

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA

LILIAN LIMA MACIEL

**ESPECIALIDADES REAIS E FANTÁSTICAS NAS NARRATIVAS DE
LYGIA BOJUNGA: UMA LEITURA DE *A BOLSA AMARELA*, *A CASA*
DA MADRINHA E *O SOFÁ ESTAMPADO***

**Uberlândia
2014**

LILIAN LIMA MACIEL

**ESPECIALIDADES REAIS E FANTÁSTICAS NAS NARRATIVAS DE
LYGIA BOJUNGA: UMA LEITURA DE *A BOLSA AMARELA*, *A CASA
DA MADRINHA* E *O SOFÁ ESTAMPADO***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Área de concentração: Teoria Literária

Linha de Pesquisa: Poéticas do Texto Literário:
Cultura e Representação

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marisa Martins Gama-Khalil

**Uberlândia
2014**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

M152e Maciel, Lilian Lima, 1987-

2014 Espacialidades reais e fantásticas nas narrativas de Lygia Bojunga: uma leitura de A bolsa amarela, A casa da madrinha e o Sofá estampado / Lilian Lima. -- 2014.

113 f.

Orientadora: Marisa Martins Gama-Khalil.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Letras.

Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Literatura infantojuvenil - Teses. 3. Nunes, Lygia Bojunga, 1932- A bolsa amarela - Crítica e interpretação - Teses. 4. Nunes, Lygia Bojunga, 1932 – A casa da madrinha - Crítica e interpretação – Teses. 5. Nunes, Lygia Bojunga, 1932 – Sofá estampado - Crítica e interpretação – Teses. I. Gama-Khalil, Marisa Martins. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 82

LILIAN LIMA MACIEL

**ESPECIALIDADES REAIS E FANTÁSTICAS NAS NARRATIVAS DE LYGIA BOJUNGA:
UMA LEITURA DE *A BOLSA AMARELA*, *A CASA DA MADRINHA* E *O SOFÁ
ESTAMPADO***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado Acadêmico em Teoria Literária do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Uberlândia, 24 de fevereiro de 2014

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Marisa Martins Gama Khalil / UFU (Presidente)

Profa. Dra. Roselene de Fátima Coito / UEM

Profa. Dra. Silvana Augusta Barbosa Carrijo / UFG

Prof. Dr. Paulo Fonseca de Andrade / UFU

À minha família, em especial aos meus pais, minhas irmãs e meu esposo, que estão sempre ao meu lado em todos os momentos.

AGRADECIMENTOS

A Deus por me amparar nos momentos difíceis, por inspirar meus pensamentos e guiar a minha caminhada;

À minha orientadora, profª. Drª. Marisa Martins Gama-Khalil, por me apresentar as narrativas de Lygia Bojunga, pela orientação cuidadosa e carinhosa deste trabalho e, principalmente por partilhar o seu conhecimento e amor pela literatura;

Aos meus pais, que me deram a vida e me ensinaram a vivê-la com dignidade e que se doaram inteiros renunciando aos seus sonhos, para que, muitas vezes, pudesse realizar os meus. Ao meu pai, Adão Santana Pires Maciel (*in memoriam*), que onde quer que esteja, nunca deixou de me amar, nem de me conduzir nos melhores caminhos. Pai, meu amor eterno. À minha mãe, Maria Gomes Lima, gratidão infinita pelo apoio incondicional;

À minha avó e madrinha, Naziana Teixeira de Jesus (*in memoriam*), pela torcida e pela força de suas preces para que eu tivesse sempre o melhor da vida;

Ao meu esposo, Alexsander Costa, pelo carinho e compreensão durante toda a caminhada. Tudo seria mais difícil sem você ao meu lado;

Às minhas irmãs, Shirley, Liliany e Michelle, pela assistência e paciência, por acreditarem em mim e me incentivarem sempre;

Ao meu sobrinho, Vinícius Lima Pacheco, pelo sorriso mais lindo que sempre me faz lembrar da magia de ser criança;

À minha tia, Izabel Cristina, pelo constante incentivo e, em especial pelos abraços afetuosos nos momentos difíceis;

A todos os meus familiares, cunhados, primos, tios e sogros. Não citarei nomes, para não me esquecer de ninguém, mas há aquelas pessoas especiais que diretamente me incentivaram;

Aos amigos de hoje e sempre, Flávia, Marco, Rogério e Ivana, pelo incentivo e por dividirem momentos que guardarei para sempre;

Ao meu amigo, Rogério de Castro Ângelo, pela leitura cuidadosa e correção ortográfica desta dissertação;

À minha grande amiga, Mariana Nascimento, por partilhar esse sonho desde o início e por dividir as angústias e dores tornando a caminhada mais leve;

Às amigas e companheiras de jornada, Sandra, Keula, Danúbia e Mariana Nunes, pelo carinho e paciência durante esses dois anos;

Agradeço também à CAPES, pela concessão de apoio financeiro durante os dois anos de curso.

Sou de opinião que, quando um leitor mergulha no livro que um escritor escreveu, ele está enveredando por um território sem fronteiras; nunca sabe direito até onde está indo atrás da própria imaginação, ou em que ponto começou a seguir a imaginação do escritor. (BOJUNGA, 2004, p. 98)

RESUMO

No presente estudo, que tem como foco de abordagem as narrativas literárias *A bolsa amarela*, *A casa da madrinha* e *O sofá estampado* da autora Lygia Bojunga, pretende-se demonstrar a forma como a autora opera a articulação entre o real e o imaginário, de forma a romper fronteiras delimitadas pela razão por intermédio de objetos/espaços (a bolsa, a casa e o sofá/buraco) que deflagram o insólito nessas narrativas que constituem nosso *corpus*. Observa-se em Lygia uma grande criatividade para a fabulação com a criação de um mundo reverso que proporciona à criança uma “fuga” da repressão dos adultos; percebemos como os objetos/espaços — a bolsa, a casa e o sofá/buraco — se colocam como fronteiras que abrem aos personagens inúmeras possibilidades de movimentação entre o “real” e o irreal para elaborar suas dores e angústias conduzindo-os para uma leitura do mundo e de sua existência mais profunda e elaborada. Para tanto, o embasamento teórico sobre as espacialidades será realizado a partir das teorias de Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guattari. No embasamento das reflexões acerca da literatura fantástica, serão utilizados os estudos de Tzvetan Todorov, Remo Ceserani, Filipe Furtado, Freud, Louis Vax e outros; e na fundamentação da relação entre o real, o fictício e o imaginário, os estudos Wolfgang Iser serão abordados.

PALAVRAS-CHAVE: Espaço; Fantástico; Literatura Infantil e Juvenil; Lygia Bojunga.

ABSTRACT

This study, which focuses the literary narratives *The yellow bag*, *The godmother's house* and *The chintz sofa*, written by Lygia Bojunga, is intended to demonstrate how this author operates the linkage between the real and the imaginary, breaking the boundaries delimited by reason through objects/spaces (the bag, the house and the sofa/hole) that trigger the unusual in these narratives that constitute our *corpus*. It is observed in Lygia a great creativity for confabulation with the creation of a reverse world that provides children with an “escape” from the repression of adults; we perceive how the objects/spaces — the bag, the house and the couch/hole — arise as borders that open countless possibilities for characters to move between the “real” and unreal to develop their sorrows and anxieties, leading them to a deeper and more elaborate reading of the world and their own existence. To do so, the theoretical foundation on spatiality will be held from the theories of Michel Foucault, Gilles Deleuze and Félix Guattari. In the basis of our reflections regarding the Fantastic Literature we use Tzvetan Todorov studies, Remo Ceserani, Filipe Furtado, Freud, Louis Vax, and others; and in the grounding of the relationship between the real, the fictional and the imaginary, Wolfgang Iser's studies are addressed.

KEYWORDS: Space; Fantastic; Children and Youth Literature; Lygia Bojunga.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. LUGARES FORA DO LUGAR: ESPAÇOS FANTÁSTICOS	21
2. <i>A BOLSA AMARELA</i> : OBJETO MEDIADOR ENTRE REALIDADE E FANTASIA	37
3. O ESPAÇO LISO D'A <i>CASA DA MADRINHA</i>	60
4. O ESPAÇO HÍBRIDO ESTAMPADO NO SOFÁ	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
REFERÊNCIAS	107

INTRODUÇÃO

A autora Nancy Huston em *A espécie fabuladora* (2010) trata da importância do narrar para a espécie humana, uma atividade do ser humano que não encontramos nos animais. Essa atividade é construída a partir do contar histórias e da invenção das ficções, e o homem narra e cria ficções de maneira natural, em qualquer época, mesmo que a racionalidade tente desencantá-las, talvez como uma forma de sobrevivência, de inscrever-se no tempo.

Para nós, não basta registrar, construir, deduzir o sentido dos acontecimentos que se produzem em torno de nós. Não: precisamos que esse sentido se *desdobre* — e o que faz com que ele se *desdobre* não é a linguagem, mas a narrativa. É por isso que todos os humanos elaboram formas de *marcar* o tempo (rituais, datas, calendários, festas sazonais etc.) — marcação que é indispensável para a eclosão das narrativas. (HUSTON, 2010, p. 18-19)

Por meio do exercício de contar, transgredimos o tempo, trazemos o passado para o presente e colocamos o presente no futuro. Narrar protege-nos dos perigos da realidade, fantasiamos, extrapolamos e inventamos o real. Wolfgang Iser (1996) nos assevera que o texto ficcional é um fingimento da realidade, isso quando a transgride, sem nela se esgotar e por isso não se trata de enredar mentiras, pois essas histórias é que dão sentido ao nosso existir. A literatura com suas ficções tecidas pelo imaginário nos permite um segundo nível de realidade que “não corrompe nem edifica, portanto; mas [...] humaniza em sentido profundo, por que faz viver” (CANDIDO, 2002, p. 85). A relação da literatura (e também das outras artes) com o real é a base que corrobora no processo de humanização do indivíduo, pois ao confrontar o mundo ficcional à realidade ele pode perceber o seu entorno de maneira diferente:

A literatura pode formar; mas não segundo a pedagogia oficial. [...] Longe de ser um apêndice da instrução moral e cívica, [...] ela age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela. [...] Dado que a literatura ensina na medida em que atua com toda a sua gama, é artificial querer que ela funcione como os manuais de virtude e boa conduta. E a sociedade não pode senão escolher o que em cada momento lhe parece adaptado aos seus fins, pois mesmo as obras consideradas indispensáveis para a formação do moço trazem freqüentemente aquilo que as convenções desejariam banir. (CANDIDO, 2002, p. 83-84)

O artista, no nosso ponto de vista, é quem melhor nos conduz para essa outra realidade, ele nos mostra outras possibilidades para interpretar a vida social, política, moral e religiosa, colocando-nos essas questões ao avesso e redobrando as possibilidades de encará-las: “É assim que o artista e a arte em geral criam uma visão do mundo absolutamente nova,

uma imagem do mundo, uma realidade da carne mortal do mundo que nenhuma outra atividade criadora poderia produzir.” (BAKHTIN, 1997, p. 205).

O trabalho de fabulação de que fala Nancy Huston está relacionado ao caráter estético da obra literária, ou seja, o que se diz e, mais importante ainda, “*como*” se diz. Compreendendo essas noções como características distintivas entre o texto literário e o não literário, analisamos o surgimento e a contextualização da literatura infantil e juvenil, em especial no Brasil. É importante pensar sobre o grande entrave na literatura infantil que surgiu com a sua invenção e perdura até os dias de hoje: existe diferença entre o trabalho estético realizado nos livros para adultos e nos livros destinados ao público infantil e juvenil?¹

Para analisar essa questão é necessário compreender o motivo de destacar na literatura obras destinadas especialmente às crianças. Data do final do século XVII e início do XVIII na Europa a primeira obra dirigida a esse público, *Traité de l'éducation des filles* do escritor francês François de Salignac de la Mothe-Fénelon, com o enejo declarado de oferecer a elas narrativas diferentes das tradicionais e que poderiam cumprir, de maneira divertida, o papel de educar: “Assim, pela primeira vez, uma criança pôde ler livros que lhe eram especialmente escritos e que tinham o intuito declarado de ‘instruir divertindo’” (SANDRONI, 1987, p. 20).

Temos como pano de fundo na Europa, nessa época, grandes mudanças sociais e econômicas trazidas pelo Iluminismo. Entre elas destacam-se o liberalismo político e econômico com o fim do Absolutismo, e também uma alteração significativa na participação da igreja para a organização social. A igreja perde espaço para a ciência, pois esta passa, a partir de então, a dar conta de explicações racionais para as questões existenciais do homem.

Com o estabelecimento da burguesia como classe social que assume o poder ocorre uma reconfiguração de algumas instituições, como a família e a escola. A criança passa a ocupar na família e também socialmente um lugar muito diferente do ocupado anteriormente, não participa mais de todas as conversas, é considerada frágil e dependente, ou seja, não se considera mais a criança como um adulto em miniatura. Constitui-se socialmente um conceito de infância relacionado à pureza e à inocência.

Tudo o que se referia às crianças e à família tornara-se um assunto sério e digno de atenção. Não apenas o futuro da criança, mas também sua simples presença e existência eram dignas de preocupação — a criança havia assumido um lugar central dentro da família (ARIÈS, 1981, p. 105).

¹ A discussão sobre a literatura infantil nesse trabalho se limita a apontar a importância da autora Lygia Bojunga no cenário da literatura infantil e juvenil, sem a pretensão de esgotar as várias polêmicas que a cercam.

Diante dessa nova configuração da criança e da infância, e a partir da necessidade de instituições para mediar a criança com o mundo, a escola também vai se reorganizar: anteriormente crianças de todas as idades e adultos estudavam todos juntos, mas a partir desse momento a escola serve para separar o mundo infantil do adulto.

Na idade média, com a passagem precoce para o mundo adulto, as crianças ingressavam também muito cedo no mundo do trabalho, e tudo indica que isso se dava mesmo aos sete anos. Já com a progressiva ênfase no tratamento escolar, a educação sistematizada vai, pouco a pouco, substituindo a aprendizagem de ofícios. (CLARK PERES, 1999, p. 25)

Essa instituição passou a ser valorizada como condição para formação e boa educação. O investimento na educação também se dá pelo rompimento com a tradição religiosa e a ascensão da ciência.

Nessa nova organização social é também importante que se tenha obras direcionadas ao novo público infantil e juvenil. Os clássicos lidos pelos adultos já não podiam fazer parte da leitura das crianças, por isso a criação da literatura infantil encontra-se atrelada à educação e à pedagogia desde o momento do seu surgimento: “[e]ssa literatura, essa propaganda, ensinaram aos pais que eles eram guardiões espirituais, que eram responsáveis perante Deus pela alma, e até mesmo, no final, pelo corpo de seus filhos” (ARIÈS, 1981, p. 194). Após a publicação de Fénelon, outros autores iniciaram um trabalho literário voltado para a educação dos jovens. Nessa perspectiva a produção e o consumo das obras literárias infantis estão diretamente relacionados; primeiro às necessidades educacionais da escola e, segundo, a uma reinvenção da infância pelos burgueses: “Assim, tornavam-se veículos úteis para a *civilité*, já que a ideologia das histórias preparava as crianças aristocráticas para seus futuros papéis sociais, garantindo a manutenção do *status quo*” (CANTON, 1994, p. 39).

No Brasil a literatura infantil terá início efetivo no século XIX e aqui temos, além das necessidades educacionais da escola e da nova concepção de criança, a questão da tradição colonial e a dependência cultural de Portugal, reduzindo a literatura infantil inicialmente a apenas importação de material. As crianças tinham acesso aos clássicos da Europa, e em especial de Portugal, por meio de adaptações e traduções.

Nesse sentido o entendimento de literatura infantil era confundido com literatura para fins escolares, pois as obras ressaltavam sempre o caráter moralizante e educativo em detrimento do poético. “Essa ligação pedagogia/livro infantil não era nova e perdura até os nossos dias, com consequências bastante negativas para o desenvolvimento de uma produção literária que possa preencher as exigências da criação poética” (SANDRONI, 1987, p. 20-21).

Edmir Perrotti afirma que a base dessa literatura é o “discurso utilitário”, pois servia como instrumento de formação, em contraposição ao “discurso estético”, em que “a narrativa aberta, ‘polifônica’, multidirecionada, ‘artística’, pode levar o leitor a alcançar o espírito crítico” (PERROTTI, 1986, p.63, grifos do autor citado). Isso não quer dizer que na literatura que ressalta o estético, a instrumentalidade seja extirpada, porém não está no primeiro plano a utilidade do ensinamento:

A função estética não exclui a instrumentalidade do discurso, pois “esse sentimento de liberação [...] é útil não só como defesa, mas ainda como potência criadora ou confirmação espiritual. A criança encontra na leitura, nos seus heróis, os seus ideais, os seus modelos. Assimila-os, identifica-se com eles, passa a vivê-los, quando mais não seja, ao menos em sonho... E, nesse sentido, a leitura é ‘recreação’ na significação etimológica do termo — a de ‘criar de novo’, a de ‘renascer’” (PERROTTI, 1986, p. 70).

Diante disso, Perrotti (1986) e alguns críticos e historiadores consideram o surgimento da literatura infantil no Brasil apenas no século XX com Monteiro Lobato, porque acreditam que nesse momento os artistas conseguiram dissociá-la da pedagogia, ressaltando a linguagem literária, a ficção e a arte.

Em Lobato, segundo Edmir Perrotti (1986), nota-se também uma constante preocupação com o nacionalismo e com a formação de leitores, em algumas obras do autor, como por exemplo, *Emília no país da gramática* (1934), *Geografia de Dona Benta* (1935) e *História do Mundo para crianças* (1933). Nessas narrativas, seu projeto de brasiliade ficou mais ressaltado, mas, ainda assim, a história se desenvolve por meio de aventuras e o que se sobressai é o artístico e o lúdico. Assim, mesmo valendo-se de temas em que o discurso instrumental encontra-se presente, a base do discurso de Lobato é o estético e não o utilitário, uma vez que o mais importante em suas narrativas é o ludismo e a transgressão da ficção.

Vários depoimentos de Lobato indicam a existência de uma atitude intencional, no sentido de iniciar um movimento literário dirigido para crianças e jovens que, além de brasileiro, por se voltar para a realidade da terra, em linguagem da terra, fosse verdadeiramente artístico, superando assim a fase da “literatura escolar”. (PERROTTI, 1986, p. 65)

Observando atentamente essa conjuntura, à luz da teoria de Agamben (2009), podemos posicionar Lobato² como um autor da literatura produzida para crianças e jovens que não coincidiu perfeitamente com sua geração, que manteve em sua escrita constantes questionamentos sobre os valores de sua época e, principalmente, como coloca Agamben, se

² O que interessa neste trabalho é o Lobato escritor de literatura infantil e não o Lobato que se posicionou contra as inovações da Semana de Arte Moderna.

colocou como uma “fratura” entre os tempos. Com esse gesto Lobato “divide o tempo segundo um ‘não mais’ e um ‘ainda não’” (AGAMBEN, 2009, p. 68).

A explosão que se chamou Monteiro Lobato, como disse Rachel de Queiroz, atuou exatamente como uma fratura no nível que até então unificava tudo o que se produzia para a criança e o jovem no país, em termos de literatura: o do discurso utilitário. E essa mudança pode — e deve — ser verificada no próprio discurso. (PERROTTI, 1986, p. 61)

A partir dos anos de 1970 é possível perceber que a inovação na literatura infantil inaugurada por Monteiro Lobato atinge outros autores. Ainda que a produção nesse momento também estivesse atendendo a questões pedagógicas — lei que obrigava a adoção de obras de autores brasileiros no ensino básico — podemos verificar alterações significativas nesse cenário.

O florescimento súbito de produções destinadas às crianças acontece num momento bastante peculiar da história brasileira: a partir da década de 70, nos anos do “milagre econômico”, há o início do *boom*, que atingiria seu auge nos anos 80 (CLARK PERES, 1999, p. 16-17).

Nesse cenário surgem escritores como Ana Maria Machado, Ruth Rocha, João Carlos Marinho, Lygia Bojunga e vários outros. Não significa, no entanto, que nesse momento a literatura infantil tenha se desvinculado de qualquer compromisso com a educação das crianças, mas essa não é mais a motivação e nem o que aparece de forma privilegiada nos livros. Tal mudança de enfoque na construção das literaturas infantil e juvenil opera-se, então, como consequência da concepção de arte que os escritores passam a assumir, bem como, igualmente, de uma nova concepção de criança e adolescente.

Trabalhos mais recentes buscam certamente um novo enfoque. Tentando desvincular a literatura da pedagogia, especialistas declaram não ser mais sua preocupação a moralidade e, sim, o caráter estético das obras e os interesses das próprias crianças. (CLARK PERES, 1999, p. 16)

Apesar da significativa mudança operada por Lobato e continuada pelos escritores supracitados, atualmente ainda verificamos obras que estão na contramão desse trabalho fabulador. Hoje, o que se percebe no contexto literário infantil é que o modo como os livros são recebidos e tratados nas escolas depende do que é produzido e comercializado, como afirma Peter Hunt (2010). Segundo Hunt, “[a]o trabalhar com crianças e livros, não podemos assumir os tipos de valores existentes na ‘alta cultura’ e na academia” (2010, p. 31).

Diante do que foi exposto podemos ao menos supor alguns motivos para que ainda hoje exista tanta discussão em torno da literatura infantil. O primeiro é o seu “compromisso” de formar a criança, e aqui cabe tomarmos o verbo formar em sua definição literal de “dar certa configuração a”, ou seja, de prescrever e não sugerir os caminhos à criança; o segundo é decorrente do primeiro, pois se a intenção é educar, consequentemente o valor estético poderá ficar comprometido; um terceiro motivo é que se não prevalece o lúdico e o estético perde-se o caráter de literário, logo, é aceita e compreendida pela crítica como uma literatura “menor”.

E, ainda nos dias atuais, de uma maneira geral, os autores que produzem arte literária para crianças e jovens parecem continuar seguindo os princípios da literatura feita pelo projeto burguês, que teve como importantes representantes os Irmãos Grimm, ou seja, ainda hoje percebemos que prevalecem, no mercado editorial da literatura infantil e juvenil, histórias sustentadas por uma visão otimista e ordenada do mundo (GAMA-KHALIL, 2010, p. 3).

Essas questões surgem do pressuposto de que as crianças “tendem a formar laços emocionais com figuras maduras, a ter dificuldades quanto ao abstrato, a ter menor grau de concentração que os adultos e a estar vulneráveis a percepções imediatas” (HUNT, 2010, p. 91), desse modo entende-se que o adulto precisa “decifrar” o mundo para elas. Assim, o que percebemos nos livros infantis e juvenis é a perspectiva do adulto em relação à criança, numa tentativa de traduzir seus desejos e, principalmente, sua visão sobre o mundo.

No Brasil a literatura infantil e juvenil só alcançou patamares de literatura justamente porque Monteiro Lobato compreendia a criança como indivíduo com capacidade intelectual de compreensão, curiosidade e inteligência para fazer parte de discussões importantes:

A partir dele [Lobato], no Brasil, a Literatura Infantil perde uma de suas principais características, a de ser um instrumento de dominação do adulto e de uma classe, modelo de estruturas que devem ser reproduzidas. Passa a ser fonte de reflexão, questionamento e crítica (SANDRONI, 1987, p. 60).

Lygia Bojunga³, como uma das autoras sucessoras de Lobato, assim como ele, negou valores absolutos e favoreceu o estético. Também, assim como Lobato, nega uma adaptação facilitadora da literatura para o público infantil, pois acredita que a criança tem condições de compreender o poético. Em suas fabulações faz um jogo constante entre um mundo cotidiano e um mundo insólito, inserindo questões que tocam o universo social problemático que habita

³ Adotaremos nesse trabalho o nome que a autora adotou após a criação da sua editora Casa Lygia Bojunga: Lygia Bojunga e não mais Lygia Bojunga Nunes.

o entorno da criança e do jovem de uma forma crítica de modo a possibilitar aos seus leitores reflexões e questionamentos.

O impacto causado à literatura brasileira para crianças pela autora Lygia Bojunga Nunes, por exemplo, dificilmente poderá tornar sustentável a defesa do utilitarismo como forma ideal e/ou única de discurso literário dirigido à criança ou ao jovem (PERROTTI, 1986, p. 133).

E quando tratamos do cenário da literatura infantil e juvenil no Brasil a mudança realizada por Lobato e posteriormente por Lygia Bojunga é muito significativa, pois essa literatura deixa a função social de moralizar, em que, muitas vezes, a função estética ficava comprometida em detrimento do ensinamento. Nas narrativas desses autores não se encontram fórmulas a serem seguidas, mas um mundo múltiplo a ser “pensado”.

A constatação de intertextualidades nas obras de Lygia Bojunga com as obras de Lobato parte, em especial, da afirmação da própria autora de que Lobato foi seu primeiro “caso de amor” (BOJUNGA, 2004, p. 18) e que depois da leitura de seus livros sua imaginação nunca mais foi a mesma.

Eu li; eu experimentei eles todos; eu curti. Mas *Reinações de Narizinho* tinha me dado um prazer tão intenso, que era pra ele que eu voltava sempre ao longo da minha infância. Esse livro sacudiu a minha imaginação. E ela tinha acordado. Agora... ela queria imaginar. Esse acordar da imaginação começou a mudar tudo. (BOJUNGA, 2004, p. 19)

Nas obras de Lygia e Lobato, o que se sobressai, com toda certeza, é o trabalho realizado com a linguagem; é a partir dela que um mundo imaginário vai surgir: animais humanizados que falam; contestação de valores sociais e também linguísticos; e a criação de espaços propícios às inúmeras aventuras dos personagens. Como expõe Peter Hunt, “[a]o contar histórias, portanto, faz pouco sentido restringir qualquer elemento linguístico” (2010, p. 159), e essa afirmação parece-nos, de certa forma, óbvia ao tomar conhecimento da história da nossa literatura infantil, que por estar vinculada à pedagogia desde seu surgimento, e ainda hoje, confunde o “simples” com o fácil, reduzindo e estereotipando a linguagem utilizada nas obras infantis. Em Lygia, ao contrário, percebemos a utilização da linguagem, como sugere Remo Ceserani (2006), para criar uma nova realidade. Em suas narrativas a linguagem é “simples”, construída com as particularidades da fala de uma criança, com o uso de gírias, “incorrências” gramaticais e a escolha do vocabulário e isso possivelmente aproxima personagem e leitor.

Lygia iniciou seu trabalho como escritora de livros para crianças e jovens em 1972, após ter trabalhado como atriz no teatro e também de escrever para televisão e rádio. Em entrevista concedida ao programa *Entrelínhas* da TV Cultura (2012) a autora conta sobre o início de sua carreira, demonstrando uma postura diferenciada em relação a escrever literatura para criança. Segundo ela, os dois primeiros livros foram pensados e escritos para criança, mas a partir do terceiro livro ela entendeu que escrevia literatura, independente do público: “Eu sentei para fazer literatura. E parece que a minha literatura saiu com uma cara que não desagrada criança. Pra falar a verdade eu não acho isso estranho (BOJUNGA, *apud* SANDRONI, 1987, p. 170)”.

Essa escolha de Bojunga fica ressaltada em suas narrativas, pois percebemos que em sua fabulação não há uma redução linguística, temática, estrutural e poética para atender um público considerado no senso comum como menos exigente. A compreensão da criança como um ser limitado implicaria uma literatura limitada, como ocorreu e ocorre ainda hoje em várias obras destinadas a esses leitores.

A obra dessa autora [...] tem sido aplaudida e justamente apreciada em sua originalidade temática e de concepção marcada pelo questionamento dos valores burgueses de nossa sociedade, onde se acumulam discriminações de todo tipo (CUNHA, 1986, p. 157).

A concepção de que fala Maria Antonieta Antunes Cunha é traduzida por Lygia Bojunga por paixão, uma relação tão tênue e intensa entre vida e trabalho, até que em 2002 a autora criou uma casa (Casa Lygia Bojunga) para abrigar seus personagens. Desde então a autora passou também a editar seus livros, pois ela queria acompanhar todo o caminho percorrido pelos personagens até chegar aos leitores: — “eu assumi por completo a minha vocação literária e o meu desejo de viver com livro, viver pra livro, viver de livro” (BOJUNGA, 2013).

Editar seus livros foi também uma maneira que Bojunga encontrou de dar mais liberdade aos seus trabalhos e projetos, como, por exemplo, o livro *Feito a Mão*, em que ela fez toda a produção artesanalmente, desde o papel até a confecção da capa; e também o projeto *mambembadas*, por meio do qual ela percorreu todo o Brasil com encenações de algumas de suas obras.

— Pois é: acho que enjoei de escrever por receita, por fórmula, por índice de audiência, por aquilo tudo que — salvo algumas raras oportunidades naqueles veículos — nos tolhe a liberdade pra criar. No dia em que optei por literatura eu me prometi que ia escrever do *meu* jeito e não mais do jeito-que-tem-que-dar-audiência (BOJUNGA, 2004, p. 92, grifos da autora).

Em 2006, com a intenção de “dar o troco” a autora ampliou o projeto da Casa Lygia Bojunga criando a Fundação Cultural Casa Lygia Bojunga, que desenvolve projetos ligados ao livro e à leitura. A Fundação atende crianças e adolescentes carentes e também é o espaço onde Lygia, vez ou outra, se encontra com seus leitores.

O troco

O Livro tem me dado tanto desde que — aos 7 anos — Monteiro Lobato fez de mim uma leitora apaixonada! e, pela vida afora, em noite de insônia, em dia de dor, em hora de paz e prazer de viver, era só eu olhar pro lado e... lá estava Ele.

Mas, feito coisa que tanto companheirismo não bastava, o Livro vai e resolve comparecer todo fim de mês pra pagar minhas contas... É ou não é pra eu me sentir devedora? pra querer dar o troco? (BOJUNGA, CLB, s.p).

Os projetos da Fundação são financiados pela editora e, principalmente pelo prêmio ALMA, oferecido pela Suécia em reconhecimento às suas obras. Esse é apenas um dos inúmeros prêmios recebidos por Lygia —vinte vezes premiada pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil e três Prêmios Jabuti —em reconhecimento ao seu trabalho e aos seus 22 livros publicados durante sua carreira. Em 1982, quando havia escrito apenas seis desses livros, recebeu a medalha Hans Christian Andersen —considerada o prêmio Nobel para escritores de literatura infantil e juvenil — que até então nenhum escritor fora do eixo Europa - Estados Unidos havia recebido.

Em ocasião do recebimento desse prêmio, a manifestação dos membros do júri resume o que é o trabalho da autora e o que ela significa para a literatura infantil e juvenil no Brasil e no mundo:

É um dos autores mais originais que já tivemos a oportunidade de ler. Tem uma linguagem absolutamente própria, que prende o leitor. E cada frase tem uma mensagem subjacente.

A riqueza de suas metáforas é espantosa, bem como seu domínio técnico na elaboração da narrativa e na perfeita fusão do individual e do social.

Nenhum dos outros concorrentes apresenta tantas condições de contribuir de maneira duradoura para a literatura infantil, nem tanta capacidade de influenciar os outros. Estamos diante de algo que é absolutamente novo.

Ainda que profundamente fiel às fontes brasileiras, tem uma ressonância universal. Vai ser um clássico mundial (SANDRONI, 1987, p. 13-14).

Todo o sucesso do trabalho dessa autora pode ser compreendido pela forma como trabalha esteticamente o *devir* criança. De acordo com Deleuze (1997, p. 11), o devir “não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas é encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal” (1997, p. 11), ou no caso de Lygia de uma criança.

— Sabe? eu fico encantada de você sentir no meu texto um *domínio absoluto do relacionamento com a criança*. Isso, no meu jeito de ver as coisas, significaria que eu-hoje e eu-ontem estamos andando de mãos dadas; e eu acho bom quando a gente pode ir juntando o eu-de-hoje com o eu-de-ontem: faz a gente mais... como dizer? *redonda*. (BOJUNGA, *apud* SANDRONI, 1987, p. 171-172, grifos da autora)

Encontrar esse *devir* criança, no trabalho literário, significa que o autor não deve partir da sua perspectiva de mundo — a de adulto —, nem da perspectiva de uma criança, mas encontrar uma zona intermediária, que liga o adulto à criança e vice-versa. É alcançar a compreensão de ser criança sem sê-la e traduzir isso em narrativas com alto valor estético e ao mesmo tempo simples, que não deve confundido com o fácil, pois, como afirma o poeta Drummond, o que é belo, não o é por natureza e sim por depuração:

Certos espíritos dificilmente admitem que uma coisa simples pode ser bela, e menos ainda que uma coisa bela é necessariamente simples, em nada comprometendo a sua simplicidade as operações complexas que forem necessárias para realizá-la (DRUMMOND *apud* CUNHA, 2002, p. 71).

Ao assumir esse *devir* criança Lygia envolve seus leitores em enredos nos quais realidade e imaginação se fundem e não é mais possível distinguir o real do irreal. Desse modo, percebemos que os valores estéticos e poéticos devem ser elementos constituintes da literatura para crianças e jovens, assim como na literatura para adultos.

Dentre os seis livros que renderam à Lygia a medalha Hans Christian Andersen escolhemos como o *corpus* desta pesquisa *A bolsa Amarela*, *A casa da madrinha* e *O sofá estampado*, que foram publicados pela primeira vez em 1976, 1978 e 1980 respectivamente⁴.

O livro *A Bolsa Amarela* narra a história de Raquel, uma menina com três desejos: crescer rapidamente, ser um homem e ser uma escritora. Após ganhar uma bolsa amarela Raquel lançará mão de vários recursos reais e irreais para driblar um cotidiano de opressão dos adultos com a ajuda de vários amigos-objetos e animais metamorfoseados.

O segundo livro, *A casa da madrinha*, conta a história de Alexandre, um menino pobre da periferia do Rio de Janeiro que vive em sua família problemas financeiros e, por isso, ao invés de estudar, precisa trabalhar para ajudar no sustento de sua família. Diante das dificuldades e motivado pelo irmão Augusto, Alexandre sai de casa em direção à casa da madrinha. Seu caminho será de dificuldades, mas também de descobertas e muita fantasia ao conhecer o pavão e Vera, que serão seus dois parceiros na jornada rumo à referida e fantástica casa.

⁴ Utilizaremos as versões editadas e publicadas pela editora Casa Lygia Bojunga.

E o terceiro livro, *O sofá estampado*, apresenta-nos a história do tatu, Vítor, que empreende uma trajetória em busca da construção de sua identidade e também de novas possibilidades para lidar com as suas aflições e sua incontrolável timidez.

Considerando essas narrativas, propomo-nos a investigar como são estabelecidas as fronteiras entre o real e o fantástico na bolsa, na casa e no sofá/buraco, espaços que são a zona de fronteira, na qual se abre de maneira insólita e permite outras expectativas para os personagens. Adotamos aqui a noção de fronteira de Cássio Eduardo Viana Hissa, que nos conduz a um “espaço abstrato, areal” (2002, p.34) que “representa o começo de tudo onde exatamente parece terminar” (2002, p.34). O que nos propomos não é demarcar a realidade e a fantasia, e sim ressaltar o trabalho estético de Lygia Bojunga nessa fusão, apontando a importância disso na produção de sentidos, pois a obra dessa autora mostra-nos que essa fronteira — entre o real e o irreal — é mesmo muito tênue, uma zona de indiscernibilidade (DELEUZE, 1997).

Este trabalho se insere em um cenário bastante profícuo de pesquisas sobre as obras da autora Lygia Bojunga, isso por que a sua representação no contexto da literatura infantil é bastante expressiva, como dito anteriormente. Dentre esses trabalhos a maioria versa sobre a relação das obras de Lygia com as questões sociais, com a leitura, com perspectivas pedagógicas e de recepção.

Alguns trabalhos chamaram a nossa atenção pela proximidade com a nossa proposta, em especial a dissertação de mestrado de Janete de Jesus Serra Costa (2012), da Universidade Federal do Maranhão, que desenvolveu uma pesquisa sobre as espacialidades na literatura infantil e juvenil clássica e contemporânea tendo como *corpus* os contos de fada *Chapeuzinho Vermelho* e *Rapunzel*, dos irmãos Grimm, *O Rio e Eu*, de Lygia Bojunga e *Ana Z. aonde vai você?*, de Marina Colasanti. A pesquisadora também ressalta a importância dos espaços para as narrativas maravilhosas e centraliza seu enfoque na relação do espaço com a memória, o imaginário e a subjetividade, baseando-se na teoria da Geografia Humanista Cultural.

Outros três trabalhos, de Claudia de Souza Lemos (1994) — Universidade Federal do Rio de Janeiro, de Débora Aparecida Ianusz de Souza (2000) — Universidade Federal de Minas Gerais e de Hugo Monteiro Ferreira (1999) — Universidade Federal de Pernambuco, perpassam a questão do imaginário nas obras de Lygia Bojunga. A pesquisadora Claudia de Souza trabalha com a recriação das imagens em *A bolsa amarela* a partir das vontades da personagem Raquel, tendo como fio a bolsa e as ações que partem dela até a construção de identidade da personagem.

O trabalho de Débora Aparecida parte da reflexão de como a obra de Lygia Bojunga rompe com a tradição pedagógica na literatura infantil por meio do imaginário. Ela também ressalta o espaço textual, lugar de onde emerge a construção dos sentidos. A pesquisa de Hugo Monteiro aponta para a formação de imagens a partir da leitura das narrativas *A bolsa amarela* e *A Casa da madrinha* focalizando a relação texto e leitor para produção de novos sentidos.

Destacar esses trabalhos é importante para sublinhar a relevância da nossa pesquisa, visto que escolhemos três obras que ainda não foram exploradas juntas, sob a perspectiva espacial e fantástica. Também acreditamos que é difícil falar das obras da Lygia sem que se tenha uma associação com a sua contribuição para uma mudança da literatura infantil no Brasil e no mundo.

Neste trabalho o referencial teórico básico que consideramos é Todorov com *Introdução à literatura fantástica* (2008), Remo Ceserani, com a obra *O fantástico* (2006), Louis Vax, com *A arte e a literatura fantástica* (1974), Filipe Furtado com *A construção do fantástico na narrativa* (1980), Gaston Bachelard, com *A poética do espaço* (1996), Julio Cortázar, com *Do sentimento do fantástico* (2006), entre outras. Essa base teórica está contemplada no primeiro capítulo da dissertação intitulado **Lugares fora do lugar: espaços fantásticos** que explicita um recorte teórico sobre as narrativas fantásticas e sobre os espaços na literatura (ou na ficção).

Nos capítulos seguintes, intitulados ***A bolsa amarela: objeto mediador entre realidade e fantasia, O espaço liso d'A casa da madrinha e O espaço híbrido estampado no sofá***, analisamos as temáticas vinculadas a fortes críticas sociais apresentadas pela autora e também a maneira como ela as insere nesses textos. O olhar nesses capítulos se volta para a forma como a autora opera a articulação entre o real e o imaginário, de forma a romper fronteiras delimitadas pela razão por intermédio de objetos/espaços (a bolsa, a casa e o sofá/buraco) que deflagram o insólito nessas narrativas que constituem nosso *corpus*.

1. LUGARES FORA DO LUGAR: ESPAÇOS FANTÁSTICOS

O espaço é, como se sabe, tridimensional, homogêneo, contínuo, reversível, comum a todos os homens. Tentemos imaginar um espaço descontínuo, individual ou quadridimensional: o fantástico está muito próximo.

Louis Vax

A noção de “inquietante”, desenvolvida por Sigmund Freud, é o marco inicial para a discussão sobre literatura fantástica proposta neste capítulo, em função de se colocar como o ponto convergente entre os críticos do assunto:

o efeito inquietante é fácil e frequentemente atingido quando a fronteira entre fantasia e realidade é apagada, quando nos vem ao encontro algo real que até então víamos como fantástico, quando um símbolo toma a função e o significado plenos do simbolizado, e assim por diante (FREUD, 2010, p. 364).

A escolha desse termo para iniciar nossa discussão justifica-se pela sua abrangência de sentidos, comprovada pelo próprio autor, ao pesquisar o seu significado em dicionários de diferentes línguas: estranho, desconfortável, misterioso, incomum, sinistro, horripilante e muitos outros; e também por ser um termo que acreditamos abarcar o sentimento causado pelas narrativas fantásticas.

De modo geral, o “inquietante” são pessoas, situações, fatos ou impressões que nos causam estranhamento, que foram, por exemplo, no passado familiares, mas surgem de forma inesperada e nos colocam diante de uma ambiguidade para explicar. Freud toma emprestado de E. Jentsch a ilustração do efeito “inquietante” ao se contar uma história:

consiste em deixar o leitor na incerteza de que determinada figura seja uma pessoa ou um autômato, e isso de modo que tal incerteza não ocupe o centro de sua atenção, para que ele não seja induzido a investigar a questão e esclarecê-la, pois assim desapareceria o peculiar efeito emocional, como foi dito (JENTSCH citado por FREUD, 2010, p. 341).

O sentimento de medo e horror também estão ligados ao “inquietante” e em muitos casos advêm da relação do ser humano com a morte e os mortos, mas não se limita a isso, visto que os vivos podem também causar medo e horror, em alguns casos, com a ajuda de forças sobrenaturais.

O psicanalista faz uma distinção importante entre o “inquietante” das vivências e o “inquietante” da ficção, pois segundo ele o das vivências é bem mais simples e em número

menor de casos, mas o da ficção é bem mais amplo, pois contempla todos das vivências e muitos outros que não é possível vivenciar.

Freud explica que o “inquietante” das vivências produz-se por duas maneiras: a primeira é quando fatos e experiências “reprimidos” na infância são reavivados e a segunda é quando crenças primitivas “superadas” mostram-se outra vez confirmadas. Já na literatura, o conteúdo não está “sujeito à prova da realidade” (FREUD, 2010, p. 371), portanto, a produção do efeito “inquietante” pode se dar mais livremente: na literatura não é inquietante muita coisa que seria se ocorresse na vida real, e que nela existem, para obter efeitos inquietantes, muitas possibilidades que não se acham na vida (FREUD, 2010, p. 371-372). Essa relação “estreita” entre literatura e psicanálise é apontada por Lygia Bojunga em uma entrevista concedida à Laura Sandroni; Bojunga fala da importância da psicanálise para desenvolver seus personagens:

Criar personagens, mexer com palavras, isso tudo é tarefa bem abstrata, e acho difícil a gente se ocupar dela todo o dia sem cair prisioneira do fascínio pelas investigações mentais. Portanto, a psicanálise, como investigação aprofundada que é dos processos mentais, me parece não só importante, mas muito fascinante também (BOJUNGA, apud SANDRONI, 1987, p. 172).

Importante também na teoria de Freud é a ideia de que existe diferença da inquietação causada pelas diversas espécies de narrativas literárias. Segundo ele, não se pode compreender da mesma forma o “inquietante” das fábulas e dos contos de fadas, em que a realidade é abandonada desde o início e as imagens construídas não provocam o efeito de “estranho”, naturalizando-se naquelas circunstâncias:

Realizações de desejos, forças ocultas, onipotência dos pensamentos, animação de coisas inanimadas, que são tão comuns nos contos de fadas, não podem ter influência inquietante nesse caso, pois para que surja o sentimento inquietante é necessário, como sabemos, um conflito de julgamento sobre a possibilidade de aquilo superado e não mais digno de fé ser mesmo real, uma questão simplesmente eliminada pelos pressupostos do mundo das fábulas (FREUD, 2010, p. 372).

Assim, compreendemos que para causar o efeito “estranho” ou inquietante a narrativa deve manter a ambiguidade, “um conflito de julgamento”, que nas fábulas e contos de fadas, por exemplo, é geralmente inexistente. E, nesse ponto, a teoria de Freud, ainda que não use os termos “fantástico” e “maravilhoso”, passa pela discussão tão importante nos estudos do fantástico, que é a distinção do que seja fantástico, maravilhoso e estranho, noções tão caras a Todorov, conforme veremos na sequência.

Apontar os rumos dessa discussão é o nosso objetivo nesse primeiro capítulo, não com a intenção de delimitar definições e sim de problematizar, para que possamos compreender

em que medida os espaços colaboram para a passagem de fronteira entre realidade e fantasia. Tomamos como base neste trabalho noções importantes de Wolfgang Iser (1996, p. 34), tais como a ideia de real que é “compreendido como o mundo extratextual, que, enquanto faticidade, é prévio ao texto e que ordinariamente constitui seus campos de referência”; ainda sobre o real, assinalamos que é ele que fornece os elementos para a ficção, no entanto, apenas como preparação para o imaginário. Dessa forma, interpretamos o fictício como a junção do real e do imaginário; o texto ficcional se refere à realidade sem esgotá-la e essa repetição do real é um ato de fingir.

O ato de fingir é, nesse sentido, “uma transgressão de limites”, nesse ponto estabelece-se a relação com o imaginário: “[n]o ato de fingir, o imaginário ganha uma determinação que não lhe é própria e adquire, deste modo, um atributo de realidade; pois a determinação é uma definição mínima do real” (ISER, 1996, p. 15). Nesse aspecto é importante ressaltar que o imaginário não se transforma em real, mesmo por determinação do ato de fingir, o que temos é uma transgressão diferente daquela que nos é “permitida” na realidade, pois o que se realiza na ficção é o imaginário, já o real é irrealizável. O fato que é transformado em ficção não é mais parte do real, pois foi selecionado e combinado pelo autor, isto quer dizer que um personagem pode ser possível no mundo real, mas o modo como o autor o relaciona aos outros elementos da narrativa leva-nos a percebê-lo como parte da ficção.

Sobre a irrealização do real, Roland Barthes (2005, p. 21) defende que: “O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que existe uma história da literatura”. Por isso a *mimesis* é uma representação não direta, mas desencadeada por deslocamentos e re(a)presentações.

A tríade formada pelo real, fictício e imaginário apontada por Iser (1996) só possui relação de sentido ao se realizar no objeto, ou seja, no ato de fingir. Iser acrescenta-nos ainda possibilidades para manejar a tríade, visto que o autor do texto literário recorta, escolhe e relaciona palavras e contextos para criar o texto, isso significa que a desvinculação e a transgressão dos elementos do real se darão em medidas diferentes em cada ato de fingir. Um bom exemplo para compreendermos as possibilidades de manejo da tríade é a trilogia de Lygia Bojunga *Livro — um encontro* (2004), *Fazendo Ana Paz* (2004) e *Paisagem* (2006), uma vez que nesses livros Lygia se propõe a falar primeiro da sua posição como leitora, em seguida da sua posição como escritora e por último dessas duas posições juntas. O que percebemos nesses livros é que o real forneceu os elementos para um texto, que não se pretendia fictício, mas que pela seleção e, principalmente pela combinação dos elementos

proporcionou uma transgressão do real, desse modo o que percebemos no texto não é mais a Lygia Bojunga, mas a personagem Lygia Bojunga.

Essas noções de Iser (1996) e a problematização dos estudos das narrativas fantásticas é fundamental para a análise que faremos nos próximos capítulos, pois a teoria de Iser nos permite um ponto de partida para a compreensão de aspectos na teoria do fantástico que estão longe de consenso entre os estudiosos. Portanto, acreditamos ser necessário colocar em contraposição as teorias para apontar aquela com a qual temos mais afinidade.

De início, é importante mostrar claramente a relação que nos permitirá nos capítulos seguintes apontar o modo como Lygia Bojunga manejou a tríade real, fictício e imaginário. É nosso objetivo refletir, em especial, como objetos/espaços do real (a bolsa, a casa e sofá/buraco) foram transformados em fictícios, e em que medida notamos essa transgressão do real. Partimos da ideia de que esses objetos/espaços fazem, a princípio, parte do nosso mundo “real”, que combinados com os elementos selecionados pela autora passaram a fazer parte do fictício, o que queremos chamar atenção é para os modos como essa passagem ganha inúmeras possibilidades quando o texto literário se abre ao fantástico por meio da irrupção de elementos insólitos.

Em nossa dissertação, o vocábulo *real* aparece frequentemente aspeado em função de nossa vinculação a dois teóricos: Roland Barthes e Michel Foucault. Para Barthes (2005) o real não é representável, mas demonstrável, e, no caso da literatura, esse “real” será recriado discursivamente por meio da *mimesis*, da *mathesis* e da *semiosis*. Para Foucault (2003, p. 329):

[u]m tipo de racionalidade, uma maneira de pensar, um programa, uma técnica, um conjunto de esforços racionais e coordenados, objetivos definidos e perseguidos, instrumentos para alcançá-lo etc; tudo isso é algo do real, mesmo se isso não pretende ser a própria ‘realidade’; nem a sociedade inteira (FOUCAULT, 2003, p. 329).

Assim, o real não é algo previamente concebido, contudo é produto de construções operadas pelas palavras.

A pesquisa sobre o fantástico, nossa e de grande parte dos pesquisadores, tem como base a obra *Introdução à literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov, primeiro teórico a sistematizar as teorias sobre o fantástico, que podemos apontar como a mais importante, não porque encerra a discussão sobre o assunto, mas porque a abre e se coloca como o ponto de partida para os demais teóricos, ainda que esses teóricos não a adotem inteiramente.

Todorov dá início aos seus estudos assinalando a relevância de se conceituar o que é gênero literário, visto que o intento de seu estudo é descobrir uma característica/regra que se

aplique a todas as obras fantásticas. Segundo ele, é arriscado imaginar uma obra na qual os seus elementos sejam exclusivos e particulares, ou seja, que não tenha ligação com as obras do passado e que também não fará ligação com as futuras obras.

De uma maneira geral, não reconhecer a existência de gêneros equivale a supor que a obra literária não mantém relações com as obras já existentes. Os gêneros são precisamente essas escadas através das quais a obra se relaciona com o universo da literatura (TODOROV, 2008, p. 12).

E, desse modo, para chegar a uma contentável caracterização das obras fantásticas, Todorov expõe três condições necessárias para que possamos incluí-las no gênero fantástico. A primeira condição é a atitude do leitor (não o leitor real, mas um leitor implícito) em relação ao texto: o mesmo deve considerar o mundo da narrativa e hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos fatos decorridos.

A segunda condição é a possibilidade de a hesitação ser experimentada por uma personagem e essa condição, diferentemente da primeira e da terceira, pode não ser satisfeita. A terceira condição é a de que o leitor recuse tanto a interpretação “alegórica” quanto a interpretação “poética”, compreendendo a poesia e a alegoria como dois gêneros vizinhos ao fantástico. Partindo dessas condições Todorov elabora uma definição do que seja o gênero fantástico:

O fantástico implica portanto não apenas a existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói; mas também uma maneira de ler que se pode por ora definir negativamente: não deve ser nem “poética”, nem “alegórica” (TODOROV, 2008, p. 38).

É importante realizar uma problematização da ideia de Todorov que configura a terceira condição, porque é problemático pensar a literatura, fantástica ou não, sem o poético e sem a alegoria. Em seu processo de ficcionalização da realidade, a literatura constrói imagens diversas e metafóricas, além disso, o texto literário é poético por natureza, ou seja, não diz de qualquer forma e o que se diz não nos leva a apenas uma possibilidade. Na literatura fantástica as aberturas são ainda maiores, pois o insólito instaura a ambiguidade e abre diversificadas possibilidades de leitura.

Tomando como base para constituição do fantástico essas três condições, de diferentes valores na obra, Todorov conclui que o fantástico dura o tempo da hesitação; ao final da obra, se o personagem ou o leitor implícito optar por uma das respostas temos então um gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso.

O leitor pode determinar a permanência das leis da realidade para explicar os fatos ocorridos, temos nesse caso o gênero estranho, mas também o leitor pode optar por admitir

que possam existir novas leis da natureza para explicar o ocorrido, nesse caso temos o gênero maravilhoso. Todorov trabalha ainda com mais duas variações do fantástico: fantástico-estranho e fantástico-maravilhoso; no primeiro caso, no final da história, os eventos que parecem sobrenaturais no decorrer da história aludem para uma explicação racionalizada; já no segundo caso, as narrativas que se apresentam fantásticas finalizam com o assentimento do sobrenatural.

Nesse aspecto percebemos que as teorias de Freud e Todorov caminham em uma mesma perspectiva: a de assinalar a diferença entre o fantástico e o maravilhoso. Reconhecemos o caráter fundamental dessas noções de Todorov para os estudos da literatura fantástica, mas percebemos que ao longo da história dessa literatura a demarcação entre fantástico e maravilhoso se mostrou secundária; no nosso trabalho, por exemplo, demarcar essa diferença, nas três narrativas de Lygia Bojunga em análise, seria uma tentativa de reduzir e até mesmo simplificar enredos tão ricos. Ademais, essa diferenciação não nos parece relevante para compreender melhor os aspectos sobrenaturais.

Assim como os dois teóricos mencionados acima, Louis Vax (1974), outro teórico que se ocupou do assunto, também assinala essa diferença:

Os heróis atingem o maravilhoso no termo duma longa viagem; este maravilhoso, todavia, como é natural, não é a irrupção inexplicável do sobrenatural na natureza. A fantasia desenrola-se livremente. A narrativa fantástica, pelo contrário, gosta de nos apresentar, habitando o mundo real onde nos encontramos, homens como nós, postos de súbito em presença do inexplicável (VAX, 1974, p. 8).

Desse modo, segundo ele o fantástico ocorre ao irromper no mundo real algo sobrenatural. Vax (1974), nesse estudo, aponta para uma questão que muito nos interessa nessa pesquisa, a importância do modo em relação ao motivo, ou seja, a organização que o autor dará à narrativa, uma vez que a trama que ele fará, frequentemente com objetos e espaços comuns e cotidianos, para provocar o efeito fantástico é mais importante que a escolha do espaço ou do objeto em si.

Para compreender as noções de natural e sobrenatural destacamos nas teorias do fantástico um termo utilizado por Filipe Furtado, “metaempírico”, que, nosso entendimento, resume essa relação:

[o metaempírico] está para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana, como através de quaisquer aparelhos que auxiliem, desenvolvam ou supram essas faculdades. Portanto, o conjunto de manifestações assim designadas inclui não apenas qualquer tipo de fenómenos ditos sobrenaturais na acepção mais corrente deste termo (aqueles que, a terem existência objectiva, fariam parte dum sistema de natureza completamente diferente do universo conhecido), mas também

todos os que, seguindo embora os princípios ordenadores do mundo real, são considerados inexplicáveis e alheios a ele apenas devido a erros de percepção ou desconhecimento desses princípios por parte de quem porventura os testemunhe (FURTADO, 1980, p. 20).

Vax (1974), assim como Todorov (2008), trabalha os gêneros “vizinhos” ao fantástico traçando suas fronteiras com o intento de delimitar o “território” do fantástico em relação aos demais. Além disso, ele vai estudar a organização interna de uma narrativa fantástica voltando-se aos motivos que seriam “angustiantes”, nos enredos, considerando o espaço como um desses motivos. As noções de Vax (1974) sobre o espaço fantástico, que serviu como epígrafe para abertura deste capítulo, nos interessa sobremaneira neste estudo, pois acreditamos que as possibilidades de organização dos espaços nas narrativas fantásticas colaboram para a irrupção do fantástico, como a descontinuidade de um espaço que se desdobra ou um espaço que é não é o familiar e comum a todos, ou seja, particular.

Os espaços, assim como os outros motivos do texto fantástico, só podem transfigurar-se no novo mundo criado pelo fantástico, como afirma Irène Bessière (1974). Esse mundo é fabricado com elementos a partir do real, como já vimos em Iser (1996), mas também, como já assinalamos, a transgressão que se dá no fantástico desses elementos é muito mais aberta e plural: transgride sua ordem e desordem implicando em uma “desrazão” que desconstrói a racionalidade. O fantástico, nessa perspectiva, se alimenta das *realia* para em seguida questioná-las e esgarçar os seus limites.

A ficção fantástica fabrica assim outro mundo por meio de palavras, pensamentos e realidade, que são deste mundo. Esse novo universo elaborado na trama do relato se lê entre as linhas e os termos, no jogo das imagens e das crenças, da lógica e dos afetos, contraditórios e comumente recebidos (BESSIÈRE, 1974, p. 3).

Bessière (1974) acredita que a instituição desse novo mundo, fantástico, se dá por vias da linguagem, ou seja, a linguagem é trabalhada de forma tão transgressora que constrói outra possibilidade de real. Iser (1996) também assinalou a importância de a linguagem transgredir sua função designativa para assumir sua função figurativa: “[s]e no uso figurativo da língua seu caráter denotativo é paralisado, não desaparece entretanto a referência. Mas a referência de uso figurativo, nascido do relacionamento, não é mais resgatável a partir dos sistemas de referência existentes (ISER, 1996, p. 22); isso significa, portanto, que a linguagem figurativa tem como referente o real, mas ao demonstrá-lo não podemos mais falar em real e sim em fictício.

A respeito da linguagem literária, é igualmente importante o estudo de Michel Foucault, em “Linguagem e literatura”, texto em que afirma que o ser da linguagem é o

espaço: “Espaço porque cada elemento da linguagem só tem sentido em uma rede sincrônica. Espaço porque cada valor semântico de cada palavra ou de cada expressão é definido por referência a um quadro, a um paradigma” (2000, p. 168), e, portanto, o significante depende das combinações, substituições dos signos em um conjunto, ou seja, no espaço.

O filósofo francês assinala que a função da linguagem é o tempo, mas seu “ser” é o espaço e aponta para a necessidade de descentralizar os estudos literários da questão temporal e enfatizar a importância dos estudos espaciais para produção de sentidos. Partindo dessa perspectiva teórica, a pesquisadora Marisa Martins Gama-Khalil (2012) ressalta o espaço na constituição da narrativa literária, visto que os acontecimentos ficcionais, os personagens e o enredo necessitam de uma referência espacial para desenvolver-se. É importante observar também que os espaços não se limitam ao físico/geográfico, mas, para além disso, o espaço pode revelar lugares sociais, ideológicos e de poder. Desse modo, o espaço pode funcionar na narrativa para caracterização dos personagens, como projeção dos seus conflitos e como determinante para o desenrolar da história.

Bessière (1974), assim como os demais teóricos já citados neste estudo, também acredita em uma diferenciação entre fantástico e maravilhoso:

[...] o conto maravilhoso não surpreende, mesmo que perturbe. O insólito não é estranho. O maravilhoso é a linguagem da coletividade onde se encontra para descobrir que, sem ser ilegítima, a linguagem não diz mais o cotidiano. O maravilhoso não é outra coisa senão a emancipação da representação literária do mundo real e a adesão do leitor ao representado, onde as coisas acabam sempre acontecendo como deveriam acontecer (BESSIÈRE, 1974, p. 9).

A questão nova trazida por essa teórica é o fato de não considerar o fantástico como categoria ou gênero literário e sim como uma “lógica narrativa” (1974, p. 2) que trabalha as imagens do imaginário coletivo de modo surpreendente ou absurdo. Assim, mais uma vez temos reforçada a ideia de que o mais importante é o modo como se organiza os elementos na narrativa, ainda que a temática também seja importante.

Outro teórico que trouxe, nessa perspectiva, grandes contribuições foi o português Filipe Furtado, que em um primeiro estudo —*A construção do fantástico na narrativa* (1980) — fez um apanhado das teorias de outros autores e abordou o fantástico como gênero. Em um segundo momento, no e-dicionário de termos literários de Carlos Ceia, Furtado trabalhou com uma definição do fantástico como modo, com a intenção de explicar o grande número de categorias relacionadas ao fantástico. A seguir, uma breve definição e, de certa forma, uma justificativa para o trato do fantástico como modo:

Quando assim perspectivado, o modo fantástico abrange (como, entre outros, Rosemary Jackson apontou) pelo menos a maioria do imenso domínio literário e artístico que, longe de se pretender realista, recusa atribuir qualquer prioridade a uma representação rigorosamente “mimética” do mundo objectivo. Recobre, portanto, uma vasta área a muitos títulos coincidente com a esfera genológica usualmente designada em inglês por *fantasy* (FURTADO, 2013, s/p).

O entendimento do fantástico como propõe Furtado, modo e não gênero, nos parece mais acertado, visto que comprehende bem mais categorias de textos, como a ficção científica, o romance policial, o gótico e o grotesco. Compreendemos, portanto, que é menos relevante buscar nos inúmeros textos as diferenças entre eles e sim apontar o que seria comum, constantemente, em todos os textos do modo fantástico, nesse caso o elemento “metaempírico”. Esse termo empreende basicamente a mesma ideia do sobrenatural, usado pela maioria dos teóricos, mas segundo Furtado o “metaempírico” seria mais englobante, pois em algumas narrativas do modo fantástico ocorrem experiências, fatos ou objetos que estariam mais relacionados a uma época ou cultura e que não podemos qualificar como sobrenaturais.

Embora Furtado trabalhe com a perspectiva do modo fantástico, mais aberta e englobante, ele busca delinear, em seu livro *A construção do fantástico na narrativa* (1980), as diferenças entre fantástico, estranho e maravilhoso que podemos resumir em: aceitação, rejeição ou dúvida. No maravilhoso o elemento “metaempírico” nunca é negado, no estranho esse elemento é explicado racionalmente e no fantástico permanece a ambiguidade.

O teórico Italo Calvino (2006) vai propor uma ampliação do conceito de literatura fantástica em relação aos teóricos citados neste estudo; segundo ele os gêneros maravilhoso e estranho já estão na constituição do gênero fantástico, pois trabalham com a fantasia. Acreditamos que essa perspectiva é importante para os estudos de literatura fantástica, pois ao procurar demarcações entre fantástico, maravilhoso e estranho acabamos por reduzir a apreciação de uma narrativa.

Para Calvino (2006), o fantástico está na experimentação de acontecimentos paralelos à realidade e para isso independe a reação do receptor, também desse modo não se colocaria em questão uma diferenciação entre fantástico, maravilhoso e estranho. Essa noção de Calvino nos parece bem coerente, pois se colocarmos a cargo do receptor hesitar, aceitar ou recusar o efeito sobrenatural, teríamos para a mesma obra diferentes definições, de acordo com o sentimento de cada leitor. Não se quer aqui invalidar o papel da recepção, pois sabemos o leitor atua, por exemplo, como co-autor da obra literária. Contudo, o que Calvino pontua - estamos acordes com ele - é que a literatura fantástica traz em sua constituição um

acontecimento que irrompe contra a “lógica”; obviamente esse acontecimento poderá ser lido de diferentes maneiras por variados leitores, provocando ou não hesitação.

É fato, porém, que se o fantástico parte da *realia* e se essa realidade muda conforme o contexto histórico e a cultura, teremos, portanto, diferentes perspectivas sobre as narrativas fantásticas. A esse respeito, David Roas, pesquisador espanhol que prioriza o entendimento do fantástico como recepção, mostra-nos ser determinante o fator sociocultural para o fantástico:

necesitamos contrastar el fenómeno sobrenatural con nuestra concepción de lo real para poder calificarlo de fantástico. Toda representación de la realidad depende del modelo de mundo del que una cultura parte (ROAS, 2001, p. 14-15).

Em suma, para compreender a história narrada como fantástica é necessário analisá-la dentro de um contexto cultural: “[l]o fantástico, por tanto, está inscrito permanentemente em la realidad” (ROAS, 2001, p.25). Dessa forma, passamos a considerar que o elemento insólito que irrompe da realidade causará efeitos diversos dependendo do contexto e das condições de produção, circulação e recepção dos saberes vinculados. Admitimos, assim, como acredita a maioria dos teóricos, que existe diferença entre o fantástico, o maravilhoso e o estranho, mas essa diferença é melhor assinalada quando tomada na perspectiva das questões socioculturais e não pela simples aceitação ou não do leitor aos fatos narrados, como afirmam alguns autores.

Roas (2001) nos adverte de que o modo narrativo do fantástico se estabelece a partir de um código realista que transgride essa realidade transformando-a em outra. Quanto mais o autor se aproximar da realidade do leitor mais possibilidades ele tem para desestabilizá-la. Para esse teórico a condição para a irrupção do fantástico é o medo, sentimento que nasce diante daquilo que não se comprehende ou não conhece. O medo é antecedido pela surpresa que advém dos elementos da “nova” realidade, construída nas narrativas fantásticas.

Desde sus inicios, lo fantástico se ha convertido en el mejor recurso para expresar de forma simbólica la amenaza que supone la desfamiliarización de lo real, encarnándola, como decía antes, em monstruos horrendos o en fenómenos imposibles (ROAS, 2011, p. 84).

Logo, o medo seria uma possibilidade de condução do leitor na passagem do mundo real, familiar, para o mundo fantástico com elementos desconhecidos. O medo é o efeito ameaçador que traz então a instabilidade. A partir dessa afirmação de Roas logo pensamos nas inúmeras narrativas fantásticas já lidas e questionamos se em todas elas o medo era um elemento constitutivo. A esse respeito, é importante ressaltar que o medo não causa

necessariamente horror, terror ou repulsa; compreendemos que esse sentimento é o mesmo que surge no nosso cotidiano diante das situações, fatos ou pessoas que não nos são familiares, causando-nos uma inquietação. Desse modo, concluímos que o medo está, sim, presente nas narrativas fantásticas, algumas vezes acompanhado de terror ou repulsa; outras vezes é apenas algo que nos inquieta pelo desconhecimento.

É importante assinalar a esse respeito a diferenciação apontada por Roas entre angústia e medo, embora esse teórico considere uma aproximação entre esses sentimentos, visto que a angústia pode ser transformada em medo. Roas toma emprestado de Jean Delumeau a diferenciação entre medo e angústia:

El temor, el espanto, el pavor, el terror pertenecen más bien al miedo; la inquietud, la ansiedad, la melancolía, más bien a la angustia. El primero lleva a lo conocido; la segunda, hacia lo desconocido. El miedo tiene un objeto determinado al que puede hacer frente. La angustia no lo tiene, y se la vive como una espera dolorosa ante un peligro tanto más temible cuanto que no está claramente identificado: es un sentimiento global de inseguridad (DELUMEAU apud ROAS, 2011, p. 82-83).

Jaime Alazraki, no estudo intitulado “¿Que és lo neofantástico?” (2001), vai tratar especificamente dessa questão do medo nas narrativas fantásticas, concordando com a ideia de que o medo está mesmo presente, mas traçando uma diferença entre os tipos de medo. Segundo ele, o medo, sentimento mais ligado ao terror e ao horror, ocorre na literatura fantástica tradicional; já nas narrativas fantásticas a partir do século XX o que temos é uma inquietação, que é diferente do medo. Nesse aspecto não concordamos com Alazraki (2001), pois se pensarmos dessa maneira deixaremos tanto na literatura fantástica tradicional quanto nas do século XX de considerar várias narrativas como fantásticas; podemos tomar como exemplo as obras de Lygia Bojunga para demonstrar que essa demarcação não se concretiza. Todas as narrativas de Lygia estão contextualizadas no século XX, mas não é em todas que percebemos apenas inquietação, como por exemplo, *Corda Bamba* (1979), *O abraço* (2010), *Seis vezes Lucas* (2009), *Nós três* (2006); nessas narrativas o que temos são sentimentos de medo experimentados pelos personagens. Podemos ilustrar melhor com as narrativas analisadas neste trabalho. Em *A bolsa amarela*, Raquel experimenta constantemente a angústia com as situações que ela vive; já n’*O sofá estampado* e em *A casa da madrinha* percebemos em alguns momentos a presença do medo ou de sentimentos relacionados a ele como o pavor:

Olhou pra rua. Começou a achar horrível aquele cheiro de jasmim, o limo no telhado, o céu assim tão cinzento. E, só de pensar que podia encontrar de novo a

Mulher e o lenço de seda, se apavorou; quis ir embora depressa. Atravessou o túnel correndo. Pra sair logo lá fora (BOJUNGA, 2006, p. 202).

Ele não era de ter medo à toa-à toa, mas é melhor deixar pros outros essa história de ficar sozinho com um sujeito biruta no meio de um nevoeiro tão forte (BOJUNGA, 2011, p. 28).

Para sinalizar a diferença entre as narrativas fantásticas até o século XIX das narrativas a partir do século XX, Alazraki criou o termo neofantástico: “Neofantásticos porque a pesar de pivotear alrededor de um elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por sua visión, intención y su modus operandi” (ALAZRAKI, 2001, p. 276).

Alazraki acredita em três elementos caracterizadores do neofantástico: “a visión” — o neofantástico, ao invés de admitir a certeza do mundo real para em seguida questioná-la, vai assumir o mundo real como o disfarce de uma segunda realidade; “a intención” — a metáfora é a única maneira de construir uma segunda realidade; e por último o “*modus operandi*” — a literatura fantástica parte da realidade e gradativamente introduz o elemento que causa a hesitação, já o neofantástico parte desde o início da narrativa da hesitação; consequentemente, na literatura fantástica temos elementos históricos que fazem parte da realidade, já no neofantástico temos apenas as metáforas. Ainda no *modus operandi* Alazraki coloca uma das principais características do neofantástico: o fato de dispensar uma ambientação fantástica, isso porque ele inclui os efeitos da primeira guerra mundial, dos movimentos de vanguarda, da psicanálise, do surrealismo e do existencialismo.

Outro autor que pensou as alterações da literatura fantástica ao longo do tempo foi Jean Paul Sartre, filósofo existencialista. Para ele o fantástico “oferece a imagem invertida da união da alma e do corpo: a alma toma o lugar do corpo e o corpo o da alma” (SARTRE, 2005, p. 137). Na literatura fantástica tradicional buscava-se a transcendência do humano e por isso a criação de um outro universo, já na literatura fantástica contemporânea o objeto é o homem, assim o foco é na sua condição humana.

Desse modo, no fantástico contemporâneo o fato não tem importância, pois o homem é “um microcosmo, é o mundo, toda a natureza: é somente nele que se mostrará toda a natureza enfeitiçada” (SARTRE, 2005, p. 138). O fantástico no contemporâneo é a possibilidade de refletir a imagem do homem, mas uma imagem invertida, ao avesso.

Sartre (2005) propõe a ideia do mundo anverso (normal) e do mundo reverso (invertido), sendo que na literatura fantástica tradicional o mundo vai do anverso ao reverso, mas na literatura fantástica contemporânea vai do reverso ao anverso. Para esse teórico as imagens invertidas do mundo reverso não causarão hesitação ou espanto e sim um mal-estar.

Nesse aspecto, ainda que com terminologias diferentes, as ideias de Sartre e Alazraki sobre a literatura fantástica contemporânea se aproximam.

Acreditamos que é válido e legitimo o trabalho de apontar as mudanças ocorridas ao longo do tempo, mas questionamos a necessidade de criação de um outro termo, “neofantástico”, para marcar essas mudanças. Isso porque a cada século ocorrerão transformações, como ocorrem em toda a literatura, e nem por isso precisaremos criar novos termos para sinalizá-las. Também não concordamos com a afirmação categórica de que na literatura fantástica contemporânea o objeto seja apenas o homem e sua condição humana, pois isso implica desconsiderar as narrativas que tem por objeto o fato, e igualmente não podemos desvincular o homem do fato nem o fato do homem.

Não podemos deixar de considerar, como nos assevera Júlio Cortázar (2006), que a literatura fantástica será sempre aberta e plural, ou seja, não inclinará para uma ou outra conclusão, pois dela esperamos o inesperado quando os reversos anulam os anversos. Partiremos sempre dessa perspectiva de que não existe fantástico fechado e também do ponto de convergência entre a maioria dos teóricos: “o fantástico se opõe diametralmente ao real e ao normal” (PAES, 1985, p. 184).

Vale destacar também que não encontraremos procedimentos, temas ou motivos exclusivos na caracterização do modo fantástico, o que temos, de acordo com Remo Ceserani (2006, p. 67), é “uma particular combinação, e um particular emprego, de estratégias retóricas e narrativas, artifícios formais e núcleos temáticos”. É justamente essa posição que nos motiva a acreditar que o espaço é um elemento de grande valia na estratégia de irromper o fantástico, pois se abre às mais variadas possibilidades, como assinala Marilena Chauí:

A encruzilhada sempre fatídica. O fechado, propício à emboscada e o aberto que nos expõe ao nada. Onírico e mítico, ser dos confins inalcançável pela geometria, o espaço é mistério absoluto. Além de cada paisagem somente outra paisagem, além de cada horizonte apenas outro horizonte. Rasteado de sinais, dá medo (CHAUI, 2009, p. 33).

Cortázar toma emprestada de Victor Hugo a noção de “ponto vélico” para pensar a ficção fantástica, que no nosso entender ajuda a situar a importância das espacialidades no fantástico: “lugar de convergência, ponto de intersecção misterioso” (CORTÁZAR, 2006, p. 179). O “ponto vélico” seria o lugar onde nós estaríamos fora do lugar e onde a ordem e as leis não nos alcançaria, esse lugar só pode ser fantástico.

Remo Ceserani trabalha em um dos capítulos do seu estudo *O fantástico* (2006) os procedimentos formais e sistemas temáticos do fantástico, com o intuito de apontar os elementos distintivos e a forma como eles costumam se organizar nas narrativas fantásticas.

Um desses procedimentos narrativos é a passagem de limite e de fronteira que ocorre quando passamos da extensão da realidade, do familiar e do habitual para o incompreensível e enigmático e ocorre muitas vezes na dimensão do sonho, pesadelo ou da loucura.

O personagem protagonista se encontra repentinamente como se estivesse dentro de duas dimensões diversas, com códigos diversos à sua disposição para orientar-se e compreender (CESERANI, 2006, p. 73).

Quando nos situamos nessa fronteira entre o “real” e o fantástico eles se interpenetram e temos uma mudança de dimensão do cotidiano para o insólito. Temos ainda, nesse mesmo sentido de zona de limite dentro da narrativa fantástica, o que Ceserani chama de objeto mediador. Esse objeto, segundo o autor, é “testemunho inequívoco do fato de que o personagem-protagonista efetivamente realizou uma viagem, entrou em outra dimensão de realidade” (2006, p. 74).

Podemos ainda, recorrer à noção de Italo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas* (1990), do objeto mágico, que cria uma rede de inter-relações na narrativa entre os personagens e os acontecimentos, tornando-se como um fio condutor de magia.

A partir do momento em que um objeto comparece numa descrição, podemos dizer que ele se carrega de uma força especial, torna-se como o pólo de um campo magnético, o nó de uma rede de correlações invisíveis. O simbolismo de um objeto pode ser mais ou menos explícito, mas existe sempre. Podemos dizer que numa narrativa um objeto é sempre um objeto mágico (CALVINO, 1990, p. 47).

Em muitos casos, esse objeto vai além e funciona como um espaço de onde se desencadeiam as ações e a localização dos personagens, colocando-se como fronteira entre o real e o irreal. A partir das narrativas literárias que analisamos neste estudo — *A bolsa amarela*, *A casa da madrinha* e *O sofá estampado* da autora Lygia Bojunga — pensamos na ideia de objeto-espaco, pois não poderíamos conceber como apenas objeto, por exemplo, a bolsa amarela, que é o lugar onde os galos, a guarda-chuva e a alfinete moram e de onde irradia boa parte das ações.

Filipe Furtado no seu estudo *A construção do fantástico na narrativa* (1980) dedica um capítulo para discutir o papel do espaço na ficção fantástica, apontando para a colaboração dele na manutenção da ambiguidade. O autor marca como o espaço fantástico aparentemente se mostra conectado ao real, levando o leitor a aceitá-lo para em seguida desestabilizá-lo:

[o autor] deve escolher um espaço híbrido, descontínuo, formado por associação forçada de elementos dissonantes e reciprocamente exclusivos, que constitua o fundo adequado à incerteza e indefinição da história (FURTADO, 1980, p. 125).

Esse espaço, aberto e plural, remete-nos ao estudo de Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1997), em que eles desenvolvem as noções de espaço liso e estriado. Para esses estudiosos, “o espaço pode sofrer dois tipos de corte: um definido pelo padrão, o outro, irregular e não determinado, podendo efetuar-se onde quiser” (1997, p. 183).

Tipicamente sedentário, o espaço estriado tende ao fechado; a sua movência é restrita, ao contrário do liso, ele não permite que os elementos que o constituem se alterem, forçando-os à uma homogeneidade/normatização. O espaço liso é characteristicamente nômade e aberto, isso significa que a movimentação se dá de forma mais livre, pensemos, então, em um espaço descentralizado que une elementos diversos de forma heterogênea:

A elaboração do espaço liso desencadeia uma propagação descentrada, que se caracteriza por metamorfoses contínuas, desencadeando uma rede complexa de linhas.

[...] No estriamento, existe a coordenação das linhas e dos planos, indicando a normatização da vida e a classificação de funções e lugares dos sujeitos que nele se encontram inseridos (GAMA-KHALIL, 2010, p. 225)

Portanto, no espaço estriado, o que temos é uma rigidez, uma regulação social. Já no espaço liso, opondo-se ao estriado, a organização pode se dar de diferentes maneiras, pois ele não é fixo e pode sofrer alterações. Ao espaço liso podemos evocar a espacialidade insólita, um espaço “fantástico”, com recursos outros para os personagens e consequentemente ainda mais polissêmico.

É importante assinalar que os espaços não se mantêm infinitamente liso ou estriado, desse modo, um espaço liso pode se estriar e o contrário também é possível. Essas mudanças espaciais podem ocorrer, como veremos nas narrativas analisadas pelas alterações, voluntárias ou involuntárias, do espaço ocupado pelo sujeito:

Outras vezes ainda devemos lembrar que os dois espaços só existem de fato graças às misturas entre si: o espaço liso não pára de ser traduzido, transvertido num espaço estriado; o espaço estriado é constantemente revertido, devolvido a um espaço liso (DELEUZE E GUATTARI, 1997, p. 157).

Aos estudos de Deleuze e Guattari podemos colacionar os estudos de Foucault em *Outros espaços* (2001) e *As palavras e as coisas* (2002); Foucault também trabalha com dois grandes tipos de espaços: o heterotópico e o utópico. O primeiro “são espécies de lugares que

estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis" (FOUCAULT, 2001, p. 415), esses espaços estão abertos à multiplicidade e por isso pode ser relacionado à noção de espaço liso, como assinala Gama-Khalil (2008). No ver de Foucault:

As heterotopias inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruínam de antemão a "sintaxe", e não somente aquela que constrói as frases — aquela menos manifesta, que autoriza "manter juntos" (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas (FOUCAULT, 2002, p. XIII).

As heterotopias "arruínam a 'sintaxe'", pois assumem diversas formas e mesmo fazendo parte de todas as culturas não encontramos uma heterotopia que seja comum a todas. O espaço heterotópico tem em relação aos outros espaços a função de instituir um espaço de ilusão que funciona como denúncia dos espaços reais ou criar um outro espaço real totalmente perfeito em contraposição ao nosso desordenado.

O segundo espaço, o utópico, ao qual podemos associar à noção de espaço estriado, é "a própria sociedade aperfeiçoada ou é o inverso da sociedade mas, de qualquer forma, essas utopias são espaços que fundamentalmente são essencialmente irreais" (FOUCAULT, 2001, p. 415), é aquele que se percebe organizado e delineado pelas relações de poder e esses quando não têm lugar na realidade são desenhados na fantasia. Diante do exposto, não é difícil verificar o quanto o espaço pode colaborar para a irrupção do fantástico e para a polissemia que é deflagrada por meio de cenas, sujeitos, objetos e situações insólitas.

2. A BOLSA AMARELA: OBJETO MEDIADOR ENTRE REALIDADE E FANTASIA

Esse é o verdadeiro atrativo de qualquer ficção, verbal ou visual. A obra de ficção nos encerra nas fronteiras do seu mundo e, de uma forma ou de outra, nos faz levá-la a sério.

Humberto Eco

Narrar, fabular e criar ficções para elaborar um “eu” e encontrar o “sentido” da nossa existência. A autora Nancy Huston (2010, p. 23) nos assevera de que não nascemos “alguém”, mas passamos a ser “alguém” por meio da construção de um “eu”; essa elaboração se dá por meio da aprendizagem da fabulação, a nossa existência é uma narrativa: o nosso nascimento, as nossas relações, os conflitos, as experiências e, por fim, a morte.

Para dispor de um *ego*, é preciso aprender a fabular. Depois, comodamente, esquecemos disso, mas foi preciso tempo e muita ajuda para nos tornarmos alguém. Foi preciso camadas e camadas e camadas de impressões compiladas em histórias. Canções. Contos de fadas. Exclamações. Gestos. Regras. Socialização. Limpão. Sujo. Não diga isso. Não faça aquilo. Bing, bang, bong (HUSTON, 2010, p. 23).

É esse mecanismo de fabular que a personagem protagonista d’*A bolsa amarela*, Raquel, vai utilizar para reelaborar o seu “eu”. Esse livro, publicado em 1976 e traduzido para vários idiomas, é um dos poucos da autora Lygia Bojunga narrado em primeira pessoa. Raquel, filha mais jovem da família, vai a partir da narração de sua história reconstruir os “sentidos”, em especial seus três grandes desejos: de ser escritora, de ser homem e de ser adulta.

Raquel vivia vários conflitos por acreditar que somente os adultos e os homens tinham liberdade para expressar seus desejos; de repente a vontade de ser escritora também foi crescendo, por isso ela procurava um lugar para esconder suas vontades, isso porque em alguns momentos elas cresciam muito e não era mais possível esconder das outras pessoas.

Eu tenho que achar um lugar pra esconder as minhas vontades. Não digo vontade magra, pequenininha, que nem tomar sorvete a toda hora, dar sumiço da aula de matemática, comprar um sapato que eu não aguento mais o meu. Vontade assim todo mundo pode ver, não to ligando a mínima. Mas as outras — as três que de repente vão crescendo e engordando toda vida — ah, essas eu não quero mais mostrar. De jeito nenhum.

Nem sei qual das três me enrola mais. Às vezes acho que é a vontade de crescer de uma vez e deixar de ser criança. Outra hora acho que é a vontade de ter nascido garoto em vez de menina. Mas hoje tô achando que é a vontade de escrever (BOJUNGA, 2005, p. 9).

A solução para esconder suas vontades veio com a bolsa amarela, com inúmeras repartições da bolsa, Raquel pôde acomodar as suas vontades e todos os seus pertences; a bolsa amarela torna-se, então, um elemento fundamental da narrativa. A bolsa passa de um simples objeto portátil para um espaço que abriga as suas vontades, não só para escondê-las, mas também para organizá-las. A proposta neste capítulo é investigar os espaços da narrativa, com especial atenção ao espaço da bolsa, para compreender em que circunstâncias esses espaços colocam-se entre o “real” e o “irreal” e em que medida contribuem para os sentidos produzidos pela narrativa.

Em um primeiro momento, é importante refletir sobre a bolsa amarela como um objeto-espacó. A bolsa amarela veio em um dos vários pacotes enviados pela tia Brunilda; ela sempre enviava para a família de Raquel pacotes de roupas, sapatos e bolsas que ela não usava mais, cujo conteúdo era sempre dividido entre suas irmãs e sua mãe, pois eram roupas de adulto. Certo dia, contrariando o costume, sobrou algo para Raquel, era a bolsa amarela:

A bolsa por fora:

Era amarela. Achei isso genial: pra mim, amarelo é a cor mais bonita que existe. [...] Ela era grande; tinha até mais tamanho de sacola do que de bolsa. Mas vai ver ela era que nem eu: achava que ser pequena não dá pé (BOJUNGA, 2005, p. 27).

A bolsa por dentro:

A bolsa tinha sete filhos! (Eu sempre achei que bolso de bolsa é filho da bolsa.) E os sete moravam assim: Em cima, um grandão de cada lado, os dois com zipe; [...] Logo embaixo tinha mais dois bolsos menores, que fechavam com botão. Num dos lados tinha um outro — tão magro e tão comprido [...]. No outro lado tinha um bolso pequeno, feito de fazenda franzidinha [...]. E por último tinha um bem pequenininho, que eu logo achei que era o bebê da bolsa (BOJUNGA, 2005, p. 28).

A partir de então a bolsa tornou-se o espaço utilizado por Raquel para guardar suas vontades, não as vontades “magras” que todos possuem e que podem ser realizadas com facilidade, mas sim as vontades que “engordam” por estarem ligadas aos seus conflitos cotidianos. Na bolsa ela colocou também suas ideias e tudo o mais que ela queria esconder dos adultos e, principalmente de sua família. Esse objeto-espacó torna-se um personagem na narrativa, passando por um processo de desobjetivação, que em contraposição à transformação do sujeito em objeto, vai aproximá-lo de um ser vivo e, principalmente de Raquel: “vai ver ela era que nem eu”, “[a] bolsa tinha sete filhos”, tornando-se como um fio condutor. Como afirmei no capítulo anterior, Italo Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas* (1990, p.47) define os objetos como mágicos, pois eles criam uma rede de inter-relações na narrativa entre os personagens e os acontecimentos.

A bolsa como objeto mágico que conduz a narrativa pode ser inserida em uma tradição mítica de objetos que inclui desde a Caixa de Pandora, na mitologia grega, que narra a criação de todos os males humanos, até a Arca de Noé, na tradição bíblica, que protegeu Noé, sua esposa e um casal de animais de cada espécie para dar início a uma nova linhagem humana. Também é possível inseri-la em uma tradição literária de narrativas orais e contos de fadas que possuem objetos fundamentais para o enredo, tais como: o chapéu do mágico de onde se tira e esconde algo mágico, a capa invisível, o tapete que voa, o anel mágico e outros.

A bolsa estava com Raquel todo o tempo e em todos os lugares, e por isso entendemos que a bolsa se torna uma extensão dela, que poderíamos aproximá-la dos seus processos inconscientes, em especial pelo modo como ela organiza os elementos dentro da bolsa:

Cheguei em casa e arrumei tudo que eu queria na bolsa amarela. Peguei os nomes que eu vinha juntando e botei no bolso sanfona. O bolso comprido eu deixei vazio, esperando uma coisa bem magra pra esconder lá dentro. No bolso bebê eu guardei um alfinete de fralda que eu tinha achado na rua, e no bolso de botão escondi uns retratos do quintal da minha casa, uns desenhos que eu tinha feito, e umas coisas que eu andava pensando. Abri um zíper; escondi fundo minha vontade de crescer; fechei. Abri outro zíper; escondi mais fundo minha vontade de escrever; fechei. No outro bolso de botão espremi a vontade de ter nascido garoto (ela andava muito grande, foi um custo pro botão fechar). Pronto! a arrumação tinha ficado legal. Minhas vontades tavam presas na bolsa amarela, ninguém mais ia ver a cara delas (BOJUNGA, 2005, p. 30-31).

É importante ressaltar, na citação acima, o fato de Raquel usar a bolsa para “prender” as suas vontades, ou seja, reprimir os seus desejos em função da opressão sofrida por ela. As vontades foram guardadas em espaços dentro da bolsa (inconsciente) que ficavam fechados e para acessá-los era necessário abrir e fechar um zíper, para que não ficasse visível para as outras pessoas quando as vontades aumentavam.

Além disso, alguns objetos guardados na bolsa são representativos para os sentimentos e experiências de Raquel, o alfinete de fralda, guardado no bolso bebê, por exemplo, só se comunicava por meio da escrita, a pontinha riscava tudo que o alfinete queria dizer para comunicar-se com Raquel e com os outros “moradores” da bolsa, assim como Raquel, que só podia inventar, criar e fazer suas reflexões escrevendo; era o momento em que ela podia expressar todas as suas ideias.

Também importante é o fato de ela guardar no mesmo bolso as ideias que ela estava pensando, fotos do quintal de sua casa e desenhos feitos por ela, visto que o quintal era o lugar para onde Raquel queria retornar por compreendê-lo como o espaço em que ela tinha liberdade para brincar, vários bichos (galinha, cachorro, gato) para conversar, muitos lugares para se esconder e, especialmente, por ser o lugar em que sua família vivia em harmonia.

Dessa forma, associar o quintal às ideias e aos desenhos apontam para a sua necessidade de estar livre para inventar.

Durante a narrativa outros personagens também foram ganhando espaço dentro da bolsa, como o galo Rei, que saiu direto do romance que Raquel havia criado para esconder-se dentro da bolsa amarela. A ideia de escrever um romance veio da necessidade de um momento de reflexão sobre os conflitos com sua família; ela era a filha mais jovem e havia nascido quando os outros três irmãos já estavam com mais de dez anos, o que gerava inúmeros embates entre eles: “[f]ico achando que é por isso que ninguém aqui em casa tem paciência comigo: todo mundo já é grande há muito tempo, menos eu (BOJUNGA, 2005, p. 11). No começo ela escolhia algum nome dentre aqueles que ela havia guardado no “esconderijo” (nomes que ela gostava), e criava uma personagem para trocar cartas:

Prezado André

*Ando querendo bater papo. Mas ninguém ta afim. Eles dizem que não têm tempo.
Mas ficam vendo televisão. Queria contar minha vida. Dá pé?
Um abraço da Raquel (BOJUNGA, 2005, p. 10).*

As respostas das cartas chegavam de maneira inusitada, ora ela ia calçar o sapato e achava dentro a carta, ora a carta chegava com a ventania; traziam, de maneira geral, ideias de como lidar com os embates do dia a dia com os irmãos e os pais. De maneira inventiva ela descobre uma maneira de conversar com alguém para falar dos seus problemas familiares e íntimos (ser um garoto e crescer rapidamente), já que em casa somente os adultos podiam se expressar.

Podemos perceber que a vontade de escrever aliada à criação de um plano insólito/imaginário surge de uma necessidade de elaborar um “eu”, que, em muitos momentos, não sabe como lidar consigo mesmo, fato que aproxima essa escrita da noção de diário íntimo de Maurice Blanchot (2005, p. 274), pois, segundo ele, com a escrita do diário íntimo garante-se — “salvar a escrita, para salvar sua vida pela escrita, para salvar seu pequeno eu (as desforras que se tiram contra os outros, as maldades que se destilam) ou para salvar seu grande eu, dando-lhe um pouco de ar, e então se escreve para não se perder na pobreza dos dias” — e é essa tentativa que percebemos quando Raquel fala de suas dores e experiências por meio da escrita.

Os conflitos vividos com a família surgiam, muitas vezes, porque Raquel inventava histórias envolvendo os irmãos, a vontade de criar era tão grande que ela não sabia lidar muito bem, até que, em uma das correspondências, André, o amigo criado por Raquel, a aconselha a

inventar histórias com personagens que não sejam os irmãos e os pais, pois assim não geraria tanto conflito:

Se você inventa uma história com gente que não existe, aposto que ninguém liga. Teu pessoal só fica chateado porque no meio da invenção você bota o namorado da tua irmã no meio, ou então o gato da vizinha, ou então a tia Brunilda, ou não sei que mais. Mas se você inventa um caso com gente inventada, com casa inventada, com bicho inventado, aposto que não te dão mais cascudo nem... (BOJUNGA, 2005, p. 15)

Raquel resolveu, então, escrever um romance, pois “todo mundo sabe que romance é a coisa mais inventada do mundo” (BOJUNGA, 2005, p. 21) e assim ela deixaria de chatear a família dela. Sabemos que o romance em uma noção mais popular é a “descrição mais ou menos longa das ações e sentimentos de personagens fictícios, numa transposição da vida para um plano artístico (FERREIRA, 2000, p. 612), mas Candido em sua pesquisa sobre o romance percebendo as nuances desse gênero o definiu “pílula dourada” ou de “remédio adocicado”:

Assim como os médicos e farmacêuticos misturam açúcar num remédio amargo mas necessário, ou pintam da cor do ouro uma pílula de gosto repelente, para levarem as crianças a ingeri-los em seu próprio benefício, a verdade crua e por vezes dura pode ser disfarçada com os encantos da fantasia, para chegar melhor aos espíritos (CANDIDO, 1989, p. 84).

Desse modo, podemos compreender o romance como uma “pílula” que nos provoca reflexão sobre o nosso “real”, não para nos fazer adormecer, mas para desestabilizar tirando-nos do lugar comum e conduzindo-nos a descobertas do mundo e, muitas vezes, de nós mesmos. O pequeno romance inventado por Raquel, contava a história de um galo, chamado Rei, que passa toda a história indeciso se foge ou não do galinheiro onde morava com mais quinze galinhas, pois não queria mais ser o chefe delas; no final o galo Rei, infeliz com a sua condição, resolve que o melhor era ele fugir e o romance termina com a sua fuga:

— Se ajudaram? Ah! Quando eu expliquei que desde pequenininho eu sonhava com um galinheiro legal, todo mundo dando opinião, resolvendo as coisas, achando furada essa história de um galo mandar e desmandar a vida toda, sabe o que é que elas (as galinhas) fizeram? Chamaram o dono do galinheiro e deram queixa de mim (BOJUNGA, 2005, p. 36).

O galo Rei fugiu do romance e foi parar dentro do quarto de Raquel para esconder-se na bolsa amarela, desse modo, percebemos que no imaginário de Raquel há planos diferentes, pois o galo sai de um plano inventado e entra em um plano insólito: “Espiei debaixo da cama, atrás da cadeira, dentro do armário — nada. Mas aí o galo cantou muito aflito: um canto assim

de gente que ta presa e quer sair. ‘Tá dentro da bolsa amarela!’ Abri a bolsa correndo. O galo saiu lá de dentro” (BOJUNGA, 2005, p. 32). Rei havia decidido que tendo sido inventado por Raquel ele tinha que decidir o que fazer da sua vida; resolveu que não iria mais ser um galo “tomador-de-conta-de-galinha” como seu pai e avôs e que iria lutar pelas suas ideias, assim como fez Tiradentes e as demais pessoas importantes da história brasileira.

Raquel achou legal o galo que ela havia inventado fugir do romance, mas resistiu à ideia de deixá-lo ficar dentro da bolsa, pois as vontades engordavam muito e ora ou outra a bolsa ficava tão pesada que ela mal conseguia carregá-la, além do mais se descobrissem o Rei dentro da bolsa ela teria mais problemas com a família dela. Mas, apreensiva com o destino de Rei, Raquel decidiu deixá-lo se esconder na bolsa:

Fiquei numa aflição danada. E se pegavam ele lá fora? E se ele não encontrava outro esconderijo bom? Aí mesmo é que ele nunca mais encontrava a tal ideia pra lutar por ela.

— Ei, Rei! — Ele parou e olhou pra mim. Abri a bolsa: — Pode entrar. Ele nem esperou outro convite: deu um vôo espetacular, passou rentinho do nariz das minhas irmãs e aterrissou dentro da bolsa (BOJUNGA, 2005, p. 40).

Percebemos também nessa passagem que no plano insólito criado por Raquel as suas irmãs não conseguem perceber o Rei que é um “ser inventado”. Antes de entrar na bolsa o Rei pediu à Raquel para pegar outro nome no bolso sanfona, pois Rei ele não gostava e também não combinava com ele que era uma pessoa simples. Mesmo sem gostar muito da ideia Raquel permitiu que ele escolhesse outro nome; ele entrou na bolsa e escolheu o nome Afonso:

— Peguei o Afonso.

— Afonso?!

— É

Achei que ele e Afonso não combinavam de jeito nenhum.

— Mas você não tem cara de Afonso.

— Posso não ter cara, mas tenho certeza que o meu coração é um coração de Afonso. — Bocejou, disse que tava morrendo de sono, e eu então fechei a bolsa pra ele dormir (BOJUNGA, 2005, p. 41).

Esse personagem, “morador” da bolsa também é muito representativo, pois incita várias reflexões, tais como determinar a profissão e a vida da criança baseado na profissão de seus pais, o que implica também exigir uma igualdade de comportamentos e ideias. Afonso não queria ser um galo “tomador-de-conta-de-galinha” como fora seu pai, seu avô e tataravô, pois ele tinha perspectivas e sonhos diferentes deles: “Mas eu não era que nem meu avô, que nem meu bisavô, que nem meu tataravô, o que é que eu podia fazer? Eu sei que ia ser muito

mais fácil eu continuar pensando igualzinho a eles. Mas eu não pensava, e daí? (BOJUNGA, 2005, p. 37).

A hierarquia que Afonso contestava no galinheiro é outro fator importante a pensar, pois ele queria mais galos com os quais pudesse dividir a responsabilidade e, principalmente queria que as galinhas tivessem autonomia “Subi no puleiro e berrei: ‘Não quero mandar sozinho! Quero mais galos! Quero as galinhas mandando junto com os galos!’” (BOJUNGA, 2005, p. 36). Transpondo essa contestação para a sociedade podemos interpretar uma contestação de um sistema social patriarcal que coloca a mulher em uma posição subordinada ao homem. Esse valor social incomoda sobremaneira a personagem Raquel, a ponto de ela acreditar que o único modo de ser representada socialmente é sendo garoto.

É curioso na narrativa Raquel escrever um romance em que um galo (homem) se incomoda com esse lugar social do homem e as galinhas sentem-se bem na condição de subordinação ao galo, o que nos leva a pensar em uma crítica ao conformismo social, não só em relação ao machismo, mas também às demais formas de preconceito.

Um dia botaram outro galo junto comigo. Só pra ver o que é que eu fazia. Eles estavam crentes que eu ia armar um barulho e dizer: “Ou você ou eu mandando no galinheiro! Vamos brigar pra resolver qual de nós dois é o dono dessas galinhas todas!” Mas em vez disso eu falei: “Oi, colega. Me ajuda a acabar com a mania da gente ter que mandas nelas todas?” Pra quê! Todo mundo foi correndo fazer queixa de mim (BOJUNGA, 2005, p. 37).

O fato de Afonso ser um galo que pensava diferente trouxe inúmeros problemas, pois todos que adotam socialmente um comportamento fora do padrão tende a não ser aceito, além de sofrer punições de diferentes ordens, assim como Afonso: “Me botaram num quartinho escuro. Tão escuro que quando eu saí de lá tava todo preto. Só depois é que a cor foi voltando. Fiquei preso um tempão; sofri à beça” (BOJUNGA, 2005, p. 36). Os papéis sociais são definidos *a priori* e toda a organização desse espaço social leva o indivíduo à compreensão da sua posição, assim como os comportamentos e restrições a que estão sujeitos.

O guarda-chuva, outro “morador” da bolsa, foi um presente de Afonso para Raquel. Voltando da escola Raquel parou para descansar, pois a vontade de ser escritora começou a aumentar já que a professora não a deixou terminar a redação que ela havia iniciado. Afonso foi dar uma volta, para tentar encontrar a ideia para lutar, mas acabou achando um guarda-chuva: “— Achou? — Não. Mas achei um guarda-chuva. Estava perdido. Fiquei muito contente porque eu andava querendo te dar um presente. Toma” (BOJUNGA, 2005, p. 47). Raquel sempre quis ter um guarda-chuva, mas nunca havia ganhado um, e desde que ganhou a bolsa imaginava que o bolso magro e comprido seria ideal para guardar um guarda-chuva.

Afonso em seguida começou a contar a história do guarda-chuva, pois a língua que o guarda-chuva falava só era compreendida por galo; e essa história também nos ajuda a compreender os sentimentos de Raquel. O guarda-chuva foi feito em uma fábrica por um homem que permitia às coisas escolherem se elas queriam ser homem ou mulher e esse guarda-chuva havia escolhido ser mulher:

O homem então fez um guarda-chuva menor que guarda-chuva homem. E usou uma seda cor-de-rosa toda cheia de flor. O cabo ele não fez reto não: disse que guarda-chuva mulher tinha que ter curva. E pendurou no cabo uma correntinha que às vezes guarda-chuva homem não gosta muito de usar (BOJUNGA, 2005, p. 48).

Raquel ficou pensativa ao ouvir que a guarda-chuva mesmo tendo a possibilidade de escolher quis ser uma mulher; pensou como seria melhor se ela também quisesse escolher nascer mulher ao contrário de desejar tanto ser um garoto, isso faria sua vontade de ser garoto sumir, além do mais a bolsa amarela ficaria mais leve. Contudo Raquel ficou mesmo intrigada foi com o fato de a guarda-chuva querer ser pequena toda a vida; quando ela foi feita pediu ao homem para fazer o cabo pequeno, pois achava que ser pequena era uma “curtição”:

O homem se espantou:
 — E se mais tarde você cismar de crescer?
 — Não sei pra que: ser pequena é uma curtição.
 Mas ele ficou cismado:
 — Às vezes a gente quer muito uma coisa e então acha que vai querer a vida toda. Mas aí o tempo passa. E o tempo é o tipo de sujeito que adora mudar tudo. Um dia ele muda você e pronto: você enjoa de ser pequena e vai querer crescer (BOJUNGA, 2005, p. 49).

Depois de muito pensar a guarda-chuva decidiu que queria ser pequena mesmo, mas queria ter em seu interior a forma de ficar grande; então, ela foi feita com um cabo flexível que podia ficar grande quando quisesse. A guarda-chuva tinha receio de crescer e perder a vontade de brincar, pois “gente grande tem mania de achar que porque é grande não pode mais brincar (BOJUNGA, 2005, p. 50)”; até que ela resolveu experimentar ficar grande e percebeu que ela poderia ser grande e continuar brincando sem problemas. Percebemos que o desejo da guarda-chuva revela um posicionamento diferente em relação ao adulto, a guarda-chuva entende que as responsabilidades que a fase adulta nos impõe impedem a fantasia e as brincadeiras de quando se é criança; já Raquel, que é muito oprimida pelos adultos, deseja ocupar esse lugar de “poder” para sentir-se menos vulnerável. Na brincadeira de ficar grande depois pequena, pequena e grande a guarda-chuva enguiçou; assim ela não abria mais e não ficava nem grande, nem pequena. Sua história também “enguiçou” no dia em que ela enguiçou, não tinha mais fatos e nem mesmo fim. A partir do processo de ficar grande e

pequeno podemos refletir sobre como o adulto vai perdendo a capacidade de imaginar e depois de “enguiçada” a imaginação a vida/história se coloca mais fechada sem as muitas possibilidades que se abrem no imaginário.

Raquel já não estava tão contente com seu presente, pois a guarda-chuva não falava a língua de Raquel, a história dela não tinha fim e ela não funcionava, porém pensou que ela poderia ter outra utilidade: “Bonitinha era. Muito. Tão bonitinha que eu acabei pensando: ‘Bom, paciência. Em vez dela servir de guarda-chuva, agora serve pra gente gostar de olhar.’ E então enfiei ela no bolso magro e comprido (BOJUNGA, 2005, p. 53)”.

O guarda-chuva está, segundo o dicionário de símbolos de Jean Chevalier e Alan Gheerbrant, relacionado ao acolhimento e proteção; por isso Raquel queria tanto um guarda-chuva: “— Muito obrigada, viu, Afonso? Eu pensei que só ia ter uma guarda-chuva assim no dia que eu fosse grande” (BOJUNGA, 2005, p. 49). Da mesma forma é muito sugestivo que a guarda-chuva que Raquel ganhou não falasse a língua dela, pois a guarda-chuva desejava ser mulher e continuar sempre pequena, o contrário do que Raquel desejava. A guarda-chuva compreendia a fase adulta da vida como a fase em que é necessário assumir responsabilidades e que não se tem tempo ou vontade de brincar; já Raquel desejava muito ser adulta, pois compreendia essa fase como sinônimo de liberdade, ou seja, ela poderia fazer e falar o que quisesse.

Raquel, com seus posicionamentos, contestava a noção social que se criou para a figura da criança a partir do século XVIII, de uma criatura pura, frágil e ingênua, comparada, inclusive, aos anjos. A partir dessa nova concepção de criança surgiu também a ideia de um adulto que socialmente é o responsável pela criança, por manter seu bem-estar, dar cuidados físicos e psicológicos e em especial prover sua educação:

Formou-se assim essa concepção moral da infância que insistia em sua fraqueza mais do que naquilo que M. de Granaille chamava de sua “natureza ilustre”, que associava sua fraqueza à sua inocência, verdadeiro reflexo da pureza divina, e que colocava a educação na primeira fileira das obrigações humanas (ARIÈS, 1981, p. 87).

A criança passa a ser compreendida socialmente como um ser débil, incapaz de fazer as mesmas relações cognitivas que os adultos e por isso atribui-se uma super proteção à criança, deixando-a alheia a questões sociais que direta ou indiretamente as influenciam.

Percebemos em Raquel a perspectiva da criança em relação ao adulto autoritário e detentor da verdade e do poder: “[o]utro dia eu perguntei: o que tá acontecendo que toda hora tem briga? Sabe o que é que eles falaram? Que não era assunto pra criança” (BOJUNGA, 2005, p. 19). Além disso, compreendemos as suas angústias nessas relações com a família,

porque como afirma Sandroni (2005, p. 108): “[a] família e a Escola são agentes privilegiados da opressão institucionalizada que o adulto exerce sobre a criança sob o disfarce da proteção” (SANDRONI, 1987, p. 108).

Abrigar-se sob o guarda-chuva é também, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1990), uma forma de fugir da realidade e das responsabilidades e é isso que percebemos que ocorre com Raquel na narrativa. A personagem ao ganhar a bolsa e guardar todos os elementos estabelece um lugar de “fuga” dos conflitos e problemas da sua realidade, mas, ao contrário do que se esperava, haverá no contato com os “moradores” da bolsa um enfrentamento de seus conflitos, tornando-se uma experiência de reelaboração dos seus sentimentos e desejos.

É notável como essa fuga da realidade, por meio de um lugar insólito inventado por Raquel, pôde proporcionar a ela momentos de reflexão importantes para o seu “processo de subjetivação” (FOUCAULT *apud* REVEL, 2005, p. 82). Como afirma Foucault, subjetivação é a transformação do ser humano em sujeito de sua própria existência, enquanto uma condição histórica, social e discursiva do indivíduo. Nesse processo há dois modos de o indivíduo se subjetivar, no primeiro modo ele vai sendo construído “por fora”, pelas suas relações com os outros e as instituições; e o segundo modo é a relação dele consigo, “interior”. Retomando os estudos de Ceserani (2006) podemos refletir sobre a passagem de limite e de fronteira que ocorre em *A bolsa amarela*. Na narrativa podemos entender essa passagem de fronteira quando o galo que Raquel havia criado em seu romance aparece no seu quarto. A partir desse momento o “real” e o fantástico se interpenetram e temos uma mudança de dimensão do cotidiano para o insólito:

Acordei de repente com um barulho esquisito. Olhei pra janela e vi o dia nascendo. Outra vez o barulho. Quase morro de susto: era um canto de galo; e ali bem perto de mim.

Olhei minhas irmãs. Elas continuavam dormindo igualzinho, nem tinham ouvido canto nenhum. Espiei debaixo da cama, atrás da cadeira, dentro do armário — nada (BOJUNGA, 2005, p. 32).

Também é possível por meio dessa passagem interpretarmos os elementos insólitos como sonho de Raquel, pois somente ela ouviu o canto do galo, enquanto suas irmãs permaneceram dormindo. O leitor imerge nessa nova realidade e não tem consciência desse fato, também não pode explicar os acontecimentos sobrenaturais, pois estes estão paralelos à realidade conhecida.

Já o fantástico, embora também promova a representação da fenomenologia meta-empírica, procura nunca proporcionar ao receptor do enunciado uma certeza total sobre o teor do mundo em que é imerso, mundo esse que lhe parece normal (embora

nele se insinue a subversão da normalidade) e cujo caráter “descontínuo” leva a constantes reavaliações da pseudo-realidade que lhe é proposta (FURTADO, 1980, p. 44).

Há também outro indício de que ocorre uma mudança de dimensão da realidade. O galo Rei era o personagem do romance escrito por Raquel, cuja narrativa acaba quando ele foge do galinheiro onde morava. O galo então reaparece no seu quarto sem que ela saiba que era o galo do seu romance.

Quanto mais eu olhava pras penas, mais eu me assustava: “Puxa, mas como é que pode?!” Até que não resisti e falei:

— Sabe? Você é tão parecido com um galo que eu conheço, mas tão parecido mesmo.

Ele tirou a máscara e olhou pra mim. Parecido coisa nenhuma. Era ele mesmo. O Rei. O galo do romance que eu tinha inventado (BOJUNGA, 2005, p. 34).

Temos ainda, nesse mesmo sentido de passagem de limite dentro da narrativa fantástica, o que Ceserani (2006) chama de objeto mediador. Esse objeto na narrativa de Lygia é a bolsa amarela, espaço em que se abriga Afonso quando chega ao quarto de Raquel. No decorrer da narrativa todos os personagens metaempíricos ficam dentro da bolsa e é a partir dela que os acontecimentos insólitos se desenrolam.

Em um dos episódios Raquel estava voltando para casa com Afonso dentro da bolsa e ele espiando pela “janela” que havia improvisado para ele pela menina quando viu o seu primo Terrível, galo de briga filho de uma galinha que morava no mesmo galinheiro do romance de Raquel, e pulou fora da bolsa para falar com ele. O galo Terrível, assim como Afonso, também já tinha seu futuro profissional decidido desde que era pequeno, ele era um galo de briga que deveria ganhar de todos os seus adversários e por isso ainda bem jovem começaram a treiná-lo. Mas no caso do Terrível eles precisaram, depois de muitas tentativas frustradas, costurar o pensamento dele para deixar livre apenas o pensamento de brigar e ganhar de todos:

Você sabe como é esse pessoal, querem resolver tudo pra gente. E aí começaram a treinar o Terrível. Botaram na cabeça dele que tinha que ganhar de todo mundo. Sempre. Disseram até, não sei se é verdade, é capaz de ser invenção, que costuraram o resto do pensamento dele com uma linha bem forte. Pra não rebentar. E pra ele só pensar: “eu tenho que ganhar de todo mundo”, e mais nada (BOJUNGA, 2005, p. 55-56).

Esse personagem também é vítima de uma estrutura social que determina comportamentos e ideias, assim como o papel social do indivíduo. Os processos disciplinares, segundo Michel Foucault (1987), passaram a partir do período moderno a serem exercidos em

diversos espaços como hospícios, escolas, hospitais, quartéis militares e também no núcleo familiar. Essas instituições, a partir de então, servem como instrumento de classificação e determinação do indivíduo, isso porque o objeto a ser punido ou supliciado não é mais o corpo e sim a alma, ou seja, o intelecto e as vontades do indivíduo; sendo assim, a dor física já não é mais usada como ação de poder, as ações passam a se apresentar de múltiplas formas de coação, impondo padrões a serem seguidos na sociedade.

A evolução e disseminação dos meios disciplinares no corpo social configuraram o que Foucault (1987) chamou de “sociedade disciplinar” em que o poder não se exerce de um ponto central como qualquer entidade estatal, mas se encontra disseminado em uma rede de instituições disciplinares, é a chamada “microfísica do poder”. Essa estrutura de poder acaba se reproduzindo nas próprias relações sociais: pai-filho, professor-aluno, médico-paciente e outros. Percebemos na narrativa uma crítica a essas instituições de poder, em especial às relações familiares e de trabalho a que Terrível, por exemplo, está exposto, a tal ponto de ter o pensamento “costurado” para que não vislumbre outras possibilidades além de ser um galo de briga:

— Porque eu (Terrível) tenho que brigar.
 — Mas por quê?
 — Porque eu preciso ganhar de todo mundo. — E começou a pular no mesmo lugar se esquentando pra briga. O Afonso virou pra mim e cochichou:
 — Puxa, ele só pensa nisso. Será que costuraram mesmo o pensamento dele? (BOJUNGA, 2005, p. 60).

Nessa perspectiva temos “micropoderes” disseminados no espaço social a fim de adestrar e normatizar o indivíduo para que ele se torne adequado para a sociedade. Consequentemente, controlados por essa vigilância absoluta do comportamento, o resultado é a sujeição do indivíduo de modo que ele não a perceba. Terrível ganhou inúmeras lutas e continuava sem dinheiro, pois tudo que ganhava ficava para os seus donos, além disso, ele estava tão alheio a tudo que não questionava essa relação com os seus donos:

— Você ganhou cento e trinta lutas?
 — Ganhei.
 — Então você ganhou também um bocado de dinheiro?
 — Eu não: meus donos é que ganharam.
 — Ué, você que briga e eles é que ganham?
 — É.
 — Então eles tão ricos?
 — Tão.
 — Se eles tão ricos, você não precisa mais brigar.
 — Preciso (BOJUNGA, 2005, p. 59).

Terrível estava com sérios problemas com seus donos e com o pessoal que apostava nele, pois havia perdido as últimas três lutas; sua carreira estava ameaçada pelo Crista de Ferro, um galo mais forte e mais novo que ele. Afonso e Raquel viram o Crista de Ferro e perceberam logo que Terrível iria novamente perder a luta, mas era impossível convencê-lo a não lutar, desse modo a única maneira foi prender Terrível dentro da bolsa amarela até passar o dia da briga: “O Terrível pulou pra dentro da bolsa e abriu o zipe. O Afonso pulou atrás e eu fechei o fecho. Agora o Terrível só saía lá de dentro depois da briga” (BOJUNGA, 2005, p. 64). A bolsa ganhou mais um “morador” e Raquel que já não suportava carregar tanto peso, também ficou preocupada com a possibilidade de descobrirem tudo que ela carregava na bolsa, pois Terrível não se conformava com o fato de estar preso e brigava com todos os outros “moradores” da bolsa.

Com toda essa confusão acontecendo dentro da bolsa em uma manhã de sábado os donos do Afonso tocaram a campainha na casa de Raquel, pois tinham visto um galo na casa; procuraram na casa toda, mas nada encontraram. Temos marcado nesse momento da narrativa uma interpenetração do insólito no cotidiano, pois tanto o galo quanto os seus donos fazem parte do imaginário de Raquel. No mesmo dia Raquel foi avisada de que iriam almoçar na casa da tia Brunilda, o passeio foi motivo para Raquel ficar ainda mais angustiada com relação a sua condição de obediência à família, também percebemos como várias questões a incomodavam tais como as suas roupas e a sua aparência física, além da preocupação com a bolsa amarela:

Mas na porta eu parei: “E se alguém abre a bolsa amarela enquanto eu to fora? e se descobrem o Afonso lá dentro? e se o terrível foge pra ir brigar? e se as minhas vontades saem também - crescendo, engordando, tomando conta do quarto, de tudo?” Me apavorei. O jeito era não arriscar, era levar a bolsa comigo. Levei (BOJUNGA, 2005, p. 68).

Raquel foi questionada por levar a bolsa e seu desejo de “ser grande e não ter de explicar nada aos adultos” voltou a crescer. Depois de inventar uma história para sua família Raquel saiu carregando todo aquele peso e ainda tendo que contar com Afonso para segurar Terrível e organizar tudo dentro da bolsa.

Na casa da tia Brunilda Raquel era a única criança e passou por várias situações em que podemos perceber a crítica que Lygia Bojunga faz em relação ao tratamento dado à criança; todos colocavam as palavras no diminutivo para falar com ela: “Eu ia respondendo e pensando: será que eles acham que falando comigo do mesmo jeito que eles falam um com o outro eu não vou entender? Por que será que eles botam *inho* em tudo e falam com essa voz

meio bobalhona" (BOJUNGA, 2005, p. 70). Raquel também foi solicitada a fazer várias "graças" para os adultos:

- Raquel, canta pro tio Júlio e pra tia Brunilda aquele versinho inglês que você aprendeu na escola. É tão bonitinho (BOJUNGA, 2005, p. 70).
- Agora dança aquela dancinha que outro dia você dançou lá em casa (BOJUNGA, 2005, p. 71).
- Eu soube que você andou escrevendo um romancinho.
- Conta como era a história — o meu irmão falou. Fez ar de riso e piscou meio disfarçado pro tio Júlio (BOJUNGA, 2005, p. 71).

Observamos mais uma vez como a criança ocupa um lugar social inferior ao do adulto, como essa relação coloca a criança em um lugar de inocência e quase debilidade; além disso, a criança é vista de forma manipulável pelo adulto impedindo-a de expor suas vontades e opiniões. É importante ressaltar nessa narrativa o fato de a narração ser feita em primeira pessoa, pois a perspectiva da criança fica evidenciada e nos leva a pensar que a criança, por si só, consegue exprimir sentimentos e ideias sem a mediação do adulto.

Em *A bolsa amarela* vários são os momentos em que podemos observar que os fatos do cotidiano são colocados por Lygia com muita sensibilidade e principalmente sob a perspectiva da criança. A autora é conhecida e reconhecida por essa habilidade em retratar no mundo infantil assuntos que muitos autores consideram distantes das crianças. A linguagem é, sem dúvida, o meio utilizado por Bojunga para mostrar as crianças um mundo que conecta o real ao imaginário, que traduz de forma mágica os desejos, os sonhos e o mundo infantil. Ela consegue trabalhar os assuntos do cotidiano sem barreiras entre a realidade e a fantasia. Laura Battisti Nardes, estudiosa das obras de Lygia, ressalta essa sensibilidade poética: "Lygia Bojunga Nunes materializa as idéias, os sentimentos e as emoções infantis, dando-lhes forma concreta, através do apelo aos sentidos" (NARDES, 1988, p. 39).

Esse trabalho criativo com a linguagem é considerado por Ceserani (2006) um dos procedimentos narrativos que podem ser utilizados pelo modo fantástico. A linguagem, nesse sentido, explora todas as potencialidades sintáticas e semânticas das palavras, abrindo possibilidade para a criação de uma nova realidade a partir dela; além de dispensar a concepção tradicional em que "as palavras são elementos neutros que devem nos enviar o mais fielmente possível à realidade" (CESERANI, 2006, p. 70), e também a concepção de intransitividade simbolista em que "as palavras não devem nos enviar a nada mais do que a elas próprias" (CESERANI, 2006, p. 70). Na passagem abaixo podemos ver como a linguagem contribui para antropomorfizar os objetos que Raquel guardava na bolsa, as

palavras ganham novo sentido a fazer referência a guarda-chuva: “Não foi a fala que enguiçou, foi a história. Enguiçou junto com o estalo. Só quando o estalo desestalar é que a história desestala também, quer dizer, continua até o fim” (BOJUNGA, 2005, p. 53).

Todas essas situações faziam com que a vontade de ser grande aumentasse dentro da bolsa, o que chamou a atenção do Alberto, filho da tia Brunilda, consequentemente despertou a atenção de todos gerando novamente um conflito entre Raquel e sua família. Alberto acreditava que havia algo estranho na bolsa e insistiu que abriria a bolsa, mesmo sem o consentimento de Raquel:

— Peguei! — e puxou a bolsa. Mas eu não larguei, e puxei ela pro meu lado. Ele puxou muito mais. E enquanto puxava fazia careta, fazia graça, e não é que o pessoal continuava rindo? Ele puxava, eu puxava, a bolsa ia toda pro lado dele, me escapava da mão; ele puxava, puxava, ela foi escapando, escapou. — Ah!! agora a gente vai ver o que a Raquel guarda aqui dentro (BOJUNGA, 2005, p. 76).

Raquel foi ficando cada vez mais chateada com a situação e só pensava como seria diferente se ela tivesse nascido Alberto ao invés de Raquel, também contestou o fato de abrirem sua bolsa à força apenas porque ela era uma criança; ao mesmo tempo as vontades foram aumentando dentro da bolsa, acordaram o galo Terrível e a bolsa começou a pular no meio da sala.

A situação insólita foi deixando todos cada vez mais curiosos em saber o que havia na bolsa e revela mais uma vez uma interpenetração entre o insólito e o cotidiano: “Esqueceram até de lutar com o fecho, esqueceram tudo. Só olhando a bolsa crescer. Aqui pra nós eu também estava um bocado espantada: nunca tinha visto as minhas vontades crescendo tanto assim” (BOJUNGA, 2005, p. 78); tentaram abrir, mas o fecho, conforme havia prometido a Raquel, enguiçou e permaneceu fechado. Raquel havia comprado aquele fecho porque ele aceitou, desde o início, seu pedido de enguiçar quando fosse necessário:

— Olha, eu já vi que você tem mania de brilhar. Se você enguiçar na hora que precisa, eu prometo viver polindo você pra te deixar com essa pinta de espelho. Certo?

O fecho falou um tlique bem baixinho com toda cara de “certo”. Chamei o vendedor e pedi pra ele botar o fecho na bolsa (BOJUNGA, 2005, p. 30).

Podemos perceber que o fecho assim como a bolsa se antropomorfiza colaborando para a constituição de um espaço fantástico; ele também participa de várias situações junto com Raquel, a bolsa e seus “moradores”: “Cada um dizia que o barulho era uma coisa. Começaram outra vez a querer abrir o fecho. Mas o fecho — que legal que ele foi! —

agüentou firme a força que todo mundo fez para ele abrir" (BOJUNGA, 2005, p. 78). A partir do entendimento de que a bolsa é uma extensão de Raquel (seu inconsciente) o fecho funciona como o limite entre o que estava dentro da bolsa e o que estava fora, servindo para manter presas as vontades de Raquel.

O fecho se manteve firme, mas a bolsa já havia se esticado até o limite; e quando todos, inclusive Raquel, aguardavam a bolsa arrebentar ouviram dois estouros dentro da bolsa, que esvaziou até voltar ao seu tamanho normal. Alberto pegou a bolsa e como o fecho estava "zonzo" com os estouros não enguiçou e se abriu:

O Afonso pulou pra fora. Mascarado. Agarrando o Terrível com força. O Terrível tava um bocado esquisito: bico, asa, pata, tava tudo amarrado com a correntinha da Guarda-Chuva O Afonso berrou:

— Senhoras, senhores, querido público! Sou um galo mágico. Aprendi uma porção de mágicas com um antigo dono mágico. A Raquel hoje me trouxe a essa distinta casa só para divertir vocês e fazer a mágica da bolsa que engorda e desengorda. Tá feita. Agora posso ir m'embora. Vou noutra casa fazer mágica do galo preso com uma corrente (BOJUNGA, 2005, p. 80).

O Afonso foi embora e levou o Terrível com ele; o Pessoal ficou conferindo a bolsa e Raquel foi questionada sobre o galo: "— Onde é que você encontrou esse galo, Raquel? Fiz cara de quem ta achando aquilo tudo a coisa mais normal do mundo: — Por aí. Mágica bacana, não é?" (BOJUNGA, 2005, p. 80). Percebemos que a maneira como Raquel é questionada se mostra bem "superficial", tornando o fato de ela ter dois galos presos dentro da bolsa como pouco estranho para sua família, ou seja, partimos de algo real e familiar, que é o galo, mas colocado no enredo de um modo inquietante, visto que no "real" não guardamos dentro de uma bolsa galos que se comunicam com os seres humanos, configurando deste modo o insólito ou o metaempírico.

Esse questionamento da família de Raquel é também, de certa forma, o questionamento que o leitor se faz em algum momento do texto. Nesse sentido, temos o que Todorov e outros autores chamaram de hesitação e Freud chamou de inquietação⁵ construída, em especial, pela narração em primeira pessoa; isso porque, segundo Furtado (1980), sendo o personagem também o narrador, consegue envolver e conduzir o leitor a perceber os fatos sob a sua perspectiva:

...o narrador coincidente com uma personagem será talvez, quando bem utilizado, o elemento mais próprio a insinuar-se junto do destinatário da narrativa de modo a

⁵ Reafirmamos novamente que nosso interesse não é classificar a narrativa como fantástica, maravilhosa ou estranha.

conduzi-lo à perplexidade perante as ocorrências nela encenadas (FURTADO, 1980, p. 39).

Raquel ficou aguardando o Afonso e o Terrível na portaria do prédio para que eles voltassem para dentro da bolsa. Terrível não havia desistido da luta com o Crista de Ferro e depois de lutar contra o fecho conseguiu fugir, deixando o seguinte bilhete: “*Fui brigar a briga que eu tinha que brigar. Pra mostrar que eu ainda posso ganhar. Terrível*” (BOJUNGA, 2005, p. 86). Afonso e Raquel ficaram apreensivos em pensar na possibilidade de Terrível ter perdido a luta e foram imediatamente para a “Praia das Pedras” para encontrá-lo; quando chegaram a briga já havia terminado, mas a marca da roda que fizeram para assistir à luta ainda estava na areia: “Fiquei olhando a roda. Gente pequena usava roda pra brincadeira: ciranda, jogo de prenda, chicote-queimado... Mas gente grande inventava umas coisas tão esquisitas pra fazer roda” (BOJUNGA, 2005, p. 90-91). Nessa citação percebemos mais uma vez a perspectiva que a criança tem dos adultos, de que tornam complicado algo simples e também da insensibilidade que eles demonstram.

Na praia Raquel e Afonso descobriram que a Guarda-Chuva fugiu com Terrível na tentativa de não deixá-lo lutar; ela contou que Terrível havia perdido a luta e o pessoal havia levado ele para não deixar marcas da briga. Afonso achou duas penas do Terrível e guardou de lembrança, já Raquel ficou pensando que se Terrível não tivesse o pensamento costurado não teria ido brigar.

É pertinente pensar a escrita como possibilidade de reelaboração do real, nos termos pensados por Wolfgang Iser (1996) e nesse sentido percebemos uma metalinguagem irônica sobre a dicotomia real x imaginário. A história do Terrível despertou em Raquel algo diferente a ponto de ela mudar a sua ideia de não escrever mais nada até ficar adulta; era uma tentativa de se “salvar da esterilidade” (BLANCHOT, 2005, p. 274) que algumas situações da vida nos impõem, deslocando-nos da dor e da angústia. Raquel escreveu um romance sobre um galo de briga e um carretel de linha forte; a narrativa contava a história do Terrível e da Linha Forte que foi usada para costurar seu pensamento, mas ao invés de um fim trágico para o Terrível, Raquel criou uma história de amor entre os dois: “[d]iante do que já não se dá a ler, talvez só seja possível escrever” (CASTELLO BRANCO, 2011, p. 172). Escrever esse romance foi a maneira que Raquel encontrou para elaborar e organizar os seus sentimentos e desejos:

Enquanto eu escrevia a “História de um Galo de Briga e de um Carretel de Linha Forte”, a vontade de escrever andou tão magrinha que já não pesava quase nada. Que alívio. Acabei até mudando de idéia: resolvi que se eu queria escrever qualquer

coisa eu devia escrever e pronto. Carta, romancinho, telegrama, o que me dava na cabeça (BOJUNGA, 2005, p. 103).

O trecho acima revela o momento em que Raquel decidiu que iria escrever independente do fato de as pessoas rirem ou gostarem das suas histórias e isso fez com que sua vontade de ser escritora voltasse ao tamanho normal e que não fosse um peso para ela. Essa atitude de Raquel faz parte da sua afirmação pessoal, que passa também por uma melhor relação com o outro, e nesse sentido a escrita possibilita encontrar o outro: "[é] inescapável: escrevemos porque queremos chegar aos outros" (TEZZA, 2012, p. 209); Raquel começa a assumir sua identidade e seus sonhos. Nessa passagem da narrativa é possível perceber que os elementos reais e fantásticos na história de Raquel estão de maneira singular relacionados a sua busca de identidade, experimentada por toda criança. É nesse espaço "descontínuo, individual ou quadridimensional" (Vax, 1974, p. 43) da narrativa que ocorre a fusão entre o "real" e o irreal, além disso, Furtado (1980, p. 120) afirma que esse intercâmbio entre os dois universos é sobremaneira importante para configurar o espaço fantástico.

Raquel contou a história de Terrível desde quando ele nasceu e como seu pensamento foi costurado para que ele só tivesse a ideia de ser um galo de briga. Nesse romance conhecemos também a história da Linha Forte, que ficava em uma pequena loja, onde só vendia linha; a Linha Forte e a Linha de Pesca ficaram muito tempo aguardando um comprador e sonhavam como poderiam ser úteis: "[a]s duas queriam viver no mar, no mato, lá fora, sempre lá fora: a Loja das Linhas era tão apertada, abafada, tão sempre de luz acesa" (BOJUNGA, 2005, p. 96); a Linha Forte foi comprada pelos donos do Terrível e serviu para costurar o pensamento dele, contrariando todas as expectativas da linha. A Linha de Pesca ficou muito triste ao saber da utilidade dada à Linha Forte e continuou aguardando um comprador.

Na história, a vida de Terrível permaneceu a mesma até o dia em que ele foi lutar com o Crista de Ferro na praia, pois a Linha Forte prevendo a morte de Terrível e consequentemente a sua, decidiu ajudá-lo. No momento da briga a Linha Forte fez tanta força para ter uma ideia que arrebentou; Terrível voltou a pensar normal, esqueceu a vontade de brigar e entrou no mar para fugir da briga. Ajudados pela Linha de Pesca, Terrível e a Linha Forte encontraram um bom lugar para viver.

Escrever o romance para Raquel foi a tentativa de elaborar a experiência negativa da morte do Terrível. A escrita, em especial, pelo seu poder de presentificação, ou seja, de reavivar fatos e presentificar as coisas e as pessoas, mantém uma relação muito forte com a morte. Isso porque muitas vezes essa escrita é tecida a partir da perda, como ocorreu com

Raquel, e é a sua presença que preenche a ausência do morto, numa tentativa de trazer o que foi vivido para o presente e de fixá-lo no tempo. O que notamos é uma tentativa de preservar a memória e criar possibilidades de lembrança numa luta contra o tempo e a morte que pode ser vencida com a escrita.

Além disso, a narrativa de Raquel permite aos dois personagens, o Terrível e a Linha Forte, um alisamento dos seus espaços sociais, em especial do Terrível, que teve seu lugar social demarcado por seus donos: “[e]ra lá que ele ia viver. Sossegado. Sem ter que ganhar de todo mundo. Lá ele ia arranjar amigo e desenhar coração. E não ia mais ter dono nenhum costurando o pensamento dele (BOJUNGA, 2005, p. 102). A Linha Forte pôde também realizar o seu sonho de viver livre, permitindo-nos uma aproximação com outra linha, personagem de Machado de Assis em “Um Apólogo”, que em disputa de importância com uma agulha mostrou que havia várias possibilidades para uma linha, além da caixa da costureira:

— Ora, agora, diga-me quem é que vai ao baile, no corpo da baronesa, fazendo parte do vestido e da elegância? Quem é que vai dançar com ministros e diplomatas, enquanto você volta para sua caixinha da costureira, antes de ir para o balaio das mucamas? Vamos, diga lá (ASSIS, 2003, p. 72).

Podemos notar que após o episódio da morte do Terrível, Raquel compreendeu que a escrita poderia “salvar seu grande eu” (BLANCHOT, 2005, p. 274), que ela poderia por meio da escrita reelaborar o “real” e aprender a lidar com as suas angústias: “[m]inha semana de castigo foi ótima: escrevi à vontade — tudo que passava na minha cabeça e tudo que acontecia na bolsa amarela (BOJUNGA, 2005, p. 125). A reelaboração de Raquel mostra a ela inúmeras possibilidades para conviver com suas ansiedades infantis, sem que isso se transforme em uma “fuga”.

O romance de Raquel também inspirou Afonso, que encontrou a tão sonhada ideia para lutar: iria viajar pelo mundo impedindo que as pessoas tivessem o pensamento costurado. Depois de encontrar a ideia, Afonso teve de lidar com algumas questões para a viagem; a primeira delas foi o fato de ele não fazer grandes voos, mesmo tentando desde criança; a segunda questão era a Guarda-Chuva, que começou a chorar, pois não conseguiria ficar longe de Afonso.

A Guarda-Chuva por estar quebrada não poderia acompanhar Afonso na viagem, mas o Alfinete de Fralda lembrou de uma casa de consertos que ele viu quando saiu da fábrica e ensinou o endereço à Raquel. “A Casa dos Consertos” era o nome da loja, que se dividia em

quatro partes: “Na primeira tinha uma menina assim da minha idade; na outra tinha um homem; na outra, uma mulher, e na outra, um velho. A menina estava estudando, a mulher cozinhando, o homem consertando um relógio, o velho consertando uma panela” (BOJUNGA, 2005, p. 108).

Afonso, Raquel e o Alfinete ficaram um bom tempo observando os moradores que, concentrados em suas tarefas, não os perceberam. O que Raquel observava era a felicidade como todos realizavam suas tarefas e o cuidado com que o homem e o velho tratavam os objetos:

O homem botou o relógio no ouvido e ficou todo satisfeito:
 — Ah, agora sim, o tique-taque ta bom, agora sim!
 E o velho espiou o fundo da panela e falou:
 — Vou soldar essa panela tão bem soldada que ela ainda vai cozinhar muitos anos.
 — Deu uma risada. — Bobalhona! pensou que só porque estava velha não servia pra mais nada (BOJUNGA, 2005, p. 109).

Observamos que os objetos na Casa dos Consertos não são tratados como meros objetos, o que estabelece um paralelo com o tratamento dado aos galos Terrível e Afonso por seus donos; os galos são percebidos pelos seus donos como mercadorias que podem ser trocadas por dinheiro, já os objetos são humanizados, recebendo respeito e carinho dos moradores da Casa dos Consertos.

Notamos também que as relações hierárquicas na Casa dos Consertos sofrem uma “carnaivalização”, termo utilizado por Bakhtin (1997) para caracterizar uma vida que inverte a sua ordem natural, ou seja, uma “vida às avessas”, isso pode ser percebido na narrativa quando ao tocar a música do relógio e após todos dançarem, inclusive Raquel e Afonso, ao retomarem as atividades eles invertem suas tarefas de modo natural:

Olharam pra ver onde é que tinham parado. O homem tinha parado junto do fogão, o velho junto do mapa, a menina junto da Guarda-Chuva, e a mulher perto da panela e da solda. Nem olharam outra vez: o homem foi logo cozinhando, o avô abriu uns livros e começou a estudar, a mulher desatou a soldar a panela, e a menina examinou a Guarda-Chuva com jeito de quem entende de guarda-chuva (BOJUNGA, 2005, p. 111-112).

Assim como ocorre no carnaval, segundo Bakhtin (1997, p. 122), também na Casa dos Consertos todos os moradores são participantes ativos das ações, não se fala em “divisão entre atores e espectadores”, desse modo as tarefas da Casa são divididas aleatoriamente, sem hierarquia de importância como, por exemplo, o pai vai cozinhar e a mãe consertar a panela: “[o] comportamento, o gesto e a palavra do homem libertam-se do poder de qualquer posição

hierárquica (de classe, título, idade, fortuna) que os determinava totalmente na vida extracarnavalesca" (BAKHTIN, 1997, p. 123).

Portanto, o que percebemos é uma liberdade para as relações, um “livre contato” que possibilita uma movência dos papéis sociais rigidamente estabelecidos pela ordenação social: a mulher cozinha, o marido trabalha para o sustento da família, a criança estuda e o velho é inútil; todas essas restrições são esquecidas na Casa dos Consertos, que tem uma ordenação particular. Na citação abaixo Raquel fica surpresa ao saber que na Casa dos Consertos todos podiam dar opinião para resolver as questões cotidianas, inclusive a mãe e a criança:

— Quem é que resolve as coisas? quem é o chefe?
 — Chefe?
 — É, o chefe da casa. Quem é? Teu pai ou teu avô?
 — Mas pra que que precisa de chefe?
 — Pra resolver os troços, ué; pra resolver o que é que cada um vai estudar.
 [...] A gente senta aí na mesa e resolve tudo que precisa. [...] Cada um dá uma idéia. E fica resolvido o que a maioria acha melhor (BOJUNGA, 2005, p. 114).

Raquel estava encantada com a organização na Casa dos Consertos e aceitou logo o convite para almoçar; em conversa com a menina ela descobriu que o nome dela era Lorelai, nome de que ela tanto gostava e com a qual já havia inclusive trocado cartas. Mais uma vez percebemos como a fronteira entre o “real” e o irreal e entre o fictício e o não fictício, é imperceptível na narrativa. Além do mais estar nesse entre lugar da fronteira proporcionou à Raquel uma visão diferente da sua realidade, pois depois de um bom papo com a mãe da Lorelai ela começou a pensar que os adultos podiam ser legais: “E eu fiquei achando que gente grande não era uma turma tão difícil de entender que nem eu pensava antes” (BOJUNGA, 2005, p. 115).

A visita à Casa dos Consertos surtiu muitos efeitos positivos, mas também uma semana de castigo, que Raquel aproveitou para escrever e também pensar sobre as conversas com Lorelai e sua mãe: “E por falar em curtição, puxa vida, como a mãe da Lorelai curtia ser mulher; e como a Lorelai curtia ser menina. Ela achava que ser menina era tão legal quanto ser garoto. Quem sabe era mesmo? Quem sabe eu podia ser que nem a Lorelai” (BOJUNGA, 2005, p. 118). Em função do castigo Raquel não pôde buscar a Guarda-Chuva na Casa dos Consertos, mas Afonso foi buscá-la e levou, a pedido de Raquel, a “História de um Galo de Briga e de um Carretel de Linha Forte” para pagar o conserto. A Guarda-Chuva estava pronta e de história “desenguiçada”.

Raquel e a bolsa (seu inconsciente) estavam cada vez mais leves, pois havia percebido que mesmo sendo menina teria várias possibilidades, além disso, ela começou a aproveitar as

vantagens de ser criança: “Tá vendo? Falaram que tanta coisa era coisa só pra garoto, que eu acabei até pensando que o jeito é outro. Vamos lá na praia soltar pipa?” (BOJUNGA, 2005, p. 126); as vontades foram progressivamente diminuindo e Raquel resolveu fazê-las de pipa para soltar:

O Afonso ficou no maior espanto:

— Você não vai mais esconder as vontades dentro da bolsa amarela?

— Não. Elas viram que eu tava perdendo a vontade delas, então perguntaram se podiam ir embora. Eu falei que sim. Elas quiseram saber se podiam ir que nem pipa e eu disse: “claro, ué” (BOJUNGA, 2005, p. 132).

Na praia a Guarda-Chuva e Afonso aproveitaram para treinar o voo e decidiram que estavam prontos para sair pelo mundo lutando para que não costurassem o pensamento das pessoas. A bolsa amarela estava vazia, mas as experiências proporcionadas pela relação entre Raquel e os “moradores” foram determinantes para o amadurecimento da menina. Nesse sentido, podemos comprovar a bolsa amarela como o objeto mágico que criou uma rede de inter-relações na narrativa entre os personagens e os acontecimentos.

Esse espaço da bolsa que acolhe as três vontades de Raquel e os demais personagens insólitos poderia ser conceituado como o espaço da heterotopia que Michel Foucault estuda em *Outros espaços* e *As palavras e as coisas*. Segundo ele, esses espaços “são espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis” (FOUCAULT, 2001, p. 415), esses espaços estão abertos à multiplicidade. A bolsa amarela é o espaço que possibilita Raquel viver relações e experiências para reelaboração de suas vontades, ao contrário do espaço dos adultos (sua família), que é organizado e com regras fixas determinadas pelas instituições sociais.

Michel Foucault chama esse outro espaço de utópico, é o “da sociedade aperfeiçoada” (FOUCAULT, 2001, p. 415). Na narrativa de Lygia podemos perceber a utopia no espaço dos adultos representados pela família de Raquel; ela, enquanto criança, está relegada à subserviência ao adulto e essa é uma questão social e histórica que envolve a relação do adulto com a criança. À criança é relegado um lugar de obediência, de silêncio e de repressão.

Podemos também recorrer a uma associação profícua feita pela pesquisadora Marisa Martins Gama-Khalil, em seu estudo intitulado “*A terceira margem do rio*: a espacialidade narrativa como instigadora do fantástico” (2008), entre as heterotopias e utopias e os espaços liso e estriado de Gilles Deleuze e Félix Guattari. O estudo sobre o espaço, feito por esses teóricos, em *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* pode ser utilizado para analisar o espaço em *A bolsa amarela*, pois para esses dois estudiosos, “o espaço pode sofrer dois tipos de

corte: um definido pelo padrão, o outro, irregular e não determinado, podendo efetuar-se onde quiser" (1997, p. 183). No primeiro espaço, denominado estriado, temos uma rigidez, uma regulação social e transpondo para a narrativa analisada Raquel teria de ocupar sua posição de sujeito-criança que é reprimida pelo sujeito-adulto que detém o poder da palavra e da ação.

Já no segundo espaço, o liso, opondo-se ao estriado, a organização pode se dar de diferentes maneiras, porque ele não é fixo e pode sofrer alterações. E foi nesse espaço que Raquel pôde descobrir-se uma escritora, assim como pensar sobre as possibilidades de ser garota e criança, além disso, por meio da relação com os personagens irreais, constituir sua identidade valorizando suas características.

Diante do exposto, não é difícil verificar que a bolsa amarela e os demais elementos mágicos da narrativa colaboram com maior ou menor intensidade para a irrupção do fantástico. A bolsa amarela, poderíamos dizer que funciona especificamente como o limite entre o real e o fantástico, logo, como uma zona de fronteira (CESERANI, 2006). Esses objetos mágicos e toda a ambientação insólita servem não apenas para criar um clima mágico, muito comum nas narrativas para crianças e jovens, mas os recursos fantásticos servem para realçar a crítica social existente na narrativa. Ou seja, é através desses elementos insólitos que a crítica da autora sobre a sociedade se faz de forma mais contundente.

3. O ESPAÇO LISO D'A CASA DA MADRINHA

De casa em casa, eu fui descobrindo o mundo (de tanto olhar as paredes). Primeiro, olhando desenhos; depois, decifrando palavras. Fui crescendo; e derrubei telhados com a cabeça.

Lygia Bojunga

Ao refletirmos sobre o espaço quando analisamos uma narrativa, inicialmente elencamos os espaços físicos onde os personagens se localizam, mas para além de situá-los geograficamente é necessário também, como afirmam Luis Alberto Brandão Santos e Silvana Pessôa de Oliveira (2001, p. 67-68), que os situemos em um espaço histórico, em um espaço social, psicológico e também de linguagem. É nessa perspectiva que empreendemos neste capítulo a análise da obra *A casa da madrinha*, que rendeu à Lygia Bojunga além da medalha Hans Christian Andersen os prêmios internacionais “Os melhores para a juventude” e “O flautista de Hamelin”.

O enredo da obra traz como personagem central Alexandre, um menino da periferia do Rio de janeiro que precisa trabalhar para ajudar no sustento de sua família. Em meio aos problemas financeiros e sociais vividos por Alexandre abre-se possibilidade para a fantasia e a esperança por meio das histórias contadas por seu irmão, Augusto; e na escola com a professora que carregava uma maleta cheia de grandes surpresas para os alunos.

A família de Alexandre enfrenta os vários problemas e conflitos de sobrevivência nas grandes cidades, moram na favela em condições precárias de moradia, trabalham em subempregos e não têm acesso à educação: “— 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 (BOJUNGA, 2011, p. 57-58).”

Analisaremos os espaços físicos, psicológicos, sociais e especialmente os espaços fantásticos que delineiam a trajetória de Alexandre, partindo da compreensão do espaço para além de um mero lugar para ambientação dos personagens e das ações, mas sim da noção de espaço como desencadeador das ações dos personagens e como fator fundamental para a compreensão do sujeito e suas relações como asseveram Santos e Oliveira:

O espaço da personagem em nossa narrativa seria, desse modo, um quadro de *posicionamentos* relativos, um quadro de coordenadas que erigem a identidade do ser exatamente como identidade relacional: o ser é porque se relaciona, a personagem existe porque ocupa espaços na narrativa (2001, p. 68).

Em A casa da madrinha o espaço “Osarta” é construído de forma a incitar reflexões lúdicas sobre a escola, como veremos a seguir.

Augusto, irmão do meio de Alexandre, assim como o irmão mais velho, vendia sorvete na praia desde pequeno. Mas sonhava com uma vida diferente para o irmão mais novo: “— O Alexandre não vai vender sorvete na praia que nem a gente. Ele vai estudar. Vai estudar até ficar homem feito” (BOJUNGA, 2011, p. 59). Matricularam Alexandre na escola, compraram caderno e uniforme e ele começou a frequentar as aulas.

A turma na escola era boa e Alexandre era bem esperto, aprendia tudo bem rapidinho e recebia muitos elogios, além disso, na escola tinha merenda. Como ia muito bem na escola tudo que ele aprendia queria ensinar para o irmão Augusto e também passou a planejar seu futuro, que profissão queria seguir e onde iria morar. Mas a situação financeira da família foi ficando cada dia mais difícil, uma das irmãs de Alexandre se casou, o irmão mais velho ficou doente e o jeito foi ele começar a vender biscoito na praia nas férias e aos domingos.

Alexandre continuou os estudos e depois das férias mudou para uma turma mais adiantada. Nessa turma a professora, que tinha acabado de assumir as aulas, nunca chegava sozinha, era ela e a maleta: “Professora era gorducha; a maleta também. A professora era jovem; a maleta era velha, meio estragada, e de um lado tinha o desenho de um garoto e uma garota de mãos dadas, vestindo igual, cabelo igual, risada igual” (BOJUNGA, 2011, p. 61).

Dentro da maleta a professora carregava vários “pacotes”, cada um de uma cor e cada cor significava uma atividade diferente. Esse espaço da maleta — diferentemente, da *Caixa de Pandora*, onde eram guardados todos os males da humanidade — abrigava possibilidades de melhorar o espaço da escola tornando-o menos estriado, ou seja, menos rígido e sem as imposições sociais, por meio de uma boa educação. Vejamos a descrição dos pacotes:

[P]acote azul era dia de inventar brincadeira de juntar menino e menina; não ficava mais valendo aquela história mofada de menino só brinca disso, menina só brinca daquilo, meninos do lado de cá, meninos do lado de lá. Pacote cor-de-rosa era dia de aprender a cozinhar.

[...] Pacote vermelho era dia de viajar: saía retrato do mundo inteiro lá no fundo do pacote;

[...] Pacote verde era dia de aprender a pregar botão, botar fecho, fazer bainha na calça e na saia. Se o verde era bem forte, era dia de aprender a cortar unha e cabelo. Verde bem clarinho era dia de consertar sapato. E tinha um verde, que não era forte nem claro, era um verde amarelado, que as crianças adoravam: era dia da Professora abrir pacote de história. Cada história ótima (BOJUNGA, 2011, p. 62-63).

A professora partia da ideia de que o aprendizado pode se dar por outras vias e não apenas por meio das disciplinas tomadas como atividades estanques e puramente teóricas. Era

um jeito diferente de aprender, pois as crianças podiam associar o conteúdo disciplinar — geografia, matemática, artes, literatura — com a vida prática e tudo ficava mais interessante.

Assim como a *Caixa de Pandora*, em que a esperança foi a única a permanecer, havia também na maleta um pacote que nunca foi aberto: “Tinha um pacote cor de burro quando foge que a Professora nunca chegou a abrir. Todo dia ela botava o pacote em cima da mesa. Mas na hora de abrir ficava pensando se abria ou não, e acabava guardando o pacote de novo (BOJUNGA, 2011, p.63).”

A esse pacote podemos associar a “rebeldia” necessária de que nos fala Paulo Freire em *Pedagogia da Autonomia* (2011) para resistir ao poder do ensino “bancário” — aquele baseado no autoritarismo, em que ensinar é apenas transmitir conhecimento —; podemos supor também que essa “rebeldia” é a tentativa da autora Lygia Bojunga de manifestar sua inquietação diante de um modelo unilateral e autoritário de ensino em um momento em que se tentava desvincular a literatura da pedagogia, década de 1970, além de apontar possibilidades para a educação.

A preocupação que sinto diante da iniquidade social do nosso sistema está, de fato, muito presente dentro de mim. Então é aquela história: essa preocupação — ainda mais assim grandona — vai forçar uma saída (nem que seja pelo ladrão), e acaba escorrendo pelo meu texto, misturada dos outros elementos *exorcizáveis* (BOJUNGA, In: SANDRONI, 1987, p.170).

Lygia comprehende a importância da escola e do conhecimento, ou melhor, da autonomia que o conhecimento pode trazer para o indivíduo e para sua mobilidade social. Não se trata, nesse sentido, de colocar uma função para as obras de Bojunga, ou para a literatura em geral, mas reconhecemos que todo discurso é ideológico, e a literatura não foge a isso. Desse modo, os ideais, as concepções e as ideologias de qualquer autor delineiam seu texto e caracterizam sua maneira de intervir no mundo. Assim, toda obra traz ideologias que auxiliam o autor na re(a)presentação do mundo. A obra será mais literária, estética, caso não conduza o leitor à ideia de que existe uma única verdade, mas ofereça-lhe a sugestão de possibilidades de verdade. Por isso, essa forma de re(a)presentação do mundo opera-se constantemente pela transgressão e pela irrealização, o que conduz a espaços de fronteira, de indiscernibilidade.

No Capítulo “A professora e a maleta” o espaço da escola que era antes estriado desliza para um espaço liso. A Professora estabelece com as crianças uma relação de colaboração para o aprendizado, ou seja, a criança tem autonomia para buscar o aprendizado e participar ativamente dele. Um dos pacotes, o branco, ficava escondido e o aluno que encontrasse era responsável pela aula daquele dia:

E tinha um pacote branco que só servia pra Professora esconder e pra turma brincar de achar. Quem achava ia pro quadro-negro dar aula. No princípio ninguém procurava direito: coisa mais chata dar aula! E aula de quê?

— Conta a tua vida, ué, mostra o que você sabe fazer.

Com o tempo, a turma deu pra procurar direito o pacote: achavam engraçada a tal aula. (BOJUNGA, 2011, p. 64)

Percebemos nesse trecho que esse espaço é plural e a sua regulação não é imposta socialmente, ele tem uma autorregulação, de acordo com as experiências e necessidades de cada aluno. Notamos que a curiosidade é sempre instigada de modo a levá-lo a associar os conteúdos ao seu cotidiano e buscar respostas para as questões que estão no entorno da sua realidade. Segundo Paulo Freire esse respeito aos saberes dos educandos é essencial no processo de ensino-aprendizagem:

Por que não discutir com os alunos a realidade concreta a que se deva associar a disciplina cujo conteúdo se ensina, a realidade agressiva em que a violência é a constante e a convivência das pessoas é muito maior com a morte do que com a vida? Por que não estabelecer uma “intimidade” entre os saberes curriculares fundamentais aos alunos e a experiência social que eles têm como indivíduos? (FREIRE, 2011, p. 32).

Porém, o espaço da sala de aula, que foi alisado pela professora e sua maleta, voltará a ser estriado. O novo estriamento desse espaço ocorre a partir do dia em que Alexandre achou o pacote branco e dando aula contou sobre o seu trabalho de vender amendoim na praia. Nesse dia um grupo de pais estava visitando a escola e entrou na sala no momento em que o garoto explicava como era o seu trabalho, a Professora foi questionada de porque ensinar as crianças a vender amendoim, ela explicou que Alexandre estava apenas compartilhando suas experiências com os colegas. Notamos a preocupação dos pais em decidir qual “filtro” vai ser colocado em seu filho, pois não poderia ser o “filtro” que o levasse a ocupar uma posição social de vendedor de amendoim.

Explicar o quanto importante são as experiências dos alunos para o aprendizado não foi suficiente e a Professora teve de deixar de trabalhar com a sua maleta: “Um disse que era a diretora, outro disse que era uma outra professora, outro disse que era o pai de um aluno, outro falou que era o faxineiro, e foi um tal de um disse que o outro falou, que ninguém ficou sabendo direito” (BOJUNGA, 2011, p. 64).

Podemos compreender esse estriamento por meio de uma metáfora usada por Bojunga: “Aí, uns dias depois, choveu muito. Chuva grossa. Encheu rua, tráfego da cidade parou, casa desmoronou, coisa à beça aconteceu” (BOJUNGA, 2011, p. 64-65). Com a “chuva” o espaço da escola voltou ao seu estriamento usual; segundo Bachelard (1997, p. 78) a água para alguns

sonhadores é “o movimento novo que nos convida à viagem jamais feita” relacionada à morte, nesse caso, a morte marcaria o fim de uma etapa. A professora chegou para dar aula triste e sem a maleta; em seu rosto era possível perceber que a “chuva” havia causado muitos estragos: “E como o tempo foi passando e ela continuava quieta, e a cara não secava nunca e não chovia lá dentro e a cara cada vez mais molhada” (BOJUNGA, 2011, p. 67), podemos pensar ainda que a professora se tornou uma extensão da natureza.

Alexandre, único aluno que estava na sala naquele dia, quis saber onde estava a maleta e a Professora disse apenas que havia perdido, sem dar grandes explicações a ele. O garoto não se conformou: “— Mas e agora? Como é que você vai dar aula sem a maleta” (BOJUNGA, 2011, p. 66), insistiu que ela deveria procurar melhor, anunciar no jornal, comprar uma nova maleta ou montar uma com novos pacotes. Mas não era possível, pois o que havia se perdido era o espaço aberto, passível ao diálogo e ao conhecimento autônomo.

Lygia ilustra em outra passagem do enredo, na escola onde atrasaram o pensamento do Pavão, como é o espaço da escola quando apresenta-se estriado: “Nota dez era só pra quando o aluno ficava com medo de pensar. Aí o curso estava completo, davam diploma e tudo” (BOJUNGA, 2011, p. 39). O próprio nome da escola, “Osarta” faz alusão à sua prática, “quem estava interessado no assunto percebia logo: era só ler Osarta de trás pra frente” (BOJUNGA, 2011, p. 37).

Percebemos nitidamente uma relação dessa escola com o modelo de educação que vigorava na década de 1970, ou até mesmo atualmente, que tentava agrupar homogeneousmente os alunos. Nesse modelo desconsideram-se as particularidades do indivíduo, seus interesses e experiências, forçando-o a atingir um padrão único, estabelecido a partir de prioridades diversas, que não as do aluno.

Com a curiosidade *domesticada* posso alcançar a memorização mecânica do perfil deste ou daquele objeto, mas não o aprendizado real ou o conhecimento cabal do objeto. A construção ou a produção do conhecimento do objeto implica o exercício da curiosidade, sua capacidade crítica de “tomar distância” do objeto, de observá-lo, de delimitá-lo, de cindi-lo, de “cercar” o objeto ou fazer sua *aproximação* metódica, sua capacidade de comparar, de perguntar (FREIRE, 2011, p. 83).

Compreendemos a partir dessa citação que o conhecimento — e não a memorização/treinamento — só pode ser autônomo, pois depende da curiosidade de cada indivíduo. Logo, quando essa curiosidade não é respeitada e aguçada pelo professor espera-se apenas uma “domesticção” do aluno para atender padrões sociais. Esse é o caso da escola “Osarta” onde o Pavão recebe um treinamento para atender aos interesses de seus donos:

A Osarta tinha três cursos: o Curso Papo, o Curso Linha e o Curso Filtro.

O Curso Papo era isso mesmo: papo. Batiam papo que só vendo. O Pavão até que gostou; naquele tempo o pensamento era normal, ele gostava de conversar, de ficar sabendo o que é que os outros achavam, de achar também uma porção de coisas. Só tinha um problema: ele não podia achar nada; tinha que ficar quieto escutando o pessoal falar. Se abria o bico, ia de castigo; se pedia pra ir lá fora, ia de castigo; se cochilava (o pessoal falava tanto que dava sono), acordavam ele correndo pra ele ir de castigo (BOJUNGA, 2011, p. 37)

Na “Osarta” o Pavão, assim como ocorre com os alunos, tenta resistir ao automatismo de apenas escutar sem pensar criticamente, mas como não era esse o objetivo ele foi reprimido e amedrontado: todo o tempo era dito que ele não devia ficar sozinho, que ele devia obedecer, que sozinho ele poderia desequilibrar e cair. Contudo, ele resistiu, tapou os ouvidos com cera e o Pessoal falou até ficar rouco, porém ele não escutou. Deram, então, sequência ao “treinamento” iniciando o Curso Linha.

O Curso recebeu esse nome por utilizar uma linha para costurar todos os pensamentos críticos, deixando livre apenas os pensamentos de submissão e conformidade que os donos escolhiam: “— O Pavão vai achar que a gente é o máximo. — O Pavão não vai querer sair de perto da gente. — O Pavão vai adorar se exibir. — O Pavão não vai querer tostão do dinheiro que a gente vai ganhar com ele” (BOJUNGA, 2011, p. 41-42). Essa técnica é a mesma que foi utilizada com o galo de briga “Terrível”, personagem d’*A bolsa amarela* (1976), mas com o Pavão, ao contrário do que aconteceu com o Terrível, a técnica não deu certo:

Treinou o puxão de pensamento até a hora da operação. E na hora não houve jeito de costurarem o pensamento do Pavão. Costuravam de um lado. Quando começavam a costurar do outro, o Pavão dava o tal puxão e pronto: a linha arrebentava. Aí voltavam pra consertar o lado arrebentado. O Pavão dava outro puxão e rebentava o lado começado (BOJUNGA, 2011, p. 43-44).

Depois de mais um fracasso com o Curso Linha perceberam que o caso do Pavão, assim como dos alunos que tinham o pensamento à prova de Papo e Linha, era o Curso Filtro. Levaram o Pavão para uma sala cor-de-rosa, com cheiro de pasta de dente, deixaram-no escolher o filtro mais legal e antes que ele pudesse resistir colocaram o filtro na entrada do pensamento para filtrar todo pensamento que ele tivesse. Dessa vez não houve jeito e o Pavão saiu de lá com o pensamento todo “atrasado”, o único problema foi que a torneira do filtro tinha um defeito de fábrica e ora abria totalmente e o Pavão pensava normal, ora ela fechava novamente e ele voltava a pensar “filtrado”.

Tanto o filtro quanto a linha funcionam como metáforas de processos a que o sujeito está exposto socialmente: o filtro funciona para filtrar os pensamentos que estão fora da ordenação social, a linha também costura todos esses pensamentos. Nesses processos o filtro e

a linha excluem a fantasia e deixa somente os pensamentos de ordem prática, limitando o indivíduo a imaginar uma dinâmica social diferente, na qual ele pode ser dono de suas vontades, que pode fazer suas escolhas, assim como é restrito a ele almejar um outro espaço social. Mais uma vez podemos realizar uma relação com a linha, personagem de Machado de Assis em “Um apólogo”, mas desta vez pensando na relação de inferioridade que a linha impõe à agulha: “- [...]Mas a verdade é que você faz um papel subalterno, indo adiante; vai só mostrando o caminho, vai fazendo o trabalho obscuro e ínfimo. Eu é que prendo, ligo, ajunto...” (ASSIS, 2003, p. 72).

Lygia Bojunga, por meio do Pavão, faz uma crítica à escola como lugar de “atrasar” o pensamento da criança, local onde a criança comprehende seu lugar social de submissão e introjeta os valores exigidos socialmente. Além disso, assim como ocorre com o Pavão, na escola se aprende a “filtrar” o pensamento, pois para deixar-se manipular mais facilmente toda a autonomia crítica, a fantasia e a liberdade têm de ser repreendidas.

A escola nessa narrativa é um espaço exemplar da mudança ocorrida nos processos disciplinares, a partir do período moderno, apontados por Foucault (1987). A escola passou junto com outras instituições a servir de instrumento para manipulação do sujeito. Em *A bolsa amarela* vimos que o galo Terrível sofre a mesma determinação que o Pavão, mas não pela escola e sim pelos seus donos e pela família, esta apontada também como instituição que passou a exercer esse papel. Foucault (1987) nos assevera que na “sociedade disciplinar” constituída por esses meios disciplinares (escolas, quartéis militares, hospícios, núcleo familiar) o poder se encontra distribuído em várias instituições, o que ele chamou de “micropoderes”. Esses “micropoderes” é que produzem o adestramento dos indivíduos para que, socialmente, eles se encaixem na norma e no padrão. Foucault (1987) estabelece ainda uma relação entre saber e poder, de modo que o saber é o gerador daquilo que é considerado como verdade, logo a verdade está com os detentores do poder. Essa associação nos leva a compreender que a instituição escolar, sendo detentora do poder não tem como interesse/princípio oferecer o saber e sim uma normatização, que leva o indivíduo a se adequar socialmente sem ao menos perceber essa sujeição.

Esse espaço da escola se configura utopicamente como um lugar para “uniformizar” o indivíduo tornando-o apto a seguir as regras sociais estabelecidas por uma ordenação que, aparentemente, se apresenta necessária, mas que na verdade serve apenas para manter as relações de poder instituídas socialmente. O indivíduo que frequenta a escola e passa pelo mesmo treinamento que o personagem do Pavão passou comprehende que os lugares sociais são fixos, ou seja, não há mobilidade de papéis, de hierarquia e de classe social. O

treinamento serve exatamente para que o indivíduo saiba quais posições sociais ele deve ocupar, depois de colocado, o “filtro” ou a “linha”, está estabelecido o seu lugar social: qual profissão pode seguir, o lugar onde vai morar, as relações sociais que vai estabelecer e até mesmo os lugares que vai frequentar. Tudo isso é dito de maneira a levar o indivíduo a não questionar essa ordenação e consequentemente a não desobedecê-la. Nesse sentido, filtro e linha são dois objetos-espacos estriados.

A proposta da Professora de dar uma nova organização para a escola, configurando-a heterotopicamente, por meio de um trabalho com o lúdico e a imaginação não cabe nesse espaço utópico da escola, pois “[s]atisfeita uma curiosidade, a capacidade de inquietar-me e buscar continua em pé. Não haveria *existência humana* sem a abertura de nosso ser ao mundo, sem a transitividade de nossa consciência” (FREIRE, 2011, p. 85). A utopia, ao contrário, como aponta Foucault, institui uma sociedade “perfeita”, mas perfeita aos olhos de quem? Daqueles que estão no poder e pensam que a organização da sociedade só pode se dar na medida em que todos pensarem e agirem da mesma forma.

Na narrativa, um espaço primordial é a casa da madrinha (uma casa de fada madrinha) e é sobre ela que iremos discorrer a seguir.

Alexandre continuou a vender amendoim na praia aos finais de semana e durante as férias, todos os dias. Quando chegou o tempo de retornar às aulas a situação financeira da família estava ainda mais complicada, pois Augusto iria se casar e não podia mais ajudar a família. Alexandre deixou de ir à escola, mas não conseguiu esquecer-se dos colegas e, principalmente da Professora e sua maleta: “De noite ficava pensando nos colegas, na Professora (será que ela tinha encontrado a maleta? puxa vida, será que ninguém tinha lido o anúncio no jornal?), acabava perdendo o sono” (BOJUNGA, 2011, p. 69). Mesmo as histórias que Augusto contava não conseguiam distraí-lo de pensar na maleta da Professora.

Entre as histórias contadas por Augusto uma delas chamou mais a atenção de Alexandre: saber que tinha, além da Dona Zefa, uma outra madrinha que morava “[l]á pro interior, bem pra dentro do Brasil” (BOJUNGA, 2011, p. 70), em uma casa no alto do morro, assim como a deles, mas com o entorno e o interior bem diferentes do que eles estavam acostumados. Vejamos a descrição dessa casa:

— Até que não é grande, é pequena. Toda branca. E tem janelas. A gente abrindo a janela do lado vê o mar, lá embaixo; e abrindo a do outro lado vê o mato. A casa fica bem no alto de um morro.

[...] É um morro pequeno. Bem redondo. Bem no fim de uma estrada. E é todo tapado de flor (BOJUNGA, 2011, p. 70).

— Bom, acontece que o armário branco nunca tá a fim de ver gente com buraco na barriga; então, é só a gente abrir ele, que sai pão, sai bolo, sai biscoito...
 [...] E aí pensa “coitado do armário branco: deu, deu, deu, agora tá vazio”. Pois sim! É só abrir a porta de novo que o armário desata a dar tudo outra vez (BOJUNGA, 2011, p. 78-79).

Como é possível observar a casa da madrinha era uma casa modesta, mas ao contrário do que ocorria na casa de Alexandre, não faltava alimentos, roupas, aconchego e muita fantasia. A área externa à casa também era distinta da realidade da favela, com belas imagens, contato com a natureza e muita tranquilidade.

Bachelard, em *A poética dos espaços* (1989), faz um profundo estudo sobre a casa relacionada aos nossos espaços íntimos, criando o conceito de topoanálise baseado em teorias da psicologia descritiva, psicologia das profundidades, psicanálise e fenomenologia. A reflexão desse estudioso parte da imagem da casa como topografia da intimidade do ser.

Para o filósofo francês a casa é “o nosso primeiro universo” (1989, p. 24), é como encontrar o seu lugar, o seu canto do mundo. Augusto dava detalhes da casa, que ele havia visitado há muitos anos e Alexandre começou a sonhar com a viagem para a casa de sua madrinha, especialmente por saber que tinha uma chave para ele, escondida na flor da porta, e que colocá-la no seu bolso significaria o controle sobre os seus medos:

— Mas então... Escuta, sempre que eu to com medo do escuro, de ficar sozinho, de trabalhar, de uma porção de coisas, você diz que o medo tá ganhando de mim, não diz?

— Digo.

— E quando um dia eu te perguntei quando é que eu ia ganhar dele você disse que era quando eu tivesse a chave da casa no bolso. Agora você tá dizendo que a chave é minha, então tá na hora de eu começar a ganhar do medo, não tá não? (BOJUNGA, 2011, 73)

Podemos supor que ter a chave da casa no bolso seria equivalente a ter seu lugar no mundo, a compreender seu eu mais profundo dominando os medos e receios.

A casa é também, como assevera Bachelard (1989), o abrigo maior do sonhador, uma vez que “a casa permite sonhar em paz” (1989, p. 26); assim, os sonhos de Alexandre de saciar sua fome, de ter roupas limpas e confortáveis, de morar em um bom lugar, de não sentir medo e de encontrar a maleta da Professora estão protegidos na casa da madrinha. Mas temos que nos atentar para a contraposição no caso de Alexandre, pois a casa onde ele vivia era um abrigo, apenas no sentido moradia, em função das adversidades sociais e financeiras. Já a casa da madrinha vai hiperbolizar essa ideia de abrigo que funciona não só como lugar de proteção

no mundo cotidiano, como um espaço de abrigo canalizado para o sonho, para a liberdade a fantasia e a imaginação. Podemos perceber na citação abaixo essa oposição:

— É um armário de madeira clarinha. Se a gente ta precisando de roupa de inverno, é só abrir a porta e a roupa tá lá. Direitinho. Pendurada num cabide e tudo. Se o sapato da gente acaba, não tem problema nenhum: é só olhar numa prateleira que tem outro sapato lá: mesmo número, a cor que a gente gosta, tudo certinho (BOJUNGA, 2011, p. 77).

— 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 (BOJUNGA, 2011, p. 80).

Augusto contou uma variedade de detalhes da casa e prometeu a Alexandre que logo iriam visitar a casa da madrinha, mas recebeu uma proposta de trabalho em São Paulo e mudou-se. Alexandre sentiu muito a falta do irmão e de suas histórias; na praia havia, a cada dia, mais vendedores e com as vendas em baixa ele tentou um novo trabalho, mas também não obteve sucesso. No pensamento apenas habitava o desejo de conhecer a casa da madrinha e, então, como Augusto não voltou, ele resolveu que iria sozinho à procura da casa.

Podemos pensar essa viagem para o interior do Brasil como a busca do seu lugar no mundo, ou seja, uma verdadeira viagem para o seu próprio interior para compreender suas fraquezas e constituir-se indivíduo, permitindo-o realizar seus sonhos. Isso porque “[a]ntes de ser ‘jogado no mundo’, como o professam as metafísicas apressadas, o homem é colocado no berço da casa” (BACHELARD, 1989, p. 26).

Alexandre saiu do Rio de Janeiro, rumo à casa de sua madrinha, em uma tarde de domingo, nesse dia que não ao acaso é considerado na tradição cristã o dia do descanso, assim Alexandre pôde descansar do seu cotidiano de trabalho, de suas desventuras e teve tempo para sonhar; também o domingo pela fundamentação bíblica e etimológica é considerado o primeiro dia da semana, por isso dia para o início das aventuras de Alexandre. Partiu com poucos objetos, alguns de ordem prática como uma caneca, uma panela, garfo, faca e colher, mas os demais objetos são significativos para sua viagem como o livro de histórias, o qual podemos associar à fantasia; um toco de lápis, referente à produção de conhecimento e também à fantasia. Contudo, a viagem de Alexandre iniciou-se solitária e com muita dificuldade devido aos poucos recursos financeiros:

— Bom, eu andei pra burro. Depois peguei carona num caminhão que ia levando uns cavalos pra uma fazenda. Tava lotado. Tive que viajar montado num cavalo preto. Foi legal. Só de noite é que foi ruim: cavalo dorme bem em pé, mas gente dorme mal montada. [...] Aí foi ficando tudo ruim. Ninguém me dava mais carona, o

tempo mudou, o sol sumiu, fui ficando tão cansado que já não me aguentava mais de pé (BOJUNGA, 2011, p. 25).

Em meio a essas dificuldades da viagem abre-se a possibilidade para a fantasia e a aventura com o encontro entre Alexandre e o Pavão. O Pavão que tinha passado pelo treinamento de atrasar o pensamento também viajava sozinho, porém ao contrário de Alexandre não sabia para onde estava indo. Depois que implantaram o filtro no cérebro dele, a pedido dos seus cinco donos, o Pavão pensava “pingado”, mas vez ou outra a torneira abria e ele pensava normal; foi em uma dessas oportunidades que ele conseguiu fugir e conheceu o João das Mil e Uma Namoradas.

O desejo do Pavão era viajar e de pensamento “atrasado” era fácil levá-lo para qualquer lugar, ele não oferecia resistência, pois não sabia se defender. João o enganou ao oferecer carona em seu navio de cargas “Vem comigo” para depois mantê-lo preso e arrancando uma pena para cada uma de suas namoradas. Quando atracaram no porto do Rio de Janeiro, o Pavão estava todo depenado e fraco, João já não queria mais prendê-lo, pois não havia mais interesse. Novamente sem saber para onde ir conheceu outro João, médico de animais, que o levou para casa e cuidou dele para em seguida vendê-lo para o zoológico.

Vivendo no zoológico o Pavão voltou a exibir-se o tempo todo, assim como era com os antigos donos, até o dia em que foi roubado por um funcionário, Seu Joca. O Pavão serviu para Seu Joca reconquistar seu lugar na bateria da sua escola de samba que havia dispensando-o pela surdez de sua idade avançada. Não tardou para que Seu Joca fosse dispensado definitivamente da bateria, resolvendo vender o Pavão para pagar um tratamento auditivo.

Seu Joca vendeu o Pavão para uma família que desejava um bicho bonito, como um pavão, para enfeitar o jardim passeando para todo o lado. Na casa havia também um cachorro para intimidar todos que quisessem entrar, inclusive o Pavão, era só chegar perto e o cachorro já latia. O Pavão estava sentindo-se solitário, com um enorme vazio interior e quando apareceu uma gata para esconder-se no porão da casa, logo ele se apaixonou, queria saber a história dela e ficar conversando.

O Pavão não dizia uma palavra. Só ouvia. E olhava pra ela. E volta e meia espremia uma risada por causa da cócega no ouvido. E lá dentro do peito uma sensação gostosa, que ele nunca tinha sentido antes, crescendo, crescendo, crescendo, até que pelas tantas ele não aguentou mais e desabafou:

— Ai! Tô amarrado em você! (BOJUNGA, 2011, p. 119-120)

A Gata dormia no porão para proteger-se dos perigos da rua, além disso, ela usava uma capa para esconder que era vira-lata, escapando dos maus tratos das pessoas e por esse motivo ficou conhecida como Gata da Capa. Apesar de saber que o Pavão era um “bicho rico”, que não precisa aventurar-se para buscar comida e conforto, a Gata da Capa também se apaixonou por ele: “Só queria ficar batendo papo com ele, curtindo as histórias que ele contava, dando uma choradinho cada vez que ele avisava que, de repente, a torneirinha do filtro ia fechar” (BOJUNGA, 2011, p. 120).

Percebemos mais uma vez, assim como os galos Terrível e Afonso em *A bolsa amarela*, como Lygia Bojunga vale-se dos animais para fazer críticas sociais. A Gata da Capa precisa esconder sua raça para que seja aceita e respeitada socialmente, além disso, fica ressaltado que o que mais importa é a aparência e não a essência humana:

- Tão comprida, tão abotoada, tão encapuzada, nem posso ver você direito.
- Não perde nada: não sou bonita e rica que nem você. (E ai ela desabotoou um pouquinho a gola da capa.)
- [...] - Te enxotam?!
- Claro, eu sou vira-lata.
- Mesmo?
- Você não viu logo?
- Não.
- Ah, por causa da capa. (BOJUNGA, 2011, p. 117-118)

A Gata da Capa ao fazer uso da capa para mascarar sua verdadeira aparência tenta configurar de outra maneira o seu espaço social, ela passa de feia e pobre — sem aceitação e respeito social — para aparentemente bonita e rica, podendo inserir-se em um espaço social de mais prestígio e ascensão. À ação da Gata da Capa podemos estabelecer uma relação com a mulher da modernidade que coloca silicone nos seios, faz plásticas em várias partes do corpo numa tentativa de também alterar seu espaço social e, principalmente se encaixar nos padrões de beleza impostos socialmente. Foucault em “*El cuerpo utópico*” (2010, n/p.) vai nos mostrar que o “corpo é o ator principal de todas as utopias”, desse modo, compreendemos que qualquer adorno: plástica, máscara, a Capa da Gata são tentativas de deixar o corpo mais belo, mais “aceitável”, ou seja, uma verdadeira utopia que nos desloca do nosso espaço: “a máscara, a tatuagem, o enfeite são operações pelas quais o corpo é arrancado do seu espaço próprio e projetado a outro espaço”.

O Pavão alienado dessas questões sociais não deixou de relacionar-se com a Gata da Capa, mas logo a casa onde eles moravam foi vendida e derrubada para a construção de um edifício; mais uma vez o Pavão estava sozinho, agora ele não sabia para onde ir, mas sabia

quem procurava, a Gata da Capa: “O Pavão foi indo. Nem viu que ficaram rindo dele. Foi seguindo toda a vida atrás da Gata da Capa” (BOJUNGA, 2011, p. 123).

É, em função de uma trajetória de buscas, o Pavão pela Gata da Capa e Alexandre pela casa da madrinha, que o caminho desses personagens se cruzou na estrada, em meio a um nevoeiro: “— Ui. / — Desculpa o esbarrão, não to enxergando nada. / — Quem tá aí? / — Alexandre. E aí? / — O Pavão” (BOJUNGA, 2011, p. 27). O Pavão deixa de ser um objeto de troca, como era visto por todos os seus donos, para tornar-se o companheiro de Alexandre. Logo, de objeto passa a sujeito, nesse caso é o olhar do outro que o subjetiva, ou seja, é “por fora” que ele vai se constituindo sujeito, configurando um dos modos do “processo de subjetivação” (FOUCAULT *apud* REVEL, 2005, p. 82).

Não ao acaso o encontro dos dois ocorre na estrada, considerada por Mikhail Bakhtin (1997, p. 263), em seus estudos sobre a relação espaço-tempo, um dos exemplos para o conceito de cronotopo. Esse conceito faz referência à relação espaço-tempo restrita ao texto literário, já a noção de exotopia amplia para a atividade criadora de modo geral.

No cronotopo para Bakhtin, o tempo é o elemento mais importante em relação ao espaço, embora tempo e espaço sejam considerados indissolúveis (1997, p. 263). Nessa relação a percepção do tempo se dá pela localização espacial e o espaço é medido pelo tempo, assim na estrada, por exemplo, quando analisamos o “naquele momento” é impossível não associar ao “naquele lugar”. Desse modo, as ações dos personagens no enredo partem necessariamente dessa localização espaço-temporal.

Portanto, a estrada em algumas narrativas “indica o lugar onde se desenrolam as ações principais, onde se dão os encontros que mudam a vida dos personagens” (AMORIM, 2006, p. 102). A partir do encontro entre Alexandre e o Pavão na estrada, o processo de busca pelo qual passa os dois personagens vai se configurar diferentemente, entre os dois nasceu uma amizade e principalmente uma cumplicidade para alcançar os objetivos. O Pavão que não sabia para onde estava indo passou a buscar o mesmo destino de Alexandre, que também encontrou com o Pavão meios para conseguir dinheiro e continuar a viagem. Assim, na estrada, na temporalidade da viagem, os dois personagens viveram experiências que os colocaram em uma posição de sujeitos diferente da que eles ocupavam anteriormente.

Alexandre estava curioso para ver o Pavão, mas o nevoeiro não passava; tentou conversar, mas o Pavão de torneira fechada não respondia ou apenas repetia a pergunta. O garoto com medo decidiu ir embora mesmo sem o nevoeiro passar, tropeçando e batendo nas árvores: “Ele não era um garoto de ter medo à toa-à-toa, mas é melhor deixar pros outros essa história de ficar sozinho com um sujeito biruta no meio de um nevoeiro tão forte”

(BOJUNGA, 2011, p. 28). O Pavão sem ter para onde ir seguiu Alexandre que começou a vencer os seus medos:

Lá pelas tantas sentiu que tinha alguém atrás dele. O coração bateu forte.

— Quem é que tá aí?

— Tô indo. Mas não sei pra onde é que eu to indo.

Pronto! Apressou o passo. O Pavão atrás. Desatou a correr. Mesmo sem ver nada, corria. Esbarrando em cada árvore. Se machucando (BOJUNGA, 2011, p. 29).

O garoto estava meio desconfiado com o Pavão, pois não conversava e nem respondia o que lhe perguntava, mas seguiram viagem. Alexandre estava distraído quando a torneira do pensamento do Pavão abriu e ele contou toda sua história: “Contou coisa à beça. Contou coisa gozada, contou coisa de arrepiar. E aí eles foram enturmando, e quanto mais iam enturmando, mais o papo ia melhorando” (BOJUNGA, 2011, p. 32-33). O difícil era quando a torneira fechava, sem avisos, e o Pavão voltava a repetir todas as perguntas.

Durante a viagem Alexandre e o Pavão, sem recursos financeiros, dependiam da ajuda de outras pessoas para alimentação, mas como não estavam obtendo êxito — “Às vezes me davam comida. Pouca. Pouca pra um, quanto mais pra dois. Vi a coisa ficando preta (BOJUNGA, 2011, p. 53). — Alexandre teve a ideia de treinar o Pavão para uma apresentação, pois assim receberiam dinheiro para financiar a viagem. Fora o trabalho que Alexandre teve para treiná-lo, em algumas apresentações os espectadores ficavam resistentes em pagar:

Um sujeito de camisa remendada perguntou:

— E se a gente paga e depois o pavão não é bonito assim que nem dizem?

E uma mulher que tinha um bruto dente de ouro quis saber:

— E se ele não faz mágica? E se ele não dança?

O sujeito resolveu:

— Dinheiro anda difícil de arranjar, garoto; a gente só pode gastar com coisa com cem por cento. Primeiro o pavão aparece e faz tudo que sabe fazer, depois a gente paga (BOJUNGA, 2011, p. 11).

Todas essas situações faziam Alexandre amadurecer cada vez mais, ajudando-o a ocupar outra posição de sujeito e também incitar a sua elaboração de si, o seu “processo de subjetivação”, (FOUCAULT *apud* REVEL, 2005, p. 82). Essas experiências e relações configuraram uma elaboração “por fora”, Alexandre busca externamente algo para constituí-lo.

Foi também durante uma apresentação, em uma cidade do interior, que conheceram Vera, uma garota bastante curiosa. Logo que acabou a apresentação Vera quis conversar com o garoto e saber sua história e a do Pavão. Ela fez inúmeras perguntas e Alexandre contou que estavam viajando para a casa da madrinha dele; não demorou para que se tornassem amigos, “Vera estava tão dentro do papo com Alexandre que até pulou de susto quando ouviu a mãe

gritando no portão (BOJUNGA, 2011, p. 48). Nesse momento da narrativa percebemos que o narrador em 3^a pessoa abre espaço, por meio dos diálogos com Vera, para Alexandre contar sua história e a do Pavão, com isso percebemos uma mudança de perspectiva, pois nesse momento, Alexandre passa a figurar como narrador.

Da amizade com Vera, Alexandre pode perceber toda sua bondade em ajudá-lo: “— Trouxe uma merenda pra vocês. — E quando abriu a toalha, Alexandre vibrou: — Quanta comida!” (BOJUNGA, 2011, p. 51). Alexandre ficou encantado com o lugar onde Vera morava, o rio, a plantação de flor, as árvores; tudo tão diferente da sua realidade no Rio de Janeiro. Mas foi também por essa amizade que os espaços sociais ficaram ainda mais ressaltados.

Vera queria que Alexandre e o Pavão ficassem hospedados em sua casa por alguns dias antes de continuarem a viagem, mas seus pais não permitiram:

— Aquilo que eu te falei: que vocês iam almoçar e jantar lá em casa, que vocês iam dormir lá em casa também. Não vai dar pé. Mas eles falaram que eu podia trazer comida pra vocês e que vocês podiam ficar aqui no sítio esta noite.

[...] — 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 (BOUNGA, 2011, p. 55-56).

O adjetivo “diferente”, nesse contexto da narrativa bojunguiana, nos aponta para várias questões: o diferente indica uma posição de inferioridade que vai desde a condição social, educação, aparência física (roupas rasgadas); ser diferente também se relaciona com os valores morais do indivíduo (uma criança viajar sozinha, pedir dinheiro e comida) e em especial da classe social do indivíduo, “—É que eles falaram que, pelo jeito, sabe? pelo jeito, você não é lá muito boa companhia pra mim” (BOUNGA, 2011, p. 56).

Percebemos, nesse trecho, a rigidez da organização social: Vera, uma menina de classe média, não pode ter amizade com Alexandre, um garoto pobre da favela do Rio de Janeiro, pois ele não é “boa” companhia para ela. Nessa configuração social as pessoas devem se aproximar dos seus pares e, principalmente compreender o seu espaço em meio a esse estriamento que impede qualquer alteração de posições. Toda a conjuntura social leva o sujeito que ocupa uma posição social de classe média baixa a crer que aquela organização, imposta pelas instituições de poder, é importante para que a sociedade avance e que se mantenha uma harmonia.

Desse modo, esse indivíduo sabe que o acesso à educação é restrito a algumas pessoas, sabe que determinados espaços estão reservados à classe média alta, há também as restrições de moradia (às margens das cidades), de alimentação e de higiene (saneamento básico, tratamento do esgoto). A manutenção dessa estrutura se dá sobremaneira pela retirada de um dos bens mais preciosos do ser humano: a fantasia, ou seja, a possibilidade de imaginar e sonhar a realidade de outra maneira e consequentemente de acreditar que é possível alterar os papéis sociais.

Nesse aspecto, percebemos em Alexandre que as histórias contadas por seu irmão Augusto e também pela Professora alimentavam sua necessidade de fantasia, a ponto de ele acreditar e aspirar uma posição social diferente. Alexandre sonhava com uma casa bonita e confortável, com todas as comidas e guloseimas que ele gostava, assim como uma profissão oposta ao que está fixado para uma pessoa de classe média baixa: “E contava que ia estudar muitos anos, que nem o pessoal lá debaixo; estava numa dúvida danada se ia ser médico do coração ou dos dentes; também ainda não sabia direito onde é que ia comprar apartamento, se Ipanema ou Leblon” (BOJUNGA, 2011, p. 60).

Vera, assim como qualquer indivíduo antes de ter o pensamento costurado ou filtrado, não conseguia compreender as diferenças sociais entre ela e Alexandre, ao contrário, acreditava até que ele era mais legal por morar no Rio de Janeiro e ter muita história para contar, “Espiou Alexandre de rabo de olho. Ele era mais queimado do que ela, mais alto, falava mais gostoso, tinha roupa velha e pé no chão. Mas no resto não estava parecendo assim tão diferente, não” (BOJUNGA, 2011, p. 22). Porém, Vera, ainda que resistente, já não questionava a rigidez social a que estava exposta:

- O que é que tem depois daquela cerca?
- Onde?
- Lá. Depois de tudo que a gente vê daqui.
- Não sei. Eu só conheço até a cerca.
- Por quê?
- Por que o quê?
- Que você nunca foi até lá?
- Pra quê?
- Disseram que é melhor a gente não ir.
- Quem disse?
- Todo mundo.
- Por quê?
- Sei lá. Acho que o pessoal do outro lado não quer. (BOJUNGA, 2011, p. 19-20)

Os pais de Vera e “Todo mundo” (a sociedade) tentavam, como os donos do Pavão, fazer com que o pensamento dela ficasse atrasado, com a mesma ideia de que era necessário fazer o que eles mandavam, de ficar próxima deles, e para isso controlavam-na com o horário

todo o tempo, queriam também que ela se afastasse de Alexandre, pois não acreditavam que ele estava mesmo indo para a casa de sua madrinha, ademais ele fazia parte de outra classe social. Essa superproteção que a família de Vera, em especial a mãe, dedicava a ela faz parte da configuração de família que surgiu a partir da sociedade burguesa com o nascimento de um “sentimento de família” (ARIES, 1981). Por isso Vera não podia ir além da cerca, pois isso significava tirar o filtro e a linha dos seus pensamentos, logo ela poderia perceber o seu entorno de maneira diferente, sem preconceitos e ordenações pré-estabelecidas sobre o que pode ou não ser feito. Podemos perceber essas relações de Vera com os pais e “Todo mundo” como o seu processo de subjetivação “por fora” (FOUCAULT *apud* REVEL, 2005, p. 82):

— Que pena, Alexandre! Mas não vai dar pra Vera ficar mais, viu? Ontem ela já não estudou direito, hoje também não... Está na hora da brincadeira acabar e começar vida séria de novo (BOJUNGA, 2011, p. 124).

Os pais tinham resolvido que estava na hora de Alexandre e o Pavão irem embora. [...] Deram um dinheiro pra Vera: “Toma, minha filha, dá pro Alexandre. Com esse dinheiro ele pode comprar comida uns dois ou três dias.” (BOJUNGA, 2011, p. 125)

Alexandre e o Pavão estavam gostando de ficar no sítio, queriam até ficar mais alguns dias antes de continuarem a viagem, mas os pais de Vera estavam pressionando-a para mandá-lo ir embora. A vontade de Vera era outra, mas conversou com Alexandre, explicou que seus pais não queriam mais que eles dormissem na casa de ferramentas e nem que ela levasse comida aos dois. No dia de ir embora choveu forte o dia todo e Vera deixou, sem o consentimento dos pais, Alexandre ficar mais um dia.

No dia seguinte Vera foi logo cedo à casa de ferramentas, não podia mais adiar a ida dos seus amigos. Em volta da casa estava coberto por alamandas, flor que ela adorava; não resistiu e colocou uma dentro da caixa de Alexandre para que tudo ficasse perfumado, além de ter uma flor linda para olhar durante a viagem. Quando Alexandre acordou, ela foi logo entregando o dinheiro e dizendo que eles precisavam ir embora.

Alexandre guardou o dinheiro, mas não compreendia o porquê de os pais de Vera não gostarem dele; Vera explicou que não era o fato de eles não gostarem, mas sim o fato de ele ser um garoto “largoado”, que vivia na estrada, à toa, ou seja, como ela poderia ser amiga de um garoto pobre e sem família. Alexandre ficou espantado, pois já havia contado que estava viajando para a casa de sua madrinha, contou também sobre sua família e que só estava indo sozinho porque Augusto estava trabalhando em São Paulo. Mas os pais de Vera não acreditavam que existia uma madrinha e que Alexandre estava viajando para visitá-la: “— Mas tá na cara que você não tem madrinha nenhuma! Aquilo tudo foi história que o Augusto

inventou pra você dormir! — E foi acabar de falar que já bateu um arrependimento danado: ‘Puxa vida, pra que que eu fui falar? pra quê!’” (BOJUNGA, 2011, p. 130).

Alexandre ficou perplexo, como Vera poderia dizer que não havia madrinha, ele a segurou pelo braço, sacudindo-a para que ela dissesse o porquê de ser óbvio que sua madrinha não existia:

— Quer fazer o favor de responder, quer!
 — Bom, eles falaram que...
 Alexandre soltou Vera:
 — *Eles? Eles?* — O olho brilhou. — Foi teu pai e tua mãe que falaram que ta na cara que eu não tenho madrinha nenhuma?
 — Foi.
 — Aaaaaah bom! — E aí pronto: esqueceu mágoa, zanga, tudo; não ligou a mínima. (BOJUNGA, 2011, p. 131)

Vera não compreendeu a atitude de Alexandre, mas para ele tudo estava explicado, pois já sabia que “gente grande” não acreditava em madrinha, além disso, os adultos tinham inveja da madrinha de “gente pequena”. Augusto já tinha alertado-o de que, além de não acreditarem em madrinha, os adultos tentariam fazer com que ele também não acreditasse, em especial porque madrinha só dá atenção para afilhado pequeno, depois que cresce ela não da mais atenção.

Percebemos, por meio dos pais de Vera, como os adultos perdem a capacidade de fantasiar, de tentar alisar o espaço em sua volta, permitindo assim, que o rigor do estriamento os impeçam de almejar outras possibilidades. As crianças, ao contrário, estão naturalmente abertas à fantasia, sendo assim Alexandre nunca cogitou a possibilidade de sua madrinha não existir, da história contada por Augusto não ser verdade e ainda mais que ele não pudesse chegar até sua madrinha, “— Eu me lembro direitinho quando o Augusto falou: olha, Alexandre, gente grande gosta de bombardear essas coisas, viu?” (BOJUNGA, 2011, p. 132)

A fantasia que os adultos dispensam de suas vidas é essencial para a criança. É instigando a imaginação que a criança pode organizar seus sentimentos, desenvolver sua personalidade, compreendendo suas dificuldades e buscando soluções para os seus problemas. É por meio da fantasia, como uma experiência, segundo Bruno Bettelheim (2002), que a criança pode perceber todas as possibilidades de sentido para sua vida:

Exatamente porque a vida é freqüentemente desconcertante para a criança, ela precisa ainda mais ter a possibilidade de se entender neste mundo complexo com o qual deve aprender a lidar. Para ser bem sucedida neste aspecto, a criança deve receber ajuda para que possa dar algum sentido coerente ao seu turbilhão de sentimentos. Necessita de idéias sobre a forma de colocar ordem na sua casa interior, e com base nisso ser capaz de criar ordem na sua vida (BETTELHEIM, 2002, p. 13).

No caso de Alexandre é por meio da fantasia que ele percebe que pode ir além dos limites impostos socialmente. As histórias contadas por Augusto cumprem essa função de alimentar a fantasia de Alexandre, fazer ele acreditar na possibilidade da casa de sua madrinha realizar todos os seus desejos: de uma casa com conforto e sossego, de roupas limpas e de todas as comidas que ele gostava o ajudou a lidar com as dificuldades ao seu redor, desde os seus medos até a sua realidade financeira. Além disso, a viagem para encontrar sua madrinha, que é também uma viagem interior, revela seu processo de amadurecimento, a ordenação de sua vida para encontrar o seu lugar no mundo; desse modo essa viagem para o seu eu mais profundo, essa relação consigo, em que é preciso enfrentar seus medos (do escuro, de não saber como fazer, de estar sozinho) é o segundo modo de subjetivação de que fala Foucault.

A madrinha, então, é privilégio de “gente pequena”, porque são as crianças que com mais facilidade abandonam a descrença ao entrar em contato com a fantasia, como podemos observar no trecho a seguir, em que Augusto conta que a porta da casa da madrinha escondeu, dentro da flor, a chave para abri-la do lado de fora esperando a chegada de Alexandre a qualquer momento:

— Tua madrinha achou melhor: se você chega de repente e a casa ta fechada, não tem problema nenhum, é só abrir a porta e entrar.

— Mas então qualquer pessoa pode entrar, até ladrão.

— Não pode não porque a porta escondeu a chave que abre por fora lá dentro da flor. Bem fundo. Ninguém sabe desse esconderijo; só nós dois. Quer dizer, só nos quatro: tua madrinha, eu, você e a porta azul. Não espalha, viu? (BOJUNGA, 2011, p. 72-73)

Podemos facilmente associar a madrinha de Alexandre às fadas madrinhas dos contos de fadas, isso porque, assim como ocorre, normalmente, nos contos de fadas, a madrinha também não foi nomeada na narrativa, em contraposição à outra madrinha de Alexandre, Dona Zefa. De acordo com Bettelheim não nomear a madrinha promove, mais facilmente, as projeções e identificações por parte da criança. Outro indício que nos leva a reconhecer a madrinha como fada é o fato de que ela não aparece, mas realiza de alguma forma os desejos do seu afilhado: “Os contos de fadas indicam que, escondida em algum lugar, a boa fada madrinha observa o destino da criança, pronta a afirmar seu poder quando for necessário e urgente” (BETTELHEIM, 2002, p. 85).

Vera, assim como Alexandre e qualquer criança, também fantasiava, mas com a restrição constante dos pais com o horário: “Minha mãe e meu pai têm mania de relógio. Olha, eles me deram esse relógio de natal. Grandão assim pra toda hora eu ver hora e não

atrasar nunca mais" (BOJUNGA, 2011, p. 92). Alexandre, antes de ir embora, convida Vera para andar a cavalo, mas ela preocupada com a hora não consegue imaginar essa possibilidade, "Ela olhou o relógio. Ele pegou uma folha e tapou o mostrador. Ela riu; ele repetiu: — A gente inventa um cavalo" (BOJUNGA, 2011, p. 133).

A partir desse momento temos no enredo uma suspensão temporal, que podemos supor como uma insólita conjunção entre o mundo prosaico e o mundo da fantasia, o que leva os personagens a ultrapassarem a "fronteira/limite" (CESERANI, 2006), alcançando assim outra dimensão, a do fantástico. Vera despreocupada com a hora cria, juntamente com Alexandre e o Pavão, o cavalo "Ah": "Chamaram juntos. Com toda a força. — Aaaaaaaaaah! E o cavalo apareceu. Amarelo até não poder mais. E o rabo cor de laranja arrastando no chão" (BOJUNGA, 2011, p. 135). Podemos perceber que o processo de criação do "Ah!" feito por Alexandre e Vera se assemelha à criação do poeta por terem a fantasia e a sensibilidade como princípio para esse ato de criar; essa aproximação entre o poeta e a criança é lembrada por Maria Antonieta Antunes Cunha (2002, p. 118): "o mundo infantil é cheio de imagens, como o campo da poesia". Montados no cavalo, Vera, Alexandre e o Pavão saíram galopando pelo sítio, quanto mais gritavam, assustados, o Ah corria; quando próximos da cerca (que o Pessoal dizia para não atravessar) Vera apavorou-se e Alexandre tentou parar o cavalo, mas foi em vão: "O Ah nem pestanejou: armou o pulo e passou. Foi só ele passar que o sol sumiu. E ficou tudo bem de noite" (BOJUNGA, 2011, p. 136).

Juntos — Alexandre, Vera e Pavão — atravessaram a cerca que metaforiza as restrições, filtros e linhas, que os adultos colocam no pensamento das crianças; do outro lado da cerca estava tudo escuro, o Ah desapareceu e o medo deixou todos "amarrados", sem ação:

— Tá vendo? Bem que eles disseram que a gente não podia passar pro lado de cá da cerca. É castigo.
 — Castigo?
 — Castigo, sim.
 — O que é castigo?
 — Esse escuro todo.
 — Mas castigo por quê?
 — Porque disseram que a gente só podia ir até a cerca. E a gente passou (BOJUNGA, 2011, p. 139).

No início não sabiam como agir, pois o medo do escuro e de tudo não os permitia pensar para decidir o que fazer (é por isso que no Curso Linha ensinaram ao Pavão que ele deveria ficar sempre perto dos donos). Alexandre decidiu que o medo não iria mais amarrá-lo, contagiada pela coragem de Alexandre, Vera encontra em seu bolso um pedaço de giz e pensa em uma possibilidade para vencer o escuro: "Vera lembrou da professora quebrando o giz e

escrevendo no quadro-negro. Pensou: quadro-negro é escuro assim. Quem sabe o giz também não riscava a escuridão?” (BOJUNGA, 2011, p. 141).

Vera riscou um sol e percebeu que era possível vencer o medo; desenharam casa, árvore, o mar, então, distraídos esqueceram-se do medo. Nesse caso o ato de desenhar sugere uma aproximação com o ato de imaginar e ficcionalizar. Mais uma vez percebemos como a fantasia é um recurso para a criança encontrar-se e orientar-se diante dos seus conflitos, a possibilidade de enfrentar o medo vem da capacidade de criar, ou seja, de inventar uma realidade em que o medo não se faz presente e desse modo voltar à sua realidade percebendo que pode enfrentar os seus medos:

O Pavão era o que mais ria; rolava no chão. E quando acabaram de rir tudo que tinham vontade, Alexandre levantou e desenhou uma porta. Com maçaneta, fechadura, chave e tudo. Num pulo, Vera rodou a chave na fechadura, abriu a porta e os três saíram do escuro (BOJUNGA, 2011, p. 143).

Do outro lado da porta havia uma estrada iluminada pela lua e o Ah os esperava; subiram novamente no cavalo e bem devagar seguiram pela estrada, ao longe avistaram um morro pequeno, redondo e cheio de flores. Era possível ver também em cima do morro uma casa branca com a porta azul, era a casa da madrinha. Alexandre, receoso, primeiro tocou a campainha, mas como ninguém apareceu, ele procurou a chave no fundo da flor: “Então Alexandre enfiou a mão na flor e tirou a chave lá de dentro. Olhou pra Vera na maior alegria. E foi só rodar a chave que a porta azul abriu bem devagar, igualzinho como o Augusto tinha dito” (BOJUNGA, 2011, p. 146).

A madrinha não estava em casa, eles entraram observando tudo e para surpresa de Alexandre lá estava a maleta da Professora; em seguida eles ouviram um barulho na janela, era a Gata da Capa. Alexandre mal podia acreditar, era tudo como Augusto havia contado, o armário de roupas, o armário de comida, a cadeira que não aceita as pessoa assentarem-se nela sem pedir, as janelas cada uma de um lado da casa, o mar com a água limpa e clara. A Gata da Capa estava curiosa em saber se o Pavão ainda pensava pingado; ela, Alexandre e Vera tiveram um grande trabalho para retirar o filtro da cabeça dele, mas valeu a pena, ele voltou a pensar e conversar normalmente. Para completar a alegria de Alexandre o seu irmão, do meio, Augusto — que tanto alimentou a imaginação de Alexandre e que, de certa forma, intermedeia o espaço entre razão e imaginação — chegou também à casa da madrinha e puderam conhecer juntos o que Augusto não conheceu na outra visita.

Alexandre e o Pavão terminaram a viagem chegando ao destino almejado: a casa da madrinha. A casa que, como afirma Bachelard (1989, p. 26) é a conexão para as lembranças, os pensamentos e os sonhos do homem, abrigava os desejos dos dois, os sonhos e o que eles haviam perdido: “Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma” (BACHELARD, 1989, p. 26).

Percebemos como o espaço da casa da madrinha se mostra descontínuo em relação ao espaço da narrativa, tanto em aspectos geográficos quanto sociais e psicológicos. Esse novo mundo, como observamos, é construído a partir de elementos do real, porém são organizados de tal maneira a desconstruir a ordenação e a racionalidade. Como já mencionado anteriormente, Bessière (1974) acredita que o desdobramento do espaço assim como qualquer outro motivo da literatura fantástica só pode ocorrer, como analisamos na narrativa, no novo mundo criado pelo fantástico.

A casa, desse modo, se colocaria como o “ponto vélico” (CORTÁZAR, 2006), ou seja, um espaço desconectado da ordem e das leis impostas socialmente. Nesse espaço fantástico — retomando aqui a noção de Italo Calvino que não perspectiva diferenciar o fantástico do maravilhoso e do estranho, por acreditar que estes também trabalham com a fantasia — as possibilidades se desdobram, assim Alexandre, Vera e o Pavão podem fugir a imposição social a que estão sujeitos no mundo real.

Dessa forma, constatamos que o espaço da casa da madrinha permite o alisamento total dos espaços dos personagens. Esse espaço mágico além de questionar a rigidez da organização do real vai transgredi-la abrindo e pluralizando os sentidos, pois como vimos não existe fantástico fechado a uma só perspectiva ou uma conclusão, a narrativa fantástica tem por pressuposto o inesperado, ainda que os elementos sejam tão familiares como a casa. Lembremo-nos que na tríade real, fictício e imaginário, concretizada no ato de fingir (ISER, 1996), os elementos do real, nesse caso a casa, já não é mais parte do real quando combinada aos outros elementos da narrativa, pois houve uma transgressão de limites. Consequentemente a casa passa a fazer parte do fictício e pode se abrir a várias possibilidades que no nosso mundo real não poderia.

No espaço da casa da madrinha o tempo é também outro elemento importante, nesse caso porque ele fica suspenso. O relógio do pulso de Vera estava parado e o relógio da casa também se esqueceu de “bater” as horas:

Mas de repente o relógio de pé tomou um susto: 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 esquecido completamente da vida. Afobou. Não lembrou mais que horas eram. Desatou a bater tudo atrapalhado (BOJUNGA, 2011, p. 156).

Constatamos novamente um exemplo do cronotopo de Bakhtin (1997), em que mais uma vez a relação tempo-espacó se mostra indissociável, nesse caso o tempo parece ser secundário, por ser desconsiderado pelos personagens, mas ao contrário disso ele é compreendido espacialmente pela movimentação dos personagens na casa. Tão importante é o tempo que quando acaba a suspensão Vera acorda e sabe que precisa voltar, pois seus pais devem estar procurando por ela.

Vera tenta retornar sozinha ao sítio, queria deixar Alexandre aproveitando ainda mais a casa da madrinha dele, mas foi só tentar sair sem fazer barulho que a janela que vivia emperrada resolveu atrapalhá-la. Alexandre não quis deixar Vera voltar sozinha, pois ela teria de passar pelo escuro e sozinha sentiria medo. Vera relutou para que Alexandre ficasse, ela tinha receio de que depois ele não soubesse voltar à casa da madrinha. Junto com a turma toda (Gata, Augusto e o Pavão) subiram no Ah e galoparam em direção ao sítio. Na estrada iluminada pela lua foi tudo muito rápido, não foi possível observar o caminho, quando se aproximaram da cerca perceberam que não havia mais escuro. O cavalo em um único salto atravessou a cerca, logo perceberam que o escuro estava do outro lado, ou seja, eles tinham retornado ao mundo “real”, mas a partir da experiência no mundo “irreal” a leitura que eles faziam agora do mundo “real” era diferente, pois podiam perceber as imposições e restrições sociais.

— O escuro mudou de lado. — Mal acabou de falar, começou a sensação das pernas encolhendo, do Ah desaparecendo. — Você também ta sentido que o Ah ta desinventando, Vera?

— Tô.

— E você, Augusto?

Augusto não respondeu. Alexandre chamou alto:

— Augusto! Ei, Augusto! — (Nada.) — Responde Augusto! — Mas o Augusto não respondia.)

— Augusto, onde é que você ta?

E o Pavão perguntou:

— Alguém viu a Gata da Capa por aí? (BOJUNGA, 2011, p. 162-163)

Nesse trecho é possível observarmos o retorno ao mundo real em que a fantasia não podia alcançá-los, Augusto e a Gata da Capa sumiram, o Pavão voltou a pensar “pingado”, Vera estava novamente a mercê do relógio e Alexandre voltou ao seu espaço social. Esse retorno marca a fronteira entre o espaço real e o espaço fantástico que podemos associar a

noção de atopia de Michel Foucault (2001), que seria o espaço do “entre”, intermediando o espaço utópico e heterotópico. O espaço que irrompe do insólito é oposto ao utópico — nesse caso, do mundo em que vive Vera, Alexandre e o Pavão, em que as relações de poder levam a uma homogeneização dos sujeitos e dos comportamentos —; e é um deslocamento do espaço heterotópico — onde ocorrem as inquietações e o desejo de desordenação e mudanças — em que Alexandre vê a possibilidade de uma alteração do seu papel social.

Também podemos observar como a cerca na narrativa se coloca como a fronteira, ou seja, a passagem entre o real e a fantasia, em que os personagens saem do familiar e da realidade para um espaço insólito. A cerca “representa o começo de tudo onde exatamente parece terminar” (HISSA, 2002, p.34), é um espaço de indiscernibilidade do real e do fantástico. Essa passagem, como afirma Ceserani (2006), ocorre, muitas vezes na dimensão do sonho e é isso que temos insinuado na narrativa. O trecho abaixo é a sequência do capítulo em que Vera retornou ao sítio:

O dia estava recém-clareando. Mas há muito tempo Vera já estava acordada. Só tinha dormido um pedaço de noite à toa — justinho um pedaço cheio de sonhos ruins: a cerca cada vez mais alta; o Ah cada vez mais desinventado; a Gata e o Augusto sumidos para sempre. E aí, pronto, não teve mais jeito de pegar no sono (BOJUNGA, 2011, p. 166).

Fica apenas sugerido na narrativa que a viagem à casa da madrinha pode ter sido um sonho de Vera, temos, então, a ambiguidade tão cara ao fantástico.

Em seguida Alexandre e o Pavão bateram na janela de Vera para despedirem-se dela. Alexandre explicou a Vera que não havia conseguido retornar à casa da madrinha, mas que seguiria junto do Pavão pela estrada para encontrar o caminho. Durante a despedida Alexandre prometeu a Vera que escreveria quando chegasse novamente à casa, quando abriu a caixa para anotar o endereço encontrou a flor amarela, que para ele era a flor que enfeitava a porta da casa da madrinha, mas para Vera era a flor que ela havia guardado na caixa:

— Olha a flor amarela que enfeitava o peito da porta azul. Como é que ela veio parar na minha mala? Foi você que botou aqui?

Vera olhou a flor; olhou Alexandre: “por que será que ele ta achando que a flor que eu botei na mala é a flor que enfeitava a porta azul? Essa alamanda é muito menor...” (BOJUNGA, 2011, p. 168)

Alexandre enfa a mão na flor e encontra a chave, Vera não podia acreditar que a chave estava lá. A essa flor podemos relacionar a ideia de objeto mediador (CESERANI, 2006), que vai ser testemunho da passagem de fronteira entre o mundo real e o fantástico. Para, além disso, a espécie da flor, uma alamanda — que na medicina popular funciona como

um purgante catártico — já simboliza toda a emoção e mudança a que os personagens estavam sujeitos com a experiência da visita à casa da madrinha, pois a casa além de abrigo é também janela para o mundo, como afirma Lygia Bojunga (2004, p. 8): “[d]e casa em casa, eu fui descobrindo o mundo”.

De chave no bolso, Alexandre se lembrou do significado que Augusto havia dito: “Ele disse que no dia que eu botasse a chave da casa no bolso, o medo não ganhava mais de mim. — Riu. — Já pensou? Agora eu posso viajar toda a vida. Quando o medo bater, eu ganho dele e pronto” (BOJUNGA, 2011, p. 168). Percebemos como o espaço fantástico, sem estriamentos, pôde influenciar na constituição desse sujeito, por meio da fantasia Alexandre encontrou o seu lugar no mundo, pôde também vencer seus medos e visualizar novas possibilidades para a dinâmica social.

4. O ESPAÇO HÍBRIDO ESTAMPADO NO SOFÁ

Não haverá nunca uma porta. Estás dentro
E o alcácer abarca o universo
E não tem nem anverso nem reverso
Nem externo muro nem secreto centro.

Jorge Luiz Borges

É a abertura de um novo espaço, um buraco no sofá estampado, que mais uma vez motivará a reflexão sobre a importância dos espaços ficcionais nas narrativas literárias. Assim como nos capítulos anteriores a investigação partirá do espaço, nesse caso do sofá estampado, para compreendermos em que medida ele corrobora para a construção de sentidos.

Um dos livros mais premiados da autora Lygia Bojunga, *O sofá estampado*, foi publicado no início da década de 1980, apresentando-nos intermediado por um enredo fantástico, a construção da identidade do personagem Vítor diante da complexidade da vida. Bojunga narra a trajetória de Vítor, um tatu tímido, inseguro, e que tem dificuldades de lidar com as situações com as quais depara em sua vida, uma delas é o fato de seu pai determinar que ele trabalhe na indústria de carapaças da família. Diante dessas situações, Vítor tossiu muito, engasga-se e depois de algum tempo realiza o sonho de “sumir” para dentro dos buracos que escava com o objetivo de fugir das situações e também para que as pessoas não ficassem aflitas com a sua tosse; desse modo, percebemos que se trata de uma preocupação não consigo, mas com o outro.

O sofá estampado/buraco se coloca como um entre lugar, uma zona de devir entre o “real” e o irreal, espaço metaempírico onde Vítor terá experiências e descobertas que ajudaram na construção de sua identidade e em uma nova maneira de lidar com o mundo. Dessa forma, como nos assevera Foucault (1999) é importante problematizar os espaços, porque:

metaforizar as transformações do discurso através de um vocabulário temporal conduz necessariamente à utilização do modelo da consciência individual, com sua temporalidade própria. Tentar ao contrário decifrá-lo através de metáforas espaciais, permite perceber exatamente os pontos pelos quais os discursos se transformam em, através de e a partir das relações de poder (FOUCAULT, 1999, p. 90).

Sendo assim, acreditamos que o processo de subjetivação de Vítor é melhor compreendido a partir da reflexão não só sobre os espaços físicos, mas também sobre os

espaços sociais e psicológicos que se revelam a partir do espaço fantástico e por isso propomos esta investigação.

Assim como as narrativas analisadas anteriormente temos também em *O sofá estampado* um objeto-espacó que faz a mediação entre o “real” e o imaginário. O sofá era uma “graça”, possuía apenas dois lugares, ocupados boa parte do tempo pela Dalva, gata angorá que ganhou o prêmio de “Telespectadora mais assídua” e por Vítor, o tatu namorado de Dalva. Apesar de pequeno o sofá era a peça mais importante da sala, todos os outros móveis estavam ali para combinar com ele, que não era um sofá qualquer, mas um sofá estampado:

E é. O sofá estampado é uma graça. Gorducho. Braço redondo. Fazenda bem esticada. Mais pra baixo que pra alto. Mas o melhor de tudo — longe, nem se discute — é o estampado que ele tem: amarelo bem clarinho, todo salpicado; ora é violeta, ora é margarida, e lá uma vez que outra também tem um monsenhor (BOJUNGA, 2006, p. 8-9)

No sofá estampado percebemos a mistura de mais de uma cor, o amarelo e o violeta, e também mais de um desenho, o que caracteriza uma estampa, de acordo com a definição de Celso Pedro Luft (s.d., p. 296): “desenho impresso ou gravado; imagem; figura; impressão”, e de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1986, p. 577): “ilustração fora do texto, em folha de papel especial, a arte de imprimir”, ou seja, o estampado se caracteriza pela junção de mais de uma cor e/ou de desenhos diferentes. A simbologia do amarelo, segundo Chevalier e Gheerbrant (1990, p. 40-41) está, igualmente, relacionada à fertilidade, à morte e à decepção; durante a narrativa percebemos que essa simbologia da cor amarela vai se entrelaçar com as experiências de Vítor: no sofá o tatu vai viver as decepções amorosas do seu relacionamento com a gata Dalva; é também na sua escavação no sofá que ele encontrará a morte, que traz não o fim da vida, mas um renascimento (espiritual) para uma nova existência.

Foi no estampado do sofá que se abriram para Vítor novas possibilidades a partir do buraco que ele cava, o qual o conduz a um novo espaço. Dessa forma, o estampado vai se configurar igualmente na mistura de mais de um espaço, nesse caso, o espaço “real” e o espaço irreal. Temos por meio do buraco cavado por Vítor acesso ao “mundo reverso (invertido)” em contraposição ao mundo anverso (cotidiano) (SARTRE, 2005, p. 138). Essa confluência de espaços é o que caracteriza a construção das espacialidades na literatura fantástica e que Furtado (1980, p. 120) relacionou à ideia de hibridismo: “os diversos elementos que contribuem para a representação do espaço fantástico polarizam-se em dois tipos de cenários cujos componentes, por sua vez, se intercambiam frequentemente”.

Vítor visitava Dalva e logo ocupou seu lugar no sofá estampado ao lado dela, ficava horas olhando para a gata e ela olhando para a televisão, não conversavam e não interagiam:

“— [e]scuta, Dalva, mês passado você disse que semana passada a gente ia combinar o casamento; semana passada você disse que esta semana; quando começou essa a semana você deixou pra resolver ontem; ontem você deixou pra resolver hoje; hoje você diz pra esperar o fim da novela (BOJUNGA, 2006, p. 26).

Essa situação deixava Vítor nervoso, pois apaixonado por Dalva escrevia cartas, pensava em casamento e ela apenas assistia televisão. Cavar o buraco e “fugir” para outro espaço foi a solução encontrada por ele para tentar elaborar suas angústias e sofrimentos: “O Vítor ficou nervoso que só vendo. Até quando ele ia ter que pedir, implorar: Dalva olha pra mim?! Empurrou o almofadão, foi se enfiando pelo buraco adentro, a unha o olho a pata procurando um chão pra cavar (BOJUNGA, 2006, p. 27).

O buraco cavado por Vítor, que é a realização de um sonho: “sumir” em situações complicadas, é colocado como um túnel e se torna uma fronteira entre o mundo “real” e o irreal; ele fica “dentro de duas dimensões diversas” (CESERANI, 2006, p. 73), a do mundo cotidiano e a outra do mundo invertido, localizado no subterrâneo, espaço fechado e escuro, não ao acaso, pois, como explica Ceserani, essa ambientação é mais recorrente em narrativas fantásticas, principalmente pelo fato de estar mais relacionada à linguagem do inconsciente.

O túnel cavado pelo tatu pode ser relacionado ao labirinto, pois antes de pensar as formas geométricas dos labirintos é importante colocar uma “imaginação dinâmica especial e mesmo uma imaginação material” (BACHELARD, 1990, p. 162):

Todo labirinto tem uma dimensão inconsciente que devemos caracterizar. Todo embaraço tem uma dimensão angustiada, uma profundidade. É essa dimensão angustiada que nos devem revelar as imagens tão numerosas e monótonas dos subterrâneos e dos labirintos (BACHELARD, 1990, p. 162).

De acordo com Gaston Bachelard, “[e]m nossos sonhos, somos às vezes uma matéria labiríntica, uma matéria que vive estirando-se, perdendo-se em seus próprios desfiladeiros” (1990, p. 162). Isso porque emoções profundas e primárias podem implicar experiências labirínticas como as vividas por Vítor. Borges (1999) também nos mostra como os labirintos estão em nós e no nosso mundo, mesmo sem percebermos:

O fio que a mão de Ariadne deixou na mão de Teseu (na outra estava a espada) para que este se aventurasse no labirinto e descobrisse o centro, o homem com cabeça de touro ou, como pretende Dante, o touro com cabeça de homem, e o matasse e pudesse, já executada a proeza, decifrar as redes de pedra e voltar para ele, para o seu amor.

As coisas aconteceram assim. Teseu não podia saber que do outro lado do labirinto estava o outro labirinto, o do tempo, e que num lugar já fixado estava Medeia.

O fio perdeu-se, o labirinto perdeu-se também. Agora nem sequer sabemos se nos rodeia um labirinto, um secreto cosmos ou um caos ocasional. O nosso mais belo dever é imaginar que há um labirinto e um fio. Nunca daremos com o fio; talvez o encontremos e o percamos num acto de fé, num ritmo, no sono, nas palavras que se chamam filosofia ou na mera e simples felicidade (BORGES, 1999, p.40).

Em outro poema de Borges (1971, p. 15), *Labirinto*, temos forte a ideia de que o labirinto não aponta para uma saída e por isso ele tem uma forma infindável. A saída pode estar dentro do sujeito; Vítor vai cavar profundo para encontrar essa saída:

Labirinto

Não haverá nunca uma porta. Estás dentro
 E o alcácer abarca o universo
 E não tem nem anverso nem reverso
 Nem externo muro nem secreto centro.
 Não esperes que o rigor de teu caminho
 Que teimosamente se bifurca em outro,
 Que obstinadamente se bifurca em outro,
 Tenha fim. É de ferro teu destino
 Como teu juiz. Não aguardes a investida
 Do touro que é um homem e cuja estranha
 Forma plural dá horror à maranha
 De interminável pedra entrecida.
 Não existe. Nada esperes. Nem sequer
 No negro crepúsculo a fera.

Desse modo, podemos compreender que por meio das experiências labirínticas, propiciadas pela ambientação fantástica a descoberta de si ganha inúmeras possibilidades e por isso ela é mais intensa do que no mundo cotidiano. Nas narrativas do gênero fantástico, como observamos n' *O sofá estampado*, *A bolsa amarela*, *A casa da madrinha* e em várias outras obras de Lygia Bojunga, por meio do sobrenatural, ocorre um desdobramento do espaço e das dimensões do real, colocando o fantástico como lugar das possibilidades, desse modo, no túnel é possível uma nova organização, uma outra lógica para o real.

Acreditamos também que seja possível pensar que o estampado nessa narrativa se configura não somente pela mistura de cores e desenhos, e espaços (“reais” e irreais), mas também um estampado que se configura pela união de uma gata angorá e de um tatu, que já em um primeiro momento causa um estranhamento: “Teve gente que achou esquisitíssimo uma gata angorá namorar um tatu, e os dois ficarem assim tanto tempo num sofá estampado, ainda mais com a tevê ligada” (BOJUNGA, 2006, p. 12).

Vítor havia viajado para o Rio de Janeiro com a intenção de conhecer o mar — seu grande sonho desde que assistiu no cinema a um filme que mostrava a beleza das ondas no mar —, mas antes de chegar à praia ele viu Dalva, a gata angorá por quem ele se apaixonou e fez com que ele se esquecesse do mar e de tudo mais. Quando ele a viu pela primeira vez ela estava recebendo o prêmio de “Telespectadora mais assídua” por ficar mais de 12 horas assistindo televisão, ele ficou encantando: “[o] Vítor não tirava o olho da Dalva. Nossa! que coisa mais linda; como é que um bicho podia ser tão bonito?” (BOJUNGA, 2006, p. 107).

Um novo encontro entre os dois foi possível, pois Dalva havia perdido a medalha que ganhara e Vítor logo descobriu seu endereço para devolvê-la. Vítor passou dias rodeando a casa dela até ter coragem para chamar, foi recebido pela Dona-da-casa, que ficou feliz em reaver a medalha; Dalva agradeceu, mas sem olhar muito para o tatu, pois estava concentrada na televisão. Em meio à timidez de Vítor, que gostava mesmo era de ficar “escondido”, longe do olhar do outro, com a gata era diferente: ele queria o “olhar” dela como retribuição ao carinho que ele dispensava, mas o olhar da Dalva era unidirecional, percebendo apenas a superficialidade. Embora a gata tenha em poucos momentos direcionado o olhar para Vítor, ela não conseguiu perceber a profundidade dos sentimentos, e o Vítor, ao contrário, buscava a profundidade. Vítor foi embora sem se declarar, mas depois tentou de todas as maneiras se aproximar dela: escreveu poema, enviou bilhete, cartas, telefonou e como ela não correspondeu ele teve outra ideia:

Até que numa noite, depois que a janela da Dalva apagou, o Vítor somou tudo que é hora que a Dalva passava no sofá estampado, com mais hora de comer, e mais hora de dormir, e mais hora de tomar banho, e chegou ao seguinte resultado: ela só vai olhar pra mim se eu apareço na tevê (BOJUNGA, 2006, p. 121).

Vítor sabia que o jeito de conquistar a Dalva era aparecer na televisão, pois era a única direção que o olhar dela procurava; isso o motivou a procurar a agência “Z” da Dona Popô para fazer propaganda de sabão em pó, mas como ele teve outra crise de tosse Dona Popô viu que poderia usá-lo na propaganda de xarope. Com o sucesso ela foi colocando o Vítor para fazer anúncio de vários produtos. Vítor conseguiu finalmente a atenção da Dalva que aceitou seu pedido de namoro:

Aí o Vítor não agüentou mais: se agarrou no telefone e desabafou:
 — Dalva, eu quero te namorar!
 — Tá.
 O Vítor nem acreditou:
 — Tá??
 — Tá, ué.

— Então eu vou aí te visitar! — e saiu voando. Puxa, até que enfim ele ia poder se declarar, pedir a Dalva em casamento (BOJUNGA, 2006, p. 178).

Depois do anúncio de xarope, Vítor fez anúncio de cigarro, Queijo, Vodka, Cerveja e tudo mais que a Dona Popô mandava. Vítor, assim como o Galo Terrível d'*A bolsa amarela* e o Pavão d'*A casa da madrinha*, se tornou um mero objeto usado pela Dona Popô para ganhar mais dinheiro:

E depois 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 pra Curitiba.

Fechou contrato com o Vítor pra Portugal. Emprestou o Vítor pro governo anunciar que o agricultor brasileiro devia cavar e plantar mais (BOJUNGA, 2006, p. 183).

Para Dalva também só importavam os bens materiais, tudo o que ela assistia na televisão era algo que se tornava importante e fazia parte da sua necessidade:

— Olha aí, não te disse que a gente tem que morar no endereço certo?

— Tem que morar onde?

— Mas olha, Vítor, olha!

— Pra onde?

— Pra televisão!

— Tô olhando, que que tem?

— Agora já passou, ah! Eles estavam mostrando o endereço certo. Pra ter *status* a gente tem que morar onde eles mostram (BOJUNGA, 2006, p. 26).

Percebemos tanto em Dona Popô quanto em Dalva os ideais do capitalismo, especialmente pelo consumismo da Dalva. A gata não consegue perceber Vítor, a Dona-da-casa, os outros móveis da sala e mais nada ao seu redor a não ser a televisão e o sofá estampado que se tornou uma extensão dela. Além disso, há uma crítica à massificação causada pelo uso da televisão como única fonte de informações e ideias, crítica essa que foi feita no início da década de 1980, mas que poderia perfeitamente ser atualizada em nossos dias.

A gata angorá, que foi comprada para combinar com o sofá e enfeitar com sua beleza a sala, passa, então, por um processo de homogeneização no qual a cultura e ideais capitalistas são colocados como padrão a serem seguidos. Consequentemente, tudo que está fora desse padrão, como por exemplo, o Vítor, é excluído. Em *A bolsa amarela* e *A casa da madrinha* podemos pensar nesse mesmo processo, a diferença é a instituição de poder que opõe os personagens Raquel e Alexandre, na primeira narrativa é a família e na segunda é a escola. Também podemos refletir que nas duas narrativas analisadas nos capítulos anteriores os

personagens resistem à homogeneização, assim como Vítor; já a gata Dalva absorve essa condição social de padronizar o comportamento, a moda, as ideias e as relações. Na citação abaixo fica evidenciada tamanha alienação de Dalva que não se interessava por leitura e nem por aprender. A Dona-de-casa sempre ensinou as suas gatas a ler e escrever, mas:

a Dalva não adiantava dar livro nenhum porque o que Dalva curtia mesmo era ver televisão.

O Vítor, que no princípio não sabia dessa história da Dalva não agüentava leitura, logo que começou o namoro desatou a escrever carta de amor pra ela (BOJUNGA, 2006, p. 20).

Vítor já gostava de escrever cartas, mas com a Dalva as cartas eram também uma tentativa de ter a atenção dela, pois pessoalmente ele não conseguia fazê-la tirar os olhos da televisão. O tatu ficava cada dia mais angustiado com a insensibilidade de Dalva e o namoro não era bem um namoro e sim uma tentativa de Vítor conquistá-la. O buraco feito no sofá estampado era o refúgio de Vítor para tentar lidar com a indiferença de Dalva: “a Dalva estava era enrolando ele, era isso! e se tinha coisa que ele não agüentava era ser enrolado assim desse jeito” (BOJUNGA, 2006, p. 28), mas em uma das “descidas” para o buraco Vítor descobriu todas as cartas que ele enviou para Dalva, apenas algumas estavam abertas e o restante ela não se deu nem o trabalho de abrir, o tatu ficou muito triste e cavou além do sofá estampado:

Parecia que assim, de mágoa dentro, a unha ficava mais dura, muito melhor pra cavar, e ele foi cavando e cavando e cavou. E depois que acabou o cimento e veio a terra ele continuou do mesmo jeito, se enfiando cada vez mais fundo no túnel que ele ia fazendo, sem nem parar pra pensar onde é que o túnel ia dar. Cavou até gastar toda a força e muita mágoa, nem sabia quanto tempo. Cavou tão fundo, que foi dar no tempo que ele era tatu-criança (BOJUNGA, 2006, p. 30).

Vítor cavou tanto que conseguiu voltar ao passado em uma manhã de terça-feira, ele estava na segunda série quando conseguiu pela primeira vez “sumir” no momento de engasgo — seus pais já o haviam levado em vários médicos, mas não conseguiram resolver seu problema de tosse. A professora havia solicitado a Vítor a leitura do “Último andar” da Cecília Meireles, poema que não ao acaso Vítor sabia de cor:

No último andar é mais bonito:
do ultimo andar se vê o mar.
É lá que eu quero morar.

O último andar é mais longe:
custa muito a lá chegar.
Mas é lá que eu quero morar

Todo o céu fica a noite inteira
sobre o último andar.
É lá que eu quero morar.

Quando faz lua, no terraço
fica tudo luar.
É lá que eu quero morar.

Os passarinhos lá se escondem,
para ninguém os maltratar,
no último andar.

De lá se avista o Mundo inteiro,
tudo parece perto, no ar.
É lá que eu quero morar:
no último andar (MEIRELES, 1964, p. 30).

Ao poema podemos relacionar o lugar onde Vítor gostaria de estar: no último andar; a princípio pelo simples fato de estar o mais longe possível do olhar das outras pessoas. Vítor ao chegar à escola foi colocado no primeiro lugar, mas a cada dia foi mudando até chegar ao último lugar: “E daí pra frente foi se mudando cada vez mais baixo e cada vez mais pra trás. Acabou chegando numa árvore que marcava o fim da classe” (BOJUNGA, 2006, p. 33-34). Também do último andar era possível ver o mar, que era um dos grandes sonhos de Vítor, ademais esse lugar pode ser visto por meio do olhar de Vítor como uma tentativa linear e homogênea de alterar o seu mundo “real”, ou seja, nos termos de Foucault (2001) um espaço utópico.

O pedido da professora foi uma remoção de Vítor do seu “esconderijo”, uma exposição ao olhar do outro a que ele não estava preparado:

- “O último andar é...” — Mas, em vez de ir em frente, o “andar é” deu pra trás, bateu no “muito longe” que já ia saindo; o resto que vinha vindo foi tudo batendo também, deu um engarrafamento medonho na garganta do Vítor, ele se engasgou todo e desatou a tossir. Uma tosse que vinha lá do fundão dele e sacudia o corpo, o focinho, botava a cara vermelha, o olho meio fechado, pingando lágrima no chão (ô! mas que vontade de sumir) (BOJUNGA, 2006, p. 37-38).

Vítor tão engasgado e tentando não deixar a professora e os colegas mais aflitos começou a cavar, foi cavando até conseguir ficar longe do olhar de todos. Dentro do buraco a tosse parou e Vítor viu uma escada, subindo essa escada ele encontrou uma rua vazia, sem carros e movimento de outras pessoas, mas a impressão era que a qualquer momento alguém ia aparecer. Depois de algum tempo e tendo constatado que não havia mais ninguém, Vítor começou a achar que a rua era dele, que aquele lugar poderia ser o seu lugar, longe de tudo:

Mas então, se a rua não era de mais ninguém, era dele, não tinha campainha pra tocar; não tinha licença pra pedir; não tinha nem que ter medo de sair dançando e pulando, e ele dançou e pulou, mas aí parou: tinha na rua toda uma impressão de que lá no fim — de repente — alguém ia aparecer (BOJUNGA, 2006, p. 49-50).

Vítor foi encontrado por um colega que a pedido da professora desceu no buraco para procurá-lo, em poucas palavras Vítor disse que estava bem e o colega subiu novamente para dar notícias à professora. Após a conversa com o colega Vítor não visualizou mais a escada, passou horas procurando, mas não encontrou novamente o caminho para a rua dele; continuou a procura durante várias semanas e acabou por esquecê-la.

A timidez e insegurança de Vítor eram tão incontroláveis que até para conhecer sua avó ele ficou receoso, com medo de começar a tossir e engasgar. A Vó estudou arqueologia e dedicou sua vida a viajar para fazer pesquisas e ajudar os animais, ela conheceu o mundo e tinha muitas histórias para contar, com isso logo conquistou Vítor que ficava impressionado com tamanha coragem da Vó:

— Você viaja sozinha, Vó? — E ficava encantado: a pergunta podia sair baixinho toda a vida, e não é que a Vó sempre escutava?

— Desde mocinha eu tenho uma companheira de viagem, Vítor, esta mala aqui. — E abriu pro Vítor ver (BOJUNGA, 2006, p. 66).

A mala da Avó foi presente do Arquimedes, esposo dela, no dia do casamento deles e passou a acompanhá-la em todas as viagens: “[a] mala era forrada de fazenda franzidinha marrom claro feito couro; do lado tinha um bolso pra guardar coisa miúda, dos cantos saía uma fita que dava um laço no meio” (BOJUNGA, 2006, p. 63-64); na mala ela guardava o diário com as anotações das viagens, os desenhos que ela fazia, o álbum de fotos, o binóculo e metaforicamente todo o desejo de conhecer, de escavar e de viajar pelo mundo salvando os bichos. Desse modo, assim como a bolsa amarela da Raquel, personagem d’*A bolsa amarela*, e a maleta da Professora em *A casa da madrinha*, a mala da Vó também pode ser colocada em oposição à Caixa de Pandora que armazenava os males da sociedade, lembrando que havia dentro da caixa a “ilusória esperança”, só que esta não foi liberta por Pandora, mas ficou no fundo da caixa.

É do mesmo modo possível aproximar a mala da Vó com a bolsa amarela da Raquel, pois as duas se tornam uma extensão das personagens, como o inconsciente, onde ficam guardados os sonhos, desejos e as lembranças: “[e] depois, nas outras vezes que a Vó voltou, o Vítor não cansava de procurar no couro da mala as rugas que ele via na cara da Vó; pra ele, as duas foram virando uma só” (BOJUNGA, 2006, p. 72). Quando a Vó chegou só de

passagem para avisar que iria para Amazônia ajudar a salvar os bichos e a floresta Vítor agarrou a mala, como que agarrasse a Vó, pedindo a ela para ficar.

A viagem para Amazônia foi a última viagem da Vó, os amigos dela foram dar a notícia aos pais de Vítor entregando uma carta para a família e para o Vítor um bilhete e a mala, mas infelizmente a mala havia se perdido no caminho. Vítor estava voltando da escola quando encontrou a Dona Rosa, amiga de sua mãe, que lhe deu a notícia: “[é] que a sua Vó morreu. — (Foi assim mesmo que a tal da Dona Rosa falou; nem mais nem menos.)” (BOJUNGA, 2006, p. 79). O Vítor engasgou, não parou mais de tossir e a unha começou a cavar um túnel para ele se esconder; depois de acalmar a tosse ele percebeu que a escada estava lá novamente para levá-lo de volta à “sua” rua. Na rua tudo estava como antes: o cheiro de jasmim, o vento leve, o céu cinzento, o silêncio e também a mesma impressão de que alguém iria aparecer.

A necessidade de Vítor de cavar buracos e “sumir” para dentro deles remete-nos ao mito de “retorno à origem” (ELIADE, 1972, p. 73), que possibilita um conhecimento da origem das coisas, muito importante para a cultura ocidental. No século XX, esse estudo dos primórdios serviu como base para a psicanálise elaborar a teoria de que o verdadeiro primordial é o “primordial humano”, ou seja, a origem é a primeira infância. Esse retorno pode ser feito em benefício de toda uma comunidade para uma renovação, ou um retorno individual utilizado na técnica psicanalítica.

Esse retorno individual à origem, segundo Eliade, “é concebido como uma possibilidade de renovar e regenerar a existência daquele que a empreende” (1972, p. 74-75). Assim, quando Vítor cava esse buraco, que se assemelha à boca ou ao útero da Mãe-Terra, ele reatualiza simbolicamente o mito de retorno à origem, o qual possibilita a ele um crescimento pessoal e consequentemente uma maturidade existencial.

o “retorno à origem” prepara um novo nascimento, mas este não repete o primeiro, o nascimento físico. Especificamente, há uma renascença mística, de ordem espiritual — em outros termos, o acesso a um novo modo de existência (comportando a maturidade sexual, a participação na sacralidade e na cultura; em suma, a “abertura” para o Espírito) (ELIADE, 1972, p. 76).

A ambientação da rua permite-nos inferir o estado de inconsciente profundo em que Vítor se encontra, é como que um estado temporário de morte preparatório para “um novo nascimento”. Vários elementos fazem referência a esse estado de morte, como aponta Marisa Martins Gama-Khalil (2013), tais como a cor cinza que coloria o céu e que representa

segundo Chevalier e Gheerbrant (1990, p. 247) a cor do inconsciente e da “ressurreição dos mortos”. Também o cheiro de jasmim remete ao aroma das flores que adornam a morte.

O lenço de seda que Vítor viu voando e depois na mão da Mulher sem rosto era estampado, a mesma estampa que depois Vítor viu no sofá da Dalva: “[a]marelo bem clarinho, todo salpicado de flor; ora violeta, ora era margarida, e lá uma vez que outra também tinha um monsenhor” (BOJUNGA, 2006, p. 83); o lenço tem por simbologia o adeus, sendo a morte um adeus. A Mulher que o tatu ficou observando descer a rua de coração apertado de tanto medo, mas fascinado com o modo que ela caminhava é a principal imagem ligada à morte; quando ela passou Vítor se agarrou no frio lenço de seda e a acompanhou. Antes de chegar à esquina a Mulher fez sinal para o Vítor soltar o lenço, ele segurou firme sem querer soltar e ela o empurrou saindo apressada:

Muito tempo ali parado. Só lembrando o lenço de seda e a mão da Mulher (também tão fria) empurrando ele pra trás. Só lembrando. E querendo inventar o rosto que ela ia ter: a Mulher que não quis levar o Vítor com ela tinha descido a rua sem rosto nenhum (BOJUNGA, 2006, p. 86).

A morte, na simbologia popular, não mostra o rosto e por isso Vítor tentava imaginar um rosto para essa mulher que representava a morte. Mas, a morte não “quis” o Vítor, pois ele se preparava para um renascimento (tomado aqui como renascimento espiritual e não físico), para um novo modo de ser e, principalmente, para uma nova posição de sujeito. A esse renascimento encontramos referência em algumas imagens, em especial a escada que é o símbolo da “ascensão e da valorização, ligando-se à simbologia da verticalidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 378). A rua pode ser compreendida como o caminho que Vítor precisava percorrer para alcançar esse novo modo de existência, que significava vencer a insegurança e a timidez, essas mudanças são anunciadas pelo leve vento que traz a previsão de novos rumos para Vítor.

Depois de um tempo dentro do buraco, Vítor teve a esperança de que a notícia dada pela Dona Rosa não fosse verdade e correu para casa. Os pais do Vítor haviam decidido não mostrar a ele a carta da Vó, assim como guardar o bilhete que ela havia enviado especialmente para ele com a intenção de não causar sofrimento: “—[e]u deixo pra mais tarde. — Quando? — Quando ele for grande e já não se impressionar com as coisas do jeito que ele se impressiona agora” (BOJUNGA, 2006, p. 92). Mais uma vez percebemos como o adulto toma a criança como um ser inábil para lidar com determinadas questões da vida, deixando-a, como faz o pai do Vítor, alheia a experiências e decisões importantes para seu amadurecimento. É possível ao mesmo tempo perceber que o teor tanto da carta quanto do

bilhete escritos pela Vó estão em contraposição com os ideais defendidos pelo pai do Vítor, que assim como os da Dalva, estão em harmonia com o capitalismo. As citações a seguir são trechos da carta e do bilhete que mostram os ideais socialistas da Vó:

QUERIDO VÍTOR,

[...]

P.S. Tem muito mais bicho de barriga vazia que bicho de barriga cheia. Não se esqueça dessa injustiça na hora de escolher sua profissão.

VÓ

[...]

MEUS FILHOS,

Não param de destruir a floresta; estão tocando fogo por todo lado. [...] Estão matando tanta vida que isto acaba virando um deserto.

Quero fazer um pedido: contem o que está acontecendo por aqui pra todo mundo que está a fim de ouvir, e pra quem não está a fim, paciência, contem também. [...]

MAMÃE (BOJUNGA, 2006, p. 90-91)

Vítor alimentou durante muito tempo a esperança de receber a mala da Vó até que compreendeu que ela não chegaria. Entre engasgos e muitas crises de tosse Vítor cresceu; no dia da sua formatura recebeu do pai um presente que há muito tempo sonhava: iria viajar para conhecer o mar. A viagem era apenas parte do presente, Vítor também ganhou do pai uma maleta que substituiria a mala da Vó que não chegou juntamente com parte do bilhete (o P.S foi retirado) que ficou guardado por vários anos:

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 veludo azul-claro; no meio, bem encaixada em duas dobras do veludo, tinha uma carapaça de plástico (BOJUNGA, 2006, p. 96).

Tamanha foi a decepção do Vítor que já vivia angustiado com o fato de seu pai, um tatu dono de uma indústria de carapaças de plástico, exigir que ele trabalhasse no negócio da família:

— Mas eu queria fazer outro trabalho, papai. Eu...

— A minha indústria está indo às mil maravilhas e o meu único filho não quer saber do negócio? Que é isso?! o que você quer fazer então?

— Eu... eu ainda não sei direito, mas...

— Pois se não sabe, vai vender carapaça! (BOJUNGA, 2006, p. 100)

Bachelard assevera que “[s]e analisarmos nossos pavores subterrâneos, neles encontraremos por vezes o vestígio de *proibições sociais*” (1990, p. 190). É possível, então, colocar a imposição de uma profissão por seu pai como uma proibição social de escolha pessoal e que é parte do sofrimento que Vítor vive em seu labirinto. Vítor, assim como os

galos Terrível e Afonso, personagens d'*A bolsa amarela*, também é direcionado a assumir uma profissão que não respeita a vontade pessoal dele, ou seja, ele é obrigado a ocupar um espaço social que não é o desejado.

O pai de Vítor possui um discurso de autoridade sobre a escolha profissional do filho dele, ao mesmo tempo esse discurso reafirma seus ideais capitalistas, em que o dinheiro é colocado acima de tudo, até mesmo da relação pai e filho. Do mesmo modo é sugestivo que ele seja dono de uma fábrica de carapaças de plástico que faz referência ao “descartável”, ou seja, o que será trocado/substituído várias vezes, tão emblemático no sistema capitalista que incentiva justamente o consumo.

A maleta que Vítor ganhou do pai pode, então, ser colocada em contraposição à mala da Vó que representaria o socialismo enquanto a maleta do pai é representativa do sistema capitalista. Vítor teve outra crise de tosse ao tentar explicar ao pai que não queria ser vendedor de carapaças e que não aproveitaria a viagem do passeio para fazer negócios; na confusão a carapaça de plástico que estava dentro da maleta se quebrou e o Vítor aproveitou a saída do pai para seguir viagem sem a maleta. O destino de Vítor era a Bahia, mas de tão angustiado ele resolveu ficar no Rio de Janeiro que era a metade do caminho.

No Rio, ao contrário do que Vítor esperava, novamente as relações que ele estabeleceu tanto com a Dalva quanto com a Dona Popô foram fundamentadas por procedimentos do poder capitalista. Vítor se sentia usado em suas relações pessoais e profissionais; sentimento que motiva a cavação dos buracos para resistir ao que estava ao seu redor. Desse modo, podemos colocar esses buracos como passagens/furos na superfície do “real” que permitem ao Vítor uma reelaboração dos seus sentimentos e de si mesmo. Esses buracos podem ser associados ao buraco no qual Alice, personagem de *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, caiu e que a transportou para um mundo fantástico, com uma nova organização e novas possibilidades.

Nessa narrativa é importante pensar o motivo de o personagem protagonista ser um tatu e não um menino. Ressaltamos que assim como nas duas narrativas analisadas anteriormente também temos animais como personagens, mas nessa obra temos como personagem protagonista um tatu. A esse respeito a autora Lygia Bojunga contou em *Livro: um encontro com Lygia Bojunga* (2004) sobre a escolha de um tatu para viver o personagem Vítor nessa obra e sua justificativa é bastante sugestiva:

Uma bela noite eu sonhei um sonho desse tamanhinho. Um sonho todo feito de floresta. Árvore grande; árvore pequena; cipó enrolando tronco; taquara enredando

caminho. E não acontecia nada no sonho: era só aquela floresta se mostrando e pronto.

Eu não vi o Vítor no sonho, mas agora eu sei que ele estava lá (me espiando atrás de uma árvore?) porque eu acordei pensando que pra ser um personagem não oco o Vítor não podia ser um menino, ele tinha que ser um tatu. Aquela unha nervosa que ele tinha (e que ele vivia roendo quando era menino) ia ter muito mais vida cavando: sendo roída, ela minguava; cavando, ela aprofundava, abria túneis, descobria camadas subterrâneas; a unha do Vítor ia fazer o que eu vivia querendo fazer: inventar uma cavação pra descobrir os meus pedaços mais fundos... (BOJUNGA, 2004, p. 71-72).

Bachelard explica que “aos devaneios do repouso sucedem vontades de escavar, de ir mais profundamente dentro da terra” (1990, p. 195), desse modo a escolha de um tatu para personagem pode ser relacionado ao fato desse animal ter como característica o ato de cavar, possibilitando assim, metaforicamente o alcance dos mais profundos “pedaços” do eu.

Da mesma forma, o trabalho de escrever a que o artista se propõe é também um ato de cavar na tentativa de alcançar os mais profundos sentimentos e emoções do eu que transborda em uma linguagem que será tanto poética quanto mais profundo se consegue chegar. Essa profundidade é também percebida na escolha e combinação de palavras, pois é preciso dispensar o significado superficial para que se alcance o poético.

O fato de ser um tatu pode também contribuir no “processo de subjetivação” (FOUCAULT *apud* REVEL, 2005, p. 82) de Vítor, pois sendo um dos modos de subjetivação uma relação dele consigo mesmo, possuir uma carapaça, ou seja, sua própria casa em si mesmo, pode proporcionar uma proteção redobrada nessa busca interior. As relações com os outros, “por fora”, que representa o segundo modo de constituição do sujeito, apesar de complicadas para Vítor — a indiferença da Dalva, a exploração da Dona Popô, a normatização imposta na escola e a imposição para escolha profissional pelo pai — são também importantes, pois segundo Foucault (1995, p. 236) “os mecanismos de sujeição não podem ser estudados fora de sua relação com os mecanismos de exploração e dominação”. Por meio da “fuga” para os buracos que ele cava, Vítor resiste à sujeição do poder e realiza a *dobra* sobre si mesmo.

Ao se refugiar nesse espaço fantástico Vítor percebe possibilidades para alterar o seu espaço “real” e não sujeitar-se à exploração e dominação a que está exposto, porque “o lugar de invenção do si não está no interior da grade do saber/poder, mas na sua torção íntima” (REVEL, 2005, p. 85), consequentemente ele reelabora não somente as relações com os outros, mas também reelabora a si mesmo.

Foi também no Rio de Janeiro que Vítor conheceu o Inventor, na agência da Dona Popô, quando ele foi mostrar a máquina que transformava mágoa em força criativa para, por

exemplo, acabar com o câncer, com a fome, com o racismo, escrever um livro, fazer pesquisa científica. Vítor estava dentro do buraco cavado por ele para fugir, mais uma vez, de uma situação difícil; quando ele retornou à superfície a Dona Popô estava brigando com o Inventor, mas ele só conseguiu prestar atenção na mala do Inventor:

Mas o Vítor não prestava atenção a mais nada: tudo tinha ficado com cara de muito longe; perto só tinha uma coisa: a maleta do Inventor.

[...] E a pata sentiu igualzinho feito no tempo de criança. A sensação foi tão gostosa que o Vítor achou que tinha tempo de sobra pra abrir a mala e curtir a fazenda franzidinha, o diário, as fotos; e ficou daquele jeito — como um sonho — fazendo festa devagar e de novo (BOJUNGA, 2006, p. 171-172).

Vítor ficou intrigado ao perceber que a mala apareceu e sumiu, mas acabou esquecendo-se da mala em função da Dona Popô que só pensava em usá-lo para anunciar inúmeros produtos. O encontro com o Inventor acenava para a possibilidade de Vítor encontrar um modo diferente de ser e ver no mundo, como um encontro com a sua “criatividade” para se colocar no mundo de maneira diferente, mas nesse momento não foi possível para Vítor aproximar-se dele. A carreira na televisão, motivada pela paixão pela Dalva, foi deixando Vítor cada dia mais chateado e os engasgos tornaram-se constantes; para não atrapalhar a Dalva assistir televisão Vítor cavava o buraco no sofá estampado e se refugiava.

Percebemos, desse modo, como o objeto/espaço do sofá estampado é importante na narrativa, importância essa já anunciada pelo título da obra e percebida no desenrolar da história. A professora Marisa Martins Gama-Khalil (2013, p. 133) sugeriu uma aproximação entre o sofá e a literatura que nos parece bem acertada: “[a]mbos são espaços em que se pode ‘viajar’ pelo descanso, pelo sonho ou pela leitura”. Desse modo, não nos parece ser ao acaso o fato de ser no sofá que Vítor tem acesso a um outro espaço, a uma outra ordenação espacial, diferente da que ele tinha acesso no mundo “real”, da mesma forma a literatura pode desconstruir a rigidez das fronteiras e nos levar para outros espaços:

A literatura pode muito. Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver. Não que ela seja, antes de tudo, uma técnica de cuidados para com a alma; porém, revelação do mundo, ela pode também, em seu percurso, nos transformar a cada um de nós a partir de dentro (TODOROV, 2009, p. 76).

As considerações de Todorov sobre o que pode a literatura reforçam a aproximação entre ela e o sofá, pois é por meio dos buracos cavados no sofá estampado que Vítor tem uma

melhor compreensão do seu mundo e das relações que o cercam o que permite a ele reinventar-se.

O espaço do sofá estampado pode também ser analisado a partir das noções de espaço liso e estriado de Deleuze e Guattari (1997). O espaço liso é nômade, aberto e permite movimentação, pensemos, então, em um espaço descentralizado que une elementos diversos de forma heterogênea. O espaço estriado é characteristicamente sedentário, ou seja, não se move, ao contrário do liso, ele não permite que os elementos que o constitui se alterem, forçando-os à uma homogeneidade/normatização, consequentemente tende ao fechado:

o estriado é o que entrecruza fixos e variáveis, ordena e faz sucederem-se formas distintas, organiza as linhas melódicas horizontais e os planos harmônicos verticais. O liso é a variação contínua, é o desenvolvimento contínuo da forma, é a fusão da harmonia e da melodia em favor de um desprendimento de valores propriamente rítmicos, o puro traçado de uma diagonal através da vertical e horizontal (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 161).

Na narrativa ao analisar os espaços podemos refletir sobre a sua constituição: o sofá estampado é liso, podemos perceber isso pela movimentação que o tatu tem nesse espaço, além do mais os buracos possuem uma organização diferente dos espaços da superfície; já a escola onde Vítor estuda, a agência de propagandas da Dona Popô e a relação com o pai são espaços que tendem a colocar Vítor “fechado” a uma só possibilidade, dessa forma a rigidez e o estriamento desses espaços não permitem que Vítor se coloque em outra posição de sujeito. Essas noções também nos ajudam a compreender a dinâmica do entrelaçamento dos espaços lisos com os estriados, pois “[c]omo o espaço é constantemente estriado sob a coação de forças que nele se exercem; mas também como ele desenvolve outras forças e secretas novas espécies de espaços lisos através da estriagem” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 189). Compreendemos, portanto, que é na rigidez/estriamento das suas relações que Vítor procurando a sua *dobra* abre um espaço liso, onde ele pode movimentar de forma diferente os seus sentimentos e angústias.

Depois de usar o Vítor em todos os anúncios possíveis a Dona Popô mandou avisá-lo que não iria mais recebê-lo, da mesma forma a Dalva mandou recado de que não queria mais vê-lo; Vítor decidiu, então, voltar para a floresta: “[e] sem saber bem se tinha ou não tinha, o Vítor foi indo embora, atravessando rua, dobrando esquina, deixando a cidade pra trás” (BOJUNGA, 2006, p. 188). Vítor viajou de volta para casa atravessando a floresta acompanhado das lembranças da Dalva, da indiferença dela com seus sentimentos, também da Dona Popô e dos vários produtos que ele anunciou. Temos, assim como em *A casa da madrinha* o cronotopo da estrada (BAKHTIN, 1990), pensado na conjunção tempo e espaço

na narrativa, compreendemos a importância dessa relação, pois o tempo do enredo é psicológico, um “vai e vem”, por exemplo, na infância do Vítor e em seguida em sua fase adulta; essa estrutura do tempo é também percebida espacialmente, ora Vítor está no buraco, ora está na superfície; desse modo a noção temporal “naquele momento” é inseparável da marcação espacial como podemos comprovar no trecho a seguir: “Vítor cavou fundo, sumiu lá pro passado, e quando voltou o namoro com a Dalva continuou igualzinho” (BOJUNGA, 2006, p. 181).

Antes de chegar em casa Vítor adormeceu na floresta e teve um sonho cinzento no qual reencontrava seus pais; no sonho seu pai lhe entregava novamente a carapaça de plástico reafirmando a ideia de ele se tornar um vendedor. Vítor acordou assustado lembrando-se da “sua” rua e procurou logo o lugar em que iria cavar para encontrar novamente a escada: “[o] Vítor foi indo, foi cavando, mergulhando, se enterrando até encontrar de novo a escada. Olhou pra cima: o buraco abrindo pra rua, o céu com cara de chuva feito daquela última vez; subiu” (BOJUNGA, 2006, p. 194). A mesma ambientação na rua, mas agora a impressão de que alguém iria aparecer era confirmada pela lembrança da Mulher sem rosto; depois de muito esperar quem chegou foi o Inventor com a maleta: “[o] Inventor veio descendo a rua com um jeito cansado; às vezes parava numa janela, espiava pra dentro, mas parecia nem se espantar de ninguém mais viver ali” (BOJUNGA, 2006, p. 195).

O Inventor não estava sozinho, trazia com ele a mala da Vó; quando o Inventor passou Vítor indagou sobre a mala, os dois conversaram e o Inventor explicou que havia encontrado a mala em uma estrada da Amazônia, mas que o bilhete e o mapa que acompanhavam a mala não possuíam informações suficientes para entregar a mala ao neto da dona como solicitado no bilhete. Os dois foram surpreendidos pelo aparecimento do lenço de seda voando sozinho e em seguida com a Mulher, encantados tentaram pegar o lenço, porém dessa vez o lenço pegou o Inventor e não largou mais, ele tentou se soltar, mas foi em vão. Vítor ficou assustado, tentou ajudar, mas a Mulher, o Inventor e o lenço dobraram a esquina e depois da esquina não havia mais nada.

Vítor começou a pensar que tudo não passava de um sonho, que a imaginação dele havia criado tudo; mas uma vez percebemos o procedimento narrativo usado pela literatura fantástica para construir a hesitação no leitor: a sugestão de que tudo não passou de um sonho. A esse respeito compreendemos que a vontade de Vítor de driblar os obstáculos da vida pertence à vida acordada, mas é questionável se temos, todos nós, tanta articulação, se não pelos sonhos, para superá-los, como lembra Bachelard (1990).

Vítor encontrou a mala e ficou lá na rua lendo as anotações da Vó. O tatu compreendeu o trabalho dela e pensou que deveria dar continuidade, esse pensamento fez ele olhar diferente para o buraco, o espaço que antes oferecia tranquilidade agora o incomodava, a possibilidade da Mulher e o lenço voltarem causou medo. Esse medo experimentado pelo personagem é o que Freud caracterizou como a inquietação que situações, lugares que eram familiares, mas que surgindo de modo inesperado causam um estranhamento; aquele espaço era familiar a Vítor antes de ele “renascer”, mas depois toda a ambientação relacionada à morte causou-lhe inquietação e medo. Voltou para a superfície e seu olhar para aquele mundo também havia mudado:

E lá fora era a floresta. Terra. Cheiro de folha. Sol. 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. E quando olhou pra unha viu que ela estava quieta, feito coisa que agora ia dormir muito tempo (BOJUNGA, 2006, p. 202).

Não havia somente mudanças de percepções espaciais (buraco e superfície), mas também de Vítor que agora já sabia que profissão gostaria de seguir, tomar essa decisão foi o sinal de que ele havia “renascido” para uma nova vida, uma vida de menos insegurança e timidez. Vítor conseguiu falar dos seus projetos e sonhos profissionais para o pai sem engasgar, aos poucos as lembranças da Dalva, do sofá e da Dona Popô foram ficando menos constantes e Vítor sentiu que já era hora de seguir viagem.

A trajetória do personagem Vítor na narrativa permite-nos refletir os embates e enfrentamentos que o ser humano tem para constituir-se sujeito. Também observamos que o espaço fantástico da narrativa redobra as possibilidades da descoberta de si feita por Vítor, isso porque esse lugar fantástico é o espaço onde tudo é possível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao observarmos as narrativas de Lygia Bojunga, em especial *A casa da madrinha*, *O sofá estampado* e *A bolsa amarela* analisadas nesta pesquisa, percebemos como a autora, por meio da fantasia, conduz possivelmente seu leitor para um mundo reverso (invertido), onde os personagens vão viver situações e enfrentamentos do cotidiano, entretanto diferente do mundo anverso (normal), os desfechos e consequências se abrem a novas possibilidades por meio do desdobramento espacial. As três narrativas nos mostram o quanto é tênue a fronteira que separa o “real” e a fantasia.

De uma maneira geral, nos textos de Lygia Bojunga, observa-se uma preocupação com os problemas de ordem social, política e histórica, como vimos nas narrativas analisadas, mas não apenas como mera e direta crítica ou denúncia social. Percebemos em *A bolsa amarela*, *A casa da madrinha* e *O sofá estampado*, lançados em 1976, 1978 e 1980 respectivamente, que o contexto da ditadura militar no Brasil não foi desconsiderado pela autora; a crítica à “obediência” da estrutura social e a contestação e resistência por parte dos personagens sugere a resistência da autora desse momento social. Quando Lygia aborda em suas narrativas esses conflitos, importa mais como isso influencia o personagem em questão no seu comportamento, relacionamentos e em suas práticas de subjetivação.

A escolha dessas três obras para analisar nesta pesquisa se deu por encontrarmos algumas aproximações, agora confirmadas nas análises, a primeira delas é entre os personagens principais, pelo fato de Raquel, Alexandre e Vítor empreenderem “a viagem” do autoconhecimento para constituição do sujeito; também a partir das relações sociais e pessoais desses três personagens é possível uma reflexão sobre o lugar social da criança. A segunda, pelas justaposições no enredo, tais como, animais como personagens, não só o fato de tê-los participando da história, mas também por se relacionarem com os personagens humanos de maneira natural, consequentemente o que indica caracterizar essas obras como fantásticas, de forma a criar, muitas vezes, desencadeada pelo recurso do sonho. E a terceira, e a mais importante nesse estudo, a confluência dessas obras na constituição dos três objetos/espacos: a bolsa, a casa e o sofá que funcionam como o “lugar do meio”, uma zona de indiscernibilidade entre o “real” e o fantástico, uma região de devir.

Por meio da história do surgimento da literatura infantil e juvenil podemos compreender as mudanças temporais na noção de criança e de infância, acompanhando uma alteração que transformou o “adulto em miniatura” em um ser inocente e algumas vezes

debilitado. A nova conceituação operada pela revolução burguesa implicou em um tratamento diferente em relação à criança que, a partir de então, passa a requerer cuidados e proteção constantes. Consequentemente o adulto passa a decidir o que faz e o que não faz parte do universo da criança, restringindo assuntos e ideias criando, desse modo, um lugar social de submissão para a criança, lugar que Raquel, Alexandre e Vítor não desejam ocupar e por isso a resistência operada por eles, resistência essa que é desencadeada pela invenção e pela fantasia.

Percebemos em Raquel, Alexandre e Vítor algumas relações conflituosas na escola, na família e na sociedade que causam angústias e questionamentos. O que chama a atenção nos três personagens é a experiência de resistir ao estatuto do poder exercido por essas instituições, a maneira como eles “lutam” por assumir papéis sociais diferentes com a possibilidade de ocupar uma nova posição, menos estriada, talvez utópica. E o que seria desses personagens e também de nós sem as fantasias?

Outra similaridade encontrada entre as narrativas analisadas é a integração de personagens não humanos e humanos. Esse recurso remete-nos ao gênero narrativo das fábulas, cuja origem está no século VI a.C e foi desenvolvido, principalmente, por Esopo, um escravo grego. As narrativas desse gênero são composições em que os personagens são animais representando as peculiaridades dos humanos e a história encerra-se com um ensinamento moralizante.

Já a fábula é um conto didático centrado num traço de caráter. Aborda animal ou planta, mas a intenção é a de que o ouvinte ou leitor perceba a similaridade entre ele e o protagonista da narrativa. Eles possuem características semelhantes e suas ações terão as mesmas consequências das do animal ou plantas. (SANDRONI, 1987, p. 152)

Observamos nas três narrativas e também em várias obras de Lygia que os bichos têm relevância nas histórias, algumas vezes até como personagens fundamentais na trama, como em *O sofá estampado*. Notamos em Lygia maneiras diferentes de inserir os animais e os seres inanimados nas narrativas, porém o que sobressai é a qualidade de fazer com que esses personagens funcionem na história no sentido contrário às histórias do gênero fábula, ou seja, ao invés de trazer um ensinamento moralizante, eles propõem um “conhecimento partilhado, o intercâmbio de experiências entre os seres, sejam eles adultos, crianças, bichos, plantas ou objetos, cada um dando o que tem” (SANDRONI, 1987, p. 118). Portanto, Bojunga, assim como Millôr Fernandes em *Fábulas fabulosas* (1973), tenta desconstruir a cristalização das fábulas como mera fonte de ensinamentos.

Percebemos que os personagens humanizados, como Vitor, a Dalva, a Dona Popô, os galos Terrível e Afonso, o Pavão, além de integrarem a narrativa colaboram para o mundo imaginário criado por Lygia, porém, notamos que essa relação vai além da construção da fantasia e esse forte jogo entre o real e o imaginário colabora para a construção de uma crítica à sociedade.

Como verificamos, Bojunga não mostra em suas narrativas uma preocupação primária com os conhecimentos diretos e indiretos que a literatura produz em seus leitores. Nesse aspecto, a autora é uma referência, pois consegue, por meio da linguagem, mostrar às crianças um mundo que conecta o “real” a planos aparentemente dissociados, traduzindo de forma criativa os desejos, os sonhos e o mundo da criança. Esse trabalho realizado por Lygia é mais ressaltado e possibilitado pela abertura que uma narrativa fantástica permite para o mundo imaginário. Observa-se em Lygia uma grande criatividade para a fabulação com a criação de um mundo reverso que proporciona à criança uma “fuga” da repressão dos adultos; mas essa “fuga” não é tratada como simples evasão, entretanto como forma de resistência. Ao poder dos adultos é desencadeada a resistência, que não deixa de ser, obviamente, uma forma de poder. Percebemos como os objetos/espaços — a bolsa, a casa e o sofá/buraco — se colocam como fronteiras que abrem aos personagens inúmeras possibilidades de movimentação entre o “real” e o irreal para elaborar suas dores e angústias conduzindo-os para uma leitura do mundo e de sua existência mais profunda e elaborada.

Nas narrativas, a linguagem utilizada pelos personagens é “simples” (e não fácil) e com as particularidades da fala de uma criança, diferente da que encontramos na maioria dos livros literários para crianças e jovens, em que o registro da fala da criança é feito de forma estilizada, aproximando-se do registro caricatural. Já em Bojunga esse registro é realizado de forma artística e a autora parece incorporar o “devir” criança, trata-se da criação de uma zona de indiscernibilidade.

Gilles Deleuze (1997) ressalta que o “devir” é inseparável do ato de escrever, o autor ao produzir está em diferentes e constantes “devires” que se entrelaçam em sua narrativa. Esse “devir” criança instaurado por Lygia em suas obras se deve, especialmente, pela maneira singular com que trabalha a linguagem. Por meio dessa linguagem utilizada, a autora cria um mundo de fantasias, para o qual o leitor é transportado e que o permite refletir e viver experiências que estão conectadas ao seu cotidiano. Roland Barthes afirma que esse lugar, o mundo ficcional, que a literatura assume é valioso, pois os saberes são apenas sugeridos; tal lugar “permite designar saberes possíveis — insuspeitos, irrealizados: a literatura trabalha nos interstícios da ciência...” (BARTHES, 2005, p. 18). E quando tratamos do cenário da

literatura infantil e juvenil no Brasil, como mostramos neste trabalho, a mudança que Lygia propôs é muito significativa, pois essa literatura não possui como objetivo a função social de moralizar. Em muitas obras produzidas para crianças a função estética ficava, e ainda fica, comprometida em detrimento da função instrumental, já em Lygia o discurso estético é que sobressai em relação ao discurso utilitário.

Baseando-nos na teoria de Roland Barthes (1989) sobre as três forças da literatura, que se relacionam à representação ficcional: *mathesis*, *mimesis* e *semiosis*, podemos reforçar a importância de outra linguagem na literatura, não a linguagem no sentido restrito e imediato, pois como esclarece sobre a *semiosis* (força da linguagem): “as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa.” (1989, p. 21).

E é por meio dessa linguagem, tão criativa, que a autora representa personagens espaços e, principalmente, objetos, que não sendo palavras comumente usadas para tais deslocam o seu sentido, produzem algo novo e singular, “removem do âmbito da percepção automatizada” (CHKLOVSKI, 1978), e provocam-nos tamanho “estranhamento” para nos darmos conta de que estamos num universo outro, que não a nossa realidade.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- ALAZRAKI, Jaime. ¿Que és lo neofantástico?. In: ROAS, David (Org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arcos/Libros S.L., 2001, p. 265-282.
- AMORIM, Marilia. In: BRANT, Beth (org.). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006, p. 95-114.
- ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. 2. ed Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- ASSIS, Machado de. Um apólogo. **De conto em conto**. São Paulo: Ática, 2003, p. 69-72.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BAKTHIN, Mikail. **Estética da criação verbal**. - 2^a ed. - São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARTHES, Roland. **Aula**. 16^a edição. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BESSIÈRE, Irène. Le récit fantastique : forme mixte du cas et de la devinette. In: ____ Le récit fantastique. **La poétique de l'incertaine**. Paris : Larousse, 1974, p. 9-29. Tradução de Biagio D'Angelo. Colaboração de Maria Rosa Duarte de Oliveira.
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução de Arlene Caetano 16a Edição - Paz e Terra - 2002.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOJUNGA, Lygia. **Livro - um encontro**. - 6^a ed. - Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2004.
- BOJUNGA, Lygia. **A bolsa amarela**. - 33^a ed. 6^a impr. - Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2005.
- BOJUNGA, Lygia. **O sofá estampado**. - 31^a ed. - Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2006.
- BOJUNGA, Lygia. **A casa da madrinha**. - 20^a ed. - Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2011.
- BORGES, Jorge Luis. **Elogio da sombra; poemas**. Tradução de Carlos Nejar e Alfredo Jacques. Perfis; um ensaio autobiográfico. Tradução de Maria da Glória Bordini. Porto Alegre, Globo, 1971.

BRANDÃO, Luís Alberto; OLIVEIRA, Silvana Pessôa. Espaços literários e suas expansões. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura - Poéticas do espaço.** v. 15, n.1, p. 207-220, jan.-jun./2007.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o novo milênio:** Lições americanas. Tradução Ivo Barroso - São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Italo. Definições de territórios: o fantástico. In: **Assunto encerrado:** Discursos sobre literatura e sociedade. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 256-257.

CANDIDO, ANTONIO. O patriarca. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios.** São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, ANTONIO. A literatura e a formação do homem. In: **Textos de Intervenção.** São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

CANTON, K. **E o príncipe dançou:** o conto de fadas, da tradição real à dança contemporânea. São Paulo: Ática, 1994.

CASTELLO BRANCO, Lucia. **Chão de Letras:** as literaturas e a experiência da escrita. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CESERANI, Remo. **O fantástico.** Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHAUI, Marilena. Sobre o medo. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Os sentidos da paixão.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 33-82.

CHEVALIER, Jean; GUEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos.** Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B. **Formalistas russos.** 4ª. Ed., Porto Alegre: Editora Globo, 1978.

CLARK PERES, Ana Maria. **O infantil na literatura -** Uma questão de estilo. Belo Horizonte, Miguilim, 1999.

CORTÁZAR, Julio. Do sentimento do fantástico. In: **Valise de cronópio.** Trad. João Alexandre Barbosa; Davi Arriguci Jr. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COSTA, Janete de Jesus Serra. **“ERA UMA VEZ UM LUGAR...”:** um estudo da espacialidade na literatura infantojuvenil clássica e contemporânea. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Maranhão, 2012.

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. A inovação lingüística em Lygia Bojunga Nunes. In: KHÉDE, Sonia Salomão (Org.) **Literatura Infanto-Juvenil: um gênero polêmico.** 2. ed. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1986.

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. **Literatura infantil:** teoria e prática. São Paulo: Ática, 2002.

- DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: A literatura e a vida. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Trad. Peter Pál Pelbart; Janice Caiafa. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia** – vol.5. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.
- ECO, Humberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- HOLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque de. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FERREIRA, Hugo Monteiro. **A literatura bojunguiana e a formação dos conceitos no imaginário infantil**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão; tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis, Vozes, 1987.
- FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: RABINOV, Paul; DREYFUS, Hubert. **Michel Foucault: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Trad. Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Trad. Roberto Machado. 14.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- FOUCAULT, Michel. “Linguagem e literatura”. In: MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos e Escritos III)
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FOUCAULT, Michel. A poeira e a Nuvem. In: **Ditos e escritos IV**: estratégia, poder-saber. Org. Manoel Barros da Mota. Trad. Vera Lúcia A. Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- FOUCAULT, Michel. **El cuerpo utópico. Las heterotopías**. Tradução Cepat. Nueva Visión, 2010.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia** - Saberes Necessários À Prática Educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

FREUD, Sigmund. “O Inquietante”. In: **História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”):** além do princípio do prazer e outros textos; tradução e notas Paulo César de Souza - São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa.** Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

FURTADO, Filipe. Fantástico (Modo). In: E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia. http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=188&Itemid=2

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A terceira margem do rio: a espacialidade narrativa como instigadora do fantástico. In: Gama-Khalil, Marisa Martins; CARDOSO, Jucelén Moraes; REZENDE, Rosana Gondim (Org.). **Espaço (en)cena.** São Carlos: Claraluz, 2008.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Imagens insólitas de um crime em *Nós três*, de Lygia Bojunga. **Aletria – Revista de Estudos de Literatura: Crimes Literários.** Belo Horizonte, vol. 20, n. 3, p. 117-126, set-dez 2010.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. As teorias do fantástico e a sua relação com a construção do espaço ficcional. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Cristina (Org.). **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito.** Rio de Janeiro: Caetés, 2012, p. 106-113.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Uma carta para Lygia: desenhos ficcionais espaciais e fantásticos n’*O sofá estampado*. In: Gama-Khalil, Marisa Martins; ANDRADE, Paulo Fonseca (Org.). **As literaturas infantil e juvenil... ainda uma vez.** Uberlândia: GpEA: CAPES, 2013.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. **A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade.** Belo Horizonte, Editora UFMG, 2002.

HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil.** São Paulo: CosacNaify. 2010.

HUSTON, Nancy. **A espécie fabuladora.** Trad. Ilana Heineberg. - Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

ISER, Wolfgang. **O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária.** Tradução de Johanes Kretshmer. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

LEMOS, Claudia de Souza. **O Imaginário: Fonte de Descoberta do Sujeito.** Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1994.

LUFT, Celso Pedro. **Mini-dicionário de Língua Portuguesa.** São Paulo: Scipione [s.d.].

NARDES, Laura Battisti. **Literatura Infanto-Juvenil: a estética literária em Lygia Bojunga Nunes.** Brasília: L. B. Nardes, 1988.

PAES, José Paulo. As dimensões do fantástico. In: **Gregos e baianos:** ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.184-192.

PERROTTI, Edmir. **O texto sedutor na literatura infantil.** São Paulo: Ícone, 1986.

- REVEL, Judith. **Michel Foucault: conceitos essenciais**. Trad. Maria do Rosário Gregolin; Nilton Milanez; Carlos Piovesani. São Carlos: Claraluz, 2005.
- ROAS, David. La amenaza de lo fantástico. In: ROAS, David (Org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arcos/Libros S.L., 2001, p. 7-44.
- ROAS, David. El miedo. **Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico**. Madrid: Páginas de Espuma, 2011, p. 79-107.
- SANDRONI, Laura. **De Lobato a Bojunga**: as reinações renovadas. Rio de Janeiro: Agir, 1987.
- SARTRE, Jean Paul. *Aminadab*, ou o fantástico considerado como uma linguagem. In: **Situações I**. Trad. Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 135-149.
- SOUZA, Débora Aparecida Ianusz de. **O Imaginário em Lygia Bojunga Nunes**: Tradição Pedagógica ou Reinvenção do Gênero? Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, 2000.
- TEZZA, Cristóvão. **O espírito da prosa**: uma autobiografia literária. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Trad. Caio Meira. 3^a. Ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.
- VAX, Louis. **A arte e a literatura fantástica**. Rio de Janeiro: Arcádia, 1974.

<http://www.casalygiabojunga.com.br>. Acessado em Agosto/2013.