mais eles tinham que brigar). Empurraram Alexandre, xingaram ele, fizeram tudo para ele ir embora. Mas a vida na praia estava muito apertada. Alexandre quis ver se ganhava mais um pouco. Ficou. Era duro. Tinha que escapar de ser atropelado, tinha de escapar de ser empurrado, tinha que escapar de tanta coisa, que chegava em casa de língua de fora. Foi daí pra frente que ele deu pra pensar cada vez mais seguido na casa da madrinha. (CM, p. 52)

Expulso dos dois espaços nos quais briga pela sobrevivência, Alexandre decide abandonar de forma espontânea o único espaço que lhe é permitido: a favela. Ao ultrapassar as fronteiras do morro, ele canaliza suas emoções e potencialidades na mágica, já que não pode utilizá-las na escola e nem na venda de sorvete. A mágica e a imaginação desviam a realidade cruel de seu caminho e dividem os mundos de Alexandre, sendo que por meio do mundo potencial ele tenta superar a fome e o medo. Ainda quando trabalhava na Avenida Rio Branco, uma hora antes do almoço, “o pensamento dele já estava misturando a casa da madrinha com a média que ia tomar” (CM, p. 52). O pensamento de Alexandre começa a ser todo direcionado para a casa da madrinha, para a possibilidade de um futuro melhor.

Dessa maneira, a imaginação criativa proposta pela autora retrabalha a realidade de Alexandre e vai construindo, aos poucos, um novo espaço para o garoto, que por meio da elaboração fantasiosa começa a ter escolhas, alternativas para mudar seu presente e preservar sua infância. Augusto, irmão de Alexandre, que parte em busca de emprego nas fábricas de São Paulo, parece ter preservado sua própria infância por meio da imaginação. É a partir de suas narrativas sobre a casa encantada da madrinha que Alexandre começa a vislumbrar uma condição diferente, não só financeira mas de liberdade em se locomover e brincar como criança.

Augusto é o interlocutor que permite a Alexandre expressar suas angústias, compartilhar a fome, o medo, a sensação de fracasso e a revolta. Mesmo sem falarem diretamente sobre o que os afligia, os dois compartilham esses sentimentos quando juntos criam a Casa da madrinha.

O lugar onde Augusto começa a “construção” da casa da madrinha é uma duplicação do espaço que ocupam na favela: porém, com o colorido da imaginação dos dois irmãos, que vão compondo cada pequeno espaço exterior e interior da casa num diálogo fluído, cúmplice e delicado. As duas casas são pequenas, ficam no alto de um morro, dão vista para o mar e para

a floresta. A casa da madrinha, ao invés de ser cercada de barracos e sujeira, é cercada de flores; e ao invés da miséria, da angústia e do medo, lá impera a fartura e a diversão. Na casa da madrinha tudo é dado de acordo com a necessidade e o desejo, ao contrário da privação e da luta diária pela sobrevivência na favela. A casa da madrinha não é apenas um teto, um refúgio íntimo. Ao contrário, ela é uma espécie de abrigo a todos que se sentem marginalizados; é, talvez, uma idéia de sociedade ideal. Nesse momento, há a divisão clara entre o espaço de opressão e o espaço de possibilidade. E Alexandre, em seu processo de desenvolvimento, irá escolher um deles.

Essa demarcação de fronteiras entre dois mundos também é exposta em *Corda bamba*, no dilema da personagem Maria, oito anos, em abrir mão de sua vida no circo e ocupar um lugar dentro de um apartamento de classe média alta no Rio de Janeiro. O que observamos é, enquanto Alexandre conquista um espaço, Maria perde o seu. E além da perda do espaço físico, ela perde também o poder de visitar seu espaço potencial por meio da imaginação.

A constituição material e social do circo em contraponto com a sisudez do bairro de classe média é que cria o conflito inicial em torno da personagem. O circo representa a quebra de um comportamento rígido e formal da sociedade. É, primeiramente, um espaço móvel que se adequa a qualquer espaço urbano. Muitas vezes, aguardado e, por meio do preconceito camuflado no que chamam de exotismo, é até desejado para mudar a paisagem da cidade grande com suas lonas coloridas.

A estrutura do circo se assemelha a das tendas dos povos nômades e ainda carrega em si a idéia de mobilidade e liberdade criativa. Por ser móvel, o circo segue uma práxis interna e precisa se adaptar, externamente, a qualquer outra organização social. O circo para Maria é trabalho, morada e família. Mas essa liberdade e segurança precisam ser abandonadas pela menina, uma vez que ela precisa se inserir, após a morte dos pais, num contexto socializador diferente.

O circo permitia a Maria o convívio com classes sociais e identidades culturais variadas. Permitia também a exploração do espaço terreno (a arena) e do espaço aéreo (o trapézio). Para explorá-los, Maria precisava apenas de um arco e uma corda bamba, na qual era fácil se equilibrar, pois não havia a necessidade de escolher entre um ou outro espaço, pois todos e cada um deles faziam parte de sua rotina.

Alexandre transitava entre vários pontos de uma mesma cidade e por fim se aventurou numa travessia maior, da cidade para o campo. Maria, por sua vez, acostumada com essa travessia, entre cidades e lugares diferentes, de repente se vê impedida de realizar tal movimento, tornando inerte também a passagem do tempo em sua infância ao bloquear sua memória de todos os acontecimentos ocorridos antes da morte dos pais. A imobilidade de sua infância se dá quando Maria interrompe a trajetória normal do tempo para recuperar a memória perdida, por meio da experimentação de espaços oníricos.

No entanto, a inadequação de Maria não ocorre apenas pela imobilidade repentina e angustiante, mas também no que concerne à distância entre educação formal e informal; e a sua condição de exótica dentro do meio urbano. Enquanto não estiver “qualificada” a se comportar adequadamente na cidade, Maria é confinada no apartamento da avó, Maria Cecília, e recebe aulas particulares para diminuir a defasagem em sua educação. A riqueza da educação informal recebida por Maria no circo é descartada. Toda a sua experiência anterior é posta de lado, das roupas à educação, dos amigos à corda bamba.

Tanto Alexandre quanto Maria, aos olhos dos pais de Vera e de Maria Cecília, respectivamente, são apenas pessoas errantes. Alexandre sem família e sem teto; Maria sem a fixidez necessária às pessoas que almejam status e posição social. Nas palavras do antropólogo Roberto DaMatta,

é tradição na sociedade, desde as épocas aristocráticas, com a consolidação burguesa, se desconfiar do homem errante, sem berço, sem teto. Daí retira-se do

bloco dos “escolhidos” uma leva de excluídos sociais, sem berço, sem espaço íntimo que os acolha e os posicione socialmente.⁴⁵

Se não há posição social que os acomode, o movimento torna-se cada vez mais necessário para esses personagens. Mesmo confinada no apartamento da avó, Maria conquista um pequeno espaço entre uma janela em seu quarto e outra, no prédio em frente. O suficiente para amarrar sua corda bamba e usá-la como ponte para outro ambiente que pode ser redimensionado, ampliado a qualquer hora.

Atravessar a corda é uma forma de aproximar-se de novo do circo e de sua antiga vida. Ao distanciar-se do circo, Maria representa o distanciamento coletivo das crianças da cultura popular, da natureza e das coisas simples. De seu quarto, ela observa os sons e a paisagem da cidade grande. “Era hora de galo cantar, mas era Copacabana: não tem mais lugar pra quintal nem jardim, não tem mais lugar pra galo nenhum” (CB, p. 42).

Convivendo com Maria Cecília, a menina também compreende o poder do dinheiro, já que sua avó podia comprar tudo, inclusive gente. Ela compreende também o encontro dos pais, Marcelo e Márcia, duas pessoas tão diferentes. A disparidade social entre sua mãe rica, e seu pai, pintor com as roupas sujas de tinta, um boné e sapato de lona, era imensa. No entanto, ao se olharem, os dois se acharam muito parecidos, vencendo as marcas sociais em cada um deles. Maria Cecília, por sua vez, enxergava e reforçava todas as marcas de distinção entre a filha e o pintor e preferiu deixá-la ir embora a aceitar o casamento dos dois.

Acostumado com o andaime, Marcelo ensina Márcia a se equilibrar no trapézio. Simbolicamente, ela começa a aprender também a se equilibrar no meio das diferenças de sua vida abastada de classe-média com a rotina de pobreza e privação que escolheu. Mas como o espetáculo nunca rendia o necessário para a sobrevivência dos dois e de Maria, no circo, os dois trabalhavam “arriscando morrer para poder viver” (CB, p. 67).

⁴⁵ DAMATTA, Op. cit., p. 47.

Durante a única apresentação no trapézio sem rede, os pais de Maria morrem. A apresentação não serviria só para garantir o salário dos pais da menina, mas para assegurar a própria sobrevivência do circo. A atração circense e sua arte não estimulavam mais o público, mas assistir outras pessoas colocando a vida em risco garantia um espetáculo frenético e bárbaro. Uma das causas desse massacre da cultura popular é a indústria da propaganda e do consumo. E é esse universo que cerceia toda a infância e adolescência de outro personagem, Vítor, de *O sofá estampado*.

A crítica exposta por meio do personagem Vítor, o tatu protagonista da história, em sua agonia, demonstra a consciência da criança diante das relações igualitárias de poder, buscando uma posição de status que pode ser alcançada através da posse de um brinquedo, da oportunidade de lazer e da própria brincadeira. Estes elementos se institucionalizam e passam a ser quase que objetos persecutórios. É “necessário” ter o último lançamento, a última boneca, a mais nova tecnologia de jogos, mesmo que não se brinque com eles. Se o brinquedo, a educação e até mesmo o afeto foram institucionalizados, isso significa que esses agentes foram submetidos ao controle social. “O entretenimento das crianças, como em outras esferas sociais, é um espaço público disputado, onde diferentes interesses sociais, econômicos e políticos competem pelo controle”.⁴⁶

O sofá estampado expõe a crítica da autora sobre as interferências que a sociedade capitalista traz à família, suscitando a internalização das sensações de fracasso e sucesso (ambos por merecimento) na criança. Vítor desliza para o mundo cinzento da morte e da depressão ao se deparar com o projeto de vida imposto por seu pai, que sempre esperou o “grande momento” de incluir Vítor em seu negócio lucrativo de carapaças:

_ Pai...
A mãe chegou pertinho do marido:
_ O Vítor quer falar, meu bem.

⁴⁶ STEINBERG, Shirley. *Cultura Infantil*, p. 19.

- _ Eu também quero. E explica bem pra eles tudo que é vantagem da carapaça de plástico: quebrou? Joga fora e compra outra; rachou? Joga fora e compra outra; sujou? Joga fora e compra outra.
- _ Mas eu queria fazer outro trabalho, papai. Eu...
- _ A minha indústria está indo às mil maravilhas e meu único filho não quer saber do negócio? Que é isso? E o que você quer fazer então?
- _ Eu ainda não sei direito, mas...
- _ Se não sabe, vai vender carapaça! (OSE, p. 56).

Para escapar das “carapaças” de seu pai, Vítor é obrigado a abandonar a floresta e se aventurar na cidade. Lá, se deslumbra com a produção cultural de massa produzida em um ambiente completamente diferente do seu lugar de origem. Na cidade, Vítor deixa de ser consumidor para virar mercadoria, quando aceita o emprego de garoto propaganda em uma agência de publicidade. Por meio da televisão, Vítor espera realizar grandes feitos, mas depois de alguns anúncios, sua imagem estava completamente saturada. A televisão já “espremeu tudo que ele podia dar”, diziam. Nessa curta carreira, a dona da agência em que Vítor trabalhava,

usou o Vítor pra anunciar pasta de dente, aparelho de barba, desodorante, toalha, sabão, sabonete.
Alugou o Vítor pra anunciar em Porto Alegre e Belo Horizonte.
Vendeu o Vítor 15 dias para Curitiba.
Fechou contrato com o Vítor pra Portugal.
Emprestou o Vítor pro governo anunciar que o agricultor brasileiro devia cavar e plantar mais. (OSE, p. 97)

De tanto ser alugado, vendido e emprestado Vítor se esconde cada vez mais, e engasga cada vez mais. Deixa de ser visível toda vez que cava para se esconder; e de se expressar, toda vez que engasga e tosse sem parar ao tentar falar de seus sentimentos. Nesse turbilhão consumista, o personagem torna-se a imagem fiel do “recipiente passivo”⁴⁷. A crítica da autora está ligada ao formato dos meios de comunicação de massa, que não implicam, numa interação interpessoal direta⁴⁸, aumentando a angústia, a insegurança e a solidão. A sensação de fracasso acompanha Vítor da infância à juventude, sendo superada somente quando o

⁴⁷ Frederick Elkin usa o termo recipiente passivo para diferenciar a criança do adulto, este um ser economicamente ativo, com certo poder de decisão e escolha. Em *A criança e a sociedade: o processo de socialização*, passim.

⁴⁸ Idem, p. 32.

personagem consegue deslocar-se entre o mundo real e sua imaginação, resgatando acontecimentos importantes da infância que sinalizavam a vida que ele queria ter e que se foi perdendo dentro dos projetos alheios e no contato gélido com o espaço urbanizado.

Ao se observar o calvário de Vítor, podemos até afirmar que no advento da puericultura no século XX, o ato de consumo também é um ritual de iniciação, é uma maneira da criança perceber e buscar seu posicionamento social. No início Vítor sucumbiu ao cenário consumista e opressor, mas ao demonstrar resistência, ele representou “os primeiros passos em direção à auto-afirmação e ao poder de oposição”.⁴⁹ No entanto, essa cultura infantil também pode impor um entretenimento muitas vezes racista e distintivo, manipulador e inútil, como sofre Vítor ao ser não só o consumidor mas o porta-voz da indústria da propaganda.

No contexto da narrativa, a única pessoa que idealiza um produto para o bem das pessoas é desprezada e ridicularizada: o inventor. Ele “bolou” uma banheira que transformava mágoa em outra coisa qualquer que fizesse bem à humanidade. Uma máquina que demorou 39 anos para ser inventada, toda a vida do inventor. Esse artifício é mais uma demonstração, dentro da proposta da autora, do processo de crescimento e construção infundável de nossa subjetividade, pois o inventor aprimora seu invento ao longo da vida, na medida em que apura também seu entendimento sobre as coisas do mundo.

O processo pelo qual passa o inventor também é vivido por Vítor, mas este possui em sua avó uma interlocutora que ameniza sua solidão e inadequação. O caminho que Vítor perdeu ao chegar à cidade já se delineava muito antes, na sua infância, com as histórias de viagens, pelo mundo afora, de sua avó. Mesmo inconscientemente, é a figura da avó que Vítor busca em sua viagem para o centro. Contendo todos os seus registros e objetos, ou seja, contendo a sua história, é na maleta perdida da avó, e entregue a Vítor pelas mãos do inventor, que ele reencontra a floresta, a natureza, e suas cores acolhedoras.

⁴⁹ STEINBERG, Op. cit., p. 21.

O CAMPO: PAISAGENS AFETIVAS

Se na construção do espaço urbano, Bojunga utiliza-se de uma visão realista, para compor um espaço de criação e libertação, a autora utiliza a visão do Romantismo. O espaço aberto, de natureza, é a antítese do espaço urbano, civilizado e de opressão. A paisagem para os românticos se movimentava no texto para revelar as inquietações ou aspirações dos sentimentos humanos, tornando-se um prolongamento do eu subjetivo. Além disso, a natureza remete a uma idéia de nacionalismo, de valorização não só do sujeito mas do espaço que ele ocupa, que para a época da narrativa, os anos setenta, representava a conquista de um espaço libertário de expressão.

O campo representa para os personagens os esconderijos e ambientes perfeitos para sua imaginação galopar, como o cavalo imaginário de Alexandre, em *A casa da madrinha*, o quintal de Raquel, o circo de Maria e o sofá estampado de Vítor. São, no sentido estrito ou de maneira figurada, “paisagens afetivas” que, segundo Jaqueline Held, funcionam como um lugar da infância insubstituível, mítico, idealizado.⁵⁰ Funcionam, portanto, como espaço de criação, libertação ou reencontro.

Alexandre, em *A casa da madrinha*, realiza além da travessia favela/centro uma outra que o leva da cidade para o campo. Ele consegue abrigo em uma “cidade do interior com três ruas calçadas, o resto era estrada, campo, sítio onde plantavam flor.” (CM, p. 11). O campo apresenta-se como o *locus amoenus* para Alexandre. Embora nele o personagem também esbarre com as pressões e exigências sociais retratadas pelos pais da amiga Vera, a chegada ao sítio é a introdução do cenário de libertação verdadeiro para Alexandre, onde ele poderá exercer suas potencialidades.

⁵⁰ Jaqueline Held define a paisagem afetiva como os elementos que “alimentam o imaginário do homem” e, portanto configuram-se como decisivos em seu desenvolvimento. A paisagem afetiva pode se alimentar de espaços reais ou apenas ambientes outrora sonhados ou desejados. HELD, *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*.

O sítio o preparava para o cenário descrito por Augusto: uma casa no morro cercada por “cada árvore que a gente olhava lá pra cima e nem via o fim; cascatinha, rio passando, sumindo de repente e aparecendo de novo; gruta, caverna, tronco de árvore com fresta pra gente espiar, mistério que não acabava mais pra gente descobrir” (CM, p. 47). Esses mistérios estavam atrás de uma cerca, alta e cheia de espinhos, que o garoto observa atentamente ao chegar no campo. Ali estava a fronteira entre seu mundo e o desconhecido, entre os anos de rotina cinzenta na cidade e o futuro.

Já Raquel, de *A bolsa amarela*, gostaria de guardar segredos, mais do que explorá-los, desde que perdera sua privacidade na cidade. O espaço campestre significa para a garota a lembrança de um período em que ela podia ter segredos e vontades livremente. O primeiro personagem que ela cria é um galo, revelando a saudade dos bichos de seu quintal, onde morava antes de ir para a cidade grande, dividindo um pequeno apartamento no sexto andar com pai, mãe e três irmãos. Quando a saudade do espaço ilimitado começa a sufocá-la, ela cria uma interlocutora chamada Lorelai e escreve-lhe cartas:

Lorelai: Era tão bom quando eu morava lá na roça. A casa tinha um quintal com milhões de coisas, tinha até galinheiro. Eu conversava com tudo que era galinha, cachorro, gato, lagartixa, eu conversava com tanta gente que você nem imagina, Lorelai. Tinha árvore para subir, rio passando no fundo, tinha cada esconderijo tão bom que a gente podia ficar escondida a vida toda que ninguém achava. Meu pai e minha mãe viviam rindo, andavam de mão dada, era uma coisa muito legal da gente ver. Agora tá tudo diferente: eles vivem de cara fechada, brigam à toa, discutem por qualquer coisa. E depois, toca todo mundo a ficar emburrado. Outro dia eu perguntei: o que é que tá acontecendo que toda hora tem briga? Sabe o que é que eles falaram? Que não era assunto para criança. E pior é que esse negócio de emburramento em casa me dá uma aflição danada. Eu queria tanto achar um jeito de não dar mais bola pra briga e pra cara amarrada. Será que você não acha um jeito pra mim? (BA, p. 18)

Raquel cria o interlocutor que não existe dentro de sua família, por ser ela a filha temporã, única criança. A resposta de Lorelai, ou seja, o desejo mais intenso e emergencial de Raquel seria um só:

Querida amiga, acho que o único jeito é voltar pro quintal da tua casa. Lá o pessoal anda de mão dada, não tem briga, não tem cara amarrada, e ainda por cima tem gato, rio, galinheiro, apostado que até coelho tem. (BA, p. 18)

Raquel não opta pela fuga, mas por exercitar novos olhares sobre sua situação. Uma nova perspectiva surge quando seus duplos – personagens que ela cria para suas histórias – passam a dialogar com ela, mostrando que vantagens e desvantagens podem chegar a um equilíbrio. Esse momento ocorre na narrativa, apropriadamente, numa praia deserta. Enquanto para Alexandre a praia era apenas um ambiente de trabalho, para Raquel é um dos substitutos de seu espaço no campo. Lá, ao final da narrativa, ela liberta suas vontades e seus interlocutores imaginários, que seguem para longe ao movimento simbólico do vento e das ondas do mar.

Alexandre e Augusto substituem a frieza, sujeira e opressão da favela pelo campo que rodeia a casa da madrinha. A beleza e as cores lhe são permitidos. Augusto, ao visitar a casa da madrinha pela primeira vez, conseguiu ver mas não usufruir a paisagem. Mas ao voltar pela segunda vez, por meio do desejo sincero de Alexandre, os dois podem correr pelo campo, chegar à praia e tomar banho de mar. A praia por um instante deixa de ser local de trabalho e é compartilhado com os amigos de Alexandre, como um espaço tão belo quanto libertador.

Raquel perdeu seu quintal ao mudar-se para a cidade, podendo recuperá-lo apenas na imaginação, que transforma a praia em refúgio. Alexandre pôde experimentar um novo uso para a praia. Já para o personagem Vítor, a paisagem afetiva é um espaço de despedida e reencontro. Partida e chegada, compreendendo um movimento circular de composição da sua identidade. A mata de sua infância é resgatada junto com a maleta de sua avó, que fora perdida logo após a sua morte. Além da maleta, o sofá estampado a que se refere o título também remete Vítor à mata. Seu estampado era

amarelo bem clarinho, todo salpicado de flor; ora é violeta, ora era margarida, e lá uma vez que outra também tinha um monsenhor. Onde é que lê tinha visto aquele estampado, onde? O amarelo assim igualzinho, e o roxo da violeta também tão igual? Fez força pra lembrar. Mas em vez da lembrança entrar na cabeça feito um desenho, entrou no coração feito um medo, e o Vítor sentiu uma dor”. (SE, p. 62)

Numa crise de engasgo, cavando o sofá estampado, Vítor retorna a um tempo em que ele sentia o cheiro de verde e se perguntava quem o ensinara a gostar tanto assim da mata. E quando reencontrou a mala da avó, voltou para mata, saído da rua cinzenta e cheia de limo onde se escondia em seu inconsciente. Saiu para reencontrar lá fora a floresta. “Terra, cheiro de folha. Sol. Um ar assim de quem já choveu. O Vítor cheirou o ar: forte, bem forte; e cheirou de novo. Ficou parado, se espantando de ter esquecido que lá fora era tão bom” (SE, p. 107). Por fim, o personagem reencontra um lugar seguro, depois de desejar a morte.

Seu espaço feliz ainda não era o mar que ele foi buscar na Bahia, tanto que Vítor esqueceu de procurá-lo e parou no meio do caminho, na cidade do Rio de Janeiro. Seu porto seguro na verdade estava no ambiente oposto à cidade. Mais até do que a floresta, estava no movimento característico do trabalho da avó. Não à toa, a poesia preferida de Vítor fala do último andar:

No último andar é mais bonito
do último andar se vê o mar,
é lá que eu quero morar. (SE, p. 23)

Do último andar se tem uma idéia do todo que nos cerca e uma chance, um pouco maior, de vencer o mundo urbano tão castrador e sua arquitetura opressora. Do último andar se pode ver além e, quem sabe, encontrar o caminho de volta.

A ESCOLA: O DISFARCE DA PROTEÇÃO

Transmissora de normas e valores, padrões de comportamento, instrumento de posicionamento social e mantenedora das instituições que transmitem as tradições intelectuais, a escola é muitas vezes um lugar onde o poder de adulto é exercido por meio da educação formal, que ajuda a manter a relação de dependência da criança, estabelecendo as regras da estrutura emissor e receptor. A visão escolar abordada por Bojunga enfoca a noção

de criança como recipiente passivo, acumulador de conhecimento e não um ser interpretativo, como de fato o é.

Na década de setenta, a escola brasileira passava por profundas transformações para atender a grande demanda do período de industrialização. Implantou-se o tecnicismo e a luta por uma qualificação rápida para o mercado de trabalho justificou o funcionamento de escolas em barracões e empresas, e a construção de instituições de baixo custo. A escola deixava de ser uma extensão do lar para tornar-se a mais legitimada forma de melhoria para o futuro. Somente por meio da educação formal que seria possível alcançar status e estabelecer relações duradouras. Nisso acredita Augusto, que não teve oportunidade de estudar. É o que também acredita Alexandre, que tem na escola uma oportunidade de fugir do trabalho infantil, um ponto de encontro com amigos e não apenas relações de trabalho, como ocorre na rua e na praia em que trabalha.

Acompanhando a expansão industrial e o movimento escolanovista, o tecnicismo escolar desenvolveu atividades mecânicas e restritas. Diante dessa perspectiva, o professor não é valorizado, é coadjuvante no processo de ensino e sua criatividade desnecessária. Não há a necessidade ou o espaço propício para interesses particulares, criações individuais ou inovações, apenas para o que é esperado como correto e válido para a escola. Durante o regime militar não havia escolas para o livre pensar ou o aprimoramento intelectual, apenas a educação de massa para a formação de mão de obra a serviço do crescimento do país.

Mas se este é um local de construção de identidade, ao encontrar posições rudes, discriminatórias ou frustrantes o indivíduo pode internalizar uma culpa por seu fracasso escolar e social, e a experiência frustrante é carregada com ele por toda a vida. A naturalização do fracasso ocorre, muitas vezes, porque a escola representa uma forma de opressão pelo medo.

E são vários os elementos que causam o medo na criança diante de uma situação em que ela precisa se reportar a uma autoridade, nesse caso, o professor. Em *Corda Bamba*, o medo de Maria interfere em sua aprendizagem e se manifesta em situações diferentes: pelas unhas enormes da professora, pelo cachorro deitado embaixo de seus pés, e até mesmo por uma simples cadeira de vime. A menina acabara de perder os pais e o medo de encarar essa realidade a fez se fechar para as experiências exteriores. Além disso, o contato com a avó também lhe aumentava o medo de fazer qualquer coisa, pois as chances de ser criticada eram sempre grandes.

É nesse contexto que Maria começa a fazer aulas particulares para conseguir alcançar os outros alunos da escola onde seria matriculada. No entanto, a menina não consegue se concentrar, uma vez que só se preocupa com os dentes do cachorro da professora. A situação é tão penosa para Maria que a partir daí tudo começa a tirar sua atenção da matéria que a professora explica. No capítulo “Aula Particular”, percebemos que para Maria é muito mais fácil se equilibrar em uma corda bamba do que atender às expectativas da professora e superar sua frieza. Principalmente porque os conteúdos lhe são apresentados de forma distante de suas experiências, sua educação informal é completamente descartada.

No entanto, a educação informal também é um processo de aprendizagem válido, embora não reconhecido. É nesse processo que se acumulam experiências, atitudes, valores, conhecimentos e influências da família, da comunidade e de todos os ambientes pelos quais se transita. Em dado momento da narrativa, é a personagem Barbuda, amiga dos pais de Maria e quem cuidou dela após o acidente no circo, que lembra as qualidades da menina não valorizadas pela escola: “Você não mostrou como você escreve, como você lê, como você desenha, como você equilibra?” (CB, p. 32) No entanto, segundo a professora particular, o que se deve saber com dez anos é fatoração, múltiplos, divisores e obediência absoluta.

Para Maria, a aula particular se torna um momento vazio, incapaz de substituir suas experiências do circo ou de recompor suas perdas afetivas e culturais. Incapaz de lhe proporcionar conforto e segurança. Incapaz, principalmente, de valorizar sua personalidade. A sucessão de equívocos e situações constrangedoras que ocorrem na aula lhe confere um sentido quase cômico, mas essencialmente crítico em relação a uma prática educacional alheia às particularidades do aluno. É sim uma forma de violência simbólica, que apavora a menina e só termina quando soa o despertador avisando o fim da aula. Em *A casa da madrinha*, o personagem Pavão, companheiro de viagem de Alexandre, também é vítima das conseqüências dessa visão escolar. O personagem é “modelável segundo o desejo de um outro que projeta nele um modelo a ser alcançado; quando não responde a esse desejo, é considerado deficitário”.⁵¹

Maria é considerada deficitária por não corresponder aos comandos da professora ou não conhecer os conteúdos da escola. O Pavão, por sua vez, é deficitário porque não se submete às normas impostas pela escola. Por isso, ele é encaminhado para uma instituição que atrasava o pensamento: a escola Osarta. Cada curso ministrado na instituição tem como objetivo refrear a expressão verbal do pensamento, incutir o medo e a insegurança; “costurar” o pensamento para deixar aparecer, fora da costura, apenas aqueles que importavam aos donos do Pavão, e também, reduzir a capacidade dos alunos de pensarem por si, de elaborarem idéias, questionarem as ordens.

Nas duas situações descritas, a crítica ao sistema escolar enfatiza que o papel da educação é garantir a permanência da organização social, validar suas instituições, costumes e crenças através da transmissão de valores entre gerações. Mas a autora reconhece que a escola não é somente um instrumento de poder e que há aqueles que acreditam numa educação emancipatória. Em *A casa da madrinha*, ela propõe os dois modelos de instituição escolar: a

⁵¹ ZILBERMAN, Regina; CADERMATORI, Ligia. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*, p. 42.

escola Osarta, a qual se submete o Pavão, e a escola em que Alexandre estuda por um curto período. Através da professora de Alexandre, observamos uma postura diferente diante do modelo de ensino vigente.

A professora carrega para cima e para baixo uma maleta que guarda inúmeros segredos, que ela está pronta a compartilhar com os alunos. Dentro da maleta havia diversos pacotes, de todas as cores, para qualquer tipo de situação. A intenção da professora era valorizar a experiência vivida, o gosto pela escola, a troca de conhecimentos. Mas, por propor uma dinâmica diferente, o seu tempo na escola é quase tão curto quanto o tempo que Alexandre permanece nela. Não só os sonhos de Alexandre são inibidos, a capacidade imaginativa da professora também é cerceada.

(Um dia a diretora da escola entrou na classe justo na hora em que Alexandre estava ensinando um outro garoto a fazer uns bolinhos de trigo Uma fumaceira medonha na sala. Tudo quanto é criança em volta do fogão palpitando: falta mais sal! Bota pimenta! Bota um pouquinho de salsa! A diretora sabia que era aula de matemática. Que matemática era aquela que a professora estava inventando? Não gostou da invenção. Mas saiu sem dizer nada). [...] No outro dia saiu a fofoca: contaram pro Alexandre que tinha um pessoal que não estava gostando da maleta da professora. (CM, p. 37-8)

Um dia, numa passagem de tom admirável que mistura a chuva do lado de fora da escola ao choro da professora, ela relata o desaparecimento da maleta. Professora e aluno ficam mudos em sala de aula, um olhando para o outro, apenas tentando entender: a professora porque o sistema a expulsava daquela maneira; e Alexandre porque a professora se deixava expulsar. Na maleta, havia uma brecha para uma individuação mais concreta, eficaz. No entanto, ao perdê-la, a professora perde também a confiança de ser uma voz destoante dentro da instituição social. Resta, então, tanto à professora e principalmente a Alexandre serem marginalizados no contexto dominante. Ela sucumbe à imposição, submete-se às formas autoritárias de controle. Alexandre, por sua vez, abandona a escola para vender sorvete na praia, reforçando o orçamento familiar. Até que um dia, se vendo diante de uma situação frustrante, acaba buscando sua emancipação por conta própria, seu caminho de

personalização será longe da escola. Caminho lento e penoso, mas que lhe trará alguma satisfação.

O mesmo molde repressor está em *A bolsa amarela*, quando vemos o personagem Terrível, que também teve seu pensamento costurado (provavelmente na mesma escola Osarta, de *A casa da madrinha*), sucumbir às idéias a ele impostas. Ao contrário do Pavão que tentou resistir, Terrível tornou-se mais um corpo dócil e morreu defendendo uma ideologia que não era a sua. No mesmo livro, podemos contrapor o personagem Terrível ao galo Afonso, que passa seus dias em busca de uma idéia que seja sua e que valha a pena. Curiosamente, o galo muda seu nome de Rei para Afonso, pois não se sentia confortável com a idéia de mandar em companheiros que não sabiam pensar por si. Ele seria o opressor, por isso, foge de seus donos antes de qualquer tentativa mais séria de cooptação.

Nos quatro livros, Raquel e Vítor são os únicos que não abandonam a escola. Raquel é boa aluna, se insere com facilidade e portanto não apresenta maiores dificuldades de relacionamento. Já Vítor inicia sua vida escolar na primeira fileira da sala de aula. Mas dia após dia, ele vai se esquivando até chegar ao último lugar, longe da professora e fora da vista dos colegas. Seus engasgos e sua timidez são rechaçados pela escola. Ele se sente um intruso, atrapalhando o andamento das aulas. Por isso, acredita que o melhor espaço que pode ocupar é o menor deles: um cantinho escondido atrás de uma árvore, já quase fora da sala.

Dentro desse cenário, as crianças buscam um conhecimento alheio à escola. Passam a redesenhar a realidade por meio da imaginação criadora e não do conhecimento formal. O espaço que lhes é oferecido não lhes acomoda como deveria. O corpo dos personagens se esforça para encontrar maneiras de se expressar. Maria não tem onde firmar os pés e por isso sente câimbras que lhe tiram a atenção da aula, mas caminha livremente sobre a corda. O Pavão passa uma noite inteira treinando o corpo para vencer os cursos que atrasam o pensamento e, por algum tempo, obtém êxito. Alexandre se sente cansado, com o passo

arrastado ao carregar a pesada caixa de isopor, mas livre e alegre ao usar o seu corpo para criar e brincar na casa da madrinha. Vítor espreme-se dentro da carapaça para não ser lembrado pelos colegas de escola, quase sem espaço algum, até o dia em que consegue respirar fundo, preenchendo todo o corpo. Alguns personagens se escondem por trás de uma invisibilidade proposital quando não conseguem se expressar de forma livre. Outros, se expõem ao máximo, testando os limites desconhecidos de seu próprio corpo.

O CORPO: DELATOR E ESTRANHO

O corpo é o organismo atravessado por todas as experiências vividas. É o contato primário com o mundo. Ao contrário do que pensamos, ele não escapa aos rumos da história. Nele “estão inscritas todas as regras, todas as normas e todos os valores de uma sociedade específica, por ser ele o meio de contato primário do indivíduo com o ambiente que o cerca”.⁵² Diante disso, podemos afirmar que o corpo é também uma construção cultural, uma vez que há especificidades nas sociedades que o obrigam a se comportar ou a se apresentar de maneiras diferentes, dependendo da época ou da cultura do lugar. O corpo é, portanto, componente resultante da interação cultura e natureza e não apenas elemento biológico.

A construção social dos corpos também se baseia num binarismo, em oposições como feminino/masculino, que em se tratando de aspectos corporais, sempre é negativa para as mulheres e outras categorias diferentes do homem adulto e branco. Esse tipo de oposição também foi negativa para a crianças. Elas são vistas mais pelo que não conseguem fazer – ou seja, pelas limitações da idade – do que pelo que fazem. O olhar adulto as mostra, principalmente nas artes plásticas e na fotografia, como miniaturas de adultos: desde o vestuário até a feição sisuda, as crianças não aparentavam uma impressão divertida da vida.

⁵² Ver DAOLIO, Jocimar. *Da cultura do corpo*.

No século XVII, por mais que se observem brinquedos ou um vestuário mais simples para as mesmas, ainda assim a feição e o desenho do corpo não se assemelham à infância que vislumbramos no século XIX e XX.

Na introdução deste trabalho, chamamos atenção para o fato de as ciências humanas passarem a observar mais o homem cotidiano e suas múltiplas origens. Essa nova percepção auxilia na desmistificação do sujeito exótico, por um lado, e do sujeito branco de posição privilegiada no contexto social, de outro. O que nós buscamos conhecer, agora, é o homem comum (velhos, mulheres, crianças, bandidos, grupos minoritários etc.); é o mínimo detalhe que pode dar visibilidade ou excluir de vez um sujeito do aparelho social. Esse detalhe pode ser um simples *piercing*, uma deficiência física, uma marca de nascença. A postura ereta em contraposição aos ombros murchos e a cabeça baixa de quem se encontra deslocado em meio à disputa de classes.

A postura do corpo diz muito sobre a situação social do indivíduo. Até mesmo as crianças são instruídas para imitarem pessoas cujos atos de exposição corporal obtiveram êxito e prestígio dentro da esfera social. O corpo, por esse motivo, é um agente de socialização e

tem suas partes públicas, face, fronte, olhos, bigode, boca, órgãos nobres da apresentação, nos quais se condensa a identidade social, o ponto de honra, que obriga a enfrentar ou olhar os outros de frente, e suas partes privadas, escondidas ou vergonhosas, que a honra manda dissimular.⁵³

Por isso, o corpo também é um delator social, uma vez que evidencia as marcas de distinção entre os pares de uma comunidade. Por exemplo, ao conhecer Alexandre, a primeira marca que chama a atenção de Vera para a situação social do garoto é seu corpo magro e sua pele escura. O corpo do indivíduo pobre passa a indicar, de forma naturalizada, não uma condição social mas a “opção” pelo estado de natureza em contraposição ao estado social. Ou seja, fazer parte ou não da estrutura da sociedade é simplesmente uma questão de escolha,

⁵³ BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*, p. 26.

uma opção de vida que, se contrária à idéia dominante, demonstra falta de caráter e inaptidão para o convívio social.

Se o corpo diferencia um indivíduo dos outros de forma a excluí-lo, fica evidenciada a dialética na concepção do corpo, que por um lado pode apresentar-se como essa fronteira entre o interior e o exterior, e por outro como salvador e refúgio. Abrigo porque se torna guardião da intimidade e do pensamento, um invólucro que nos permite guardar o que deve ser escondido dos outros. Maria, em *Corda bamba*, utiliza o corpo como forma de expressar seus sentimentos e dar sentido ao seu silêncio, sentido que não é claro para ela mesma. Seu espaço corporal é anulado na casa da avó. A fala e os movimentos são minimizados, não há espaço nem para que ela firme os pés no chão.

A menina só encontra esse chão firme ao caminhar sozinha na corda bamba, durante as primeiras horas do dia. Ela experimenta as possibilidades de libertação que seu corpo lhe apresenta: “Maria no sonho de Quico. Maria esticando a perna. Maria experimentando a corda com o pé” (CB, p. 43). Nessa travessia solitária entre o espaço exterior que lhe é sufocante e a imensidão de seu interior, ela se lembra dos pais no trapézio do circo, voando livres, e também recorda sua condição de ser livre.

Antes de alçar seu vôo íntimo, Maria se assusta ao tomar consciência do próprio corpo. Abrindo as portas do seu inconsciente, ela se vê nascendo, aos quatro anos, aos sete e, por fim, encara-se na sua idade atual, aos dez anos. Nesse momento, refeito o caminho de sua história, ela assusta-se com sua própria existência. “Uma vida inteirinha só pra ela? Puxa que presente tão grande (...) a vida agora era dela; mas quanta coisa numa vida! Um presente assim tão grande, será que? Será que ela ia saber carregar?” (CB, p. 81).

Passo a passo, Maria começa a destrancar as portas de seu desenvolvimento, seus sentidos, antes limitados pelo meio social em que passou a viver, reencontram o caminho da expressão física diante dos outros. Maria, sobre a corda, trilha um caminho de transformação

e de individuação.⁵⁴ Nas palavras do psicanalista Luis Cláudio Figueiredo, o corpo é a fronteira entre a privacidade da mente e a exterioridade mundana⁵⁵. Por isso é merecedor de cautelas, cuidados e controle. O controle pessoal em não se expor tudo o que se pensa e em fazer com que o corpo sirva de ponte, ao mesmo tempo; e o controle externo, de apropriação e uso pela sociedade.

O que Maria realiza é o controle interno, pessoal, de compreensão e respeito pela sua existência e sua forma de expressar-se. Maria privilegia a expressão corporal artística e compreende, ao abrir novas portas que outras maneiras de expressão irão surgir para ela e poderão ser compreendidas pelos outros. Vítor, por sua vez, nunca conseguiu encontrar um espaço propício para expressar-se. Somente ao lado da avó seu corpo se sentia à vontade para ser o que era: silencioso e moroso. A avó não o obrigava a ser mais esperto, nem a falar mais alto, nem a se expor diante de quem ele não gostava. A avó compreendia Vítor, e o tatu menino aprendeu a conhecer cada detalhe da personalidade da avó através de seu corpo marcado e envelhecido.

Vítor aprende um respeito sincero pelo corpo repleto de experiências e histórias da avó. Um respeito que não existia na sociedade urbana capitalista em que representou o papel de um objeto usável. Depois de ser alugado, vendido, emprestado, ele já não tinha mais nada a oferecer. A visão exploradora e descartável a qual é submetido na cidade se assemelha ao ideal do pai de Vítor, fabricante de carapaças de plástico. Para ele, “Quebrou? Joga fora e compra outra. Rachou? Joga fora e compra outra.” (SE, p. 56). A oposição brusca entre a tradição e a permanência que Vítor encontrava no corpo da avó e a efemeridade proposital da indústria do consumo, aumenta sua angústia e seu conflito interior. Esse é um dos motivos que o faz retornar à infância em busca de seu “espaço feliz”.

⁵⁴ Ver LELOUP, J. Yves. *O corpo e seus símbolos*.

⁵⁵ FIGUEIREDO, Luis Cláudio. *Modos de subjetivação no Brasil*, p. 38.

Para alcançá-lo, Vítor cava com suas unhas compridas o mundo exterior até chegar às fronteiras de sua interioridade. De tanto se esconder dentro da carapaça, ele se habituou a ser encolhido. Quanto mais encolhido, menos o notavam e menos ele podia se expressar pois a fala ficava engasgada na curva em que o corpo começava a se encolher. Somente quando retorna à mata e, finalmente, quando pode cheirar o ar úmido e refrescante da floresta, “forte, bem forte”, é que Vítor se torna ereto e firme; e sua unha quieta, “feito coisa que agora ia dormir muito tempo” (SE, p. 107).

A consciência corporal desses personagens é grande, no entanto, o fato de ser o corpo um espaço em trânsito, mutável fisicamente, não afeta os personagens desses quatro livros. Não são exatamente as peculiaridades de um corpo de menina que afligem Raquel, mas um espírito libertário e despojado que não consegue se expressar em corpo de menina, pois ao menino é permitido escolher e comandar. Somente após compartilhar a visão *da* Guarda-Chuva é que Raquel aceita ser quem é. O corpo consegue se expressar além das fronteiras de gênero.

Se Raquel se sente aprisionada por ser menina, Vítor, por outro lado, sofre com as cobranças dirigidas ao sexo masculino. Para seu pai, ele deve honrar o privilégio de ser homem. Esse privilégio acaba se configurando em “uma cilada e encontra sua contrapartida na tensão e contenção permanentes, levadas por vezes ao absurdo, que impõe a todo homem o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstância, sua virilidade”.⁵⁶ Essa exigência ao sexo masculino lhe priva também de demonstrações de afeto mais expressivas.

Aliás, todos os corpos mencionados são carentes de algo além de espaço: de comida (Alexandre), de mobilidade (Vítor), mas principalmente de afeto, do toque e da aproximação física que afaga, acolhe e protege. Falta no cotidiano desses personagens o abraço, o pegar nas mãos, que são ações de partilha e conexão com o outro. Ao se tocarem, os corpos também

⁵⁶ BOURDIE, Pierre. *A dominação masculina*, p. 64.

trocam experiências e sensações. De alguma maneira, essa carência de afeto determina a forma como essas crianças se expressam, ou menos expostas ou forçadamente expostas para conseguirem sobreviver, como Alexandre a arriscar-se na Avenida Rio Branco.

Também consideramos a carência de afeto como motivo para o retardamento da compreensão da corporalidade, da expressão dos sentimentos por meio do corpo: a dor e o prazer, a alegria e a tensão etc., que fazem parte do organismo em sua totalidade, e não somente aos cinco sentidos. Por muitas vezes, o que os personagens sentem não é expresso por seus corpos, tão desacostumados em receber demonstrações de afeto. Para Maria e Raquel há esse descompasso entre o sentir e o agir. As duas meninas sempre refreiam seus sentimentos, não podem explorar nem a alegria nem a raiva diante dos outros. Já o corpo de Vítor encontrou maneiras de expressar sua angústia, engasgar e cavar, mesmo que o próprio Vítor não compreendesse o porquê dessas ações.

Como vimos até aqui, o corpo, a escola, o espaço urbano ou idealizado do campo são fronteiras que aprisionam ou impulsionam à travessia rumo ao desconhecido. São, em suma, espaços múltiplos e entrelaçados, e para integrar-se a eles, a criança necessita movimentar-se em meio a suas descobertas. Além disso, “precisa muito particularmente que lhe sejam dadas sugestões em forma simbólica sobre a maneira como ela pode lidar com estas questões e crescer a salvo para a maturidade”.⁵⁷ Se a travessia culmina em uma conquista tão grandiosa, a chave que abre a porta dessa grande conquista não pode estar na porta. É preciso que se parta em sua busca. A forma simbólica de encarar a estrutura social, principalmente nos moldes representados nos livros em questão, é um convite à ação libertadora. E, antes da ação, “a imaginação trabalha”.⁵⁸

⁵⁷ BETTELHEIM, Op. cit., p. 15.

⁵⁸ BACHELARD, *A poética do devaneio*, p. 30.

FRONTEIRAS INTERIORES

As fronteiras interiores, que abordaremos neste capítulo, não se referem somente à privacidade da casa, às paredes guardiãs da intimidade, mas a tudo que impede os sentimentos e a subjetividade de aflorarem. Por isso, além de uma leitura da casa sob o olhar das personagens, também se realizou uma viagem interior em seus devaneios. Essa jornada apresentou-nos as facetas do jogo simbólico infantil na exploração e apropriação dos espaços anteriormente mencionados e que, como vimos, são territórios demarcados. Nessa valiosa incursão, a primeira revelação que se mostra aos personagens é que, visto das mil janelas do imaginário, como coloca Bachelard, o mundo é mutável.

Há, na concepção de Bruno Bettelheim, uma tarefa árdua e ao mesmo tempo bela na criação de uma criança, que é tentar mostrar-lhe os significados da vida. Para tal empreitada, a imaginação é uma das maneiras de dar sentido à novidade do mundo, ao turbilhão de novas imagens, sensações e sentimentos. É também por meio dela que a criança se familiariza com questões mais complexas. Dessa forma, evita-se o equívoco da proteção exagerada realizada pela família. Evita-se também o caminho forçadamente unilateral e assimétrico entre o universo adulto e o infantil.

Colocar a criança à prova é possibilitar para ela a construção de relações significativas e compensadoras ao final de sua busca. A mente, esse interior misterioso, é a “sede mais íntima, pessoal e livre da razão e da vontade”.⁵⁹ É tentando decifrar seus caminhos, mesmo que seja este um ato invasivo, que percebemos os mecanismos que a criança encontra para superar as barreiras do desenvolvimento. A vida começa a ser adivinhada a partir do interior,

⁵⁹ FIGUEIREDO, Luis Cláudio. *Modos de subjetivação no Brasil*, p.142.

como diz Bettelheim, ou a partir dos interiores: a casa numa estrutura mais ampla, e o inconsciente, no mais profundo espaço da intimidade.

A travessia entre real e imaginário permite ao corpo ganhar leveza para alcançar o auge do devaneio e do desprendimento do real. Por outro lado, e com mesmo efeito libertador, permite que a mente ganhe espessura, se torne forte e possa criar e expressar sentimentos que se dão muito mais fundo do que normalmente poderíamos alcançar. Por meio dessa imaginação criadora, a criança pode galgar degraus em seu caminho pela personalização e, por meio do imaginário, alcançar a auto-afirmação na prática, na esfera do real.

Encontrar o caminho anuviado do inconsciente é encontrar o centro. Centro este representado externamente pela casa, pela morada, pelo abrigo, pelo ponto de retorno de qualquer viajante. A casa é, em suma, um elo de integração psíquica porque “o espaço habitado transcende o espaço geométrico”.⁶⁰ Ou seja, a idéia de casa é muito mais valorosa ao indivíduo do que sua própria estrutura e dimensões físicas. A leitura da casa, a vivência de sua história é a própria leitura do inconsciente, uma vez que ambos se habitam e guardam as mais caras lembranças ao ser humano. Nesse capítulo, os labirintos da memória e os segredos do devaneio se mesclarão aos vários cômodos da casa e seus vários refúgios – ou seus vários porões – tão misteriosos quanto ameaçadores.

A CASA: EXTENSÃO DO EU

O lar é, a princípio, um lugar estável, de segurança e privacidade. Mas, individualmente, ninguém está de fato à vontade com a divisão desse espaço. Muito menos as crianças que acabam recorrendo à instância imaginativa para sobrepor ao espaço dividido com o adulto sua própria percepção do mundo. Esta é uma tentativa de manifestar sua

⁶⁰ BACHELAR, Gaston. *A poética do espaço*, p. 62.

singularidade e preservar sua subjetividade por meio da morada simbólica, ou seja, do arquétipo estruturador. Atrelar o desenvolvimento psíquico com a reconstrução do espaço cotidiano, ou seja, a casa, é uma constante na obra de Bojunga, desde o primeiro livro, *Os Colegas* (1972) até a última publicação, *Retratos de Carolina* (2002). Em seus livros, o espaço físico e simbólico da casa é essencial. Reorganizar os móveis, posicionar cada pequeno detalhe com as próprias mãos, descobrir novos cantos e cômodos nunca antes explorados.

Ainda que essenciais, estes não são os únicos elementos de socialização da criança no âmbito do lar. A família que se estrutura dentro dele também é elemento fundamental, pois a casa é o lugar principal de sua legitimação diante da sociedade e ainda considerado o agente de socialização mais importante no desenvolvimento infantil, por ser a primeira unidade com a qual a criança tem contato. A posição da criança no contexto familiar é descrita da seguinte maneira por Paul Claval:

A criança tem necessidade de proteção, amor, de afeição, para resistir ao meio que a cerca e ameaça. Ela experimenta, portanto, desde a mais tenra idade, a ambigüidade das relações de poder: ela se choca sem cessar, na sua conquista do ambiente, contra a vontade de seus pais; mas esta lhe proporciona a segurança de que necessita. A atitude resultante é um misto de revolta resmungada e submissão aceita, pois expressa humilhação e alívio.⁶¹

Para Alexandre e Vítor é exatamente assim que se expressa a casa de suas infâncias. A humilhação e submissão iniciais dão lugar ao alívio e adaptação, no caso de Vítor; e à libertação no caso de Alexandre. É fora de suas casas que os dois buscam segurança, mas é retornando a elas que a encontram. Vítor o faz fisicamente e Alexandre de maneira simbólica, por intermédio da casa da madrinha.

O conforto da casa aparentemente classe média de Vítor contrasta com seu desconforto em estar ali. Na disposição familiar observamos que todos são submissos ao pai dele, menos sua avó. A mãe se empenha em apresentar uma família que corresponda à

⁶¹ CLAVAL, Paul. *Espaço e poder*, p. 13.

ambição e às boas relações do marido. Vítor se esforça para corresponder às expectativas do pai, embora expressamente não tenha vontade de trabalhar em suas indústrias de carapaças. Vítor está sempre oscilando entre a expectativa de ser compreendido e a frustração de ver que seu pai nunca atentou para suas necessidades interiores. A transição entre esses dois sentimentos – expectativa e frustração – fica bem clara nos capítulos “O presente de formatura (metade só)” e “O presente de formatura (a outra metade)”, quando Vítor ganha um cinto de viagem e uma maleta.

O Vítor olhou pro pai; o pai meio que sorriu e também piscou. O Vítor botou o cinto e saiu de casa numa alegria que só vendo: formatura, viagem, dinheiro no cinto... E ainda por cima tinha mais presente pra ganhar. (SE, p. 34)

[...]

O Vítor abriu o presente pensando nas coisas que ele gostava tanto de ver na mala da Vó: o diário de viagem, as fotos, as anotações de trabalho... Mas quando o olho bateu dentro da maleta que o pai tinha comprado, tudo que é lembrança parou: ela era de couro molinho forrado de azul-claro; no meio, bem encaixada em duas dobras de veludo, tinha uma carapaça de plástico. O olho do Vítor ficou na carapaça; a testa se franziu toda. (SE, p. 54)

A pressão que os pais exercem ao definirem o futuro de Vítor, contra sua vontade, o transforma desde a infância em uma pessoa angustiada, sem saber o que fazer com o corpo, com as unhas sempre em movimento, tensas. Quando sozinho em seu quarto, passeando pela floresta ou, principalmente, na presença da avó, Vítor nunca engasgou ou se curvou para dentro da carapaça. Mas, ao tentar dialogar com seus pais ou agir de maneira a agradar seus amigos e vizinhos, Vítor sempre recuou e se escondeu. A invisibilidade social foi a melhor maneira que ele encontrou para não frustrar ainda mais os pais:

O Vítor enfiou a cara debaixo do travesseiro para não ouvir a mãe chorando de novo. E fez uma conta de somar:

Primeira parcela – se eu me engasgo todo o mundo fica aflito.

Segunda – o bom é não me engasgar.

Terceira – mas já que eu me engasgo.

E passou o risco pra somar. Empacou. Levou um tempo danado pra fazer a tal conta. Já tinha sol nascendo quando ele chegou ao RESULTADO: se ninguém vê o meu engasgo, ninguém fica aflito. E o Vítor deu pra sonhar de sumir na hora de se engasgar. (SE, p. 27)

E o sonho aconteceu no dia em que Vítor cavou bem fundo e encontrou uma rua deserta, com um cheiro de limo que vinha dos telhados das casas vazias. Portas e janelas fechadas. Um céu cinzento e ameaçador. Vítor achou por muito tempo que aquele seria seu refúgio. Até reencontrar a maleta da avó e perceber que seu verdadeiro refúgio estava no lugar de partida: a floresta, sua casa. Ao se dar conta disso, Vítor não precisou mais esconder os engasgos, pois não havia mais nenhum. Ele perdera o medo de frustrar os pais e sabia que, uma vez encontrado o caminho que queria seguir, também não poderia frustrar a si mesmo.

Já o medo de Alexandre não era frustrar sua família, pois há muito não havia expectativa alguma em relação a seu futuro. Não por falta de crença em sua capacidade, mas porque a possibilidade de estudar e garantir condições melhores dificultava a vida familiar ao invés de melhorá-la: o dinheiro que Alexandre conseguia nas vendas de sorvete fazia falta à família, por isso ele foi obrigado a abandonar a escola. Alexandre é, portanto, um misto de frustrações sociais: sua casa não corresponde ao esperado pela sociedade; sua família não corresponde ao modelo familiar estruturado; sua aparência lhe denuncia a origem pobre e ele mesmo não corresponde à criança que nossa sociedade quer formar.

Alexandre possui uma família mas precisa se afastar dela para vislumbrar novos caminhos para si. Ao optar por esse afastamento, ele sente a força da presença familiar na sociedade, pois aqueles que possuem uma família segundo os padrões de estrutura social dominante (como a tem Vera) se acham no direito de exigir que os outros possuam o mesmo, sem se questionarem sobre as condições materiais em que pode se firmar uma família. Baseados nesse discurso, os pais de Vera julgam Alexandre, vendo a ausência familiar como infração às regras de bom convívio social, de bom caráter ou confiabilidade. Vera se sente constrangida ao compartilhar a opinião dos pais com Alexandre:

_ É que, eles falaram que, pelo jeito, sabe? pelo jeito você não é lá boa companhia para mim.

_ Por quê?

_ Bom, o meu pai falou, quer dizer, os dois falaram, que você é assim, como é mesmo que eles falaram? Ah, um menino diferente de mim.

- _ Diferente como?
- _ É que, bom, eles falaram que você é um menino largado.
- _ E quem é que disse isso pra eles? quem?!
- [...]
- _ Tenho mãe, tenho casa, tenho tudo, não tenho nada de largado. (CM, p. 34)

A certeza de que sua condição social era o problema maior a enfrentar e não sua família é que faz Alexandre acreditar na casa da madrinha e desenhá-la em sua mente exatamente como a casa da favela, apenas revestida de cores e aromas agradáveis. Ao encontrar a casa, Alexandre não nega à sua família a chance de estar nela. Ele reserva ao irmão o direito de também usufruir os momentos de diversão e fartura dentro da casa imaginária.

Alexandre também compartilha com seus amigos tudo o que a casa pode oferecer para suprir suas necessidades. Vera pode se livrar do controle dos pais sobre seu tempo. Na casa da madrinha não há necessidade de se andar sempre de acordo com as horas do relógio. Para o Pavão a casa da madrinha é a chance de usufruto e reencontro. O personagem nunca teve um espaço seu, amplo e diversificado, somente a casa de seus donos, preso entre os muros de um pequeno jardim; a minúscula cabine de um navio e um baú recheado de fantasias de carnaval. Nada que lhe pertencesse ou que pudesse ser por ele aproveitado. A Gata da capa, por sua vez, morava num sótão entulhado de coisas velhas, de onde se sentia o calor do sol apenas por uma brecha na janela. É na casa da madrinha que ela e o Pavão finalmente se reencontram e podem explorar o espaço sem o medo de serem enxotados ou aprisionados a qualquer momento.

É no momento em que esses personagens são expulsos de suas casas que se percebe a força e a hostilidade do mundo exterior as quais precisarão enfrentar. Mas a casa da madrinha possui além de fartura um pequeno sótão, que será desvendado assim como serão os medos que habitam Alexandre e seus amigos. A casa isolada é a protetora e conselheira. É a chance de se olhar para o mundo e ver a imensidão pela primeira vez. A vastidão que se forma ao redor da casa da madrinha representa, de alguma forma, a libertação de todos os desejos

refreados até ali. Para Bachelard é a imensidão que se revela após um mergulho profundo no interior; a imensidão que se revela ao ver o mundo exterior pela primeira vez após esse mergulho íntimo. E esses dois espaços, o interior e o mundo, servem de estímulo ao crescimento e compreensão um do outro.

Em *A bolsa amarela*, Raquel encontra seu maior obstáculo ao se defrontar com a família. Esse espaço hierarquizado desencadeia os conflitos na personagem, menina de oito anos que cria uma série de duplos por meio das histórias que escreve. Narrada em primeira pessoa, a história de Raquel e seus amigos imaginários é um delicioso exercício de retorno à infância realizado por Bojunga. É assim que, durante toda a narrativa, acompanhamos uma menina crítica e dinâmica, porém criança e sem voz em sua família.

Por esse motivo, precisa de um lugar seguro para esconder e preservar suas vontades. A protagonista nos segreda que as crianças possuem vontades magras, aquelas que podem ser sanadas de imediato, como dar um jeitinho para matar a aula de matemática ou comer sorvete, mas há outras vontades, essas maiores, mais angustiantes e que as outras pessoas não podem ver. Primeiro, porque Raquel ainda se incomoda com elas. Segundo porque são interiores, os “rascunhos” de sua existência, e principalmente vontades que um “adulto não compreenderia”: a vontade de crescer, de ter nascido menino e a de escrever.⁶²

A família classe-média de Raquel está sempre preocupada em manter as aparências e, por ser ela a filha mais nova, torna-se quase uma marionete na mão dos demais: todos apreciam seu jeito de dançar e cantar, a paparicam com voz de criancinhas, exageram nos

⁶² Virginia Woolf, no ensaio *Um teto todo seu*, discute o espaço da mulher nesse âmbito íntimo, como escritora e como personagem de sua própria história. Não bastasse a restrição espacial da casa, o confinamento e o silêncio, também não há um espaço individual para refletir ou criar. Um quarto próprio, independência material, privacidade. Para ser escritora, diz Virginia Woolf, a mulher precisa ter um teto todo seu, um cômodo talvez trancado a chave, onde possa guardar os rascunhos de sua existência. Essa discussão pode se estender ao espaço das meninas que, como Raquel, desejam apenas um espaço próprio para expressarem suas personalidades, explorarem suas mudanças físicas e psicológicas durante o crescimento, além de guardarem, da mesma maneira, o registro de suas idéias e emoções. O diário é o melhor exemplo desse registro e exige um local íntimo para ser elaborado longe dos olhos críticos das outras pessoas.

“inhos” e “inhas”, mas somente quando estão na presença de familiares, mais especificamente, de uma tia rica e “mão-aberta”. Mas, dentro de casa, no cotidiano, cada movimento seu “enchia a paciência” dos outros. A justificativa é “que sua família não está a fim (...) Eles dizem que não tem tempo. Mas ficam vendo televisão”. (BA, p. 12). A sensação que a domina é a de estar “sobrando”:

Não sei quantas vezes eu ouvi minhas irmãs dizendo: “a Raquel nasceu de araque. A Raquel nasceu fora de hora. A Raquel nasceu quando a mamãe já não tinha mais condição de ter filho.” Tô sobrando André. Já nasci sobrando. É ou não é?. (BA, p. 13)

A menina acaba esbarrando o tempo todo no espaço dos irmãos (ou eles no espaço dela), sendo o seu próprio espaço da infância – as brincadeiras, a visita dos amigos da escola – reduzido. Sua rotina é, muitas vezes, ficar trancada em casa, um apartamento no sexto andar, servindo de alibi para as escapadas da irmã do meio.

Não posso trazer nenhuma colega aqui: ela cisma que criança faz bagunça em casa. Não posso nunca ir na casa de ninguém: ela sai, passa a chave na porta, diz que vai comprar comida (ela vai é namorar) e eu fico aqui trancada pra atender telefone e dizer que ela não demora. Bem que eu queria pular a janela, mas nem isso dá pé: sexto andar. (BA, p. 14)

A frustração de Raquel em não possuir um espaço moral é tão expressiva quanto a de estar em um espaço físico reduzido. Tanto que o espaço aberto do sítio em que morava é uma das coisas da qual mais sente falta. A infância para ela é um território em expansão, mas cercado de fronteiras físicas e simbólicas. Além disso, Raquel desde cedo se questiona sobre sua posição dentro da família. Ela percebe que ser pequena é estar em desvantagem, por isso deseja crescer depressa e, quem sabe, ocupar espaços mais amplos.

Para conseguir dialogar com alguém, fora do mundo adulto de sua família, ela cria amigos imaginários e passa a escrever-lhes cartas. De fato, Raquel permite que seus duplos façam o papel de interlocutores e, sendo assim, os personagens que ela carrega na bolsa durante a narrativa são imagens distintas para um mesmo significado: são as porções de

Raquel diretamente envolvidas com seus conflitos, as quais a menina dá forma concreta. De alguma forma,

a criança tem que externalizar seus processos internos se quer obter alguma posse – para não mencionar controle – deles. A criança deve, de alguma forma, distanciar-se do conteúdo de seu inconsciente e vê-lo como algo exterior a ela, para conseguir algum tipo de domínio sobre ele”.⁶³

Os duplos de Raquel são sua maneira de perceber em si mesma os meios de conseguir o que precisa. É em sua extensão, sua porção especular que a personagem atinge mais autonomia. Além disso, seus duplos reforçam o pensamento animista da criança. Para ela, “não existe uma linha clara separando os objetos das coisas vivas, e o que quer que tenha vida tem vida muito parecida com a nossa”.⁶⁴ Essa impressão animista do mundo permite que até mesmo o mais simples dos objetos ganhe movimento e liberdade de ação. Algo que a personagem não possui em sua casa.

A partir das intromissões familiares no dia-a-dia de Raquel, ela se vê cercada de medo, insegurança, frustrações e imposições. Dentro dessa “realidade”, sua imaginação é o contraponto: a protagonista inventa histórias para se defender da solidão e do silêncio; para de certa forma participar e opinar sobre o mundo a sua volta, um território forjado pelos adultos e proibido para ela. Suas histórias envolvem quase sempre a conquista de um espaço próprio: esse é o tema que envolve o galo Rei, um “cuidador de galinheiro” libertário, seu primeiro personagem.

No entanto, devido ao espaço diminuto e que sofre constante invasão dos irmãos mais velhos e de seus pais, em uma passagem que provoca riso tenso, Raquel não consegue mais sufocar suas frustrações. Sua irmã acha alguns de seus escritos e mostra para todo o prédio. Do pai ao porteiro, todos lêem suas histórias, invadindo seu território sem autorização, desrespeitando seus segredos e fazendo pouco caso de algo tão importante: “e o pior é que eles não estavam rindo só da história; tavam rindo de mim também, e das coisas que eu

⁶³ BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*, p. 71.

⁶⁴ Idem, p. 60.

pensava”. (BA, p. 20). A vontade de Raquel é gritar com todos. Mas sua privação é tão grande que ela só pode “berrar” em pensamento, do contrário, teria que se desculpar o tempo todo.

Sua família condena suas “invenções”, por mais benéficas à menina que essas possam ser. Para eles, a única forma de inclusão social é a família e as instituições legitimadas pela sociedade, como a escola. Idéia que reforça a noção de dependência em relação ao contato direto e unilateral que a criança deve ter com o adulto. O contato com o adulto é visto como primordial e fundamental em sua formação, menosprezando e, por vezes, desqualificando a imaginação e as experiências pessoais como forma possível de desenvolvimento. Nas palavras de Shirley Steinberg,

nas sociedades ocidentais, as crianças não gozam de muito prestígio, são vistas às vezes como economicamente dependentes, indivíduos incompetentes que alcançam a competência e a normalidade através da sua interação com adultos que as iniciam nos extensos valores culturais.⁶⁵

Esse pensamento, não tão distante de nossa cultura ou de nosso tempo, simplifica a relação adulto e criança de tal forma a subjugar e reprimir os vários outros caminhos possíveis de sua formação. A família é portanto, um discurso político valorizado nas relações sociais, instrumento legítimo de inserção e que confere à casa sua aura de inviolabilidade.

Para demonstrar que essa estrutura pode ser muito mais abrangente do que aquela que legitimamos, a autora reconhece e expõe formas diferentes de estruturação familiar. A Casa dos consertos é uma outra ordem possível e, assim, relativiza o modelo social herdado. Lá, a hierarquia é posta em xeque: as gerações da família que a habitam – avô, pai, mãe e filha – trocam de posição o tempo todo. Cada um pode realizar tarefas diferentes: cozinhar, ler, estudar, consertar qualquer tipo de coisas; independente da idade ou do sexo de cada um. Tanto a Casa dos consertos quanto a Casa da madrinha são lugares que simbolizam o

⁶⁵ STEINBERG, Shirley R., KINCHELOE, Joe L. (orgs.). *Cultura infantil: a construção corporativa da infância*, p. 207.

distanciamento das personagens de seus locais de origem, permitindo uma percepção melhor dos conflitos que os afligem.

Em suma, Raquel é a voz destoante desse espírito de família, da idéia de unidade em prol de uma posição social. Não há lugar para vozes destoantes na família já que são prenúncio de desequilíbrio e uma ameaça ao posicionamento conquistado diante da sociedade. Raquel é a contradição que cresce e enfraquece o poder dos adultos em sua casa. É dessa forma que o episódio da chacota em público desencadeia na menina a necessidade de esconder seus segredos na bolsa amarela, um objeto depositário simbólico que pode representar seu inconsciente ou ser o substituto para o espaço de liberdade que ela perdeu ao se mudar para a cidade.

Uma vez que envolver a família em suas histórias lhe causava tantos problemas e já cansada deles, Raquel segue o conselho do amigo imaginário, André. Ao invés de colocar seus irmãos ou parentes nas histórias, ela poderia criar seus próprios personagens. O conselho de André é simples: estava na hora de Raquel “inventar inventado”. E seus inventos ganham expressão muito além das páginas que ela esconde no armário ou nos cadernos de escola. Seus interlocutores são a maneira que ela encontra para começar a formular possibilidades de aventurar-se nesse espaço desconhecido e incompreensível do adulto. Suas personagens são projeções de suas vontades e o contato com elas vai desenhando novos caminhos a sua frente:

Minha semana de castigo foi ótima: escrevi à vontade – tudo que passava na minha cabeça, e tudo que acontecia na bolsa amarela. Escrevi também pra turma da casa dos consertos. Os quatro me responderam logo. Cada carta boa mesmo. E eu fiquei pensando que fazia uma bruta diferença a gente ter amigo. Minha vida foi melhorando. Eu já não inventava muita coisa, meu pessoal não ficava tão contra mim. Comecei então a achar que ser menina podia mesmo ser legal quanto ser garoto. E foi aí que as minhas vontades deram para emagrecer. Emagreceram, emagreceram, até que um dia pensei: daqui a pouco elas vão sumir. (ABA, p. 109)

O galo Afonso e o Terrível, a guarda-chuva, Lorelai, a casa dos consertos e o alfinete-bebê mostram a Raquel que ser menino não é assim tão bom quanto ela pensava, ser menina tem suas características e vantagens próprias; ser criança e ter a história de vida “ainda

curtinha” também pode ser divertido mas, principalmente, que ela não tem que levar a sério tudo que lhe dizem: Raquel aprende por meio da imaginação, do contato com amigos (que podem ser imaginários ou reais) a relatividade das situações e a possibilidade de escolher, mesmo sendo criança e sofrendo restrições.

Bem longe de descobrir esse poder de escolha, encontramos Maria, a protagonista de *Corda bamba*. Assim como Raquel e Vítor, ela também deixa um ambiente aberto e é enclausurada no espaço urbano que materializa o discurso de proteção do adulto: edifícios altos, condomínios e muito concreto. O espaço urbano é apenas um das fronteiras de Maria. Sem espaço para passear, sem o circo, ela se fecha dentro de casa. Suas preferências simples não correspondem aos ideais de sua avó, que tentava suprir a falta de amigos da menina com brinquedos; e substituir sua formação circense com aulas particulares tensas e traumatizantes. O fato de Maria não conseguir firmar o pé durante a aula particular é significativo, uma vez que no estreito e ao mesmo tempo infinito espaço da corda bamba ela se sente segura.

A casa de D. Maria Cecília, no início, não representa necessariamente clausura, mas também não inspira proteção. A casa está em suspensão no julgamento de Maria, como todo o resto de sua vida. Maria se fecha dentro de casa, como dissemos, mas antes disso ela se fecha em si mesma, não permitindo a aproximação dos que estão fora nem a evocação daqueles que habitam suas lembranças. É por isso que Maria vai pouco a pouco construindo sua própria morada. Cômido por cômido, ela vai aceitando os objetos e pessoas que aparecem em seus devaneios; e escolhe para cada objeto novo, um lugar apropriado. A construção de sua morada começa apenas com uma janela em arco. Depois dela, arquiteta-se um imenso corredor, com seus cômodos escondidos atrás de portas de várias cores.

Embora os cômodos estivessem repletos de objetos e lembranças, Maria reservou um espaço para criar um cômido completamente novo. A casa de Maria é onírica, comporta tanto o passado quanto o futuro, é lugar de cuidado constante e renovação. Ela aceita a

responsabilidade criar um espaço seu e cumprir os rituais que a levarão a experimentação do real, oferecendo-lhe poder de escolha. É assim, transitando entre a realidade e seu subconsciente, criando e recriando os espaços que poderá ocupar na medida que cresce, que Maria consegue superar a fase depressiva que a dominou após a morte dos pais e a mudança brusca de ambiente. A partir do momento que volta a se equilibrar na corda bamba, Maria derruba seus bloqueios e prepara-se para planejar novas alternativas. As portas que encontra no corredor de sua casa onírica encerram as lembranças esquecidas – que Maria vai abrindo uma a uma – e, também, espaços completamente vazios, prontos para serem preenchidos, dia-a-dia, com o que sua imaginação lhe oferecer.

TRAVESSIAS SIMBÓLICAS

Ao longo da história da humanidade, as narrativas orais fizeram parte do desenvolvimento de nossa vida intelectual e cultural. Tanto histórias míticas quanto contos de fadas e mesmo narrativas de viagens, que também utilizavam o formato das duas anteriores, atendiam ao anseio em relação à descoberta de um mundo novo; de novos espaços para a organização da vida em sociedade. Essas narrativas eram registros de indivíduos que, de fato ou apenas na ficção, empreenderam uma jornada em busca de satisfação material ou sentimental. Para muitas narrativas cuja viagem se torna elemento essencial, a estrutura se assemelha à morfologia dos contos de fadas proposta por Vladimir Propp.⁶⁶ Parte-se de uma carência ou de um dano, constituindo seqüências de ação e transposição espacial que vão gerar novas seqüências, até o momento do desenlace.

Os caminhos impostos aos personagens criam através de si fronteiras que permitem oposições, ou seja, no espaço ficcional cria-se um outro espaço, de um outro mundo, para a

⁶⁶ Ver PROPP, Vladimir. *A morfologia do conto maravilhoso*.

personagem que deseja fugir do seu por determinado momento. Mais precisamente, o momento de distanciamento para a tomada de decisão. A jornada de libertação das personagens se apresenta, a princípio, com um ciclo de partida e retorno ao ponto original dentro do enredo. Entretanto, esse círculo visto em outra perspectiva se assemelha a uma espiral, uma vez que a jornada da personagem será ascendente, de aprimoramento moral, intelectual e sentimental.

O início da jornada é o exato momento em que a personagem toma consciência de seu lugar no mundo, momento este em que o equilíbrio inicial da narrativa é quebrado e substituído por seqüências caóticas de tentativas de reintegração da ordem. Diante disso,

o movimento das personagens pode constituir uma transição de um espaço para outro. Frequentemente, um espaço será o oposto do outro. Uma pessoa está viajando, por exemplo, de um espaço negativo para um positivo. O espaço não precisa ser o objetivo daquele movimento. Esse pode ter um objetivo completamente diferente, com o espaço representando um importante ou desimportante ínterim entre a partida e a chegada, difícil ou fácil de atravessar. A personagem que está se movendo em direção a um objetivo nem sempre chega a um outro espaço. Em muitas histórias de viagens, o movimento é o objetivo em si mesmo. Espera-se que ele resulte em uma mudança, libertação, introspecção, sabedoria ou conhecimento.⁶⁷

O movimento pode não se revelar como objetivo, nem ao menos precisa se constituir de grandes aventuras. Para a criança basta que dentro de uma esfera de opressão surjam pequenos atalhos que a leve a cenários diferentes. Dessa forma, a travessia de um ponto a outro nem sempre será física. Ela poderá ser, e geralmente assim se apresentará, como uma travessia simbólica, vivida na imaginação ou na rememoração do inconsciente, onde os mundos antes em conflito, se conciliarão.

⁶⁷ BAL, Mieke. *Introduction to the theory of narrative*, p. 96. Trecho original: "...the movement of characters can constitute a transition from one space to another. Often, one space will be the other's opposite. A traveling, for instance, from a negative to a positive space. The space needs not to be the goal of the move. The latter may have a quite a different aim, with space representing an important or an unimportant interim between departure and arrival, difficult or easy or traverse. The character that is moving towards a goal not always arrives in another space. In many travel stories, the movement is a goal in itself. It is expected to result in a change, liberation, introspection, wisdom, or knowledge." Tradução de Gislene M^a Barral Lima Felipe da Silva in *Vozes da loucura, ecos na literatura: o espaço do louco em O exercito de um homem só de Moacyr Scliar e Armadilha para Lamartine, de Carlos e Carlos Sussekind*.

Alexandre e Vítor empreendem travessias físicas, um da cidade para o campo e o outro do campo para a cidade. Já Maria e Raquel se movimentam através dos caminhos desenhados por seus devaneios. Mesmo assim, os dois garotos também mesclam o tempo todo em sua travessia física porções de uma travessia simbólica. Isso porque não há como registrar a travessia por um caminho sem que à memória se unam nuances e valores imaginados, nascidos não do que é visto mas daquilo que é sentido durante a travessia. Esses valores, segundo Bachelard, logo se tornam dominantes porque a imaginação possui uma grande liberdade de trabalhar os espaços e o tempo, ela dá forma aos sentimentos e, portanto, lhes confere significado.

Em *Corda bamba*, o espaço público não é mencionado. Até mesmo o espaço privado da casa é reduzido ao quarto de Maria. Seu espaço na narrativa é interior e cercado de fronteiras simbólicas: o medo, a morte, a imposição cultural, a presença da avó dominadora etc. Há o tempo todo um embate entre a vida que querem construir para Maria e a vida que ela mesma constrói para si. Tanto ela quanto Vítor, ao transitarem entre o mundo real e o onírico, resgatam parte de sua história num mergulho em seus inconscientes. Maria pela falta do espaço físico; Vítor pela completa inadequação a este.

Observando os anseios dos dois personagens, para eles o conteúdo do inconsciente é,

ao mesmo tempo o mais oculto e o mais familiar, o mais obscuro e o mais limitador; cria a ansiedade mais atroz ou a maior esperança. Não está limitado por um tempo, localização ou seqüência lógica de eventos específicos, como definidos pela nossa racionalidade. Sem nos darmos conta o inconsciente nos leva de volta aos tempos mais remotos de nossas vidas.⁶⁸

Em *Corda bamba* e *O sofá estampado*, essa incursão no inconsciente deixa o tom mais melancólico e dolorido, o deslocamento interior de Maria e Vítor é mais evidente, sendo que ambos protagonistas não exteriorizam seus conflitos, como o fazem Raquel (por meio da

⁶⁸ BETTELHEIM, Bruno. Op. cit, p. 79.

escrita) e Alexandre (por meio das conversas com Vera). Vítor tenta se comunicar com Dalva por meio de cartas, no entanto, ela nunca as lê, jogando-as dentro do sofá estampado.

Maria atravessa, na corda bamba, um pequeno espaço entre a janela de seu quarto e outra janela no edifício da frente. Nesse pequeno espaço, as sapatilhas azuis, a fita verde no cabelo, o arco, a corda são os objetos depositários de Maria. Possibilitam sua trajetória entre os dois mundos, possibilitam que ao mesmo tempo em que sua caminhada esteja carregada de intensidade, seja também uma elevação onírica, bela e sublime.

A corda cedeu. Quico viu Maria ir ficando mais baixa. E aí não quis mais olhar: enfiou a cara no travesseiro pra não ver mais sonho nenhum, pra acordar de uma vez. Ficou de cara enfiada no travesseiro e logo depois dormiu. Acordou. Sonhou. Acordou. Dormiu.
Maria foi seguindo na corda com as andorinhas atrás. (CB, p. 43-4)

Envolto pelo nevoeiro do onírico, Quico vê Maria lançar sua corda sobre o pátio interno, indo de sua janela para a janela em forma de arco, que simbolicamente guarda um corredor repleto de portas: as portas de seu inconsciente. A corda é o único lugar externo na narrativa em que Maria “dava seus passeios”; ela representa, portanto, a ponte que permite a Maria buscar seu mundo interior para compreender as mudanças em seu espaço exterior. Enquanto Quico nos introduz ao simbolismo do momento, Maria segue se equilibrando com a ajuda do arco e se preparando para as várias portas que vai encontrar e que encerram lembranças tão necessárias em sua busca. A menina encosta o ouvido nas portas de várias cores e se angustia ao perceber que nem todas estão abertas. A angústia e a curiosidade, o medo e o impulso caminham o tempo todo ao lado de Maria.

Em seu conflito mundo e intimidade, a porta representa o desejo, a tentação de “abrir o ser no seu âmago, o desejo de conquistar todos os seus reticentes”.⁶⁹ Os movimentos de fechamento e abertura das portas no corredor do inconsciente de Maria são tão numerosos quanto freqüentemente invertidos. Ao mesmo tempo em que Maria bloqueara suas

⁶⁹ BACHELARD, Gaston. Op. cit, p. 225.

lembranças, ela foi cercada de possibilidades de lembrar: a menina estava rodeada de janelas. Através dessas janelas, Maria fica olhando, apenas olhando os flashes de vidas das pessoas que estão do outro lado das cortinas, assim como o que ela possui são apenas fragmentos de sua própria história.

Há, inclusive, uma janela que fica aberta “dia e noite” (CB, 25), como se num convite à espera apenas da aceitação da menina. Aceitação parcial, pois ao atravessar a janela em arco, Maria se depara com as portas e algumas estão trancadas, permitindo que ela as abra apenas quando o momento certo chegar. As portas simbolizam para Maria um rito de preparação que se segue em partes, uma a uma, até possibilitar o equilíbrio desejado. Além disso, é uma travessia que ocorre no isolamento. Depois de abrir suas portas, Maria passa muito mais tempo em seus espaços revisitados do que com seus pares. A aceitação de suas lembranças é tão satisfatória que ela se sente à vontade para criar um novo cômodo, cuja porta ficará aberta o tempo todo, como abrigo para seu futuro.

De tão restrito, Maria funde-se com seu espaço, ela torna-se ele e não precisa mais de um chão sólido para prosseguir, não vê mais as paredes que a cercam. Nada a separa da janela em arco e de seu objetivo. A clausura criada interiormente pelo esquecimento e exteriormente pela avó dá base para sua imaginação, para a criação de seu espaço onírico repleto de possibilidades. Ocorre, então, o encontro dessa grande parte de si abandonada – o passado – e o desejo consciente de viver um futuro, desde já.

Nas palavras de Bachelard, a criança solitária habita as imagens. Maria habita suas lembranças e suas conquistas para o futuro. Vítor habita sua dor, a ponto de lhe atribuir o cheiro enjoativo do limo, a cor cinzenta de um céu nublado. Quando na infância, Vítor é o retrato da criança ansiosa, insegura, aflita com os planos e as expectativas de seus pais. Nesses momentos de aflição, ele cava tão fundo que estabelece uma fusão entre a realidade e

seu inconsciente e retoma seus tempos de tatu-criança. Ao cavar, encontra uma escada misteriosa que o leva para uma rua “meio estreita que vinha descendo de longe; de vez em quando uma árvore. Não tinha carro, não tinha ninguém na janela; só muito de vez em quando passava uma folha que o vento ia arrancando”. (SE, p. 29).

Nessa rua, retomada sempre em momento de grande dor, Vítor descobre uma mulher sem rosto. O encontro dos dois sempre aparenta ser decisivo, no entanto, Vítor nunca consegue alcançá-la. Quando ela passa por ele, uma última vez, e não permite que Vítor segure seu lenço álgido, podemos inferir que finalmente ele está pronto para vislumbrar uma vida além do desejo da morte. Ele pode agora, de posse dos sonhos que recuperou (simbolizados pelo retorno da maleta de sua avó), desejar e realizar um futuro diferente.

Mesmo que sua travessia seja de fato física, saindo da floresta para o Rio de Janeiro urbano, Vítor estabelece momentos de ruptura com a realidade a sua volta. Ele realiza um movimento descendente ao cavar, de busca profunda, antes de encontrar a escada, em meio à escuridão, que o leva à rua abandonada. O abandono da rua é significativo quando o associamos a Vítor e ao abandono de seus sonhos. Cada casa vazia com suas janelas encerradas como se antes abrigassem alguém, o limo nos telhados, a sensação imediata de que alguém poderia aparecer a qualquer instante criam em Vítor o desejo de por fim à angústia e à suspensão temporal que ali se instalam.

Os símbolos que acompanham a idéia de morte surgem ao redor de Vítor. Morte que também pode ser encarada como instrumento simbólico de passar de um modo de ser a outro. Vítor sente a frieza ao tocar o lenço da mulher sem rosto e quase segue com ela, mas reencontra a exaltação pela vida ao se deparar com a maleta da avó. É a morte e ressurreição dentro de sua travessia interior, que fortalecerá seus movimentos exteriores, pois se antes Vítor não chegou a completar sua viagem da floresta ao mar da Bahia, a partir desse momento ele se deslocará pelo Brasil, seguindo os exemplos de sua avó e a maleta.

Nesse movimento de reconstrução, Vítor e Maria concluem um momento da infância, que ficou interrompido, por meio da imaginação e dos elementos simbólicos. Para Vítor, já adulto, essa infância é memória e fantasia, passado e possibilidade de recomeço, que se revelam nas cores e nos odores da mata que ele reencontra ao voltar para casa. A mesma travessia realiza Alexandre, em sentido oposto à cidade. Da favela ao campo acompanhamos Alexandre em sua jornada física, com os pés descalços em movimento. O cansaço físico, as paradas, os encontros. Mas ao chegar na cerca de arame farpado no sítio dos pais de Vera, a viagem de Alexandre ocorre na esfera imaginativa, sua busca se engrandece e sobrepõe-se ao destino em si.

Quando seu irmão migra para São Paulo à procura de emprego, Alexandre se sente ainda mais acuado, e resolve partir em busca da sonhada Casa da madrinha. Tanto Augusto quanto Alexandre desejam suprir a carência material, no entanto, os adultos no livro buscam o espaço referencial de produção – o centro. Já Alexandre encaminha-se para o espaço que lhe é permitido alcançar enquanto criança, ou seja, aquele produzido em sua imaginação. A passagem da cidade para o campo foi o princípio da mudança espacial física, e também da relação de Alexandre com o espaço imaginário. Sem as interferências do ambiente urbano frenético, ele pôde intercalar as horas de trabalho com as de prazer, recontar sua história para Vera e descobrir adormecida em si mesmo a coragem para enfrentar os medos da realidade áspera. É nesse momento que a imaginação materializa a casa da madrinha, pelo tempo necessário ao afastamento e compreensão do conflito inicial.

Mas antes é preciso saltar a cerca que o separa de seu espaço feliz. É necessário enfrentar o desconhecido, ou melhor, o medo paralisador diante do desconhecido. Para vencer esse momento, Vera e Alexandre retiram o medo de sua esfera abstrata, lhe dão uma cara inchada e desengonçada, desenhada a giz. Ao encararem o desenho, os dois riem. Usam o humor para desmistificar o medo, torná-lo acessível ao confronto e à ridicularização. A

mesma escuridão que se instala na passagem pela cerca na ida está presente na volta. Antes era o medo do desconhecido, agora os personagens revelam o medo de reencontrar a realidade. Mas Alexandre não hesita antes de retornar ao mundo real: “a gente atravessa o escuro, pula a cerca e pronto. Eu não tenho mais medo do escuro” (CM, p. 92).

A chave da casa da madrinha um dia esteve nas mãos de Augusto e agora passa a Alexandre que, ao conseguir trazê-la da imaginação para o mundo real (guardando-a simbolicamente no bolso), está pronto para seguir em frente, acreditando que é possível conquistar um futuro melhor para si. Mais amadurecido, além de enfrentar seus conflitos, ele protege Vera do desapontamento. De suas mãos rápidas de mágico ele tira de uma flor qualquer, que Vera colocara em sua caixa de isopor, a chave da casa da madrinha que estará sempre à disposição para quando ele quiser voltar.

Como vimos, a mobilidade desses personagens é visivelmente circular, embora ascendente. Além disso, o movimento também está na constante troca de objetos entre eles. Esse “movimento de objetos entre pessoas constitui um grupo definido a criar uma contínua ligação social entre eles da mesma forma que uma comunidade o faz”.⁷⁰ São laços que exigem determinadas regras e a aceitação das experiências dos outros. Vítor estabelece esses laços com sua avó, Alexandre com Augusto, Maria com seus pais e Raquel, em constante luta com sua família, com os personagens que cria.

Raquel brinca com seus personagens e a eles atribui características que são suas, além de construir um espaço que atende às suas necessidades imediatas. O que ela faz é manipular fenômenos externos a serviço de seus devaneios e, em contrapartida, utilizar-se do devaneio, do jogo simbólico para transformar a realidade e atender às necessidades do eu. Ao brincar com seus duplos, geralmente no caminho da escola para casa, Raquel aprende a enxergar suas

⁷⁰ GENNEP, Arnold Van, Op. cit., p. 31. Tradução livre do original: “the movement of objects among persons constituting a defined group creates a continuous social bond between them in the same way that a “communion” does”.

vontades e a administrá-las. A aceitação de sua condição (ser menina e criança) culmina no momento em que ela chega à Casa dos consertos e, finalmente, deixa de ser um peso quando Raquel se despede de seus amigos imaginários na praia. Sua travessia é fundamentalmente imaginária e por isso mesmo são suas as regras do jogo. Para realizar sua jornada de ascensão, Raquel dispôs apenas de uma bolsa para guardar suas vontades e de seus escritos, de onde nasceram seus personagens.

Nas palavras de Piaget, “em vez do pensamento objetivo, que procura submeter-se às exigências da realidade exterior, o jogo da imaginação constitui, com efeito, uma transposição simbólica que sujeita as coisas à atividade do indivíduo, sem regras e limitações”.⁷¹ Mais adiante, coloca que com a socialização da criança, o jogo adota regras ou adapta cada vez mais a imaginação simbólica aos dados da realidade, sob a forma de construções ainda espontâneas mas imitando o real; sob essas duas formas, o símbolo de assimilação individual cede assim o passo, quer à regra coletiva, quer ao símbolo representativo ou objetivo, quer aos dois reunidos.

Durante a travessia simbólica, “o exterior e o interior se reúnem num só espaço contínuo”.⁷² Os espaços vão surgindo de acordo com a necessidade e os atos dos personagens, tudo que os cerca nessa esfera simbólica nasce do anseio maior que inspirou a travessia: seja a adequação ou o autoconhecimento. O movimento constante desses personagens é a realização de algo imaginável, que “não é visível aos olhos de todos, que não existe para todos, mas que é criado pela imaginação, pela fantasia de um espírito [...] É algo subjetivo, particular e ao mesmo tempo satisfaz desejos e projeções coletivas, pois trata-se de satisfazer sonhos humanos”.⁷³

⁷¹ PIAGET, Jean. *A formação do símbolo na criança*, p. 67.

⁷² BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*, p. 49.

⁷³ HELD, Jaqueline. *O imaginário no poder*, p. 25.

Nas travessias que acompanhamos neste trabalho, chega um momento em que o simples prazer pela experimentação de novos espaços cede ao sentimento de eficácia e poder. Vítor, Raquel, Maria e Alexandre tomam consciência de seu papel social, encaram as várias facetas das situações de conflito as quais se depararam no início da jornada. Por um lado, se libertam do conflito que estabelecem consigo mesmos, desatando os nós de suas amarras interiores. E por outro, reforçam suas posturas críticas e inquietantes diante da família e da sociedade, ou seja, mantendo o conflito positivo à luta por suas idéias. A solução de alguns conflitos, portanto, se torna aceitável depois de trabalhada de maneira simbólica, mas se efetiva na prática, na conquista de espaços próprios. Brincando de ir e vir, de redesenhar espaços e suspender o tempo, num constante movimento interior, esses personagens retomam os caminhos de construção de suas identidades.

TEMPO – PALAVRAS E AMPULHETAS

O tempo vai passando, mais portas vão aparecendo, e Maria vai abrindo todas elas [...] ela sabe que vai chegar o dia de poder escolher. (Corda Bamba)

UM TEMPO DE TERRA DO NUNCA

Tempo e espaço são elementos em constante e necessária intersecção. Na introdução deste trabalho, lembramos que Paul Ricoeur considera que a medida do tempo se faz num certo espaço e que todas as relações entre intervalos de tempo concernem a espaços de tempo.⁷⁴ A medida do tempo, em se tratando de assuntos tão complexos, sempre foi uma preocupação dos cientistas. O espaço, mesmo que íntimo é passível de mensuração, está ao alcance do sujeito. Já o tempo possui a peculiaridade de ser sentido e, de certa forma, a nos fazer sentido, desde que não precisemos explicá-lo a uma outra pessoa. Individualmente sentimos o peso, a força, o correr do tempo, em parte porque compreendemos nossa transitoriedade e também porque lhe conferimos uma medida física: as frações do tempo cronológico.

O tempo medido pelo relógio e pelo calendário não é a forma exata do tempo, mas somente sua organização social: uma medida cronológica de progressão linear. Se anteriormente o relógio pretendia seguir o desenho do Universo, com os ponteiros girando como os planetas, hoje o relógio digital substitui essa aproximação com a natureza e mantém apenas um caráter de medida artificial. Essa idéia a respeito do tempo demonstra, nas palavras de G. Withrow, nossa necessidade de organização e nossa rejeição ao fantástico⁷⁵. Daí, termos privilegiado em nosso desenvolvimento cultural a idéia do tempo progressivo e não cíclico.

Na literatura, principalmente nas narrativas fantásticas, o personagem parte de seu ponto original e, em sua jornada, trabalha no sentido de criar uma harmonia temporal cíclica uma vez que as coisas voltam para si mesmas, num retorno sempre ascendente e modificador. A travessia espacial empreendida pelos personagens de *Bojunga*, que vimos até aqui, também

⁷⁴ Ver Introdução, p. 12.

⁷⁵ Ver WITHROW, G. J. *O que é tempo*.

envolve uma ruptura temporal, e um de seus resultados mais significativos é conceder permanência a elementos antes voláteis, vagos ou inatingíveis. A própria ação de se resgatar o tempo passado – impossível dentro da idéia de progressão linear – é perfeitamente cabível na esfera imaginária, circular e flexível conjurada por Vítor e Maria, por exemplo.

Os dois personagens guiam-se pela rememoração e por uma percepção que somente a eles faz sentido. Dessa forma, o movimento espacial ou interior que realizam é também uma forma de manipular o tempo; acelerá-lo ou fazê-lo retroceder. Por isso o tempo nessas narrativas é um aliado e não inimigo. Quando lhe é conferido caráter negativo, os corpos não estão em movimento, mas em absoluto descanso, o que significa, para Platão, um corpo “absolutamente sem tempo”,⁷⁶ ou seja, sem vida.

Nas narrativas, a inércia decreta a morte do personagem, pois a função deste é agir, produzir conseqüências e novas ações, novos movimentos, portanto. Os movimentos da ação são tanto físicos quanto imaginários, e essa dualidade ressalta um contraste fundamental entre a personagem e seu espaço, pois há uma relação de proporcionalidade inversa entre tempo e espaço.

Ao compor essa esfera simbólica, o personagem confere virtualidade ao espaço pois o tempo se faz dominante. Em outra perspectiva, quando o espaço real é dominante, o tempo é simplesmente uma virtualidade inalcançável. A viagem que empreendem Vítor e Alexandre é ao mesmo tempo espacial, pelo deslocamento físico, mas também temporal, uma vez que apresenta uma “itinerância emocional”⁷⁷ constante. Diante disso, para penetrar no *espaço* infantil deles, seria necessário também observarmos a percepção que a criança tem sobre o tempo, bem como as marcações sócio-temporais que recaem sobre ela.

⁷⁶ Idem, p. 165.

⁷⁷ DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*, p. 26.

Alguns ritmos, como nos lembra Bodil Jonssön, são exclusivos da criança⁷⁸ tanto pelas características biológicas quanto pela disposição em pactuar com a imaginação e o devaneio sem os questionamentos teóricos os quais nos impomos. Etimologicamente, imaginação está ligada à imitação, reprodução, como forma de reatualizar e repetir. Dessa forma, o indivíduo que pactua com o tempo simbólico possui algo completamente diferente do momento presente, resgatando pela simples evocação até mesmo aquilo que estava perdido.

Exteriormente às características inerentes a infância, durante muitos séculos a formação da criança era direcionada para o depois, ou seja, as preocupações com o presente imediato não cabiam em seu processo de desenvolvimento e aprendizagem. Isso porque o tempo da infância é uma construção simbólica cultural, tem a ver com códigos culturais que selecionam determinadas características para determinadas fases da vida, estabelecendo fronteiras às vezes rígidas entre uma fase e outra.⁷⁹

Essa rigidez é característica do pai do personagem Vítor, tão determinado a forçar o filho a decidir sua carreira profissional e a partilhar de seu entusiasmo em relação aos clientes e a indústria de carapaças em ascensão. Ao acompanhar as inúmeras escavações de Vítor em busca de seu passado, percebemos que as fronteiras que o cercam são entrelugares obscuros, pois ele sente que está tão próximo do desconhecido sem poder ainda tocá-lo ou, ainda, está tão próximo daquilo que foi esquecido, mas sem poder retomá-lo na esfera do real. Portanto, e de acordo com o que observamos nos outros personagens, Vítor também se sente um ser fora do lugar.

As crianças estão deslocadas no espaço e no tempo, pois as demarcações culturais que determinam o fim da infância e o início da adolescência, por exemplo, podem não corresponder ao tempo físico ou psicológico de amadurecimento. Certamente esse

⁷⁸ JONSSÖN, Bodil. *Dez considerações sobre o tempo*, p. 129.

⁷⁹ Cunha, em seu estudo sobre o espaço real e o espaço imaginário, coloca a questão da construção cultural relacionada à consciência do tempo, por exemplo, a noção cíclica dos gregos e a linear da tradição hebraico-cristã. Essas diferenças temporais podem ser tanto interculturais quanto intraculturais. CUNHA, Maria Helena Lisboa da. *Espaço real, espaço imaginário: a estética de Jung*.

descompasso é comum a todos os seres humanos, uma vez que são nossas experiências pessoais que determinam nosso recorte do presente. O presente é tudo aquilo que nos acontece em determinado momento e não necessariamente o que ocorre aos demais, como mostra a teoria da relatividade do tempo. Mas como a criança aceita mais facilmente o jogo simbólico de transposição espaço-temporal, a discrepância entre tempo psicológico e físico esbarra na dificuldade de compreensão do passado, presente e futuro não só como eventos físicos, mas como alternativas de perceber o mundo a sua volta.

Além disso, é característica da infância uma composição espaço-temporal que não corresponde ao ritmo social. Espaço e tempo reais (estabelecidos socialmente) mesclam-se com as alternativas de deslocamento oferecidas pela imaginação. As trocas simbólicas são, de fato, inerentes e necessárias ao imaginário coletivo, em qualquer etapa de desenvolvimento do ser humano. No entanto, é na criança que se realizam enquanto agentes de inserção social e formação de uma identidade.

O tempo da criança, a princípio, pode se configurar como um tempo de Terra do Nunca, onde o tic-tac do relógio intimidava o capitão gancho e não Peter Pan. Este manipulava o tempo, já o Capitão é engolido por ele. As horas na terra do Nunca fluem e as crianças, por meio da imaginação, avançam por lugares imaginários, seu tempo se desprende do tempo real. Por outro lado, os adultos se vêm cada vez mais presos à idéia do tempo medido e, sendo assim, a cada dia cresce-lhes a sensação de falta de tempo e as paranóias em relação a seu uso. Raquel e Vera sofrem essa angústia porque são cobradas, a todo instante, para cronometrarem seus “relógios” interiores com o tempo de seus pais:

— Minha mãe e meu pai têm mania de relógio. Olha, eles me deram esse relógio de Natal. Grandão assim pra toda a hora eu ver a hora e não atrasar nunca mais. Tudo lá em casa é marcado no relógio: almoço, lanche, jantar, hora de dormir, de estudar, de conversar, e a gente tem um relógio na sala, outro na cozinha, outro no quarto, tem um pequenininho no banheiro, a caminhonete do meu pai não tem rádio mas tem relógio, e a minha mãe, em vez de relógio de pulso, tem um relógio de dedo assim feito anel. (CM, p. 53)

Vera descreve a marcação temporal própria da rotina adulta, que muitas vezes perde seu significado na brincadeira infantil. O tempo dos adultos, sempre cronometrado, é diferente do tempo *sem tempo* da infância, medido pelo vai e vem da imaginação. Na verdade, não é medir o tempo o que a criança faz em seus momentos de devaneio. Ela o manipula e ao mesmo tempo anda de mãos dadas com ele. Na casa da madrinha, Alexandre e seus amigos é que envolvem o tempo, o cercam de tal maneira que ele se deixa confundir:

A casa da madrinha ficou em silêncio. Ficou muito tempo em silêncio. Mas de repente, o relógio de pé tomou um susto e lembrou que desde que a turma tinha chegado ele não tinha batido mais hora. Com tanto movimento, tanto entra e sai, tanta história, ele tinha se esquecido completamente da vida. Afobou. Não lembrou mais que horas eram. Desatou a bater tudo atrapalhado (CM, p. 88).

A imagem do relógio esquecendo-se de bater a hora é a mais evidente marcação do tempo para a criança. Ao seu comando, tudo pára. Em sua brincadeira de representação e recriação do mundo, o tempo cronológico se virtualiza para dar lugar à configuração de um novo espaço, pelo tempo necessário para a solução do conflito ou da satisfação do desejo imediato. Por ser um momento transitório, o tempo da brincadeira também tem que acabar, esse é o processo natural. Por isso, antes de voltar a bater no compasso da realidade, o relógio da Casa da madrinha bate um pouco atrapalhado, confuso, tentando restabelecer a ordem linear dos acontecimentos. Esse desalinhamento temporal pode ser chamado de “tempo de trepidação”⁸⁰, que antecede ou o momento catártico ou o final dramático de quem se arrisca nas experiências alternativas do tempo do devaneio.

A configuração temporal e a movimentação constante nos textos analisados determina o estilo de fala do narrador e dos personagens, pois sua fala também se desenrola de acordo com a marcação temporal que recai sobre eles. Alexandre, por meio da narrativa, vai construindo o espaço que lhe cerca, caminha física e simbolicamente de um ponto a outro. Para enfatizar essa movimentação, sua fala (ou a do narrador que o acompanha) é dinâmica,

⁸⁰ ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*, p. 74.

por isso a autora opta pelo uso constante do gerúndio para marcar o tempo que se escoia, a ação que se desenrola:

E com todo mundo cantando, o samba foi esquentando, foi esquecendo a preguiça, deu pra andar mais depressa, foi andando, foi correndo, correndo cada vez mais, e o Pavão balançando e gingando, também cada vez mais, e o Pavão balançando e gingando... as cores da pena passando no ar, passando e sumindo, passando e sumindo, passando... (CM, p. 11).

Já o Pavão, vítima de tantas rupturas em sua história – mudando-se de um lar para outro, de um país para outro, de um dono para outro – tem uma fala entrecortada, “pingada”. Mas o desejo de recuperar seu próprio ritmo é tão intenso que às vezes a torneira que fecha o fluxo de suas idéias se abre e jorra a verdadeira fala do Pavão, que flui normalmente. Interessante notar que, embora as crianças queiram avançar em seus caminhos, o movimento característico na tessitura de suas histórias é a analepse. Talvez uma tentativa da autora de atribuir ao texto literário um pouco de sua marca teatral, ou seja, fazer com que os tempos do personagem e do leitor possam correr paralelos além de aumentar a relevância da estrutura dialógica na composição espaço-temporal dos personagens, pois é contando ou escrevendo suas histórias passadas que os personagens preparam o terreno de um espaço imaginário.

Na verdade, é por meio da narração dos eventos passados que Maria, Vítor e Alexandre delineiam suas histórias. Para Maria, a palavra não é sua, já que a menina opta pelo silêncio, mas as histórias de sua vida a cercam constantemente. Além disso, ao se aventurar na corda bamba, é pelo quase devaneio de Quico que a acompanhamos. Suas palavras nebulosas, que se recusam a ter som, que se recusam, principalmente, a soarem mais alto do que os pensamentos de Maria, ainda assim funcionam como mantras de encantamento, que suspendem o tempo presente e protegem a menina em sua trajetória.

onde é que você tá amarrando a corda, Maria?”, Quico perguntou. Mas só perguntou pensado: quando abriu a boca pra falar a voz não saiu. Chamou bem alto “Maria! Maria!” Mas a voz não saía. Ficou com medo, Maria! (a voz não saía porque ele estava com medo, ou porque a gente sonhando a voz não sai?) Quis se levantar e ir na janela, mas parecia colado na cama, não podia se mexer. Viu Maria sentar na cadeira e tirar uma fita verde do bolso; o cabelo dela era comprido, ela amarrou ele bem, fazendo um rabo de cavalo. [...] Maria! Maria, cuidado, viu Maria? (CB,p.42-3).

Maria se equilibra na corda. Equilibra-se entre seu passado e seu presente. Ao observá-la diante das portas de seu inconsciente, notamos que “esquecer aplica-se apenas à mente consciente. Abaixo do nível da consciência todas as memórias persistem”⁸¹, a medida em que o tempo caminha, mesmo que escondidas em meio à sombra. Durante a narrativa, a alternância temporal entre o dia e a noite é uma forma de representar a alternância interior de Maria entre a clareza e a sombra, entre o conhecido e seu oposto. Alternância esta que também não se compromete com o tempo cronológico, pois se inverte ou se mescla antes do fim: o dia de Maria é sombrio, angustiante. Mas a noite, os últimos instantes da noite, lhe trazem a luz reveladora ao inconsciente, pois é nesse momento – entre o dia e a noite – que ela caminha na corda.

Maria e Raquel podem não ter espaço físico, mas possuem tempo. Um tempo todo delas e que é guardado, alimentado, como se dessem corda a um relógio antigo, com imenso cuidado, pois o tempo pessoal é o que há de mais importante ao ser humano. Por isso, as violações nesse tempo interior se configuram, para a psicanálise, em traumas e rupturas mentais ao longo da vida. Uma maneira simbólica de restituir o equilíbrio a tais lacunas é a recriação desse tempo cronológico, que pode se dar por meio da narrativa ou da apropriação de mitos. “Um mito retira o homem de seu próprio tempo, de seu tempo cronológico, ‘histórico’ e o projeta, pelo menos simbolicamente, no grande tempo, num instante paradoxal que não pode ser medido por não ser constituído por uma duração”⁸². Sem uma medida precisa, esse tempo transforma o passado em presente, resgata e seleciona os eventos a serem relançados na consciência.

Maria transforma todos os momentos vividos na imaginação em momentos presentes. Tanto por sua ação de caminhar na corda e abrir as portas, quanto pela intervenção de Quico e

⁸¹ WITHROW, Op. cit, p. 40.

⁸² ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*, p. 54.

da velha da história. Essa velha representa um papel fundamental na travessia de Maria, pois surge para apresentar e organizar um tempo que estava perdido em sua memória. A contadora de histórias, faminta de comida, é quem sacia a curiosidade da menina. Ao cumprir sua função, morre. A meu ver, a narrativa da velha possibilitou à Maria estar próxima e, de alguma forma, presente em relação a suas lembranças mais profundas. A partir daí, as lacunas antes angustiantes deram lugar a pensamentos para o futuro, o caminho de ir e vir pôde ser substituído, finalmente, pelo andar para frente.

O tempo vai passando, mais portas vão aparecendo, e Maria vai abrindo elas todas, e vai arrumando cada quarto, e cada dia arruma melhor, não deixa nenhum cantinho pra lá. Num quarto ela bota o circo onde ela vai trabalhar; no outro ela bota o homem que ela vai gostar; no outro os amigos que ela vai ter. Arruma, preparara, prepara: ela sabe que vai chegar o dia de poder escolher (CB, p. 125).

O mesmo poder de escolha é conquistado por Raquel, que enfim pode realizar suas tarefas mais caras, como escrever, sem a interferência constante de sua família:

Minha semana de castigo foi ótima: escrevi à vontade – tudo que passava na minha cabeça, e tudo que acontecia na bolsa amarela. Escrevi também pra turma da casa dos consertos. Os quatro me responderam logo. Cada carta boa mesmo. E eu fiquei pensando que fazia uma bruta diferença a gente ter amigo. Minha vida foi melhorando. Eu já não inventava muita coisa, meu pessoal não ficava tão contra mim. Comecei então a achar que ser menina podia mesmo ser legal quanto ser garoto. E foi aí que as minhas vontades deram para emagrecer. Emagreceram, emagreceram, até que um dia pensei: daqui a pouco elas vão sumir. (BA, p. 109)

Na praia, enquanto Afonso voa cada vez mais alto no céu cinzento, só Raquel vê sua vontade de escrever no fundo da bolsa amarela e sente a leveza de carregá-la: “a bolsa amarela tava vazia à beça. Tão leve. E eu também, gozado, tava me sentindo um bocado leve” (BA, p. 115). A menina se despede de todos os seus duplos, apenas o alfinete-bebê fica com Raquel, e de alguma forma, apenas seu presente permanece: a infância. Raquel também se desprende das vontades de escrever e ter nascido menino quando as solta numa pipa vermelha e outra amarela, colorindo o céu antes cinzento.

Da mesma forma que a palavra oral é fundamental na travessia de Alexandre, é por meio de sua forma escrita e também ficcional que Raquel compreende seus conflitos. Para Alexandre a narrativa oral recria a realidade; para Raquel, a estrutura do texto escrito, o registro de sentimentos, funciona como ato promotor. Primeiramente, porque a menina é narradora de sua história, além de protagonista. Ela sente, cria e registra a história, podendo organizar as ações e reações dos personagens. Cada linha escrita é um desabafo, a exteriorização de um sentimento ou impressão sobre o cotidiano. Em segundo lugar porque, pelo viés da ficção, Raquel pode transgredir os limites que lhe são impostos pela família, além de extrapolar inclusive as linhas do tempo.

Narrar também é a antecipação de um momento ainda futuro. De alguma forma, por meio da narração, compreendemos que não pode haver simultaneidade entre os vários níveis de temporalidade (pessoal ou cronológico, passado e presente etc). É o que nos mostra a experiência da espera, a contagem do tempo cronológico sempre mais lento do que a nossa vontade de possuir logo a coisa desejada. Nas cartas e histórias que escreve, Raquel revela sua necessidade de possuir identidade e reconhecimento. O que também demonstra essa vontade é o fato de Raquel criar pessoas para os nomes que escolhe, e não o contrário: ela carrega na bolsa vários nomes ainda sem donos, identidades para personalidades que ainda vai experimentar.

No começo suas cartas são longas, porém de respostas curtas. Depois suas ansiedades começam a se igualar a suas possibilidades, já que cartas e respostas se completam e a satisfazem mais facilmente. Suas histórias, antes lidas somente por intrusos, agora são compartilhadas com “amigos” imaginários, leitores que doam seu tempo para Raquel. Sua ficção também aponta para o claro exercício de superação, quando a menina substitui um determinado momento no tempo real por um fato idealizado, ficcional, em que ela possa minimizar os danos da perda. Ao sentir medo por Terrível, compreendendo de alguma forma

o seu final, ela reescreve esse possível desfecho, apaga da História a morte do galo e oferece uma nova história onde o oprimido torna-se vencedor, não pela luta, mas por valorizar a união e suas próprias idéias.

Quem viu na praia as duas penas que o Terrível perdeu, pensou até que ele tinha morrido. Bobagem. Ele agora tá curtindo a vida no tal lugar bem longe. Ele e a linha forte. Os dois. (BA, p. 89).

A experiência temporal abarcada pela narrativa representa a confiança no poder da verbalização para fazer “triumfar a ordem sobre a desordem”.⁸³ Raquel escreve histórias, mas também as escuta o tempo todo: a história *da* guarda-chuva que só é entendida por Afonso; a curta história do alfinete, a do galo Terrível etc. Ela, como toda criança, exige essas histórias; espera que elas sejam contadas e recontadas, e que lhe imprimam o mesmo deslumbramento da primeira vez. É com narrativas que a garota dá significado às horas do relógio, as quais passava em total solidão. Ao escrever, ela é capaz de encontrar atalhos para caminhos mais lúdicos, sem depender de explicações impostas pelos adultos, que quase sempre apagam as indagações, os conflitos, a curiosidade diante do obstáculo necessário ao crescimento.

Além disso, cria seus interlocutores para, enfim, intercambiar experiências, já que sua família não consegue compreender ou acompanhar seu ritmo. As únicas coisas dentro de sua casa que possuem um pouco de sua personalidade são seus escritos. Na tentativa de impor sua marca pessoal, Raquel também busca, como escritora, fazer com que sua história de vida atravessasse o tempo, seja guardada na memória ou impressa numa folha de papel. E a memória, como vimos em *Corda bamba* e veremos em *O sofá estampado*, é inseparável de nossa noção de tempo. Em suma, a narrativa é, para nós, a guardiã do tempo.

Alexandre retoma uma oralidade primária, usa o diálogo para valorizar suas formas de expressão. Ele não usa as mãos para escrever, como Raquel, mas as utiliza como sustentação ao fluxo do que foi dito, como coloca Walter Benjamim. Para o autor, na narração “a mão

⁸³ RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa (tomo I)*, p. 16.

intervém decisivamente com seus gestos (...)”. É o resgate da antiga “coordenação da alma, do olhar e da mão”. Além disso, suas mãos conferem magia ao que está sendo narrado, uma vez que Alexandre faz mágicas para prender a atenção de seus ouvintes. Com Augusto, Alexandre confere circularidade ao tempo, num primeiro momento. Os dois contam e recontam as histórias, de forma que estas nunca cairão em esquecimento. Pelo contrário, elas estão tão arraigadas na mente dos dois que Alexandre consegue dar forma à casa da madrinha. O sentido de seus sentimentos, portanto, é construído no diálogo com Augusto, Vera e o Pavão.

Raquel, por sua vez, interrompe a seqüência de diálogos orais com sua escrita. A idéia de ciclo para ela é interrompida, restando uma tentativa de organizar linearmente até mesmo as experiências mais pessoais. Por isso escreve cartas, e também ficcionaliza suas experiências reais, dando-lhes a seqüência de vida apropriada a suas emoções. Já Maria e Vítor, por estarem confinados em seus interiores, transformam suas memórias em linguagem. Somente por esse meio inconsciente é que os dois se expressam de fato. Para Vítor, em *O sofá estampado*, seu processo de rememoração é guiado pela lembrança que guarda de uma só pessoa: a avó. Não à-toa, a avó de Vítor era arqueóloga. Os dois passaram a vida toda buscando e montando pedaços de histórias. Ela, uma história coletiva, e Vítor a sua própria.

As marcas das viagens dela estão impressas em seu rosto, em sua maleta. O couro da mala vai revelando a cada dia as mesmas rugas de seu rosto, a ponto de Vítor não saber mais se a ruga era do rosto da avó ou do couro da maleta. As histórias de viagem dela também deixam suas marcas no garoto, embora não se desenhem na pele, mas na memória. A avó deixa para Vítor mais do que histórias de viagem: a maleta é sua herança e representa o elo entre o desejo esquecido no passado e as possibilidades de futuro.

Quando criança, Vítor contava o tempo, os meses, os dias e até as horas para reencontrar a avó. A ansiedade pelo reencontro é bruscamente interrompida quando ela morre. Restou a Vítor apenas a angústia da espera que nunca chegou ao fim. A partir daí, a vida dele

é uma sucessão de travessias incompletas, lances que vão e vem do passado, e nenhum passo realmente é dado em direção ao futuro. A narração em flashback retorna ao passado sempre que Vítor desliza para seu inconsciente e confere à narrativa a mesma falta de linearidade da qual se ressentia o tatu.

A confusão de Vítor em relação a sua própria existência se justifica, talvez, pela perda da maleta da avó. A vida de Vítor, desde esse dia, ficou vazia de palavras, afeto e registros. De alguma forma, ele não possuía objetos a partir dos quais pudesse refletir sobre si mesmo: as fotos, os diários, os objetos encontrados nas viagens estavam perdidos para sempre com a mala. Mas bastou abri-la novamente e tocar de leve todos os objetos para Vítor voltar a sentir o cheiro da floresta.

Sua inclinação para a morte deixa de ser um anseio, apenas será resultado de sua existência, o fim de sua história. A avó de Vítor e o inventor escolheram suas causas e, um dia, morreram depois de defendê-las. Ao decidir seguir os passos da avó, Vítor revela que não deseja mais a morte, pelo menos não a espera justo no momento em que decide viver plenamente e com liberdade. Dessa forma, a amplitude espacial da floresta se associa à amplitude temporal conquistada por Vítor.

Para Vítor e Maria o tempo interior é muito mais fluido do que o tempo cronológico. Suas vidas estão suspensas, mesmo que realizem ações na esfera do real, elas não os impulsionam para frente, para outra ação diferente. Seus dias são praticamente repetições do dia anterior. É na esfera simbólica que os dois se movimentam com mais liberdade. Ambos se vêem diante do momento certo, do tempo exato para entender a morte e a depressão, podendo, a partir daí, recuperar o sentido do jogo simbólico, imaginar um futuro próprio e ter, à medida que crescerem, menos interferência em seu espaço. À narrativa dos dois personagens coube um tom melancólico e doloroso. A morte perpassa todo o texto: os pais de Maria, a avó de

Vítor, a velha da história. Além disso, o descompasso temporal quase os apaga da visão das outras pessoas. Os dois forçam essa invisibilidade, como tentativa de proteção, mas por outro lado, se silenciam cada vez mais.

Alexandre, Vera e Raquel, por sua vez, possuem o humor como companheiro, deixando a narrativa muito mais leve. Em *A bolsa amarela*, essa leveza é percebida quando o relógio da casa dos consertos começa a tocar uma música empolgante, que diverte e permite à garota desligar-se dos problemas imediatos. Nesse momento, Raquel e seus amigos estão disponíveis à mudança, suavizada e não mais brusca ou dolorosa. Já Alexandre e seus amigos riem do medo, o desafiam. E ganham um prêmio por isso: o caminho para, entre as flores, chegarem à casa da madrinha. Lá, todos correm, brincam e gargalham. A eles pertence a chave e o poder de comandar o lugar.

Retomando a diáde tempo e narrativa, não podemos esquecer que Alexandre, por meio da narração, conjura a casa da madrinha. As histórias que cria com Augusto são propulsoras da viagem inicial, como fuga da realidade difícil, e ao mesmo tempo o instrumento que o faz voltar a ela mais fortalecido, quando tem a oportunidade de compartilhar essas mesmas histórias com Vera e os demais. Os dois irmãos são como Sherazade, que usou suas histórias para sobreviver. Da mesma forma Alexandre e Augusto a cada dia, antes de dormir, retomam e recriam suas histórias, para driblar a fome e a frustração. Contam histórias para vencer, principalmente, a morte de seus sonhos.

Como colocamos no segundo capítulo, o universo simbólico ordena os eventos, lhes confere significado real mesmo que sejam oriundos de preocupações ou eventos abstratos. Portanto, a narrativa oral, o texto ficcional ou o diálogo, passam a ser um território livre onde os personagens aumentam sua percepção e seu poder de realização: executam ações ligadas à mobilidade e flexibilidade de um novo território. Isso não significa uma ausência de regras. No entanto, estas são feitas pelo personagem dentro de seu horizonte de percepção e

compreensão. Os textos escritos de Raquel, por exemplo, são como os sonhos de Maria, mas sendo legíveis, tem o poder de se repetir, de se concretizar. Por isso, para Maria, não há repetição em suas descobertas. Para cada dia, abre-se uma porta diferente.

A matéria simbólica também auxilia na recomposição das discontinuidades do tempo, inclusive, pois estas mostram as rupturas, talvez as fraturas na existência de um indivíduo. É a partir dessas discontinuidades – tanto no plano cronológico quanto no interior – que se constrói a tessitura da narrativa. Fora da realidade visível aos outros, Vítor e Maria se deslocam num movimento pendular. Por lidarem com matéria informe, que é a memória, os dois tentam de alguma forma, nesse movimento de vai e vem – ascensão e retorno – conferir caráter sucessivo aos níveis de temporalidade, que são primordialmente simultâneos.

Enfim, se o tempo cronológico assegura-nos um sinal de realidade ao cotidiano, a ruptura desse tempo, por sua vez, permite-nos fantasiar, devanear e tentar modificar esse mesmo cotidiano, sem que a finitude do tempo nos alcance, sem embaralhar a seqüência do tempo cronológico. É o devaneio que nos resguarda da noção opressora de tempo do homem contemporâneo. A narrativa também atesta nossa presença no mundo, confere existência – início, meio e fim – ao mais fragmentado dos momentos.

Vítor, Maria, Raquel e Alexandre se perderam, em algum momento, em um labirinto de emoções, devaneios e lembranças, e a única maneira de encontrarem a saída é, como na mitologia, descobrindo o centro de onde todos os caminhos se ligam. Redescobrindo os caminhos que ligam seus mundos interiores às suas realidades exteriores. A história dos quatro personagens revela uma fragmentação que também se refere ao conflito corpo e mente, a corpos separados na simultaneidade do espaço e do tempo ou corpos distanciados entre si. Por isso a falta de afeto, do toque, da troca de experiências por meio da narrativa.

As crianças também são influenciadas pela noção de tempo que carregamos hoje, a aceleração do tempo, a profusão de eventos e obrigações que recaem sobre elas, enfim, as

aproximam do adulto angustiado. O tempo necessário à brincadeira e à fantasia está sendo diminuído, e como vimos nos textos de Bojunga, o tempo fantasioso se torna um forte instrumento de superação. Imaginar, brincar, pactuar com as regras do imaginário não é perder tempo, pelo contrário, é ganhar um tempo individual de compreensão do mundo. Seremos apenas joguetes ou seres dilacerados se não nos permitirmos os mesmos movimentos que a ficção e as crianças realizam: fantasiar em busca da integralização de nossa personalidade, pela busca de significados e pausas.

CONSTRUINDO PAPÉIS NO MUNDO

Talvez o segredo daqueles que conseguiram ficar entre as crianças seja o de serem fiéis ao menino que vive dentro deles. De ouvirem a voz de seu próprio inconsciente, e de respeitarem o mistério da infância.

Maria Clara Machado

Procurei relacionar, nessas páginas, as travessias simbólicas da infância que determinam os caminhos do desenvolvimento infantil. Partimos da infância idealizada para encararmos uma infância tão construída socialmente quanto qualquer outro grupo social. Obedecendo a transformações culturais, a criança também sofre com as mudanças na sociedade. Como resultado, observamos a construção de estereótipos que cerceiam a expressão inventiva da infância. A brincadeira, o contato com outras crianças, o espaço de socialização, todos esses ficam reduzidos a instituições de ensino ou outros espaços protegidos e vigiados por adultos.

Além disso, mesmo que estejamos diante de uma nova realidade social, ainda é difícil não estabelecer comparações entre as crianças, reduzindo-as a tipos sociais e desvalorizando suas expressões individuais. Vimos, portanto, na literatura uma lista de crianças rebeldes, estudiosas, obedientes, inteligentes etc. A valorização do sujeito, no contexto literário, foi construída aos poucos e alcançou uma expressão mais significativa, no Brasil, na década de setenta. Por esses motivos, a análise dos livros de Lygia Bojunga tentou colocar em discussão o espaço da criança na literatura. Pois nesse espaço a criança se desenvolve e encontra instrumentos para transpor as barreiras de seu crescimento. Além de ser um local de sonho e brincadeira, o espaço característico a essas crianças é uma duplicação de suas realidades, redesenhado para expor os atalhos que ultrapassam as fronteiras da realidade imediata.

Ao seguirmos as trajetórias dos quatro personagens, observamos que Lygia Bojunga respeita o pacto de trocas significativas que podem acontecer na fusão dos espaços potencial e social e busca nos elementos dos contos de fada a expressão simbólica que caracteriza os ritos de iniciação na infância, expressando os ideais de valorização do “eu” insurgidos no Brasil dominado pela ditadura. Diante de tal contexto social, não cabiam mais a idealização da infância e sua aura de paraíso perdido, nem apenas sua tipificação para meios didáticos. A infância aqui retratada expõe todos os seus conflitos, revela como e até que ponto podem ser parecidas as angústias e carências de um adulto e de uma criança, tanto físicas quanto emocionalmente.

Diante desses conflitos, e isoladas pelos adultos que as cercam, essas crianças sentem a necessidade de possuir um espaço próprio, característico da infância e, ao mesmo tempo, que seja “todo delas”, abarcando a antítese de indivíduos em conflito: o desejo de guardar segredo e revelá-los, o desejo de crescer e preservar a infância, de esconder-se e fazer-se notar. Cada um dos personagens encara o seu conflito de frente, aproximando-se cada vez mais das fronteiras que os cerca e que separam o conhecido do desconhecido. E para ultrapassá-las de uma vez, vimos que as crianças descobrem a melhor maneira de realizar tal travessia: dominando a passagem do tempo por meio de matéria simbólica, a imaginação e a narrativa.

Daí que, o deslocamento entre real e imaginário acaba por se constituir em uma espécie de rito de passagem, ou seja, oferece a chance de permutar possibilidades e compartilhar experiências entre o vivido (fisicamente) e o recriado por meio dos jogos inconscientes, como a rememoração e a ficção. O movimento realizado na busca desses elementos imaginários revela personagens que buscam, principalmente, individualidade, espaço, voz, reconhecimento do próprio grupo ou dos adultos que os cercam. O espaço

imaginário mesclado ao social, em *Bojunga*, permite “inventar uma história. Ultrapassar o agora, o dado, o imediato”, como nos lembra Held.⁸⁴

É importante enfatizar, um pouco mais, que o espaço destinado à criança, fora da ficção, por meio do contato com o imaginário, se reveste de um novo matiz; ou, de certa forma, o olhar se desanuvia das tensões causadas pelo medo, insegurança e opressão. A solução dos conflitos não é oferecida gratuitamente, ao contrário, os personagens trabalham com extremo esforço, retornam de travessias dolorosas, em que as perdas são significativas, mas que finalizam-se no momento de amadurecimento de cada um. Cada um deles encontra seu prêmio – o espaço próprio – que vem por meio de três elementos fundamentais e comuns aos livros: a busca pela chave, o uso da narrativa e a memorização.

Observando esses elementos, procurou-se demonstrar, também, que o espaço criado nos textos analisados é, por si só, uma forma positiva de representação da infância, pois permite ao personagem criança estruturar seu próprio espaço e redimensionar o tempo, de forma que a linearidade da narrativa dá lugar a um caleidoscópio de imagens, que vão do passado revisitado ao futuro possível. Como resultado, temos um texto fragmentado, não linear, que transmite a insatisfação dos personagens e direciona nosso olhar para as soluções encontradas, às vezes, antes mesmo que os personagens as vislumbrem.

Vítor, Maria, Raquel e Alexandre alcançam, além de amadurecimento pessoal, um reconhecimento das regras sociais, pois por meio deles a autora enfatiza as questões de classe, de gênero, de preconceito social. Isso demonstra que a hipótese inicial de que o espaço social também é disputado pelas crianças e, que de alguma forma, elas também sofrem com a organização deste, se revela pertinente.

Ao vencerem seus obstáculos iniciais, os personagens de *Bojunga* estão prontos para seguirem sua jornada de crescimento. O tempo, antes descontínuo, respeita o presente e o

⁸⁴ HELD, Jaqueline. *O imaginário no poder*, p. 14.

ritmo de cada um. As histórias se encerram no momento em que poderia se escrever “A partir de agora”. Voltar ao passado para os quatro personagens será uma opção e não mais uma necessidade para se preencher as lacunas de suas existências ou curar as fraturas em seu crescimento emocional e físico. A infância, em si, se tornará aos poucos fragmentos de uma lembrança, repousando no imaginário de cada um, mas agora, conscientes do espaço que lhes cabe, para esses personagens as fronteiras serão outras, já não tão desconhecidas. E se construíram até aqui um caminho de amadurecimento e ressignificação, construirão também seus papéis no mundo.

Ao resgatarem suas lembranças e preservarem suas infâncias, eles nos fazem compreender que nossa própria necessidade de resgatar a infância nasce da ansiedade de recuperar um espaço que se expande mais facilmente, num rico pacto de imaginação. Raquel, de *A bolsa amarela*, nos devolve a beleza desse movimento:

Ei, Afonso! – Ele meio que acordou. – Como é que você veio parar aqui dentro da bolsa amarela, hem?
_ Entrei na tua casa, comecei a procurar um lugar bom pra me esconder, vi a bolsa debaixo da cama e pronto.
_ Mas como é que você entrou aqui? Você voou?
_ Vim de elevador.
_ Sozinho?
_ Não, tinha mais gente.
_ E ninguém viu que você era um galo fugido?
_ Eu tava de máscara.
_ **Ah é!** Então boa noite.
_ Dorme bem. (BA, 39)

A amplitude espacial e temporal que essas crianças alcançam é também reflexo de uma literatura que – escrita ou não para crianças – consegue redimensionar e refletir seu próprio espaço dentro da sociedade, sendo tão inventiva ao mapear e relatar os espaços de cada um no mundo ficcional. O que antes era escrito nas margens dos livros ou às margens do cânone, hoje tem um espaço próprio, e talvez como Maria, nossos escritores possam organizar esses novos espaços para a literatura ressignificando velhas posturas e estreitando as

fronteiras entre as velhas representações e as novas propostas no campo da literatura brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

TEXTOS LITERÁRIOS

BOJUNGA, Lygia. *O sofá estampado*. 28ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

_____. *A bolsa amarela*. 29ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1996.

_____. *Corda Bamba*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1988.

_____. *A casa da madrinha*. 4ª ed. Rio de Janeiro, Agir, 1982.

OUTRAS OBRAS DA AUTORA

BOJUNGA, Lygia. *Retratos de Carolina*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2002.

_____. *O rio e eu*. Rio de Janeiro: Agir, 1999.

_____. *A cama*. Rio de Janeiro: Agir, 1999.

_____. *Feito à mão*. Rio de Janeiro: Agir, 1996.

_____. *Seis vezes Lucas*. Rio de Janeiro: Agir, 1995.

_____. *O abraço*. Rio de Janeiro: Agir, 1995.

_____. *Fazendo Ana Paz*. Rio de Janeiro: Agir, 1991.

_____. *Livro: um encontro com Lygia Bojunga*. Rio de Janeiro: Agir, 1988.

_____. *Nós três*. Rio de Janeiro: Agir, 1987.

_____. *O meu amigo pintor*. Rio de Janeiro: Agir, 1984.

_____. *Tchau*. Rio de Janeiro: Agir, 1984.

_____. *Angélica*. Rio de Janeiro: Agir, 1975.

_____. *Os colegas*. Rio de Janeiro: Agir, 1972.

OUTRAS OBRAS LITERÁRIAS

ÂNGELO, Ivan. “Menina”. *Duas faces*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1961

BARRIE, J. M. *Peter Pan e Wendy*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1999.

_____. *Peter Pan*. Puffin Books, 1996.

CARROLL, Lewis. *Alice no país das maravilhas e Alice através do espelho*. 2ª ed. São Paulo: Editora Abril Cultural (Brasiliense), 1972.

CORREA, Viriato. *Cazuza*. São Paulo: Nacional, 1999.

GIUDICE, Victor. “Cumplicidade”. Em *Salvador janta no Lamas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

POMPÉIA, Raul. *O Ateneu*. São Paulo: Moderna, 1984.

RÊGO, José Lins do. *Menino de engenho*. 38. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

TELLES, L. Fagundes. “O espartilho”. *A estrutura da bolha de sabão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

SOBRE A AUTORA E SUA OBRA

AVELAR, Regina Figueiredo. *Corda bamba: em busca de um equilíbrio estrutural*. Revista Letras de Hoje, nº 47, 1982.

BORDINI, Maria da Glória. *Corda bamba: caminho para o inconsciente de Maria*. Correio do Povo, Porto Alegre, p. 27, 1979.

FREITAS, Neide Gondim de. *A bolsa amarela: uma interpretação psicanalítica*. Letras de Hoje, Porto Alegre, nº 43, 1981.

NARDES, Laura Battisti. *Aspectos estéticos da literatura infanto-juvenil de Lygia Bojunga Nunes*. Tese de Mestrado. Universidade de Brasília, 1988.

SANDRONI, Laura. *De Lobato a Bojunga: as reinações renovadas*. Rio de Janeiro: Agir, 1987.

SOBRE LITERATURA INFANTIL E CRIANÇA

ABRAMOVICH, Fanny. *Ritos de passagem: de nossa infância e adolescência: Antologia*. 3ª ed. São Paulo: Summus, 1985.

_____. *Literatura infantil: gostosuras e bobices*. São Paulo: Scipione, 1989.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Trad. Dora Flaksman. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

BENJAMIN, Walter. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo: Summus, 1984.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

CADERMATORI, Ligia. *O que é literatura infantil*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1987.

CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. *Literatura infantil: visão histórica e crítica*. 5ª ed. São Paulo: Global, 1987.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira*. 4ª ed. São Paulo: EdUsp, 1995.

DE MASI, Domenico e PEPE, Dunia (orgs). "Criança e adulto", em *As palavras no tempo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

DEL PRIORE, Mary (org.). *História das crianças no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2000.

ELKIN, Frederick. *A criança e a sociedade: o processo de socialização*. Tradução de A. Blaustein. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.

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

KHEDÉ, Sônia Salomão. *Personagens da literatura infanto-juvenil*. 2ª ed São Paulo: Ática, 1990.

REZENDE, Vânia Maria. *O menino na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

ROSEMBERG, Fúlvia. *Literatura infantil e ideologia*. São Paulo, Global: 1984.

STEINBERG, Shirley R., KINCHELOE, Joe L. (orgs.). *Cultura infantil: a construção corporativa da infância*. Trad. George Eduardo Japiassú Bricio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

ZILBERMAN, Regina; CADERMATORI, Ligia. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1987.

TEXTOS DE APOIO

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 8ª ed. São Paulo: Hucitec, 1988.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Trad. Mariza Corrêa. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

BOURDIEU, Pierre. “Uma imagem ampliada”. Em *A dominação masculina*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

CANDIDO, Antônio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2ª ed. São Paulo, Editora Ática, 1989.

CARDOSO, Ciro Flamarion e MALERBA, Jurandir (orgs.) *Representações: contribuição a um debate interdisciplinar*. São Paulo: Papyrus, s.d.

CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los simbolos*. 5ª ed. Barcelona: Herder, 1995.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de símbolos*. 2ª ed. Moraes, 1984.

CLAVAL, Paul. *Espaço e poder*. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

CUNHA, Maria Helena Lisboa da. *Espaço real, espaço imaginário: a estética de Jung*. 2ª ed. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998.

DALCASTAGNÈ, Regina. “Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambigüidades do discurso”. *Diálogos Latinoamericanos*, n.º 3, Aarus, 2001, pp. 114-30.

_____. “Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 20. Brasília, 2002, pp. 33-77.

_____. “Espaço de Cumplicidade: a representação da figura materna da Literatura Brasileira Contemporânea”. *Revista Brasileira de Letras*. Universidade Federal de São Carlos. Vol. I, nº 01, 1998. pp. 87-92.

_____. “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”. *Revista estudos de literatura brasileira contemporânea*. nº 26. Brasília, julho/dezembro de 2005, pp. 13-71.

DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAOLIO, Jocimar. *Da cultura do corpo*. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

DAVIS, Madeleine; WALLBRIDGE, David. *Limite e espaço: uma introdução à obra de Winnicott*. Rio de Janeiro: Imago, 1982.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1964.

_____. *Teoria da Literatura: uma introdução*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Trad. Hildergard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FIGUEIREDO, Luis Cláudio. *Modos de subjetivação no Brasil e outros escritos*. São Paulo: Escuta, 1995.

GENNEP, Arnold van. *The rites of passage*. London: Routledge & K. Paul, s/d.

ISER, Wolfgang. “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”, em LIMA, Luis Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*, v. II. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

_____. “O imaginário”, em *O fictício e o imaginário*. Rio de Janeiro: UERJ, 1996.

JÖNSSON, Bodil. *Dez considerações sobre o tempo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

LELOUP, Jean-Yves. *O corpo e seus símbolos: uma antropologia essencial*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. Coleção Ensaios, nº 20. Editora Ática, s. d.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

MACHADO, Janete Gaspar Machado. *Os romances brasileiros nos anos 70: fragmentação social e estética*. Florianópolis, 1981.

MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance*. Porto Alegre: Globo, 1972.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. Série Fundamentos. São Paulo: Editora Ática, 1988.

PEIRANO, Mariza. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

PIAGET, Jean. *A formação do símbolo na criança: imitação, jogo e sonho, imagem e representação*. Trad. Álvaro Cabral e Christiano Monteiro Oiticica. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1975.

PITKIN, Hanna. *El concepto de representación*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1985.

PROPP, Vladimir. *Morfología do conto maravilhoso*. Trad. Jasna Sarhan. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1984.

PROST, A.; e VINCENT, Gérard (orgs). *História da Vida privada vol. V*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo I e II; trad. Constança Marcondes César. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

ROSENFELD, Anatol. “Literatura e personagem”, em CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1972.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

WHITROW, G. J. *O que é tempo? Uma visão clássica sobre a natureza do tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.