

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

ITALIENE SANTOS DE CASTRO PEREIRA

ENTRE OBJETOS E ARTE:
OS MEDOS E OS PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO – UMA LEITURA DE TRÊS
OBRAS BOJUNGUIANAS

UBERLÂNDIA
JANEIRO/2018

ITALIENE SANTOS DE CASTRO PEREIRA

ENTRE OBJETOS E ARTE:
OS MEDOS E OS PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO – UMA LEITURA DE TRÊS
OBRAS BOJUNGUIANAS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Literatura, Representação e Cultura

Orientadora: Professora Doutora Marisa Martins Gama-Khalil

UBERLÂNDIA

JANEIRO/2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

P436e
2018 Pereira, Italiene Santos de Castro, 1993-
 Entre objetos e arte : os medos e os processos de subjetivação - uma
 leitura de obras bojuanguianas / Italiene Santos de Castro Pereira. - 2018.
 103 f.

 Orientador: Marisa Martins Gama-khalil.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
 Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.
 Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2018.936>
 Inclui bibliografia.

 1. Literatura - Teses. 2. Literatura brasileira - História e crítica -
 Teses. 3. Literatura infantojuvenil brasileira - História e crítica - Teses.
 4. Nunes, Lygia Bojunga, 1932- - Crítica e interpretação - Teses. I.
 Gama-khalil, Marisa Martins. II. Universidade Federal de Uberlândia.
 Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

ITALIENE SANTOS DE CASTRO PEREIRA

ENTRE OBJETOS E ARTE:
OS MEDOS E OS PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO – UMA LEITURA DE TRÊS
OBRAS BOJUNGUIANAS

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


Área de concentração: Estudos Literários
Linha de Pesquisa 2: Literatura, Representação e Cultura.
Orientador: Professora Doutora Marisa Martins Gama-Khalil

Uberlândia, 19 de março de 2018

Banca Examinadora:


Prof.ª Dr.ª Marisa Martins Gama-Khalil/UFU


Prof.ª Dr.ª Regina Silva Michelli Perim/UERJ


Prof.ª Dr.ª Camila da Silva Alavarce Campos/UFU

Dedico a:

Minha mãe: *Solange*

Meu pai: *Alisson*

Minha irmã: *Júlia*

Meu esposo: *Daniel*

Que me acompanharam nessa travessia e foram meu porto-seguro nos momentos de insegurança e incerteza.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me amar, me capacitar e permitir que eu vivesse esta experiência.

À minha querida orientadora, Marisa, pela paciência e zelo que sempre teve ao me orientar e, principalmente, pelas palavras de ânimo e encorajamento nos momentos em que me sentia insegura.

Aos meus pais, Solange e Alisson, por me ensinarem a perseguir meus sonhos sem nunca esquecer de manter os pés no chão e por me orientarem e apoiarem nos momentos de indecisão.

À minha avó, Maria, pelas infinitas orações e pelo exemplo de vida.

Ao meu esposo, Daniel, por me apoiar quando decidi ingressar nesta jornada e por me dar colo todas as vezes em que eu achava que não conseguiria chegar até o fim.

À minha irmã, Júlia, pelas demonstrações de carinho e de admiração e pelas gargalhadas nos dias em que eu acreditava que não conseguiria sorrir.

Às minhas tias, Silvana e Rosana, por sempre me incentivarem, antes mesmo de eu aprender a escrever, a ingressar na faculdade e a nunca parar de estudar.

À minha prima, Maurília (*in memoriam*), pelo exemplo de vida e por sempre me presentear com livros e gibis que me ensinaram o amor pela literatura.

A todos os meus familiares, primos, avós, tios, sogros, cunhados e sobrinhos. Sem vocês, nenhum diploma do mundo faria sentido para mim.

A todos os colegas do GPEA (Grupo de Pesquisas em Especialidades Artísticas), por dividirem comigo suas inquietações e dificuldades, pelos cafés e discussões teóricas, pelas risadas e choros juntos: vocês são especiais.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), cujo apoio financeiro tornou esta pesquisa possível.

À minha amiga, Lívia, pela revisão desta dissertação, pelo exemplo de pesquisadora disciplinada, pelo incentivo para ingressar neste mestrado, por dividir as angústias e dores e tornar esta caminhada mais leve.

Às minhas amigas e companheiras, Sandra, Keula e Lilian, pelo carinho, paciência e ombro amigo.

Às professoras da banca de qualificação e de defesa, Camila Alvarce e Regina Michelli, pelas ricas contribuições e diálogos frutíferos.

A todos os professores que me inspiraram durante toda a minha vida a seguir a carreira docente, desde a educação Fundamental, o Ensino Médio e a Universidade.

A todos que, direta ou indiretamente, vibraram com minhas vitórias. Muito obrigada.

E aqui está o meu segredo, que é muito simples: só conseguimos ver bem com o coração. O essencial é invisível aos olhos.

(SAINT-EXUPÉRY, 2016, p. 70)

RESUMO

No presente estudo, que tem como foco as narrativas *A bolsa amarela*, *Corda bamba* e *Seis vezes Lucas*, da autora Lygia Bojunga, pretende-se analisar de que forma os objetos e a arte são meios para a superação do medo e para o desenvolvimento da própria subjetividade dos personagens infantis dessas obras. Desse modo, investigaremos os seguintes temas: o medo e o insólito, a arte e a memória, o objeto/espço e as práticas de subjetivação. Para tanto, o embasamento teórico será realizado a partir das teorias de Michel Foucault, Tzvetan Todorov, Remo Ceserani, Filipe Furtado, Sigmund Freud, Wolfgang Iser, Gaston Bachelard, Marilena Chauí, Jean Delumeau, Jeanne Marie Gagnebin, Marisa Martins Gama-Khalil, Maurice Halbwachs, Jacques Le Goff, J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis, Yi-Fu Tuan, entre outros teóricos que trabalham com tais conceitos.

PALAVRAS-CHAVE: Lygia Bojunga; objetos; arte; subjetivação; medo.

ABSTRACT

The present study, which focuses on the narratives *A bolsa amarela*, *Corda bamba* and *Seis vezes Lucas*, by the author Lygia Bojunga, aims to analyze how objects and art are means for overcoming fear and for the development of own subjectivity of the children's characters in these works. In this way, we will investigate the following themes: fear and the unusual, art and memory, object/space and practices of subjectivation. Therefore, the theoretical basis will be based on the theories of Michel Foucault, Tzvetan Todorov, Remo Ceserani, Filipe Furtado, Sigmund Freud, Wolfgang Iser, Gaston Bachelard, Marilena Chauí, Jean Delumeau, Jeanne Marie Gagnebin, Marisa Martins Gama-Khalil, Maurice Halbwachs, Jacques Le Goff, J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis, Yi-Fu Tuan, among other theorists who work with such concepts.

KEYWORDS: Lygia Bojunga; objects; art; subjectivation; fear.

SUMÁRIO

UMA INTRODUÇÃO OU PASSEANDO PELOS CAMINHOS BOJUNGUIANOS.....	10
1 A BOLSA AMARELA – A BOLSA E A ESCRITA.....	23
2 CORDA BAMBA – A CORDA, OS FIOS DA MEMÓRIA E A ARTE CIRCENSE.....	50
3 SEIS VEZES LUCAS – O TERRAÇO, O TEATRO E AS ARTES PLÁSTICAS.....	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	94
REFERÊNCIAS.....	98

UMA INTRODUÇÃO OU PASSEANDO PELOS CAMINHOS BOJUNGUIANOS

– Ah, minha querida criança de verão – disse a Velha Ama em voz baixa –, que sabe de **medo**? O **medo** pertence ao inverno, meu pequeno senhor, quando as neves se acumulam até três metros de profundidade e o vento gelado uiva do norte. O **medo** pertence à longa noite, quando o sol esconde o rosto durante anos e as crianças nascem, vivem e morrem sempre na escuridão, enquanto os lobos gigantes se tornam magros e famintos, e os caminhantes brancos se movem pelos bosques.

(MARTIN, 2010, p. 173-174, grifo nosso)

Lygia Bojunga é uma aclamada escritora de livros para crianças e jovens, com uma rica lista de títulos publicados e premiados. Em suas obras, a criança é, geralmente, a figura central e, por meio dela, a narrativa se desenvolve. Além disso, não há delimitação concreta entre real e fantasia, e os problemas enfrentados por seus personagens são representados de forma poética, quase sempre utilizando a arte como forma de escape e reencontro com a própria identidade. Bojunga não reluta em trabalhar temas que se configuram como tabus em nossa sociedade, tais como a homossexualidade, a morte, o suicídio, o abandono, a marginalização social, a fome, o abuso sexual e o medo, os quais são tratados por meio de uma linguagem lúdica e metafórica.

Vemos, em suas obras, o cuidado com a qualidade estética, além do tratamento delicado dado a temas tão profundos da realidade humana, algumas vezes trabalhados sob a ótica de animais (e objetos, também) antropomorfizados, outras vezes sob a ótica de personagens infantis humanos. Na esteira de Monteiro Lobato, como minuciosamente estudado por Laura Sandroni (2011), Lygia Bojunga utiliza um vocabulário bastante brasileiro, com marcas da linguagem coloquial e de gírias cariocas (sua cidade natal de coração), e escreve para crianças de todas as idades de forma a ensinar, fazer pensar criticamente e proporcionar fruição estética sem tendenciamento meramente pedagógico.

A autora tematiza diversos dilemas da vida humana sob a ótica da criança, buscando enfatizar seu modo singular de ver o mundo. Além disso, há sempre uma transição natural entre real e insólito dentro de suas histórias, algumas vezes entrelaçando-se a ponto de o leitor não saber mais discernir os limites entre realidade e fantasia. No entanto, essa distinção é dispensável, já que “para a criança não há oposição entre essas duas formas de sentir o mundo” (SANDRONI, 2011, p. 168). A obra bojunguiana denuncia os problemas vividos em sociedade para que tanto crianças quanto adultos possam construir uma visão crítico-reflexiva do mundo e de si, a fim de “chegar a um equilíbrio que o faça, de fato, um ser humano dono de si mesmo” (SANDRONI, 2011, p. 172), ou seja, para que possa (des)cobrir-se e subjetivar-se – seja ele personagem ou leitor.

Em seus livros, podemos perceber como a criança utiliza alguns objetos ou expressões artísticas para superar seus traumas e medos, como observa Sandroni (2011, p. 82-83, grifo nosso): “[o] recurso ao antropomorfismo é usado [...] e manifesta-se não apenas em animais, mas também em objetos de uso cotidiano [...] Os sentimentos também adquirem características concretas, e o **medo** pode ser vencido”. Em *A bolsa amarela*, por medo de revelar seus três grandes desejos, a protagonista Raquel usa a bolsa amarela para escondê-los; além disso, por meio da arte literária, ela lida com suas inquietações cotidianas e se subjetiva. Em *Corda bamba*, por meio do equilibrismo (arte circense), Maria, personagem central da trama, supera a amnésia – e o medo de relembrar – causada pelo trauma da morte dos pais. Em *Seis vezes Lucas*, o protagonista cria uma máscara de modelar (arte plástica) e quando a coloca torna-se corajoso para vencer seus medos; também cria o seu Terraço, lugar onde reúne diversos acontecimentos, pessoas, objetos e animais em situações que permitem que ele lide com seus problemas pessoais e familiares.

Em outras obras, Lygia Bojunga também articula os objetos e as formas artísticas como elementos importantes em sua relação com os personagens, como é o caso de *Os colegas*, publicado em 1972, e *Angélica*, publicado em 1975, dois primeiros livros da autora. Nessas obras, há a presença da arte – a música e o teatro, respectivamente – como crítica ao meio em que vivem e instrumento para a subjetivação dos personagens. Os objetos já dão uma mostra de sua relevância nessas narrativas, tanto o bolso xadrez do coelho Cara-de-pau quanto o botão que Angélica usa para “abotoar as ideias”,

passado de geração em geração na família da cegonha, mas nunca usado por nenhuma delas, apenas por Angélica, porque “pra gente abotoar as ideias bem abotoadas a gente tem que ter coragem e deixar de fingir o que não é” (BOJUNGA, 2013b, p. 109-110) e, na família de Angélica, apenas ela teve a coragem de deixar de fingir que trazia os bebês ao mundo.

Em *A casa da madrinha*, narrativa publicada em 1978, há a presença também da arte, porque, como forma de esquecer a fome – Augusto, o irmão mais velho de Alexandre, o protagonista, contava histórias para o irmão todas as noites na hora de dormir. Durante o pouco tempo em que consegue estudar, Alexandre também tem contato com o aprendizado de forma lúdica: a professora de sua turma possui uma maleta cheia de pacotes coloridos, nos quais há sempre uma novidade para a aula do dia. Percebe-se, então, que é a partir da maleta e dos objetos contidos nela que o trabalho com o imaginário das crianças acontece nas aulas. Mais à frente na história, Vera e Alexandre utilizam a brincadeira e o lúdico para vencer o medo a ponto de se sentirem capazes de o vencerem: “quando o medo bater, eu ganho dele e pronto” (BOJUNGA, 2013a, p. 168).

Em *O sofá estampado*, publicado em 1980, diversos são os objetos que povoam a narrativa, mas dois são de especial importância. O primeiro é o sofá estampado, o qual Vítor, quando fica nervoso, cava cada vez mais fundo e, em uma ocasião, cava até voltar ao tempo que ele era tatu-criança. Assim, ficamos conhecendo toda a história de Vítor e como ele desenvolveu a mania de cavar quando se sentia envergonhado, triste ou nervoso. O segundo objeto é a mala da Vó de Vítor, que a senhora carregava sempre com ela nas viagens que fazia pelo país e pelo mundo em seu trabalho de arqueóloga. Dentro da mala, a Vó guardava tudo o que era realmente importante para ela: o álbum com as fotos de suas descobertas, o diário de viagem, as anotações e desenhos de trabalho. E, quando os dois conversavam, a Vó se sentava em cima da mala para contar todas as histórias de suas viagens, a ponto de Vítor “decorar as duas e saber de olho fechado: ‘aqui a Vó tem uma ruga, aqui tem um arranhão da mala’ [...] pra ele, as duas foram virando uma só” (BOJUNGA, 2013c, p. 69-70, 74). Quando a Vó morre e deixa a mala para Vítor, era como se a Vó continuasse viva com a mala que, anos após sua morte, é recuperada por ele. Quando Vítor reencontra a mala, ele também reencontra a si mesmo, amadurece e vence a ansiedade que o fazia se engasgar e cavar.

No único livro de contos de Bojunga, intitulado *Tchau* e publicado em 1984, percebemos de forma sutil, porém significativa, a presença de alguns objetos. No primeiro conto, de nome homônimo ao do livro, a protagonista Rebeca acredita que, ao impedir que a Mãe leve a mala consigo quando vai embora viver com outro homem, ela será forçada a voltar logo, já que não terá seus objetos pessoais consigo: “mas a mala dela ficou. E eu acho que assim, sem mala, sem roupa para trocar, sem escova de dente nem nada, não vai dar para a Mãe ficar muito tempo sem voltar” (BOJUNGA, 2003, p. 39). A mala é, então, a garantia que Rebeca cria para acreditar que a Mãe voltará para o lar em breve. No terceiro conto do livro – “A troca e a tarefa” – há a presença da arte novamente como meio de superar os sentimentos ruins sofridos pela protagonista: ao escrever a história desses sentimentos, ela os transformava em arte e já não mais sofria. O objeto também está presente – a mesa onde a protagonista transforma dor em arte, com cada objeto tendo seu lugar, uma metáfora para a ordem e a segurança que a escrita proporciona a ela. Em “Lá no mar”, título que encerra o livro, há o ápice da relação objeto-homem: Pescador e Barco se tornam companheiros de vida e a voz do narrador nos conta tudo sob a perspectiva do Barco, que chora, sente medo e sofre com a perda do amigo.

Em *O meu amigo pintor*, obra publicada em 1987, o protagonista, Cláudio, é uma criança que precisa lidar com o suicídio do amigo pintor. Antes de morrer, o amigo o havia presenteado com um álbum que continha diversas pinturas feitas por ele. Durante a narrativa, Cláudio passa por todas as pinturas e vai se relacionando com suas cores e sentidos, questionando os motivos que fizeram o amigo se matar, lidando com a dor de perder alguém querido. Aqui, mais uma vez, a arte – pintura – e o objeto – o álbum de pinturas do amigo pintor – se fazem presentes como meios de desenvolver a identidade do personagem e de auxiliá-lo a superar a dor da perda e as ansiedades geradas no protagonista pelo fato de os adultos evitarem falar sobre o assunto com ele ou perto dele, porque suicídio não seria assunto para criança se preocupar. Além disso, a arte da escrita reaparece nessa obra como a forma encontrada por Cláudio para conversar com alguém sobre o ocorrido e buscar respostas para seus questionamentos sobre o assunto.

Em *Nós três*, publicado também em 1987, presenciemos novamente a arte, dessa vez a escultura, profissão de Mariana, com quem Rafaela vai passar férias em uma praia distante da agitação da cidade grande. O medo é o sentimento presente do início ao fim

da história, sentido por todos os três personagens principais, por exemplo quando Rafaela, a criança da narrativa, sempre “cantarola baixinho” ao sentir medo, ansiedade ou alguma ameaça por perto. O objeto também não é mero item que compõe o espaço narrativo: a faca é quem se encontra com a mão de Mariana e mata Davi. Numa tentativa de desfazer tudo o que aconteceu, Rafaela, em sonho, tenta não deixar que Davi e faca se encontrem pela primeira vez, assim ela não poderia matá-lo. No entanto, no mesmo sonho, ela se dá conta de que a responsável pela morte de Davi não foi a faca, mas a mão de Mariana, que empunhou a faca. Como castigo, Mariana nunca mais conseguirá esculpir nada além do cabelo de Davi, última coisa que ela esculpiu antes do assassinato.

Na trilogia do livro, composta por *Livro – um encontro*, publicado em 1988, *Fazendo Ana Paz*, publicado em 1991, e *Paisagem*, publicado em 1992, Lygia Bojunga nos mostra a própria relação dela com a arte, com os objetos e espaços que compõem seu processo de escrita e como tais elementos são presentes na sua vida. Em *Livro*, a autora usa uma metáfora espacial para o inconsciente dela, o sótão:

pra mim, fazer livro é ir puxando um fio que se dependura lá do meu sótão. (O tal *sótão* que a gente tem: nevoento, misterioso; onde mora o subconsciente, o sonho; a **imaginação**, a intuição; a **fantasia**, o **medo**.) (BOJUNGA, 2007b, p. 75, grifo nosso).

Em *Ana Paz*, outro espaço-inconsciente nos é apresentado: a casa da infância de Ana Paz. A Ana Paz velha volta, depois de décadas, para essa casa, a fim de ter um encontro com ela-menina e com ela-moça, e é nesse encontro que ela resolve fazer várias “cirurgias” na casa, para que ela continue viva na memória da cidade. Assim, consertando a casa, ela faz as pazes com seu próprio subconsciente – reformar a casa é reformar a si mesma, subjetivar-se. Um dos objetos mais relevantes nessa história é a Carranca: por meio dela, o Pai ensina todos os valores para a filha e é o último pedido dele antes de morrer – que Ana Paz nunca se esqueça da Carranca. Em *Paisagem*, a música toma conta a tal ponto do pai de Lourenço que ele se entrega totalmente a ela quando não encontra solução para a falta de dinheiro, a saudade do Rio de Janeiro, as paixões avassaladoras do passado, o trauma de ter sofrido um assalto e, por fim, o desemprego. Além da música de João, a arte também é representada pelo desenho da Menina do Lado e pela própria escrita da narradora, *alter ego* de Lygia Bojunga. Aliás,

a escrita é a arte central de *Paisagem*, pois é por meio dela que a narradora se expressa, uma vez que é escritora, e também é o meio como Lourenço se comunica com a autora, inclusive, para dar palpite nos livros escritos por ela. Nesse livro, percebemos a importância do leitor para o texto literário e para a escrita de cada autor, que acaba sendo influenciado pelas reações dos leitores.

Em *O abraço*, publicado em 1995, o medo é o sentimento que delinea todos os momentos da narrativa, como quando Cristina sofre o abuso sexual, quando ocorre o sumiço de Clarice na infância, quando conta à interlocutora os acontecimentos vividos na infância e, recentemente, na festa em que encontra a Mulher, no dia em que a protagonista, já com dezenove anos, reencontra o Homem no circo e se angustia quando ele some de novo; por fim, quando se vê sozinha de novo com o Homem da água, Cristina sente o medo de pressentir sua própria morte. A arte surge nas representações de contos da literatura brasileira e universal em forma de peças teatrais que ocorrem nas festas que Cristina participa.

Em *Feito à mão*, publicado em 1996, o próprio título prediz a presença da arte nessa história. Além da memória, o artesanato é basicamente o maior tema desse livro, em que a narradora nos conta suas experiências da infância quando conversava com os botões no quarto de costura da mãe, ou se embrenhava no mundo do costureiro – cesto onde a mãe colocava todo seu material de costura – com todas as cores de tecidos e cordões. O fazer à mão é explorado em diversas facetas: “mexendo com lápis, agulha ou tinta, ou então com potes de barro e caixas de terra pra ir plantando o jardim” (BOJUNGA, 2008a, p. 66), e atinge o ápice com a odisséia que a autora-narradora enfrenta para publicar um livro todo feito à mão, das folhas ao encadernamento.

Em *A cama*, publicado em 1999, vemos, mais uma vez, o objeto sendo colocado em evidência na narrativa bojanguiana. Toda a trama se desenvolve ao redor desse objeto, único bem material que sobreviveu à falência de uma família abastada e que deveria continuar na família, como herança e memória de tempos de fartura. Além disso, um motivo insólito existia para que a cama permanecesse na família: a *maldição* que a bisavó prometeu enviar, mesmo depois de morta, para aquele que vendesse a cama. Desenvolve-se, então, uma disputa entre diversos personagens pela posse da cama, que figura, dessa forma, como protagonista do enredo.

Em *Retratos de Carolina*, publicado em 2002, primeiro livro editado pela Casa¹, a personagem principal, Carolina, é uma personagem que se encanta com os espaços e os objetos que a rodeiam: “[c]asa, apartamento, varandão, barracão, o que fosse. E, junto com o espaço, os móveis. Carolina era ainda bem pequena quando deu pra se interessar por mesa, cadeira, armário, escrivaninha, cômoda. [...] Muito cedo resolveu estudar arquitetura” (BOJUNGA, 2008c, p. 65). Suas paixões também, em diversos momentos de sua vida, se direcionam a objetos e espaços: “[o] Pai [...] já tinha visto Carolina se apaixonar por **livros**, por filmes, por **móveis**, por **casas**, por ideias, por **lugares**” (BOJUNGA, 2008c, p. 59, grifo nosso). Destacamos aqui, entre os diversos objetos apresentados na narrativa, a escrivaninha do Pai. Era nela que o Pai se sentava para ler em seu **esconderijo-escritório**, foi em frente a ela que Carolina e o Pai conversaram durante a vida inteira, o Pai sentado numa cadeira grande, a Carolina numa cadeira pequena da infância. O próprio escritório do Pai se torna **mágico** para a filha, pela conjugação dos móveis, por “guardar” a escrivaninha e o Pai, dois “seres” que a protagonista tanto estimava. A leitura aqui é presença marcante: o Pai lia “horas a fio” e Carolina tomou para si o mesmo hábito. A escrita também é um hábito do Pai, que toma notas das leituras que faz, dos filmes que lê, das despesas da casa e da viagem que fazem pela Europa: “[c]ada assunto tinha um caderno. [...] Na capa o Pai desenhava o assunto do caderno [...] Sempre gostou de desenhar. [...] E nunca mostrou desenho algum pra ninguém” (BOJUNGA, 2008c, p. 83). Assim, a escrivaninha torna-se “a guardiã dos pensamentos do Pai” e Carolina, assim como Vítor, de *O sofá estampado*, começa a pensar no Pai e na escrivaninha como sendo um só, os dois ganhando marcas e manchas da idade e da vida. Por fim, a escrivaninha é deixada pelo Pai como herança para Carolina quando ele morre, como se, continuando a viver em companhia dela, Carolina pudesse manter junto de si a sua presença. O medo é representado nessa narrativa em diversos momentos, como quando Carolina se vê sozinha, depois do próprio divórcio e da morte do Pai, buscando encontrar um novo caminho para sua vida e, nessa hora, ela trava um “diálogo” com o Pai, por meio da presença da escrivaninha, a

¹“A Casa Lygia Bojunga surgiu de uma necessidade da autora conhecer e esmiuçar o caminho que seus personagens têm que percorrer até chegar às mãos dos leitores. Com essa trajetória Lygia quer aprofundar sua relação com o livro – o que vem fazendo de várias maneiras há muitos anos. A nova Casa (que nasceu com a discrição que caracteriza a sua criadora) não tem a intenção de publicar outros autores; foi criada para abrigar, unicamente, os personagens de Lygia. A parte editorial da Casa Lygia Bojunga está situada no bairro de Santa Teresa, na cidade do Rio de Janeiro”. Fonte: <http://www.casalugiabojunga.com.br/pt/acasa.html> Acesso em agosto de 2017.

fim de encontrar uma luz no fim do túnel escuro pelo qual ela está passando e ser dona da própria vida.

Em *Aula de inglês*, publicado em 2006, a arte é representada pela fotografia – profissão que o Professor teve que deixar em segundo plano, porque não era suficiente para se sustentar – e pela escrita de Octávio Ignácio, o escritor da obra pela qual Teresa Cristina se apaixona. Percebemos, nessa narrativa, como nós podemos adentrar o mundo da literatura a tal ponto de não sabermos mais discernir as fronteiras entre real e imaginário, visto que Teresa Cristina se propõe a viver tudo o que a personagem do escritor viverá em seu livro, a fim de ajudá-lo a sair de seu “empacamento literário”. Há também a presença do medo, quando a personagem precisa viajar para a África e ficar lá durante um ano, a fim de viver as experiências da personagem do livro que Octávio Ignácio está escrevendo. No entanto, esse medo a impulsiona para descobrir-se, tornar-se adulta, de fato, sair do território conhecido e desenvolver a própria identidade, encontrar aquilo que realmente quer fazer na vida.

Em *Sapato de Salto*, também publicado em 2006, vemos o objeto alçado à função de personagem principal novamente. O sapato, nessa narrativa, é carregado de diversos sentidos e papéis: é o cofre onde tia Inês guarda suas economias e é o rito de passagem de Sabrina de criança a mulher para conseguir “os trinta reais”. A arte aqui também marca presença: por meio da dança, muitos caminhos se cruzam – de Sabrina, Andrea Doria, Paloma, Dona Gracinha; enquanto dançam, não pensam em seus problemas, não precisam assumir nenhum fingimento, podem “ser eles mesmos”. Nessa obra, o insólito se revela em Dona Gracinha que, devido aos traumas sofridos, mistura elementos e acontecimentos do passado com as brincadeiras e conversas do presente, fazendo com que tia Inês e Sabrina também entrem no jogo imaginativo, por meio do qual Dona Gracinha consegue se acalmar e assimilar os fatos vividos por ela em sua existência. O medo surge também em suas diversas facetas, ora angústia, ora ansiedade: Sabrina sente um “nervoso” com a chegada do Assassino, nervoso que logo se transforma em medo ao presenciar a briga entre tia Inês e ele, a qual culmina na morte da tia; sozinha no mundo novamente, com a avó para sustentar, Sabrina vivencia novamente o medo da fome e do abandono. Já Paloma sente medo ao ver seu casamento se dissolvendo, sente medo ao perder a filha durante o parto, sente medo ao pensar em se divorciar, mas é impelida pelo medo que decide tomar novamente as rédeas da própria vida, pôr fim ao

relacionamento e adotar Sabrina e a Dona Gracinha, a fim de constituírem uma nova família.

Em *Querida*, publicado em 2009, a arte une novamente os personagens, dessa vez o teatro, a literatura e a gastronomia. E é por meio da arte, de diversas formas, que Polux lida com a dor da morte do pai e do novo casamento da mãe, abrindo-se para essa nova relação familiar e conseguindo dar continuidade à nova vida sem a presença física do pai.

Percebemos, então, que a arte é representada nas obras bojunguianas como (meta)crítica: “[a] arte ao mesmo tempo que é encantamento, magia, é também denunciadora. Através dela o artista critica e reinventa o mundo, liberando suas potencialidades” (SANDRONI, 2011, p. 107). Os objetos e espaços surgem como metáforas do inconsciente dos personagens. O insólito, por sua vez, aparece como meio de elucidar o real:

[o] fantástico não se manifesta através de seres com poderes sobrenaturais (fadas, bruxas, monstros, etc.) nem de objetos mágicos, mas da invenção humana, da capacidade de olhar para dentro de si mesma e de lá, através da **fantasia**, da **imaginação**, vencer o **medo**, as **angústias** e resolver os problemas reais. É interessante notar que, como em Lobato, a fantasia de Lygia Bojunga Nunes remete ao real e é sempre um fator usado para aguçar a percepção crítica; jamais um meio de alienação (SANDRONI, 2011, p. 128, grifo nosso).

Segundo Iser (2013, p. 239), “o conhecimento é adquirido a partir da experiência” e a imaginação faz parte desse processo de construção do conhecimento de si mesmo, dos outros e do mundo exterior.

A presença inconteste de um potencial humano se manifesta evidentemente de diferentes modos; ora é um transbordar (fantasia), ora um mundo de imagens (imaginação-*Imagination*), ora a capacidade (*Machtigkeit*) de concretizar o que é ausente mediante um panorama de ideias (imaginação-*Einbildungskraft*) (ISER, 2013, p. 239).

Ainda que a imaginação em nosso mundo ocidental seja desvalorizada e considerada como inferior à razão, Iser (2013) defende que o ser humano, e acreditamos que especialmente a criança, desenvolve sua subjetividade por meio do imaginário, visto que “não só a criança raciocina de forma diferente do adulto, como também sua

maneira de construir e perceber a realidade difere radicalmente da visão adulta” (SANDRONI, 2011, p. 80).

Segundo Lovecraft (1987), o medo é o sentimento mais forte e antigo do homem, isto é, uma emoção inerente ao ser humano. É a partir dele que o homem busca inovações e mecanismos a fim de conquistar a segurança:

Com esse fundamento, não há por que se admirar de que exista uma literatura de horror. Sempre existiu e sempre existirá; e não se pode citar melhor prova do seu vigor tenaz que o impulso que de quando em quando leva autores de tendências totalmente opostas a ensaiá-la em contos isolados, como se para aliviar suas mentes de certas formas fantasmais que de outro modo os obcecariam (LOVECRAFT, 1987, p. 4).

Todavia, esse sentimento não está presente apenas na clássica literatura fantástica de horror, com seus monstros imaginários, mas também é expresso em narrativas que representam os monstros reais do ser humano, tais como a fome, a morte, os problemas e desentendimentos familiares, a descoberta da própria identidade, o envelhecimento, o adoecimento, a invasão alheia.

Em suma, o homem vive em busca de segurança e cria vários objetos a fim de conquistá-la, por exemplo as armas, os dispositivos tecnológicos, entre outros, como afirma Jean Delumeau (2009):

Dos povos ditos “primitivos” às sociedades contemporâneas, encontra-o [o medo] quase a cada passo – e nos setores mais diversos da existência cotidiana. Como prova, por exemplo, as máscaras muitas vezes apavorantes que inúmeras civilizações utilizaram no decorrer das eras em suas liturgias. Escreve R. Caillois: Máscara e **medo**, máscara e pânico estão constantemente presentes juntos, inextricavelmente emparelhados [...] [o homem] abrigou atrás desse segundo rosto seus êxtases e suas vertigens, e sobretudo o traço que ele tem em comum com tudo o que vive e quer viver, o **medo**, sendo a máscara ao mesmo tempo tradução do medo, defesa contra o medo e meio de espalhar o medo (DELUMEAU, 2009, p. 26-27, grifo nosso).

Ora, se o ser humano adulto busca superar seus medos através da criação de objetos e manifestações artísticas que lhe proporcionem segurança, com a criança não poderia ser diferente: ela também cria, por meio do imaginário, objetos de escape aos seus medos e traumas, a fim de superá-los.

Segundo Tuan (2005), desde os primeiros meses de vida, a criança começa a sentir medo das diversas situações novas que vivencia. Inicialmente, possui medo de ruídos e eventos inesperados; poucas semanas depois sente medo de qualquer distanciamento da mãe. À medida que ela cresce, começa a ter contato com os objetos e o ambiente a sua volta e seus medos vão se modificando de acordo com o espaço em que vive e as experiências que vivencia. Mais tarde, desenvolve o medo do escuro e de animais, e, quando entra na escola, ela desenvolve novos medos sociais.

O autor chama a atenção para o fato de o mundo infantil ser uma construção de fatos e fantasia (TUAN, 2005, p. 28), e que não há distinções relevantes entre sonho e realidade dos acontecimentos. “As crianças põem de lado os medos infantis à medida que amadurecem, mas ganham outros novos cujo domínio requer o poder do jogo imaginativo e da arte” (TUAN, 2005, p. 31). Assim, no caso das narrativas de Bojunga, a personagem criança cria objetos ou lida com eles de modo criativo – como a bolsa e a máscara de modelar – e manifestações artísticas – como o equilibrismo, as artes plásticas e a escrita literária – a fim de controlar e superar seus medos. Além disso, “a dor é necessária para crescer [...]. Para se tornar adulta, a criança deve abandonar a segurança da casa e dos pais pelo desconcertante e ameaçador mundo lá de fora” (TUAN, 2005, p. 34).

Desse modo, por meio da arte e dos objetos criados pela criança, ela inicia seu processo de subjetivação, de construção e desenvolvimento da própria identidade, isto é, de preparar-se para enfrentar o “mundo lá de fora”. Nesse sentido, compreendemos que os objetos não são apresentados nessas narrativas apenas como acessórios, mas possuem vital relevância para o processo de subjetivação de cada personagem.

A literatura e as artes são instrumentos estéticos que possibilitam o exercício da imaginação. É possível perceber a importância da fantasia nas obras de Lygia Bojunga, as quais são povoadas por objetos que possuem uma significação complexa em cada texto, além de terem papel fundamental para o desenvolvimento das tramas, nas quais os conflitos de cada personagem são resolvidos por meio da fantasia. Aliás, grande parte dos títulos já fazem alusão a esses objetos: o **sapato**, a **corda**, a **bolsa**, o **sofá**, a **cama**. Segundo Gama-Khalil (2015a, p. 173-174), “colocar o objeto como centro da narrativa literária implica estabelecer analogias metafóricas que incidem sobre a relação entre o homem e as coisas que o rodeiam”.

Assim, cada objeto não é trabalhado por acaso nessas narrativas e está carregado de sentidos, e é por esse motivo que procuramos investigar, mais especificamente, a relação que tais objetos têm com a superação dos medos e traumas dos personagens infantis. Afinal, tudo o que rodeia o espaço em que o homem (e aqui a criança) está inserido tem papel substancial para o descobrimento e o desenvolvimento da própria identidade. Nesse sentido, contemplaremos a relação dos objetos com os sujeitos – ou suas práticas de subjetivação.

Nesse contexto, as obras de Lygia Bojunga expressam essa relação dos objetos com a superação dos medos infantis, por meio da bolsa (em *A bolsa amarela*), da corda, das portas e da janela (em *Corda bamba*) e do Terraço e da máscara criados por Lucas (em *Seis vezes Lucas*). Dessa forma, nos questionamos sobre quais os sentidos atribuídos a esses objetos e quais suas relações com o medo e a busca pela segurança e pela superação dessa emoção. Afinal, o que está no exterior compõe e afeta o homem e proporciona sua subjetivação? Assim, pretende-se investigar, nesta dissertação, de que forma os objetos e a arte são meios para a superação do medo e o desenvolvimento da própria subjetividade dos personagens infantis de Lygia Bojunga. Para esse trabalho, foram selecionadas as obras *A bolsa amarela*, publicada em 1976, *Corda bamba*, publicada em 1979, e *Seis vezes Lucas*, publicada em 1995. O objeto será tomado aqui como um espaço, na medida em que ele se constitui enquanto espacialidade.

Escolhemos esse *corpus*, porque as três narrativas possuem como protagonistas personagens infantis que lidam com objetos e espaços – “reais” ou imaginários – de forma a superarem o medo, a angústia, a ansiedade e a inquietação. Ademais, objetivamos analisar tais temas – o medo e o insólito, a arte e a memória, o objeto/espaço e as práticas de subjetivação – visto que percebemos, como apontado acima, que são temas recorrentes e relevantes nas obras da autora.

No capítulo 1, nos deteremos na análise de *A bolsa amarela* a partir do recorte elencado acima. No capítulo 2, investigaremos tais temas em *Corda bamba*. Ao final, no capítulo 3, exploraremos *Seis vezes Lucas*. Escolhemos analisar tais obras em ordem cronológica de publicação, uma vez que percebemos que vai havendo um adensamento no trabalho com os traumas e com os espaços interiores da personagem infantil que conferem um alto grau estético às obras bojungiuanas, como já observado por Sandroni (2011, p. 88): “vê-se, assim, o caminhar da autora no sentido de uma complexidade

gradativa de seus textos, de forma a permitir relacioná-los a diferentes fases de desenvolvimento de seus leitores”. Finalmente, nas “Considerações finais”, remataremos a investigação apresentada nos capítulos anteriores, apresentando os pontos de semelhança entre as três obras estudadas e o que foi evidenciado durante todo o percurso da presente pesquisa.

1 A BOLSA AMARELA – A BOLSA E A ESCRITA

Raquel, angélica flor
Do ramalhete de Clóvis.
(Amor, que os astros moves,
Dá-lhe o melhor amor.)

(BANDEIRA, 1981, p. 198)

Carlos Reis defende, em seu artigo “*Ad usumfabulae*”, que “usualmente a personagem tem nome que não só [a] identifica como, por vezes, desde logo [lhe] sugere atributos” (2005, p. 138). Segundo o *Dicionário de nomes próprios*², Raquel “tem origem no hebraico *Rahel*, que quer dizer literalmente ‘a ovelha’ e por extensão é atribuído também o significado de ‘mansa’ ou ‘pacífica’”. Em *A bolsa amarela*, no entanto, a personagem Raquel demonstra ser totalmente o oposto do significado de seu nome, uma vez que é uma criança questionadora e não aceita de forma pacífica ser tratada como um ser subjogado e incapaz, que deve obediência cega e inquestionável ao adulto – aquele que possui, historicamente, o poder sobre a criança, ou, nas palavras de Raquel: “quando a gente é grande pode tudo, resolve tudo” (BOJUNGA, 2015, p. 50).

A proposta, neste capítulo, é investigar como Raquel, por meio da arte de escrever e da sua relação insólita com o objeto bolsa – e com os seres e objetos que nela habitam, lida com seus medos, desejos e angústias e encontra caminhos para a revisão de si, de sua identidade, atuando de forma inventiva em seu processo de subjetivação.

Na presente dissertação, a noção de subjetivação é derivada dos estudos de Michel Foucault. Judith Revel, ao abordar os processos de subjetivação em Foucault, explica que, de acordo com esse filósofo francês:

Os “modos de subjetivação” ou “processos de subjetivação” do ser humano correspondem, na realidade, a dois tipos de análise: de um lado, os modos de objetivação, que transformam os seres humanos em sujeitos [...]; de outro lado, a maneira pela qual a relação consigo, por meio de um certo número de técnicas, permite constituir-se como sujeito de sua própria existência (REVEL, 2005, p. 82).

² <https://www.dicionariodenomespropios.com.br/raquel/>. Acesso em 20/04/2017.

Assim, Raquel, como todo sujeito, tem a sua subjetividade formada pelo “fora de si”, por aquilo que lhe é externo, por modos de objetivação; contudo, há o movimento dela consigo mesma que atua igualmente na formação de sua subjetividade. Esse movimento, de certa forma, revê as práticas de objetivação impostas pelos outros, pela sociedade, e imprime contornos na formação de sua subjetividade. Em todo sujeito, assim como em Raquel, os modos de subjetivação e de objetivação não existem de forma independente, mas de forma mútua.

No início da narrativa, Raquel já anuncia que possui três vontades: a vontade de crescer, a de ser garoto e a de ser escritora. Para lidar com essas vontades e entendê-las, Raquel escolhe um lugar para escondê-las, a bolsa amarela, lugar esse que se constituirá como um espaço em que o real prosaico enlaça-se ao maravilhoso. Pouco a pouco, vamos percebendo o quão concretas essas vontades se apresentam, como se fossem realmente objetos passíveis de serem guardados – ou escondidos – em um lugar físico. Também notamos o quanto esse espaço precisa ter características singulares para que possa guardar tais desejos, além de ser seguro o suficiente para que ninguém consiga encontrá-los.

Somente no decorrer da obra começamos a compreender o que a faz ter as referidas vontades. Primeiramente, pelo fato de ela ser a única criança da casa – “quando eu nasci, minhas duas irmãs e meu irmão já tinham mais de dez anos [...]. Não sei quantas vezes eu ouvi minhas irmãs dizendo: ‘A Raquel nasceu de araque. A Raquel nasceu fora de hora. A Raquel nasceu quando a mamãe não tinha mais condição de ter filho’” (BOJUNGA, 2015, p. 11) – nenhum dos adultos leva a sério o que a menina fala, por acreditarem ser mentira, mas se esquecem de que a invenção é uma das fases pelas quais a criança passa. Segundo Tolkien (2013, p. 33), os adultos “tendem a enxergar as crianças como um tipo especial de criaturas, quase uma raça diferente, e não como membros normais, embora imaturos, de uma determinada família e da família humana em geral”.

Além disso, a opinião de Raquel, no decorrer do enredo, nunca é levada em conta e tudo o que faz é considerado errado, ao invés de ser entendido apenas como o comportamento habitual de uma criança. Talvez porque os adultos já haviam se esquecido de como era ter uma criança em casa e como deveriam lidar com ela. Por esse motivo, a vontade de tornar-se adulto, desejo comum das crianças em geral, começa a

umentar em Raquel, que deseja crescer mais rápido para que a família a considere e acredite no que ela diz. Ademais, ela percebe que, muitas vezes, os adultos tentam enganá-la: “[é] por causa dessas transas que eu queria tanto crescer: gente grande tá sempre achando que criança tá por fora” (BOJUNGA, 2015, p. 26). Lilian Maciel (2014), em estudo sobre *A bolsa amarela*, faz a seguinte observação a respeito da posição das crianças no mundo adulto:

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 (MACIEL, 2014, p. 50).

Afinal, a criança espera que seus sentimentos e ações sejam reconhecidos e explicados pelos adultos, e não ignorados ou negados por eles. Em segundo lugar, a menina percebe que há diferenças no tratamento entre homens e mulheres em sua família:

Porque eu acho muito melhor ser homem do que mulher [...]. Vocês podem um monte de coisas que a gente não pode. Olha lá: na escola, quando a gente tem que escolher um chefe pras brincadeiras, ele sempre é um garoto. Que nem chefe de família: é sempre o homem também. Se eu quero jogar uma pelada, que é o tipo do jogo que eu gosto, todo mundo faz pouco de mim e diz que é coisa pra homem; se eu quero soltar pipa, dizem logo a mesma coisa. É só a gente bobear que fica burra: todo mundo tá sempre dizendo que vocês é que têm que meter as caras no estudo, que vocês é que vão ter responsabilidade, que – puxa vida! – vocês é que vão ter tudo. Até pra resolver casamento – então eu não vejo? – a gente fica esperando vocês decidirem. A gente tá sempre esperando vocês resolverem as coisas pra gente. Você quer saber de uma coisa? Eu acho fogo ter nascido menina (BOJUNGA, 2015, p. 16-17).

Aqui percebemos uma espécie de contestação da estrutura social patriarcal, na qual a mulher é submetida à dominação pelo homem, colocada em uma posição inferior a ele. Isso inquieta tanto Raquel que ela é levada a crer que “o único modo de ser representada socialmente é sendo garoto” (MACIEL, 2014, p. 43). Assim, no

pensamento de Raquel no início da narrativa, a vida seria melhor caso ela tivesse nascido menino. Outro ponto significativo é o fato de Raquel inventar um amigo imaginário, ao invés de uma amiga, o que é questionado pelo irmão mais velho dela: “[e] por que é que você inventou um amigo em vez de uma amiga?” (BOJUNGA, 2015, p. 16). Isso aponta para outra crítica social em que se questiona o porquê de menina somente poder ser amiga de menina e menino somente poder ser amigo de menino.

Além dessas duas vontades, há outra da qual a menina não consegue escapar: a vontade de escrever. No entanto, a família também não compreende essa necessidade da garota e acredita que ela apenas quer inventar histórias e mentiras, por essa razão não dão credibilidade à menina, nem conseqüentemente ao exercício de escrita realizado por ela. Inicialmente, ela escreve cartas para amigos imaginários e, quando algum familiar as encontra, não acredita que tudo aquilo é inventado por Raquel, que aqueles amigos somente existem na imaginação dela, mesmo que ela deixe claro que tudo é inventado: “tô dizendo que ele é inventado. Invento onde é que ele vai escrever, invento o que é que ele vai dizer, invento tudo” (BOJUNGA, 2015, p. 16).

A escrita de cartas é apontada por Michel Foucault (2014) como um meio para o cuidado e o conhecimento de si, uma vez que, nessas correspondências, Raquel escreve sobre si mesma e sobre seu cotidiano, a fim de assimilá-lo e encontrar respostas aos seus questionamentos internos:

Nessa cultura do cuidado de si a escrita é, ela também, importante. Dentre as tarefas que definem o cuidado de si, há aquelas de tomar notas sobre si mesmo [...], de escrever tratados e cartas aos amigos, [...] de conservar os seus cadernos a fim de reativar para si mesmos as verdades da qual precisaram (FOUCAULT, 2014, p. 8).

Percebemos que essa vontade de escrever se inicia com o desejo de conversar com alguém, externar aquilo que está sendo formado no interior da criança em um momento de conflito consigo mesma e com o mundo ao seu redor, já que em casa não há ninguém disponível para “bater um papo” com a garota: “mas ninguém tá a fim. Eles dizem que não têm tempo. Mas ficam vendo televisão” (BOJUNGA, 2015, p. 10).

No entanto, a menina possuía uma urgência de inventar e criar que não conseguia controlar; antes de escrever, ela inventava “mentiras” sobre os familiares e recebia castigos por isso: “ela contou que eu continuava a maior inventadeira do mundo. Aí foi

aquela coisa: o pessoal todo ficou contra mim. [...]. Não era pra eu ter inventado nada; saiu sem querer. Sai sempre sem querer, o que é que eu posso fazer?” (BOJUNGA, 2015, p. 13-14). Outrossim, Raquel acreditava que precisava inventar, porque tinha decidido que, quando crescesse, seria escritora “e escritora tem que viver inventando gente, endereço, telefone, casa, rua, um mundo de coisas” (BOJUNGA, 2015, p. 18), isto é, era preciso que ela exercitasse a criatividade para que, no futuro, pudesse se tornar aquilo que tinha decidido, o que se expressa como um meio de desenvolver sua subjetividade, de conhecer a si mesma.

Como a necessidade de escrever era difícil de controlar, Raquel decide passar a escrever romance, afinal “todo mundo sabe que romance é a coisa mais inventada do mundo” (BOJUNGA, 2015, p. 21), assim ninguém iria desacreditar de que o que ela escrevia era “somente” ficção. Todavia, mais uma vez, a menina não obtém êxito: toda a família encontra o romance e faz graça com as invenções dela:

[e] o pior é que eles não estavam rindo só da história: tavam rindo de mim também, e das coisas que eu pensava [...] Resolvi que até o dia de ser grande não escrevia mais nada [...] Foi daí que a vontade de ser escritora desatou a engordar que nem as outras duas (BOJUNGA, 2015, p. 23).

Nesse ponto, é importante observar que a própria Raquel é capaz de distinguir que aqueles amigos que lhe escrevem cartas são inventados, assim como é capaz de distinguir os objetos das vontades e das personagens que habitam a bolsa amarela, afinal, como defende Tolkien (2013, p. 36), a criança é habilitada a distinguir ficção e realidade e também é capaz de possuir crença literária – isto é, a “suspensão voluntária da incredulidade” para adentrar o mundo ficcional da literatura.

Ao considerarmos a escrita como arte, percebemos outra crítica social a respeito de como a arte é vista pela sociedade, já que muitos a consideram como perda de tempo e, de forma semelhante, o irmão de Raquel diz para que ela pare de “gastar tempo com tanta bobagem” e aproveite o tempo que ela dedica à escrita “pra estudar melhor”:

Para muitos a Fantasia, essa arte subcriativa que prega estranhas peças ao mundo e a tudo o que há nele, combinando substantivos e redistribuindo adjetivos, parece suspeita, se não ilegítima. Para alguns ela parece no mínimo uma tolice infantil, algo que só serve para povos ou pessoas em sua juventude (TOLKIEN, 2013, p. 52).

Desse modo, a fantasia é uma necessidade universal humana – como já nos lembrou Antonio Candido (2011) – e, segundo Tolkien (2013) defende, não destrói a razão, mas, ao contrário, é um alicerce para ela, e a personagem também compartilha disso, apesar de não obter apoio da família. Por causa da falta de compreensão dessa necessidade de Raquel pelos familiares, ela chega à conclusão de que “a gente ser escritora quando é criança não dá pé” (BOJUNGA, 2015, p. 21). Isso se deve ao fato de que “a literatura é uma linguagem transgressiva” (FOUCAULT, 2016, p. 101), “a literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas” (CANDIDO, 2011, p. 177-178), por isso, não é bem recebida pela monotonia da família de Raquel. A partir do momento em que ela se vê tolhida da liberdade de escrever, essa vontade se torna outro peso para carregar dentro da bolsa amarela.

Segundo Tatiana Levy (2011), em seu livro *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*, ao tratar da relação entre escrita e imaginário na visão de Maurice Blanchot, “o espaço literário constitui um espaço imaginário” (LEVY, 2011, s. p.), isto é, a literatura é a conjugação do real e do imaginário. Blanchot não separa real e imaginário como duas temporalidades diferentes, “pois o real é sempre real e imaginário ao mesmo tempo” (LEVY, 2011, s. p.). Assim, “escrever é se expor a essa outra versão do espaço e do tempo, fazer-se senhor do imaginário” (LEVY, 2011, s. p.), uma vez que a literatura fala de outra versão do mundo. Essa outra versão de mundo criada por Raquel é a forma de ela reinventar-se e reinventar o cotidiano ao seu redor, atuando, de certa forma, como uma transgressora que constantemente contraria as regras sociais.

Por meio da literatura, Raquel cria personagens que ultrapassam as linhas e folhas do papel para se tornarem parte de seu cotidiano, uma vez que “seu poder [da linguagem literária] consiste em dar materialidade àquilo que nomeia” (LEVY, 2011, s. p.). Afinal, na literatura, por meio da linguagem, experimentamos a ficção de forma real, na medida em que a irrealidade da ficção constitui uma experiência real. A escrita é a experiência da realidade imaginária, porque “tudo se torna imagem, ou seja, tudo se desdobra em outra versão” (LEVY, 2011, s. p.).

Em *A bolsa amarela*, Lygia Bojunga “joga ao rosto da plateia e do leitor” (LEVY, 2011, s. p.) aquilo que está no interior do ser humano – logo, a questão da igualdade

entre os gêneros, as vontades e medos de Raquel são, na verdade, uma expressão das vontades e medos humanos e, portanto, não só infantis. Por meio da escrita literária, Raquel manifesta o seu interior e o leva para o fora, o exterior. A experiência do fora é “uma experiência revolucionária, contestadora” (LEVY, 2011, s. p.), porque, ao desdobrar-se para o fora, a protagonista questiona os valores e as certezas do mundo. A experiência da escrita, para Raquel, é o seu meio de contestar e questionar as verdades que lhe foram incutidas pelos adultos à sua volta, ou seja, é uma estratégia de resistência contra as ideias arraigadas da família dela de que a criança é um ser frágil e incapaz de se expressar ou de entender os conflitos e acontecimentos do “mundo adulto”. Logo, a personagem tem uma maneira peculiar de ver o mundo por meio da literatura e da fantasia, uma forma banhada em crítica, visto que “a fantasia é uma atividade racional, não irracional” (TOLKIEN, 2013, p. 46).

Além disso, Raquel escreve como forma de reelaborar as experiências que vive em seu cotidiano, a fim de buscar respostas para seus questionamentos internos, seus conflitos com a família, suas descobertas na Casa dos Consertos, e o conhecimento de si própria que desencadeia sua subjetivação. O narrar é uma atitude humana muito explorada em diversas obras na literatura universal. Em *O Senhor dos Anéis*, por exemplo, há extrema preocupação de Bilbo em escrever suas memórias e de que Frodo registre as suas para que o tio tenha acesso a tudo o que acontece na guerra do anel. Nesse caso, é preciso narrar para não esquecer e também para não ser esquecido. Em outras obras de Lygia Bojunga, percebemos como alguns personagens narram para espantar o medo, a fome, o ciúme. Em *Corda Bamba*, a Velha da História conta que sua mãe contava histórias para que ela e os irmãos pensassem nas narrativas e se esquecessem de pensar em comer, atitude replicada pela própria Velha, que precisa fazer o mesmo com os filhos e consigo mesma depois de adulta. Fato semelhante ocorre em *A casa da madrinha*, quando Augusto conta ao irmão mais novo diversas histórias para que Alexandre não pense na fome e possa dormir. Em “A troca e a tarefa”, terceiro conto de *Tchau*, a personagem transforma em história todos os sentimentos que a incomodam e, assim, consegue se livrar deles.

Em *A bolsa amarela*, Raquel projeta situações que pertencem ao “mundo real” nas histórias que cria, as quais estão povoadas por animais e objetos que se comportam

como humanos e passam por situações semelhantes às que a própria personagem passa. Isso vai ao encontro do que Tolkien (2013) defende:

Se as crianças têm alguma atração especial, é pela fábula de animais, que os adultos frequentemente confundem com o conto de fadas. As melhores histórias escritas por crianças que já vi eram “realistas” (na intenção), ou então tinham animais e pássaros como personagens, que geralmente eram os seres humanos zoomórficos comuns na fábula de animais. Imagino que essa forma é tão adotada principalmente porque permite uma grande medida de realismo: a representação de eventos e diálogos domésticos que as crianças realmente conhecem (TOLKIEN, 2013, p. 73).

Outro ponto relevante é que Raquel cria/escreve uma história de vida para cada ser que a rodeia: o galo Afonso, o galo Terrível, o Alfinete de fralda, a Guarda-chuva, o carretel de linha de pesca e o carretel de linha forte. São histórias dentro da história de Raquel, assim como Xerazade tece suas narrativas durante as mil e uma noites, em que narra literalmente para permanecer viva:

São inúmeras narrativas que se enredam não só sucessivamente, mas também paralelamente. Uma história incita o surgimento de outra que, encaixada dentro dela, engendra uma terceira, que traz em si o embrião de uma quarta, que, por sua vez, deflagra a instauração de uma quinta, e assim quase que infinitamente (GAMA-KHALIL, 2001, p. 21).

De modo semelhante ao que ocorre com a narradora oriental, Raquel projeta nas narrativas de cada personagem a sua própria vida, pois diversas das narrativas que Xerazade conta são similares à sua própria história.

É notável como essas três vontades estão imbrincadas, afinal, ela chega à conclusão de que enquanto criança e mulher ela não pode ser escritora e não tem credibilidade diante da família. Logo, por medo de ser motivo de chacota dos familiares novamente, Raquel decide que deve esconder suas vontades, porque “se tem coisa que eu não quero mais é ver gente grande rindo de mim” (BOJUNGA, 2015, p. 23).

Em “O inquietante”, Freud afirma que o inquietante é algo que “foi outrora familiar” (2010, p. 272). Assim, para Raquel, suas vontades – que lhe eram familiares – se tornam inquietantes a partir do momento em que tomam proporções insólitas que modificam sua vida cotidiana e, por medo das consequências que elas podem trazer, ou

seja, por receio de que os adultos ridicularizem de novo seus pensamentos e vontades, a protagonista resolve que é mais seguro escondê-los.

Segundo Nilton Milanez (2015):

um dos aspectos do medo é a **ansiedade**, modo de sentir que comumente paralisaria o sujeito. Entretanto, [...] o processo de ansiedade parece desencadear e exigir uma fuga, que no lugar da paralisia, demanda o movimento (MILANEZ, 2015, p. 242, grifo nosso).

Raquel “foge” para o espaço da bolsa, uma vez que, nesse lugar, ela pode escapar dos conflitos familiares e, ao mesmo tempo, encontrar soluções para eles. Percebemos que, na obra, o medo está presente sob a ótica da angústia, da ansiedade e da inquietação.

Maria Rita Ciceri (2004) defende que o medo se constitui como uma família de estados emocionais, os quais possuem diversas semelhanças e diferenças entre si. Fazem parte dessa família: “terror, temor, ansiedade, pânico, apreensão, preocupação, inquietação, alarme, tremedeira, susto, horror, fobia” (CICERI, 2004, p. 70) e também angústia e aflição. Contudo, nem sempre os personagens ou narradores das três obras objeto deste estudo fazem diferenciação entre esses sentimentos, não apenas porque, muitas vezes, há uma hibridização de vários graus de medo em determinada situação, mas também devido ao fato de se tratarem de crianças que ainda não têm conhecimento de mundo ou experiência suficiente para realizar essa diferenciação tão sutil, até mesmo, para os adultos. Por esse motivo, não nos ateremos em classificar ou categorizar os sentimentos pertencentes à família do medo, mas nos aplicaremos em analisar em quais situações ele ocorre e como os personagens aprendem a controlá-lo.

Raquel também escreve para externar suas angústias e aflições e encontrar uma forma de lidar com elas, o que pode ser visto em uma de suas cartas para seus amigos imaginários: “[e] o pior é que esse negócio de emburramento em casa me dá uma **aflição** danada. Eu queria tanto achar um jeito de não dar mais bola pra briga e pra cara amarrada. Será que você não acha um jeito pra mim?” (BOJUNGA, 2015, p. 19-20, grifo nosso). Um dos significados de aflição, segundo o *Minidicionário Aurélio*³, é “grande preocupação ou **inquietação; ansiedade, angústia**” (2009, s. p., grifo nosso).

³ Foi consultada a versão digital em CD que acompanha o dicionário físico.

Em diversos trechos da história, Raquel deixa evidente que se sente inquieta, ansiosa e aflita com os conflitos existentes entre seus familiares, que fazem com que suas vontades “engordem” e aumentam ainda mais sua aflição:

Fui ficando **apavorada**: daqui a pouco iam descobrir que eu carregava muita coisa esquisita dentro da bolsa amarela (BOJUNGA, 2015, p. 65, grifo nosso).

Então já fui ficando meio **aflita** (BOJUNGA, 2015, p. 66, grifo nosso).

Minha **aflição** foi sumindo [...]. Minha **aflição** voltou correndo (BOJUNGA, 2015, p. 72, grifo nosso).

Essa aflição chega ao ponto de provocar efeitos físicos:

Fiquei gelada (BOJUNGA, 2015, p. 66).

Eu suava que só vendo. Não era da dança, não. Suava de nervoso (BOJUNGA, 2015, p. 71).

Meu coração disparou (BOJUNGA, 2015, p. 74).

Afinal, segundo Alain Vanier, “a angústia tem com o nosso corpo a mais estreita vinculação, [...] [produzindo] sensação de aperto na região epigástrica, de bolo na garganta, com palpitações, palidez, impressão de que as pernas vacilam, dificuldade para respirar, em suma, a angústia afeta o corpo” (VANIER, 2006, p. 286). Freud também chama a atenção para esse traço da angústia ao buscar seu significado no latim: “o substantivo Angst (angústia) – angustiae, aperto (em latim) – enfatiza o estreitamento da respiração” (FREUD, 2014a, p. 426).

Isso ocorre principalmente nos momentos em que Raquel se sente coagida a fazer o que não quer ou se encontra em situações das quais gostaria de se distanciar, como defende Paulo Dalgarrondo, ao dizer que “[o] medo é um estado de progressiva insegurança e angústia, de impotência e invalidez crescentes, ante a impressão iminente de que sucederá algo que queríamos evitar e que progressivamente nos consideramos menos capazes de fazer” (DALGALARRONDO, 2006, p. 109 apud D’ELÍA, 2013, s.p.). Percebemos isso, por exemplo, quando a protagonista é forçada a ir almoçar na casa de tia Brunilda e já sabe que lá será obrigada a comer o que não gosta, a responder perguntas que não quer responder e será tratada como uma criança tola:

Puxa vida, por que é que eu não tinha nascido Alberto em vez de Raquel? Pronto! mal acabei de pensar aquilo e a vontade de ter nascido garoto deu uma engordada tão grande que acordou o Terrível, empurrou o Afonso, sei lá o que é que aconteceu direito, só sei que a bolsa desatou a dar pinote no chão. [...] E de repente todo mundo tava lutando pra abrir a minha bolsa. Minha. Minha. Minha! E eu ali sem poder fazer nada. Ah, se eu fosse gente grande! Quem é que ia abrir minha bolsa assim à força se eu fosse grande? quem? E aí a minha vontade de ser grande desatou também a engordar. E quanto mais eu ficava grudada no chão sem poder fazer nada, mais minhas vontades iam engordando, e a bolsa crescendo, crescendo, já nem pulava mais, só crescia, crescia, crescia (BOJUNGA, 2015, p. 77).

Nesse ponto da história, Raquel se encontra no ápice de suas aflições, angústias e inquietações, o que inibe, até mesmo, sua ação, uma vez que se sente exposta, impotente e fragilizada por não ter poder sobre a própria vida e, ao mesmo tempo, por não conseguir controlar suas vontades para que seus familiares não as percebam.

No início da história, Raquel já anuncia que precisa encontrar “um lugar” para esconder essas vontades. Quando ela ganha a bolsa amarela de presente, logo percebe que aquele era o esconderijo perfeito para elas, o “um lugar” que ela procurava. É relevante ressaltar que a bolsa não é uma simples bolsa como qualquer outra; é possível verificar isso quando Raquel a descreve:

A bolsa por fora: Era amarela. Achei isso genial: pra mim, amarelo é a cor mais bonita que existe. Mas não era um amarelo sempre igual: às vezes era forte, mas depois ficava fraco; não sei se porque ele já tinha desbotado um pouco ou porque já nasceu assim mesmo, resolvendo que ser sempre igual é muito chato. 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. [...] Mas o que eu achei mais legal foi ver que a fazenda esticava: “vai dar pra guardar um bocado de coisa aí dentro” (BOJUNGA, 1976, p. 27).

Podemos perceber que as características da bolsa são uma mistura de qualidades humanas e não humanas. Isso porque a bolsa passa a fazer parte do interior de Raquel, irá constituir a identidade da menina e, em alguns momentos, suas características se confundirão com as do objeto, uma vez que “os objetos nos adjetivam, conferem a nós nossos delineamentos, nossas margens, posicionamentos, gestos, anseios e terrores” (GAMA-KHALIL, 2015b, p. 66).

Isso se repete na descrição da bolsa por dentro:

Abri devagarinho. [...] 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 que eu fiquei pensando o que é que eu podia guardar ali dentro [...]. No outro lado tinha um bolso pequeno, feito de fazenda franzidinha, que esticou todo quando eu botei a mão dentro dele [...] era um bolso com mania de sanfona, como eu ia dar coisa pra ele guardar! E por último tinha um bem pequenininho, que eu logo achei que era o bebê da bolsa. Comecei a pensar em tudo que eu ia esconder na bolsa amarela. Puxa vida, tava até parecendo o quintal da minha casa, com tanto esconderijo bom, que fecha, que estica, que é pequeno, que é grande (BOJUNGA, 1976, p. 28-29).

Percebemos que, para a menina, é como se cada aspecto da bolsa fosse um “ser” separado e que possuísse vontade própria e personalidade. Isso acontece porque Raquel projeta na bolsa seus desejos e anseios, como o de que todos – seja criança, mulher, animal ou objeto – pudessem ter voz ativa em seu meio de convívio.

Adiante, é interessante observar que Raquel tem o cuidado de certificar-se de que ninguém conseguirá abrir a bolsa e ver o que há nela:

O fecho: A bolsa amarela não tinha fecho. Já pensou? Resolvi que naquele dia mesmo eu ia arranjar um fecho pra ela. [...] O homem disse que o fecho era muito barato: ia enguiçar. Vibrei! Era isso mesmo que eu tava querendo: um fecho com vontade de enguiçar. Pedi pro vendedor atender outro freguês enquanto eu pensava um pouco. Virei pro fecho e passei uma cantada nele: – Escuta aqui, fecho, eu quero guardar umas coisas bem guardadas aqui dentro desta bolsa. Mas você sabe como é que é, não é? Às vezes vão abrindo a bolsa da gente assim sem mais nem menos; se isso acontecer, você precisa enguiçar, viu? Você enguiça quando eu pensar “enguiça”, enguiça? [...] 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, 2015, p. 29-30).

Raquel atribui vontade própria, ou seja, incute vida às coisas que a cercam, inclusive à bolsa e ao fecho dela, o que significa que tais objetos “assumem atividades e funções comumente não previstas para eles” (GAMA-KHALIL, 2015c, p. 202), afinal, quem tem vontade é ser humano, não objeto. Além disso, a bolsa, que antes seria o

esconderijo apenas de suas três grandes vontades, passará a abrigar também outros objetos:

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 esperei 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, 2015, p. 30-31).

Dentro da bolsa amarela, Raquel também esconde suas ideias e tudo o que ela deseja esconder dos adultos. Em certa altura da narrativa, vão morar na bolsa também dois dos personagens que Raquel havia criado em suas histórias: o galo Rei – que pediu para escolher outro nome e se tornou o galo Afonso – e o galo Terrível. Abrimos um parêntese aqui para destacar a escolha do nome de Afonso, que curiosamente foi o nome de vários reis da Espanha e de países vizinhos, segundo o *Dicionário de nomes próprios*⁴. Ainda de acordo com o dicionário, Afonso significa “pronto para ser nobre”, ao passo que nobre significa, segundo o *Minidicionário Aurélio*⁵ “que tende a fazer o bem; generoso” (2009, s. p.). Raquel diz ao amigo que ele não tem cara de Afonso, mas ele responde “posso não ter cara, mas tenho certeza que o meu coração é um coração de Afonso” (BOJUNGA, 2015, 41), isto é, ele deixa de ser apenas “rei” para tornar-se “nobre” e pronto a sair pelo mundo lutando por suas ideias.

Na história de Raquel, o galo Afonso – que antes se chamava Rei – era um galo “lindo de morrer” que decide deixar a vida de galo no galinheiro em que vivia, porque não gostava de mandar na vida das galinhas. Então, ele decide fugir para não ter mais que ser o chefe “de uma família tão esquisita assim” (BOJUNGA, 2015, p. 22). No entanto, os donos o encontram e ele precisa voltar, a contragosto, para o galinheiro. Chegando lá, ele pede auxílio às galinhas, dizendo que elas precisam ajudá-lo a tomar as decisões no lugar, mas elas não querem saber de mudança e o denunciam aos donos,

⁴ <https://www.dicionariodenomespropios.com.br/afonso/>. Acesso em 25/04/2017.

⁵ Foi consultada a versão digital em CD que acompanha o dicionário físico.

porque, para as galinhas, “pensar dá muito trabalho” (BOJUNGA, 2015, p. 22), por isso era mais fácil ter o galo para tomar todas as decisões da família. Depois de sofrer duras penas no galinheiro, Afonso foge de novo e vai parar na bolsa de Raquel.

Com essa chegada dos habitantes do romance da protagonista para morarem na bolsa amarela, notamos a passagem de limite e de fronteira anunciada por Remo Ceserani (2006), em que “o ‘real’ e o fantástico se interpenetram e temos uma mudança de dimensão do cotidiano para o insólito” (MACIEL, 2014, p. 46). Essa passagem de limite na narrativa é denominada por Ceserani como objeto mediador, que, na história de Raquel, é a bolsa amarela, espaço que também abriga os seres que migraram do espaço da escrita da protagonista, e de onde partem os acontecimentos insólitos da obra. Ceserani cita uma descrição feita por Lugnani do objeto mediador:

É preciso pensar que o objeto mediador desempenha a sua função específica dentro do conto fantástico pelo fato de que se trata de um conto em que há um desnivelamento de planos de realidade, o qual não está previsto pelo código e por isso vem marcado por um forte efeito de limite, e no qual o objeto mediador atesta uma verdade equívoca porque inexplicável e inacreditável, posto que inepta (LUGNANI apud CESERANI, 2006, p. 74).

Pela migração dos seres das histórias de Raquel para a bolsa, vemos que há uma intensa relação entre o espaço da escrita e o espaço da bolsa, visto que nesses dois lugares há a presença do maravilhoso. Raquel cria, então, seu “Reino Encantado” (TOLKIEN, 2013, p. 10-11) no espaço da bolsa e no espaço da escrita, por isso, seus personagens têm livre passagem entre os dois espaços. Le Goff (2010) defende que o maravilhoso retrata aquilo que falta ao ser humano:

[o] maravilhoso é um contrapeso à banalidade e à regularidade do cotidiano [...] No Ocidente medieval os *mirabilia* tiveram a tendência para organizar-se numa espécie de universo virado ao contrário. Os temas principais são: a abundância alimentar, a nudez, a liberdade sexual, o ócio (LE GOFF, 2010, p. 21).

Do mesmo modo, Tolkien (2013) afirma que “[a] magia do Reino Encantado não é um fim em si, sua virtude reside nas suas operações, entre elas a satisfação de certos desejos humanos primordiais” (TOLKIEN, 2013, p. 13). Em seu Reino Encantado, Raquel satisfaz seus desejos e guarda suas três vontades, isto é, inventa tudo aquilo que

gostaria de vivenciar em seu cotidiano, seus personagens são a representação daquilo que ela anseia que sua vida seja, do que ela deseja vivenciar.

Além disso, Le Goff chama atenção para o aspecto do maravilhoso como instrumento de resistência da ordem imposta pela sociedade patriarcal:

parece-me poder dizer-se, sem exagerar, que o maravilhoso foi em última análise uma forma de resistência à ideologia oficial [...] (embora não tenha sido esta por certo a sua única função, mas uma das mais importantes) (LE GOFF, 2010, p. 22).

De forma semelhante, podemos observar que Raquel, por meio do maravilhoso, presente tanto em sua escrita quanto no espaço da bolsa, contesta os valores patriarcais impostos a ela pela família.

Vemos que a bolsa também era uma forma de domar tudo aquilo que Raquel sentia e que os adultos ao seu redor reprovavam nela. Isto é, a bolsa contrabalança as “cargas e tensões” do circuito de Raquel e por funcionar no “fora”, porém, atuando no “dentro”, ela complementa a menina (GAMA-KHALIL, 2015b, p. 64), como se a bolsa fosse uma extensão de seu próprio corpo.

Para evidenciar essa tradição do objeto mágico presente na literatura universal, trabalharemos brevemente duas outras narrativas, a fim de observar suas relações de semelhança e diferença com o objeto bolsa em *A bolsa amarela*.

Os objetos mágicos estão presentes em uma variedade de textos literários através dos séculos, desde a Mitologia Grega, passando pelo Oriente e chegando aos dias atuais nas mais diversas formas. Tais objetos são os guardiões tanto de coisas concretas, como as riquezas ou outros objetos, quanto abstratas, como os males da humanidade, os anos de vida, os medos, as paixões e os desejos.

Exemplos disso são o mito da caixa de Pandora, pertencente à Mitologia Grega, que guarda os males da humanidade; a lenda japonesa de Urashima Tarô, personagem que recebe uma caixa que continha todos os seus anos de vida; o anel e a lâmpada de Aladim, os quais guardavam os gênios que realizavam todos os desejos dos portadores dos objetos; a lenda medieval da pedra filosofal, que guardava a longevidade e a prosperidade, entre outros vários.

Em torno do objeto mágico forma-se como que um campo de forças, que é o campo do conto. Podemos dizer que o objeto mágico é um signo reconhecível que torna explícita a correlação entre os personagens ou entre os acontecimentos: uma função narrativa cujas origens podemos encontrar nas sagas nórdicas e nos romances de cavalaria, e que continua a aparecer nos poemas italianos do Renascimento (CALVINO, 1990, p. 46-47).

Como Italo Calvino (1990) menciona, os objetos mágicos possuem grande importância nas narrativas, desde as mais remotas até as contemporâneas, como é o caso de *A bolsa amarela*. Nesses textos, os objetos não são meros coadjuvantes, ao contrário, são fundamentais para o desenvolvimento da história, para seu desfecho, além de influenciarem grandemente na formação da subjetividade dos personagens humanos. No entanto, existem poucos estudos que dão atenção aos sentidos que os objetos adquirem nas narrativas através dos tempos.

Na Mitologia Grega, o mito da caixa de Pandora⁶ é um dos mais conhecidos. Segundo se conta, Pandora foi a primeira mulher humana, criada por Hefesto a mando de Zeus, como parte de um plano para se vingar da humanidade, uma vez que o titã Prometeu havia presenteado os homens com o fogo, contrariando a ordem de Zeus para que não o fizesse. Pandora foi enviada para a Terra, a fim de casar-se com Epimeteu, irmão de Prometeu, e com ela Zeus mandou uma caixa fechada, com recomendações veementes para que ela nunca fosse aberta. No entanto, Pandora não conteve sua curiosidade e, em certo dia, abriu a caixa, o que fez escapar todos os males que, até o momento, os homens ainda não conheciam: as doenças, as guerras, a mentira, o ódio, o ciúme... Ela conseguiu fechar a caixa a tempo de segurar apenas a esperança.

No Oriente – especificamente no Japão –, outro mito existe, a história de Urashima Tarô. Segundo a lenda, Urashima Tarô era um pescador que um dia viu alguns garotos maltratando uma pequenina tartaruga, então ele a livrou das crianças e a devolveu ao mar. Logo depois, uma grande tartaruga voltou à praia a fim de contar a Urashima que aquela pequena tartaruga era, na verdade, a filha do rei do mar, e que ele gostaria de conhecer o salvador de sua herdeira. Assim, Urashima subiu nas costas da grande tartaruga e viajou para o reino do mar. Lá, ele recebeu honrarias, comeu, bebeu e participou de festas. Todavia, após alguns dias, ele sentiu saudades de casa e decidiu

⁶ O MITO DE PANDORA. Disponível em: < <http://www.olimpvs.net/index.php/mitologia/a-caixa-de-pandora/>>. Acesso em 30 de maio de 2016.

voltar à terra. A princesa, nesse momento, entregou a ele uma caixa e lhe disse que não deveria abri-la até que ficasse muito velho e estivesse perto da morte. Quando Urashima voltou ao seu povoado, descobriu que haviam se passado 300 anos desde sua partida. Tomado pela tristeza de não poder ter sua vida antiga de volta, Urashima voltou à praia e chamou pela princesa, que não apareceu. Desolado, ele abriu a caixa e de lá saiu uma névoa que o envolveu; logo ele ficou velho e encurvado, e a voz da princesa lhe diz que ele não deveria ter aberto a caixa, pois esta guardava todos os anos de Urashima Tarô⁷.

As duas narrativas possuem diversas semelhanças. A primeira é que os dois personagens são portadores de algo que suspeitam ser muito valioso, mas que desconhecem. Além disso, há sempre a desconfiança de que as caixas guardariam tesouros e riquezas, coisas concretas, mas, na verdade, o que elas guardam são coisas abstratas. Todavia, não há dúvidas de que tais objetos são, de veras, os protagonistas dessas histórias, aqueles em torno dos quais todos os acontecimentos se desenvolvem:

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).

Segundo o *Dicionário de símbolos*, “símbolo feminino, interpretado como uma representação do inconsciente e do corpo materno, a caixa sempre contém um segredo: encerra e separa do mundo aquilo que é precioso, frágil ou temível. Embora proteja, também pode sufocar” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 164). Logo, nas duas lendas, as caixas guardam segredos mais valiosos do que qualquer bem material, afinal tais segredos mudam a história da humanidade – no caso de Pandora – e da vida individual também – no caso de Urashima Tarô.

Ainda de acordo com o *Dicionário de símbolos*, a caixa “no fundo da qual só a Esperança permanece, é o **inconsciente** com todas as suas possibilidades inesperadas, excessivas, destrutivas, ou positivas, mas sempre irracionais quando deixadas entregues a si mesmas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 164, grifo dos autores). Isso

⁷ LENDA DE URASHIMA TARÔ. Disponível em:
< http://paszkowski.com.br/mensagens/mensagens/mensagem_370.htm>. Acesso em 30 de maio de 2016.

significa dizer que a caixa guarda os medos, desejos e paixões humanos e, quando esses sentimentos são liberados sem controle, causam infortúnios imensos tanto coletiva quanto individualmente.

Assim, Urashima festejou, comeu e deu liberdade aos seus desejos enquanto estava no fundo do mar, mas, quando retornou, arcou com as consequências de ter dado vazão às suas paixões. Pandora, por outro lado, por não controlar sua curiosidade, mesmo após ter sido presenteada pelos deuses com as maiores dádivas que uma mulher poderia desejar, foi a causa da dispersão dos males que a humanidade ainda não havia conhecido. Pandora conserva a esperança, mas para Urashima não há mais esperança, uma vez que ele perde toda a sua vida, isto é, o segredo que a caixa guarda sufoca sua chance de ter uma longa existência.

Conforme já afirmamos, em *A bolsa amarela*, Raquel é uma menina que possui três grandes vontades: crescer, escrever e ter nascido garoto. Crescer porque em sua casa ela não possuía voz por ainda ser criança. Escrever porque era uma forma de alívio de suas tensões diárias. Ter nascido garoto porque ela via que os garotos em sua família tinham maior autonomia para se expressarem e fazerem o que queriam.

Logo no início da narrativa, Raquel diz que está à procura de um lugar para guardar suas vontades, uma vez que não quer mais que ninguém as veja. Essas vontades são tão significativas que, em alguns momentos, parecem se tornar palpáveis, a ponto de as pessoas ao redor da menina poderem quase enxergá-las: “se o pessoal vê as minhas três vontades engordando desse jeito e crescendo que nem balão, eles vão rir, aposto. Eles não entendem essas coisas, acham que é infantil, não levam a sério” (BOJUNGA, 2015, p. 23). Assim, quando ela ganha a bolsa amarela, fica satisfeita, afinal, terá um lugar para esconder suas vontades em segurança.

É interessante observar que tanto a bolsa de Raquel quanto as caixas de Pandora e de Urashima Tarô são similares, uma vez que exercem a mesma função, isto é, guardam segredos que não devem ser revelados de modo algum. Além disso, o que há de mais valioso na bolsa não são as coisas concretas, mas sim as abstratas, os desejos que ninguém pode descobrir, assim como acontece nas caixas: os males da humanidade não podem ser revelados; os anos de vida não devem ser desperdiçados.

Bolsa e caixa são, pois, objetos mágicos para os personagens e sua magia se concentra justamente no fato de terem o “poder” de esconder aquilo que não deve ser

revelado, uma vez que há perigo nessa revelação. “A magia é... em sua essência a objetivação simples e clara do desejo na imaginação humana. O homem consegue realizá-la porque torna a ele submisso o poder que se manifesta a seu redor e o utiliza para seus próprios fins” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 410); logo, tanto nos mitos quanto na obra de Bojunga o desejo de guardar segredos desencadeia o teor mágico dos objetos, mas também ocorre o contrário: o teor mágico dos objetos, por guardarem coisas que não devem ser reveladas, exige segredo de seus possuidores.

A bolsa, assim como a caixa, por mais que proteja os desejos de Raquel, em alguns momentos os sufoca a ponto de eles “estourarem” a bolsa em determinado momento da narrativa. Raquel precisa separar seus desejos para que não sejam liberados de qualquer forma àqueles que estão ao seu redor, uma vez que, se mal interpretadas, essas vontades podem causar infortúnios indesejados para a menina. No entanto, quando os desejos de Raquel são libertados no momento adequado, eles permitem que ela se encontre consigo mesma e possa desenvolver sua própria identidade. O que para Urashima Tarô e Pandora trouxe consequências trágicas, para Raquel possibilitou progresso em sua existência.

Desse modo, como já dissemos, os objetos não são apresentados nessas narrativas inocentemente, mas estão carregados de sentidos que podem ser revelados a cada nova leitura. Afinal, “não só nos contos de fadas (varinhas de condão, capas invisibilizadoras, anéis mágicos, etc.) eles [os objetos] possuem uma função mágica; quando aparecem, em narrativas literárias, assinalam não apenas a sua funcionalidade, mas sua magia na vida dos sujeitos narrativos” (GAMA-KHALIL, 2015b, p. 62).

Raquel é, então, subjetivada pelo espaço da bolsa e pelos objetos e desejos que nela habitam, porque, como defendem Domènech; Tirado & Gómez (2001, p. 116), nossa subjetividade é construída a partir das influências externas. Os autores também defendem que a interioridade é um dobramento da exterioridade, ou seja, é uma parte da exterioridade, e não uma porção separada:

A subjetivação compreendida como dobra é um processo de agrupação, de agregação, de composição, de disposição ou agenciamento ou arranjo, de concreção sempre relativa do heterogêneo: de corpos, **vocabulários**, **inscrições**, práticas, juízos, técnicas, **objetos**... que nos acompanham e determinam (DOMÈNECH; TIRADO & GÓMEZ, 2001, p. 124, grifo nosso).

Para que essa dobra ocorra, é necessária a junção de “humanos e não-humanos”, porque não seria possível haver vida humana sem haver relação com o objeto:

[a] subjetividade, nesse sentido, é sempre um dispositivo que exige ao menos a relação com um **objeto**. Não se pode falar de processos de subjetivação sem referir-se a dobras, mas não se pode falar de dobras sem referir-se ao **objetual** (DOMÈNECH; TIRADO & GÓMEZ, 2001, p. 128, grifo nosso).

Portanto, a dobra acontece por meio da relação e das vivências de Raquel com a bolsa, com os objetos, com os personagens, porém mais importante é ressaltar que essa relação ocorre por meio do imaginário, de forma insólita. Não é simplesmente um relacionamento utilitário entre homem e objeto, é um processo de formar o interior com aquilo que é exterior.

Raquel não faz diferenciação na importância que concede ao real (o alfinete, os retratos, os nomes) e ao imaginário (as vontades, o galo Terrível, o galo Afonso), mesmo que ela demonstre ter consciência de que alguns objetos que ela guarda são reais e outros são frutos de sua imaginação. Nesse sentido, segundo a visão genológica de Todorov (2004), em *Introdução à literatura fantástica*, a história de Raquel seria considerada como pertencente ao gênero maravilhoso, uma vez que não há hesitação nem por parte da personagem, nem possivelmente por parte do leitor (implícito), quanto aos acontecimentos insólitos.

No entanto, consideramos aqui o conceito de modo fantástico, desenvolvido por Filipe Furtado no *E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia* – o qual concebe que o fator comum aos textos que se encaixam no modo fantástico é a presença do sobrenatural, ou metaempírico, como prefere –, uma vez que a visão genológica é limitadora e, segundo Gama-Khalil (2013, p. 30), “o que mais nos interessa nas pesquisas sobre a literatura fantástica não é datar determinada forma de fantástico, nem enfiá-la em uma espécie ou outra, mas compreender de que maneira o fantástico se constrói na narrativa e, o mais importante, que efeitos essa construção desencadeia”. Assim, em *A bolsa amarela*, o insólito irrompe como meio para a subjetivação da personagem principal, visto que, a partir dos vários acontecimentos metaempíricos pelos quais a menina passa, ela é capaz de construir a própria identidade e fazer as

próprias escolhas a respeito de sua vida. Logo, o processo de subjetivação não é passivo nem independente do contexto exterior.

Todavia, essa construção da identidade não é simplesmente a transferência do exterior para o interior, mas a própria constituição desse interior: “o processo de internalização não é a transferência de uma atividade externa a um ‘plano de consciência’ interno pré-existente: é o processo no qual esse plano se forma” (LEONTIEV, 1981 apud DOMÈNECH; TIRADO & GÒMEZ, 2001, p. 117).

É interessante também como ela projeta suas vontades nos personagens que cria. O galo Afonso, por exemplo, resolve que quer lutar por suas ideias, e isso tem a ver com o fato de a menina querer ter liberdade para libertar seu pensamento e suas vontades também. Ele sonha com um galinheiro em que todo mundo tenha voz; da mesma forma, Raquel almeja uma família em que todos possam opinar e resolver as coisas, não apenas os adultos e homens:

[...] a grande obra de arte literária nos restitui uma liberdade — o imenso reino do possível — que a vida real não nos concede. A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação (ROSENFELD, 1968, p. 48).

Assim, a criação, para ela, é uma forma de externar aquilo que deseja, mas que ainda não pode realizar, e seus próprios personagens passam pelos mesmos problemas que ela passa. Logo, a menina se objetiva também por meio da ficção: se o galo Afonso teve problemas por pensar e ser diferente de sua família, Raquel também tem problemas por ser criança e estar em um momento diferente da vida de todos que a família não compreende.

Domènech; Tirado & Gómez (2001) também defendem que a subjetividade emerge da linguagem. Raquel constrói sua identidade por meio da literatura e a linguagem é o instrumento da literatura: “não apenas narramos nossas vidas sob a forma de relato, mas, em um sentido importante, nossas relações são vividas também em uma forma narrativa” (GERGEN & GERGEN, 1988, apud DOMÈNECH; TIRADO &

GÒMEZ, 2001, p. 119). Raquel literalmente narra para viver e, mais ainda, para se constituir, isto é, se o sujeito é constituído pelo exterior, de forma instável, nunca acabada, a todo momento sendo construído, desconstruído e reconstruído, narrar é esse processo de criar a própria subjetividade:

[a] subjetividade constitui-se, dessa perspectiva, no uso e elaboração de um complexo de narrativas, discursos, conversações, atos de fala ou significados que a cultura põe à nossa disposição e que manipulamos nas realidades interacionais que habitamos (DOMÈNECH; TIRADO & GÒMEZ, 2001, p. 119).

No decorrer da narrativa, a bolsa amarela aumenta e diminui de volume de acordo com o tamanho das vontades em dado momento. Esses movimentos de engordar e desengordar das vontades causam um peso na bolsa que dificultam, até mesmo, que Raquel a carregue: “saí da escola apavorada com o peso da bolsa amarela. Tinha Afonso, tinha vontade, tinha nome, tinha livro, tinha caderno, tinha tudo lá dentro” (BOJUNGA, 2015, p. 46).

Na história que conta ao galo Afonso, a Guarda-chuva diz que, quando estava sendo criada, teve oportunidade de escolher se queria ser homem ou mulher, porque o homem da fábrica que a confeccionou “era um cara muito legal e que gostava de ver as coisas gostando do que elas tinham nascido” (BOJUNGA, 2015, p. 48). Além disso, a Guarda-chuva pede que o homem a faça pequena, porque ela quer “ser pequena a vida toda”, visto que ela gostava muito de brincar, “e gente grande tem mania de achar que porque é grande não pode mais brincar” (BOJUNGA, 2015, p. 50); então, o homem a faz pequena, mas com um cabo que podia crescer e diminuir quando ela quisesse. A Guarda-chuva começa a brincar de ficar grande e depois ficar pequena, mas numa dessas brincadeiras ela enguiça e, junto, a história dela enguiça também.

A história da Guarda-chuva faz com que Raquel deseje ter escolhido nascer mulher, assim como a Guarda-chuva havia escolhido: “fui andando e pensando que eu também queria ter escolhido nascer mulher: a vontade de ser garoto sumia e a bolsa amarela ficava muito mais leve de carregar” (BOJUNGA, 2015, p. 48), o que revela o anseio por deixar para trás o peso que suas vontades lhe causavam, vontades oriundas das pressões externas, e não de desejo íntimo.

Até que no capítulo “Comecei a pensar diferente” a menina inicia um movimento para entender melhor os motivos de suas vontades crescerem tanto e o que ela precisa fazer para controlá-las. A primeira atitude para uma mudança no pensamento dela principia com a vontade de escrever. Ela precisou lidar com a morte do galo Terrível, que tinha brigado e perdido sua última briga, e o galo Afonso suspeitava de que o primo tivesse morrido. Inconformada com essa explicação, Raquel sente de novo a necessidade de escrever para administrar esse acontecimento, o que se mostra uma escolha oportuna, já que a vontade de escrever diminui e fica muito mais fácil carregar o peso dela:

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 ideia: resolvi que se eu queria escrever qualquer coisa eu devia escrever e pronto. Carta, romancinho, telegrama, o que me dava na cabeça. Queriam rir de mim? Paciência. Melhor rirem de mim do que carregar aquele peso dentro da bolsa amarela (BOJUNGA, 2015, p. 103).

A partir desse momento, Raquel caminha para o encontro de si mesma, para a preservação das vontades que a constituem e para a libertação das que não têm mais razão de ser, não fazem mais parte dela. Um elemento importante para essa mudança de pensamento é a ida à Casa dos Consertos. Nesse lugar, moram quatro pessoas de uma família: a mãe, o pai, o avô e a filha – Lorelai, criança da mesma idade de Raquel. No entanto, essa não é uma família como a da protagonista, em que o pai era o chefe, a mãe cuidava das tarefas domésticas, as crianças estudavam e os outros trabalhavam; na família de Lorelai “cada um dá uma ideia. E fica resolvido o que a maioria achar melhor” (BOJUNGA, 2015, 114).

Além disso, o espaço da Casa dos Consertos é diferente, singular. A parede é cheia de livros, tudo era dividido em quatro partes iguais, o que aponta indícios de que há uma relação de igualdade entre os moradores daquele lugar: “[a] parede dos fundos da Casa dos Consertos só tinha livro. Livro do chão até o teto” (BOJUNGA, 2015, p. 109). A Casa dos Consertos é também o lugar para onde vai tudo o que já não é mais útil, que as pessoas querem jogar fora. É justamente nesse espaço que Raquel encontra

peessoas com quem conversar, inclusive adultos, o que ela sentia tanta falta em casa com seus familiares:

O avô da Lorelai me contou como é que ia fazer o teatro de bonecos; o pai da Lorelai me ensinou a fazer umas panquecas geniais; e a mãe da Lorelai conversou tanto tempo comigo que parecia até que ela não tinha nada que fazer. Conte pra ela como é que as minhas vontades engordavam (BOJUNGA, 2015, p. 115).

Raquel se sente acolhida nesse espaço e confortável a ponto de contar, até mesmo, sobre suas três vontades para a mãe de Lorelai, uma vez que ela sabia que não seria envergonhada ou diminuída por isso, mas, ao contrário, que a mulher falaria com ela “de mulher para mulher”, assim como C. S. Lewis (2009, p. 751) acredita que deve ocorrer no trato com as crianças: “de homem para homem”, isto é, com igualdade e respeito.

Depois de conhecer Lorelai e a mãe dela, Raquel descobre que as duas achavam que ser mulher e menina era tão legal quanto ser garoto e adulto, já que elas tinham autonomia de escolha e de pensamento, além de terem voz ativa em sua família. Isso é uma novidade para a protagonista, que estava acostumada a pensar que somente os homens tinham liberdade para fazer o que desejavam fazer. Nos momentos em que ela não conseguia dormir, por exemplo, ficava no escuro imaginando como seria se fosse menino:

Ia inventando como é que eu me chamava:

Reinaldo

Arnaldo

Aldo

Geraldo

Eu era um deles. Jogando futebol, trepando em árvore, soltando pipa, sendo escritor (quem sabe era melhor ser médico?), resolvendo sozinho, ninguém me dizendo:

– É pra homem.

– Por quê?

– Porque sim.

– Porque sim não explica nada. Me explica!

(BOJUNGA, 2015, p. 117)

Mas, após a ida à Casa dos Consertos, Raquel começa a se questionar sobre sua vontade de ser garoto e sobre a possibilidade de começar a “curtir” ser garota e criança,

assim como Lorelai. Gradativamente, Raquel vai se modificando, como se a Casa dos Consertos a tivesse “consertado”, e suas vontades vão emagrecendo:

Minha vida foi melhorando. Eu já não inventava muita coisa, meu pessoal não ficava tão contra mim. Comecei então a achar que ser menina podia mesmo ser tão legal quanto ser garoto. E foi aí que as minhas vontades deram para emagrecer. Emagreceram, emagreceram, até que um dia eu pensei: daqui a pouco elas vão sumir (BOJUNGA, 2015, p. 125).

Assim, a escrita deixa de ser um meio de fuga para se tornar um caminho para lidar com suas angústias infantis. Isso ocorre porque Raquel toma consciência de que ela não precisa ser garoto ou deixar de ser criança para ter liberdade e fazer o que deseja. A respeito do desejo comum entre as crianças por tornar-se adulto, Lewis (2009) faz as seguintes considerações:

Preocupar-se em ser adulto ou não, admirar o adulto por ser adulto, corar de vergonha da insinuação de que se é infantil: esses são sinais característicos da infância e adolescência [...] [que,] quando moderados, são sintomas saudáveis. [...] Quando me tornei homem, deixei para trás as coisas de menino, inclusive o medo de ser infantil e o desejo de ser muito adulto (LEWIS, 2009, p. 743-744).

Nesse sentido, quando Raquel deixa ir embora sua vontade de ser adulto, é um sinal de que ela está crescendo e amadurecendo. Após essa mudança de pensamento, a protagonista resolve se libertar de duas de suas vontades de uma forma bastante singular:

Abri a bolsa amarela e tirei minha vontade de ser garoto e minha vontade de ser grande. Elas tinham emagrecido tanto que pareciam até de papel. [...] 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, 2015, p. 131-132).

É relevante o fato de que Raquel se despede de suas vontades justamente por meio de uma brincadeira considerada “de menino”. Isso demonstra que a partir desse momento a protagonista não vai mais deixar de fazer aquilo que sentir vontade somente porque seus familiares acreditavam que não era adequado para ela:

“sabe? Disseram que eu não podia soltar pipa. [...] Falaram que era coisa de garoto. [...] Tá vendo? Falaram que tanta coisa era coisa de garoto, que eu acabei até pensando que o jeito era nascer garoto. Mas agora eu sei que o jeito é outro” (BOJUNGA, 2015, p. 126).

Dessa forma, a menina descobre que não há mais razão para que ela queira crescer ou ser homem, afinal ela descobriu que poderia ser livre para pensar e dizer sendo menina e criança. Todavia, da vontade de escrever ela não precisa se libertar: “– E a tua vontade de escrever? – Ah, essa eu não vou soltar. Mas sabe? Ela não pesa mais nada: agora eu escrevo tudo que eu quero, ela não tem tempo de engordar” (BOJUNGA, 2015, p. 132). Na mesma ocasião, o Galo Afonso e a Guarda-chuva resolvem sair pelo mundo lutando por suas ideias, assim como outros objetos e personagens vão embora da bolsa, então esta fica leve, assim como a própria Raquel: “[a] bolsa amarela tava vazia à beça. Tão leve. E eu também, gozado, eu também estava me sentindo um bocado leve” (BOJUNGA, 2015, p. 135).

Em “As teorias do fantástico e a sua relação com o espaço ficcional”, Gama-Khalil (2012) ressalta a importância do espaço para a constituição do fantástico na narrativa. Ao se considerar a bolsa como um espaço, percebemos que, no decorrer da narrativa, o insólito se instaura por meio da relação estabelecida entre a menina e o objeto como forma de condicionar a composição da personagem Raquel, que inicia a história de um jeito e ao final é trabalhada pelos acontecimentos relacionados com a bolsa e com as vontades que estão dentro dela, os quais subjetivam a personagem. Esse processo, entretanto, não é linear e passivo, mas conta com a ativa reflexão crítica de Raquel, que atua como sujeito da própria subjetivação. Assim, a Raquel que inicia a narrativa não é a mesma que a finaliza, porque os processos insólitos pelos quais passa – as vontades engordando e desengordando, os personagens saindo de suas histórias e indo morar na bolsa, os objetos que vão morar na bolsa e suas respectivas histórias de vida – tudo isso trabalha na construção da personagem para que, ao fim, ela se transforme na Raquel que decide deixar algumas vontades irem embora e outras ficarem.

Outrossim, em *A construção do fantástico na narrativa*, Filipe Furtado (1980) defende que as ações sobrenaturais se inserem em um espaço familiar. No caso de *A bolsa amarela*, os acontecimentos insólitos que ocorrem na bolsa e com Raquel

acontecem no mesmo espaço dos acontecimentos prosaicos do cotidiano da menina: “[na narrativa fantástica] se encena o surgimento do sobrenatural, mas este é sempre delimitado, num ambiente quotidiano e familiar, por múltiplos temas comuns à literatura em geral, que em nada contradizem as leis da natureza conhecida” (FURTADO, 1980, p. 19). Assim, por meio do insólito há uma ruptura da ordem no espaço familiar de Raquel, o que também contribuirá para o processo de subjetivação da protagonista.

Logo, as transformações ocorridas na bolsa amarela constituem o processo de subjetivação de Raquel. Se, no início da história, a menina carrega consigo o peso de ter tantas vontades e seus objetos reais e imaginários, no fim ela se liberta de tudo aquilo que a oprimia e mantém apenas aquilo que faz sentido que ela carregue consigo. Portanto, cada vez que deixa ir uma vontade ou objeto, ela se constitui como sujeito e se transforma em outra Raquel – a que se sente leve.

A respeito destes dois lados da literatura, convém lembrar que ela não é uma experiência inofensiva, mas uma aventura que pode causar problemas psíquicos e morais, como acontece com a própria vida, da qual é imagem e transfiguração. Isto significa que ela tem papel formador da personalidade, mas não segundo as convenções; seria antes segundo a força indiscriminada e poderosa da própria realidade (CANDIDO, 2011, p. 178).

Desse modo, a arte literária, em *A bolsa amarela*, tem papel fundamental na formação da personalidade de Raquel, porque a auxilia em seu processo de subjetivação e a impele, junto aos outros acontecimentos, a tomar suas próprias decisões e fazer suas escolhas. Além disso, “a produção literária tira as palavras do nada e as dispõe como todo articulado. Este é o primeiro nível humanizador [...]. A organização da palavra comunica-se ao nosso espírito e o leva, primeiro, a se organizar; em seguida, a organizar o mundo” (CANDIDO, 2011, p. 179), isto é, a palavra literária possibilita que Raquel organize seus pensamentos e sentimentos para que possa organizar o que ocorre em seu cotidiano e se posicionar a respeito disso.

Portanto, os objetos e a arte – a escrita literária –, na obra, são meios para que a protagonista lide com suas angústias, inquietações e aflições, conheça a si mesma e desenvolva sua própria identidade.

2 *CORDA BAMBA* – A CORDA, OS FIOS DA MEMÓRIA E A ARTE CIRCENSE

E aí aconteceu uma coisa que o Foguinho tá sempre me perguntando: “como é que pode, hem, Barbuda?” e eu acordo no meio da noite pensando também: gente, como é que pode? – Deu uma alisada na barba. – Sabe, a gente tá achando que a Maria não lembra de mais nada.

(BOJUNGA, 2016, p. 25)

Os antigos nos ensinam que mortos são aqueles que perderam a memória.

(NOVAES, 1988, p. 9)

A proposta, neste capítulo, é investigar como Maria, por meio da arte circense e dos espaços, lida com seus medos e angústias para reconstituir sua memória e recuperar sua identidade. Pretende-se, então, abordar os espaços representados na obra como espaços de memória, uma vez que é por meio dos espaços, tais como a janela, a corda, o andaime, o corredor e as portas, que a protagonista reconstrói sua memória após o trauma da morte dos pais. No decorrer da narrativa, Maria faz diariamente um “passeio” na corda bamba, que a leva de volta ao passado de sua história, desde quando seus pais se conhecem até o momento da morte deles. Esses passeios podem ser considerados, também, como uma viagem ao inconsciente da personagem que, de uma maneira insólita, revive desde momentos que ocorreram em sua vida, até acontecimentos vividos pelos pais antes mesmo do nascimento da protagonista. Além disso, cada passeio é permeado por sentimentos de medo, em momentos nos quais ela se vê diante de memórias traumáticas ou depois de reviver alguma memória específica, como a de seu nascimento.

No início da narrativa, somos apresentados ao estado de esquecimento de Maria e começamos a entender o que havia acontecido “naquele mês” – Maria havia presenciado a morte trágica dos pais. Entretanto, a reação da menina após o acontecimento é singular, visto que ela dorme por vários dias e lembra “calada até não poder mais, testa franzida, parece que ela tá sempre pensando uma coisa com força” (BOJUNGA, 2016, p. 25).

Ainda que Maria não se lembrasse do que havia ocorrido no passado, ela desconfiava do ambiente em que estava entrando – a casa da avó, Dona Maria Cecília Mendonça de Melo – e não se sentia à vontade ali: “Maria meio que fechou os olhos para não ver direito, e se encolheu toda pra dar menos lugar pro abraço [da avó]” (BOJUNGA, 2016, p. 11). Ela só se sente à vontade com a chegada de Pedro, uma vez que ele a deixa decidir se quer ou não se equilibrar na corda e, logo de início, já nasce uma cumplicidade silenciosa entre os dois: “Maria gostou de ir lá pro alto e também falou oi, olhando bem dentro do olho de Pedro e pensando que ela conhecia a cara dele muito bem. Mas de onde?” (BOJUNGA, 2016, p. 18).

Se inicialmente a menina fica acuada, quando sobe na corda é como se se transformasse em outra, como se o espaço da corda fosse o da liberdade e ela pudesse ser ela mesma: “Barbuda e Foguinho se olharam: era a primeira vez, naquele mês, que Maria fazia uma brincadeira, sempre tão séria, pensando tanto. Mas era também a primeira vez, naquele mês, que Maria andava na corda” (BOJUNGA, 2016, p. 20). Aqui já temos uma prévia de que a arte circense será fundamental para o desenvolvimento da subjetividade da personagem, já que, quando sobe na corda bamba, ela se sente livre para agir naturalmente, e isso liberta também sua memória. Todavia, assim que desce da corda, a menina retorna ao seu isolamento e apenas observa tudo o que acontece ao redor.

É somente no diálogo entre Barbuda e Dona Maria Cecília que começamos a entender o que havia acontecido com Maria após a morte trágica dos pais. O que espanta a mulher barbada é a reação da menina após o acontecimento:

– Mas ela viu?

– Viu. E depois desatou a dormir. Dormiu um dia, uma noite, outro dia, outra noite. A senhora não tá acreditando, mas eu dou a minha palavra de honra que é verdade. A gente já tava numa aflição danada achando que ela era capaz de habituar e não querer acordar nunca mais. [...] ia ser horrível se ela cisma de dormir pra sempre. [...] Mas, felizmente, ela acabou acordando. E já acordou desse jeito: calada até não poder mais, testa franzida, parece que ela tá sempre pensando uma coisa com força (BOJUNGA, 2016, p. 24-25).

Além disso, o mais surpreendente é o que Barbuda anuncia em seguida: “[a] gente acha que ela não tá lembrando direito de uma porção de coisas: da senhora, do tempo que ela viveu com a senhora, de tudo que aconteceu naquela época” (BOJUNGA, 2016,

p. 25). No início, ela e Foguinho acreditavam que Maria não estava querendo lembrar do ocorrido, como forma de escapar de reviver o acontecimento. No entanto, Barbuda chega à conclusão de que “ela tá querendo lembrar, sim; o que ela não tá é podendo” (BOJUNGA, 2016, p. 26), talvez porque eram memórias muito individuais que envolviam seu relacionamento com os pais – que já não estão mais próximos dela fisicamente – e com a avó – de quem não gostaria de se aproximar mais, devido aos acontecimentos passados, afinal, como defende Maurice Halbwachs (1990, p. 32), “[...] as lembranças que nos são mais difíceis de evocar são aquelas que não concernem a não ser a nós, que constituem nosso bem mais exclusivo, como se elas não pudessem escapar aos outros senão na condição de escapar também a nós próprios”. Assim, seria mais fácil para Maria evocar as memórias que tinha de seus pais se eles ainda estivessem próximos dela, isto é, a ausência deles corrobora para o apagamento das lembranças da menina. Ademais, como Maria reluta em se aproximar de Dona Maria Cecília, as memórias que elas tinham juntas também estavam prejudicadas, como forma – involuntária, talvez – de a menina manter-se distante da avó.

Ressaltamos que nenhum dos amigos nem mesmo a avó de Maria tenta contar para ela os acontecimentos passados a fim de que ela os rememore, talvez porque os próprios adultos não consigam lidar com a tragédia sofrida pela menina. Por esse motivo, Maria precisa ir ao encontro de seu passado sem ajuda, uma vez que ninguém mais se disponibiliza a auxiliá-la nesse processo de rememoração. Isso dificulta a reconstrução de sua memória, que poderia ter sido menos traumática caso houvesse tido assistência da avó, dos amigos e de profissionais.

Na tentativa de explicar a situação, o dono do circo teria dito que “às vezes acontecem uns troços que chateiam tanto a gente, que a gente, plim! desliga, esquece” (BOJUNGA, 2016, p. 26). Halbwachs (1990) afirma que essas “amnésias patológicas” normalmente acontecem após um choque cerebral, em que a pessoa simplesmente apaga determinado conjunto de lembranças traumáticas:

Do ponto de vista fisiológico, isto parece explicar-se não pelo fato de que as lembranças de um mesmo período ou de uma mesma espécie estariam localizadas em tal parte do cérebro, que seria a única lesada; mas a função cerebral da lembrança deve ser atingida em seu conjunto. O cérebro cessa então de executar algumas operações, e aquelas somente, da mesma forma que um organismo debilitado não é mais capaz, durante algum tempo, quer de caminhar, quer de falar,

quer de assimilar os alimentos, apesar de todas as outras funções subsistirem (HALBWACHS, 1990, p. 21).

Há, então, um apagamento das memórias de Maria, porque ela não consegue suportar psicologicamente o trauma, que provoca um rompimento – temporário, nesse caso – com a realidade. Desse modo, dormir e esquecer é o escape que o inconsciente da protagonista encontra para não culminar na loucura, isto é, uma defesa involuntária para não enlouquecer de dor.

Todavia, devemos observar que, mesmo que Maria não se lembre, ela não confia em Dona Maria Cecília e somente sente segurança com Barbuda e Foguinho, o que torna a despedida deles bastante difícil, uma vez que a menina não quer se separar dos amigos. Ao se ver só na casa da avó, Maria permanece calada e observadora. O maior alvo de sua observação são as janelas que dão de frente para a de seu quarto. Na verdade, uma em especial chama a atenção da garota, por ser diferente de todas as outras:

tinha uma janela diferente das outras janelas todas; uma janela que ficava dia e noite aberta; uma janela arredondada em cima, que nem um arco. **Viu** que na frente da janela tinha um andaime pendurado, que sempre balançava quando o vento era mais forte; **viu** que estavam pintando o edifício [...] **olhava, olhava**, mas nunca **via** ninguém. Nem o andaime mudava de posição. Parecia que tinham esquecido a pintura pela metade (BOJUNGA, 2016, p. 32, grifo nosso).

Segundo o *Dicionário de Símbolos*, “a janela simboliza receptividade. Se a janela é redonda, a receptividade é da mesma natureza que a do **olho** e da consciência” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 512, grifo nosso). Assim, a janela arredondada parece ser uma espécie de portal para o passado, para o inconsciente e para a memória de Maria, visto que, como defendem Farina; Perez & Bastos (2006, p. 27, grifo nosso), “os olhos, através dos quais se processa a visão, constituem, portanto, os órgãos privilegiados de **ligação** entre o **mundo interior do homem** e o **mundo exterior** que o rodeia”, o que confirma a relação da janela com o olho, do mundo consciente com o inconsciente da personagem.

Evidenciamos que, de acordo com o *Dicionário de nomes próprios*⁸, um dos significados do nome Maria é “vidente”, palavra que significa, segundo a definição do *Minidicionário Aurélio*⁹ (2009, s. p.), “aquela que vê”. Desse modo, aquela janela diferente incita a menina a penetrar, a **olhar** “em direção ao passado” (FILHO, 1988, p. 97), pois “**olhar** é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si” (CHAUÍ, 1988, p. 33, grifo nosso). Um ponto relevante é a afirmação “parecia que tinham esquecido a pintura pela metade” (BOJUNGA, 2016, p. 32), como se, da mesma forma que a pintura fora esquecida pela metade, as lembranças de Maria teriam sido esquecidas pela metade também.

O artista Leonardo da Vinci já dizia que os olhos são a janela da alma e o espelho do mundo, expressão explorada por Marilena Chauí:

Porque estamos certos de que a visão depende de nós e se origina em nossos olhos, expondo nosso interior ao exterior, falamos em janelas da alma. [...] Porém, porque estamos igualmente certos de que a visão se origina lá nas coisas, delas depende, nascendo do “teatro do mundo”, as janelas da alma são também espelhos do mundo (CHAUÍ, 1988, p. 33-34).

Isso vai ao encontro da ligação, defendida por Farina, Perez e Bastos (2006), entre o mundo interior e exterior realizada por meio dos olhos. Assim, Maria transita entre seu passado e presente ao abrir aquela específica janela redonda, a janela de sua alma, um movimento representado de forma bastante concreta na narrativa, apesar de ser uma ação abstrata promovida pela imaginação. Sobre a relação entre o olhar e a imaginação, Carolina Marinho relembra o estudo de Le Goff:

Etimologicamente, a palavra *mirabilia* traz em sua raiz o prefixo *mir*, traduzindo o sentido de algo que é **visível** e, portanto, se vincula ao **olhar**. Segundo o medievalista Jacques Le Goff, o termo *mirabilia* tem originalmente uma referência ao olhar, evocando metáforas visivas que se organizam em torno de um imaginário ligado ao sentido da visão (MARINHO, 2009, p. 20-21, grifo nosso).

⁸ <https://www.dicionariodenomespropios.com.br/maria/>. Acesso em 19/12/2017.

⁹ Foi consultada a versão digital em CD que acompanha o dicionário físico.

Em *Corda bamba*, é pelo olhar que Maria adentra o Reino Encantado das portas coloridas e pode conhecer seu passado, visto que “conhecer é **clarear a vista**, como se o saber permitisse, enfim, **olhar**” (CHAUÍ, 1988, p. 39, grifo nosso).

Depois de dias observando aquela janela, a menina resolve andar pela corda até lá para **olhar** o que existe naquele lugar. Vale destacar que a corda, de acordo com o *Dicionário de Símbolos*, “simboliza qualquer espécie de vínculo e possui virtudes secretas ou mágicas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 285), isto é, a corda permite que Maria construa um vínculo entre o presente e o passado de sua história. Na primeira vez que anda na corda entre os dois edifícios, ela apenas passa pelo andaime e volta para o seu quarto. No entanto, na segunda vez que Maria anda na corda, ela para em frente à janela diferente e se assusta ao deparar com um rapaz deitado no andaime: ele era muito parecido com o pai dela mais moço. E depois aparece uma moça que se parecia muito com a mãe de Maria. Todavia, é curioso o fato de que a menina, apesar de não se lembrar da morte dos pais, lembra-se de que eles existiram e de suas fisionomias. Somente então ela percebe que nenhum dos dois a estava enxergando ali, era como se Maria fosse invisível: “e [Maria] chegou junto da moça, pra abraçar, pra falar, pra – mas, ué! a moça não via ela. Estava rindo era pro rapaz [...] E o rapaz acordou. E também nem viu Maria nem nada” (BOJUNGA, 2016, p. 72).

É possível perceber que essa é a primeira memória que a garota tem ao abrir-se para seu passado no momento em que entra em contato com a janela. É interessante que essa é uma memória de algo que ocorreu muito antes do nascimento da menina, mas que pode ter sido contada a ela pelos pais – ou, pelo contrário, pode ser fruto da imaginação da protagonista. Isso porque a memória dos pais também pertence a ela, como justifica Halbwachs (1990):

[é] porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem (HALBWACHS, 1990, p. 16).

Nessa primeira memória, Maria depara com as diferenças entre o pai (Marcelo) e a mãe (Márcia), uma vez que, enquanto a moça havia tido uma vida de abundância e riqueza, o rapaz desde o nascimento havia sofrido com a falta de recursos básicos e a miséria. É nesse momento que Maria tem contato com as histórias de vida de seus pais,

o que aconteceu com cada um antes de se conhecerem, como eles se conheceram, se apaixonaram e resolveram viver juntos pelo resto de suas vidas. Nesse ponto, retomamos a relação com o olhar, pois o que Maria presencia na janela somente “toma significado ao entrar em contato com coisas antes vistas e arquivadas na memória” (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2006, p. 48), isto é, ela consegue relacionar aquilo que vê com o que já está presente na sua memória, mas que precisa ser resgatado.

Nessa ocasião, a menina também descobre que o pai trabalhava de equilibrista desde criança e que haviam lhe oferecido emprego em um circo grande, porém ele deveria se equilibrar sem rede de proteção. No momento, mesmo Maria não se lembrando do acontecimento trágico, ela sente uma ponta de aflição, apontando que a memória da tragédia estava dentro dela, mas em algum lugar que ainda lhe era desconhecido: “[o] coração de Maria continuava batendo depressa: sem rede embaixo? Mas era perigoso! [...] E, de repente, Maria perguntou bem alto: – E você topou? Tiraram a rede? – Mas eles não viam nem ouviam Maria” (BOJUNGA, 2016, 77).

Então, Maria descobre que o pai tentou trabalhar sem rede, mas sonhou que a corda havia arrebentado e não conseguiu fazer o show. Foi despedido, voltou a trabalhar com rede, contudo, ao se lembrar das vaias que recebeu quando desistiu de se arriscar, desequilibrava-se e não conseguia treinar para se apresentar. Por isso, ele estava ali, trabalhando de pintor e dormindo no andaime, já que não tinha casa para morar. Todavia, ele não era pintor de qualquer coisa: “aí eu aprendi a pintar e fui ser pintor de edifício alto. Só pinto por fora” (BOJUNGA, 2016, p. 80), afinal, já estava acostumado com a altura e não sabia viver sem ela.

Nesse momento, os dois somem de repente para dentro da janela e Maria vai correndo espiar para ver se os encontra lá dentro. No entanto, ela descobre que do lado de dentro da janela:

era um corredor comprido com seis portas fechadas. E cada porta de uma cor. O corredor estava vazio; nem sinal da moça e do pintor. E um silêncio que só vendo. Maria ficou olhando pras portas, achando que era melhor voltar pra casa. Mas, em vez de ir embora, se agarrou na beirada da janela, impulsionou o corpo e pulou pra dentro do corredor (BOJUNGA, 2016, p. 82-83).

Ressaltamos que a porta, de acordo com o *Dicionário de Símbolos*:

simboliza o local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas [...] a porta se abre sobre um mistério [...] não somente indica uma passagem, mas convida a atravessá-la. É o convite à viagem rumo a um além (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 734-735).

Assim, cada porta do corredor em que Maria se encontra é uma passagem entre dois mundos: do presente para o passado, um retorno ao que se encontra em sua memória. Percebemos que, ao contrário da janela, que está aberta e receptiva à entrada de Maria, as portas se encontram sempre fechadas, pois cada lembrança possui sua ordem de acontecimento e deve partir da menina a iniciativa de girar a maçaneta para vislumbrar cada episódio de sua história. Essa passagem ao mundo desconhecido e insólito gera na menina frequentemente o sentimento de medo.

Aparecido Donizete Rossi (2018, no prelo) defende que o medo é, em geral, esteticamente construído na narrativa por meio de três elementos temático-estruturais:

[...] a construção de uma atmosfera assustadora, a manifestação do aspecto aterrorizante e a presença do sobrenatural maligno. A atmosfera assustadora é composta por uma determinada articulação entre a descrição e as instâncias narrativas do espaço e do tempo. Essa articulação normalmente privilegia mais a espacialidade do que a temporalidade e tende a enfatizar a noite, os cantos escuros, os espaços fechados e claustrofóbicos e o espaço psicológico, de modo a criar uma ambiência que emane, destaque ou seja a causa do **medo** (ROSSI, 2018, s. p., no prelo, grifo nosso).

Um aspecto importante no processo de subjetivação de Maria é o medo, entretanto, no caso de *Corda bamba*, a atmosfera assustadora não se constrói por meio da ambientação soturna, como nos apresenta Rossi (2018, no prelo), mas especialmente pelo inesperado e pelo desconhecido que está por detrás de cada janela e porta. A personagem tem medo de se relacionar com suas memórias, de lembrar-se de tudo o que aconteceu consigo e com os pais, de lidar com todos os sentimentos e dores que essas lembranças poderiam lhe trazer. A primeira reação ao medo é a fuga: “a fuga exige a simultânea avaliação de dois elementos: a capacidade de enfrentar o perigo e a identificação de uma rota de fuga” (CICERI, 2004, p. 24); para Maria, o sono é um meio de fuga, sua primeira reação após o acontecimento traumático, enquanto permanecer acordada e abrir as portas é um meio de enfrentar a situação que gera medo:

Nessa acepção, lutar significa atacar o problema, procurar delimitá-lo, enfrentando-o e explorando-o. [...] Ao contrário, a fuga coincide com esconder-se do problema e evitá-lo. [...] Fuga e luta se classificam, pois, como duas possibilidades de ação e de resposta ao evento ameaçador, e não se pode estabelecer *a priori* qual a melhor. Ambas são indispensáveis. Cabe à nossa capacidade de avaliação efetuar aos poucos, caso a caso, a escolha mais oportuna (CICERI, 2004, p. 26-27).

Desse modo, inicialmente a fuga para o sono é a opção mais adequada que o inconsciente de Maria faz para preservar a sanidade da menina, é uma atitude de autopreservação involuntária, como Ciceri (2004) defende que o medo é uma forma de se defender do perigo. Em seguida, quando Maria viaja pelo seu inconsciente em busca de seu passado, essa é uma atitude voluntária de enfrentamento de seus medos para encontrar-se a si mesma.

Um dos episódios em que a protagonista passa por uma situação de medo é durante as aulas particulares de reforço na casa da professora, onde não somente há pressão sobre a menina para que aprenda e passe no teste da escola – porque a avó “disse que faz questão de me ver na quarta série, que nem o neto de uma amiga dela que tem dez anos também” (BOJUNGA, 2016, p. 41) –, mas a presença do enorme cachorro debaixo da mesa gera inquietação e aflição em Maria, que não consegue se concentrar na aula. Mesmo quando a garota diz claramente que tem medo do cão, a professora considera bobagem esse receio e não toma providência para tornar o espaço de aprendizagem mais aconchegante a fim de favorecer um aprendizado mais leve à menina. Chamamos atenção para o significado do cão que, segundo o *Dicionário de Símbolos*, “serve também como intercessor entre este mundo e o outro, atuando como intermediário quando os vivos querem interrogar os mortos e as divindades subterrâneas do país dos mortos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 177). A professora é a intercessora, nesse ambiente de aprendizado, entre a aluna e o conhecimento, enquanto o cachorro é intercessor entre o mundo em que Maria se encontra e o mundo em que seus pais agora estão, ou seja, o mundo dos mortos. O cão, portanto, gera medo, mas também instiga o retorno de Maria ao seu passado e ao reencontro com sua história, por meio do resgate da história dos próprios pais.

Em vários momentos, ela passa por **ansiedades, angústias, inquietações e aflições** que, por vezes, a paralisam, mas em outras ocasiões a impelem a enfrentar seus

medos e se conhecer, de forma semelhante ao que ocorre com Raquel de *A bolsa amarela*. Sobre isso, Tuan (2005, p. 33, grifo nosso) defende que “[a] criança sadia é curiosa. Ela tem confiança para explorar, mas a curiosidade também é induzida pela **ansiedade**”. Acerca da relação do medo com a imaginação, o autor discorre:

A imaginação aumenta imensuravelmente os tipos e a intensidade de **medo** no mundo dos homens. Assim, nossas mentes férteis são uma abençoada mistura. Conhecer é arriscar-se a sentir mais **medo**. Quanto menos se sabe, menos se teme. [...] Se tivermos menos imaginação nos sentiremos mais seguros (TUAN, 2005, p. 11, grifo nosso).

Disso podemos rematar que, como a imaginação da criança está muito mais aguçada, ela sente mais medo que o adulto, ou medos diferentes, mais relacionados ao insólito e à imaginação do que a medos físicos, tais como a violência. Outro ponto ressaltado por Tuan é que “[c]omumente não se deixam as crianças em paz para compreender suas experiências” (TUAN, 2005, 32). Em vista disso, Maria cria um lugar onde possa lidar com suas experiências e memórias, para compreendê-las, superar seus traumas e angústias e crescer. Sabemos, no entanto, que enfrentar sozinha suas memórias não foi escolha de Maria, mas sua única opção, visto que nenhum adulto procura auxiliá-la nesse processo. Aliás, para a avó, seria mais cômodo que Maria não se lembrasse do passado, pois isso interferiria negativamente na relação entre as duas. Desse modo, a menina precisa se distanciar de Dona Maria Cecília para conseguir se encontrar com suas lembranças e construir sua subjetividade, em um local onde a avó não possa interferir nesse processo de autoconhecimento.

Maria também sente medo antes de abrir cada porta do corredor. O teórico chinês defende que esse medo ante a possibilidade de alcançar conhecimento é comum à infância:

O que se desconhece é uma ameaça potencial. A criança quer conhecer, porque conhecimento é poder, mas também **teme** que aquilo que descobrir possa esmagá-la. [...] Em um sonho, a criança aproxima-se com **medo** de uma porta fechada. O que será que vai encontrar quando a abrir – tesouro ou monstro? (TUAN, 2005, p. 33, grifo nosso)

Assim, ao deparar com o corredor pela primeira vez, a menina:

Parou na frente da porta vermelha, que **medo** de abrir! Mas também que **vontade de ver** o que é que tinha lá dentro. Rodou a maçaneta devagar; forçou a porta com o joelho, não adiantou: a porta estava trancada. Olhou pra porta branca, será que estava trancada também? Foi andando devagar pra ver se o **medo** ia passando; experimentou a maçaneta de leve; tomou um bruto susto quando viu a porta abrir (BOJUNGA, 2016, p. 82-83, grifo nosso).

Logo, a incerteza sobre o conteúdo de cada porta provoca **ansiedade** na menina, o que acaba a impelindo a abrir diversas portas na primeira visita ao corredor. As cores das portas suscitam diversos sentidos, gerais e particulares, que podem ou não ter relação com o conteúdo delas, porque como defende Dondis (1991):

[a] cor não apenas tem um significado universalmente compartilhado através da experiência, como também um valor informativo específico, que se dá através dos significados simbólicos a ela vinculados (DONDIS, 1991, p. 69).

Dentro da porta branca, Maria depara com outra memória: o dia em que Márcia e Marcelo tentam convencer Dona Maria Cecília a permitir que eles se casem. A menina observa, nesse local, a presença de três retratos muito familiares a ela – os três maridos da avó, anteriores a Pedro, mas ela ainda não se dá conta disso: “Maria ficou olhando pros retratos (não era numa sala de jantar que eles estavam pendurados? E não eram quatro em vez de três?)” (BOJUNGA, 2016, p. 89). Aqui percebemos que talvez essas lembranças não estejam tão longe de serem alcançadas, uma vez que ela própria começa a se questionar sobre o que se lembra. Nessa memória, a menina também presencia o momento em que a avó oferece dinheiro para Marcelo sumir da vida de Márcia, contudo ele recusa e então a moça foge para se casar:

– Ah, quer saber de uma coisa, mamãe? Desta vez eu não vou fazer o que a senhora está mandando. Se a senhora continua não deixando eu casar com o Marcelo, sinto muito: vou ter mesmo que fugir pra casar.
– E sumiu (BOJUNGA, 2016, p. 89).

Ao sair da porta branca, Maria tenta novamente abrir a porta vermelha, que exerce um fascínio sobre a menina, talvez porque o vermelho, segundo o *Dicionário de Símbolos*, represente o mistério da vida:

[o vermelho] é noturno, fêmea, secreto e, em última análise, centrípeto [...] alerta, detém, incita à vigilância e, no limite, **inquieta**: é o vermelho dos sinais de trânsito, a lâmpada vermelha que proíbe a entrada num estúdio de cinema ou de rádio, num bloco de cirurgia etc” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 944, grifo nosso),

isto é, o vermelho atrai para si as atenções de Maria e faz com que ela sempre tente abrir essa porta quando retorna ao corredor. Além disso, “iniciático, este vermelho, sombrio e centrípeto, possui também uma significação fúnebre: a cor púrpura, segundo Artemidorus, tem relação com a morte” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 944), logo, ainda que inconscientemente, a menina pressente que algum mau agouro se encontra ali.

Todavia, a porta continua muito bem trancada, porém, de dentro dela, vem um barulho de gente conversando, são os pais de Maria: “– Marcelo, eu quero que você volte pro circo. E eu quero aprender a andar na corda bamba também. Me ensina?” (BOJUNGA, 2016, p. 90). Nesse diálogo, Márcia convence o marido a voltar para o circo, já que ele sonha todas as noites com esse retorno. Então, fica decidido: Marcelo vai ensinar Márcia a andar na corda e os dois vão trabalhar juntos no circo. É curioso que esse diálogo se encontre justamente na porta vermelha, talvez porque seja o fato de o casal retornar ao circo que abra o caminho para sua morte.

A menina ainda tenta bater na porta vermelha, mas como ninguém abre, ela já vai saindo, quando encontra outra porta, a amarela: “veio uma vontade tão grande de ver o que é que tinha lá dentro que Maria não resistiu: saiu correndo e abriu a porta” (BOJUNGA, 2016, p. 91). Dentro da porta amarela, a menina depara com outra memória: a de sua concepção. Segundo o *Dicionário de Símbolos*, em algumas culturas, como na chinesa, a cor amarela é o símbolo da fertilidade do casal; todavia, ao mesmo tempo, é “a anunciadora do declínio [...] [e] da aproximação da morte” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 41).

Dentro da porta amarela, havia um barco – o barco de papel que Marcelo havia dado a Márcia –, mas era um barco de tamanho grande, e dentro do barco estava o casal. Se relacionarmos o substantivo barco ao substantivo barca – considerados, de certa forma, sinônimos –, vemos que, de acordo com o *Dicionário de Símbolos*, a barca também remete a nascimento e morte, assim como a cor amarela:

[a] barca é o símbolo da viagem, de uma travessia realizada seja pelos vivos, seja pelos mortos. [...] a barca que conduz a esse nascimento é o berço redescoberto. No mesmo sentido, evoca o seio ou o útero (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 121-122).

Assim, nessa lembrança, Maria percebe que o rapaz faz festa na barriga da moça “mas a barriga dela agora era grande, Márcia estava esperando um bebê” (BOJUNGA, 2016, p. 93). Em *Corda bamba*, a porta amarela apresenta tanto a fertilidade quanto a aproximação da morte, visto que a cor amarela e o barco carregam ambos os sentidos – de nascimento e de morte – e nessa lembrança Maria testemunha o próprio nascimento e a partida dos pais.

Maria sente uma alegria inexplicável com essa memória: “uma alegria que ela nunca tinha pensado que dava pra sentir” (BOJUNGA, 2016, p. 93). E quando ela ouve um choro de bebê se dá conta de que aquele bebê era ela e se sente cada vez mais alegre:

Riu de contente: eles estão me dando uma vida de presente! Não aguentou ficar só olhando; se debruçou e gritou: – Ei, tô aqui! Tô vendo o que vocês tão me dando. Ei! – O vento começou de novo (não tão forte como antes), e o barco foi indo embora. Maria ficou parada olhando. Devagarinho, um **medo** foi chegando: eles estavam indo embora, a vida agora era dela; mas quanta coisa numa vida! Um presente assim tão grande, será que... será que ela ia saber carregar? (BOJUNGA, 2016, p. 94-95, grifo nosso)

Aqui parece que Maria sente medo não somente por ter ganhado de presente a vida, mas por estar sem os pais para a ajudarem a carregar esse presente. Ela pode não se lembrar da morte trágica deles e de que eles foram embora para a morte, mas o sentimento de despedida aparenta ser semelhante, uma vez que a menina agora precisa aprender a viver sem a presença física dos pais e a tomar conta da própria vida, o que “envolve risco, porque significa enfrentar a diversidade de possibilidades abertas” (GIDDENS, 2002, p. 72), no caso da protagonista, uma diversidade de portas a serem abertas em sua memória do passado e em seu planejamento do futuro.

Maria, em algumas ocasiões, passa muitos dias sem sentir coragem de enfrentar as memórias guardadas no corredor atrás da janela, lutando consigo mesma se deve ou não andar novamente na corda bamba. Esse tempo parece ser crucial para que ela processe tudo o que rememorou. Todavia, ela sempre supera esse medo de lembrar e retorna

àquele espaço, a fim de aprender a conviver com os acontecimentos passados, visto que são eles que proporcionarão a construção da “Maria-do-futuro”.

Ao deparar com o corredor, a menina para em frente às portas e sente medo de abri-las. O passeio pelo corredor insere Maria em um mundo insólito composto pela memória, uma memória, inclusive, como já afirmamos, anterior a ela, uma vez que acreditamos que a memória é constituída de nossas lembranças e das lembranças daqueles que nos cercam, como defende Halbwachs (1990). Assim, a menina não apenas faz um passeio entre o presente e o passado, mas remonta a lembranças mais antigas do que ela própria, lembranças que são fundamentais para que ela reconstitua suas origens e teça sua subjetividade, por meio tanto das experiências dos pais quanto das experiências dela. Dessa forma, se os pais não se deixaram dominar pelo controle de Dona Maria Cecília, a menina não deveria deixar que a avó a controlasse. Se os pais foram atrás do próprio sonho e da própria vontade, ainda que esta os levasse para a morte, a menina também deveria buscar a própria liberdade de fazer com a vida que os pais lhe deram de presente o que ela bem entendesse.

Segundo David Roas (2014, p. 34), “quando o sobrenatural se converte em natural, o fantástico dá lugar ao maravilhoso”. No caso de Maria, ela se insere em um espaço maravilhoso, visto que não há questionamento/estranhamento, em nenhum momento da história, sobre os acontecimentos vividos por ela na corda e no corredor das portas coloridas.

O espaço do corredor de portas coloridas está inserido em nosso mundo, contudo faz parte de outro mundo – o da imaginação de Maria. Isso não o faz menos transgressor, entretanto, visto que, nesse lugar, Maria pode transgredir as regras do seu mundo, como planejar seu futuro e o que fará quando não mais precisar se submeter às vontades da avó. Logo, como defende Karin Volobuef (2015, p. 124), “o fantástico não cria mundos fabulosos, distintos do nosso e povoados por criaturas imaginárias, mas revela e problematiza a vida e o ambiente que conhecemos do dia-a-dia”.

Depois dessa memória, a menina volta para o quarto e fica dias sem retornar para o corredor. Ela fica indecisa entre o desejo de lembrar mais e o desejo de permanecer na ignorância daquelas memórias:

Ficava na janela do quarto olhando a corda, o andaime, lembrando a cor de cada porta, pensando no que ela já tinha visto, que mais que ela

ia ver? Muitas vezes acordou de madrugada com vontade de ir lá. Mas também com vontade de não ir. Não ia, dormia. Duas vezes pegou o arco pra sair. Mas quando já ia saindo mudava de ideia, ficava (BOJUNGA, 2016, p. 96).

Até que um dia ela pensa: “quem sabe tudo quanto é porta está aberta?” (BOJUNGA, 2016, p. 96), afinal a curiosidade por saber o que havia atrás da porta vermelha ainda a fascinava. Assim, ela pega novamente o arco e sai pela corda bamba até chegar ao corredor. Novamente, a primeira porta que observa é a vermelha. De lá de dentro ela escuta os pais conversando: “pronto! O curso está completo. Agora você é uma equilibrista melhor que eu” (BOJUNGA, 2016, p. 97). Marcelo havia cumprido com o prometido e eles haviam voltado para o circo. Porém, Márcia faz um pedido para o rapaz: “– Mas escuta... A gente vai sempre trabalhar com rede embaixo, não vai? – Sempre” (BOJUNGA, 2016, p. 97). Mais uma vez o diálogo que se encontra atrás da porta vermelha remete ao fato de os pais terem retornado ao circo, um indício de que esse retorno é um caminho para a morte deles.

Maria tenta novamente abrir a porta, sem sucesso, quando ouve um barulho de circo vindo da porta cinzenta. Ela abre a porta, mas o barulho para – era uma memória do circo no momento em que os pais dela iam se apresentar na corda. Todavia, ao abrir a porta, ela não encontra o picadeiro, mas está no camarim, onde descobre uma menina de quatro anos brincando com um barquinho de papel – a menina era ela! Novamente, a imagem do barco é apresentada nas memórias de Maria e ressaltamos que o *Dicionário de Símbolos* define que a barca é um “símbolo de **segurança**” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 122, grifo nosso). Em algumas das memórias em que a menina está próxima dos pais, há a presença do barco, que confere segurança a ela, mas não há representação do barco nos momentos em que ela se encontra longe deles, porque a segurança, para Maria, estava relacionada à presença de seus progenitores, e não ao que o dinheiro da avó pudesse comprar.

É curioso que o barquinho de papel reapareça aqui novamente, como se a todo momento os indícios da morte se apresentassem na memória de Maria – Marcelo havia dado a Márcia um barquinho de papel de jornal quando se conheceram; o barco que se encontrava na porta amarela era também de papel, com as mesmas inscrições do jornal – talvez esses barcos somente tenham existido na imaginação da menina. No entanto, não existe obrigação de separar o que seria imaginação do que teria realmente

acontecido, como defende a pesquisadora Regina Michelli (2015), ao analisar essa narrativa bojunguiana:

É através da articulação entre memória e imaginação, indissolavelmente ligadas, que a protagonista reconfigura a realidade e se reestrutura, tomando consciência do quanto a vida é “muito difícil” [...] e de como carece de enfrentar as dificuldades da sua existência para se tornar senhora de sua própria história, sem se refugiar no sono, no apagamento dos fatos ruins. *Corda bamba* é uma **narrativa do olhar** – olhar o que há além e aquém, olhar o outro e a si, olhar para perceber e compreender (MICHELLI, 2015, p. 208, grifo nosso).

Nessa memória, Maria presencia o dia em que Dona Maria Cecília seduz a Menina com brinquedos e doces e a sequestra do circo:

[s]e você vem passear com a vovó, a vovó dá tudo que você quer. Tudo. Vem. – A Menina olhava pra avó meio risonha, meio espantada. – Vem! Vovó vai mostrar tanta coisa bonita pra você. – Maria ficou aflita; gritou pra Menina: não vai! (BOJUNGA, 2016, p. 100),

contudo, do mesmo modo como ocorreu nas outras vezes, ninguém no plano daquelas memórias percebe a presença da garota. O impacto da memória é grande em Maria, o que a faz perder a vontade de lembrar mais coisas. No entanto, ela não consegue simplesmente voltar para casa, pois, ao mesmo tempo que não quer lembrar, ela não consegue impedir que as memórias venham à tona:

de repente, viu uma porta encostada; parou. Não estava mais com coragem de abrir porta nenhuma, mas a porta só estava encostada, só estava encostada, só estava..., acabou não resistindo e empurrou ela com o dedo (BOJUNGA, 2016, p. 102).

Diferente das outras portas, dessa vez não sabemos sua cor, sabemos apenas que esta se encontrava no final do corredor. Nessa memória, Maria se lembra do dia de seu aniversário de sete anos, uma festa feita pela avó em que as únicas convidadas eram as duas. Estão em uma sala de jantar sentadas em uma mesa imensa, lotada de comida e de brinquedos. A avó começa a cantar os parabéns e pede que a neta apague as velas do bolo; em seguida, a menina pergunta se pode fazer um pedido: “pode fazer sim, meu

anjo” (BOJUNGA, 2016, 104). Nesse momento Maria se lembra do pedido que havia feito três anos antes: “a Menina ficou pensando o que que ia pedir. Maria fechou os olhos, lembrando. Lembrando que a Menina queria pedir tanta coisa, mas que acabou só pensando: ‘socorro! eu quero ir m’embora daqui’” (BOJUNGA, 2016, 104). Ao reviver a lembrança, Maria consegue reconstruir não apenas os episódios, mas também os sentimentos e sensações do passado, como o desejo de rever os pais e de ir para longe da avó.

Nessa mesma ocasião, a Menina questiona a avó sobre o paradeiro dos pais, entretanto Dona Maria Cecília mente – “– Mas eu já te disse: eles deram você pra mim. Eles trabalham muito e não têm tempo de cuidar de você direito” (BOJUNGA, 2016, p. 108) – e desconversa mandando os empregados trazerem o outro presente da neta:

[o] presente era uma velha, mas não era de acrílico nem de borracha, era uma velha de verdade, gente de carne e osso. [...] A Menina não se mexia: mas podia? A gente podia ganhar gente de presente? [...] – Mas, vó, gente se compra? – Quem tem dinheiro feito eu compra tudo (BOJUNGA, 2016, p. 109-111).

É interessante como os retratos dos maridos de Dona Maria Cecília se fazem presentes nas memórias de Maria, como se, para ela, o fato de a avó ter tido vários maridos – uma realidade diferente da de Márcia e Marcelo, que pretendiam viver juntos pelo resto de suas vidas – fosse algo anormal, mesmo para uma criança. Ela se interessa tanto por esse assunto que pede para a Velha da História contar a história de cada marido. Não há menção de quem seria, de fato, o avô biológico de Maria e pai biológico de Márcia, como se, para Dona Maria Cecília, nenhum dos maridos tivesse importância suficiente para assumir tal papel na família. Afinal, assim como ela mandava na vida da filha e da neta, ela também havia mandado na vida dos maridos. Talvez por esse motivo Maria tenha sentido uma afinidade à primeira vista por Pedro, uma vez que ele foi o único marido da avó que não aceitava ser mandado, que decidia o que queria por conta própria, isto é, ele prezava por sua liberdade de decisão, assim como Maria almejava um dia possuir essa liberdade.

No momento em que a Velha come demais e morre, a Menina chama desesperadamente pela avó e chora sem consolo. A avó diz que a Menina deve esquecer o que aconteceu, mas a garotinha afirma, decidida: “não, não esqueço, não”

(BOJUNGA, 2016, p. 122), afinal cada memória é extremamente importante para a constituição de Maria como sujeito e esquecer uma parte dessa memória seria como deixar para trás uma parcela da identidade da menina. Como defende Foucault (2009), somos subjetivados externamente, por elementos de fora, uma vez que somos sujeitos sociais, logo, nossa individualidade é constituída pelo social e pela exterioridade.

Por esse motivo, as memórias de Maria são compostas pelas lembranças dela, mas também pelas lembranças que ela não viveu, como quando os pais começam a namorar, quando fogem, quando voltam para o circo. Isso porque, segundo Nikolas Rose (2001, p. 198-199), nossa subjetividade é construída por meio do agenciamento, que ele denomina como “‘o ato ou efeito (resultado) de reunir diferentes partes para formar um novo objeto’, como na montagem de uma máquina ou de um carro, por exemplo, isto é, ‘montagem, arranjo, combinação’”. Logo, todo esse conjunto de acontecimentos e de memórias forma a subjetividade de Maria. Além disso, o teórico defende que:

todos os efeitos da interioridade psicológica, juntamente com uma gama inteira de outras capacidades e relações, são constituídos por meio da ligação dos humanos a outros **objetos** e **práticas**, multiplicidades e forças. São essas variadas relações e ligações que produzem o sujeito como um agenciamento; elas próprias fazem emergir todos os fenômenos por meio dos quais, em seus próprios tempos, os seres humanos se relacionam consigo próprios em termos de um interior psicológico: como eus desejantes, [...] como eus pensantes [...] – como eus capazes de agir como sujeitos (ROSE, 2001, p. 145-146, grifo nosso).

Desse modo, a ligação de Maria com a janela e as portas (objetos) e com a prática da arte circense produz o agenciamento da personagem, permite que ela se relacione consigo mesma e aja como sujeito a fim de desenvolver a própria identidade.

A arte circense é conhecida por apresentar uma grande variedade de espetáculos, como na própria narrativa percebemos que Barbuda e Foguinho representam outros espetáculos no mesmo circo. Podemos relacionar essa pluralidade de espetáculos à diversidade de portas no corredor ou à variedade de janelas que Maria vê da janela de seu quarto, todas iguais, apenas uma diferente: aquela que a levará ao seu subconsciente e permitirá que ela retorne à sua memória. Também podemos relacionar a variedade de cores presentes nas portas com as cores que se fazem presentes no circo:

a cor é uma realidade sensorial à qual não podemos fugir. Além de atuar sobre a emotividade humana, as cores produzem uma sensação de movimento, uma dinâmica envolvente e compulsiva (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2006, p. 85).

Do mesmo modo, a memória de Maria carrega a dinâmica e o movimento das cores presentes no circo, o lugar de onde veio e onde se sentia “em casa”.

Destacamos que a arte em geral já é marginalizada na sociedade ocidental e o artista é considerado como um marginal. Em se tratando da arte circense, essa marginalidade é maior, porque o circo é uma arte popular e sem lugar, uma vez que o circo e seus artistas não têm lugar definido, mas são moventes. Isso colabora mais fortemente para a rejeição da avó de Maria em relação à profissão de Márcia, Marcelo e Maria, e para a insistência de Dona Maria Cecília em afastar a neta da influência de Barbuda e Foguinho e em fazer com que Maria não mais se equilibre na corda bamba, com a desculpa de que, daquele momento em diante, a neta não iria mais trabalhar, apenas estudar e brincar.

Depois dessa memória, a garota fica vários dias sem retornar ao corredor. Até que, em um dia de chuva, ela sai de novo na corda – dessa vez se equilibra de sombrinha, ao invés de usar o arco – e chega ao corredor. Ela, então, abre a porta azul e lá dentro está chovendo mais ainda. Nessa memória, Maria se lembra do dia em que os pais a encontram e os três voltam a viver juntos no circo. Segundo o *Dicionário de Símbolos*, “um ambiente azul acalma e tranquiliza” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 107), o que vai ao encontro do que ocorre dentro da porta azul, já que Maria havia ficado dias sem passear pelas portas, devido à angústia de ter presenciado/lembrado que havia sido separada dos pais durante mais de dois anos quando eles ainda estavam vivos; após relembrar o acontecimento da porta azul, ela é tranquilizada pela memória de ter voltado para o seio da família.

Marcelo pede, então, que a filha conte tudo o que havia feito durante o tempo que passou com a avó, mas a Menina responde: “eu quero contar pra frente em vez de contar pra trás” (BOJUNGA, 2016, p. 128). Isso significa que Maria quer criar novas memórias para si, memórias que contenham dias mais felizes do que aqueles em que passou com a avó e dos quais não quer mais se lembrar. Ainda nessa memória, a Menina pede aos pais que a ensinem a se equilibrar na corda para que os três possam se apresentar juntos.

Algum tempo se passa até que Maria chega ao dia em que a Menina já está com dez anos e os três estão se apresentando juntos no circo. Esse também é o dia do acontecimento trágico com os pais:

De repente, Maria começou a lembrar do resto todo. Correu pro corredor, jurava! era capaz de jurar que a porta vermelha não estava mais trancada. A **afobação** foi tão grande, que foi até maior que o **medo**, e Maria nem parou pra escutar: meteu a mão na maçaneta: dito e feito, a porta vermelha abriu e Maria deu de cara com Márcia, Marcelo, Barbuda e Foguinho. Estavam discutindo (BOJUNGA, 2016, p. 130, grifo nosso).

Márcia e Marcelo, nesse dia, decidem se apresentar sem rede para pagar as dívidas que fizeram enquanto procuravam pela filha desaparecida. Maria, que já prevê o que vai acontecer, não quer ver mais nada, tenta sair pela porta, mas está trancada: “Maria bateu na porta, sacudiu a maçaneta: – Abre! Abre! Eu quero sair!” (BOJUNGA, 2016, p. 134). Aqui, a menina luta para não lembrar, todavia não é mais possível impedir que a memória seja trazida à tona, pois, uma vez deflagrado o processo de autoenfrentamento, não é mais possível retornar à ignorância sobre seu passado. Mas, depois que o espetáculo começa, Maria vai se esquecendo de que queria ir embora, encantada com a apresentação dos pais, até que o acidente acontece: os dois se desequilibram e caem lá de cima:

Maria se vira, sacode a maçaneta, a porta não está mais trancada, ela sai. Correndo. Correndo. Pula pro andaime, pega o arco, vai embora. A garganta continua seca, o olho ardendo, que comprida que é a corda! parece que nem vai dar pra chegar no fim. Mas chega. Não se lembra de tirar sapatilha, nada, entra na cama, puxa o lençol, se tapa toda, cabeça, tudo, não quer ver mais, só quer dormir, quem sabe quando acordar, lembrar não vai mais doer tanto assim? (BOJUNGA, 2016, p. 134)

Aqui, confirmamos a suspeita de que a porta vermelha guardava algo essencial, além de traumático, das memórias de Maria. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 944), “na **obra em vermelho**, se opera a digestão, o amadurecimento, a geração ou a regeneração do homem ou da obra”, isto é, por meio da memória preservada na porta vermelha a menina se abre para o “amadurecimento e regeneração” que possibilitarão que ela possa abrir novas portas para o futuro.

O impacto da memória é tamanho que Maria passa dias sem voltar ao corredor, afinal, é necessário tempo para assimilar tudo o que lembrou, pois, ao rememorar o passado, a menina revive o trauma e passa novamente pelo tempo de luto. Jeanne Marie Gagnebin chama atenção para o fato de que “o trauma é a ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito” (GAGNEBIN, 2006, p. 110). Percebemos aqui uma relação da escrita com a memória, visto que Maria escreve sua história dentro de cada porta que abre, porque cada uma guarda um episódio de sua existência, como um livro com diversos capítulos, em que cada porta representa um capítulo. Ao “escrever” suas lembranças, ela luta contra o esquecimento e promove a rememoração de si mesma e de sua história: “outra metáfora-fundadora de nossa concepção de memória e de lembrança: a da escrita, este rastro privilegiado que os homens deixam de si mesmos” (GAGNEBIN, 2006, p. 111).

Pouco tempo depois, ao telefone, a menina conta para a amiga, Barbuda, que havia se lembrado de tudo: “eu me lembrei de tudo, viu? De tudo. E agora... todo dia eu me lembro de novo um pouco. Pra ir acostumando, sabe?” (BOJUNGA, 2016, p. 141). E, assim, Maria passa a visitar o corredor todas as manhãs; abre uma porta e outra, em ordens diversas para ir se acostumando com aquelas memórias: “e acostumou: o **medo** de abrir porta foi embora; até mesmo a porta cinzenta, até a porta vermelha! Escancarava elas todas, olhava cada canto, olhava tudo que tinha pra ver” (BOJUNGA, 2016, p. 142, grifo nosso). Afinal, na memória não existe obrigação cronológica ou significativa, como afirma Michel Pêcheux (1999):

[...] uma memória não poderia ser concebida como uma esfera plena, cujas bordas seriam transcendentais históricos e cujo conteúdo seria um sentido homogêneo, acumulado ao modo de um reservatório: é necessariamente um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização... Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos (PÊCHEUX, 1999, p. 56).

Assim, percebemos que é fundamental que Maria consiga retornar às suas memórias para que os traumas sejam superados e ela possa constituir-se e conhecer a si própria. Somente depois que ela se acostuma com essas lembranças é que um novo fato ocorre: “de repente, parou de olho arregalado: ué!! Que porta nova era aquela? Era uma

porta diferente de tamanho e de feitio, diferente de pintura também: parecia que estavam experimentando cor: tinha uma porção de pinceladas, cada uma de uma tinta” (BOJUNGA, 2016, p. 142). Essa porta multicolorida representa o futuro, o qual é incerto, lugar da experimentação e da dúvida, mas também da esperança de que dias melhores virão. Diferente das outras portas de uma cor só, que não podem ser modificadas, porque pertencem ao passado, o futuro é representado por diversas cores, pois pode ser transformado a partir do conhecimento de si mesma e de sua própria história. Dentro dessa porta havia um quarto vazio; a menina, então, começa a arrumar tudo o que vai pôr lá dentro: a conversa que terá com Pedro a fim de pedir ajuda para convencer a avó a deixá-la ir à Bahia visitar Barbuda e Foguinho, o avião no qual irá viajar, a vista que terá lá de cima, a casa com quintal e horta de frente para o mar onde os amigos estão hospedados na Bahia.

Nesse momento, Maria começa a lembrar para frente, assim como havia sugerido aos pais que gostaria de contar para frente, uma vez que a porta nova, ao invés de revelar o passado, é uma possibilidade de construção do futuro. Afinal, se ela não pode modificar o que aconteceu, com certeza, poderá escrever seu futuro de forma diferente, com cores novas, uma vez que “as cores suscitam aquilo que simbolizam” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 279). Desse modo, a esperança de construir um futuro diferente diminui o medo sentido por Maria ao descobrir o passado, visto que ela fortalece “uma paixão da alegria: a esperança. [...] Fortalecer a esperança é dar-lhes segurança e contentamento, isto é, a imagem de um bem passado ou futuro ‘sobre o qual já não pesam dúvidas’” (CHAUÍ, 2009, p. 80). Com o passar dos dias, ela permanece bastante tempo no quarto novo, cada dia colocando mais coisas lá. Até que chega um dia em que já não cabe mais nada, então aparece outra porta nova no corredor. Lá, ela coloca a si mesma crescendo, se tornando moça e, depois, mulher:

O tempo vai passando, mais portas vão aparecendo, e Maria vai abrindo elas todas, e vai arrumando cada quarto, e cada dia arruma melhor, não deixa nenhum cantinho pra lá. Num quarto ela bota o circo onde ela vai trabalhar; no outro ela bota o homem que ela vai gostar; no outro os amigos que ela vai ter. Arruma, prepara, prepara: ela sabe que vai chegar o dia de poder escolher (BOJUNGA, 2016, p. 145).

Desse modo, essas portas abrem três mundos – o da experiência presente na casa da avó de Maria; o insólito, da experiência pretérita, isto é, as suas memórias; e o da esperança futura, que carrega a expectativa de mudanças positivas. Rose (2001, p. 162) chama atenção para o fato de que “a memória é, ela própria, agenciada”, ou seja, construída, montada. O teórico também defende que só é possível ocorrer a lembrança por meio da relação dos humanos com o que ele chama de “tecnologias da memória”, tais como “espelhos, retratos, inscrições duráveis” (ROSE, 2001, p. 163), isto é, através da relação do humano com os objetos e espaços que o cercam. Outrossim,

a memória pode ser entendida como uma arte ou uma série de técnicas inculcadas na forma de procedimentos particulares: uma arte que foi revivida e ampliada na Idade Média e envolvia técnicas tais como a **invenção de lugares ou espaços** nos quais itens de saber ou experiência eram “colocados” e que poderiam ser “recuperados” pelo sujeito ao fazer **um passeio imaginário** através deles” (ROSE, 2001, p. 161-162, grifo nosso).

Portanto, Maria (re)monta sua memória através de cada episódio que revive atrás das portas coloridas, ou seja, por meio da “invenção de lugares ou espaços”, ela faz “um passeio imaginário” pelas suas memórias. Além disso, após a reconstrução de sua memória, a menina se vê livre para construir o próprio futuro nas portas novas que vão surgindo no corredor. São, pois, esses espaços que permitem que a personagem (re)constitua a si própria por meio da memória, além de abrirem possibilidades para o seu futuro. Esse também é um movimento insólito, visto que, por meio do imaginário, Maria cria, dentro de cada quarto vazio, aquilo que pretende viver futuramente, quando tiver a liberdade de escolher, isto é, no Reino Encantado das portas coloridas, Maria resiste às imposições da avó e pode se (re)conhecer e se (re)inventar.

Maria, além disso, aprende a controlar o medo de se lembrar do que ocorreu: “Maria abriu a porta bem de leve e bem devagar. Mas **sem medo**” (BOJUNGA, 2016, 142, grifo nosso), uma vez que esses passeios pela corda simbolizam a “travessia iniciática, peregrinação existencial [...] o que possibilita o enfrentamento do medo [...] o encontro com o eu e o outro, o crescimento interno” (MICHELLI, 2015, p. 207), marca presente tanto em *A bolsa amarela* quanto no próximo livro objeto deste estudo, *Seis vezes Lucas*, como em toda a obra de Lygia Bojunga.

Evidenciamos em *Corda bamba*, assim como ocorre em *A bolsa amarela*, a passagem de limite e de fronteira preconizada por Ceserani (2006), uma vez que, ao adentrar no universo do corredor de portas coloridas, Maria se encontra na fronteira entre passado, presente e futuro. A janela arredondada, a corda bamba e as portas coloridas são, portanto, objetos mediadores para que ocorra a subjetivação da protagonista. Todavia, como lembra Regina Michelli, a travessia de Maria pela corda **bamba** não é estável e segura, mas “indica o equilíbrio precário entre o ontem, o hoje e o amanhã, entre o fui, o sou e o serei, travessia de espaços e tempos na abertura de portas que desvelam realidade e imaginário” (MICHELLI, 2015, p. 207).

3 SEIS VEZES LUCAS – O TERRAÇO, O TEATRO E AS ARTES PLÁSTICAS

O medo, portanto, mais que algo a ser condenado, configura-se como uma especializada modalidade de o nosso organismo reelaborar as informações e enfrentar a realidade.

(CICERI, 2004, p. 8)

A proposta, neste capítulo, é investigar como Lucas, por meio das artes plásticas e do espaço imaginário do Terraço, lida com seus medos e com os problemas do cotidiano e tece a própria subjetividade.

No início da narrativa de *Seis vezes Lucas*, somos apresentados ao medo que o protagonista sente de ficar sozinho e ao artifício que cria para superar tal medo: ele constrói uma “Cara” de massinha de modelar. No entanto, Lucas não tem apenas que lidar com o medo, mas precisa escondê-lo do Pai, que não aceita ter um filho medroso.

Primeiramente, Lucas deseja ter um cachorro, para quem poderia confiar todos seus medos, afinal “o cachorro era o único que nunca, NUNCA ia sair espalhando o medo que ele sentia” (BOJUNGA, 2014c, p. 15). Como não tinha um cachorro, ele desenha o animal que deseja ter, primeira manifestação da arte que ele utiliza para afastar o medo. Todavia, como ele sabia que o Pai desaprovava a ideia de ele possuir um cachorro, Lucas desiste do desenho e se lembra do prazer de manusear a massinha de modelar:

Deu vontade de modelar. [...] E começou: espicha a massa de cá, arredonda ela de lá, [...] feito coisa que a mão não quer viver sem a massa. [...] e olha que coisa engraçada! A massa agora é uma cara, e ainda por cima é uma cara que o Lucas gosta de olhar (BOJUNGA, 2014c, p. 17).

Ao criar a Cara, Lucas percebe que a Coisa – uma dor que ele sente, mas que não consegue indicar onde dói – some. Podemos inferir que a Coisa seja uma materialização do medo de Lucas, visto que ele só a sente quando está em situações que o fazem sentir

medo. Pouco a pouco, Lucas modela a Cara e dá a ela características muito semelhantes às do Pai:

Cavou sobrancelha. Fez ruga na testa. Riscou um bigode. Foi empurrando de levinho o canto da boca, querendo ver se a cara ria. Mas assim, de canto de boca empurrado, a cara pegou um jeito que o Lucas, sem mesmo saber por que, achou logo que era jeito-de-quem-conquista; um jeito que ele também quis ter. Botou a Cara na cara. Foi pra frente do espelho e grudou a massa na pele, querendo se colar nela bem (BOJUNGA, 2014c, p. 17).

Percebemos que Lucas almeja se parecer com o Pai, a quem a Mãe havia denominado conquistador. Quando pergunta ao Pai o que era conquistador, este responde ao filho que é quem conquista e vence o medo de lutar pelo que quer. Segundo o *Minidicionário Aurélio*¹⁰, a palavra conquistador possui dois sentidos: “1. Que ou aquele que conquista; vencedor. 2. [Figurado] Namorador, sedutor” (2009, s. p.). Percebemos que Lucas quer ser conquistador como o Pai, para vencer seus medos, de acordo com o primeiro sentido da palavra apontado no dicionário. No entanto, a Mãe o caracteriza como conquistador em vista do segundo sentido, uma vez que era recorrente presenciar o marido em jogos de conquista com outras mulheres. Como Lucas ainda não havia se dado conta disso, o Pai era, para ele, um modelo que ele almejava seguir.

Ao se ver com a Cara no espelho, Lucas já não se sente mais sozinho, mas vê refletida a imagem do herói e conquistador que pretendia se tornar. A Cara é, além de uma manifestação artística, um objeto com o qual Lucas se relaciona e transforma em ferramenta para se desvencilhar do medo:

O homem tornou-se homem graças às ferramentas. Fez-se, produziu-se a si mesmo fabricando ou produzindo ferramentas. [...] Não há ferramenta sem homem e não há homem sem ferramenta. Ambos nasceram ao mesmo tempo e estão indissoluvelmente ligados um ao outro. Um organismo vivo relativamente evoluído tornou-se o homem trabalhando com objectos naturais. Assim utilizados, estes objectos transformaram-se em ferramentas (FISCHER, s. d., p. 19-20).

Nesse sentido, constatamos que Lucas cria um objeto – a Cara – que se transforma em ferramenta para enfrentar os medos que sente. Ele trava, então, um diálogo com o “cara” do espelho:

¹⁰ Foi consultada a versão digital em CD que acompanha o dicionário físico.

– Você é um herói? A Cara fez que sim. – Quer dizer que você é um conquistador? A Cara fez que sim. [...] Puxou o cabelo pra frente, tapando o pedaço onde a massa acabava; e agora um era tão o outro, que o Lucas marchou decidido pra sala, procurou uma música que ele adorava (“Batuque”) e ligou o som. [...] O batuque encheu a casa. O Lucas voltou pra frente do espelho e perguntou pra Cara: – Você sabe dançar? – Todo mundo sabe dançar. [...] – Você acha que dá pra experimentar? – A Cara não entendeu. – Dançar! – O Lucas explicou. A Cara fez que sim (BOJUNGA, 2014c, p. 17-22).

Nesse diálogo há uma mistura de lembranças e de desejos de Lucas. Ele e a Cara se tornam um, logo, ele agora é um conquistador que chega ao ponto de se aventurar, pela primeira vez na vida, a dançar. A dança, por sinal, é outra manifestação artística da qual o garoto se utiliza nesse momento de medo, e ele dança diversas vezes, até que o cansaço o vence: “Estava impressionado de ter dançado. Admirado. Espantado. Entusiasmado. Tão cheio de *ados*, que ficou ainda mais cansado, bocejou apertado, foi botar o pijama listado e deitou pra dormir” (BOJUNGA, 2014c, p. 23). Lucas se esquece, até mesmo, de tirar a máscara, já que ele se torna tão confiante com ela. O objeto é, nessa obra, assim como em *A bolsa amarela* e em *Corda bamba*, fundamental para o desenvolvimento criativo da subjetividade do protagonista:

Um envolvimento criativo com os outros e com o mundo-objeto é quase certamente um componente fundamental da satisfação psicológica e da descoberta de um "sentido moral". Não precisamos recorrer a uma antropologia filosófica misteriosa para vermos que a experiência da criatividade como fenômeno rotineiro é um apoio básico do sentido de dignidade pessoal e portanto da saúde psicológica. Onde os indivíduos não podem viver criativamente, seja por causa da repetição compulsiva das rotinas, seja porque foram incapazes de atribuir plena "solidez" a pessoas ou objetos à sua volta, provavelmente resultarão tendências melancólicas ou esquizofrênicas crônicas. [...] A criança necessita passar por uma fase de "loucura" que, nas palavras de Winnicott, "lhe permite ser louca da maneira particular que se concede às crianças", e que "só será considerada loucura propriamente se tornar a aparecer anos mais tarde". A "loucura" da criança é sua criatividade, no estágio em que as primeiras rotinas são adquiridas e estão abrindo o espaço potencial entre a criança e os que cuidam dela. A criança “cria um objeto, mas o objeto não teria sido criado como tal se já não estivesse lá” (GIDDENS, 2002, p. 44).

Portanto, com o objeto, de forma criativa, Lucas torna-se outra versão dele mesmo, uma versão corajosa e de quem o Pai poderia se orgulhar. Esse momento de “loucura” é importante para que Lucas desenvolva sua subjetividade, uma vez que ele está construindo o conceito do que significa ser conquistador, construção essa que mudará durante o desenvolvimento da narrativa e com o amadurecimento do garoto. Todavia, esse momento de coragem dura apenas até que os pais cheguem em casa e o Pai acorde Lucas e descubra que o garoto havia sentido medo de ficar sozinho outra vez. O Pai, então, arranca a Cara do rosto de Lucas e ela se desfaz; junto dela, a coragem do garoto se desfalece também e ele fica desesperado:

O Lucas pulou da cama e pegou o pedaço que tinha caído no chão, puxou o outro pedaço da mão do Pai, juntou um no outro, procurou a Cara na massa. Mas a massa não tinha mais cara. – Você rasgou ela! Você rasgou ela! – e começou a chorar (BOJUNGA, 2014c, p. 25).

Além disso, vemos que o medo de Lucas não é somente de ficar sozinho, de chuva, de monstros imaginários, etc.: ele tem medo de decepcionar o Pai por ser medroso, visto que este acredita que homem não deve chorar ou demonstrar medo, pois isso seria sinal de fraqueza:

– Deixa ela chorar que ela é mulher, mas você é homem e eu não quero um filho chorão, com medo de ficar sozinho, com medo disso, com medo daquilo. [...] o Lucas apertou a boca: o choro freou num solavanco. O Pai se ajoelhou, olhou bem dentro do olho do Lucas e falou assim: você ouviu bem? Eu não quero um filho molenga e chorão. [...] A voz saiu baixo, um fio de voz: – Nunca mais você vai me ver chorar. – Ótimo, meu filho. – Levantou. – E agora vai tirar essa coisa que você botou aí no rosto (BOJUNGA, 2014c, p. 26).

Logo, Lucas precisa esconder o medo que sente para que o Pai não fique sabendo. Isso faz com que ele deseje cada dia mais ter um cachorro, para que pudesse confidenciar ao amigo seus medos, tendo a certeza de que suas confidências nunca chegariam aos ouvidos do Pai. Quando o Pai promete a Lucas que lhe dará um cãozinho em seu aniversário, o garoto passa dias imaginando, inventando e sonhando com o cachorro que ganharia, o que gera grande ansiedade nele: “E dessa vez o cachorro-do-Lucas era metade malhado, metade marrom, tinha corpo de bassê, orelha de pastor, rabo de cachorro-da-tia-Elisa e pata de cachorro inventado” (BOJUNGA, 2014c, p. 31). Esse

processo de imaginar o novo amigo é outro meio para que Lucas se esqueça, por um tempo, dos medos que sente e da Coisa.

Ao ganhar o cachorro – um vira-lata encontrado na rua, às pressas, pelo Pai para cumprir a promessa que havia quebrado –, os amigos de Lucas sugerem que ele dê um nome ao novo amigo, e o garoto o nomeia de Timorato. Nesse momento, somos apresentados ao motivo da escolha desse nome: a Mãe havia matriculado Lucas em um curso de artes plásticas, para que ele aprendesse a desenhar, pintar e modelar. A professora do curso, Lenor, logo percebe que Lucas tem medo de tudo:

Lenor chegou à conclusão de que ele tinha **medo** de meter a mão na massa de modelar; tinha **medo** de experimentar pintar; tinha **pânico** de se sujar de tinta. Mas não disse nada. Só encorajou ele com uma festa na cabeça [...] e disse, meio a sério meio brincando: – Meu pequeno **timorato**. O *pequeno*, o Lucas não gostou tanto assim; mas o *meu*, ele achou uma maravilha; e o *timorato*, falado naquela voz tão suave da Lenor, ficou voltando feito música na cabeça do Lucas, de tanto que ele gostou do som. Se entusiasmou. Enfiou a mão na massa pra valer. E modelar virou um brinquedo que o Lucas adorava fazer (BOJUNGA, 2014c, p. 41, grifo nosso).

De acordo com o *Minidicionário Aurélio*¹¹, a palavra timorato significa “1. Medroso; que expressa covardia; que age com medo; que tem temor. 2. Tímido; que é acanhado; que demonstra hesitação” (2009, s.p.). Assim, Lucas, sem saber, batiza o cachorro com um nome que evoca o medo, característica que ele quer desconstruir em si mesmo. Como já mencionado anteriormente, Reis (2005) defende que o nome, diversas vezes, revela atributos de determinado personagem. Nesse caso, não podemos definir até que ponto o nome do cachorro é que determina sua personalidade medrosa ou se é pelo fato de que Lucas transmite ao cão seus medos ao segredá-los a ele.

Quem primeiro nota essa transferência de personalidades é a Mãe:

– Você já reparou que o Lucas perdeu o medo de ficar sozinho? – a Mãe disse um dia pro Pai. – Você já reparou que o Lucas não se queixou mais da tal dor? – ela falou no outro dia. – Você já reparou que o Timorato deu pra ter medo de ficar sozinho? – o Pai disse um dia pra Mãe (BOJUNGA, 2014c, p. 43).

¹¹ Foi consultada a versão digital em CD que acompanha o dicionário físico.

Até mesmo a Coisa se transfere para o cachorro: “era só o Lucas ir pra escola que o Timorato ficava agitado: [...] gemia, tremia (era medo, era dor?)” (BOJUNGA, 2014c, p. 43).

O medo em Timorato, que tanto incomodava o Pai quando era Lucas quem sentia, começa a deixar o Pai descontente e impaciente e culmina com a dentada que o cachorro dá no Pai quando este tenta tirá-lo à força do carro que levaria a família para passar o fim de semana em Petrópolis sem o cão por perto. Não aceitando tamanha afronta, o Pai abandona Timorato no meio de uma estrada em um fim de tarde chuvoso e cheio de trovoadas, o que faz com que Lucas volte a sofrer novamente com o medo e a Coisa. Para se consolar, inicialmente, o garoto recorre à imaginação, para obter conforto, e supõe que o cão encontraria a casa onde eles passariam o fim de semana, entretanto ele logo percebe que Timorato nunca mais seria encontrado.

Marilena Chauí (2009, p. 57) defende que o medo nasce do sentimento de tristeza: “dela nascem ódio, medo, desespero [...]”. Percebemos, na obra, uma correlação entre os momentos de tristeza e o surgimento do medo, uma vez que em momentos de alegria e contentamento, Lucas não sente a Coisa doer. Enquanto Timorato está com ele, por exemplo, ele não sente mais medo, visto que está alegre; do mesmo modo, quando ele dança ou modela na argila, ele também está contente e não há sombras do medo.

Depois de fazer a Cara e de o Pai despedaçá-la, Lucas não tem mais coragem de moldar outra: “era só pegar na massa que num instante largava, cismando uma cisma esquisita: ela vai morrer outra vez” (BOJUNGA, 2014c, p. 57). Mesmo nas aulas do curso de artes plásticas o garoto não se atrevia mais a modelar, nem desenhar e pintar: “A Lenor encorajava o Lucas a desenhar e a pintar, ele misturava uma tinta na outra, fazia ponta num lápis, experimentava a cor do outro, se fingia de muito ocupado, mas ficava o tempo todo olhando pra Lenor” (BOJUNGA, 2014c, p. 58).

Ao mesmo tempo em que o medo volta a fazer parte da vida de Lucas, o garoto se vê enamorado pela professora, prestando atenção em cada ensinamento e gesto que Lenor faz. Em uma dessas aulas, a professora começa a falar sobre Arte com os alunos:

Disse que cada trabalho – uma pintura, um personagem de livro, uma música – tinha que ter vida, tinha que ter alma, pra virar obra de arte. E quando ela falou que era difícil dar alma a um trabalho, o Lucas ficou pensando se a Cara que ele tinha feito tinha alma ou não tinha. E quando a Lenor disse: – Por exemplo: Rembrandt botou tanta alma

nos retratos que ele pintou, que, quando eu olho pra eles, me dá logo vontade de conversar com aquela gente. Ah! Ele também tinha conversado com a Cara: então ela tinha alma, não tinha não? E aí o Lucas sentiu uma enorme vontade de fazer a Cara de novo e dar ela de presente pra Lenor (já pensou como as duas iam conversar?) (BOJUNGA, 2014c, p. 59-60).

Essa reflexão sobre a força que uma Arte com alma tem é suficiente para impulsionar Lucas a colocar a mão na argila e se entregar ao fazer artístico novamente. Ele anseia por agradar e impressionar Lenor com a alma que havia incutido na Cara tempos antes, então tenta fazer outra semelhante à primeira.

Todavia, nesse momento, ele descobre que não é possível realizar duas obras idênticas, visto que a segunda Cara não se parece em nada com a primeira, o que o deixa frustrado. Ao seu ver, ele não conseguiu dar alma à segunda cara: “O Lucas olhava e olhava pra cara, sem nenhuma vontade de conversar com ela. Então ela tinha saído sem alma?” (BOJUNGA, 2014c, p. 60).

Contudo, ao contrário de Lucas, Lenor fica impressionada com a produção dele, que se empolga com a aprovação da professora e a questiona: “– Você acha que ela tem alma? [...] – Acho. Quanto a isso eu não tenho a menor dúvida” (BOJUNGA, 2014c, p. 66). Segundo Lenor, a alma de um trabalho artístico é “imaginação, é sentimento, é inteligência, é tudo isso que não dá pra gente ver nem pra gente pegar, mas que tá dentro da gente e que, trabalhando bem um trabalho, a gente passa isso pro trabalho” (BOJUNGA, 2014c, p. 64-65). Vemos que Lucas, apesar de não compreender exatamente o que isso significa, já consegue realizar, isto é, passar para sua arte o que está dentro dele, como o medo ou o desejo de ser um conquistador.

Manifestamente, a função decisiva da Arte foi exercer um poder: um poder sobre a Natureza, sobre o inimigo, [...] o poder sobre a realidade [...]. A arte, no alvor da humanidade, tinha muito pouco a ver com a beleza e nada absolutamente com o desejo estético: tratava-se de um utensílio mágico ou de uma arma mágica do colectivo humano na sua luta pela sobrevivência (FISCHER, s. d., p. 42).

A arte é, então, para ele, sua luta pela sobrevivência em um ambiente hostil às suas fragilidades e inseguranças.

Quando Lucas resolve que precisa confessar à professora que está apaixonado por ela, ele hesita na escolha entre algumas formas artísticas que utilizará para fazê-lo:

Pegou o caderno de matemática, arrancou a última página e começou uma carta. Não gostou. Arrancou a penúltima página do caderno de matemática e começou outra carta. Não gostou. Arrancou a antepenúltima. Começou uma porção de cartas. Cada uma numa folha. Às vezes a carta tinha querida Lenor. Mas às vezes era prezada. E teve uma vez que foi Lenor só. Bem grande. E tinha páginas que não tinha nada porque o Lucas arrancava a página pra fazer coração escrito: Lenor. Ou barquinho-que-vai-navegar-até-lá. Mas depois vinha de novo uma carta pra Lenor. Às vezes tinha desenho de Lenor. Às vezes tinha desenho e carta misturados. Mas tinha sempre uma coisa: nenhuma carta acabava (BOJUNGA, 2014c, p. 69-70).

Vemos que é importante não apenas expressar o sentimento, mas o modo como esse sentimento será expressado para a professora, afinal, cada forma artística, seja carta, desenho, barquinho ou bilhete, carrega consigo uma gama de sentidos a serem decifrados. Por sua sensibilidade à manifestação artística, Lucas já entende que forma e conteúdo são imbrincados na arte e quer que Lenor receba uma expressão ampla de seus sentimentos por ela. Até que, por fim, ele resolve escrever um bilhete de amor, uma escolha simples, porém não menos artística:

Achou que a Lenor ia gostar mais de um bilhete colorido. Escolheu a massa de modelar mais avermelhada que tinha na caixa e fez uma página rodeada de margem azul. Escreveu com o dedo: *Querida Lenor/Eu te amo/Lucas*. Pequena, pra caber na margem azul, o Lucas botou uma flor amarela. Grudou a página com um pedaço de papelão pro bilhete não desmanchar. Embrulhou num papel de seda e amarrou com uma fita. Amarela também (BOJUNGA, 2014c, p. 70-71).

Ressaltamos aqui a grande presença da cor amarela no conjunto da obra de Lygia Bojunga: desde as capas dos livros da editora Casa Lygia Bojunga, até as caracterizações de vários objetos em suas histórias. São amarelos a bolsa de Raquel, a flor da porta *d'A casa da madrinha*, uma das portas coloridas em *Corda bamba*, o plano de fundo de *O sofá estampado*, a casa de Tia Inês e Dona Gracinha em *Sapato de salto*, somente para citar alguns. Em diversos momentos, os personagens das obras bojunguianas declaram sua preferência pela cor amarela e alguns até a definem como uma cor que transmite alegria e contentamento, como Cláudio anuncia em *O meu amigo pintor*: “é que eu fiquei igualzinho ao meu amigo pintor: dei pra achar que amarelo é uma cor contente. [...] E ele [o relógio] bateu. No princípio, amarelo forte. Mas depois o

amarelo foi ficando mais fraco; cada vez mais fraco” (BOJUNGA, 2009a, p. 14). A batida do relógio se ligava à vida do amigo pintor, porque, enquanto estava vivo, ele dava corda no relógio, mas após sua morte, não havia mais ninguém para dar corda no relógio e, com isso, a batida foi se tornando fraca até acabar, assim como a vida do pintor. Percebemos, então, o paradoxo anunciado pela cor amarela: de um lado, nascimento, alegria e vida, de outro, sofrimento e morte, como já vimos no capítulo dedicado à *Corda bamba*. No caso de Lucas, ele escolhe fazer um bilhete todo colorido, com uma flor amarela e amarrado em fita amarela, a fim de transmitir todo o contentamento que sentia por estar enamorado pela professora.

Durante o tempo em que Lucas se dedicou às aulas de Arte após a perda de Timorato, a Coisa ficou adormecida, ele já não a sentira mais. Contudo, no dia em que Lucas entrega o bilhete de amor à Lenor, a Coisa desperta e ele sente uma dor no fundo da cabeça, acompanhada do medo de que a professora se esqueça de levar o bilhete para casa ou que a turma toda o leia. O medo de passar por um momento de vergonha, então, o impele a voltar para a sala de aula, onde testemunha, pela fresta aberta da porta, o Pai em um jogo de conquista com Lenor. Apesar de presenciar a traição do Pai, o que incomoda Lucas, em um primeiro momento, é o medo de que seu bilhete seja descoberto pelos colegas, visto que, devido às circunstâncias, ele não consegue conversar com Lenor antes de voltar para casa. Por esse motivo, a Coisa continua a doer e a inquietá-lo pelos dias seguintes. Percebemos que Lucas sente a Coisa quando não consegue nomear o objeto do medo que sente. Logo, a Coisa é mais uma representação da ansiedade de Lucas do que do medo propriamente dito:

Assim como a ansiedade é difusa, ela também é flutuante: não tendo um objeto especial, pode ser colada a itens, traços ou situações que têm uma relação oblíqua (embora inconscientemente precisa) com o que originalmente a provocou. A ansiedade é essencialmente o medo que perdeu seu objeto pelas tensões emocionais inconscientemente formadas que expressam "perigos internos" e não ameaças externalizadas. Devemos entendê-la essencialmente como um estado de medo inconscientemente organizado (GIDDENS, 2002, p. 46-47).

É nessa ocasião que Lucas tem o primeiro vislumbre do Terraço – lugar para onde o Pai pretende levar Lenor para jantar. O Terraço passa a ser um espaço imaginário para onde converge a imaginação de Lucas, local em que ele reúne acontecimentos, medos,

sonhos, desejos, objetos, espaços, pessoas, etc. O garoto ouve a primeira descrição do local pelo Pai, que diz a Lenor que o Terraço era um lugar mágico, expressão que ecoa na imaginação do garoto: “Um lugar mágico. Um lugar... mas como é que era um lugar mágico? Era na beira do mar? Claro que era! O Pai não tinha dito, a gente vai dançar vendo o mar lá embaixo?” (BOJUNGA, 2014c, p. 81). A partir desse momento, Lucas adentra no seu Terraço imaginário e lá insere tudo o que o está inquietando e angustiando no momento:

E a gente entrava no Terraço por uma porta que... [...] Ah! Podia ser a porta do pontapé. Só que *antes* do pontapé, no tempo que ela era vermelha [...] e tinha uma maçaneta diferente também [...] Quem sabe aquela de vidro que a Mãe tinha escolhido pra porta do quarto dela [...] Entrou [no Terraço]. Tudo escuro. Mas não tinha céu em cima do Terraço? [...] Então o Terraço acendeu um pouco. Mas o Lucas tratou logo de acender ele melhor: foi botando cada vez mais estrela no céu, um monte! [...] Botou um balão que ele tinha visto subir numa noite de São João. Foi buscar uma lanterna japonesa que a tia Elisa tinha em casa. Botou também no Terraço a lâmpada que tinha no escritório do Pai [...] E a meia-lua virou cheia [...] Agora só faltava um sol (BOJUNGA, 2014c, p. 81-84).

O protagonista, do mesmo modo que Raquel e Maria, constrói um espaço para onde confluem seus desejos e angústias, uma vez que:

é impossível discutir o espaço experiencial sem introduzir os objetos e os lugares [...]. O espaço da criança se amplia e se torna mais bem articulado à medida que ela reconhece e atinge mais objetos e lugares permanentes (TUAN, 1983, p. 151),

espaço esse, no caso de Lucas, imaginário, porém carregado de objetos e outros espaços do seu cotidiano.

Vemos que Lucas se importa em deixar o Terraço claro o bastante para que ele veja tudo o que acontece lá dentro, o que é o contrário do que se espera de um local para onde pessoas vão jantar, dançar e namorar, onde normalmente há meia luz. Esse espaço passa a ser o Reino Encantado de Lucas: “a arte tem sempre um pouco a ver com a magia. A arte é necessária a fim de que o homem possa conhecer e transformar o mundo. Mas é igualmente necessária em virtude da magia que lhe é inerente” (FISCHER, s. d., p. 18). Mais uma vez, ele usa de sua habilidade artística, aliada à imaginação, para criar um lugar onde ele pudesse enfrentar seus conflitos existenciais.

Lucas deixa o ambiente o mais claro possível, como meio, talvez, de clarear os próprios pensamentos e enxergar respostas às suas inquietações. Assim, ele continua a inserir objetos e pessoas no Terraço:

Depois foi tratar da música. Enfileirou no Terraço tudo que é música que ele gostava, pra uma ir tocando atrás da outra sem parar. Ajeitou o cabelo; ajeitou a gola da camisa; esperou a Lenor chegar. Mas quando ela já ia chegando, ele fez ela voltar pra trás: ela não ia dançar vestida que nem ela ia na escola, ia? De calça comprida e de tênis? [...] Então o Lucas foi lá no armário das vassouras e desescondeu o vestido furta-cor de tudo que é flanela e pano de limpar vidro e peça de aspirador. [...] a Lenor estava esperando, já pronta pra dançar. De pé no chão e vestido furta-cor. [...] Fechou a porta. Olhou disfarçado pra altura da Lenor. A música foi morrendo: será que não ficava esquisito ele dançar com uma mulher tão mais alta do que ele? Mas fechando a porta ninguém ia ver. Fechou. É, mas... e se abriam a porta? [...] Botou a chave do México na porta vermelha e rodou ela na fechadura, pronto! Agora ninguém mais entrava: o Terraço era só dele. E da Lenor (BOJUNGA, 2014c, p. 84-88).

Lucas, de forma semelhante à Raquel, se preocupa em manter seguros seus segredos – ela com o fecho que enguiçava, ele com a chave de ferro que tia Elisa havia trazido do México. Ele prepara todo o Terraço para que possa dançar com Lenor, no lugar do Pai, entretanto, em algumas vezes, é com a Mãe que ele dança. Esse é o meio que possui de realizar seu desejo de ter a Mãe e a Lenor apenas para si, sem a interferência do Pai. No entanto, a Coisa não deixa de marcar presença também nesse lugar:

A Lenor veio dançar na frente do Lucas. Mas ele não se mexia: a Coisa doía na garganta e dava vontade de chorar. De que jeito? De que jeito! Ele ia dançar com a Lenor se ele não sabia dançar [...] O olho do Lucas vai atrás do gesto e vê num canto do Terraço o armário onde a Lenor tinha guardado a Cara [...]. E agora a Cara é igualzinha àquela primeira que o Pai tinha desmanchado: é a cara do Conquistador. [...] Vai se esquecendo do medo, a vontade de experimentar dançar vai crescendo [...] e o Lucas então se vira e começa a dançar com a Lenor (BOJUNGA, 2014c, p. 88-89).

Novamente, é por meio da arte e do objeto que Lucas enfrenta seus medos, já que, com a Cara, ele se sente um Conquistador: aquele que vence seus medos. A experiência de liberdade que o garoto experimenta no Terraço é tamanha que ele:

deu pra toda hora ir ao Terraço. Ora pra dançar com a Lenor (mas, às vezes, era com a Mãe que ele dançava, vestida também no vestido furta-cor, e se o Pai chamava ela, a Mãe cochichava pro Lucas: deixa ele esperar), ora pra brincar com o Timorato (sem mais nem menos o Timorato tinha dado pra aparecer no Terraço), ora pra denunciar o Pai (mas denúncia ele só fazia botando a Cara na cara: sem máscara ele não tinha coragem) (BOJUNGA, 2014c, p. 91).

Lucas constrói, então, por meio do espaço topofóbico do Terraço, isto é, um espaço que gera nele “sentimentos negativos, como medo, ódio, preocupação, ansiedade” (BORGES, 2017, p. 11), um espaço topofilico, ou seja, “um espaço que lhe proporcione sentimentos positivos, como paz, tranquilidade, quietude, harmonia” (BORGES, 2017, p. 65). O espaço da traição se transmuta em espaço de consolação, o que faz com que o Terraço se torne um espaço utópico, uma vez que “as utopias consolam: é que, se elas não têm lugar real, desabrocham, contudo, num espaço maravilhoso e liso; abrem cidades com vastas avenidas, jardins bem plantados, regiões fáceis, ainda que o acesso a elas seja quimérico” (FOUCAULT, 1999, p. XII).

Nesse lugar, portanto, Lucas realiza suas vontades e lida com tudo o que acontece consigo: a traição do Pai, a perda de Timorato, o desejo de que a Mãe e a Lenor deem prioridade a ele, e não ao Pai, a dor que a Coisa lhe provoca, o medo de arriscar-se – que ele supera ao colocar a máscara do Conquistador. Logo, no Terraço se encontram acontecimentos diversos do cotidiano que vão sendo amarrados de forma a constituírem certa coerência entre si e para Lucas e que, de certo modo, o consolam e o auxiliam a lidar com seus problemas. Podemos dizer que o Terraço, assim como a bolsa de Raquel e o corredor de portas coloridas de Maria, é uma grande metáfora do inconsciente de Lucas, espaço que ele cria para processar suas angústias, inquietações, medos e aflições.

É curioso o modo como o Pai enxerga Lucas. A todo momento, ele diz que o garoto não é mais uma “criancinha” e que não quer filho medroso, molenga e chorão: “você já não é nenhuma criancinha pra viver grudado nas saias da tua mãe” (BOJUNGA, 2014c, p. 99). É como se o Pai esperasse do filho um comportamento de adulto e uma força que Lucas ainda não consegue ter, afinal, ele ainda é criança e precisa lidar com todas as inquietações e incertezas dessa fase da vida. Mais uma vez, vemos uma discrepância entre o que se espera do comportamento de uma criança e de como ela realmente se comporta, como visto em *A bolsa amarela*.

Isso gera uma pressão sobre Lucas, que precisa reprimir sua vontade de chorar e seus medos para agradar o Pai. Essa pressão acaba escapando em forma de Coisa, que dói sempre que ele se encontra em situações que geram medo ou ansiedade no garoto:

A ansiedade é sentida — real ou imaginariamente — como desaprovação por parte daquele ou daquela que cuida da criança muito antes do desenvolvimento de respostas conscientemente formadas à desaprovação do outro. A ansiedade é sentida como uma experiência ‘cósmica’ relacionada às reações dos outros e à auto-estima que surge. Ela ataca o núcleo do eu quando o sistema básico de segurança é constituído, e é por isso que é tão difícil para o indivíduo objetivá-la (GIDDENS, 2002, p. 47-48).

Maria Rita Ciceri defende que existem dois diferentes modos de controle do medo: o primeiro é “um controle sobre o equilíbrio precário do estado de alerta. Nessa acepção, o controle é a capacidade de manter o sangue-frio, de não cair no pânico” (CICERI, 2004, p. 69); o segundo é o “monitoramento de nossas manifestações quando sentimos medo. A capacidade de não mostrar aos outros o que se sente” (CICERI, 2004, p. 70). Lucas utiliza dos dois modos de controle, pois precisa fingir que não sente medo para o pai e, para isso, precisa manter sangue-frio para não cair no pânico quando se encontra em situações que lhe provocam medo.

Enquanto fica preso ao desejo de agradar o Pai e de ser Conquistador como ele, o garoto também fica preso à Coisa. Somente quando a enfrenta e vence, Lucas se liberta do desejo de ser como o Pai, visto que escolhe ser outro tipo de Conquistador, diferente do Pai, alguém que vence seus medos. Lidar com a Coisa, portanto, proporciona a Lucas o amadurecimento, a construção da própria identidade, o conhecimento de si mesmo.

O acontecimento que desencadeia esse processo de subjetivação e que permite que Lucas vença a Coisa é a separação temporária dos pais. Nesse momento, ele finalmente vislumbra a possibilidade de ter a Mãe somente para si, longe do controle que o Pai exerce sobre a vontade dela e dele também. É importante destacar a primeira reação de Lucas ao deparar com a separação: “Mas que bom que ia ser! Não ter que ir, não ter que ficar, só ter que dormir” (BOJUNGA, 2014c, p. 101). Assim como Maria, de *Corda bamba*, o garoto vê no sono um meio de fugir para não precisar enfrentar as mudanças. Contudo, a Mãe não permite que Lucas fique, e os dois vão embora de casa para passar

uma temporada na montanha, e o garoto acaba gostando da liberdade que o lugar lhe proporciona.

Todavia, a felicidade de Lucas é frustrada com a notícia de que a Mãe voltará a viver com o Pai, uma vez que ela não suporta viver sem o controle dele. No diálogo que trava com a Mãe, o garoto já dá mostras de que mudanças estão ocorrendo dentro de si:

– É sempre ele, ele, não é? Vai ser sempre assim? A cara da Mãe se espantou toda. – Você só vê o pai na tua frente! Você só faz o que ele quer! E eu?! Você nunca vai fazer o que *eu* quero? – Largou a Mãe e saiu. – Que é isso, Lucas! Onde é que você vai? O teu pai tá chegando! – Mas não adiantava falar mais nada: o Lucas já tinha sumido (BOJUNGA, 2014c, p. 105).

Lucas sente-se abandonado pela Mãe todas as vezes em que ela sai para dançar ou jantar fora com o Pai, e isso desencadeia medos e ansiedades no garoto. O protagonista, então, foge para a mata, onde se perde e precisa enfrentar, finalmente, a Coisa: “senti uma sensação tão ruim que escorregou de novo pro chão; a Coisa agora não era dor nem câimbra, era uma **aflição**, uma **ansiedade**, era uma **angústia** tão grande!” (BOJUNGA, 2014c, p. 106, grifo nosso). Essa angústia se mistura ao medo de estar sozinho no escuro no meio da floresta, sem encontrar o caminho de volta para casa, e logo o medo se transforma em terror: “Agora já não era mais o **medo** de não achar o caminho: era o **terror** de não ter achado o caminho” (BOJUNGA, 2014c, p. 108, grifo nosso). Nesse momento, Lucas chega ao ápice do medo, o terror, e fica paralisado:

Abriu a boca pra pedir socorro de novo, mas grito nenhum saiu mais. Quis tatear, quis dar um passo, mas o corpo não se mexeu: a Coisa que ele tinha sempre sentido na hora do medo agora agarrava ele todo, paralisava ele de dor, deixava ele fincado no chão, feito árvore. Mal podia respirar; mal aguentava pensar que ia ser uma noite sem fim; só agora se dava conta de tudo que ele tinha corrido pra chegar assim tão fundo na mata, longe de tudo e de todos. A paralisia tomou conta do raciocínio também, o pensamento empacou numa pergunta só: como é que isso foi acontecer comigo? (BOJUNGA, 2014c, p. 109-110).

Esse tempo de paralisia é necessário para que Lucas coloque para fora tudo o que sempre reprimia por vergonha e medo de desagradar o Pai:

Mas o corpo acabou se mexendo outra vez. A cabeça abaixou, a perna dobrou, o joelho começou a tremer. Logo o tremor se espalhou. O

Lucas tremia, suave e, pra não cair, se apoiou no chão. Foi assim, de joelho e palma-de-mão na terra, que o Lucas foi botando pra fora um choro antigo à beça, todo feito de medo e mais medo. Um choro supermorto-de-vergonha-de-imagina-se-o-meu-pai-vê. Um choro que tinha se habituado tanto a dar pra trás na hora de sair, que agora saía todo esquisito, ora gritado, ora cochichado. Mas saía. Cascadeando de soluço; escorrendo num gemido. Vinha choro do canto mais escondido do Lucas. E um choro se juntava no outro, e o soluço engrossava, crescia, desaguava cada vez mais forte pela boca, pelo nariz, pelo olho. Saiu choro muito tempo. Até esvaziar o Lucas todinho. Depois o Lucas desabou pro lado e dormiu (BOJUNGA, 2014c, p. 110-111).

Vemos aqui novamente como o medo paralisa e impulsiona o personagem ao conhecimento de si, como ocorre nas obras anteriormente estudadas. Assim como as vontades de Raquel eram palpáveis a ponto de engordarem e desengordarem e serem percebidas por outras pessoas, o medo de Lucas toma conta dele de forma concreta e precisa sair, também, concretamente, em forma de choro. Ele, então, foge literalmente para o meio da mata, mas sua fuga, ao invés de o levar para longe do perigo, o leva para o enfrentamento de seu medo:

uma outra modalidade de fuga consiste em esconder-se, ou mimetizar-se, ou ainda chegar a um lugar inacessível. [...] As palavras “luta” e “fuga” podem ser também traduzidas respectivamente pelos termos mais cotidianos “enfrentar os problemas” ou “evitar os problemas” (CICERI, 2004, p. 25-26).

Depois de se livrar de todo choro e angústia que estavam reprimidos dentro de si, Lucas, novamente, por meio da manifestação artística, dessa vez o teatro, enfrenta tudo aquilo que o está afligindo. É no palco que a Coisa aparece representada pela primeira vez fora do corpo de Lucas, expulsada pelo choro; somente quando ele a contempla de fora é que a pode vencer, do mesmo modo que Raquel externa suas vontades na bolsa e na escrita literária; e de forma semelhante à Maria, que exterioriza suas memórias em um corredor de portas coloridas. Enquanto a Coisa estava dentro de Lucas, ela se aproximava mais da ansiedade, que não pode ser nomeada, do que do medo, que possui objeto específico. Para enfrentar suas angústias e medos, portanto, é necessário externá-los, encará-los de frente, de forma concreta:

Apareceu no palco uma coisa avermelhada. O Lucas sentou pra ver melhor e, meu deus, que espanto! Será que era mesmo? A coisa avermelhada ficou um tempo parada, depois começou a se mexer [...]. Cada vez que mudava de ritmo, mudava de forma também, ora magra, ora gorda, ora grande, depois pequena, às vezes ficava uma coisa toda esparramada no chão, depois ia se encolhendo, se encolhendo, quase sumia. [...] Era ela, sim! É claro que era ela! E o coração do Lucas batia forte, de tanto que ele estava achando incrível ver ela assim fora dele, ali, no palco, a Coisa que doía dentro dele (BOJUNGA, 2014c, p. 112-113).

No entanto, destacamos que não é propriamente Lucas quem enfrenta a Coisa, mas Timorato, como se o cão fosse a representação do medroso que Lucas tinha dentro de si. No palco:

o Timorato deu um bote e se atracou na coisa. Começou a briga. O Timorato atacava, a Coisa se defendia [...]. Num momento em que a Coisa ficou pequena, o Timorato cresceu de zanga e mordeu ela no meio. Ela se dobrou numa dor. E o avermelhado começou a escorregar da dobra (BOJUNGA, 2014c, p. 113-114).

Portanto, por meio de Timorato, Lucas vence a Coisa; contudo, como tanto a Coisa quanto Timorato são representações do medo que o garoto sente, é impossível destruir uma sem destruir também o outro:

O Lucas viu a cor escorrendo mais depressa; viu ela formando uma roda; viu a roda se fechando em volta do Timorato [...] quando olhou pra coisa, viu que ela estava [...] morrendo bem devagar. Olhou pro Timorato. O círculo tinha se fechado, o Timorato queria sair lá de dentro e não podia [...]. O Lucas estava paralisado; mal aguentava assistir ao final do drama [...]. Os dois... ao mesmo tempo... assim... em cena aberta... morrendo tão devagar... que horror... as árvores voltando pra fazer cortina... pra fechar o palco... a luz se apagando... o Teatro no escuro... a peça acabou (BOJUNGA, 2014c, p. 114-115).

A cor vermelha aqui representa o sangue, que representa a vida se esvaindo da Coisa e voltando a pertencer a Lucas, o qual não será mais controlado pelo medo. Todavia, como toda mudança, não há somente consequências positivas e, ao se livrar da Coisa, o garoto perde Timorato também. Wolfgang Iser (2013, p. 241) defende que a fantasia “modifica o mundo em que se insere; vaga na consciência e rompe resistências”. A fantasia, nesse momento, promove a ruptura e a modificação do mundo interior de Lucas, isto é, provoca uma mudança na sua subjetividade. É importante

salientar que Lucas não acaba com o medo ao destruir a coisa, mas aprende a controlá-lo para que possa viver bem.

A peça termina junto com o sono, e Lucas acorda com o dia amanhecendo no meio da mata, o medo e o sonho são esquecidos por completo. Logo Lucas enxerga o caminho de volta, que estava o tempo todo ao seu lado, mas que o medo o havia impedido de ver. Nesse momento, o garoto precisa lidar com outro sentimento no lugar do medo, a dúvida: “como é que vai ser? O que que eu vou fazer? Como é que eu vou viver outra vez com o meu pai se eu não gosto mais de gostar dele?” (BOJUNGA, 2014c, p. 117), porém é uma dúvida banhada na certeza de que ele não quer mais gostar do Pai ou ser igual a ele, pois a admiração pelo pai também é destruída, uma vez que ela se ligava ao medo que o garoto sentia da figura paterna. Desse modo, Lucas é impelido pela peça teatral à ação e à decisão, visto que “a obra de arte deve cativar o público não através de uma identificação passiva mas de um apelo à razão que obrigue à ação e à decisão” (FISCHER, s. d., p. 13), isto é, a arte permite que Lucas torne-se sujeito ativo da própria história.

Outras inquietações tomam conta de Lucas, principalmente quanto ao comportamento passivo e omissivo da Mãe em relação ao Pai:

então era assim? Dizia uma coisa num dia, desdizia no outro? Então ela não tinha dito pro pai dessa vez eu não perdoo mais você? Tinha! E agora não estava ali abraçando e beijando ele? E ele? Será que um dia ele ia gostar de gostar de novo do pai? (BOJUNGA, 2014c, p. 123).

A arte, portanto, também provoca uma reflexão crítica no garoto, que começa a questionar os acontecimentos à sua volta. Novamente, junto das dúvidas, vêm as certezas: “não: eu não quero trocar de curso; eu quero voltar pr’aquela mesma escola de arte e pra mesma professora que eu tinha antes, a Lenor. – E ficou espantadíssimo de ter ouvido a voz dele falar com tanta firmeza” (BOJUNGA, 2014c, p. 124). Percebemos, então, que as dúvidas são relevantes ao processo de subjetivação de Lucas, uma vez que elas incitam reflexões e críticas ao que ele testemunha em seu cotidiano e despertam o surgimento de certezas e escolhas.

Quando volta para as aulas de Artes, Lucas tem a oportunidade de saber, enfim, que Lenor havia levado o bilhete de amor para casa e que nenhum colega de classe o

havia lido, o que o deixa aliviado. Na ocasião, ele também tem a confirmação de que o Pai continua traindo a Mãe com Lenor, e descobre que a professora acredita – ou quer acreditar? – que o Pai e a Mãe estão mesmo se separando. Nessa ocasião, Lucas questiona se Lenor e o Pai sempre vão ao Terraço dançar, mas descobre que eles haviam ido apenas uma vez. O Terraço havia tomado uma proporção muito maior na imaginação de Lucas do que havia sido para a professora e o Pai.

O garoto hesita entre contar e não contar a Lenor que os pais não estavam separados, porém descobre que o Pai havia mentido desde o primeiro encontro com a professora, dizendo que estava separado há muito tempo:

– Você gosta dele? – Muito, Lucas, muito. [...] Naquele dia que eu fechei a porta na tua cara... [...] Naquele dia ele me contou que estava se separando da tua mãe e... que foi? [...] Eles estão separados, não é? O Lucas [...] fez devagar que sim. [...] Mas quando eu te vi espiando nessa porta aí, eu me assustei: você estava me olhando... assim... com tanta alma. Mas com raiva também. Aquele teu olhar não me saiu mais da cabeça (BOJUNGA, 2014c, p. 129-130).

Lenor fica incomodada com o olhar de Lucas, porque os olhos, como observado por Leonardo da Vinci e reiterado por Alfredo Bosi, são as janelas da alma: “o olhar condensa e projeta os estados e movimentos da alma. Às vezes a expressão do olhar é tão poderosa e concentrada que vale por um ato” (BOSI, 1988, p. 78). O olhar de Lucas, portanto, inquieta a professora, visto que reflete os sentimentos de sua alma – a raiva – mais do que se ele houvesse usado de palavras ou atitudes rancorosas para se expressar.

Percebemos também que o olho de Lucas é ativo e denuncia seu desconforto e suas dúvidas por não saber se deve ou não contar a verdade sobre o Pai à professora: “o olho do Lucas não parava: ia pro chão, ia pro armário [...] ia pra porta-que-tinha-sido-vermelha” (BOJUNGA, 2014c, p. 131).

Antes de sair da sala de aula, Lucas pensa novamente em contar a Lenor a verdade: “Saiu correndo. Parou na porta: ele tinha que contar que o pai... – Se virou; olhou comprido pra Lenor: – Tchau! – E saiu batendo a porta” (BOJUNGA, 2014c, p. 131).

Ao se encontrar com a Mãe no carro, o garoto descobre que o Pai, dessa vez, levará a Mãe para dançar no Terraço. Nesse momento, Lucas fecha os olhos e volta ao seu Terraço imaginário, ao lugar para onde ele havia trazido tudo o que o inquietava:

O Lucas escorregou um pouco no assento. Fechou o olho. Abriu a porta vermelha. Como sempre, o Terraço estava todo iluminado, esperando ele chegar. A música. O armário com a Cara dentro. O Timorato. A Lenor (de vestido furta-cor). A Mãe (vestida que nem a Lenor). Até o Pai, que nunca aparecia no Terraço, estava também lá num canto. Tudo parado esperando. Esperando pra ver o que que o Lucas ia fazer (BOJUNGA, 2014c, p. 132).

Ele chega, pois, no momento de decidir entre contar a verdade ou conviver com a mentira:

E o Lucas parado na porta, sem saber se entrava ou saía, sem saber o que que fazia. Até que, lá pelas tantas, entrou. Passou pela música, mas não tocou. Passou pelo armário, mas não abriu. Olhou comprido pro Timorato e pro Pai. Pra um, com saudade; pro outro, não. A Mãe e a Lenor estavam lado a lado; o Lucas chegou perto delas, olhou terno pra uma, pra outra, mas só disse assim pras duas: **pensei que gente grande sacava melhor**. E aí foi e apagou o sol. Depois apagou a lua [...] Quando acabou de apagar o Terraço, o carro parou na frente de casa (BOJUNGA, 2014c, p. 133, grifo nosso).

Segundo o *Dicionário de nomes próprios*¹², Lucas significa “luz”, “luminoso” ou “iluminado”. Percebemos que Lucas em toda a história busca ver com clareza, desde a preocupação com manter o Terraço iluminado até busca por esclarecer o que acontece no triângulo amoroso entre os pais e Lenor. O olhar de Lucas, pois, “saca melhor”, vê com clareza e perspicácia o que os pais e a professora não querem enxergar.

Esse olhar que se apercebe, atento, penetrante, atravessador e **reflexivo** é o de um olho perspicax (perspicaz, engenhoso) que vê perspicue (**claramente**, manifestamente, evidentemente) porque dotado de uma qualidade fundamental que reencontra no visível e que, dali, por mutação, transmite ao espírito e ao intelecto: a perspicuitas, **clareza** e distinção do transparente (CHAUÍ, 1988, p. 37, grifo nosso).

Desse modo, o protagonista vê, também, que não adianta tentar fazê-los enxergarem, e isso lhe possibilita entender que, no mundo adulto, muitas mentiras são aceitas, porque as verdades podem trazer desconforto e sofrimento; isso o leva ao processo de amadurecimento de sua subjetividade.

¹² <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/lucas/>. Acesso em 15/12/2017

Portanto, a arte, o imaginário, o medo, o espaço e o objeto são, também, meios para o processo de subjetivação de Lucas. Ele constrói seu Terraço, no início da história, para lidar com as cargas e tensões entre o dentro e o fora de si, isto é, de sua mente e de seu cotidiano, uma vez que “a arte permite ao homem compreender a realidade; não apenas o ajuda a suportá-la como lhe aumenta a sua determinação de a tornar mais humana” (FISCHER, s. d., p. 54-55). Contudo, no final, o Terraço é apagado, visto que Lucas já aprendeu a controlar o medo e a usá-lo de modo a enfrentar o perigo e a dúvida, pois, como lembra Ciceri (2004):

não se trata de nos livrar de nossos medos. Se assim fosse, estaríamos nas mãos do perigo, que não poderíamos mais prever e não saberíamos enfrentar. É preciso, antes, analisar como funciona nosso sistema do medo, para o tornar mais flexível e para o pôr mais diretamente sob nosso controle (CICERI, 2004, p. 69).

Desse modo, ao aprender a dominar o medo, Lucas decide que o melhor é não contar a verdade e conviver com o Pai, mesmo sem gostar dele, isto é, todos esses acontecimentos corroboram para que Lucas cresça, conheça a si mesmo e se subjetive.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura assume muitos saberes. [...] Se, por não sei que excesso de socialismo ou de barbárie, todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto uma, é a disciplina literária que devia ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário. [...] e nisso verdadeiramente enciclopédica, a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso. [...] a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor; que ela sabe algo das coisas — que sabe muito sobre os homens.

(BARTHES, 1988, p. 17-19).

Procuramos, com este estudo, investigar como os personagens infantis protagonistas de cada uma das três obras abordadas – *A bolsa amarela*, *Corda bamba* e *Seis vezes Lucas* – enfrentaram seus medos e angústias cotidianas, por meio do imaginário, da criatividade e da arte, se relacionando com objetos e espaços concretos e externos que também representavam seus espaços abstratos e internos. A esse enfrentamento de si e do outro, isto é, do que está dentro e fora de cada sujeito, chamamos práticas de subjetivação. Analisamos, portanto, como o medo, as manifestações artísticas, os objetos e espaços, ou seja, as relações entre humanos e não humanos, foram cruciais para o desenvolvimento da subjetividade de cada personagem.

Nosso intuito não foi encaixar cada acontecimento em determinada teoria ou definição, mas acompanhar e investigar as relações de cada episódio vivido pelos personagens. Percebemos, então, que não há como definir exatamente o que os personagens sentem, se medo, terror, ansiedade, inquietação ou angústia, visto que suas emoções flutuam entre esses sentimentos diversas vezes durante as obras. Em algumas situações, os próprios narradores nomeiam os sentimentos, no entanto, não sabemos até que ponto essa nomeação é suficiente para expressar o que eles estão sentindo de fato, uma vez que, na maioria das vezes, o que parece é que há uma mistura de todas essas sensações ao mesmo tempo. Verificamos que o propósito, para essas personagens, não é definir os sentimentos que vivenciam, mas encontrar segurança em meio a eles. As

manifestações artísticas e os objetos/espços são promovedores da segurança procurada, mas não sem antes provocarem mais medo, ansiedade, angústia, inquietação.

Nesse sentido, o nosso objetivo, com esta análise, não foi enquadrar e classificar os sentimentos pertencentes à “família do medo” (CICERI, 2004, p. 70), porém, ao contrário, perceber como tais personagens encontram meios para controlarem esse sentimento, não importa em qual nível ele se encontre, seja medo, ansiedade, inquietação, angústia, terror ou pânico. Outrossim, o mais relevante é que, no final de cada uma das histórias, os personagens aprendem a administrar as emoções que sentem. Durante cada narrativa, eles enfrentam um grande processo para aprender a lidar com tais sentimentos, passam da fuga à luta e aprendem a enfrentar seus medos em busca da própria subjetividade.

Outro ponto em comum entre as narrativas bojunguianas analisadas é o fato de os três personagens escolherem espaços fechados para adentrarem seu Reino Encantado: a bolsa – que tem o fecho para não permitir que qualquer um a abra –; os quartos por trás das portas coloridas; o Terraço – que também possui uma porta para evitar que qualquer um entre nesse espaço sem ser convidado. Bachelard (1978, p. 201) já nos apresenta essa relação entre os espaços externos e internos dos sujeitos, dando o exemplo da casa: “se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz”. Nas três obras analisadas, constatamos que esses espaços abrigam, protegem e permitem aos personagens “sonhar em paz” enquanto lidam com cada uma de suas dificuldades.

As três narrativas, igualmente, apresentam diários, literais ou representativos, nos quais os protagonistas inscrevem os acontecimentos de seu cotidiano, seus pensamentos, sonhos, medos e descobertas: a própria narrativa de Raquel e suas cartas e romances; o corredor de portas coloridas de Maria, em que cada porta revela um capítulo de sua vida; o Terraço imaginário de Lucas, para onde ele transporta diversos acontecimentos, reais ou imaginários. Como defende Blanchot (2005, p. 273), “o diário aparece aqui como uma proteção contra a loucura”, isto é, essa “escrita” é também uma forma de proteção e abrigo para cada personagem.

Yi-Fu Tuan, ao discorrer sobre nossa relação com os outros sujeitos e a necessidade de solidão para o desenvolvimento da subjetividade, alega que o “apinhamento é saber-se observado” (TUAN, 1983, p. 69); “as pessoas nos restringem,

mas também podem ampliar nosso mundo. O coração e a mente se expandem na presença daqueles que admiramos e amamos” (TUAN, 1983, p. 72). Notamos que Raquel se sente “apinhada” na presença dos familiares; Maria, na presença da avó; Lucas, na presença do Pai. Do mesmo modo, Raquel se expande na Casa dos consertos, lugar em que as pessoas não a julgam por suas vontades, bem como no seu diálogo com os amigos “inventados” que moram em sua bolsa; Maria se expande na presença de Quico, que não questiona seu modo de ser e seu passado no circo; Lucas se expande na presença de Lenor, que enxerga no garoto toda a potencialidade artística que ele carrega e o instiga a desenvolvê-la.

Por esse motivo, cada um dos personagens, para fugir do apinhamento provocado pela presença dos outros, busca privacidade e solidão para entender e lidar com seus conflitos internos e externos, uma vez que “privacidade e solidão são necessárias para uma reflexão perseverante e uma introspecção rigorosa, e através da compreensão do próprio eu para que se atinja a plena apreciação de outras pessoas” (TUAN, 1983, p. 74).

Por fim, destacamos como toda a jornada vivida por cada um dos personagens é acompanhada de sua relação com a arte, seja a escrita, a arte circense, o teatro ou as artes plásticas. Essas manifestações artísticas, assim como os espaços e objetos, permitem que os protagonistas enfrentem o medo e os problemas de forma criativa, desenvolvendo o imaginário e possibilitando o amadurecimento. Evidenciamos também o papel importante da arte como formador de uma personalidade crítica e reflexiva e, por isso, vista com desconfiança por aqueles que não desejam que sua realidade seja questionada, como pudemos perceber nas três histórias.

Ressaltamos a singularidade do universo narrativo criado pela autora no conjunto de suas obras: uma literatura que se constrói por meio de imagens não facilitadoras, nem estampa um mundo fácil e linear; pelo contrário, há a problematização de situações traumáticas dos sujeitos, que são crianças. A infância, então, abandona a representação simplificadora que se encontra em grande parte da literatura infantil e juvenil para adotar uma projeção artística bem elaborada que descortina um conjunto de emoções traumáticas, como a dor, a angústia, a inquietação e o medo. Lygia Bojunga desvela a complexidade da infância por meio não só de imagens de topofilia, mas especialmente

por imagens de tofofobia, porque os sujeitos – crianças, jovens ou adultos – se constituem de sentimentos e vivências contrastantes, às vezes paradoxais.

Logo, as artes, os objetos, os espaços, o imaginário, a criatividade e o medo são representados de forma polissêmica, permitindo infinitas leituras. Neste trabalho, apresentamos apenas uma dessas leituras, pois acreditamos que as relações entre o que se encontra no exterior com o que está no interior dos sujeitos são relevantes para o processo de subjetivação, tanto dos personagens quanto dos leitores dessas obras, uma vez que pela arte literária o leitor também é subjetivado ao ler essas narrativas.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: **A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; Tradução de Joaquim José Moura Ramos et al. São Paulo: Abril cultural, 1978, p. 181-355.
- BANDEIRA, Manuel. **Antologia poética**. 12.ed. Rio de Janeiro, J. Olumpio, 1981.
- BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1988, p. 7-29.
- BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 270-78.
- BOJUNGA, Lygia. **Tchau**. 17.ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2003.
- BOJUNGA, Lygia. **Aula de inglês**. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2006.
- BOJUNGA, Lygia. **Fazendo Ana Paz**. 6.ed. 1. reimpr. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2007a.
- BOJUNGA, Lygia. **Livro – um encontro**. 6.ed. 1. reimpr. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2007b.
- BOJUNGA, Lygia. **Feito à mão**. 4.ed. 1. reimpr. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2008a.
- BOJUNGA, Lygia. **Nós três**. 4.ed. 4. reimpr. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2008b.
- BOJUNGA, Lygia. **Retratos de Carolina**. 1.ed. 4. reimpr. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2008c.
- BOJUNGA, Lygia. **O meu amigo pintor**. 24.ed. 7. reimpr. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2009a.
- BOJUNGA, Lygia. **Querida**. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2009b.
- BOJUNGA, Lygia. **A cama**. 5.ed. 4. reimpr. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2011a.
- BOJUNGA, Lygia. **Sapato de Salto**. 2.ed. 2. reimpr. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2011b.
- BOJUNGA, Lygia. **A casa da madrinha**. 20.ed. 16. reimpr. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2013a.
- BOJUNGA, Lygia. **Angélica**. 24.ed. 8. reimpr. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2013b.
- BOJUNGA, Lygia. **O sofá estampado**. 32.ed. 11. reimpr. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2013c.
- BOJUNGA, Lygia. **Paisagem**. 7.ed. 4. reimpr. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2013d.

- BOJUNGA, Lygia. **O abraço**. 6.ed. 4. reimpr. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2014a.
- BOJUNGA, Lygia. **Os colegas**. 52.ed. 16. reimpr. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2014b.
- BOJUNGA, Lygia. **Seis vezes Lucas**. 5.ed. 5. reimpr. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2014c.
- BOJUNGA, Lygia. **A bolsa amarela**. 35.ed. 28. reimpr. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2015.
- BOJUNGA, Lygia. **Corda bamba**. 24.ed. 17. reimpr. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2016.
- BORGES, Lilliân Alves. **Nos rastros do sujeito**: espacialidades, subjetivação e dessubjetivação em Memórias do cárcere. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2017, 161 f.
- BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto [et. al.]. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 65-87
- CALVINO, Italo. **Seis Propostas para o Próximo Milênio**: Lições Americanas. Tradução de Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das letras, 1990.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 171-193.
- CESERANI, Remo. Procedimentos formais e sistemas temáticos do fantástico. In: **O fantástico**. Tradução de Nilton Tripadalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006, p. 67-88.
- CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto [et. al.]. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 31-63.
- CHAUÍ, Marilena. Sobre o medo. In: NOVAES, Adauto et al. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 33-82.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 15. ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- CICERI, Maria Rita. **O medo**: lutar ou fugir?: as muitas estratégias de um mecanismo de defesa instintivo. Tradução de Orlando Soares Moreira. São Paulo: Paulinas: Edições Loyola, 2004.
- DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente 1300-1800**: uma cidade sitiada. Tradução de Maria Lucia Machado; tradução de notas Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- D'ELÍA, Karla Alessandra de Amorim. **Uma Abordagem Psicológica Sobre o Medo**. 2013. Disponível em <<https://psicologado.com/atuacao/psicologia-clinica/uma-abordagem-psicologica-sobre-o-medo>> Acesso em janeiro de 2017.
- DOMÈNECH, Miguel; TIRADO, Francisco; GÓMEZ, Lúcia. A dobra: psicologia e subjetivação. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Organização e Tradução). **Nunca fomos humanos**: nos rastros do sujeito. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 111-136.

- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinho. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio**: o dicionário da língua portuguesa. 8. ed. Curitiba: Positivo, 2010. 895 p. Versão Digital em CD.
- FILHO, José Moura Gonçalves. Olhar e memória. In: NOVAES, Adauto [et. al.]. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 95-124.
- FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Tradução: Orlando Neves. Lisboa: Editora Ulisseia, n/d.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 19 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2009.
- FOUCAULT, Michel. As técnicas de si. In: **Ditos & Escritos IX** - Genealogia da ética, subjetividade e sexualidade. Tradução de Inês Abnee Chiquieri. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.
- FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: FOUCAULT, Michel. **A grande estrangeira**: sobre literatura. Tradução de Fernando Scheibe. 1.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 77-135.
- FREUD, Sigmund. Angústia. In: **Conferências introdutórias à psicanálise (1917-1917)**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2014a, p. 422-442. (Obras completas Volume 13)
- FREUD, Sigmund. Inibição, sintoma e angústia. In: **Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014b, p. 9-98. (Obras completas Volume 17)
- FREUD, Sigmund. O inquietante. In: **História de uma neurose infantil (O homem dos lobos): além do princípio do prazer e outros textos**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 247-283.
- 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**. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6033/fantastico-modo/>. Acesso em janeiro de 2017.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. O que significa elaborar o passado; O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. In: **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 97-118.
- GAMA-KHALIL, Marisa Martins. **Por uma arqueologia do leitor**: perspectiva de estudo da constituição do leitor na narrativa literária. Araraquara: 2001. 277p. Tese (Doutorado em Estudos Literários)

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. As teorias do fantástico e a sua relação com a construção do espaço ficcional. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Org.). **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Caetés, 2012, p. 30-38.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A literatura fantástica: gênero ou modo. **Terra Roxa e outras terras**: Revista de Estudos Literários. Londrina, vol. 26, dez/2013. p.18-31.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. J. J. Veiga e seus turbulentos objetos: espaços de inquietação e de medo. In: GARCÍA, Flávio; PINTO, Marcello de Oliveira; MICHELLI, Regina. (Org.). **Vertentes do fantástico no Brasil**: tendências da ficção e da crítica. 1.ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015a, v. 1, p. 173-187.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Objetos insólitos: representações do espaço e do medo em objeto quase de José Saramago. In: FILHO, Ozíris Borges; LOPES, Ana Maria Costa; LOPES, Fernando Alexandre. **Espaço e literatura: perspectivas**. Franca (SP): Ribeirão Gráfica e Editora, 2015b, p. 61-78.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Os objetos e a irrupção do fantástico em *Objeto quase* de José Saramago e *Objetos Turbulentos* de José J. Veiga. In: GARCÍA, Flávio; GAMA-KHALIL, Marisa. (Orgs.) **Vertentes do insólito ficcional – Ensaio I**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015c, p. 198-215.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Edições, 2002.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

ISER, A. Wolfgang. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Tradução de Johannes Kretschmer. 2.ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

LE GOFF, Jacques. **O maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval**. Tradução de Antônio José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 2010.

LENDA DE URASHIMA TARÔ. Disponível em: <
http://paszkowski.com.br/mensagens/mensagens/mensagem_370.htm>. Acesso em 30 de maio de 2016.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011 [recurso eletrônico – versão Kindle].

LEWIS, Clive Staples. Três maneiras de escrever para crianças. In: _____. **As crônicas de Nárnia**. Tradução de Silêda Steuernagel Paulo Mendes Campos. 2.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009, p. 741-751.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural na literatura**. Tradução de João G. Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

MACIEL, Lilian Lima. **Espacialidades reais e fantásticas nas narrativas de Lygia Bojunga**: uma leitura de *A bolsa amarela*, *A casa da madrinha* e *O sofá estampado*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Letras. 2014. 113 f.

MARINHO, Carolina. **Poéticas do maravilhoso no cinema e na literatura**. Belo Horizonte: PUC Minas; Autêntica Editora, 2009.

MARTIN, George R. R. **A guerra dos tronos**. Tradução de Jorge Candeias. São Paulo: Leya, 2010, p. 173-174.

MICHELLI, Regina. Entre fios e teias, o fazer literário de Lygia Bojunga na interface com o insólito. In: GARCÍA, Flávio; PINTO, Marcelo de Oliveira; MICHELLI, Regina. **Vertentes do fantástico no Brasil**: tendências da ficção e da crítica. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015, p. 199-219.

MILANEZ, Nilton. Materialidades da ansiedade: corpo e retorno a si em filmes de fadas. In: FLORES, Giovanna G. Benedetto; NECKEL, Nádia Régia Maffi; GALLO, Solange Maria Leda (Orgs.). **Análise de discurso em rede**: cultura e mídia. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015, p. 233-257.

NOVAES, Adauto. De olhos vendados. In: NOVAES, Adauto [et. al.]. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 9-20.

O MITO DE PANDORA. Disponível em: <
<http://www.olimpvs.net/index.php/mitologia/a-caixa-de-pandora/>>. Acesso em 30 de maio de 2016.

PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre [et al.]. **Papel da memória**. Tradução e introdução de José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999, p. 49-57.

REIS, Carlos. Ad usum fabulae: a ficção da personagem. In: **Boletín Galego de Literatura**, nº 34 / 2º semestre (2005), p. 131-146.

REVEL, Judith. **Michel Foucault**: conceitos essenciais. Tradução de Maria do Rosário Gregolin; Nilton Milanez; Carlos Piovesani. São Carlos: Claraluz, 2005.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROSE, Nikolas. Inventando nossos eus. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Organização e Tradução). **Nunca fomos humanos**: nos rastros do sujeito. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 137-204.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1968, p. 9-50.

ROSSI, Aparecido Donizete. O medo na literatura gótica. In: GAMA-KHALIL, Marisa Martins; SANTOS, Jamille (Org.). **Nos labirintos do medo**: teorias e problematizações sobre o medo na literatura. Rio de Janeiro: Bonecker; Dialogarts, 2018. (No prelo)

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. **O pequeno príncipe**. Tradução de Gabriel Perissé. 2.ed. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2016.

SANDRONI, Laura Constância. **De Lobato a Bojunga**: as renaixências renovadas. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

TODOROV, Tzvetan. Definição do fantástico. In: **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 29-46.

TOLKIEN, John. R. R. Sobre contos de fadas. In: _____ **Árvore e folha**. Tradução de Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013, p. 1-80.

TUAN, Yi-fu. **Espaço e lugar:** a perspectiva da experiência. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

TUAN, Yi-fu. **Paisagens do medo.** Tradução Livia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

VANIER, Alain. Temos medo de quê? **Revista Ágora.** Rio de Janeiro. v. IX n 2 jul/dez 2006.

VOLOBUEF, Karin. Fantástico e encenação da linguagem ficcional. In: GARCÍA, Flávio; PINTO, Marcelo de Oliveira; MICHELLI, Regina. **Vertentes do fantástico no Brasil:** tendências da ficção e da crítica. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015, p. 123-136.