

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE
MESTRADO INTERDISCIPLINAR

JANETE DE JESUS SERRA COSTA

“ERA UMA VEZ UM LUGAR...”: um estudo da espacialidade na literatura
infantojuvenil clássica e contemporânea

São Luís
2012

JANETE DE JESUS SERRA COSTA

“ERA UMA VEZ UM LUGAR...”: um estudo da espacialidade na literatura
infantojuvenil clássica e contemporânea

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação/Mestrado Interdisciplinar Cultura e Sociedade, da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Cultura e Sociedade.

Orientadora: Prof^a Dr^a Márcia Manir Miguel Feitosa

São Luís
2012

Costa, Janete de Jesus Serra.

ERA UMA VEZ UM LUGAR: um estudo da espacialidade na literatura infantojuvenil clássica e contemporânea / Janete de Jesus Serra Costa. -2012.

110 f.

Impresso por computador (Fotocópia)

Orientadora: Márcia Manir Miguel Feitosa

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Maranhão, Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, 2012.

1. Espaço – Literatura infantojuvenil 2. Lugar 3. Imaginário
4. Percepção I.Título.

CDU 82-93:911.3

JANETE DE JESUS SERRA COSTA

“ERA UMA VEZ UM LUGAR...”: um estudo da espacialidade na literatura
infantojuvenil clássica e contemporânea

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação/Mestrado Interdisciplinar Cultura e Sociedade, da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Cultura e Sociedade.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Márcia Manir Miguel Feitosa

Aprovada em: 14, de dezembro de 2012.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Márcia Manir Miguel Feitosa
ORIENTADORA
Universidade Federal do Maranhão

Prof^ª. Dr^ª. Fernanda Maria Abreu Coutinho
Universidade Federal do Ceará

Prof. Dr. Jarbas Couto e Lima
Universidade Federal do Maranhão

Dedico aos meus pais, pelo amor e dedicação infáveis.

AGRADECIMENTOS

Ao Pai supremo, eterno criador, porque sempre e muito tem me ajudado.

À Prof^a. Dr^a. Márcia Manir Miguel Feitosa, pela orientação sensível e ética, por possibilitar o contato com a Geografia Humanista Cultural.

Aos professores do PGCULT/UFMA, Dr. Silvano Alves Bezerra e Dr. Jarbas Couto e Lima, pelas contribuições no exame de qualificação.

Aos advogados, Pedro Duailibe Mascarenhas e Doriana dos Santos Camelo, pela luta na conquista do direito de licença para estudo.

Às minhas queridas irmãs Maria Betânia e Cristiane, pela força e carinho de sempre.

À diretora Vandira de Fátima Lima, à supervisora Ana Cláudia Cruz, do CEEFM Prof^a Maria do Socorro Almeida – anexo João de Deus, pela compreensão solidária.

À colega de turma do mestrado, Ediane Araújo, por dividir as inquietações da vida acadêmica, profissional e do processo de produção da dissertação.

Às amigas do mestrado e do grupo de pesquisa, Cláudia Moraes e Flávia Alexandra, pela amizade carinhosa e interação acadêmica.

Aos colegas do grupo de pesquisa, em especial, Alessandro e Renata, pelos momentos de debates, de integração e de produção do conhecimento.

Aos meus professores, que desde a mais tenra idade, contribuíram para minha formação, ensinando-me o valor dos livros e do conhecimento.

A todos que direta ou indiretamente contribuíram para a elaboração desta pesquisa.

É certo que com a passagem do tempo os contos sempre se renovam, mas é por isso mesmo que suas raízes devem ser muito antigas [...]. A base épica da poesia popular assemelha-se ao verde que se espalha por toda a natureza em múltiplas graduações, que satisfaz e acalma, sem nunca cansar.

(Jacob e Wilhelm Grimm)

Literatura é isso, um texto com face oculta, fundo falso, passagens secretas, um texto com tesouro escondido que cada leitor encontra em lugar diferente e que para cada leitor é outro.

(Marina Colasanti)

RESUMO

A pesquisa que segue tem como intento perscrutar as imbricações interdisciplinares entre a Literatura InfantoJuvenil e a Geografia Humanista Cultural, especificamente nos contos de fadas *Chapeuzinho Vermelho* e *Rapunzel*, de Jacob Ludwig Carl Grimm e Wilhelm Carl Grimm, bem como nas obras juvenis brasileiras: *O Rio e eu*, de Lygia Bojunga Nunes e *Ana Z. aonde vai você?*, de Marina Colasanti, objetivando enfatizar as afinidades teóricas entre Arte e Ciência. Considerando, sob a ótica da teoria da Geografia Humanista Cultural, o espaço como uma categoria essencial desse gênero para a diegese do universo *maravilhoso feérico* de tais narrativas, aborda-se as concepções de espaço, lugar, paisagem, mundo vivido e ser no mundo, a fim de desvelar o complexo relacionamento entre arte literária, imaginário, memória e simbologia, intrinsecamente associados à subjetividade, à percepção e à experiência dos lugares tanto nos seus aspectos positivos, quanto negativos. Assim, a análise enfatizará as diferentes formas de relacionamento com o mundo vivido na criação literária infantojuvenil, por meio da metodologia fenomenológica existencialista, como um tipo de compreensão teórica que valoriza a experiência humana como maneira precípua de entender o envolvimento pessoal do homem com o mundo e com os outros homens que nele vivem. Nessa perspectiva, busca-se delimitar como a topoanálise, a topofilia, a topofobia se manifestam nas obras literárias infantojuvenis clássicas e contemporâneas, a partir do aporte teórico conceitual que abrange a multiplicidade das representações espaciais.

Palavras-chave: Espaço. Lugar. Imaginário. Percepção. Experiência.

ABSTRACT

The following research has as intent the investigation of the interdisciplinary links between the Children's and Young People's Literature and the Cultural Humanistic Geography, specifically in the Grimm Brothers' fairy tales *Little Red Riding Hood* and *Rapunzel*, as well as in the Brazilian books for young people: *The River and Me*, of Lygia Bojunga Nunes and *Ana Z., where are you going?*, of Marina Colasanti, with the intention of focusing the theoretical affinities between Art and Science. Considering, by the light of the Cultural Humanistic Geography, the space as an essential category of this gender to the comprehension of the wonderful and fairy universe of these narratives, are broached the conceptions of space, place, landscape, lived world (Lebenswelt) and Being-in-the-World, to discover the complex relationship between literary art, imaginary, memory and symbolism, deeply associated to subjectivity, perception and experience of the places, in their positives and negatives aspects. Therefore, the analysis will emphasize the different ways of relationship with the lived world in the literary creation for children and young people, using the existentialist phenomenological methodology, as a type of theoretical comprehension that valorizes the human experience as an essential way to understand the personal involvement of man with the world and with the other men that lives in it. In this perspective, it is delimited how the topoanalysis, the topophilia and the topophobia are manifested in the classical and contemporary literary works, since the theoretical support that covers the multiplicity of the spatial representations.

Keywords: Space. Place. Imaginary. Perception. Experience.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	A GEOGRAFIA HUMANISTA CULTURAL: epistemologia para o mundo vivo.....	19
2.1	Aportes teóricos da filosofia: Fenomenologia e Existencialismo.....	28
2.2	A Literatura infantojuvenil e a Geografia Humanista Cultural: proximidades pelo espaço vivo.....	32
3	OS CONTOS DE FADAS: da origem à compilação do gênero.....	37
4	A LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA: da gênese ao <i>boom</i>	50
4.1	A criação literária infantojuvenil brasileira na contemporaneidade.....	58
5	O CLÁSSICO E O CONTEMPORÂNEO À LUZ DA GEOGRAFIA HUMANISTA CULTURAL.....	66
5.1	<i>Chapeuzinho Vermelho</i> : a espacialidade no mundo da magia e do imaginário.....	66
5.2	<i>Rapunzel</i> : a espacialidade do desejo proibido.....	75
5.3	<i>Ana Z. aonde vai você</i> : a espacialidade da mitificação.....	82
5.4	<i>O Rio e eu</i> : a espacialidade da identidade e da memória.....	95
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	104
	REFERÊNCIAS.....	107

1 INTRODUÇÃO

A literatura infantojuvenil tem como matéria a palavra, concomitantemente, é arte e linguagem, que se apresenta como a verdadeira seara da imaginação e pela linguagem literária “é produto de um mecanismo fictício e, no entanto, bem real” (TODOROV, 2003, p. 319). O discurso literário é autônomo para atribuir novos significados às palavras, bem como para criar novas realidades. Assim, pela estilização da linguagem, a literatura promove uma lógica arbitrária para o mundo, as pessoas e os sentimentos. Ainda mais: revela a potencialidade de aproximar-se das realidades fantásticas, maravilhosas e míticas. Dessa forma, a literatura como “espelhos de realidades” produz imagens daquilo que reflete. A despeito disso, Luís Alberto Brandão Santos e Silvana Pessôa de Oliveira (2001, p. 73) afirmam:

Só é válido afirmar que o texto literário reproduz a realidade se se entende que reproduzir significa, literalmente, *produzir de novo*, ou seja, em um gesto que é, de certo modo, repetição, gerar uma realidade diferente. [Grifos originais].

Nessa perspectiva, a literatura infantojuvenil, com a força de sua ação criadora, pela recorrência ao imaginário e à fantasia, dá materialidade às diversas realidades espaciais articuladas por meio do mosaico de representações simbólicas, de imagens sensoriais e de significações evocadas tanto pela sua plurissignificação linguística quanto pela capacidade transgressora da sua organização discursiva.

O presente estudo considera o espaço na literatura infantojuvenil como uma das principais categorias da narrativa, pois nele as demais categorias aparecem integradas com o lugar físico, em que circulam as personagens e se desenrola a ação (espaço social), assim como com o espaço psicológico (ambiente das atmosferas interiores) e ainda pelas “incidências semânticas que o caracterizam” (REIS; LOPES, 1988, p.129). Através da riqueza espacial da literatura infantojuvenil, que se apresenta múltipla, ora como espaço, ora como lugar, é possível perscrutar o seu potencial de representação simbólica de uma realidade imaginada, carregada de significados que agregam valores, sentimentos, subjetividade e emoções. O espaço literário (imaginário), assim como o geográfico (real), são espaços de vivência, habitados e vividos, situando espacialmente o homem no mundo. Nesse sentido, as

correlações existir/habitar e ser/estar estão intrinsecamente vinculadas à condição e existência humanas, mostrando como tanto a literatura quanto a geografia têm interesse pelo espaço de vivência. Talvez por isso Gaston Bachelard, na obra *A poética do espaço* (1957), assevere que as reflexões acerca do espaço e da toponímia (estudo psicológico sistemático dos locais de intimidade) são de suma relevância para o entendimento de toda consciência humana subjetiva, que estabelece maneiras relacionais do sujeito para com o espaço por meio de características intrínsecas ao ser humano, tais como a memória, a percepção e a experiência. Outrossim, releva que a experiência temporal é fugidia, o tempo vivido é irreversível, enquanto que a experiência espacial tende a resistir à fugacidade do tempo, realizando-se na continuidade:

É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem especializadas. Localizar uma lembrança no tempo não passa de uma preocupação de biógrafo e corresponde praticamente apenas a uma espécie de história externa, uma história para uso externo, para ser contada aos outros. {...} Mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços da nossa intimidade. {...} Mesmo quando eles estão para sempre riscados do presente, doravante estranhos a todas as promessas de futuro, mesmo quando se perdeu a mansarda, ficará para sempre o fato de que se amou um sótão, de que se viveu numa mansarda. (BACHELARD, 2008, p. 29).

Nessa perspectiva, o pensamento bachelardiano é referência marcante da fenomenologia para os geógrafos humanistas, como, por exemplo, para Yi-Fu Tuan. Ao propor uma “fenomenologia espacial”, o autor argumenta que certos valores associados ao espaço tendem a se cristalizar, causando a impressão de que preexistiam antes de quaisquer conceptualizações, que, na acepção bachelardiana, são “imagens”, determinantes da “imaginação poética”. Contribui com a Geografia apresentando a concepção de topofilia, “isso porque pretendemos examinar imagens bem simples, as imagens do *espaço feliz*. Nessa perspectiva, nossas investigações mereceriam o nome de *topofilia*” (BACHELARD, 2008, p. 19), neologismo que designa as relações pessoais de afeição e de intimidade com o meio, bem como “a toponímia [que] seria então o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima” (BACHELARD, 2008, p. 28). Numa espécie de “fenomenologia da alma”, Bachelard, em *A poética do devaneio* (2009), retoma a infância como um tema do devaneio, tido como a sensibilidade que permite reavivar momentos esquecidos, desvelando, assim, as marcas da vivência infantil no

discurso científico. Desse modo, apresenta um olhar fenomenológico¹ tanto das imagens do espaço como da simbologia da casa, enquanto manifestações dos lugares físicos que estão impressas na memória e no inconsciente, que emergem sob o signo da potencialidade criadora da imaginação literária, materializadas na linguagem simbólica, plurissignificativa e polifônica da literatura. Por isso, para Antônio Dimas (1994, p. 44), o mais interessante no estudo bachelardiano “é a junção entre rigor científico e experiência pessoal nunca descartada, confluindo ambos os vetores para associações surpreendentes e reminiscências arquetípicas do ser humano”.

A partir desses postulados fenomenológicos, geógrafos como Yi-Fu Tuan, fundamentando-se na obra de Bachelard (*La Terre lês Rêveries de La Volonté, La Poétique de L'Espace e L'Eau et lês Rêves*), propõem uma Geografia centrada na relação subjetiva do homem com o espaço geográfico, desenvolvendo conceitos como topofilia (definida como liame de afeição que une as pessoas aos lugares) e topofobia (relação de medo e temor que se estabelece com determinados espaços). O autor também considera que as ideias de espaço e lugar indicam experiências comuns e seus significados se fundem. A indissociabilidade das ideias de espaço e de lugar encontra-se no fato de que só temos consciência de uma pela oposição à outra, haja vista que lugar conota segurança, estabilidade e pausa, enquanto que o espaço representa mobilidade e liberdade. O espaço é mais abstrato que o lugar, posto que este se refere aos centros de intimidade e de sentido. Portanto, espaço e lugar são complementares: o que se inicia como espaço indiferenciado acaba assumindo a configuração de lugar à medida que o conhecemos e o dotamos de valor, ou seja, à proporção que lhe direcionamos uma intencionalidade composta de sentimentos e de significados.

O pensamento fenomenológico, na Geografia, possibilitou ampliar novos campos de pesquisa, provocando o interesse pelas percepções, representações e atitudes ante o espaço. Outrossim, desenvolveu a sensibilidade para a humanização das paisagens, apreendendo as dimensões simbólicas e psicológicas que orientam

¹ Gaston Bachelard procurava os significados presentes na percepção humana. Para ele, a imaginação que nos liga à essência do objeto e dos elementos de Empédocles: a água, o ar, a terra e o fogo é proveniente da profunda interação entre o nosso corpo e o mundo. Por meio do devaneio, é possível acessar a riqueza inesgotável do real, que é vivido antes de ser pensado.

a ação humana e que nela fixam suas marcas na paisagem. Nesse sentido, a Geografia

Humanista Cultural enfoca a experiência humana, partindo do sujeito e de suas experiências temporais e espaciais, pois é por meio delas que o homem se relaciona/conhece o mundo. Logo, Maria Geralda de Almeida, no texto “Aportes teóricos e os percursos epistemológicos da Geografia Cultural” (2008, p. 35), advoga que:

A corrente humanista busca referências variadas, tem um ecletismo voluntário, sem excluir nenhuma via, pois a exclusão é encarada como um risco de limitação e de empobrecimento. A delimitação espaço-temporal do humanismo recolocou o homem no centro de suas preocupações. É o homem, considerado em toda a sua complexidade cultural e antropológica, que faz aparecer novos pontos de vista para compreender o sentido da arte, da literatura e de todo o conjunto que expressa o campo da atividade humana.

As análises do mundo vivido e da espacialidade humana postas em foco pelo veio humanístico na Geografia aproximaram esta última da Literatura, ambas com linguagens peculiares, porém compartilhando de conceitos afins como a espacialidade, abrindo-se, dessa maneira, para o diálogo interdisciplinar. A arte literária, com sua potencialidade de representatividade e transcrição criativa dos espaços, lugares e paisagens vividos, exprime a condição e existência humanas na Terra, sendo capaz de expressar como o homem sente e pensa o mundo. Deste modo, justifica-se o interesse dos geógrafos humanistas pela linguagem literária enquanto meio investigativo profícuo à procura de perceber, no espaço da imaginação, a presença dos elementos subjetivos que atuam sobre os significados e valores associados à espacialidade, o que pode ser observado por meio da seguinte argumentação:

A partir dela e (não nela) os significados, o sentido dos lugares, as identidades territoriais, os sentimentos de desterritorialização e de envolvimento com o meio, a percepção da paisagem, os sentimentos topofóbicos e topofílicos (rejeição e afeição aos lugares), além dos símbolos e metáforas de natureza espacial e telúrica tornaram-se foco do estudo geográfico de obras literárias. (MARANDOLA JÚNIOR; OLIVEIRA, 2010, p. 131).

Dessa maneira, o presente trabalho intenciona, com a imbricação entre Literatura infantojuvenil e Geografia Humanista Cultural, analisar de que forma se apresentam as inquietações humanas no espaço dessa literatura, uma vez que os

textos infantojuvenis representam também, dentre outras questões, a relação que o ser humano estabelece com o mundo em que vive, apresentando ambientes dotados de valor, significações e sentimentos, em que são articuladas vivências e experiências que os caracterizam como espaço ou lugar, capaz de exprimir o *mundo vivido* (mundo que experienciamos diretamente) e o *ser no mundo* (a existência humana no mundo).

Os gêneros literários infantojuvenis não só podem, mas devem ser utilizados como rico material a ser interpretado à luz das várias representações do espaço. Intenta-se, dessa forma, compreender como se configura a relação subjetiva vivida pelas personagens com os lugares e, conseqüentemente, como se desvela a apreensão do mundo no espaço da narrativa, justamente por meio das concepções de espaço, lugar, tofobia, tofilia e topoanálise, fundamentadas na percepção, experiência, valores e atitudes inerentes ao ambiente da vida humana. Nesse sentido, o pensamento de Roland Barthes acerca da linguagem literária, que, outrossim, pode ser tida como conhecimento criativo, ratifica a interdisciplinaridade pretendida, ao afirmar que “a literatura assume muitos saberes. [...] pois todas as ciências estão presentes no monumento literário”. (BARTHES, 2007, p.17).

Mediante o exposto, faz-se necessário apresentarmos os motivos acerca da escolha do *corpus* literário da pesquisa. A predileção pelos contos infantis clássicos *Chapeuzinho Vermelho* e *Rapunzel* (1812), de Jacob e Wilhelm Grimm, deu-se pelo seu potencial de unir em torno de si crianças e adultos de todas as culturas, idades, lugares e etnias. São contos amplamente conhecidos e estudados sob diversas óticas, mas aqui o nosso olhar é geográfico, atendo-se, no primeiro conto, ao espaço vivido da floresta e da casa, com enfoque na relação estabelecida por Chapeuzinho Vermelho com esses lugares, evidenciando os sentimentos e emoções desencadeados pelo meio e pelos outros que coabitam esses locais. Quanto ao segundo conto, atemo-nos ao jardim, à torre e ao deserto que, por suas simbologias, são espaços determinantes para o desenvolvimento do fio narrativo, assim como desvelam o mundo sensível da protagonista. Acreditamos que nossa escolha também encontra respaldo na consideração elaborada por Bruno Bettelheim, em sua célebre obra *A psicanálise dos contos de fadas* (2007), ao afirmar que:

Os contos de fadas são ímpares, não só como uma forma de literatura, mas como obras de arte integralmente compreensíveis pela criança como nenhuma outra forma de arte o é. Como sucede com toda grande arte, o significado mais profundo do conto de fadas será diferente para cada pessoa, e diferente para a mesma pessoa em vários momentos de sua vida. (BETTELHEIM, 2007, p. 21).

Isso se coaduna ao fato de que, independentemente de sua antiga gênese, os contos de fadas sobreviveram e se difundiram para outros continentes, resistindo às profundas transformações ocorridas ao longo do tempo, como o avanço da tecnologia, os hibridismos, as novas formações identitárias, a constituição dos sujeitos desterritorializados que configuram o cenário contemporâneo, tido como pós-moderno, o contexto histórico de renovação da Geografia Cultural norte-americana como Geografia Humanista. Coincidentemente, este contexto pós-moderno marca o renascimento da literatura infantojuvenil brasileira, que vive o chamado *boom* da literatura, com o surgimento de produções literárias voltadas tanto para questões socioculturais quanto imaginárias e interiores do universo infantil, bem como pelo surgimento da valorização estética da obra infantojuvenil.

Para valoração das obras do acervo literário infantojuvenil brasileiro contemporâneo, que é uma atitude recente e significativa, pois até bem pouco tempo foi tratada pela crítica literária como subgênero, compartimos do pensamento de Nelly Novaes Coelho (2000a, p. 27), quando aponta que:

A literatura infantil é, antes de tudo, literatura: ou melhor, é arte: fenômeno de criatividade que representa o mundo, o homem, a vida, através da palavra. Funde os sonhos e a vida prática, o imaginário e o real, os ideais e sua possível/impossível realização....

Para tanto, selecionamos as novelas juvenis *Ana Z, aonde vai você?* (1993), de Marina Colasanti e *O Rio e eu* (1999), de Lygia Bojunga Nunes, já que, no estudo pretendido, buscamos apreender do maravilhoso feérico dessa literatura o sentido de uma geografia vivida, considerando as mediações complexas entre o real, o simbólico e o imaginário, visto que existe uma dimensão concreta (transcrição do espaço real) e uma dimensão simbólica (as representações) que atuam reciprocamente. O espaço ficcional é produzido segundo o imaginário da literatura que não pode se desfazer da materialidade e concretude reais.

A escolha da referida obra de Marina Colasanti se dá pela fecunda representatividade da autora no gênero literário infantojuvenil, pelo resgate da

fantasia e do imaginário, pois, como observam Lajolo e Zilberman (2006, p. 128), ela está entre aqueles que “apontam para outros caminhos que sugerem o esgotamento da representação realista”, revitalizando o fantástico com toques de magia e de surrealismo. Mas, sobretudo, por se tratar de uma narrativa da viagem fantástica realizada pela protagonista Ana Z., em que as experiências vividas estão organizadas numa ordem transgressora, acontecendo em espaços subterrâneos e exteriores afastados um dos outros, interligados em tempos (astronômicos, míticos) distintos, compondo um relevante momento da história da menina. Assim, para análise da novela juvenil, consideramos os aspectos e elementos simbólicos/míticos da viagem realizada pela protagonista, a fim de atingirmos a essência da odisseia percorrida por Ana Z e os desdobramentos dessa viagem para sua identidade.

Nossa escolha da obra *O Rio e eu* (1999), de Lygia Bojunga Nunes, está fundamentada na linguagem literária criativa e poética que constrói o intenso relacionamento afetivo da protagonista com a cidade imaginária e real, expressando os sentimentos e significados que envolvem a descoberta e o conhecimento do Rio de Janeiro, onde a vida subjetiva e a identidade se inter-relacionam com a realidade e a imaginação. Assim, nosso *corpus* literário evidencia a intrínseca relação entre criação literária e espacialidade, uma vez que o estudo da espacialidade implica a perscrutação da sua representação. A partir disso, nosso estudo justifica a sua interface com o *corpus* teórico conceitual dado pela Geografia Humanista Cultural, que se direciona ao maravilhoso feérico da literatura infantojuvenil como meio de expressão de valores, memória, imaginação, sentimentos de intimidade e de pertencimento, bem como de repulsa e de temor, vinculados ao espaço. Sabe-se que a linguagem literária consegue exprimir os aspectos e traços humanos que constituem as diferentes representações do ambiente geográfico, por meio da transcrição das diversas formas de habitar e de se relacionar com o mundo pela expressão do imaginário advindo da relação com os lugares e paisagens. Nessa perspectiva, e de acordo com o renomado geógrafo chinês Yi-Fu Tuan (1983, p. 9), a experiência compreende “as diferentes maneiras através das quais uma pessoa conhece e constrói a realidade”, e o resultado dessa formação engloba a sensação e a percepção impregnadas de subjetividade, ou seja, é o meio que possibilita a experiência, forma pela qual os indivíduos concebem e constroem sua realidade, imputando-lhes valores positivos ou negativos.

Nesse sentido, a perspectiva de análise estará fundamentalmente embasada na inter-relação entre crítica literária e percepção do espaço, uma vez que nosso intento é elaborar um estudo interdisciplinar que articule, em seu escopo teórico, a aproximação de áreas afins das Humanidades, no intuito de compreender o espaço enquanto fenômeno vivido e sua profunda influência na formação das identidades das personagens. Logo, faz-se pertinente a abordagem de teóricos que analisam os significados de ser/estar-no-mundo, mundo vivido e geograficidade à luz da experiência e da subjetividade, dentre outros conceitos-chave dados pela Geografia Humanista Cultural. Para tanto, será necessário um estudo minucioso das obras dessa vertente da ciência geográfica, que têm como principais representantes o chinês Yi-Fu Tuan², além de Eric Dardel³ e Anne Buttimer, precursores dessa corrente. No cenário acadêmico brasileiro, encontram-se também relevantes contribuições oferecidas por Werther Holzer, Eduardo Marandola Jr., Lívia de Oliveira e outros⁴ estudiosos que entrecruzam importantes perspectivas e diálogos entre Literatura, Geografia e Paisagem, numa abordagem interdisciplinar que dirimi o tradicional distanciamento entre Ciência e Arte.

O trabalho está organizado da seguinte forma: o primeiro capítulo trata da evolução epistemológica da Geografia, da sua fundamentação filosófica pautada na fenomenologia e no existencialismo e, ainda, dos caminhos de aproximação entre a Geografia e a Literatura.

O segundo capítulo aborda os aspectos históricos, culturais e estéticos da constituição literária dos contos de fadas, enfatizando a sua relevância para a

² Este trabalho enfoca as seguintes obras do autor: *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes, valores do meio ambiente* (1980), que compreende uma investigação acerca dos valores e atitudes humanas em relação ao meio ambiente, ainda a aceção de topofilia como o vínculo de afeição atribuído ao lugar; *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência* (1983), que aborda as concepções de espaço e lugar, assim como o conceito de apinhamento como expressão da relação intersubjetiva; *Paisagens do Medo* (2005) apresenta uma reflexão sobre um tema que interpela o ser humano – o medo – em seus diversos significados e nas diferentes fases da vida humana, enfatizadas na análise literária dos contos infanto-juvenis.

³ Geógrafo humanista francês que apresenta a concepção de “geograficidade” (geografia vivida por meio da exploração do mundo e dos vínculos de cada indivíduo com a Terra), que contribui para o estudo com a obra seminal *L’Homme et la Terra: nature de la réalité géographique*, traduzida no Brasil por Werther Holzer, em 2011. *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica* apresenta estudos geográficos com enfoque fenomenológico, destacando a complexa rede de significações que constituem o conhecimento intuitivo e perceptivo.

⁴ Entre os geógrafos brasileiros dessa corrente destacam-se Lúcia Helena Batista Gratão e Antônio Cordeiro Feitosa; assim como autoras da crítica literária, entre elas, as professoras doutoras Ida Ferreira Alves, da Universidade Federal Fluminense e Márcia Manir Miguel Feitosa, da Universidade Federal do Maranhão e orientadora deste trabalho.

formação do gênero infantil clássico, justificando-a ainda como rica fonte a ser interpretada à luz da percepção do espaço. No terceiro capítulo será apresentada a formação histórico-cultural e estética da literatura infantojuvenil brasileira, bem como as indagações a respeito de quem seria o leitor dessa literatura. Ainda, pondera considerações acerca da literatura infantojuvenil contemporânea no Brasil, abordando suas temáticas e a renovação estético-literária que alguns representantes desse período suscitaram para esse gênero. O quarto capítulo compreende a análise literária dos contos selecionados para o presente estudo, com a demonstração de como se estabelece a imbricação entre Literatura e Geografia. Por meio da metodologia fenomenológica procuraremos apreender e perceber o sentido do mundo vivido e do ser-no-mundo no espaço das obras literárias infantojuvenis, centrando-nos no referencial teórico-conceitual da Geografia Humanista Cultural. Haja vista que o nosso objetivo geral é investigar os contos infantojuvenis clássicos e contemporâneos à luz da teoria da percepção da paisagem, tendo por base o diálogo entre a Geografia Humanista Cultural e a Literatura infantojuvenil, a fim de desvelar os aspectos subjetivos que constituem a relação com o mundo. O que cooperou para a constituição dos objetivos específicos: examinar como se configura a relação das personagens com o mundo vivido enquanto espaço ou lugar; identificar como se refletem a atitude, os valores e a memória humana, por meio da experiência perceptiva, das relações subjetivas e intersubjetivas no espaço da literatura infantojuvenil; analisar como são representadas as concepções de topofobia, topofilia, espaço e lugar no imaginário fantástico e maravilhoso do gênero literário infantojuvenil. Nosso estudo foi elaborado a partir de pesquisa bibliográfica.

O procedimento metodológico empregado para a crítica literária é o fenomenológico, que procura investigar a essência da constituição do mundo por meio das vivências intencionais da consciência, a fim de compreender como se processa o sentido do mundo e de que forma o homem se configura como ser envolvido com o universo. Assim, a fenomenologia entrelaçada à Literatura não se restringe à simples transcrição do lugar e do espaço, antes permite deslindar a essência do pensamento e do sentimento humanos pelo mundo, objetivo deste estudo que o destaca no contexto da interdisciplinaridade.

2 A GEOGRAFIA HUMANISTA CULTURAL: epistemologia para o mundo vivido

Teóricos norte-americanos como Carl Sauer, na sua obra *A morfologia da paisagem* (1925), argumentavam que a Geografia estava além da ciência, porque ultrapassava os aportes conceituais e metodológicos do paradigma positivista. Tal reflexão alicerçou e consolidou a Geografia Cultural enquanto área de conhecimento interessada no papel simbólico da cultura na relação do homem com o espaço geográfico e, ainda, como campo de pesquisa do cenário acadêmico norte-americano. Porém, a década de 40 vivenciou o declínio da ciência geográfica, o que tornou evidente a necessidade de uma renovação profunda dessa disciplina.

Em 1947, John Kirtland Wright, presidente da *Association of American Geographers* (AAG), enfatiza a necessidade de produzir uma “geosofia histórica”, conceituada como o estudo do conhecimento geográfico criado por geógrafos e não geógrafos. Tal pensamento impôs um redimensionamento na Geografia Cultural clássica, que não podia se centrar apenas em um aspecto da realidade humana – a dimensão simbólica da cultura. Antes pretendia ampliar os instrumentos epistêmicos usados na produção dos estudos interessados nos fenômenos humanos. Para tanto, a subjetividade foi incorporada à ciência geográfica, o que relevou o indivíduo em seu papel ativo e construtivista, bem como agente transformador da sua realidade geográfica. Trata-se de um sujeito que apreende/percebe o mundo e desenvolve emoções como sentimento de pertencimento, afetividade com o lugar, relações de medo e repulsa por determinados espaços.

Outro teórico importante é Eric Dardel (1952) que, na obra *O homem e a terra: natureza da realidade geográfica*, embasado nos princípios fenomenológico-existencialistas, afirma que os homens não param de se questionar sobre as razões de sua presença na terra, eles sentem a necessidade de dar um sentido a sua existência e ao mundo no qual vivem, é disso que os geógrafos devem partir de sua análise (DARDEL, 2011). O que Dardel defendia era o espaço geográfico definido fenomenologicamente, ou seja, a geograficidade. Portanto, como argumenta Besse em relação a Dardel, trata-se, então, “de retornar, filosoficamente falando, de uma maneira não regressiva, a este mundo anterior à ciência, do qual a ciência proveio, mas cuja presença ela afasta”. (BESSE, 2006, p. 85).

No início da década de 60, David Lowenthal, ex-aluno de Carl Sauer, propõe uma nova epistemologia para a Geografia a partir do debate suscitado por Wright, defendendo um projeto científico que abrangesse “as diversas maneiras de observação, o consciente e o inconsciente, o objetivo e o subjetivo, o fortuito e o deliberado, o literal e o esquemático” (HOLZER, 2008, p. 138), a dita geosofia (preocupação com o meio individualmente apreendido).

Contudo, nos anos 70, uma obra seminal de Edward Relph, intitulada *The Phenomenon of Place* (1973), reafirma a fenomenologia como rico aporte teórico metodológico para a Geografia, sem enveredar pelo paradigma comportamentalista, porque reconhecia que a fenomenologia, através de seu posicionamento em relação ao ser cognoscente e ao objeto a ser conhecido, poderia ser utilizada para realizar uma exposição profunda do espaço vivido da experiência humana. Com isso, por meio da intencionalidade (apreensão teórica das realidades vividas), podia-se identificar a essência da estrutura perceptiva.

A partir dessa contribuição *sine qua non*, geógrafos como Mercer e Powell (1972) e Tuan (1974) apresentam, em suas obras, considerações acerca das relações entre a ciência geográfica e a fenomenologia, evidenciando que os fundamentos da fenomenologia – o percebido, o vivido, por meio do sentido e da subjetividade concebida – podiam desenvolver uma nova construção epistemológica da Geografia, sobretudo, no tocante às categorias espaciais como lugar, espaço vivido, ser-no-mundo e paisagem. Para Jean-Marc Besse, na sua obra *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia* (2006, p.77),

(...) no campo de pesquisa próprio da geografia, a perspectiva fenomenológica se desenvolveu como uma resposta crítica (uma reação) à hegemonia do positivismo [...] um novo paradigma se instalou na disciplina, cristalizado no conceito de *espaço*. [Grifo original].

O método fenomenológico foi utilizado para reconhecer as experiências, os sentimentos, a subjetividade, a intersubjetividade e o entendimento do homem acerca do espaço que habita, objetivando entender e valorizar esses aspectos. Porquanto a fenomenologia é o estudo das essências, e toda problemática, de acordo com ela, restringe-se em explicar o significado das essências: a essência da percepção, por exemplo. Maurice Merleau-Ponty, no prefácio da sua obra clássica *A Fenomenologia da Percepção* (2006, p. 01), argumenta que, para essa filosofia, “o

mundo já está sempre *ali*, antes da reflexão, como uma presença inalienável, e cujo esforço todo consiste em reencontrar este contato ingênuo com o mundo, [...] mas é também um relato do espaço, do tempo e do mundo *vividus*”. [Grifos originais]. Para ele, a existência do mundo independe do pensamento humano, porém o mundo tem que estar aí para ser pensado e a nossa experiência a respeito dele é infinita, porque existe sempre algo a mais a ser experimentado. O sentido do mundo reside na experiência/percepção particular que cada sujeito possui sobre ele, uma vez que o significado é sempre direcionado a alguém.

Outra contribuição fulcral na busca pela renovação da Geografia Cultural foi a de Anne Buttmer (1974) que, na obra *Values in Geography*, apresenta um estudo a respeito da utilização da fenomenologia e do existencialismo pela ciência geográfica. Para a autora, o mérito de ambas as filosofias é abranger a totalidade do ser. Assim, estava delineado o percurso para se atingir a identidade humanística da Geografia. Em 1976, com *Humanistic Geography* ou Geografia Humanística, de Yi-Fu-Tuan, confirma-se a pretensão de consolidar uma visão holística sobre o homem e o seu ambiente, almejando compreender o mundo enquanto espaço vivido e de vivência, onde cada sujeito percebe a sua realidade geográfica de modo peculiar, sendo cada noção composta de uma consciência fundamentada em experiências próprias.

A partir desse momento, a Geografia Humanista se constitui como campo autônomo, embasada nos princípios fenomenológico-existencialistas a fim de dar conta da existência humana e da experiência de mundo, o que pode ser explicado através do argumento de Tuan (1982, p. 145):

A Geografia Humanista procura um entendimento do mundo através do estudo das relações das pessoas com a natureza, do seu comportamento geográfico, bem como dos seus sentimentos e ideias a respeito do espaço e do lugar.

O francês Gaston Bachelard – epistemólogo, filósofo da ciência e teórico da imaginação – apresenta temas que posteriormente fundamentaram os estudos da Geografia Humanista. Nas obras *Topophilia* (1974), *Space and Place: humanistic perspective* (1979), *Space and Place* (1983), Yi-Fu Tuan sustenta e explica concepções de espaço percebido, ser no mundo, topofilia, topofobia enquanto categorias geográficas inter-relacionadas e vinculadas aos lugares e paisagens a

partir das argumentações indicadas na obra seminal *A poética do espaço* (1957). Tais temas são apontados do seguinte modo:

Isso porque pretendemos examinar as imagens do espaço feliz. Nessa perspectiva, nossas investigações mereciam o nome de Topofilia. Visam determinar o valor humano dos espaços de posse dos espaços defendidos contra forças adversas, dos espaços amados. Por razões não raro muito diversas e com as diferenças que as nuances poéticas comportam, são *espaços louvados*. Ao seu valor de proteção, que pode ser positivo, ligam-se valores imaginados, e que logo se tornam dominantes. O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação. (BACHELARD, 2008, p. 19).

Por isso, o que importa para uma fenomenologia da imaginação poética é tratar o “*espaço como instrumento de análise para a alma humana*” (BACHELARD, 2008, p. 19). Com essa consideração proferida na introdução, o autor torna claro o que objetiva com a obra *A poética do espaço*. O livro configura-se como um tratado psicológico, fenomenológico e poético a respeito das imagens desencadeadas a partir dos diferentes espaços recorrentes na literatura: casa, porão, sótão, cabana, dentre outros. O autor argumenta que, por meio do espaço, pode-se alcançar uma fenomenologia da imagem, ou seja, compreender a imagem em sua gênese e essência. Com essa argumentação, Bachelard revela-se adepto da interdisciplinaridade, inter-relacionando Literatura, Filosofia e Psicologia. Ainda na introdução, ao expor seu objetivo com a referida obra: “examinar imagens bem simples, as imagens do espaço feliz” (2008, p.19), esclarece a sua escolha pelos espaços íntimos (casa, quarto, dentre outros), que fazem parte da vivência humana, desencadeando sentimentos, lembranças e emoções.

É justamente a partir dessas contribuições conceituais que a ciência geográfica sofreu inflexões no decorrer do tempo, ocasionando tanto o aperfeiçoamento de seus instrumentos de pesquisa, como também a abertura aos suportes teóricos e metodológicos de outras disciplinas como a Filosofia, a Antropologia e a Psicologia, superando a sua origem epistemológica de ciência do espaço físico para desenvolver a sensibilidade para a humanização do espaço e para o entendimento do papel da cultura na configuração do mundo. Assim, a Geografia Humanista Cultural, com o seu aporte teórico-conceitual dado pela fenomenologia existencialista, ocupa-se em investigar a complexidade das

dinâmicas culturais, subjetivas e intersubjetivas que atuam nas relações que o homem estabelece com o mundo enquanto meio individualmente apreendido. O método fenomenológico-existencialista possibilita à ciência geográfica a busca pela essência da realidade dos fenômenos espaciais, no sentido de compreendê-la na sua completude, enfatizando a relevância das percepções, dos aspectos socioambientais e, finalmente, da intersubjetividade da consciência que, de modo geral, integra o mundo vivido, o qual abrange a memória, a identidade, a experiência, os sentimentos, a imaginação e o simbólico. Isso encontra reforço no argumento de Merleau-Ponty (2006, p. 03) acerca do significado e da abrangência da ciência:

Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exatamente seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo da qual ela é a expressão segunda. [...] A ciência não tem e não terá jamais o mesmo sentido de ser que o mundo percebido, pela simples razão de que ela é uma determinação ou uma explicação dele.

Deste modo, para superar a objetividade e a abstração demasiadas da ciência, o pensamento fenomenológico reintegra o mundo da ciência ao mundo da vida (*Lebenswelt*), que é o espaço da vivência cotidiana. Portanto, para surgir o liame dessa interligação, é preciso associar as teorias a uma espécie de experiência que Husserl denomina de “antipredicativa”, ou seja, *a priori* as formulações de conceitos e de juízos, porque essa experiência é a da percepção do sensível e do mundo vivido. Sob esse prisma, entende-se que a ciência é produto da experiência e, portanto, um completo referencial do mundo não pode colocar à margem os sujeitos da experiência. Visto que o mundo é caracterizado e identificado de maneiras distintas, coube aos geógrafos humanistas perscrutar como se configuram os valores, atitudes, percepção e sentimentos na relação humana com o mundo. Esta identidade humanista⁵ da ciência geográfica permite o entrelaçamento com

⁵ Werther Holzer, na sua dissertação *A Geografia Humanista: sua trajetória de 1950 a 1990*. Rio de Janeiro, 1992. (Pós-graduação em Geografia). Universidade Federal do Rio de Janeiro, apresenta relevante argumentação acerca da formação humanista do pensamento geográfico, ao corroborar com a tese de que a Geografia Humanista provém do interesse de geógrafos históricos eculturalistas que, a partir dos anos setenta, estiveram empenhados em renovar suas disciplinas (com contribuições da antropologia, psicologia, sociologia) através de estudos centrados na subjetividade

outros saberes – a arte, por exemplo. Assim, a literatura, enquanto arte e linguagem intimamente atrelada à condição e existência humanas, é capaz de exprimir o mundo sentido e subjetivamente concebido, relacionando-se com os princípios e a gênese do significado e da experiência. Por isso, Marco Antônio Correia (2006, p. 69), no texto intitulado “Ponderações reflexivas sobre a contribuição da Fenomenologia à Geografia Cultural”, argumenta:

Como a fenomenologia discute o percebido, o vivido, através do sentido e subjetivamente percebido, pode-se depreender que estes fundamentos – já identificados por alguns geógrafos humanistas, fenomenológicos e da percepção podem enriquecer a construção epistemológica e metodológica da geografia, principalmente no que diz respeito a categorias como lugar, espaço vivido e paisagem, dinamizando até outros fundamentos da ciência geográfica.

A renovação epistêmica da ciência geográfica coincide com o contexto da dita pós-modernidade e com o advento dos estudos culturais⁶, que instigaram trocas entre geógrafos e especialistas, o que contribuiu significativamente para a aproximação da geografia com as ciências sociais, “desenvolvendo uma geografia humana que não se limitava nem à demografia nem a uma morfologia dos habitats para pensar a articulação entre relações sociais e estruturas espaciais” (MATTELART & NEVEU, 2004, p.192).

Nessa perspectiva, a revolução e renovação epistêmicas da ciência geográfica contribuíram para a sua aproximação e inter-relação com outros saberes, pois, para compreender a “multidimensionalidade do ser e a complexidade do mundo” (MORIN, 2008), faz-se necessária a interdisciplinaridade. Geógrafos humanistas como Yi-Fu Tuan (1980) argumentam que, por meio do estudo da relação dos seres humanos com o meio ambiente, é possível deslindar os vínculos estabelecidos com o meio, assim como as ideias e os significados a respeito do

das interações humanas com o mundo. Quanto ao aporte filosófico, o referido autor advoga que ela recorre à fenomenologia-existencialista, cujo enfoque incide sobre a valorização do ser humano e, por conseguinte, sobre o reconhecimento da subjetividade e da existência como fontes para o conhecimento. Outrossim, outro aspecto importante apontado por ele é que nunca houve um afastamento efetivo da Geografia Cultural, mas uma procura em se distinguir dos que se utilizavam do positivismo como método.

⁶ De acordo com Ana Carolina Escosteguy, no ensaio Estudos Culturais: uma introdução, traduzido e publicado no livro *O que é, afinal, Estudos Culturais?*, “sob a perspectiva teórica, os estudos culturais refletem a insatisfação com os limites de algumas disciplinas, propondo, então, a interdisciplinaridade” (2010, p. 137).

espaço, paisagem e lugar. De acordo com Tuan, em *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência* (1983), os lugares experienciados adquirem sentidos peculiares, pois os sentimentos e as emoções individualizam os valores, atitudes e experiências humanas:

São termos familiares que indicam experiências em comum. Espaço é mais abstrato do que lugar. O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o dotamos de valor. As ideias de espaço e lugar não podem ser definidas uma sem outra. A partir da segurança e estabilidade do lugar estamos cientes da amplitude, da liberdade e da ameaça do espaço, e vice-versa. Além disso, se pensamos no espaço como algo que permite movimento, então lugar é pausa, cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar. (TUAN, 1983, p. 06).

Tais argumentações encontram reforço em Relph (1981), um dos pioneiros no debate acerca da utilização do método fenomenológico pela ciência geográfica, ao selecionar quatro concepções diferentes para a Geografia Humanista:

Uma crítica dos significados e dos valores a partir da fenomenologia, uma busca dos laços entre a geografia e seus métodos a partir das humanidades, uma aproximação construtiva que reconciliaria a geografia humanista com a ciência social e uma derivação das tradições da geografia histórica e cultural. (RELPH apud HOLZER, 2008, p. 144).

Desse modo, comprova-se que a fenomenologia possibilita uma análise mais acurada de ações, percepções e vivências perante o espaço, permitindo compreender de que modo, por exemplo, a afeição atua sobre a transformação de espaços em lugares, fazendo com que uma paisagem adquira identidade própria a partir de suas relações com os seres humanos, apreendendo seus símbolos e seus valores. Na medida em que a concepção fenomenológica de subjetividade (relaciona-se ao mundo de que se tem consciência) e de intersubjetividade (fato que acontece no momento em que o corpo entra em contato com o mundo circundante e com o outro) servem de aporte teórico para a geografia, entende-se como os sujeitos se relacionam e possuem modos peculiares de estar/existir no mundo, levando-se em consideração de que forma a subjetividade das interações humanas são capazes de interferir ou de moldar o meio em que se habita.

Além das concepções de espaço e lugar, existem outras acepções teóricas que possibilitam o entrelaçamento da Geografia com a Literatura. A paisagem enquanto fenômeno vivido pela relação com o mundo é uma delas. Na medida em que é experienciada de forma direta como aspecto do mundo vivido, a

paisagem representa os sentidos do envolvimento com o mundo. Partindo desse pressuposto, faz-se oportuno frisar a relevante acepção de paisagem abordada por Michel Collot (2010) no ensaio “De l’horizon du paysage à l’horizon des poètes”⁷, ao advogar que a paisagem é um bem dotado de significado e valor:

Uma vez que a paisagem está ligada a um ponto de vista essencialmente subjetivo, ela serve de espelho à afetividade, refletindo os **estados da alma**. A paisagem não está apenas habitada, ela é **vivida**. A busca ou a eleição de um horizonte privilegiado pode tornar-se, assim, uma forma de busca de si mesmo. Então, o fora testemunha para o dentro (COLLOT, 2010, p. 207). [Grifos originais].

Nesse sentido, o conceito de paisagem é uma das concepções fundamentais que possibilita à Geografia posicionar-se como “ciência das essências” de acordo com os princípios da fenomenologia-existencialista. Ela está integrada à existência humana na medida em que é uma fonte de significado, um horizonte construído pela valoração e sentimentos. É o elemento mediador entre o mundo e a subjetividade humana. Como afirma Tuan (1965), ela nos encaminha para o mundo que “é um campo que se estrutura na relação do eu com o outro, o reino onde ocorre a nossa história, onde encontramos as coisas, os outros e a nós mesmos”. (apud HOLZER, 1997, p. 82).

É a partir desse referencial teórico-conceitual que o interesse dos geógrafos humanistas pelos textos literários se ampliou, transcendendo a mera descrição paisagística, pois, segundo a ótica dardeliana, é por meio da paisagem que o homem adquire consciência de sua condição e existência na Terra, ou seja, a paisagem põe em questão “[...] sua geograficidade original: a Terra como lugar, base e meio de sua realização” (DARDEL, 2011, p. 31). Visto reconhecerem o valor dos textos literários pela capacidade de inscrever as diferentes representações da experiência concreta dos lugares, em *Topofilia*, após analisar sucintamente o papel da paisagem da cidade em Tostói, Dostoiévski, Virgínia Woolf e alguns poetas modernos, como Eliot e Cummings, Yi-Fu Tuan (1980, p. 55), afirma que “a literatura, mais do que os levantamentos das ciências sociais nos fornece informação detalhada e minuciosa de como os seres humanos percebem seus

⁷Traduzido por Eva Chatel, Professora de Língua Francesa do Departamento de Letras da Universidade Federal do Maranhão e publicado no livro *Literatura e Paisagem: perspectivas e diálogos*, organizado pelas Profas. Dras. Ida Ferreira Alves e Márcia Manir Miguel Feitosa, respectivamente, da Universidade Federal Fluminense e da Universidade Federal do Maranhão e orientadora deste trabalho.

mundos. (...) de seus escritos aprendemos a reconhecer a singularidade das pessoas”.

Destarte, Arte e Ciência com suas respectivas formas de exprimir e ver o mundo se entrelaçam para ampliar a compreensão a respeito das complexas dinâmicas culturais, subjetivas e intersubjetivas que atuam nas relações que o ser humano estabelece com o mundo. Através do discurso literário, os valores, atitudes, percepção e experiência humanas, bem como o sentido dos lugares (*sense of place*) se desvelam por meio da reprodução da experiência perceptiva e vivida do mundo pelos sujeitos. No que concerne às possibilidades de entrelaçamento da Geografia com outros saberes e com a Literatura na contemporaneidade, os autores Christian Dennys Monteiro de Oliveira e Tiago Vieira Cavalcante (2009, p. 45), no artigo “O estudo da terra como lar das pessoas”, apresentam relevante reflexão acerca disso:

Ante a crise da modernidade, tem-se necessitado por parte da ciência e mais especificamente da ciência geográfica, de uma maior aproximação com outras disciplinas (transdisciplinaridade), com os sujeitos que fazem parte do mundo e o concebem intersubjetivamente e finalmente com a Arte.

Nesse sentido, a denominada “crise da modernidade” trouxe à tona a necessidade de romper-se com o paradigma reducionista e compartimentalizador do conhecimento, que não tem respostas para as complexas relações que se estabelecem no mundo, já que exclui o não quantificável e o não mensurável, descartando, assim, o aspecto humano dos sujeitos, ou seja, os sentimentos, as emoções, as angústias e os anseios. Procura-se ampliar os horizontes a fim de desenvolver o pensamento multidimensional e dialógico (MORIN, 2008), capaz de compreender o complexo relacionamento existencial do homem com o universo. Nessa perspectiva, tem-se a Terra como morada e bem dos indivíduos, destacando que o sujeito que percebe estar no mundo, age sobre ele e sofre a ação dele. Portanto, é, ser envolvido com o mundo. A visão humanista na Geografia possui a tônica do homem como ser que sente e possui diferentes imagens dos lugares onde vive ou já viveu, produzindo, assim, novas perspectivas para o saber geográfico, não sendo apenas um mero espectador estático que apreende dados físicos e reais. A respeito disso, Jean-Marc Besse (2006, pp. 82-83) faz a seguinte observação:

Assim, não é tanto a geografia como um saber positivo (inclusive nos problemas veiculados por esta própria positividade) que se deve considerar

aqui, mas antes a geografia na medida em que ela se encarrega das relações que nós mantemos com o mundo terrestre, e na medida em que ela é uma indagação sobre as diferentes maneiras possíveis de falar deste mundo. (...) A geografia é aqui vista não como conteúdo de saber, mas na dimensão de sentido que ela proporciona aos discursos e às ações em relação ao mundo.

Essas considerações tornam plausível o estudo das diferentes representações do espaço no discurso literário à luz dos conceitos dados pela Geografia Humanista Cultural, justamente porque o *corpus* literário se presta exemplarmente à sondagem conforme as coordenadas da Geografia Humanista Cultural para desvelar a “essência geográfica do ser-e-estar-no-mundo”. Isso se coaduna com a noção de interdisciplinaridade argumentada por Barthes (2004, p. 102):

para se fazer interdisciplinaridade, não basta tomar um *assunto* (um tema) e convocar em torno duas ou três ciências. A interdisciplinaridade consiste em criar um objeto novo que não pertença a ninguém. O Texto é, creio eu, um desses objetos. [Grifo original].

Nesse sentido, a crítica literária organizada no presente estudo é recente, não só porquanto o interesse dos geógrafos pelas obras literárias e outras manifestações artísticas foi despertado, sobremaneira, a partir das últimas décadas do século XX, mas também porque elabora em seu bojo um texto novo. Em que os aspectos e traços não quantificáveis das diversas experiências humanas com o mundo, representadas pela linguagem polissêmica da literatura, se constituem em um profícuo objeto subjetivo para o viés humanista cultural da Geografia. Como também pelo fato de tal imbricação possibilitar o conhecimento mais intenso do espaço vivido, atingindo os seus significados para o ser humano.

2.1 Aportes teóricos da filosofia: Fenomenologia e Existencialismo

A dimensão humanístico-cultural da Geografia conjugou-se pelo anseio de renovação epistemológica dessa ciência e, outrossim, pela pretensão de uma inflexão mais contundente e substancial dentro das Humanidades de modo geral e, particularmente, na Geografia. Para tanto, buscou-se uma base filosófica fundamentada na Fenomenologia e no Existencialismo, cujo enfoque recai sobre a valorização do ser humano e, por conseguinte, sobre a aceitação da subjetividade e da existência como fontes para o conhecimento.

A Fenomenologia foi uma das principais correntes filosóficas do século XX, fundada pelo filósofo alemão Edmund Husserl (1859-1938), com a obra *Investigações lógicas*, que apareceu em duas etapas, em 1900 e 1901. O termo *fenômeno* vem do grego *phainomenon*, que deriva do verbo *phainestai* que significa mostrar-se a si mesmo. Robert Sokolowski (2010, p. 22) enuncia que “o termo fenomenologia é uma combinação das palavras gregas *phainomenon* e *logos*. Significa a atividade de dar conta, fornecendo um logos, de vários fenômenos, dos vários modos em que as coisas podem aparecer”. Para o seu principal representante, Husserl, no sentido epistemológico, tem-se que retornar “às coisas mesmas”, eliminando teorias conceituais ou científicas preexistentes acerca das coisas, restringindo-se à descrição da experiência pessoal delas, concreta e humana, sobre a qual quaisquer teorias devem embasar-se. Nesse sentido, os significados do ser e do fenômeno são indissociáveis. De acordo com Husserl (1986), a fenomenologia é, sobretudo, um método e uma atitude intelectual, essencialmente, filosóficas. Nessa perspectiva, um dos conceitos nucleares da fenomenologia é a intencionalidade, pois cada ação de consciência realizada, cada experiência obtida, é intencional: é sempre “consciência de” ou “experiência de” algo ou de outrem.

Em meio às turbulências sociopolíticas das décadas de 1920 e 1930 na Alemanha, o pensamento existencialista aproxima-se da Fenomenologia compondo uma visão divergente, mas não distante da fenomenologia husserliana. Martin Heidegger foi um dos discípulos mais destacados de Husserl. Em sua obra *Ser e tempo* (1927), assevera que a fenomenologia é essencialmente uma concepção metodológica, ou seja, um modo de explorar os objetos. Numa espécie de fenomenologia existencial, também afirma que a questão do significado do Ser⁸ e suas implicações devem ser tratadas fenomenologicamente, ou seja, o ponto de partida é a própria experiência de Ser. Para ele, nosso próprio Ser é ser-no-mundo⁹ (o termo alemão *Inderweltsein*), sendo impossível existir dissociado da experiência de mundo, do qual o homem é parte em virtude de ser consciente dele. Heidegger

⁸ Os tradutores de Heidegger empregam o “S” maiúsculo ao referirem-se ao “Ser” nesse sentido. O que tradicionalmente ficou conhecido na filosofia como “ontologia”, cujas raízes gregas significam “estudo do ser”.

⁹ Os hifens marcam a indissociável integração dos seus termos.

denominou de *Dasein* (vocábulo alemão que significa existência e, literalmente, ser-áí) essa maneira humana de Ser. Dito de outro modo, a experiência de mundo é obtida não como sujeitos isolados, mas como seres reais que existem num tempo e lugar específicos e que, a partir dessa posição tempo-espacial, interagem com o mundo circundante. Nesse sentido, a fenomenologia existencial deve ser a analítica do *Dasein*, como disse Heidegger: a análise de como as coisas aparecem a nós no percurso das interações humanas cotidianas com o mundo. No ensaio “Como ponta de lança: o pensamento de lugar em Heidegger”, a autora Ligia Saramago (2012, p. 194) enuncia importante observação acerca do pensamento heideggeriano no que tange à questão da espacialidade, ao postular que o filósofo “pensou o espaço em sua vinculação ontológica com a noção de lugar, considerando esse último em seu sentido mais tangível: os lugares do mundo”, tal abordagem confirma a indissociável unidade entre mundo e existência humana (*Dasein*).

A difusão e consolidação do Existencialismo alcança seu apogeu com Jean-Paul Sartre, no pós-guerra na França, cujas origens remontam a Soren Kierkegaard (1813-1855), do século XIX, a Edmund Husserl (1859-1938) e Martin Heidegger (1889-1976), fenomenólogos alemães. Nos anos de 1940, a obra de Sartre ganha notoriedade, mesmo já tendo escrito algumas peças teatrais, publicado romances e livros de filosofia, como a sua obra magna *O ser e o nada*, de 1943. O tema capital do pensamento sartriano é a subjetividade, o que lhe interessava era o homem concreto em sua vida cotidiana, ou melhor, o homem no mundo. Para se defender das severas críticas geradas com a publicação da obra supracitada e, concomitantemente, clarificar sua filosofia, proferiu, em outubro de 1945, a conferência intitulada *O existencialismo é um humanismo*, em que explicita “por existencialismo, entendemos uma doutrina que torna a vida humana possível e que, por outro lado, declara que toda verdade e toda ação implicam um meio e uma subjetividade humana” (SARTRE, 2012, p. 20). Para o existencialismo, existir significa relacionar-se com o mundo, ou seja, com as coisas e com os outros homens. Tal consideração remete-nos à correlação ser/existir, pois para ser, inegavelmente, o homem precisa existir. Sob esse prisma, o pensamento sartriano procura, assim como o de Heidegger, utilizar o método fenomenológico para alcançar a análise do ser e, em especial, a essência do modo humano de ser. Para Sartre, a realidade concreta é o homem inserido no mundo. Para essa junção específica do humano com o mundo, o olhar heideggeriano denominou ser-no-

mundo. Na célebre obra *Esboço para uma teoria das emoções* (1939), Sartre confirma sua forte influência herdada da fenomenologia alemã, ao frisar que “de fato existir para a realidade-humana, é, segundo Heidegger, assumir seu próprio ser num modo existencial de compreensão; *existir*, para a consciência, é *aparecer a si mesma*, segundo Husserl”. (SARTRE, 2007, p. 24). [Grifos originais]. Nesse sentido, pretende alcançar a compreensão dos sentimentos como fenômeno humano da experiência subjetiva e, outrossim, evidenciar que a questão do ser é descoberta em todas as variantes da existência humana.

Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) é um dos principais representantes da fenomenologia francesa, mas suas ponderações apresentam influência do existencialismo, o autor utilizou os materiais inéditos dos Husserl Archives. Adota a concepção de ser-no-mundo de Heidegger, no entanto, com uma notável distinção. Para Merleau-Ponty existe um vínculo íntimo entre corporeidade e ser-no-mundo, onde o corpo é responsável pela relação de consciência estabelecida entre o sujeito e o mundo. Salienta o pré-reflexivo, o pré-predicativo, o temporal, o mundo-da-vida, a percepção e a corporeidade. Na década de quarenta, publica sua principal obra, *Fenomenologia da percepção* (1945), em que revisa o *Cogito* cartesiano, enunciando sua premissa máxima: “a percepção e o percebido têm necessariamente a mesma modalidade existencial, já que não poderia separar da percepção a consciência que ela tem, ou antes, que ela é, de atingir a coisa mesma.” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 500). Assim, lida com a problemática da diferenciação cartesiana entre o sujeito e o objeto da percepção por meio da constatação de que o homem não pode ser fora do mundo, mas sim pela composição de relações com o mundo e o outro. Argumenta que “o mundo é aquilo que nós percebemos. [...] não aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável”. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 14). Destarte, o significado e sentido do mundo estão relacionados com a nossa experiência subjetiva, pois o mundo é o lugar onde vivemos, o abrigo da nossa existência e dos nossos diversos modos de ser-no-mundo.

A partir desses postulados teórico-conceituais da fenomenologia e do existencialismo, podemos traçar a construção filosófica da Geografia Humanista Cultural, uma vez que as incursões pela filosofia contribuíram para elaboração dos conceitos basilares dessa corrente, como, por exemplo, os de espaço, lugar e tempo (TUAN, 1980), orientados e organizados pela intencionalidade do ser, bem como

para a concepção de apinhamento (TUAN, 1983), a experiência grupal do espaço, denominada de intersubjetividade pelos fenomenólogos e, ainda, para a compreensão da experiência corporal enquanto componente existencial responsável pelo conhecimento do mundo circundante, de nós mesmos e dos outros. Logo, Yi-Fu-Tuan (1983, p. 46), afirma que “toda pessoa está no centro do seu mundo, e o espaço circundante é diferenciado de acordo com o esquema de seu corpo”. Para ele, organizamos o espaço tendo como referência o nosso próprio corpo que, nesse sentido, é tratado como meio para a nossa comunicação com o mundo e o ser. Nessa perspectiva, a Geografia deixa de ser a ciência do conhecimento da realidade geográfica material e objetiva, voltando-se para a inserção do homem no mundo que implica a existência humana na Terra, com enfoque nas imaterialidades (símbolos, sentimentos, significados, imaginação e vivência).

2.2 A Literatura infanto-juvenil e a Geografia Humanista Cultural: proximidades pelo espaço vivido

No livro *Aula*, Roland Barthes (2007, p. 21) enuncia que “a segunda força da literatura é sua força de representação”. Em face da sua peculiaridade polissemântica, a linguagem literária exprime a realidade humana em suas diversas formas de concretude, desvelando por meio dela como o ser humano se relaciona com o mundo e com os outros. O espaço literário atribui ao ser um modo de situá-lo, ou melhor, um estar. Assim, o espaço se apresenta como conjunto de referências imaginárias a despeito de uma variedade de relacionamentos que “erigem a identidade do ser exatamente como identidade relacional: o ser é porque se relaciona, a personagem existe porque ocupa espaços na narrativa”. (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 68). Destarte, fica latente que a literatura, enquanto discurso integrador da concepção subjetiva de mundo em sua plena riqueza de representações e de simbolismo traz à tona as ideias desenvolvidas pelo ser humano a respeito do mundo vivido, enquanto produto da experiência individual e coletiva, da percepção, imaginação e memória.

No seu clássico *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*, o geógrafo humanista sino-americano Yi-Fu-Tuan pondera como a linguagem literária é capaz de expressar os sentimentos e significados atribuídos aos espaços, pois, à medida que são valorizados, se configuram como lugar (nicho de segurança, de estabilidade

e de afeição) e, ainda, como lar (*locus* de reminiscências do ser-e-estar-no-mundo).

Por isso, enuncia que:

(...) é possível articular sutis experiências humanas, a tarefa a que os artistas vêm se dedicando – frequentemente com êxito. Em obras literárias, bem como em obras de psicologia humanística, filosofia, antropologia e geografia, estão registrados intrincados mundos de experiências humanas. (TUAN, 1983, p. 7).

Reitera a ideia, quando pontua que:

Uma função da arte literária é dar visibilidade a experiências íntimas, inclusive às de lugar. (...) a arte literária chama a atenção para as áreas de experiência que de outro modo passariam despercebidos. (...) O ser humano pode dirigir um mundo porque tem sentimentos e intenções. O objeto de arte parece fazer isso porque sua forma, como diria Langer, simboliza o sentimento humano. (TUAN, 1983, p. 180).

Nesse sentido, a Geografia Humanista Cultural, enquanto ciência do espaço vivido interessada em “tudo o que é humano” no complexo envolvimento do ser com o mundo, encontra lugar na Literatura que é fonte para o conhecimento mais intenso dos lugares, evidenciando a essência do sentido de ser e existir no mundo. Deste modo, saberes, usualmente, considerados áreas díspares, estão intimamente relacionadas desde sua origem, haja vista que os escritores da Antiguidade transcreviam sobre a realidade de seu povo relacionando-a à geografia de sua territorialidade por meio dos gêneros literários em voga. Assim, as epopeias clássicas, como a *Ilíada*, a *Odisseia* e *Os Lusíadas*, apresentam em seu bojo, entre a realidade e a ficção, a simbologia que compõe o imaginário mitológico da cultura ocidental, “podendo ser encaradas como registros geográficos ou ensinamentos históricos, bem como comunicação para a posteridade sobre lugares e pessoas”. (MARANDOLA JR., OLIVEIRA, 2009, p. 491).

Primeiramente centrados apenas na percepção da dimensão física do espaço nas epopeias e romances, focaram sua atenção nos dados reais sobre os territórios, lugares e paisagens transcritos nesses gêneros. Mais tarde, a partir de meados do século XX, os pressupostos filosóficos da Fenomenologia e do Existencialismo desenvolveram o olhar humanístico da Geografia, com o enfoque sobre o significado de existir no mundo. Isso abriu a possibilidade de convergência entre Geografia e Literatura, enquanto duas formas de expressar os aspectos e traços humanos que compõem a experiência do espaço vivido. Acerca disso, Diva Aparecida Machado Olanda e Maria Geralda Almeida (2008, p. 14), no ensaio

intitulado “A geografia e a literatura: uma reflexão”, confirmam o foco da Geografia e de que modo ela converge com a Literatura:

[...] enfatiza o estudo dos lugares como sítios de experiência humana, individual ou coletiva, experiência que se traduz por valores particulares. Eles manifestam-se nas obras de arte, em particular na literatura. A literatura é o grande depositário das relações como discursos ou como vínculos estabelecidos entre o homem e a terra. A obra faz do objeto uma leitura existencial que se liga aos enunciados que exprimem a qualidade, a variedade, a generalidade dos sentimentos, das representações, das imagens que se elaboram entre o homem e o mundo.

Nessa convergência, a leitura e análise de obras literárias são consideradas pela Geografia Humanista Cultural objetos de investigação capazes de deslindar a condição e existência humanas no mundo, pois retratam as diversas formas de habitar, de relacionar-se com o meio e com os outros, em que os sentimentos tofílicos e tofóbicos evidenciam os tipos de experiência estabelecida com os espaços de vivência. Nesse sentido, tanto o espaço para o geógrafo quanto para a linguagem literária de quaisquer gêneros convergem para a existência humana. Talvez, por isso, Sartre (2005, p. 169), tenha afirmado: “não me é possível não ter lugar”, pois, inextricavelmente, existir implica habitar um lugar.

Nas obras literárias, a experiência temporal é inseparável do mundo imaginário, organizado, complementando o estatuto irreal dos seres e das situações vividas. De acordo com Monteiro (2002, p. 94),

[...] é impossível dissociar a ideia de espaço daquela de tempo, admitindo-se os lugares como o espelho onde se encontram todas as imagens dessa magnífica dinâmica de associações e interações do homem com o seu habitat.

Infere-se, então, que a experiência tempo-espacial está presente tanto na vida cotidiana humana (geográfica) quanto no mundo imaginário (literário). Esta noção é reiterada da seguinte maneira: “[...] o espaço, quer seja ‘real’ ou ‘imaginário’, surge associado, ou até integrado, às personagens, como o está à ação ou ao escoar do tempo”. (MONTEIRO, 2002, p. 95).

Yi-Fu-Tuan, na obra *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*, apresenta no capítulo intitulado “Tempo e lugar”, considerações relevantes a respeito da relação desses fenômenos espaciais, enunciando que o fluir do tempo enquanto movimento colabora para definir como lugar a região que compreende os locais íntimos e individuais: casa, local de trabalho e de lazer. Assim como observa

que o tempo determina a intensidade dos sentimentos desenvolvidos pelo meio, evidencia a profundidade do envolvimento humano com o mundo. Outrossim, enfatiza que os seres humanos revisitam o passado motivados por várias razões, no entanto apresentam uma razão comum: “a necessidade de adquirir um sentido do eu e da identidade. Eu sou mais do que aquilo definido pelo presente fugaz”. (TUAN, 1983, p. 206).

Essas contribuições enfatizam a relevância dada ao espaço e ao tempo tanto pela obra literária quanto pelo pensamento geográfico, uma vez que a experiência tempo-espaçial é intrínseca à condição e existência humanas, revelando o momento e o local das circunstâncias vivenciadas no mundo. Nesse sentido, a espacialidade, assim como a geograficidade, integram os gêneros literários, (re)produzindo um conhecimento subjetivo da realidade geográfica do homem, denunciando a percepção, os sentimentos, as emoções, a memória, a imaginação, os símbolos e as identidades exploradas por geógrafos e por escritores a partir de suas óticas e linguagens peculiares. Destarte, a Literatura e a Geografia, com seus modos específicos de expressar e ver o mundo, desvelam e criam outros mundos, produzindo e investigando diferentes representações do espaço, sobretudo a imaginada pela linguagem literária. Conforme observa Bastos (1998, p. 110),

Envolvendo o não dito e o não visível, esta linguagem está associada tanto à experiência do escritor quanto à memória do leitor. A representação espacial da literatura, portanto, é um processo cultural que envolve vários níveis de interação social, desde a experiência e representação do espaço na ótica do autor até o processo de recepção/leitura, em que outras representações espaciais são produzidas.

No espaço da obra literária, o invisível emerge na sua essência pelo poder de dizer o mundo e a existência humana. No pensamento do fenomenólogo francês Maurice Merleau-Ponty, desenvolvido na obra *O visível e o invisível* (2012), a literatura “é a filosofia do sensível”. Constituída pela palavra, “devolve-nos à vida no mundo” (BLANCHOT, 2011, p. 33), porquanto apresenta novas representações e significações da experiência humana, que, por meio do imaginário, nos conduz para além das limitações da vida diária. A representação espacial evoca memórias, reitera a ideia de lugar e organiza uma série de pensamentos que criam a coerência nas experiências vividas pelos sujeitos envolvidos. “Os espaços podem ocultar ou mostrar pessoas, atividades e objetos, separar povos, uni-los, revelar segredos, etc.”

(FARAH, 2004, p. 54). Nessa perspectiva, Geografia e Literatura, juntas, não estão voltadas para representações arbitrárias do mundo, mas são confluentes no contato com o ser-no-mundo.

3 OS CONTOS DE FADAS: da origem à compilação do gênero

Quem nunca ouviu falar ou não conhece os contos de fadas? Eis um gênero literário que parece unir em torno de si as mais diferentes pessoas, crianças e adultos, de todas as culturas, idades, lugares e etnias. Mas, apesar de sua popularidade e universalidade, poucos conhecem de fato sua gênese e seu desenvolvimento histórico. A terminologia “contos de fada” não se refere aos contos da tradição oral, mas, a textos literários publicados no século XVII, que, por sua vez, são oriundos dos contos populares de magia, originados da tradição oral. Estes sim são muito antigos – para muitos estudiosos faziam parte dos ritos de passagem (mudança de fases de idade e de estado civil) das sociedades primitivas. Como para Vladimir Propp, que suscitou a hipótese da existência de uma relação primordial entre rito e mito, entre as antigas cerimônias de iniciação e os contos de fadas.

Com o progresso da Arqueologia, a partir do século XVIII, comprovou-se que esses contos populares, até então considerados como histórias fantasiosas, realmente aconteceram em tempos remotos. No século XIX, escavações na Itália descobriram as cidades de Herculano e de Pompéia que, no ano 79, começo de nossa era, foram soterradas pelo vulcão Vesúvio. Posteriormente, os arqueólogos descobriram a cidade de Tróia, destruída pelos gregos, em 1200 a. C. (guerra que é tema da epopeia *Ilíada*, de Homero). Os hieróglifos egípcios produzidos milênios antes de Cristo foram decifrados. Juntamente com essas descobertas, a memória popular e nacional foi pesquisada, propagando-se as pesquisas de narrativas populares e folclóricas pela Europa (Portugal, Espanha, França, Itália, Alemanha, Inglaterra, entre outros) e pelas Américas (Chile, Brasil, Peru, México, Argentina, dentre outros), pelas quais cada nação buscava descobrir suas origens nacionais. Do cruzamento dessas pesquisas resultou um grande número de antologias de contos maravilhosos, fábulas e lendas, evidenciando que tais acervos, embora pertencentes a povos, regiões e momentos históricos distintos, possuíam narrativas em comum, como *Chapeuzinho Vermelho*, *A bela adormecida*, *A gata borralheira* e outras.

Perante essa descoberta, uma indagação gerou problematização para uma nova e ampla pesquisa: qual a justificativa para esse conjunto de narrativas em povos que tiveram origens e formações histórico-sociais e culturais tão divergentes? Assim, um grupo de pesquisadores de distintas áreas do conhecimento (Filologia,

Linguística, Antropologia, História, Literatura, Etnologia, Pedagogia) e de nações diferentes se empenharam em investigar os caminhos possivelmente percorridos por essas narrativas, que, de tempos tão remotos, alcançaram a atualidade. O cruzamento dessas pesquisas revelou que, na origem daquelas histórias populares, havia uma grande fonte narrativa de expansão popular: a fonte oriental (originada da Índia, séculos antes de Cristo), que se fundiu, através dos séculos, com a fonte latina (greco-romana) e com a fonte céltico-bretã (na qual nasceram as fadas). (COELHO, 2008).

Portanto, os contos são de origem popular, e é difícil precisar sua gênese. Existem registros que no século IX d. C., na China, *Cinderela* já marcava presença nas narrativas. Histórias como *Pele de asno*, retirada de um *fabliau* (poema narrativo cultivado na França dos séculos XII e XIII), descende de Straparola, que narra um caso de amor incestuoso, por sua vez derivado de uma fonte oriental. *Grisélidis*, romance bretão, de origem celta, surgido no século XII, depois publicado nos *fabliaux* franceses. Que constituiu, também, o *Decameron* (século XIV) de Boccaccio. Posteriormente, no século XVII, resgatado por Charles Perrault. *O Gato de Botas* que consta no folclore de vários povos, aparecia na coletânea *Conto dos Contos* (Itália, século XVI), de Basile, no episódio Cogluso. O fato é que, na França do século XVII, mulheres como Mademoiselle L'Héritier, Madame D'Aulnoy e Mme. de Villeneuve recolheram essas histórias e deram-lhes uma configuração mais literária, intercalando-as também com outras que criaram. Alguns anos antes da publicação de Charles Perrault, Mme. D'Aulnoy escreveu o romance *História de Hipólito* (1690), que continha o episódio "História de Mira", cuja protagonista é uma fada, espécie derivada da maga celta, Melusina. Essa personagem foi responsável pela "moda das fadas" na corte francesa. Entre 1696 e 1698, Mlle. L'Héritier, sobrinha de Perrault, publicou *Obras misturadas* (1696) e o conde Preschac publicou *A rainha das fadas* (1698). Posteriormente, devido ao grande sucesso dos contos de fadas, nos salões franceses, foi organizada a coletânea *Gabinete das Fadas* (1785). Neste momento glamouroso, em 1704, Antoine Galland publicou a tradução francesa de *As mil e uma noites*. Assim, essa coletânea do fabulário oriental tendo conquistado os leitores dos salões elegantes da França, governada pelo rei Sol, ficou conhecida no mundo ocidental.

Contudo, quem se tornou célebre com a publicação de narrativas maravilhosas populares foi outro francês, *Charles Perrault* que, em 1697, compilou

11 histórias da memória popular, escritos sob a fictícia autoria de “Mamãe Gansa” – personagem de velhos contos populares, muito familiar aos franceses (*Mère l'Oye*), cuja função era contar narrativas para os seus filhos - intitulada *Histoires ou Contes Du temps passé, avec des moralités* (*Histórias ou narrativas do tempo passado com moralidades*), conhecida como *Histórias da mamãe gansa* (*Histoires de ma Mère l'Oye*). Lajolo e Zilbermann (2009, p. 15), enunciam importante observação acerca da publicação dessa obra e sua conseqüente relação com a origem do gênero:

Mas este livro passou por uma situação curiosa que explicita o caráter ambivalente do gênero nos seus inícios. Charles Perrault, então já uma figura importante nos meios intelectuais franceses, atribui a autoria da obra a seu filho mais moço, o adolescente Pierre Darmancourt; e dedica-a ao delfim da França, país que, tendo um rei ainda criança, é governado por um príncipe regente. A recusa de Perrault em assinar a primeira edição do livro é sintomática do destino do gênero que inaugura: desde o aparecimento, ele terá dificuldades de legitimação. Para um membro da Academia Francesa, escrever uma obra popular representa fazer uma concessão a que ele não podia se permitir. Porém, como ocorrerá depois a tantos outros escritores, da dedicação à literatura infantil advirão prêmios recompensadores: prestígio comercial, renome e lugar na história da literatura.

A ilustração da capa desse livro apresenta uma velha fiandeira, tal como apareceu na tradução que chegou ao Brasil em 1915. Uma explicação para a troca da gansa pela fiandeira (figura originada das Parcas da mitologia pagã, deusas responsáveis por tecer a vida humana) seria o costume popular europeu das mulheres contarem histórias enquanto fiavam, nos dias de inverno ou nos serões. É sabido que, na Idade Média, a ação de fiar com fuso e roca era associada à mulher, isto é, ligada ao potencial feminino de tecer novas vidas e de abrigar os corpos.

Provavelmente, uma das suas principais fontes da tradição oral popular tenha sido a babá de seu filho. No entanto Perrault os aperfeiçoou ao gosto dos frequentadores do salão, *précieuses* e cortesãos aos quais destinou essa primeira compilação. Esta assertiva encontra reforço no argumento de Nelly Novaes Coelho, na sua obra *O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos* (2008, p. 27), ao pontuar que:

A História da Literatura registra que a primeira coletânea de contos infantis foi publicada no século XVII, na França, durante o faustoso reinado de Luís XIV, o rei Sol. Trata-se dos *Contos da Mãe Gansa* (1697), livro no qual Charles Perrault (poeta e advogado de prestígio na corte) reuniu oito estórias, recolhidas da memória do povo. São elas: *A Bela Adormecida no Bosque*; *Chapeuzinho Vermelho*; *O Barba Azul*; *O Gato de Botas*; *As Fadas*; *A Cinderela* ou *A Gata Borralheira*; *Henrique do Topete* e *O Pequeno Polegar*. Contos em versos, cuja autoria ele atribuiu ao seu filho Pierre Perrault, que o

ofereceu à Infanta, neta do rei Sol. Em uma segunda publicação, Perrault acrescenta: *Pele de Asno, Grisélidis e Desejos Ridículos*.

Assim, Charles Perrault consagrou-se na história, não como poeta, tradutor, advogado, intelectual e membro da Academia Francesa de Letras, ou seja, homem renomado da corte de Luís XIV, mas sim como o fundador da literatura infantil clássica. Todavia, quando investigado, sob o prisma histórico, fica claro que, ao resgatar a literatura folclórica francesa arquivada na memória popular, seu objetivo não era produzir contos para crianças. Seu principal intento era valorizar o gênio moderno (francês) em relação ao gênio antigo (greco-romano), consagrado pela cultura europeia como modelo superior¹⁰. Segundo Nelly Novaes Coelho, na obra *O conto de fadas* (2000b, p. 68), esses contos são:

Todos [...] originários dos antiquíssimos *lais* ou dos romances céltico-bretões e de narrativas originais indianas que, com o tempo, transformações e fusões com textos de outras fontes, já haviam perdido seus significados originais. Logo, o marco dessa transformação é o século XVII, com Charles Perrault, na França.

Os *lais* (cantigas de amores trágicos e eternos), segundo Massaud Moisés (2004, p. 257), etimologicamente, o termo é originado do “francês arcaico *lai*; do céltico *loid*, cantiga, possivelmente através do alemão antigo *Leich*, melodia; inglês *lay*.” [Grifos originais]. O autor afirma que, apesar da origem céltica do termo, acredita-se que a sua fonte mais próxima seja a poesia médio-latina (*leudus*) ou, ainda, a mais remota, forma latina *laicus* (laico, leigo). Contudo, “os bardos celtas” seriam os responsáveis pela introdução do termo na literatura francesa.

Marie de France, fascinada pelo maravilhoso feérico da literatura céltico-bretã, traduz os primitivos e líricos *lais* bretões (que cantam os feitos do rei Artur, seu refinamento, seus cavaleiros e suas damas enfeitadas) para o francês, levando-os da Inglaterra para sua corte em Champagne, o que a consagrou como uma das primeiras mulheres escritoras da história – primeira poetisa francesa. Assim, os *Lais*

¹⁰Charles Perrault foi um dos principais participantes da polêmica dissensão que dividiu o universo intelectual da corte de Luís XIV, conhecida como “Querela dos Antigos e Modernos”, que marcou o declínio da era clássica. Ele foi o defensor dos franceses modernos, totalmente contrários aos que defendiam a autoridade absoluta dos valores dos antigos clássicos latinos, como Racine, Boileau e La Fontaine.

de Marie de France desempenharam a função relevante de difundir o espírito céltico-bretão para o restante da Europa e de ajudar na incorporação do velho paganismo com o espírito cristão. Neles se exprime uma nova visão da mulher, do amor e do mundo enigmático, em que os objetos têm vida, as fadas e os magos reinam, os animais e os homens se metamorfoseiam, os heróis realizam feitos sobre-humanos e no qual existem os filtros do amor. Em contraposição à brutalidade dos tempos medievais, origina-se uma época de tendência humanizante e espiritualizada.

Nesse sentido, pode-se afirmar que os contos de fadas originaram-se dos romances e narrativas maravilhosas dos bretões, em que a passagem do real para o imaginário derivou da distinta espiritualidade da alma céltica, que tendia para a fantasia, a magia e o mistério. Concomitantemente à expansão das fontes orientais e greco-romanas, no vestígio das grandes invasões bárbaras, durante a Antiguidade e Baixa Idade Média, infiltrou-se na Gália, na Bretanha e na Provença a cultura espiritualizante dos celtas. Povo de língua indo-europeia que, por volta de dois mil anos a. C., espalharam-se por toda a Europa e grande parte do Oriente Médio. Acerca desse entroncamento de espécies narrativas, apresentamos relevante observação:

Foi pelo encontro da espiritualidade misteriosa dos celtas com a cultura bretã e germânica que, nas cortes da Bretanha, França e Germânia, as novelas de cavalaria se “espiritualizaram” (ciclo arturiano); surgiram os romances cortesês, o mito do “filtro do amor” (tomado por Tristão e Isolda); as baladas, os lais (cantigas de amores trágicos e eternos) e as histórias de encantamento, bruxedos e magias, que, com os séculos e por longos e emaranhados caminhos, se popularizaram e se transformaram nos contos de fadas da Literatura Infantil Clássica. (COELHO, 2008, p. 53).

Os celtas dividiam-se em clãs ou tribos. Quando vencedores ou derrotados, na maioria das vezes, derrotados, porque não possuíam espírito guerreiro, mantinham um convívio pacífico com o adversário, sem abnegar de sua cultura e crença religiosa. Assim, não constituíram impérios ou reinos, todavia, em razão do potencial de sua cultura, exerceram forte influência no pensamento dos povos com quem conviveram. Nelly Novaes Coelho (2008, p. 75), apresenta importante consideração sobre a história desse povo, ao relevar que:

Segundo os registros históricos, os celtas surgiram na Europa Central (entre o Atlântico e o Mar Negro) na era do Bronze (2000 a. C.), provavelmente vindos da Ásia Menor. Falavam uma língua do tronco indo-europeu.

Eram povos pastores, em busca de grandes pastos para carneiros, gado vacum e cavalos. Concentraram-se inicialmente na região do Alto Danúbio (Boêmia e Baviera) e, ao correr dos séculos, por meio de conquistas territoriais e relações de comércio, espalharam-se por toda a Gália, a Espanha, as Ilhas Britânicas, a Itália, a Bretanha e a Provença. A maior concentração celta se deu na Irlanda.

Os celtas desempenharam relevante papel no processo de constituição e de transformação culturais do ocidente, por meio de sua espiritualidade e valores religiosos. A religiosidade mágico-sonhadora dos celtas inventou a fada, personagem sobrenatural e benfazeja, com atributos mágicos e capacidade de transformação. Uma nova imagem da mulher, que se impõe por sua força interior e poder sobre os seres humanos e a natureza. Imagem misteriosa vinculada às druidesas, sacerdotisas tidas como magas e profetisas, que originaram as grandes figuras femininas das novelas arturianas. Uma das druidesas mais célebres é Melusina, sacerdotisa da Ilha do Sena, que sempre está presente nas aventuras arturianas.

Reverenciando como sagradas todas as manifestações da natureza, os celtas consideravam lugares sagrados os rios, os lagos e as florestas. A água era venerada como fonte geradora da vida. Foi nesta fonte que a figura da fada se originou entre os celtas. De acordo com Pomponius Mela, geógrafo do século I,

[...] havia na ilha do Sena, nove virgens dotadas de poder sobrenatural, meio ondinas (gênio da água) e meio profetisas que, com suas imprecções e seus cantos, imperavam sobre o vento e o Atlântico, assumiam diversas encarnações, curavam enfermos e protegiam navegantes. (apud COELHO, 2008, p. 77).

A observação feita pelo geógrafo ratifica as pesquisas desenvolvidas por historiadores, antropólogos, filólogos e etnólogos que apontam a gênese céltica das fadas. Historicamente, é sabido que o rio Sena, naquela época, banhava a Gália, onde povos celtas se concentraram durante séculos. Comprova-se que as primeiras referências às fadas, na condição de personagens, aparecem na literatura cortesã cavaleiresca de raízes célticas surgida na Idade Média, nas novelas romanescas de origem híbrida: união das fontes medievais europeias (associadas à ordem de cavalaria, aos seus valores de heroísmo e de lutas pela fé) e das fontes céltico-bretãs (associadas ao universo da magia e da espiritualidade). Esse ciclo novelesco é composto por efabulações que envolvem amores fatais, aventuras bélicas e místicas vividas pelos cavaleiros fiéis ao Rei Artur (grande monarca da Bretanha e

fundador da ordem dos Cavaleiros da Távola Redonda), que é conhecido como “ciclo arturiano”. Lancelot, Galaaz, Percival, Florian, Amadis, Tristão são alguns dos cavaleiros errantes, cujas façanhas sobre-humanas e suas damas amadas (Oriana, Viviana, Morgana, Magalona, Melusina) percorreram o mundo em inúmeras histórias, unindo-se aos episódios novelescos de outras fontes, que também circularam na Europa e nas Américas.

As fadas mais célebres da literatura são Morgana (ciclo bretão), Viviana que muda de personalidade (às vezes surge como Dama do Lago, protetora de Lancelote – *História dos reis de Bretanha*, escrita em latim por G. Monmouth, em 1135 - e outras vezes é uma sedutora maligna que atrai o mago Merlin), Melusina (ora se apresenta como mulher de extraordinária beleza, ora como ser metade mulher e metade serpente). É personagem do romance *Melusina*, publicado no século XIV, na França. É indicada como fundadora da linhagem da família Lusignan. Etimologicamente, a palavra “fada” vem do latim *fatum*, que significa fatalidade, destino, oráculo. Por este viés, elas também foram associadas às Parcas ou Moiras, idealizadas com uma roca nas mãos, que conteria o fio da vida e do destino, como uma espécie de parteiras mágicas que possibilitam a vida, os seus percalços e fim. Originariamente, as fadas estavam relacionadas a cultos ou ritos religiosos. Elas seriam herdeiras das sacerdotisas de ritos ancestrais, com a função de veicular a magia. Na maioria dos contos irlandeses (origem celta), a heroína (ser sobrenatural) aparece como mensageira de outros mundos ou na forma de pássaro (geralmente, cisne), que está associado ao mistério da morte. Nesses contos inaugurais, as fadas estavam vinculadas ao amor: como amadas ou mediadoras entre os amantes. A respeito desses seres, Jean Chevalier e Alain Gheerbrandt, no seu clássico *Dicionário de Símbolos*, apresentam interessantes observações:

Mestra da magia, a fada simboliza os poderes paranormais do espírito ou as capacidades mágicas da imaginação. Ela opera as mais extraordinárias transformações e, num instante, satisfaz ou decepciona os mais ambiciosos desejos. Talvez por isso ela represente a capacidade que o homem possui para construir, na imaginação, os projetos que não pôde realizar. [...] a *maçã* ou a *varinha*, que ela carrega tem qualidades maravilhosas. Nem os poderosos druidas poderiam reter aquele a quem ela chama para si; e quando se afasta temporariamente, seu “eleito” perde o alento vital e cai em estado de prostração. (CHEVALIER; GHEERBRANDT, 2009, p. 415). [Grifos originais].

Todavia elas também podem incorporar o mal e apresentar-se como bruxas, representando, assim, a eterna dualidade da figura/condição feminina. Por isso, as antifadas não podem ser esquecidas. *Baba-Yaga*, dos contos eslavos, velha feia e corcunda, com a capacidade de se multiplicar em três, reside numa cabana na floresta, que circula para todos os lados e se ergue sobre quatro pés de galinha. Na Idade Média, havia um costume comum de se atribuir a uma mulher sobrenatural a origem das famílias nobres. A partir dessa complexa mistura de elementos, o ideal de vida cristã transparece e busca transformar a ordem sentimental em matéria ética ou perturbar as emoções da arte e do amor com a praticidade do real. Devido a sua espiritualidade ligada aos mistérios, a religiosidade celta preparou espaço para o advento do Cristianismo em grande parte da Europa. Conforme pesquisas históricas, a junção dos ritos pagãos celtas com os valores cristãos ocorreu entre os séculos VI e XI de nossa era. Assim, em virtude da sua veneração às “mulheres sobrenaturais”, a cultura celta preparou o espírito dos povos bárbaros para a fácil aceitação do culto à virgem Maria, difundido pela Igreja no século IX, quando foi disseminada e consolidada a ação cristianizadora e centralizadora de Roma. A partir desse momento, com o mundo cristianizado, as fadas perderam o seu aspecto mágico. No entanto, elas continuam deslumbrando adultos e crianças toda vez que alguém lê ou ouve: Era uma vez...

Mas em que lugar esses seres se abrigavam? Na Ilha de Avalon e nas Ilhas Afortunadas, conhecidas lendariamente como habitações ideais para fadas. Luís de Camões foi, indubitavelmente, influenciado por essa tradição acolhedora do maravilhoso feérico, quando criou, n’*Os Lusíadas*, a Ilha dos Amores, em que as ninfas hospedam os portugueses fadados de seus rigorosos trabalhos.

É relevante enfatizar que essas narrativas maravilhosas, atualmente tratadas como literatura infantil clássica, não eram exclusivamente destinadas a crianças, uma vez que não existia a distinção entre a fase da infância e a fase adulta até a passagem do século XVII para o XVIII. Até mesmo a expressão clássica “era uma vez” foi auferida pela primeira vez em 1649, no poema intitulado *Os desejos ridículos*, escrito para adultos. Na verdade, essas narrativas eram destinadas à leitura da corte barroca francesa, porque se inter-relacionava bem com a noção de *civilité* (moral e costumes) e por isso, de acordo com Kátia Canton, no seu livro *Os contos de fadas e a arte* (2009, p. 26), “o próprio Rei-Sol não dormia à noite sem

antes ouvir essas histórias. E o poderoso Ministro Colbert vivia pedindo para que lhe recontassem sua narrativa preferida: *Pele de Asno*.”

Nesse sentido, pode-se afirmar que, no final do século XVII, juntamente com a difusão da invenção da prensa de tipos móveis de Gutenberg e com a corte francesa, sob o domínio da sociedade barroca do rei Luís XIV, que governava a cultura europeia, surgiu o conto de fada. Este novo gênero literário era contado para as classes dominantes, adaptado em peças teatrais, livros, saraus e nas conversas dos salões de chá. Outrossim, foi transformado pela linguagem literária e pela noção de *civilité* do contexto histórico, emergindo daí a função utilitário-pedagógica da literatura infantil. Alguns escritores começaram a adequá-la às peculiaridades infantis, tratando-a como veículo de civilização, posto que a ideologia dos contos podia preparar as crianças para seus futuros papéis sociais.

Mais tarde, em 1802, na Alemanha, foi produzida uma coletânea maior dessas histórias populares, reunindo 210 contos, denominada *Contos para o lar e as crianças (Kinder-und-Hausmarchen)*. Esta compilação foi organizada pelos irmãos Jacob Ludwig Karl Grimm e Wilhelm Karl Grimm - pesquisadores da mitologia germânica, filólogos, folcloristas e participantes do Círculo Intelectual de Heidelberg – que recolheram da memória popular de regiões de língua alemã, antigas narrativas maravilhosas, lendas e sagas germânicas, transmitidas, de geração a geração, pela tradição oral. É importante relevar a contribuição precípua de duas mulheres para o recolhimento dessas narrativas: a camponesa Katherina Wieckmann, a filha de um estalajadeiro franco-huguenote e viúva de um alfaiate, Dorothea Viechmann e a descendente de franceses, vizinha e amiga íntima da família Grimm, Jeannette Hassenpflug¹¹. Podemos afirmar que a coletânea dos Grimm foi baseada em várias fontes, tanto orais (contadores camponeses) como literárias (compilações nacionais e análogos europeus).

A pesquisa com o folclore germânico possibilitou a Jacob e Wilhelm Grimm concluir que esse contingente de contos populares, sagas, lendas e contos maravilhosos apresentava riqueza imaginária e de invenção resultante de uma enorme e complexa criação coletiva, descobrindo o folclore como pura criação

¹¹ De acordo com Robert Darnton (1986), ela descendia de uma família francesa huguenote. Os huguenotes levaram seu repertório de contos para a Alemanha, quando fugiram da perseguição de Luís XIV. Porém não os coletaram diretamente da tradição oral popular, mas sim de livros escritos por Perrault, Marie Cathérine d'Aulnoy, dentre outros, durante a divulgação dos contos de fadas nos elegantes círculos de Paris, no final do século XVII.

popular originada de raízes comuns. Também diagnosticaram fontes esquecidas e concluíram que alguns componentes fantásticos, episódios e personagens repetidamente presentes nas narrativas maravilhosas eram vestígios ou deturpações de conceptualizações míticas dos povos arianos. Tais concepções foram transformadas para se adaptar às novas formas de civilização ou de conhecimento de mundo. Nessa linha de pensamento, os irmãos Grimm reconstruíram o sistema religioso da antiga etnia germânica, destruído ou obliterado pela cultura romana e pelos valores católicos.

Além de outras versões dos contos que já constavam na obra de Charles Perrault, os irmãos Grimm produziram um legado literário infantil poético e fantástico de narrativas maravilhosas, permeado de anseios eruditos e de zelo patriótico. Fortemente influenciados pelo ideal cristão consolidado na *época romântica* e atendendo à crítica de alguns intelectuais acerca da crueldade de certos contos, como por exemplo, do filósofo August Wilhelm Schlegel e do poeta Clemens Brentano, que os advertiram sobre a importância de amenizar o tom grotesco dos contos populares para torná-los mais atrativos. Devido a isso, os Grimm dirimiram acontecimentos de violência e crueldade excessivas, especialmente aqueles praticados contra a criança. Na prática, isso significou a exclusão de referência explícita à gravidez antes do casamento: na primeira edição dos *Contos da infância e do lar*, a jovem Rapunzel pergunta a feiticeira: “Diga-me madrinha, por que minhas roupas estão tão apertadas e por que não me servem mais?”. Já na segunda edição da coletânea, a bela donzela indaga à bruxa simplesmente por que é tão mais difícil puxá-la até a janela que ao príncipe. Entre seus contos mais conhecidos e amados, de acordo com Ana Maria Machado, na sua obra *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo* (2002, p. 72), destacam-se:

[...] Branca de Neve e os Sete Anões, O Rei Sapo, Os Cisnes Selvagens, Os Músicos de Bremen (que tornou a fazer muito sucesso recentemente em adaptação de Sergio Bardotti e Chico Buarque, com nome de Os Saltimbancos), O Alfaiate Valente, Rumpelstitskin, João e Maria, A Guardadora de Gansos.

Além desses, ampliaram a coletânea da literatura infantil clássica com *Os sete corvos*, *O ganso de ouro*, *O pequeno polegar*, *As três fiandeiras* e tantos outros que se universalizaram. Entre 1812 e 1822, foram publicados avulsamente e posteriormente reunidos no volume *Contos de fadas para crianças e adultos*

(atualmente conhecidos como *Contos de Grimm*). Uma importante consideração a respeito da contribuição dada pelos irmãos Grimm para a formação do gênero literatura infantil é comentada por Nelly Novaes Coelho, no seu clássico *O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos* (2008, p. 29):

Como gênero, a Literatura Infantil nasceu com Charles Perrault. Mas somente cem anos depois, na Alemanha do século XVIII, e a partir das pesquisas linguísticas realizadas pelos Irmãos Grimm (Jacob e Wilhelm), ela seria definitivamente constituída e teria início sua expansão pela Europa e pelas Américas.

Outro aspecto relevante da produção literária infantil dos Grimm é o amor pela natureza, representando os bosques e florestas enquanto espaços naturais fundamentais para a transformação das personagens, o que corrobora para justificar a escolha dos contos *Chapeuzinho Vermelho* e *Rapunzel* para o presente estudo. Com o passar do tempo, atualmente, os estudiosos da literatura apresentam uma consideração relevante acerca da atração pelo maravilhoso popular, no início do século XIX. Para eles, essa atração foi instigada pela tendência generalizada na literatura do final do século XVIII, em deslindar possíveis enigmas e mistérios subjacentes às aparências do real comum ou para ironizar o racionalismo, que buscava explicar todos os fenômenos, inclusive os humanos.

Entre 1835 e 1877, outra grande antologia de contos de fadas surgiu na Europa com o dinamarquês Hans Christian Andersen, que reuniu histórias da tradição popular oral (folclore nórdico) com narrativas de sua autoria. Assim, por um lado, consagra-se redescobridor da literatura arquivada na memória popular e, por outro, criador de uma nova literatura, distinta da produzida pelos seus antecessores. Na criação literária de Andersen, encontramos em menor grau a ludicidade, a atmosfera envolvente de bom humor e de alegria presentes na maioria dos contos de Perrault e dos Grimm. Na obra do dinamarquês o que predomina é o tom íntimo e pessoal, centrados na autocomiseração, na tristeza ou dor, em que emergem suas próprias angústias sociais e inseguranças individuais. Mas indubitavelmente, a vivacidade da narrativa e a candura e ingenuidade do temperamento poético de Andersen fizeram dos seus contos obras literárias singulares na história da literatura infantil clássica. Os contos se sustentam nas imagens arquetípicas do ser humano, muitas vezes as personagens são uma espécie de *alter egos* do autor, seres que refletem os anseios, as fantasias e lutas interiores do jovem proletário que atingiu a

aristocracia literária dinamarquesa. Nesse sentido, apresentamos uma importante consideração acerca dessa questão:

O maravilhoso feérico, espesso e misterioso, inerente ao antigo espírito céltico-germânico-nórdico, se presente naquelas coletâneas anônimas, apresenta-se, em Andersen, como que “filtrado” pela ternura e sentimentalismo do espírito romântico que surgia em sua época. Nesse sentido, Andersen revela-se como o grande criador da *literatura infantil romântica*, pois conseguiu, de maneira admirável, a fusão entre *pensamento mágico* das origens arcaicas e o *pensamento racionalista* dos novos tempos. (COELHO, 2000a, pp. 76-77). [Grifos originais].

Talvez esta diferença tenha sido o fator determinante para o mérito do título de “pai da literatura infantil”. Tendo escrito 168 contos, Andersen foi responsável pelo revigoramento do gênero infantil clássico e pela ampliação de seus limites para instalar novos desejos e fantasias. Assim, o acervo da literatura infantil clássica se completou com os contos *O patinho feio*, *A roupa nova do imperador*, *A pequena sereia*, *O soldadinho de chumbo*, *A pequena vendedora de fósforos*, *A rainha da neve*, *O pinheirinho*, dentre outras. Portanto, a tríade Perrault – Grimm - Andersen dos escritores clássicos dos contos de fadas universais estava formada.

Acreditamos que é oportuno relevarmos como alguns teóricos da literatura pensam a questão da classificação do gênero conto de fada. Para Nelly Novaes Coelho (2008), o problema se resolve na análise da intencionalidade motriz do herói, no motivo que instiga sua ação na história. Para ela, o conto de fada decorre de uma problemática existencial/espiritual/ética, associada à realização interior do sujeito, geralmente intermediada pelo amor. Por isso, suas aventuras possui como razão central o encontro dos amados, a união do príncipe com a plebeia, depois de ultrapassar fortes obstáculos, erguidos pela maledicência do outro. Em contrapartida, Corso e Corso (2006), apoiados na obra *Morfologia do conto* (1946), de Vladimir Propp, explicam que por conto de fada, compreendem o mesmo que Propp chamou de conto maravilhoso, em função da onipresença de algum componente mágico ou fantástico. Assim, compreendem que os contos de fadas não necessitam ter fadas, antes devem conter algum elemento extraordinário, surpreendente, fascinante. Esta última concepção acerca do gênero maravilhoso, coaduna-se com a argumentação de Tveztan Todorov (2008, p. 53), quando o autor explicita em sua obra *Introdução à literatura fantástica*, que “o maravilhoso se

caracterizará pela existência exclusiva de fatos sobrenaturais, sem implicar a reação que provoquem nas personagens”.

É por meio da espacialidade do universo fantástico e maravilhoso dos contos de fadas, em especial dos irmãos Grimm, que se pretende investigar os lugares simbólicos, oníricos e imaginários dessa literatura. Uma vez repletos de sentido e dotados de valor, transcendendo a concretude física, relevam sua dimensão humana, associada à ação e à imaginação do homem, destacando-se enquanto fenômenos vividos. De acordo com Vladimir Propp (2006, p.14), o gênero narrativo conto de fada “(...) encontra, geralmente, sua fonte na vida”, assim como expressão da vida transcreve os diversos modos de estar-e-ser-no-mundo, apresentando as múltiplas relações com o mundo exterior. Consagrados como clássicos da literatura infantil, os contos de fadas são atemporais e imodificáveis, portanto, permitem-nos a leitura como “prática circular e infinita” (LAJOLO, 2002, p. 07), interligando tempos e espaços, autores e leitores numa comunicação solidária. Talvez seja por isso que Ítalo Calvino enuncia, em *Porque ler os clássicos* (2001, p.11), que: “Toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira.” e: “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”.

4 A LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA: da gênese ao *boom*

Durante muito tempo, a literatura infantil esteve fora do âmbito acadêmico e da crítica literária, por ter sido considerada um subgênero, uma vez que se atribuiu a ela uma função pragmática, com finalidade didática, visando ao controle do desenvolvimento intelectual e à manipulação das emoções da criança, apresentando-a apenas com o fim pedagógico de transmitir normas e contribuir para a formação moral infantil. Tal posicionamento acarretou um duplo preconceito. Ao ser considerada simplesmente como “histórias infantis”, foi tratada como gênero de pouca relevância, desprovida de prestígio e nobreza literária, fator determinante para um processo inverso: por causa de tais julgamentos, acredita-se que pode ser destinadas para crianças.

Um dos maiores poetas modernistas brasileiros, Carlos Drummond de Andrade, em *Confissões de Minas*, no início dos anos 40, suscitou as seguintes indagações sobre a literatura infantil:

A partir de que ponto uma obra literária deixa de constituir alimento para o espírito da criança ou do jovem e se dirige ao espírito do adulto? Qual o bom livro para crianças, que não seja lido com interesse pelo homem feito? [...] Será a criança um ser à parte, estranho ao homem, e reclamando uma literatura também à parte? Ou será a literatura infantil algo de mutilado, de reduzido, de desvitalizado – porque coisa primária, fabricada na persuasão de que a imitação da infância é a própria infância? (DRUMMOND apud SOARES, 2006, p.18).

Já outra poetisa modernista brasileira, Cecília Meireles, em *Problemas da literatura infantil*, vê a questão desse modo:

Evidentemente, tudo é uma Literatura só. A dificuldade está em delimitar o que se considera como especialmente do âmbito infantil. São as crianças, na verdade, que o delimitam, com a sua preferência. Costuma-se classificar como Literatura Infantil o que para elas se escreve. Seria mais acertado, talvez, assim classificar o que elas leem com utilidade e prazer. Não haveria, pois, uma Literatura Infantil *a priori*, mas *a posteriori*. (MEIRELES, 1984, p. 20).

Nesse sentido, a questão precípua relativa à literatura infantil concerne ao adjetivo que especifica o público a que se destina. A Literatura, apenas como substantivo, não predetermina seu público-alvo. Presume-se que este seja constituído por quem quer que esteja interessado. A Literatura, acompanhada do adjetivo, ao contrário, pressupõe que sua linguagem, seus temas e simbologia

intencionam um destinatário específico, o que denota, *a priori*, o interesse desse público. Como bem enunciam Lajolo e Zilberman (2009, p. 11), “essa destinação, no entanto, não pode interferir no literário do texto”.

Maria Antonieta Antunes Cunha reforça essa observação, suscitando em *Literatura infantil: teoria e prática* (2006), que tanto a literatura produzida para adultos pode interessar às crianças, como a destinada ao público infantil desperta interesse nos adultos:

Muitas obras literárias escritas para adultos foram adotadas pela infância. Esse é o caso, por exemplo, de *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, e de *Viagens de Gulliver*, cujo autor, Jonathan Swift, visava ao adulto, em crítica ferina à sociedade da época. Mais recentemente, foi o que aconteceu com *Platero e eu*, de Juan Ramón Jiménez. [...] Por outro lado, é certo também que a verdadeira literatura infantil agrada aos adultos. Quem não se entenece com a história do Patinho Feio, mesmo nós crescidos? Qual o adulto que não se diverte com as façanhas da Emília? A obra de Lygia Bojunga Nunes agradará mais à criança ou ao adulto? (CUNHA, 2006, p. 27).

O fato é que as primeiras obras destinadas às crianças foram produzidas apenas no final do século XVII e apareceram, no mercado, na primeira metade do século XVIII. Apenas durante o Classicismo francês, no século XVII, foram publicadas histórias tratadas como literatura adequada às crianças: *Fábulas* (editadas entre 1668 e 1694), de La Fontaine; os *Contos da Mamãe Gansa* (1697), de Charles Perrault; *As aventuras de Telêmaco* (editadas postumamente, em 1707), de Fénelon. Anteriormente, portanto, não se escrevia para elas, visto que a infância não era tida como uma fase da vida diferenciada, com peculiaridades próprias e necessidade de uma formação específica, o que aconteceu somente com o advento da Idade Moderna. A transformação ocorreu devido ao surgimento de uma nova aceção de família, centrada num núcleo unicelular, interessada em preservar sua privacidade, bem como instigar a afeição entre seus integrantes. A queda do feudalismo desagregou as relações de parentesco que fundamentavam esse sistema. Da decomposição dessa estrutura originou-se e propagou-se uma concepção de organização familiar dissociada de comprometeros sociais, porém extremamente dedicada à conservação dos filhos. Motivada ideologicamente pelo liberalismo burguês, que encontrou neste modelo familiar o sustentáculo para centralizar o poder político e equilibrar a competição da nobreza feudal, a família adquiriu garantia política para difundir seus valores fundamentais: o primado da vida

doméstica, embasada no casamento e na educação dos herdeiros: a relevância da afetividade e da solidariedade de seus membros; a intimidade e a privacidade como pré-requisitos da identidade familiar.

Nesse sentido, a consolidação da burguesia enquanto classe social ocorreu apoiada num patrimônio que não era mensurado em latifúndios. Reivindicou o poder político de forma pacífica, estimulando instituições para alcançar sua solidificação política e ideológica. Pode-se afirmar que a primeira dessas instituições foi a família e, posteriormente, a escola. Acerca do surgimento da Literatura infantil, com a ascensão da burguesia, intimamente vinculada à família e à escola, Regina Zilberman, em *Literatura infantil na escola*, comenta que:

Antes da constituição desse modelo familiar burguês, inexistia uma consideração especial para com a infância. Essa faixa etária não era percebida como um tempo diferente, nem o mundo da criança como um espaço separado. Pequenos e grandes compartilhavam dos mesmos eventos, porém nenhum laço amoroso especial os aproximava. A nova valorização da infância gerou maior união familiar, mas igualmente meios de controle do desenvolvimento intelectual da criança e manipulação de suas emoções. Literatura Infantil e escola, inventada a primeira e reformada a segunda, são convocadas para cumprir essa missão. (ZILBERMAN, 2003, p. 15).

Nessa perspectiva, a literatura infantil originou-se com um caráter pedagógico nos auspícios da estrutura familiar burguesa e, concomitantemente, observava-se uma nova estruturação social e educacional, por meio da mudança de visão em relação à criança que até então era tratada como um adulto em miniatura. A partir do século XVIII, a criança passa a ser considerada pelas suas peculiaridades intrínsecas e características diferenciadas do adulto; portanto, deveria receber uma educação voltada especialmente para ela, a fim de que fosse preparada para a vida adulta. A proximidade entre escola e literatura infantil não é gratuita. Manifestação disso é que os primeiros textos para a infância foram escritos por professoras e pedagogos, com profundo intento educativo. Logo, torna-se evidente a intrínseca relação da literatura infantil com a Pedagogia, principalmente, quando se constata, na Europa, a relevância que adquirem os educadores da época na produção de uma literatura para crianças e jovens, com intentos formativos, informativos e enciclopédicos. Caros exemplos disso são as obras de Comenius, Basedow, Campe, dentre outros. Desse modo, a literatura infantil passou a ser

considerada como relevante instrumento de propagação e manutenção dos novos valores emergentes da classe social burguesa.

É relevante salientarmos que do acervo de obras publicadas no século XVII muito pouco permaneceu, justamente porque era evidente o acordo com as instituições responsáveis pela formação da criança. Dessa maneira, as adaptações dos clássicos romances de aventuras, como *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe, e *Viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift, alcançaram sucesso garantindo a assiduidade de criação do gênero e o seu consumo.

A própria instituição da literatura infantil clássica explica a correlação Literatura e Pedagogia, quando os contos de fada de Charles Perrault foram utilizados para disseminar a ideia de *civilité*, referenciada no contexto histórico-social do século XVII, a fim de atender à preocupação moralizante e aos ideais civilizadores desse momento por meio da literatura, utilizando-a com fins pedagógicos. Tal momento histórico-social pode ser respaldado através da assertiva de Lúgia Cademartori, no seu célebre *O que é literatura infantil*, quando pontua considerações acerca do ser criança e da literatura desse período:

A criança, na época, era concebida como um adulto em potencial, cujo acesso ao estágio dos mais velhos só se realizaria através de um longo período de maturação. A literatura passou a ser vista como um importante instrumento para tal, e os contos coletados nas fontes populares são postos a serviço dessa missão. Tornam-se didáticos e adaptados à longa gênese do espírito a partir do pensamento ingênuo até o pensamento adulto, evolução do irracional ao racional. (CADEMARTORI, 2006, p. 38).

Portanto, pode-se afirmar que, nos fundamentos da criação literária de Perrault, encontram-se a concepção de que a ingenuidade da mentalidade popular identifica-se com a ingenuidade do pensamento infantil. Na verdade, o maravilhoso feérico dos contos populares, antes de serem compilados para a constituição da literatura infantil, era destinado aos adultos e completamente privados de intentos moralizantes. Por isso, ainda de acordo com Cademartori (2006, p. 40),

Na conversão da literatura popular em infantil, Perrault revela o modelo educativo imposto a ele e a sua época. O conto *Griselda*, por exemplo, apresenta faltas, censuras, conceito de pudor e feminilidade que caracterizam a mentalidade da época.

Assim, é necessário frisar que a literatura infantil nasceu intimamente associada ao paradigma pragmático que governa a atuação da família e da

educação. No entanto, o patrimônio imaginário dos contos transpõe qualquer propósito que não esteja intimamente atrelado ao seu caráter e valor estético-literário. Talvez porque, como sustenta Bruno Bettelheim (2007, p. 20), em *A psicanálise dos contos de fadas* “o prazer que experimentamos quando nos permitimos ser sensíveis a um conto de fadas, não vêm do significado psicológico de um conto (embora isso contribua para tal), mas de suas qualidades literárias – o próprio conto como obra de arte”. Tais argumentos justificam o mérito de clássicos universais, justamente por tratarem de questões inexoráveis à vida humana, ao conhecimento do mundo e do ser.

A literatura infantil clássica teve sua gênese às vésperas do século XVIII, quando, em 1697, Charles Perrault publicou os célebres *Contos da mãe gansa*. No século XIX, os irmãos Grimm confirmam sua evolução estética, pois, a partir de então, define-se melhor os textos literários que satisfazem o gosto infantil, determinando-se, também, sua predileção por alguns escritores com suas respectivas linhas de criação: como pelas narrativas fantásticas de Hans Christian Andersen, com seus *Contos* (1833); Lewis Carroll, com *Alice no país das maravilhas* (1863); Carlo Collodi, com *Pinóquio* (1883); James Barrie, com *Peter Pan* (1911). Ou ainda pelas histórias de aventuras ocorridas em espaços exóticos com protagonistas audaciosos: *O último dos moicanos* (1826), de James Cooper; *Cinco semanas num balão* (1863), de Julio Verne; *As aventuras de Tom Sawyer* (1876), de Mark Twain; *A ilha do tesouro* (1882), de Robert Louis Stevenson. Conforme Lajolo e Zilberman (2009), esses autores da segunda metade do século XIX legitimaram a literatura infantil como parte significativa da produção literária da sociedade burguesa e capitalista, atribuindo-lhe um contorno definido e certa consistência, o que assegurou sua continuidade e atratividade. Assim, quando começa a edição de obras literárias para crianças no Brasil, a literatura infantil europeia já se caracteriza por um sólido acervo, multiplicado através de atributos comuns. Inserido nesse panorama, mas dentro das demandas locais, surge a vertente brasileira do gênero, cuja história literária, singular e com componentes específicos, não contradiz o itinerário geral.

A literatura infantil brasileira só emergiu muito tempo depois, quase no século XX. Há críticos literários que se reportam à literatura infantil brasileira em três fases: a era pré-lobatiana, a lobatiana e a pós-lobatiana. Porquanto, iniciou-se sob a égide de um dos nossos mais renomados intelectuais: Monteiro Lobato. Se, por um

lado, isso prestigiou o gênero em sua gênese local, por outro fez com que, depois dele, por muito tempo, o gênero literário infanto-juvenil sobrevivesse à sombra de sua célebre criação literária.

Apesar disso, ao longo do século XIX, surgiram, aqui e ali, algumas obras destinadas ao público infantil brasileiro e como parte de uma atividade editorial que se inicia com a implantação da Imprensa Régia. No que concerne a esse momento, observa-se que a criação literária consiste numa revisitação ao acervo literário europeu de Perrault, Grimm e Andersen – difundidos nos *Contos da carochinha* (1894), nas *Histórias da avozinha* (1896) e nas *Histórias da baratinha* (1896), de Figueiredo Pimentel, bem como aos clássicos universais traduzidos e adaptados por Carlos Jansen, dentre eles: *As aventuras do celeberrimo Barão de Munchhausen* (1891), *D. Quixote de la Mancha* (1901) e outros.

Isso explica a relevância da produção literária de Monteiro Lobato (1882-1948), porque ele se comprometeu com a necessidade de produzir histórias para crianças numa linguagem que as interessasse e que também valorizasse o folclore brasileiro, a magia e o imaginário fantástico-maravilhoso infantil. Acerca do desejo de criar um modo peculiar de exprimir o mundo e, pela linguagem, inventar/adentrar outros mundos, Lobato registra em carta a Godofredo Rangel, de 8 de setembro de 1916:

Ando com várias ideias. Uma: vestir à nacional as velhas fábulas de Esopo e La Fontaine, tudo em prosa e mexendo nas moralidades. Coisa para crianças. Veio-me diante da atenção curiosa com que meus pequenos ouvem as fábulas que Purezinha lhes conta. Guardam-nas de memória e vão recontá-las aos amigos – sem, entretanto, prestarem nenhuma atenção à moralidade, como é natural. A moralidade nos fica no subconsciente para ir se revelando mais tarde, à medida que progredimos em compreensão. Ora, um fabulário nosso, com bichos daqui em vez dos exóticos, se for feito com arte e talento dará coisa preciosa. As fábulas em português que conheço, em geral traduções de La Fontaine, são pequenas moitas de amora do mato – espinhentas e impenetráveis. Que é que nossas crianças podem ler? Não vejo nada. Fábulas assim seriam um começo da literatura que nos falta. Como tenho um jeito para impingir gato por lebre, isto é, habilidade por talento, ando com ideia de iniciar a coisa. É de tal pobreza e tão besta a nossa literatura infantil, que nada acho para a iniciação de meus filhos. (...) Fiz então o que vai. Tomei de La Fontaine o enredo e vesti-o à minha moda, ao sabor do meu capricho, crente como sou de que o capricho é o melhor dos figurinos. (LOBATO, 1972, pp. 245-246).

Nessa perspectiva, a criação literária lobatiana emerge da convivência com os filhos e da preocupação com a ausência de obras de valor estético, sem fins didático-pedagógicos. Para tanto, em 1921, publica *Fábulas de Narizinho*.

Posteriormente, publica *Narizinho arrebitado* (segundo livro de leitura para o uso das escolas primárias). Ainda, criou e fixou *O sítio do pica pau amarelo* como espaço mágico, que se constitui num universo real/maravilhoso, espontâneo e inventivo, ideal para as aventuras criadas para o público infantil: *Reinações de Narizinho* (1931), *Aritmética da Emília* (1935), *Dom Quixote das crianças* (1936) *O poço do Visconde* (1937), *O pica pau amarelo* (1939), *A chave do tamanho* (1942), e a última, *Os doze trabalhos de Hércules* (1944), obra tratada como a estilização lobatiana do mito do herói grego Hércules (OLIVEIRA, 2006). Esse livro é considerado o término da epopeia do Sítio do pica pau amarelo, uma espécie de acabamento da saga, e qual temática de encerramento seria mais gloriosa que os épicos trabalhos de Hércules? (TIN, 2009).

Antes de falecer, em 1948, dedicou seus derradeiros anos de vida à organização de sua obra. Por isso, existem distinções entre algumas narrativas, a iniciar pela primeira, que teve seu título mudado, quando congregou, à versão original de *Narizinho arrebitado*, episódios como “O marquês de Rabicó”, “O irmão de Pinóquio”, “O circo de Escavalinho”, entre outros. Outra obra lobatiana que passou por essa mudança foi *As caçadas de Pedrinho*, publicada em 1924, primeiramente intitulada *A caçada da onça*, mas com o acréscimo da história do rinoceronte Quindim, teve sua extensão e nome modificados. Para Regina Zilberman (2005, p. 33), no seu clássico *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*, “por essas e por outras, é que, sozinho, é quase um sistema literário inteiro”.

O acervo infantil de Monteiro Lobato fascinou os leitores mirins durante muitas décadas, representou o apogeu do gênero literário infantil no país, envolvendo de forma lúdica, fantástica e poética as crianças, esse envolvimento amoroso entre a infância e a obra lobatiana, foi muito bem registrado por Clarice Lispector, em *Felicidade clandestina* (1971). Não podemos deixar de relevar que, justamente das gerações de crianças que leram Lobato com amor, por puro prazer e encantamento, saíram grandes escritoras como Ruth Rocha, Ana Maria Machado e Lygia Bojunga Nunes, personagens célebres da história da literatura infantojuvenil brasileira.

Faz-se pertinente relevar que, mesmo dentro de um período fortemente marcado pela vida e influência de Monteiro Lobato, outros nomes se destacaram. Dentre eles Viriato Correia, talvez o principal concorrente de Lobato no que tange à intensidade de produção, também concorrendo na preferência das crianças devido

ao sucesso da obra *Cazuza*, de 1938. Foi considerado pela crítica literária *romance de formação*, na acepção empregada às obras de ficção em que a protagonista passa por um processo interno e externo de crescimento, em direção à maturidade e sabedoria, porém sem didatismo. Outro forte concorrente para a produção lobatiana foi o modernista Graciliano Ramos, já assentado no panteão dos escritores célebres da literatura brasileira, devido às obras *São Bernardo* (1934) e *Angústia* (1936). Publicou *A terra dos meninos pelados* (1939), uma história fabulosa e fantástica, pouco apreciada no seu momento de criação, mas atualmente com méritos reconhecidos.

A respeito da produção literária desse período, Marisa Lajolo e Regina Zilberman, em *Literatura infantil brasileira: história e histórias*, apresentam relevantes considerações sobre a incorporação de escritores modernistas à literatura infantil. Assim, romancistas e críticos da geração de 30 compartilharam de maneira distinta da evolução da literatura infantojuvenil brasileira:

Alguns recorreram ao folclore e às histórias populares: José Lins do Rego publicou as *Histórias da velha Totônia* (1936), Luis Jardim, *O boi aruá* (1940), Lúcio Cardoso, *Histórias da lagoa grande* (1939), Graciliano Ramos, *Alexandre e outros heróis* (1944). Outros criaram narrativas originais, como Érico Veríssimo, em *As aventuras do avião vermelho* (1939) ou, de novo Graciliano Ramos, em *A terra dos meninos pelados* (1939). Alguns lançaram um único título, como os citados José Lins do Rego e Lúcio Cardoso; outros, porém, mantiveram uma produção regular por certo tempo, como Érico Veríssimo, entre 1936 e 1939, Menotti del Picchia, escrevendo histórias de aventuras como as de *João Peralta* e *Pé-de-Moleque*, Cecília Meireles, com seus livros didáticos, [...]. E há ainda os não tão assíduos, como Lúcia Miguel Pereira e Jorge de Lima. No conjunto, predominou soberanamente a ficção, ficando quase ausente a poesia, mas também ela foi representada por modernistas: Guilherme de Almeida, autor de *O sonho de Marina* e *João Pestana*, ambos de 1941, Murilo Araújo, com *A estrela azul* (1940), e Henriqueta Lisboa, que escreveu o livro de poesias mais importante do período: *O menino poeta*, de 1943. (LAJOLO; ZILBERMAN, 2009, p. 47).

O crescimento da produção para o público infantil e o seu respectivo interesse sobre escritores compromissados com a renovação da arte nacional evidenciam que o mercado estava sendo propício aos livros. Essa realidade está atrelada aos fatores sociais, como: a consolidação da classe média, devido ao avanço da industrialização e modernização econômica e administrativa do país; o aumento da escolaridade da população urbana e o novo posicionamento da literatura e da arte depois da revolução modernista. Ao término desse período, praticamente no fim dos anos 40, a literatura infantojuvenil apresenta grande

quantidade de autores comprometidos com ela e contempla leitores formados pela leitura das obras a eles destinados. Assim, embora tenha se iniciado com uma produção marcada pela intermitência e ausência de densidade, ela se fortaleceu e se consolidou com um acervo consistente e contínuo, integrando-se definitivamente no patrimônio da cultura brasileira.

Enquanto gênero literário, a literatura infantil foi considerada de cultura inferior, contudo a sua própria evolução literária confirmou a intrínseca capacidade de explorar os sentimentos, a sensibilidade, a fantasia e pela linguagem subverter o mundo e as palavras, pelo poder simbólico e imagético descobrir o universo, a si mesmo e o outro. Assim, o reconhecimento de sua inquestionável literariedade conferiu-lhe o direito de se constituir como relevante objeto de estudos acadêmicos, disputando, no âmbito acadêmico, seu espaço junto às demais literaturas. Daí o interesse por esse gênero com a presente pesquisa, pois abriu aos pesquisadores uma nova senda de produção acadêmica, o da crítica literária infantojuvenil.

4.1 A criação literária infantojuvenil brasileira na contemporaneidade

Com a morte de Lobato, a literatura infantojuvenil brasileira dos anos 50/60 do século XX ressentiu-se com a ausência da criatividade constante em sua obra, sofrendo um significativo retrocesso manifesto através do didatismo, que passa a ditar regras sobre a produção literária desse período. Mas paralelamente a essa situação, nos anos 60, propagam-se instituições e programas direcionados à fomentação da leitura e ao debate da literatura infantojuvenil. É nessa época que surgem instituições como a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (1968), o Centro de Estudos de Literatura Infantil e Juvenil (1973), as várias Associações de Professores de Língua e Literatura, além da Academia Brasileira de Literatura Infantil e Juvenil, criada em São Paulo, em 1979.

Todavia, na década de 70 do século XX, o gênero literário se transforma em um objeto novo, produzido por meio da convergência de multilinguagens, da centelha de imaginação e simbologia, que fundem prazer e arte. É o chamado *boom* da literatura infantojuvenil que, de acordo com alguns críticos literários, ocorre no momento em que:

A liberdade criadora que se havia atrofiado no período imediato após Lobato volta a fecundar a criação destinada à criança. Desvinculada de quaisquer compromissos pedagógicos [...] a nova literatura infantil/juvenil obedece às novas palavras de ordem: criatividade, consciência da linguagem e consciência crítica. (COELHO, 2000a, p. 130).

Nesse sentido, durante a década de 1970 foi como se a literatura infantojuvenil brasileira reiniciasse a sua história literária. Nesse período eclodem narrativas infantojuvenis que rompem com a representação dos padrões de obediência e passividade, impostos ao comportamento infantil. O próprio universo fantástico tradicional das produções literárias é revisto de maneira enérgica em *História meio ao contrário* (1979), de Ana Maria Machado, já conhecida pelas crianças devido à participação na revista *Recreio* e à publicação de obras como *Bento-que-bento é o frade* (1977), *Severino faz chover* (1977) e *Currupacopapaco* (1977). Prolífica autora do gênero, ela reverte expectativas, garantindo a aceitabilidade de suas obras com *História meio ao contrário*, que apresenta uma narrativa composta pela inversão e reversão dos elementos dos contos de fada. Por isso, Regina Zilberman, em *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*, advoga que:

Provavelmente teria sido mais fácil para Ana Maria Machado escrever uma história de fadas que acompanhasse as manhas do gênero. Mas a solução de algibeira não lhe convinha, razão por que preferiu inovar, buscando alternativas para a narrativa que são, ao mesmo tempo, contestadoras e divertidas, agradando, pois, o leitor habituado ao estilo dos contos de fadas. [...] A obra de Ana Maria Machado sinalizava, na virada dos anos 70 para os anos 80, que a literatura infantil não apenas se insubordinava contra o sistema vigente, fosse ele o literário, o político ou o econômico. Revelava igualmente que era hora de se fazer uma nova história. (ZILBERMAN, 2005, p. 53-54).

Publicado em plena Ditadura Militar, *História meio ao contrário* procura instigar em seus leitores reflexões acerca da relevância de se buscar uma vida autônoma e livre no aspecto pessoal, assim como o desprazer diante do autoritarismo e da repressão políticas. Outra obra marcante de Ana Maria Machado e muito premiada é *Bisa Bia Bisa Bel*, de 1982, que apresenta questões relacionadas à problemática do “feminino”. Por isso, segundo Regina Zilberman em *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*:

Bisa Bia Bisa Bel é o que se poderia chamar um livro feminista, não apenas porque traduz o processo de independência da mulher ao longo da história,

marchando do convencionalismo e obediência de Bia à completa autonomia e autoconfiança de Beta. Mas também porque elege um ângulo feminino para traduzir essas questões, revelando como o processo de liberação nasce de dentro para fora, não por ensinamento, mas enquanto resultado das experiências vividas. (ZILBERMAN, 2005, p. 85).

Nesse sentido, a literatura infantojuvenil, pela sua riqueza simbólica e polifonia destrói as fronteiras entre a Literatura e outros saberes, permitindo o debate a respeito dos valores preestabelecidos para a formação da identidade feminina. Para Stuart Hall, em seu *A identidade cultural na pós-modernidade*, o movimento feminista “questionou a noção de que os homens e as mulheres eram parte da mesma identidade, a *Humanidade*, substituindo-a pela *questão da diferença sexual*” (HALL, 2006, p. 46). [Grifos originais].

Outro escritor brasileiro que desconstrói histórias de fadas tradicionais é Chico Buarque de Holanda, ao produzir *Chapeuzinho amarelo*, em 1979, em que o medo é derrotado perante o potencial transformador da palavra ao afrontar a estereotipia da menina medrosa, dessacralizando o lobo mau. Outrossim, apresenta-se como obra renovadora ao abordar temas e seres dos contos de fadas. Uma condição transformadora e diferenciada aparece em *O fantástico mistério de Feiurinha* (1986), de Pedro Bandeira, cuja personagem principal é a figura esquecida dos contos de fadas, que não pode sucumbir na zona do esquecimento mediante o risco de desaparecimento.

A perspectiva social da narrativa infantojuvenil brasileira contemporânea apresenta relevantes inflexões, que a fazem inclinar-se, por exemplo, a despeito da perda e crise da identidade infantil: nas aflições da vida de uma família pobre e agitada, como a reproduzida em *A bolsa amarela* (1976) ou na menina órfã de *Corda bamba* (1979), ambas de Lygia Bojunga Nunes. Tais narrativas internalizam nas protagonistas infantis (Raquel e Maria, respectivamente) as distintas e diversas crises do mundo social e familiar. Desde *Os colegas* (1972), obra de estreia da escritora, e *Angélica* (1975), Lygia apresenta uma nova tendência para a história da literatura infantojuvenil brasileira: tematiza questões interiores da criança em histórias que narram frustrações e desajustes, de maneira que a criança é traduzida pelo ser humano e não representada por animais, num texto emblemático indicativo de uma literatura renovadora. A respeito dessa contribuição, Lígia Cademartori, em *O que é literatura infantil*, acentua que:

O mundo ficcional de Lygia se arma a partir da infância, mas atinge temas adultos como as relações de poder e a repressão à liberdade de expressão no contexto social. Propiciando ao pequeno leitor a identificação com situações que afetam as personagens infantis e que, por encontrarem eco nas vivências da criança que lê, permitem adesão ao mundo ficcional, a narrativa de Lygia, pela condução do enredo e pelo desfecho, permite a catarse de seu leitor, uma vez que propicia, com a identificação, uma descarga emocional. (CADEMARTORI, 2006, p. 64).

A criação literária de Lygia Bojunga, por meio das personagens e efabulações que constrói, questiona valores arraigados nas relações pessoais e sociais, colocando em xeque a sociedade e a família. Delata-as pela ausência de respeito às peculiaridades infantis, que limita a inventividade e a independência. Assim, em vez de verdades absolutas, estimula a reflexão crítica que observa novas ordens e transformações no funcionamento da organização social. A imaginação desvela o real, sugerindo novas ordenações. Em sua extensa produção literária, incluem-se: *Fazendo Ana Paz* (1991); *Paisagem* (1992); *Seis vezes Lucas* (1995); *A troca e a tarefa* (1998); *O Rio e eu* (1999) e *Retratos de Carolina* (2002).

Na década de 1970, houve abertura ao social e à tematização do contemporâneo, o que possibilitou críticas severas à sociedade brasileira com a abordagem da miséria e do sofrimento infantil, expressando-se em tons realistas, aludindo à marginalização, à pobreza e à violência social, em obras como *Pivete* (1977), de Henry Correia de Araújo; *Os meninos da rua da Praia* (1979), de Sérgio Caparelli; *A casa da madrinha* (1978), de Lygia Bojunga Nunes. Essa década foi o “marco” da literatura infantojuvenil brasileira. No final dos anos 70, as editoras voltam a atenção para o mercado de livros infantis. Na mesma época, o Brasil se descobre como o país de analfabetos e as políticas governamentais acabam por priorizar a reestruturação da educação. Nesta mesma década, a literatura infantojuvenil adquire caráter político.

Entretanto, a geração de 70 do século XX também encontrou no folclore brasileiro uma interessante temática para a literatura infantojuvenil. Nessa perspectiva, cabe relevar a importante contribuição de Joel Rufino dos Santos que incorporou às narrativas infantis aspectos e traços da cultura nortista e nordestina, revisitando histórias de Trancoso e discorrendo sobre curumim, tié-piranga, liticó e outras invocações amazônicas em *Histórias de Trancoso* (1983), uma das obras do ciclo Coleção Curupira que objetivou compilar narrativas da tradição popular brasileira. Outrossim, compõem esta coleção: *O curumim que virou gigante* (1980),

O saci e o curupira, A festa no céu (1980). Na década de 90, Ricardo Azevedo retoma essa temática ao escrever *Meu livro de folclore* (1997), reunindo nesta obra a criação folclórica nacional, em contos, adivinhas, trovas, trava-línguas, parlendas, ditados populares. Outras figuras renomadas no estudo da cultura e do folclore brasileiros, no século XX, que não podem ser esquecidas, por exemplo, são Mário de Andrade e Luís da Câmara Cascudo.

Ruth Rocha se encontra entre os/as autores/as que, na década de 1970, buscaram novas perspectivas e direções para a renovação da literatura para crianças e jovens, enquadrando-se no grupo de escritores consagrado pela crítica literária como responsável pelo *boom* da literatura infanto-juvenil brasileira. Em 1976, ficou conhecida pela produção marcante de *Marcelo martelo marmelo*; posteriormente, em 1978, inicia a Série dos Reizinhos ou a Tetralogia dos Reis com *O reizinho mandão*, tematizando acerca das relações de poder. De acordo com o *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira*:

Com este livro, ligado visceralmente ao momento político vivido no Brasil (às vésperas da extinção do AI- 5, que dava força total à censura e às perseguições políticas totalmente arbitrarias), [...] a autora cria naquele momento uma divertida situação exemplar (em que o reizinho mandão é ridicularizado) e com ela, em plano mais amplo, mostrava que os dias da ditadura militar estavam contados. (COELHO, 2006, p. 755).

Na referida obra, a autora utiliza o recurso da sátira aliada ao estilo do cordel para contar a história do menino da corte, herdeiro do trono e autoritário, como todo “sujeitinho muito mal-educado” que pensa ser “o dono do mundo”¹². Recorre também à alegoria para reproduzir o Brasil dos anos 70, dominado pelo autoritarismo que impunha a censura e a repressão. Porém, apesar de ser produto desse contexto histórico e político, a obra não se exaure no momento a que pertence, porquanto o seu simbolismo delata o despotismo e a arbitrariedade em qualquer contexto em que apareça. Para completar a temática da Série dos Reizinhos, Ruth Rocha publicou *O rei que não sabia de nada* (1979), *Sapo vira rei vira sapo* ou *A volta do reizinho mandão*, de 1982.

¹²ROCHA, Ruth. *O reizinho mandão*. Ilustrações de Walter Ono. São Paulo: Pioneira, 1984, p. 5.

Outra escritora de profícua produção é Marina Colasanti, cuja linha de criação literária, de acordo com Nelly Novaes Coelho (2002, p. 471), em seu *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*, é “a do imaginário que se expande entre o fantástico e o maravilhoso, mas sempre filtrado por um olhar crítico”. Assim, o maravilhoso feérico da obra de Colasanti contribui para exaurir a tendência realista. Ao publicar obras como *Uma ideia toda azul* (1979), seu primeiro livro infantil, de ambientação medieval e lirismo *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (1982) promove o revigoramento da fantasia, conduzindo os contos de fada para caminho diverso: elege personagens clássicas, como reis, princesas, fadas, cavaleiros e animais mágicos, em enredos que aludem a personagens míticos como Narciso, Eros, Penélope, Aracne e Pigmalião, para retirar delas novas situações que representam simbolicamente o universo interior e as intensas aspirações dos seres humanos. Nesse sentido, a criação literária de Marina Colasanti inscreve-se na busca pelo repensar o ser humano, o incognoscível, tentando ultrapassar os limites da razão e da lógica comum. Para a escritora, “há, em nós, um vasto território desconhecido a descobrir: o Inconsciente. E com ele o grande desafio à Palavra: expressá-lo, nomeá-lo existente para todos” (apud COELHO, 2002, p. 472).

A escritora nas últimas décadas tem contemplado a literatura infanto-juvenil brasileira com uma produção literária genial, trilhando sendas diversas e equilibrando-se na fronteira entre o lírico e o narrativo: *A mão na massa* (1990), *Entre a espada e a rosa* (1992), *Ana Z. aonde vai você?* (1993), *Longe como meu querer* (2001), *23 Histórias de um viajante* (2005), *A passageira em trânsito* (2010), dentre outras.

Escritores modernistas consagrados junto ao público adulto também foram atraídos pelo desejo de renovar a criação literária infanto-juvenil brasileira, entre eles figuras de renomado prestígio como Clarice Lispector, que iniciou a carreira com o romance *Perto do coração selvagem* (1944). Devido a sua profunda inquietude com os abissais problemas da existência e condição humanas, pode soar esdrúxulo que a escritora tenha se dedicado à literatura infanto-juvenil, todavia o certo é que “a mais alta consciência filosófica identifica-se com a ingenuidade lúdica do pensamento infantil” (COELHO, 2006, p. 309). A produção clariciana infantil enfatiza a necessidade do pensamento e da reflexão, para que se alcance o autoconhecimento e a descoberta do outro, do mundo e da vida. Em suma, conquista a criança conduzindo-a a refletir sobre questões fundamentais do ser

humano, que posteriormente podem frutificar. Sua primeira obra infantil foi *O Mistério do coelho pensante* (1967), *A mulher que matou os peixes* (1968), *A vida íntima de Laura* (1975) e *Quase de verdade* (1978). De acordo com Nelly Novaes Coelho, no *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*, a célebre escritora modernista representa a:

Primeira voz, na literatura brasileira, a expressar a agônica/desafiante *crise do conhecimento* do ser e do dizer que (nos rastros do Existencialismo) se radicalizou como uma das grandes interrogações do século XX, Clarice Lispector é vista hoje, ao lado de Guimarães Rosa, como um dos vértices mais altos da nossa moderna ficção de húmus metafísico. (COELHO, 2002, p.130). [Grifo original].

Assim como a produção do gênero em prosa se apresentou prolífera, a poesia infantil se mostrou igualmente produtiva, em nuances poéticas que rompem com os valores parnasianos, com o tradicionalismo pedagógico e com o didatismo. O paradigma da escrita poética infantil se apresentou livre e revolucionário, por tematizar sobre o cotidiano das crianças e jovens, bem como ao compartilhar com seu público o anticonvencionalismo, quer da linguagem, quer da representação desmistificadora do real, como ocorre, por exemplo, no poema “A casa”, de Vinícius de Moraes, criando um mundo de fantasia e quase de surrealidade. Praticamente quase todos os poetas modernistas brasileiros se dedicaram à poesia infantojuvenil, como Vinícius de Moraes (*A arca de Noé* - 1974), Cecília Meireles (*Ou isto ou aquilo* - 1964) e Mário Quintana (*Pé de pilão* - 1975), integrantes da Geração de 30, assim como os concretistas José Paulo Paes (*Lé com cré* - 1993) e o neoconcretista Ferreira Gullar (*Um gato chamado gatinho* - 2000), ou Manoel de Barros (*O fazedor de amanhecer* - 2001). Nessa plêiade, também merecem destaque Sérgio Capparelli, com *33 Ciberpoemas e uma fábula virtual*, de 1996; Roseana Murray, com *Classificados poéticos*, de 1884; Elias José, com *Um rei e seu cavalo de pau* (1986) e *Lua no brejo* (1987). Todos esses escritores contribuíram com uma poesia produzida para brincar com a linguagem, com temas bem humorados ou sensíveis, lúdicos ou líricos, mais próximos do público a que se destina.

Em suma, toda a criação literária infantojuvenil brasileira - prosa e poesia - assume sua natureza de produto estético-literário, verbal, cultural e ideológico que redescobre as fontes do imaginário fantástico e maravilhoso, valorizando a imaginação infantil e possibilitando aos seus leitores o prazer que, talvez, tenha sido

sentido na escritura, por isso proporciona “um *espaço de fruição*, a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma *imprevisão* no desfrute: que os dados não estejam lançados, que exista um jogo” (BARTHES, 2008, p. 09). [Grifos originais].

5 O CLÁSSICO E O CONTEMPORÂNEO À LUZ DA GEOGRAFIA HUMANISTA CULTURAL

5.1 *Chapeuzinho Vermelho*: a espacialidade no mundo da magia e do imaginário

A primeira adaptação literária de *Chapeuzinho Vermelho* foi publicada por Charles Perrault em 1697. No entanto, tal versão foi pouco aceita pelos pais devido a seu desfecho, pois, após o clássico diálogo, o lobo mau se joga sobre Chapeuzinho e a devora. Para alguns críticos, a versão francesa apresenta um estilo de fábula moral, ensinando que quem desrespeita as regras se expõe ao perigo e, portanto, deve ser punido. Como podemos observar no trecho final da história, publicado na obra original de Perrault (*Le Petit Chaperon Rouge, Histoires ou Contes Du temps passé, avec des moralités*. Paris: Barbin, 1697):

Minha avó que dentes grandes você tem! É para comer você. E dizendo estas palavras, o lobo malvado se jogou em cima de Chapeuzinho Vermelho e a comeu. Vemos aqui que as meninas e, sobretudo, as mocinhas lindas, elegantes e finas, não devem a qualquer um escutar. E se fazem-no, não é surpresa que do lobo virem o jantar. Falo do lobo, pois nem todos eles são de fato equiparáveis. Alguns são até muito amáveis, serenos, sem fel nem irritação. Esses doces lobos, com toda a educação, acompanham as jovens senhoritas pelos becos afora e além do portão. Mas ai! Esses lobos gentis e prestimosos são, entre todos, os mais perigosos. (PERRAULT, 1697 apud TATAR, 2004, p. 338).

É relevante salientarmos que esse trecho final está sendo retirado de algumas edições atuais dos contos de Perrault. Na compilação de Jacob e Wilhelm Grimm, o desenlace trágico da menina foi suprimido, a menina e sua avó são salvas por um caçador depois que ele realiza uma cesariana com tesoura na barriga do lobo, a menina preenche o estômago vazio do animal com pedras, assassinando o lobo. Essa cesariana para Freud e os psicanalistas é interpretada como alusão ao nascimento. Mais de um século afasta a adaptação literária alemã dos Grimm daquela publicada, na França, por Perrault. Contudo, apesar dos finais divergentes, em ambas, segundo Nelly Novaes Coelho (2000b, p. 75), em *O conto de fadas*, “entre o real do cotidiano e o mistério do imaginário, desaparecem as fronteiras, mostrando a vida como algo difícil de ser enfrentado, mas, talvez por isso mesmo, extremamente valiosa e merecedora dos mais extremos sacrifícios”. Os elementos que constituem essas narrativas maravilhosas evidenciam a gênese comum das fontes orientais, célticas e europeias de onde se originaram. Diante desses pressupostos, confirma-se a predileção por este conto para a análise literária que se

pretende empreender, visto que essa narrativa conta sobre um caminho para sair da floresta e voltar à proteção e segurança da casa. Assim, através da análise da espacialidade, investigar-se-á como a protagonista responde ao seu meio, como o percebe e qual o valor e o sentido que lhe atribui. Sem esquecer que, por se tratar do espaço da literatura maravilhosa, ele está profundamente ligado ao mundo mágico dos símbolos e do imaginário. A linguagem simbólica é a mediadora entre o espaço imaginário (do inconsciente, do mistério, do enigma) e o espaço real em que a existência e a condição terrestres se concretizam.

É interessante lembrarmos que, na edição comentada e ilustrada dos contos de fadas, de Maria Tatar (2004), a autora apresenta uma instigante versão, de feição mais antiga, dessa história. Ela foi compilada a partir de narrativas da tradição popular oral, na França, em 1885. Portanto, quando já havia as publicações impressas de Perrault e dos Grimm. O conto denomina-se *História da avó*, que foi “contada por Louis e François Briffault, em Nièvre, 1885. Publicado originalmente por Paul Delaure em *Lés Contes Merveilleux de Perrault Et La tradition populaire*, Bulletin Folklorique del’Îlle-de-France, 1951.” (TATAR, 2004, p. 335). Essa narrativa apresenta características das narrativas folclóricas de origens camponesas, que originariamente não eram direcionadas à infância. Por isso, como bem observa Darnton (1986, p. 29), “longe de ocultar sua mensagem com símbolos, os contadores de histórias do século XVIII, na França, retratavam um mundo de brutalidade nua e crua”. Assim, a *História da avó* apresenta o início igual, porém mais resumido, sem a advertência materna. O diálogo do lobo com Chapeuzinho é sucinto, o lobo não come a menina, porém devora algumas partes da avó, separando um pouco de carne e uma garrafa de sangue. Quando Chapeuzinho chega, o animal pede-lhe para colocar a cesta na despensa e a convida para comer a carne e tomar o sangue que estão na prateleira. Comendo a cena, um gato falante argumenta que é necessário ser uma porca para comer o corpo e beber o sangue da própria avó. Tal argumento não é valorizado pela menina. (CORSO; CORSO, 2006). As fontes dessa versão indicam que ela chegou à atualidade graças a uma pesquisa histórica, posterior àquelas que proporcionaram as tradicionais compilações de Perrault e dos Grimm. Comparados aos contos da tradição oral popular essas compilações foram suavizadas no que tange à sexualidade e à violência, como bem observa Radino, ao ponderar que em um conto popular de magia francês, Chapeuzinho Vermelho é uma menina que sai para,

Visitar a avó com uma cesta de pão e manteiga. Um lobisomem come a avó e veste sua roupa. Quando a menina chega, o lobisomem, disfarçado, oferece comida e bebida para a menina. Ela bebe nada mais do que o sangue de sua avó e come sua carne. Essa passagem, omitida nos contos posteriores, representa rituais da tradição camponesa, na qual, ao ingerir o sangue e comer a carne da vítima, incorporavam-se suas virtudes, no caso, a maturidade da avó. (RADINO, 2003, p. 75).

Isso confirma que os contos de Perrault foram escritos para a corte, por isso, apresenta em sua narrativa uma garota burguesa ingênua, que deve obedecer às ordens dadas pela mãe.

Discorrendo sobre a origem desse conto, Nelly Novaes Coelho (2008, p. 45), salienta que:

Chapeuzinho Vermelho é de origem incerta. O tema é antiquíssimo e aparece em vários folclores. Sua célula originária estaria no mito grego de Cronos, que engole os filhos, os quais, de modo miraculoso, conseguem sair de seu estômago e o enche de pedras. Exatamente o final escolhido pelos Irmãos Grimm. Tal tema é encontrado ainda em uma fábula latina do século XI, *Fecunda Ratis*, que conta a estória de uma menina com um capuz vermelho, devorada por lobos, escapando milagrosamente e enchendo-lhe a barriga de pedras.

Originalmente, histórias como *Chapeuzinho Vermelho* eram contadas e ouvidas por adultos, que as herdaram de seus antepassados. Nesse sentido, conhecer os contos de fadas também permite aproveitar sua ampla descendência, já que esse gênero foi um dos mais profícuos no imaginário popular¹³. Como bem argumenta Roland Barthes (2011, p. 19), na *Introdução à análise estrutural da narrativa*: “[...] a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade”. Nesse sentido, os textos literários guardam diversos resquícios de sua primitividade: a referência a animais ferozes, o lobo, por exemplo, que deviam causar medo nas populações que residiam em regiões isoladas, como ocorre às personagens de

¹³ Não poderíamos tratar dos contos sem nos reportarmos às suas origens históricas. Surgiram ao longo de muitos séculos, foram acumulados pelos camponeses, sofrendo distintas transformações, em diferentes tradições da cultura popular. Segundo Robert Darnton (1986), evidências escritas comprovam a existência dos contos antes da concepção do termo “folclore”, que é um neologismo do século XIX. Era comum entre os pregadores medievais o emprego de elementos da tradição oral na ilustração de argumentos morais. Seus sermões, compilados em coletâneas de “Exempla” dos séculos XII ao XV, referenciam as mesmas histórias recolhidas, nas cabanas dos camponeses, pelos folcloristas do século XIX. Assim, apesar da obscuridade que cerca a gênese das novelas de cavalaria, das canções de gesta e dos *fabliaux*, ao que parece grande parte da literatura medieval originou-se da tradição oral popular, e não o inverso.

Chapeuzinho Vermelho. Outros aspectos que pertencem a essas narrativas é a crueldade, a morte, a fome, a violência humana e da natureza, pois, além dos perigos do mundo nem sempre concretizados (*Chapeuzinho* sobrevive ao lobo), presencia-se também fatos decorrentes da utilização da força, motivados por maldade ou pelo instinto de sobrevivência, como a devoração de seres humanos por animais. Talvez por isso Walter Benjamin afirme que “[...] o primeiro narrador verdadeiro foi e continua sendo o dos contos de fadas. Onde era difícil obter o bom conselho, o conto de fadas sabia dá-lo, e onde a aflição se mostrava extrema, mais próxima estava sua *ajuda*”. (BENJAMIN, 1984, p. 70). [Grifo original].

Outrossim, expressa a realidade geográfica do mundo vivido que, em *Chapeuzinho Vermelho*, é o espaço da floresta. A ambivalência desse ambiente apresenta experiências perceptivas e sentimentos diferentes, pois é uma região repleta de possibilidades. Enquanto espaço ilimitado é capaz de envolver a protagonista em obscuridade e temor. Assim, a floresta representa o espaço aberto, configurando-se como perigoso que, “por ser aberto e livre significa estar exposto e vulnerável. O espaço aberto não tem caminhos trilhados nem sinalização” (TUAN, 1983, p. 63). Habitado por seres perigosos como gigantes, animais ferozes, bruxas e feiticeiras, desperta, portanto, sentimentos topofóbicos. Para a protagonista do conto, as qualidades maléficas do antagonista são desconhecidas. Ao encontrá-lo, ela não sente medo e não vislumbra o perigo que está correndo: “mal pisara na floresta, *Chapeuzinho Vermelho* topou com o lobo¹⁴. Como não tinha a menor ideia do animal malvado que ele era, não teve um pinga de medo” (GRIMM, 2004, p. 31).

Nesse caso, a figura do lobo ardiloso, símbolo da selvageria, representa o ser ameaçador da floresta, inspira medo e astúcia, sugere maldade, por isso identifica-se como personagem do mal que provoca morte e danos. Daí, porque “o lobo pensou com seus botões: esta coisinha nova e tenra vai dar um petisco e tanto!

¹⁴ MariaTatar (2004), renomada autoridade internacional da Literatura Infantil, em seu *Contos de Fadas*: edição comentada e ilustrada, apresenta uma relevante nota acerca da figura do lobo. O predador nesta história é inusitado, pois se trata de uma fera real e não de um bicho-papão ou bruxa canibalístico. Folcloristas sugeriram que a história de *Chapeuzinho Vermelho* pode ter se originado relativamente tarde (na Idade Média) como um conto admonitório que advertia as crianças para os perigos da floresta. Pensava-se que animais selvagens, os homens sinistros e a figura híbrida do lobisomem representavam uma ameaça poderosa e imediata à segurança das crianças. Na Alemanha do século XVII, pouco depois da Guerra dos Trinta Anos, o medo de lobos e a histeria com relação a lobisomem alcançaram níveis particularmente elevados.

Vai ser ainda mais suculenta que a velha. Se tu fores realmente matreiro, vais papar as duas” (GRIMM, 2004, p. 31). Assim, para executar seu plano, o lobo mau precisa de tempo, utiliza a beleza da natureza como artifício para desviar Chapeuzinho Vermelho da casa da vovó, orientando-a a ver como o sol está lindo, a conhecer as flores, a apreciar o canto dos pássaros e as borboletas. Tal intento assim se concretiza:

O lobo caminhou ao lado de Chapeuzinho Vermelho por algum tempo. Depois disse: Chapeuzinho, notou que há lindas flores por toda parte? Por que não para e olha um pouco para elas? Acho que nem ouviu como os passarinhos estão cantando lindamente. Está se comportando como se estivesse indo para a escola, quando é tudo tão divertido aqui no bosque. (GRIMM, 2004, p. 32).

Esse estratagema se justifica graças ao que explica Yi-Fu Tuan, em seu *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente* (1980), quando assevera que a criança desfruta da natureza de maneira multiforme e que tal apreciação não é alcançada plenamente pelo adulto:

O que importa para a criança, mais do que a vista sossegada do lugar, são certos objetos e as sensações físicas. [...] A natureza produz sensações deleitáveis à criança, que tem mente aberta, indiferença por si mesma e falta de preocupação pelas regras de beleza definidas. O adulto deve aprender a ser complacente e descuidado como criança, se quiser desfrutar polimorficamente da natureza. (TUAN, 1980, p.111).

Nesse sentido, pode-se afirmar que para a criança os sentimentos pelo lugar se desenvolvem a partir dos aspectos naturais que os constituem ou não, bem como pela espacialidade. Assim, para Chapeuzinho Vermelho, o mundo longe do lar não se configura como um lugar desabitado por meio do qual a criança não consegue achar um caminho. Por isso, não teme o mundo exterior, pelo contrário: reconhece sua beleza, tornando-se encantador e, nesse momento, está o perigo. A criança é um sujeito em formação, por isso capaz de perceber o mundo a partir de um estado quase original, daquele que não se distanciou por completo da natureza cosmogônica, estando aberta, assim, para o mundo. Bachelard (2009, p. 112), na obra *A poética do devaneio*, destaca que “a Infância vê o Mundo ilustrado, o Mundo com suas cores primeiras, suas cores verdadeiras. [...] é o mundo da *primeira vez*”. A beleza da floresta coaduna-se à pureza da menina, encantando-a, por isso “Chapeuzinho Vermelho abriu bem os olhos e notou como os raios de sol dançavam nas árvores. Viu flores bonitas por todos os lados e pensou: se eu levar um buquê

fresquinho, a vovó ficará radiante” (GRIMM, 2004, p. 32). Aqui a percepção se dá por meio da perspicácia de todos os sentidos da menina, à medida que o mundo sensível é apreendido pelos sentidos. De acordo com Tuan (1980, p. 14), “a percepção é uma atividade, um estender-se para o mundo”, onde o mundo é o percebido e o vivido. Nesse sentido observa-se o quanto a experiência está intimamente atrelada à aprendizagem vivenciada, pois “a experiência está voltada para o mundo exterior. Ver e pensar vão além do eu. Implica capacidade de aprender a partir da própria vivência”. (TUAN, 1983, p.10).

O encantamento pela natureza e a apreciação dos elementos que a constituem - flora e fauna – distanciam a menina da casa da avó e a fazem esquecer o perigo que representa a floresta enquanto espaço desconhecido e amplo, o que permite que o lobo realize seu plano de chegar à casa da vovó, devorá-la e ficar à espera da menina. A vontade de conhecer a floresta pode ser explicada pelo fato de que a criança é curiosa e tem confiança para a exploração; deseja o conhecimento porque ele é poder. Também porque a sensação de liberdade está intrinsecamente ligada à espaciosidade, assim, para a criança, o desfrute da sensação de amplidão espacial representa poder e espaço para atuar.

É relevante enfatizar como, para Chapeuzinho, a presença perigosa do lobo e não mais da amada vovó dá à casa outra conotação, deixa de ser o lugar íntimo, humanizado e aconchegante. Por isso, “ao entrar na casa, teve uma sensação tão estranha que pensou: Puxa! Sempre me sinto tão alegre quando estou na casa da vovó, mas hoje estou me sentindo muito aflita” (GRIMM, 2004, p. 33). A casa perdeu o sentido de local dotado de valores fixados pela positividade, pela afeição e invocação do passado vivido, ou seja, deixou de ser o lar, o centro de intimidade, que se materializa como “[...] nosso canto no mundo. Ela é, como se diz amiúde, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos”. (BACHELARD, 2008, p. 24). Um centro repleto de valores, um refúgio de sentimentos que permite a evocação das lembranças íntimas do espaço feliz. Tais argumentos justificam o pensamento bachelardiano acerca desse espaço íntimo: “para um estudo fenomenológico dos valores de intimidade do espaço interior, a casa é, evidentemente, um ser privilegiado” (BACHELARD, 2008, p. 23), posto que a casa assume conotações intrinsecamente atreladas à identidade, à afeição, à acolhida do eu. Por meio da experiência perceptiva, observa-se que o espaço da casa assume diferentes configurações, motivadas pela subjetividade, como a da visão um tanto

“romantizada” do pensamento bachelardiano, ou ainda, de espaço do medo, como a da casa da avó habitada pelo lobo, confirmando que “o lugar pode ter um lado muito feio” (RELPH, 2012, p. 26). Uma vez que somente os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos, o espaço físico não pode ser dissociado da maneira como ele é percebido, das experiências nele vivenciadas. Assim, aponta, em *A poética do espaço*, que a casa vivida não é apenas residida pelas lembranças, mas está fisicamente impressa nos sujeitos, por conseguinte, em *A terra e os devaneios do repouso*, Bachelard argumenta que a casa é um recinto de abrigo e proteção, que materializa a essência da morada do ser, onde se condensa uma convicção de ser. Nesse sentido, configura-se como local de segurança, de estabilidade, lugar do amor e do enraizamento. Isso se coaduna com o argumento de Tuan (1983) que, em *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*, advoga que o local denominado de lar é pronunciado pelo amor, pois fornece as imagens do passado profundamente vivido. Por isso, ocupa o centro de nossa vida e conota origem, princípio. Talvez por uma necessidade visceralmente intrínseca do ser de aquisição do sentido do eu e da identidade, é preciso retomar o passado, uma vez que “[...] todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos têm valores oníricos consoantes. Os verdadeiros bem-estares têm um passado” (BACHELARD, 2008, p. 25). Tuan também acrescenta importante observação acerca do significado da casa enquanto abrigo de proteção para a infância:

As crianças se relacionam com as pessoas e objetos com uma retidão e intimidade que fazem inveja aos adultos maltratados pela vida. As crianças sabem que são frágeis; procuram segurança, porém permanecem abertas para o mundo. Os lugares íntimos são lugares onde encontramos carinho, onde nossas necessidades fundamentais são consideradas e merecem atenção sem espalhafato, Aconchego da infância, o conforto e a segurança. O lar como refúgio. (TUAN, 1983, p. 152).

Mediante o exposto, justifica-se a valoração da análise do espaço da casa porquanto, além dos valores de positividade do amparo, configura também a primitividade do refúgio que se conserva quando a casa natal deixa de existir. Nessa perspectiva, é pertinente examinar como os lugares revelam a percepção e atitudes da menina em relação ao espaço a partir da experiência vivenciada em cada um deles, atribuindo valores diferenciados para cada um desses lugares: a floresta perde sua conotação de espacialidade amedrontadora à medida que descobre sua

beleza natural e se encanta com ela, desfaz-se do temor de se perder, que seria intrínseco à sua condição de criança. A casa da vovó se desconfigura como lugar de proteção, à medida que os vínculos de afetividade não se estabelecem, devido à presença perigosa do lobo. A criança, desde a mais tenra idade, encontra seu lugar familiar e primeiro naqueles que a protegem e a amam, pois a casa como lugar está cheia de objetos usuais identificados com a realidade do lar. Tuan (1983, p. 152) reforça essa consideração, quando explica que “os lugares íntimos são lugares onde encontramos carinho, onde nossas necessidades fundamentais são consideradas [...]. Nos braços humanos, o conforto e a segurança são absolutos, tornam-se mais ainda agradáveis graças ao lobo mau da estória”. O lugar é um universo íntimo repleto de significados organizados, o seu conhecimento determina o desenvolvimento dos sentimentos topofílicos ou topofóbicos. O sentimento possui um caráter ambivalente, comporta, concomitantemente, a afeição e a intenção, como bem explica a visão fenomenológica de Paul Ricouer:

O sentimento é sem dúvida intencional: é um sentimento por ‘alguma coisa’ – o amável, o odioso, [por exemplo]. Mas é uma estranha intencionalidade: por um lado indica qualidades sentidas quanto às coisas, às pessoas, quanto ao mundo, e por outro manifesta e revela a maneira pela qual o eu é afetado intimamente. No sentimento, uma intenção e uma afeição coincidem em uma mesma experiência. (RICOUER apud TUAN, 1983, p 10).

A familiaridade do espaço fechado da casa, fortemente protetor, conclama profundas intimidades, em especial, a do abrigo materno, uma vez que os lugares de paz e acolhimento se configuram como maternos, possibilitando-nos a consciência de estarmos acolhidos. Em contraposição, a barriga do lobo consiste no espaço fechado de sentido negativo, amedrontador e escuro. Justamente porque o espaço fechado só assume o sentido de lugar se for humanizado. Como muito bem argumenta Bachelard (2008, p. 143), “a dialética do refúgio e do medo tem necessidade da *abertura*. Queremos estar protegidos, mas não queremos estar fechados. O ser humano conhece tanto os valores do *fora* como os de *dentro*”. [Grifos originais]. A figura do caçador como ser que representa o livramento da ameaça de morte constitui-se como uma ajuda que não falta, porque a floresta também é o abrigo de seres amistosos: caçadores, anões e fadas. Quanto ao desfecho da narrativa, “Chapeuzinho Vermelho disse consigo: nunca se desvie do caminho e nunca entre na mata quando sua mãe proibir” (GRIMM, 2004, p. 35), a protagonista revela, pela sua experiência vivida, na companhia do lobo, que a

floresta é um espaço ilimitado, com seres perigosos para a condição indefesa da criança. Por isso a mãe lhe fez advertências antes de ir para o espaço desconhecido da floresta, como para a criança o adulto representa proteção e segurança, é o adulto quem fornece explicações sobre o mundo à criança, pois para este o mundo ainda, parece confuso. A respeito da sensação de espaciosidade na floresta, Tuan (1983, p. 64) observa:

[...] de um ponto de vista, a floresta é um ambiente fechado, a antítese do espaço aberto. Não existem vistas panorâmicas. A floresta, não menos que a planície desnuda, é uma região virgem cheia de possibilidades. [...] parece ilimitada para quem está perdido dentro dela.

Na obra *Paisagens do medo*, Tuan (2005, p. 33) textualiza importantes considerações sobre o papel da floresta nos contos de fadas. Assim:

A floresta ocupa um lugar proeminente nos contos de fadas. Quase nunca é um lugar de passeio ou brincadeiras. Para a criança significa perigo, assustadora pela sua estranheza – é um contraste antagônico com o aconchegante mundo da pequena casa. A floresta também amedronta pela sua imensidão, seu cheiro e o tamanho de suas enormes árvores que estão além da escala de experiência da criança. É o *habitat* de feras perigosas. É o lugar do abandono – um não - mundo escuro e caótico onde a pessoa se sente absolutamente perdida.

Os teóricos da Geografia Humanista Cultural apresentam importantes observações acerca do espaço maravilhoso dos contos de fada. O francês Eric Dardel, ao compreender que a ciência está vinculada ao mito, pois o mito exprime a participação humana na corrente da vida da Terra, reposiciona o homem em sua totalidade. Apresenta que, para a geografia mítica, o espaço mítico é um espaço sagrado, substancioso e impregnado de valores. Para tanto, discorre sobre as experiências vividas pelos povos primitivos com o espaço telúrico, citando, por exemplo, os marind-anin, da Nova Guiné, que criam na existência de uma força enigmática, contida nas plantas e nas pedras, com a capacidade de transformá-las em seres humanos. Para ele, “as metamorfoses de contos de fadas conservam, sob uma forma literária, a lembrança, algumas vezes nostálgica, desse mundo em que o visível é apenas o dom revogável de um poder invisível” (DARDEL, 2011, p. 53). Como a Terra exprime a condição humana de *ser-com* o mundo, argumenta que:

[...] no espaço mítico, é seu próprio ser, sua alma, que o homem encontra frente a si mesmo, às árvores, aos animais, aos astros. Alguma coisa desse espaço sobrevive nos contos de fada, em que

certas personagens, ogros, princesas, têm sua alma oculta em algum lugar, num canto da floresta, ou sob a forma de um peixe ou de um pássaro. (DARDEL, 2011, p. 65).

Faz-se necessário, outrossim, apreender do conto como as duas faces de uma pessoa são representadas na história. Logo, a substituição da bondosa avó pela figura do lobo voraz (manifestação momentânea) que coloca em risco a integridade física da menina, uma vez que a avó retornará, se configura como a melhor maneira de atender o modo como as crianças experienciam as coisas. De acordo com Bettelheim (2007, p. 98), "[...] essa divisão de uma pessoa em duas para manter a boa imagem incontaminada ocorre a muitas crianças como uma solução para um relacionamento muito difícil de administrar e compreender".

Apesar da animosidade das relações intersubjetivas entre os protagonistas e os seres perigosos no espaço dos contos de fadas, a experiência geográfica dos espaços naturais nessas narrativas se apresenta profundamente favorável aos sujeitos, pois, através do contato com a natureza, os sujeitos despertam para o mundo e o mundo se manifesta para eles. Isso é uma espécie de cumplicidade do ser-no-mundo, que se mantém nas mais diversas realidades geográficas, como se observará também no próximo conto selecionado para o estudo.

5.2 *Rapunzel*: a espacialidade do desejo proibido

Outro conto de fada dos irmãos Grimm selecionado para este estudo é *Rapunzel* que, segundo alguns críticos literários, constitui uma versão literária do século XVIII de autoria de Friedrich Schulz, originada de um conto francês publicado por uma aristocrata, Charlotte-Rose Caumont de La France. A versão mais antiga dessa narrativa é atribuída a Giambattista Basile que, na publicação intitulada *Pentamerone*, de 1636, edita a história de Petrosinella (salsa, em italiano). Assim, a *Rapunzel* dos Grimm é uma interpretação híbrida, constituída por elementos de culturas e contextos sociais distintos.

O nome "Rapunzel" - que em português significa "rapôncio" – deriva de uma planta autogâmica, com a capacidade de autofertilização. Possui uma coluna que se divide em duas se não for fertilizada, e as partes se enrolam como tranças ou cachos de cabelos. Assim coloca o tecido estigmático feminino em contato com o

pólen masculino na superfície externa da coluna. O nome dado à protagonista da história - uma menina enclausurada em uma torre - é o nome de uma planta apetitosa – que representa tanto o fruto proibido como alude aos rapôncios pelos quais fora trocada. Para o senso comum, caso o desejo alimentar de uma grávida não seja saciado, o bebê nasce com a feição daquilo que a mãe tanto cobiçou. No conto, esse acontecimento se materializa pelo contrário, o fruto que satisfaz o desejo é o elemento que dá o nome da menina. Aqui, reside o ponto de partida para se compreender os fatos desse conto.

O início da narrativa, “era uma vez um homem e uma mulher” (GRIMM, 2004, p. 111), evidencia que o conto está centrado na procriação. *Rapunzel* desenvolve-se em dois episódios: o primeiro inicia-se com o marido, a mulher e o cobiçado rapôncio, planta proibida, obtida mediante uma transgressão (pular o muro do jardim-pomar). Assim como a torre, é um local proibido, pois ambos são espaços cercados para *Rapunzel*. A mãe de Rapunzel, quando grávida, foi acometida por um tremendo desejo de comer os viçosos rapôncios que cresciam no lindo jardim-pomar de uma temida e poderosa feiticeira. Tais considerações se confirmam na seguinte passagem:

Um dia, espiando pela janela, a mulher se admirou ao ver um canteiro dos mais belos pés de rapôncios que jamais imaginara. As folhas eram tão verdes e fresquinhas que abriram seu apetite. E ela sentiu um enorme desejo de provar os rapôncios. (GRIMM, 2004, p. 111).

É interessante relevar que esta janela que dá para o jardim-pomar da feiticeira parece com a da torre, “ao completar doze anos, a feiticeira a levou para a floresta e a trancou numa torre que não tinha escadas nem porta. Lá no alto da torre havia uma janelinha minúscula.” (GRIMM, 2004, p. 113). Segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 512), no seu *Dicionário de símbolos*, “enquanto abertura para o ar e para a luz, a janela simboliza receptividade”. Destarte, a janela possui o valor simbólico de um mundo em devir que se oculta na interioridade. Por meio da janela, o sujeito pensa, medita, ultrapassa a mera contemplação panorâmica apreendendo a inesgotabilidade do mundo. Porquanto, a janela, como símbolo, constitui um território de fronteira entre espaços abertos e fechados. Menos aberta que a porta, a janela convida o olhar para estender-se para fora. Ela se oferece como saída, mas com restrições, com limites. Como parte integrante da casa, integra-se a uma

imagem de teor simbólico associada à proteção e ao aconchego, permitindo, deste modo, voltar-se para o exterior, sem abandonar a segurança desse espaço fechado que é refúgio do ser. Talvez por isso, para Tuan (1983, p. 140) “quando olhamos para fora, olhamos para o presente ou futuro”.

Tais argumentos encontram respaldo no seguinte pensamento bachelardiano:

Temas tão particulares como a janela só adquirem seu pleno sentido se percebermos o caráter *central* da casa. Estamos em casa, escondidos, olhamos *para fora*. A janela na casa dos campos é um olhar aberto, um olhar lançado para a planície, para o céu longínquo, para o mundo *exterior* num sentido profundamente filosófico. A casa dá ao homem que sonha *atrás* de sua janela – e não à janela – atrás da janelinha, da lucarna do sótão, o sentido de um *exterior* tanto mais diferente do interior quanto maior a intimidade de seu quarto. Parece que a dialética da intimidade e do Universo é especificada pelas impressões do ser oculto que vê o mundo na moldura da janela. (BACHELARD, 2003, p. 89). [Grifos originais].

Para satisfazer o desejo de grávida, a mãe de Rapunzel convence o marido a adentrar o jardim-pomar e a lhe trazer os rapôncios, empreitada que só se realizou na segunda tentativa, tendo sido surpreendido pela feiticeira, Mãe Gothel¹⁵, a personificação da figura parental superprotetora, que ameaçou puni-lo pelo roubo. O marido alega o estado da esposa como justificativa para tal atitude e, assim, a feiticeira permite que carregue os rapôncios, “mas com uma condição: irá me dar a criança que sua esposa vai ter. Cuidarei dela como se fosse sua própria mãe, e nada lhe faltará” (GRIMM, 2004, p.113). Desta maneira, a feiticeira conquista a guarda de Rapunzel. Assim que a menina nasce, a feiticeira surge, dá o nome à criança e leva-a consigo.

No segundo episódio, quando a menina Rapunzel completa doze anos, é isolada do contato humano e mantida prisioneira numa torre (sem escada e porta), no meio da floresta. Essa decisão é motivada pelo amor e pelo sentimento de possessão da bruxa pela bela jovem. Assim a única forma de acesso ao aposento de Rapunzel era por meio dos cabelos, ou melhor, das tranças. Daí, mencionava a célebre frase que eternizou essa personagem: “Rapunzel, Rapunzel! Jogue as suas tranças.” (GRIMM, 2004, p. 113). Como Rapunzel não pode sair da torre, o meio de

¹⁵ Mãe Gothel. Expressão genérica em alemão para uma mulher que faz o papel de madrinha (TATAR, 2004, p. 115).

acesso da mãe se dá através da continuidade corporal: uma parte da filha que se estende a pedido da mãe e garante o elo entre as duas. As tranças representam uma espécie de cordão umbilical, simbolizam um *continuum* dos corpos que se rompe com o nascimento, mas que é reeditado pela bruxa, justamente porque ela teme esse rompimento. (CORSO; CORSO, 2006). Nesse sentido, a visita da feiticeira representa o único meio de contato de Rapunzel com o mundo exterior. Esse ponto crucial da narrativa já conferiu à história a denominação de “A donzela da torre”, como *Rapunzel* é conhecida pelos folcloristas. Baseia-se na lenda de Santa Bárbara, enclausurada em uma torre pelo pai. Desse modo, a narrativa parece fundamentada num aspecto cultural sensível, o de enclausurar jovens em conventos para isolá-las ou segregá-las da população masculina. Na Idade Média, a torre era utilizada para espiar o inimigo e, ainda, tinha a conotação de escada, sugerindo a ascensão: relação entre a terra e o céu. No conto, parece que o príncipe assume o sentido de inimigo para a mãe possessiva que quer a filha exclusivamente para si. Já para Rapunzel, pela ampliação da verticalidade da casa, habitar a torre representa a possibilidade de se ligar ao divino e de alcançar o autoconhecimento. Talvez por isso Bachelard (2008, p. 43) afirme que, “no teclado de uma vasta leitura ligada à função de habitar, a torre é uma nota para os grandes sonhos”.

Outro componente interessante para o estudo da espacialidade, neste conto de fada, é o jardim-pomar: “[...] um esplêndido jardim, cheio de lindas flores, ervas e verduras” (GRIMM, 2004, p.111), local repleto de beleza natural que cultiva o elemento simbólico do desejo proibido, porém, quando realizado, é estruturador do fio narrativo. Não podemos esquecer que as plantas simbolizam o caráter nascente da vida, da unidade da realidade viva e da renovação. Nesse sentido, a simbologia do jardim-pomar se materializa como ordem, fertilidade e vida, encontrando respaldo na argumentação de Tuan (1980, p. 166) quando aponta que “[...] a significância simbólica do jardim, no nível mais profundo pode simbolizar a vulva da terra, expressando o anseio da humanidade por tranquilidade e a certeza de fertilidade”. Por meio da sua dimensão simbólica, o jardim remete à noção de perfeição, devido à imagem bíblica do Jardim do Paraíso, assim, enquanto espaço edênico, evoca a imagem do corpo da mãe dádiosa, em cujo útero se realiza a fase de maior aconchego e segurança que a vida humana conhece.

Outrossim, observa-se que a floresta desempenha um papel preeminente no universo ficcional da narrativa, uma vez que, como espaço amplo para a

condição solitária de Rapunzel, torna-se mais ilimitado e, enquanto espaço telúrico, transmite sua profundidade e seu silêncio: “ [...] assombra a imaginação dos homens, favorece sua sensibilidade e meditação.[...] Prisioneiro e, algumas vezes, sufocado, o homem a toma em certos momentos como um refúgio ou um hábitat” (DARDEL, 2011, p. 19). A imensidão do espaço da floresta é consoante com a intensa condição solitária da jovem, o que revela que as duas realidades se cruzam, confundindo-se. Para Rapunzel o espaço da floresta representa tanto o abandono, como o encontro com o amor e a possibilidade de liberdade. Nesse sentido, habitar a torre no meio da floresta representa não somente a clausura, mas significa também estar exposta ao imprevisível que oferece a oportunidade de felicidade:

Alguns anos mais tarde, aconteceu que o filho de um rei estava atravessando a floresta a cavalo. Passou bem junto à torre e ouviu uma voz tão bela que parou para escutar. Era Rapunzel, que, inteiramente sozinha na torre, passava seus dias a cantar doces melodias para si mesma (GRIMM, 2004, p.114).

A torre, enquanto lugar alto, constitui um espaço fechado e perigoso; centrada na floresta, é um espaço restrito, onde o recolhimento é, para a imaginação, uma solidão. Pode-se dizer que Rapunzel vivencia “uma dialética da imensidão e da intimidade, uma ritmanálise real em que o ser encontra alternadamente a expansão e a segurança” (BACHELARD, 2003, p. 90). O sentimento de solidão é uma condição para adquirir a sensação de imensidão. A sós, os pensamentos vagam sem limites pelo espaço, por isso Rapunzel canta como forma de amenizar seu estado solitário. Por meio da música ultrapassa o seu claustro e, ainda, encontra o príncipe, pivô para a separação da mãe. Interessante que, por meio da voz, em duas circunstâncias, o príncipe e Rapunzel se encontram, quando ela está isolada na torre e quando ele está cego. Embora pela visão adquiramos informações bem mais precisas acerca do ambiente, porque o espaço visual é mais centralizado, por meio da audição somos mais sensibilizados pelo que ouvimos do que pelo que vemos, pois o espaço auditivo é descentralizado e difuso. Somos muito vulneráveis aos sons e à melodia, por isso a audição adquire a conotação de receptividade, consolidando a sua relevância para a experiência perceptiva e apreensão da realidade circundante pelos indivíduos. (TUAN, 1980).

Os cabelos de Rapunzel, “longos, tão finos e bonitos como ouro fiado” (GRIMM, 2004, p. 113), constituem o símbolo de sua beleza, pois, nos contos de

fada, o cabelo louro “é signo tanto da bondade ética quanto do encanto estético” (TATAR, 2004, p. 113). Outrossim, significa o poder do corpo, uma vez que, por meio das tranças compridas, é possível adentrar a torre, o que possibilita a convivência com Mãe Gothel e o encontro com o príncipe. Acerca disso Tuan (1983, p. 39) explica que “o homem, como resultado de sua experiência íntima com seu corpo e com outras pessoas, organiza o espaço a fim de conformá-lo a suas necessidades biológicas e relações sociais”. Quanto às tranças, não podemos esquecer a sua simbologia, pois ela carrega consigo “[...] uma prova e um meio de *força viril e vital*. [...] uma ligação provável entre este mundo e o outro [...] um enlace íntimo de relações misturadas, a interdependência dos seres”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 895). O desenvolvimento da narrativa demonstra a imaturidade do príncipe e de Rapunzel: ele, porque vigia a feiticeira e sobe até a torre às escondidas, em vez de enfrentar a mãe da amada e declarar seu amor pela filha; ela, por não dizer que encontrou o “príncipe encantado” de sua vida. A feiticeira só descobre o relacionamento devido ao ato falho de Rapunzel: “[...] diga-me, Mãe Gothel, por que é tão mais difícil izar a senhora do que o jovem príncipe? Ele sobe até aqui num piscar de olhos.” (GRIMM, 2004, p.115). Nessa perspectiva, o desenlace se inicia quando a feiticeira descobre a transgressão do príncipe (escalar o muro da torre) e o pune, cegando-o. Logo, a aniquilação do mundo habitado para Rapunzel é a solidão do deserto; para o príncipe, é a cegueira:

Arrá! Ela gritou, triunfante. Veio à procura da esposa queridinha, mas a bela ave já não está no seu ninho, cantando. A gata a pegou e, antes de terminar o serviço, vai arranhar seus olhos também. Você perdeu Rapunzel para sempre. Nunca a verá de novo. (GRIMM, 2004, p. 116).

No entanto, o desfecho peculiar desse gênero literário une o casal separado, com Rapunzel restaurando a visão do príncipe com suas lágrimas (ato mágico), onde as lágrimas estão impregnadas de simbolismo ligado ao sofrimento e à intercessão. Assim, suprime os desejos proibidos que motivaram a narrativa. As punições recebidas (cegueira, corte das tranças, vagar pela floresta e o deserto) são sofrimentos necessários para alcançar o autoconhecimento. Nos contos de fadas, a felicidade é alcançada após um caminho de provações e desafios, por isso Rapunzel e o príncipe precisam vencer a feiticeira, atingir o crescimento e alcançar a independência, fora dos ambientes vividos: o castelo e a torre. Esse período tempestuoso desempenhará um momento de desenvolvimento e maturidade íntima.

Bettelheim (2007, p. 210) ratifica essa ideia ao afirmar que “tanto Rapunzel quanto o príncipe têm de passar por provas e tribulações, de crescimento íntimo a partir do infortúnio – como ocorre com os heróis de muitos contos de fadas”.

Portanto, Rapunzel recebeu castigos: esbofeteamento, corte dos lindos cabelos dourados, o sofrimento e isolamento no espaço vazio, árido e hostil do deserto, que é símbolo da provação e da tribulação. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 331), “o deserto comporta dois sentidos simbólicos essenciais: é a indiferenciação inicial ou a extensão superficial, estéril, debaixo da qual tem de ser procurada a realidade”. No conto, a condenação ao deserto, enquanto metáfora da esterilidade que anseia pelos expulsos, estabelece um contraponto com o jardim-pomar. Mas o deserto é considerado símbolo da interioridade, onde “a imensidão do deserto vivido repercute numa intensidade do ser íntimo”. (BACHELARD, 2008, p. 209). Quanto ao príncipe, não foi diferente: a cegueira, o desespero, o choro pela perda da amada e o vagar pela floresta alimentando-se apenas de frutos e raízes. Desse modo, “a natureza pode ser hostil e enigmática, porém o homem aprende a compreendê-la, extrair-lhe significado, quando isto é necessário para a sua sobrevivência”. (TUAN, 1983, p. 89).

Todas as características inerentes à floresta e ao deserto enquanto espaços abertos e ameaçadores configuram-se como locais desencadeadores do desaconchego no ser/eu. Os valores que lhes são atribuídos só podem ser de perigo, abandono e privação, o que produz insegurança e infelicidade. Mas, alguns anos depois, o deserto perde a conotação de espaço triste e torna-se lugar, pois é lá que acontece o reencontro do casal: após o encontro consigo mesmos, agora estão prontos para se socorrerem reciprocamente. Assim, tudo é valor humano; o espaço não pode ser unicamente exterior, pois é vivido, imaginado, recordado interiormente, nele se estabelecem os vínculos de pertencimento ou desconfortabilidade. Dessa forma, a experiência vivida com o mundo exterior está consolidada no eu, justamente porque modifica e pertence ao ser.

Perante o onírico, o maravilhoso, o fantástico, o imaginário e o simbólico dos contos de fadas, é possível desvendar questões inerentes à complexidade do ser humano, porque representam verdades humanas imutáveis. Para Jameson (2002, p. 118), o homem pós-moderno é incapaz “[...] de historicizar até mesmo nossas próprias histórias pessoais”, o que, possivelmente, explica a incessante necessidade de retomar o maravilhoso feérico dos contos de fadas na

contemporaneidade, como uma inquietação existencial que procura no tempo e espaços inaugurais/míticos as fontes de conhecimento do homem e de seu lugar no mundo.

Mas, assim como os contos maravilhosos da tradição oral europeia e do acervo cultural alemão são capazes de revelar o mundo sensível da existência humana através da imaginação, a literatura infantojuvenil brasileira, por meio da narrativa alegórica, dentre outras temáticas, representa a experiência existencial em busca da unidade do ser, do conhecimento do mundo e de si mesmo, desvelando como a vivência nos diferentes espaços pode enriquecer a vida. Isto é exatamente o que se materializa por meio da linguagem literária na prosa envolvente de *Ana Z. aonde vai você?*.

5.3 Ana Z. aonde vai você? : a espacialidade da mitificação

Do renomado acervo da literatura infantojuvenil brasileira selecionamos para o estudo a novela juvenil *Ana Z. aonde vai você?*, de Marina Colasanti. A autora nasceu em Asmara, na Etiópia (hoje Eritreia), em 1937, tendo vivido grande parte da infância na Itália. Percorreu com a família a África, passou a guerra na Itália e veio para o Brasil na adolescência, em 1948. Essa vivência em três continentes pode ser monitorada em sua obra por meio de uma diversidade singular expressa na sua criação literária infantojuvenil, ao harmonizar os valores culturais do passado com as preocupações da contemporaneidade. Assim, sua produção literária apresenta algumas nuances peculiares: da sua passagem pelo jornalismo, suas criativas crônicas; do seu exercício como palestrante e de sua experiência como editora de revista, seus ricos ensaios sobre a literatura e a condição feminina; da sua memória de menina europeia, os reinventados contos de fada; da reflexão acerca do cotidiano na modernidade, os contos para o público adulto; da intimidade do ser, a sua poética sensível.

Ana Z. aonde vai você? é considerada a primeira incursão da escritora no gênero novela, em que cria uma narrativa mais extensa, comparada às obras anteriores. Nela, são observados os aspectos próprios de sua literariedade: o insólito das descrições; o tempo e o espaço indefinidos; a revisitação ao substrato cultural mítico, literário e folclórico, bem como a possibilidade de uma leitura crítica e/ou

alegórica a partir da riqueza das imagens simbólicas. O símbolo tem a capacidade de, por meio de suas representações, dar sentido ao mundo que o torna ponto de integração entre o real e o imaginário no universo humano. Nessa perspectiva, a leitura dessa obra literária se materializa como desafio à capacidade do leitor de apreender pela polissemia de significações e pela potencialidade imagética os seus efeitos fascinantes, consolidados pela sua riqueza estético-literária. Outro aspecto que devemos considerar nessa leitura literária é o modo como as diversas imagens se agrupam entre si, pois, para uma leitura e análise coerentes, não podemos tratar os símbolos isoladamente, uma vez que constitui a “sintaxe simbólica” das imagens, termo proferido por Cirlot (2005).

A organização da obra identifica-se com a da novela, porque, como bem argumenta Massaud Moisés, em seu clássico *Dicionário de termos literários* (2004), as características do gênero são:

Do prisma da estrutura, a novela apresenta um quadro típico, a começar da ação: essencialmente multívoca, polivalente, ostenta pluralidade dramática. Constitui-se de uma série de unidades ou células dramáticas encadeadas, com início, meio e fim. De onde parece uma fieira de contos enlaçados. Todavia, cada unidade não é autônoma: a sua fisionomia própria resulta de participar de um conjunto, de tal forma que, separada dela, não tem, as mais das vezes, razão de ser. Ou, ao menos, quando destacada, perde algo do seu significado, e acaba comprometendo a progressão em que se inscreve. (MOISÉS, 2004, p. 321).

A estrutura da obra foi organizada em vinte capítulos, não enumerados, mas sim intitulados. Tais títulos sugerem o conflito de cada etapa da trajetória de Ana Z. pelos espaços e paisagens fantásticos, constituídos por realidades surpreendentes e seres insólitos. A protagonista percorre uma sucessividade de caminhos compostos de pluralidade espacial intimamente ligada à pluridimensionalidade do tempo, o qual se multiplica por meio dos fios existenciais da protagonista, dimensionando os acontecimentos e suas relações, juntamente com as razões que os encadeiam. O que se explica através da visão fenomenológica da experiência perceptiva, onde o temporal e o espacial constituem esferas mutuamente permeáveis, pois não se excluem. (NUNES, 2008). Em cada caminho percorrido, existe um episódio diferente, constituído por uma história distinta com um núcleo dramático que apresenta princípio, meio e fim. Assim, a própria construção da novela permite a sua (re)atualização, uma vez que a viagem

se dá a cada dia, na estrada, em que cada capítulo possui a célula de um conflito que se constituirá na(s) história(s) subsequente(s).

Mas o que pode haver no fundo de um poço além dele mesmo? Desse modo, a narrativa se inicia de maneira insólita:

Esta história começa com Ana debruçada à beira de um poço. Acho que chegou ali por acaso, mas não posso jurar. Não sei nem mesmo se o poço está num campo, ou num jardim. A verdade é que não sei nada da vida de Ana antes deste momento. Sei que a letra Z é do seu sobrenome, mas ignoro as outras letras. Desconheço tudo o mais a respeito dela. Eu a encontro, como vocês, pela primeira vez, menina à beira de um poço, em que agora se debruça. (COLASANTI, 1997, p. 07).

A narrativa abre-se com Ana Z. debruçada à beira do poço, tentando olhar seu reflexo na água, numa espécie de autocontemplação e anseio de autoconhecimento. Mas, como não consegue, “então cospe, para ouvir o barulho do cuspe batendo na água” (COLASANTI, 1997, p. 07). Nessa posição, a protagonista perde o seu colar composto de rosas de marfim, que caem uma após a outra na imensa escuridão do poço. É importante observarmos o simbolismo da quebra do colar segundo a ótica de Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 727): “desfazer um colar equivale a uma desintegração da ordem estabelecida”. Por isso Ana Z. se determina descer ao fundo do poço pelos degraus de ferro da parede do poço e encontrar a conta central perdida. Nessa perspectiva, seu intento, praticamente, até o desfecho da obra, será o de resgatar a conta central, rosa de marfim maior de todas, a única que não se encontra no fundo do poço e que provavelmente foi engolida por um peixe. A temática da narrativa envolve a simbologia de cinco imagens espessas: a viagem, o poço, a busca, a rosa e o peixe. Sob o prisma da Geografia Humanista Cultural, “múltiplas são as modalidades sob as quais a realidade geográfica conduz, através dos símbolos e de suas imagens, para além da matéria”. (DARDEL, 2011, p. 37).

A procura pelas contas do colar é o que vai desencadear toda a trama subsequente. Para encontrá-las, a menina adentra o desconhecido mundo subterrâneo. Nesse sentido, o conteúdo simbólico da viagem está intimamente ligado a uma busca. Passará por diferentes experiências, como adentrar um túnel, uma caverna, uma mina e um labirinto; percorrer o deserto, o oásis e o mar; também se agrega a uma caravana, submete-se a muitas provações até voltar pelo mesmo

caminho e descobrir que o colar não era tão relevante assim, não se interessando mais por achar a conta que faltava: “vai ver, pensa ainda, nem estava mesmo procurando por ela. Vai ver, estava o tempo todo só perseguindo a viagem”. (COLASANTI, 1997, p. 81). Subtende-se, portanto, que o mais importante é o crescimento interior proporcionado pela experiência vivida da viagem e o conhecimento do mundo, de si e do outro proporcionado pela busca.

Podemos conjecturar, então, que a menina desceu o poço adentro motivada não só pelo desejo de resgatar o colar, mas também pela vontade de satisfazer sua curiosidade, penetrando em ambientes desconhecidos e enfrentando os perigos. Nesse sentido, a energia motriz de tudo isso, ela reconhece, está dentro de si mesma: é o desejo. É interessante frisarmos que as palavras “desejo” e “desejar”, juntamente com seus sinônimos e correlatos, aparecem muitas vezes, assim como a repetição de imagens que reiteram a noção do caminho simbólico em direção à interioridade. Na imaginação literária, a reiteração linguística e imagética não é redundante, mas condensadora de significados. A respeito do desejo, transcrevemos uma cena composta pela mulher habitante do oásis, justificando para a protagonista que o oásis-miragem existe porque é resultado do desejo coletivo:

Um desejo só não dá. É muito pouco. Se você desejar uma coisa em segredo, sozinha, e ficar esperando, vai ter que esperar a vida inteira. Mas se eu desejo muito ter dois camelos e se você deseja o esterco dos meus camelos para adubar sua roseira a fim de que cresça e cubra a parede de sua casa, e se o seu hóspede deseja que você tenha uma casa para estar nela e que tenha a parede recoberta por uma roseira bem adubada para dar mais flores e tornar a casa mais fresca e mais perfumada, permitindo que ele descanse bem de sua longa viagem, então eu serei os meus dois camelos, que esterçarão sua roseira, que subirá pelas paredes da casa, que abrigará o hospede, que dormirá à noite, que sonhará lançando as sementes de um novo desejo irmão do desejo despontando em algum outro sonho, para serem realizados no dia seguinte junto com outros, e assim por adiante. (COLASANTI, 1997, p. 31).

Outro aspecto que precisamos enfatizar a respeito da importância desse espaço, onde “as coisas não são, mas a gente faz as coisas serem”. (COLASANTI, 1997, p. 30), para a viagem de Ana Z., é o poder da imaginação. Por isso, “no ônibus ninguém além dela parece ligar para aquela maravilha de frescor. Essa gente do deserto é estranha demais, pensa Ana. E se levanta, o ônibus para, envolto na nuvem. Ana salta. (...) está sozinha diante do oásis. (COLASANTI, 1997, p. 28). Reconhece, posteriormente, que tudo é uma miragem especial, porque é produzida pelo desejo de seus habitantes, um tipo de realidade da imaginação, em que a

consciência imaginadora inventa e vivencia a imagem. A respeito disso, o pensamento bachelardiano apresenta uma consideração marcante sobre o devaneio, que “é uma fuga para fora do real, nem sempre encontrando um mundo irreal consistente” (BACHELARD, 2009, p. 05), mas que permite alçar o voo da imaginação. No devaneio, a imaginação conduz o ser para uma realidade que transcende o mundo, possibilitando a consciência do universo, em sua plenitude e beleza. Assim, o devaneio “é uma abertura para um mundo belo, para mundos belos” (BACHELARD, 2009, p. 13). Nesse sentido, o devaneio conota a estabilidade do ser, configura-se como um bem-estar, em que o sonhador e seu devaneio se entregam completamente à felicidade. A imaginação possibilitou à Ana Z. satisfazer as fantasias do seu universo infantil, como ser Scherazade, habitar a torre e contar histórias para o sultão. As narrativas contadas pela menina são contos de fadas com adaptação e intertextualidade:

Então, onde foi mesmo que ficamos ontem? Estávamos no ponto em que o lobo vai engolir a vovó de Chapeuzinho. Ah! É isso mesmo, o lobo! O Sultão ajeita-se ainda mais profundamente nos coxins. E Ana começa a contar como o lobo engoliu a vovó. E como, tendo feito a digestão, pôs-se a pensar na sua vida de comedor de gente, chegando à conclusão de que estava cansado do *menu*, e mais ainda da ferocidade. “No fundo”, disse o lobo na história de Ana, “nasci para a arte”. Nem para pintar, porém, nem para escrever, nem muito menos para dançar. “Serei músico”, estabeleceu. E tendo decidido seu futuro, deixou a casa da vovó, tomando o caminho da cidade Bremen. (COLASANTI, 1997, p. 36). [Grifos originais].

Essa experiência vivida por Ana Z. está intimamente associada às suas leituras e, ainda, foi matéria de suas brincadeiras infantis, “sempre tive essa vontade de ser princesa, de morar numa torre. Brinquei muito disso minha amiga, sabia?” (COLASANTI, 1997, p. 34). Como o devaneio amplia as fronteiras da história, os seus acontecimentos e valores se tornam absolutamente verdadeiros, criando um mundo particular, que desvela a intimidade do ser, corroborando para que a infância seja “o arquétipo da felicidade simples”. (BACHELARD, 2009, p. 118). Ana Z. precisa sonhar para quebrar o devaneio, portanto junta forças interiores e “adormece desejando, desejando com força, não ser mais princesa, não estar na torre, sair daquele oásis”. (COLASANTI, 1997, p. 39). A flor de acácia, ainda, presa no cabelo, confirma o devaneio vivido pela menina. Quando acena para uma caravana, perde-a. Esse momento simboliza para Ana Z, o rompimento da fase infantil, sugerindo a passagem para outra etapa da vida.

O poço é incomum, pois, no seu interior, não há água. O que Ana encontra, no fundo dele, é uma senhora idosa sentada numa cadeira de balanço, que tricota um cobertor, com um fio de água. Tal tessitura diz respeito ao abrigo. Será esta idosa que indicará o caminho percorrido pelos peixes, prováveis responsáveis pelo sumiço da conta de seu colar. Nesse momento, encontramos uma interessante associação: a água que simboliza a vida, a purificação e a regeneração, ligada à imagem da tecelã, figura fortemente vinculada à feminilidade. Acerca disso, para alguns estudiosos, Ana Z., ainda, não teria atingido a sua condição feminina fértil. A menina descobre que não há água no fundo do poço, contudo esconde uma passagem, espécie de túnel, por onde ela se esgueira. O poço, que para ela “é só uma chaminé ao contrário” (COLASANTI, 1997, p. 08), é repleto de simbologia. Segundo Bachelard (2009, p. 109), “o poço é um arquétipo, uma das imagens mais graves da alma humana” e “*a infância é o poço do ser*”. [Grifos originais]. Como na ficcionalidade de Colasanti o insólito é inventado pelo contrário das imagens, a profundidade do poço e a altura da chaminé apresentam em comum não estarem no nível do solo, isto é, estão fora da atmosfera da realidade, daí sua equivalência simbólica. Por ele Ana Z. adentra o mundo subterrâneo e, depois de superar as provações que lhe foram impostas, emerge para a sua realidade, subindo os degraus que a conduziram ao fundo do poço. Talvez por isso, no pensamento de Durand, o poço simbolize o conhecimento e conote o homem que alcançou esse conhecimento: “debruçando-nos sobre esse poço, aí percebemos, a uma distância de abismo, dentro de um círculo estreito, o mundo imenso”. (apud CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 727).

Outrossim, no que concerne à simbologia do poço, podemos afirmar que é símbolo de passagens para a Mãe Terra. Representa lugares de penetração para o mundo desconhecido do inconsciente. Partindo desses pressupostos, podemos conjecturar que é, deste modo, que encontramos a protagonista: vislumbrada pelo mundo imenso, à busca da verdade que está no fundo do poço. À procura de si mesma, pois “é possível que quisesse até ver o seu reflexo. Mas não vê. Por mais que olhe, vê só uma escuridão redonda e comprida, como túnel”. (COLASANTI, 1997, p. 07). É importante pontuarmos que, no início da trama, a narradora enuncia que desconhece a localização do poço: “não sei nem mesmo se o poço está num campo, ou num jardim”. (COLASANTI, 1997, p. 07). No final, ela afirma: “agora sei que é no campo que Ana está. E a casa aparece entre árvores”. (COLASANTI,

1997, p. 82), talvez concorde com a fenomenologia do habitar de Bachelard, quando este afirma que o espaço citadino retira do homem os valores de cosmicidade e de verticalidade que a natureza proporciona, suprimindo da consciência humana a sua condição de ser-no-mundo, tornando-o desprovido do sentimento de pertencimento, da memória e da imaginação.

O percurso de Ana Z. é circular, fechando-se e igualando-se ao fio narrativo, que se inicia e termina no ponto onde havia começado. A imagem do círculo assume o sentido de retorno ao passado e busca do futuro, no entanto com a interioridade do ser modificada: “o movimento circular é perfeito, imutável, sem começo nem fim, e nem variações; o que habilita simbolizar o *tempo*”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 250). [Grifo nosso]. Nesse sentido, a circularidade da viagem simboliza a imagem da perfeição, associando-se a uma dimensão cosmogônica, pelo paralelismo com a órbita dos corpos celestes e com a ideia da “eternidade do retorno” por meio da absorção do julgamento do tempo. Sob esse prisma, as ampulhetas abertas, que podem receber mais areia indefinidamente, sem serem viradas, vistas por Ana Z. na cidade em ruínas, são significativas. Lá, só há noite se as pessoas quiserem: “Faz muito tempo que chegamos. Que nada. Ainda nem é de noite! Não é noite, porque o tempo aqui é outro. Mas já passaram muitos dias. Dias?! Você tá brincando! (...) Enquanto ninguém vira a ampulheta, a noite não chega”. (COLASANTI, 1997, p. 59). No espaço mítico, o tempo não é cronológico, ou seja, astronomicamente medido, que comporta a imagem cíclica dos períodos, voltando incessantemente, entre dois episódios repetidos, a translação do sol e a rotação da Terra. Tuan (1983, p. 146) denomina esse tempo de astronômico, que “é experienciado como a marcha diária do sol e a sequência das estações; a sua natureza é a repetição”.

Na verdade, a coexistência de elementos antigos, como a caravana de beduínos no deserto, o oásis com torre e sultão, a tumba egípcia, o tempo medido por ampulhetas, as ruínas de uma cidade da Antiguidade, unidos aos elementos da contemporaneidade, como a televisão e o metrô, em momento algum, gera estranheza na personagem, visto que está de acordo com a saída do tempo convencional e a entrada no espaço e tempo míticos. Essa experiência têmporo-espacial mítica é possibilitada pela própria direção da viagem e pela circularidade do itinerário e do fio narrativo. Conforme Tuan (1983, p. 103):

O espaço mítico [...] organiza as forças da natureza e da sociedade associando-as com localidades ou lugares significantes dentro do sistema espacial. Tenta tornar compreensível o universo através da classificação de seus elementos e sugerindo que existem influências mútuas entre eles. Atribui personalidade ao espaço, conseqüentemente transformando o espaço em lugar.

O percurso realizado pela protagonista segue as seguintes fases: à beira do poço; interior e fundo do poço; passagem por uma galeria de mineração; passagem por uma tumba egípcia; estada no deserto e num oásis; viagem de camelo com uma caravana de beduínos; parada numa aldeia de fabricantes de barcos e numa cidade em ruínas; viagem de ônibus como clandestina; filmagem em estúdio de cinema; rapto e chegada a uma pequena cidade de faroeste; viagem de metrô; desembarque na tumba egípcia; passagem para a galeria de mineração; entrada no fundo do poço; subida à superfície e retorno ao lar. Nesse sentido, Ana Z. começa seu percurso no cotidiano, depois de caminhar em diferentes espaços, regressa ao cotidiano, de trem, refazendo a trajetória subterrânea que a conduz, novamente, ao poço e depois para casa.

É necessário relevarmos que a protagonista reconhece que trilhar o caminho de volta para o lar é mais fácil, justamente porque “o conhecimento é o produto intencional derivado de uma relação particular entre sujeito e objeto” (FEITOSA, 2010, p. 37), repercutindo na amplitude da experiência direta e subjetiva da realidade espacial vivida pela menina, uma vez que a experiência envolve aprendizado através da própria vivência, sendo também, constituída de pensamento e de sentimento, onde ambos são formas de conhecimento. Conforme Tuan (1983, p. 11), “é uma tendência comum referir-se ao conhecimento e pensamento como opostos, um registrando estados subjetivos, o outro reportando-se à realidade objetiva. De fato, estão próximos as duas extremidades de um *continuum* experiencial.”. A casa se configura como um objetivo futuro, um paraíso de estabilidade, onde o próprio caminho adquiriu um significado familiar.

A partir da análise dessa síntese da odisseia da protagonista, é possível tecer algumas observações. Primeiramente, o percurso parece ter se iniciado em algum lugar do Ocidente e depois é direcionado ao Oriente. Esse deslocamento já é de conteúdo simbólico. Ir para o Oriente representa o afastamento da morte e a busca pela vida. É direcionar-se à fonte de luz, é ir ao encontro do sol, da sabedoria e da verdade. Portanto, é mais um índice iniciático que se adiciona a outros. (SILVA,

2009). De acordo com Cátia Toledo de Mendonça (2000), os elementos simbólicos que compõem a viagem e os caminhos percorridos por Ana coadunam para interpretarmos a trajetória da menina como rito de passagem. No caso, um rito marginal, que indica a mudança de fase do sujeito para outra etapa, requerendo um momento de afastamento e de espera.

Em suma, podemos afirmar que a viagem de Ana Z. se realiza em dois ambientes: o primeiro é composto por espaços fechados e subterrâneos, que representa a dimensão angustiante dos movimentos difíceis como a gruta, a caverna e o labirinto, onde “experenciar é vencer os perigos. [...] Para experenciar no sentido ativo, é necessário aventurar-se no desconhecido e experimentar o ilusório e o incerto” (TUAN, 1983, p. 10); o segundo, por espaços abertos, aparentemente na superfície. A amplidão desses locais sugere aventura, ação e liberdade. O que a protagonista vivencia nesses espaços, como, por exemplo, a umidade, as galerias cavadas (perigo de desabamento), a escuridão das minas e a atmosfera fúnebre de uma tumba (vazia e ornamentada) e, ainda, as passagens estreitas entre um espaço e outro representam o aniquilamento da imaturidade e do desequilíbrio. Ressurgir na luz do deserto, após passar pelo túnel que está no fundo do poço, representa o começo da aprendizagem. Nessa perspectiva, sair do espaço aberto e claro, que representa o mundo conhecido para adentrar o espaço fechado e escuro, que conota o mundo desconhecido, reafirma o valor simbólico dessa passagem entre dois mundos, que é justamente vivenciar uma experiência interior que conduza ao amadurecimento. Isso se coaduna à simbologia da viagem:

O simbolismo da viagem, particularmente rico, resume-se no entanto na busca da verdade, da paz, da imortalidade, da procura e da descoberta de um centro espiritual. (...) A viagem exprime um desejo profundo de mudança interior, uma necessidade de experiências novas, mais do que de um deslocamento físico. Segundo Jung, indica uma insatisfação que leva à busca e à descoberta de novos horizontes. Em todas as literaturas, a viagem simboliza, portanto, uma aventura e uma procura, quer se trate de um tesouro ou de um simples conhecimento, concreto ou espiritual. Mas essa procura, no fundo, não passa de uma busca e na, maioria dos casos uma fuga de si mesmo. Os verdadeiros viajantes são aqueles que partem por partir, diz Baudelaire. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, pp. 952-953).

A viagem de Ana Z. é motivada pela busca, conforme já confirmamos no início da narrativa. O aspecto motivador para sua viagem é o desejo de recuperar as contas perdidas de seu colar, uma razão muito insignificante *a priori*. O valor das

contas do colar está no entalho e não na matéria-prima de que são feitas. Materializam rosas e a conta perdida é exatamente a maior, a central, a de que mais gosta. A flor e a rosa, devido as suas características encantadoras, são consideradas símbolo da alma, da essência do ser, do amor e do coração. A flor, com seus atributos de beleza e de fugacidade, é um símbolo ambivalente, como o mar, vinculando-se tanto ao amor como à morte. Assim, Ana Z. não busca somente uma conta de colar, mas está em busca de um bem precioso e que se exprime pela procura do equilíbrio interior, pela necessidade de saber delimitar as fronteiras entre o real e o imaginário, pela capacidade de perceber com todos os sentidos e com o corpo as diferenças entre a essência interior e a aparência exterior. As diferentes experiências perceptivas e vividas possibilitaram-lhe alcançar a maturidade, o conhecimento de si, do mundo e dos outros. Por isso, quando regressar, encontra os peixes no regaço da idosa tricoteira, mas não hesita em acordá-la e em examinar as entranhas dos animais. Nesse momento, Ana Z. atingiu o amadurecimento, visto que a experiência vivida é maior que a simbologia da rosa de marfim, bem como o valor simbólico da escama de peixe em ouro (metal da perfeição), presente do mineiro, que, curiosamente, é quem propiciou a iluminação para orientá-la nos espaços subterrâneos e escuros.

Quando Ana Z. atravessa o deserto (espaço aberto) junto com a caravana de camelos, percebe esse espaço como um oceano de areia, repleto de imagens náuticas, onde existe uma aldeia de fabricantes de barco. Lá, um caravaneiro compra um barco, ao passo que Ana Z. pensa e pergunta: qual a utilidade de um barco no deserto? O caravaneiro justifica:

Por que se a viagem é longa, como saber quando vou precisar de um barco? E o deserto... o deserto é muito longo. O homem se cala por alguns minutos. Depois completa: mas nem ele dura para sempre. Outra pausa. Mais baixo: e um barco bem-feito é um tesouro em qualquer lugar. (COLASANTI, 1997, p. 51).

Para Ana Z. o deserto é “como uma praia que não acaba nunca, uma praia sem mar” (COLASANTI, 1997, p. 24). Conforme Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 592), o mar como imagem simbólica representa:

O símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele, lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes e as realidades configuradas, uma situação de ambivalência

que é de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é, ao mesmo tempo, a imagem da vida e da morte.

De acordo com a simbologia clássica das águas, o mar também compõe um ritual de purificação. Para Bachelard (2002, p. 124), o mar pode ser simbolizado como um elemento maternal, dado que “a água é um leite prodigioso”, que, no sentido latente, podemos compreender como o desejo de escrever a própria história (“como o papel em branco...”). O barco é uma imagem recorrente, que está intimamente ligada ao mar, imagem acolhedora e uterina. Enquanto símbolo da viagem, representa a travessia. A própria Ana Z. percebe o barco como uma imagem uterina, quando afirma: “revestida de couros emendados, encerados, polidos, engraxados, lembra um tambor, ou um útero grávido de certos animais.” (COLASANTI, 1997, p. 48). Nesse sentido, o simbolismo de ambos corrobora na trama para o significado do renascimento da protagonista. Ana Z. descobre, através da conversa do caravaneiro com o fabricante, que o barco é fruto do desejo do povo, configurando-se como uma possível superação do deserto e de seu areal. Assim, simboliza a possibilidade de conciliar a amplitude do deserto às profundezas do mar. Novamente, a metaforização das imagens se materializa pela sua antítese.

Depois, a caravana se depara com a antimiragem do oásis, com um espaço cheio de pessoas em plena atividade, onde uma mulher explica: “para nós, melhor que aquilo que se vê e não existe. É aquilo que se existe e que, às vezes, não se vê”. (COLASANTI, 1997, p. 65). Nesse sentido, a menina precisa desenvolver a percepção pelo acuro dos sentidos. Uma mulher adverte Ana Z. sobre a importância de vermos além do que os olhos nos proporcionam. O caravaneiro reitera esta advertência, quando diz que é preciso perceber e apreender o mundo circundante através do poder de todos os sentidos. Esses posicionamentos encontram reforço no pensamento de Tuan (1983, p. 11), quando explica que “a inteligência é necessária à estruturação dos mundos. Do mesmo modo que os atos intelectuais de ver e ouvir, os sentidos do olfato e tato podem ser melhorados com a prática até chegarem a discernir mundos significantes”. Desse modo, experimentando sabores e cheiros, tocando as coisas e vendo cores, “aprende um novo jeito de ver”. (COLASANTI, 1997, p. 66). A partir desse ponto, Ana Z. está pronta para regressar a casa. Ainda com o desejo de encontrar o peixe que engoliu o seu colar, a menina adentra o que lhe parecia uma peixaria e reconhece que está

no saguão de uma estação de metrô; ali, adquire um bilhete de passagem, desce a plataforma e embarca no primeiro trem, que deixa a estação e entra no escuro.

Deste modo, Ana Z. retorna pelo mundo subterrâneo, agora, um caminho familiar; procura o caminho de volta, a abertura para a mina pela qual fez o caminho inverso, sendo “suficiente para um gato gordo ou um cachorro magro, nunca para uma menina grande como ela”. (COLASANTI, 1997, p. 79). Essa travessia apertada é mais uma etapa da viagem que Ana Z. precisa ultrapassar. A própria imagem do túnel, partindo de um espaço subterrâneo fechado para outro aberto, é, evidentemente, uma réplica do canal de nascimento. Observemos como essa passagem se apresenta como parto simbólico:

A cabeça passa primeiro, que é o mais fácil. Mas os ombros entalam, são largos demais. Ana se espreme, se deita, tenta de toda maneira, enfia um braço pela abertura, para puxar-se com a mão já do lado de lá. Tenho que conseguir. Pensa com fervor. Se eu não passar, nunca conseguirei voltar para casa. Recolhe o braço, encolhe os dois bem encolhidinhos, se gira, faz força. O botão salta da gola, o suor molha nuca. Porém aos poucos, como se parede tivesse pena dela e cedesse passagem, Ana vai avançando rumo ao outro lado. Até que, livres os ombros e os braços, pode parar um instante para descansar, respirar com força e, numa última arrancada, passar o resto do corpo para dentro da mina. (COLASANTI, 1997, p. 79).

No entanto, sua travessia para o mundo exterior ainda não se completou. Quando atravessa a galeria da mina, encontra-se, novamente, no fundo do poço. Lá, acha a tricoteira idosa, envolvida no cobertor de água que tecera, com os peixes dormindo em seu regaço e chega a pensar: “quem sabe há quanto tempo estavam ali, enquanto ela os procurava pelo mundo”. (COLASANTI, 1997, p. 81). Os peixes simbolizam a sabedoria; representam, também, o componente água, elemento dentro do qual vivem, intimamente associados ao nascimento. O céu que, no percurso pelo deserto sempre esteve brilhante, agora aparece fechado, com nuvens escuras indicando a chuva, influência do céu sobre a Terra e que representa a fertilidade. A saída do mundo subterrâneo (o poço) e a chegada em casa, na luminosidade do dia, coincidem com a constatação do crescimento físico: “Céus, tão curta está essa saia! Vou ter que baixar essa bainha, pensa.” (COLASANTI, 1997, p. 81), que remete, também, ao amadurecimento interior confirmado por meio da experiência vivida da viagem. O processo iniciático se completa na morada do ser, no abrigo e proteção da casa do nascimento, justamente porque o lar ocupa o centro

da vida. A queda da chuva em forma de cachoeira, que expressa a manifestação de sua imagem dinâmica e contínua, coaduna-se ao percurso circular vivido por Ana Z.

Para a análise do tempo nessa narrativa, o desfecho da novela é de suma relevância, “que bom que você chegou antes da chuva, filha – diz lá da sala a voz que ela tão bem conhece.” (COLASANTI, 1997, p. 82). O que parece é que a garota tinha acabado de sair da casa, o tempo de sua ausência não foi diferente da normalidade. Mas como explicar tantas aventuras vividas na história? Dentro do espaço do poço o tempo era diferente do mundo exterior? No plano do mundo imaginário, o tempo transcorre consoante sua apresentação no discurso literário. Considerando que a narrativa se apresenta em três níveis: o da história (conteúdo), o do discurso (expressão) e o da narração (ato de narrar), podemos conjecturar que, justamente no nível da história, o tempo da obra literária se configura como outro, totalmente distinto do mundo real, que possui como marca preponderante o tempo cronológico. Nessa perspectiva, no tempo imaginário da história, “tudo pode acontecer”. (COLASANTI, 1997, p. 39). É interessante frisarmos a simbologia da figura materna. Segundo TUAN (1983), a mãe é o primeiro lugar do ser, porque representa acolhimento e alimentação que, aliada à imagem da casa, compõe uma “sintaxe simbólica” importante para a narrativa. A mãe possui em sua essência um caráter ambivalente, o corpo materno está relacionado ao simbolismo do mar e da terra, da fertilidade, da vida e da morte – nascer, sair do ventre; morrer, voltar a terra, “retornar para mãe”. (CIRLOT, 2005; CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009). Nesse sentido, quando representa “voltar a terra”, confirma a Terra como espaço existencial do homem ao revelar sua condição humana e seu inevitável destino.

Como podemos observar, a linguagem alegórica e imagética da literatura infantojuvenil brasileira ajuda-nos a compreender a variedade e complexidade da experiência humana com o mundo e de que maneira ela reflete na identidade do sujeito. Quem sabe por isso, Tzvetan Todorov, no capítulo intitulado “O que pode a literatura?”, da sua obra *A literatura em perigo* (2010), enuncie que a literatura ajuda o homem a compreender o mundo e a vida, pois representa experiências ímpares do espaço vivido, exatamente na sua riqueza de diversidade.

A última obra selecionada para o nosso estudo, *O Rio e eu*, evidencia como o universo ficcional une-se ao imaginário para elaborar uma narrativa poética da relação afetiva entre o ser e o espaço físico da cidade.

5.4 *O Rio e eu*: a espacialidade da identidade e da memória

Lygia Bojunga Nunes representa, na evolução da literatura infantojuvenil brasileira, o ícone da maturidade criadora alcançada por essa literatura. Em 1982, por determinação do IBBY (*International Board on Books for Young People*), a produção literária da escritora foi reconhecida com o Prêmio Hans Christian Andersen, uma espécie de Nobel da literatura infantojuvenil, consagrando-a como a primeira escritora fora do eixo Europa-Estados Unidos a receber tal premiação. No rastro desse prêmio, veio a tradução de seus livros para dezenove idiomas. Sua obra enfatiza questões intrínsecas à existência humana, por meio das relações precípuas que estabelece entre o eu e o outro, até mesmo com o espaço. Assim, a imaginação lúdico-crítica é a energia motriz da fabulação e a consciência da linguagem como construtora da realidade é a pedra basilar que sustenta o seu universo ficcional. Em 2004, recebeu, na Suécia, o prêmio ALMA (*Astrid Lindgren Memorial Award*), a maior premiação internacional até hoje conferida à literatura infantojuvenil.

Para alguns estudiosos, a obra de Lygia Bojunga está sistematizada em três tempos: o tempo da fantasia, o tempo da angústia e o tempo da memória. Neste último, estaria situada a obra *O Rio e eu* (1999), que aglutina a memória pessoal da autora à memória de leitora-escritora, senda ficcional que comporta nuances oscilantes entre o autobiográfico e o metalinguístico. Evidenciando a interface dual e dicotômica da vida de Lygia, que é constituída por metades: uma parte é gaúcha (nasceu em Pelotas), a outra é carioca (veio para o Rio de Janeiro aos oito anos de idade); ainda, apresenta uma metade brasileira (vive em Santa Teresa, no Rio) e outra inglesa (compartilhada com o marido inglês, Peter). Essa obra retoma a indistinção entre vida e obra, entre memória pessoal e memória autoral, vertente já apresentada no livro *Feito à mão*, de 1995. Como bem indica Maria Luiza Bretas Vasconcelos (2001).

Na obra *O Rio e eu* (1999), a trama ficcional se desenvolve numa linguagem coloquial que narra uma história de memória presente na vida da narradora-protagonista. Na infância, os relatos amiúde da carioca Maria da Anunciação, empregada doméstica da família, fizeram com que germinasse no coração da protagonista um sentimento de afeição profundo pela cidade do Rio de

Janeiro. Nesse sentido, a análise que se pretende realizar busca, na Geografia Humanista Cultural, embasamento para a leitura literária, sobretudo na concepção de topofilia, que se refere aos sentimentos e valores atribuídos ao espaço físico pela experiência humana. Tal relação se evidencia primeiramente no imaginário da protagonista, que conhece a identidade do Rio de Janeiro por meio da reconvocação do passado vivido de Maria da Anunciação, em que o espaço físico e cultural da cidade vai sendo apresentado para a menina. Aos oito anos de idade, a personagem vai morar no Rio, associando realidade e memória, o que confirma seu sentimento de afeição e identificação com a cidade. Os desdobramentos dessa relação topofílica, que se iniciou na imaginação infantil, se refletem no próprio traçado da identidade da protagonista. Assim, o entrelaçamento entre a literatura infantojuvenil e a Geografia Humanista Cultural objetiva desvelar os elementos que constituem os aspectos simbólicos e imaginários dessa relação, no intento de apreender o sentido da cidade, pois, para Tuan (1975, p. 156), “cidades são lugares e centros de significado por excelência”.

Para o início da análise, faz-se relevante enfatizar a metáfora do nome da personagem que apresenta o Rio de Janeiro para a pequena gaúcha, uma vez que a atribuição do nome aparece como signo intrinsecamente motivado, em que o simbolismo e a conotação sociocultural desempenham a função de revelar a identidade da personagem na enunciação e na ficcionalidade do texto narrativo. Nesse sentido, para Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 641), “o poder do nome pertence à mentalidade primitiva. Conhecer o nome, pronunciá-lo de um modo justo é poder exercer um domínio sobre o ser”. Nesse sentido, o antropônimo Maria da Anunciação não apenas designa a empregada doméstica, como também se apresenta dotado de significação, o que se confirma desde o princípio da narrativa: [...] Muitos anos mais tarde, um dia me perguntando quando é que tinha começado o meu caso de amor com o Rio, eu fui voltando pra trás na minha vida, fui voltando, voltando, até chegar na Maria da Anunciação (NUNES, 1999, p. 7). A própria estranheza e o caráter de novidade do nome para a menina suscitam o profundo interesse pela personagem, como se pode observar no seguinte diálogo: “Eu já vi muita Maria, mas nunca da Anunciação. Tá vendo agora. Anunciação vem de anúncio? Vem. Anúncio de quê? O quê? O que a senhora anuncia?” (NUNES, 1999, p. 13).

Assim, durante o desenrolar da narrativa, o nome dessa personagem se justifica pelo papel que ela representa para o desencadeamento da relação da protagonista com a cidade do Rio de Janeiro. Tal argumento pode ser observado nos seguintes momentos: “[...] o Rio que a Maria da Anunciação tinha me anunciado existia sim! [...] Acho que foi por isso que eu me entreguei ao Rio tão pequena e tão de longe: pelo jeito que a Maria da Anunciação me apresentou a cidade.” (NUNES, 1999, p. 24).

O significado do nome justifica o seu valor para a narrativa, na medida em que se tem no nome da personagem “Maria” a metaforização da mulher. Além de ser um nome popular, faz alusão ao divino, à mãe de Jesus, sugerindo dedicação e pureza. De acordo com Manfred Lurker, no seu *Dicionário de Simbologia*, “Maria é a *rosamystica*, as cores branco e vermelho da rosa foram interpretadas como alusão à feminilidade pura e ao amor perfeito” (LURKER, 2003, p. 421). No caso da personagem, trata-se de uma trabalhadora, uma passadeira que vai trabalhar na casa da narradora-protagonista. A personalidade simples, pura, apaixonada legitima a metáfora de seu nome. Esta observação encontra reforço no argumento de Laplantine & Trindade (2003, p. 22) quando acentuam que “os símbolos são polissemânticos e polivalentes, aparando-se também no referencial significante que lhes propicia os sentidos, os quais contêm significações afetivas e são mobilizadores dos comportamentos sociais”. Já no tocante ao segundo nome, “Anunciação”, conforme o *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, “deriva de anunciar, que significa divulgar, dar a conhecer, noticiar, fazer promoção de um produto”. (CUNHA, 2010, p. 46).

Logo, Maria da Anunciação é a pessoa que apresenta à menina a existência da cidade do Rio de Janeiro e de todos os seus encantos, o que acabou por desenvolver na protagonista uma relação de encantamento e amor por um lugar que, por algum tempo, era desconhecido – construído e percebido pelo imaginário até a vinda para a cidade, o que a fez confirmar tudo quanto foi “anunciado” por Maria da Anunciação.

Quanto às reflexões e memória, temos no conto uma narradora-protagonista que, numa linguagem simples e criativa, narra seu caso de amor pelo Rio de Janeiro. Tal relação eclode na infância: “eu era pequena, tinha seis anos; morando lá mesmo, na cidade onde nasci: Pelotas, Rio Grande do Sul. E o inverno já tinha chegado, quando a Maria da Anunciação apareceu lá em casa pela primeira

vez” (NUNES, 1999, p. 7). A partir da chegada de Maria da Anunciação à casa da menina, a cidade vai sendo apresentada através da memória individual da personagem que, por estar distante da sua terra natal, rememora a identidade da cidade de acordo com as referências, lembranças e valores que possui, o que caracteriza o enraizamento como condição agregadora da memória, pelo seu sentido de pertença identitária. A assertiva encontra respaldo no argumento de Bosi (2003, p. 44) quando afirma que “o sujeito mnemônico não lembra uma ou outra imagem. Ele evoca, dá voz, faz falar, diz de novo o conteúdo de suas vivências. Enquanto evoca ele está vivendo atualmente e com uma intensidade nova a sua experiência”.

Assim, vêm à tona as características físicas e culturais do Rio de Janeiro, como as variedades linguísticas, as condições climáticas, a identidade cultural, os monumentos da cidade, os locais turísticos, sobrepondo-se às peculiaridades do Rio Grande do Sul, como se observa a partir destas citações: “o calorzinho do Rio; lá o que a gente fala é você; O Redentor; o Corcovado; o bondinho do Pão de Açúcar; Igreja da Penha; o Carnaval; o Samba; a praia e o mar; o Leblon, dentre outros”. Dessa maneira, o processo de identificação com a cidade vai se estabelecendo no imaginário da protagonista: “a minha imaginação trabalhava e trabalhava, fabricando na cabeça o Rio” (NUNES, 1999, p.18). De acordo com Laplantine & Trindade (2003, p. 7), “a imaginação é o caminho que nos permite não apenas atingir o real, como também vislumbrar as coisas que possam vir a tornar-se realidade”.

Partindo desses pressupostos, é possível verificar a intrínseca relação entre a criação literária e a espacialidade, uma vez que o estudo do espaço implica a perscrutação da sua representação. Torna-se pertinente, nesse momento, a explicitação do conceito de topofilia criado por Tuan (1980), neologismo que designa a relação de afetividade que o indivíduo estabelece com os lugares que viveu ou vive. Ainda acerca da topofilia, faz-se relevante a aceção de Bachelard (2008) sobre essa ligação afetiva entre o homem e o lugar ou a natureza. Para ele, são os valores positivos que os seres atribuem aos ambientes que compõem as imagens felizes e amadas dos espaços íntimos vividos, justamente porque a nossa existência se realiza no espaço.

Sob o viés da Geografia Humanista Cultural, pode-se afirmar que a conscientização humana em relação ao espaço é diversificada e estabelecida por meio das diferentes percepções de mundo dos sujeitos, embasadas nos sentimentos

intrínsecos à subjetividade humana (significados, sentidos, afinidades, desejos etc.). Para Lowenthal (1985, p.141), “cada imagem e ideia sobre o mundo é composta, então, de experiência pessoal, aprendizado, imaginação e memória”. Outrossim, uma reflexão que marca o processo de construção da relação dos indivíduos com o espaço vivido reside no fato de que “toda paisagem tem uma identidade que é baseada na constituição reconhecível, limites e relações genéricas com outras paisagens, que constituem um sistema geral” (SAUER, 1998, p. 23).

Quando a narradora-protagonista trata do seu primeiro contato com a cidade do Rio de Janeiro, aos oito anos de idade, expõe toda a gama de emoções vivenciadas nesse momento real, pois é “através do pensamento reflexivo que os momentos fugidios do passado são trazidos para perto de nós na realidade presente e ganham uma certa permanência” (TUAN, 1983, p. 164), remetendo-se à memória individual, o que enfatiza o início dessa relação topofílica:

Afinal de contas, e você sabe muito bem disso, não é?,o nosso caso de amor começou pela imaginação. De te imaginar, eu te criei; de te criar, eu te amei; de te amar, eu me acostumei, eu me sentia sempre *perto* de você; e tudo isso aconteceu lá longe, bem no extremo sul do Brasil, sem nunca ter te visto. (NUNES, 1999, p. 26).

Nesse sentido, da ligação com o passado se retira a energia fundamental que constitui a identidade, ou seja, “a memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (LE GOFF, 2003, p. 423). Ou ainda, como acentua o pensamento bachelardiano, o passado rememorado não é meramente um tempo pretérito da percepção, por meio da memória e da imaginação temos devolvidas as imagens que nos vinculam à nossa vida. “Para ir aos arquivos da memória, importa reencontrar, para *além dos fatos, valores.*” (BACHELARD, 2009, p. 99). [Grifos nossos]. Tal momento confirma seu encantamento que já existia pelo lugar; seus laços afetivos já estavam estabelecidos através da imaginação, por isso o sentimento de fascinação quando chega à cidade se torna mais profundo: “[...] me distraí lembrando que forte era *estar perto* de você; e que mais forte que ficou quando eu te vi pela primeira vez” (NUNES, 1999, p. 26). As lembranças são singulares, porque atreladas à consciência idiossincrática, à percepção e

experiência vividas. Segundo Lowenthal (1985, p.140), “a superfície terrestre é organizada por cada pessoa pela refração através das lentes culturais e pessoais, dos costumes e fantasias”.

O lado positivo da cidade – a beleza dos aspectos geográficos e culturais – encantaram a narradora-protagonista, desenvolvendo sentimentos e valores de afeição pelo ambiente, o que se confirma no seguinte relato: “e a brisa e o cheiro do teu mar me alvoroçou. Quando eu cheguei na esquina e te vi assim: praia e mar, e mais montanha lá do lado vigiando, puxa! Nem deu pra acreditar. Acho que foi nessa hora que eu me apaixonei de vez por você” (NUNES, 1999, p. 28). A nova configuração da cidade incita lembranças e causa nostalgia de um ambiente tranquilo e acolhedor que outrora foi o Rio de Janeiro, “lembra só o Leblon que você era naquele tempo? Edifício baixinho, casa, jardim, e só de vez em quando um prédio mais alto. Não passava muito carro nem muito ônibus, mas tinha tanta árvore espiando do fundo de cada quintal” (NUNES, 1999, p. 28). Já o lado sombrio da cidade (violência, injustiça social, poluição, trânsito caótico etc.) se apresenta como elemento desencadeador de outros sentimentos – topofóbicos - como aversão e desconfortabilidade: “[...] eu não sentia a sensação de estranheza que, anos mais tarde, um dia, eu dei para sentir” (NUNES, 1999, p. 26), a cidade real é diferente da cidade primeira, a da infância. A nova feição tomada pela cidade é resultante do progresso desenfreado e desumanizado que se instaura com o passar do tempo, trazendo conseqüentemente, modificações benéficas e maléficas. O que, para Tuan (2005, p. 233), se configura como uma espécie de paradoxo, pois:

Por mais que a cidade tenha mudado com o correr do tempo, o conflito persiste entre o desejo por uma ordem socioestética imposta e a realidade das massas vivendo em um mundo dinâmico, mas confuso. É uma profunda ironia que frequentemente a cidade possa parecer um lugar assustador. Construída para corrigir a aparente confusão e o caos da natureza, a cidade em si mesma se transforma em um ambiente físico desorientador, no qual os prédios de apartamentos desabam sobre seus habitantes, ocorrem incêndios e o trânsito ameaça a vida e mutila as pessoas. Apesar de cada rua e prédio – e na verdade todos os seus tijolos e blocos de pedra – serem sem dúvida os produtos de planejamento e reflexão, o resultado final pode ser um imenso labirinto desordenado.

A identidade nacional também se evidencia nesse contexto da cidade enquanto parte do passado vivido. O momento histórico da ditadura militar no Brasil

emerge na memória individual da narradora-protagonista por meio da imagem que promove a materialização do acontecimento.

E o pior que foi justo num tempo em que se via por toda parte o slogan “ama-me ou deixa-me”. Lembra desse anúncio que não sei quem andou inventando, e que pegou de um jeito que até você andou anunciando? [...] Ah! Eu fiquei danada da vida. Claro, ué! Danada de ver você pensando que eu ia engolir aquela pílula: acreditar que amar é perder o direito de reclamar, de criticar, de me opor ao objeto amado. Eu, hem? Então, pra te amar, eu tinha que ter sangue de barata? virar cordeirinho? aceitar, de boca fechada, todos os seus desmandos? (NUNES, 1999, p. 28-29).

A imagem remete ao contexto do “milagre” econômico brasileiro, em que surgiu o mito do Brasil potência, alimentado por *slogans* ufanistas difundidos pela propaganda oficial “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Nessa perspectiva, registra-se o vínculo existente entre memória individual e memória coletiva, indissociáveis e intimamente ligadas à identidade. A memória coletiva tem como pilar as lembranças resgatadas pelo sujeito enquanto integrante da sociedade e de um grupo:

Diríamos que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes. (HALBWACHS, 2006, p. 69).

A partir desses pressupostos, compreende-se como os aspectos biográficos se evidenciam por meio da memória individual e da relação com o mundo vivido, imbuído de significado, porque a personagem se encontra envolvida pelo espaço que acaba por refletir sua identidade: “mas foi na tua Copacabana e, mais tarde, na tua Santa (Teresa), que eu vivi mais tempo e mais fundo, e onde senti raiz nascendo e minha história se escrevendo” (NUNES, 1999, p. 44-45). Diante das comparações que estabelece entre o Rio de Janeiro, construído na imaginação e o vivido (no restante da infância, juventude e fase adulta), com a nova configuração da cidade, surge o desejo de abandoná-la quando do afastamento da região urbana.

Posteriormente, a vida leva-a para mais distante – Londres. Tal momento acirra as comparações entre as cidades não só habitadas, mas vividas, de modo que compartilha com o leitor a luta psicológica entre o descontentamento com as mazelas atuais do Rio e a saudade da cidade antiga, chegando a insinuar o desejo de abandonar para sempre o Rio de Janeiro. Nessa perspectiva, as dinâmicas estruturais das cidades motivaram intensas consequências negativas, Zigmunt

Bauman (2009, p. 09), apresenta uma compreensão perspicaz sobre essa situação, quando explicita que “isso só pode gerar um crescente e difuso sentimento de medo”. Na narrativa, esse conflito se apresenta de maneira muito interessante, momento no qual o leitor tem a sensação de que a narradora-protagonista está amando concomitantemente duas cidades.

Bom, mas ele é mais que você, não é? Já viveu tanto que tem mais é que saber que, se perde a história dele, ele se perde também. Eu sei, ficou até parecendo que eu tinha te esquecido: fui m’embora e fiquei três anos sem te ver, sem te visitar, sem, nem ao menos, te escrever uma ou outra palavrinha, em nome de todo o tempo que a gente viveu junto. (NUNES, 1999, p. 55).

Nesse sentido, ambas as cidades são repletas de significação no que tange à experiência perceptiva e vivida. Diferenciam-se os valores que configuram a relação estabelecida com elas, porquanto os motivos que a levaram para cada uma dessas cidades são bastante diferentes. Assim, a argumentação de Tuan (1983, p. 83) se faz pertinente ao afirmar que “a familiaridade com o espaço é que o caracteriza como lugar e na sua elaboração conceitual a experiência e o contato topofílico proporcionam novas abstrações espaciais que poderão ser transformadas e comunicadas através de simbologias, palavras e imagens”.

Viver em Londres foi devido “às circunstâncias da vida, meu casamento, meu trabalho, tudo. O que você queria? que eu largasse tudo pra lá?” (NUNES, 1999, p. 60). Talvez por isso o tempo vivido na capital londrina não tenha sido capaz de apagar a identificação e a afeição com o Rio de Janeiro; a experiência imaginada e depois vivenciada com a cidade faz parte da sua biografia. Os sentimentos percebidos e sentidos nessa relação complexa entre ela e a cidade fizeram do Rio de Janeiro o seu *lugar* que, segundo Tuan (1980; 1983), representa segurança, estabilidade e pausa, devido sua concretude é um local no qual podemos habitar e desenvolver afetividade, enraizamento e emoções. Porquanto, para a narradora-protagonista, a relação com a cidade é identitária, “[...] você tem sido tão parte de mim, da minha vida, que eu acabo sempre fechando contigo. Se tive dúvidas, já não tenho mais; sem você, eu sou bem menos eu” (NUNES, 1999, p. 62). Os relatos de vida da personagem se apresentam como exercício psicológico dotado de sentido e energia, em que a personagem se presentifica a partir da exposição da sua interioridade, estreitando a distância entre o narrado e o vivido, porque “na história de vida, perder o tempo é perder a identidade, é perder-se a si mesma” (BOSI, 2003,

p. 45). Desse modo, apresenta a cidade vivida não só como lugar que, para Tuan (1980, p. 107), é o “veículo de acontecimentos emocionalmente fortes ou é percebido como símbolo”, mas também enquanto espaço tofóbico, em que as dimensões culturais e históricas do espaço geográfico representam a relevância do sentido dos lugares e de suas representações simbólicas, enquanto aspectos integrantes da identidade.

Da análise literária da obra *O Rio e eu*, de Lygia Bojunga Nunes, confirma-se o argumento de Barthes (2004, p. 4) quando sustenta que “o mundo da obra é um mundo total onde todo o saber (social, psicológico, histórico) tem cabimento, de modo que a literatura tem para nós essa grande unidade cosmogônica de que fruía os antigos gregos”. Destarte, o entrelaçamento entre a literatura infantojuvenil e a Geografia Humanista Cultural é enriquecedor para instigar a complexa relação entre linguagem literária, memória, identidade e imaginário, intimamente vinculados à percepção e à experiência dos lugares. À luz da Geografia Humanista Cultural, em que o espaço se configura como uma categoria essencial para a diegese da narrativa, é possível compreender como se configura a relação da narradora-protagonista com o mundo vivido, a partir da representação da subjetividade humana que se reflete na memória, nas atitudes e nos valores, demonstrados ao longo do universo ficcional da obra.

O processo de identificação da narradora-protagonista com a cidade do Rio de Janeiro é uma identificação consigo mesma enquanto parte do ambiente vivido e, outrossim, como ser-no-mundo. É nessa relação tofílica, em que a cidade maravilhosa imaginária e real ocupa lugar de ênfase, que ela, pela memória, enquanto produtora de significação, materializa a cidade como *lugar*, numa narrativa de cunho autobiográfico em que a escritura literária se configura de maneira clara, generosa e poética, revelando a “transcendência do vivido pelo contato com o mundo.” (LOWENTHAL, 1985, p. 120).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma retrospectiva na trajetória do nosso estudo nos faz lembrar que, sem a participação no Grupo de Pesquisa “Estudos da paisagem nas literaturas de língua portuguesa” – UFF/UFMA/CNPq, coordenado pela Profa. Dra. Márcia Manir Miguel Feitosa, a abordagem recente e profícua, ainda pouco utilizada pela crítica literária – a perspectiva interdisciplinar entre Literatura e o viés voltado para a sensibilidade humana da Geografia (o Humanista Cultural), não seria possível, visto que os estudos e debates realizados no grupo possibilitaram-nos o conhecimento e melhor aprofundamento do *corpus* teórico utilizado, sustentáculo da nossa pesquisa. Logo percebemos que tomar a Geografia Humanista Cultural como fio condutor do olhar de nossa crítica literária constituía um complexo desafio, haja vista que nos propomos a empreender uma nova investigação, tentando dizer o que ainda não havia sido dito sobre as obras literárias infantojuvenis clássicas e contemporâneas em análise, mas que, sem dúvida, leva em consideração alguns trabalhos existentes sobre os textos literários aqui selecionados.

A literatura infantojuvenil é essencialmente simbólica, lúdica e imagética. Por seu caráter criativo, fantasioso, maravilhoso e epifânico, possibilita imergir nas inquietações subjetivas e nas diversas experiências vividas e perceptivas do mundo. Materializada pela linguagem, apresenta uma inegável potencialidade recriadora do mundo, pois a linguagem como símbolo “detém uma carga de energia, que provém de todo o ser e visa ao ser por inteiro. A força do símbolo impregna dessa energia os signos e os suscita. A linguagem permite que se participe de uma vida.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 552). A partir dessa linguagem simbólica, intentamos investigar a essência do relacionamento subjetivo que o ser estabelece com o mundo circundante e o papel significativo que os elementos da natureza desempenham na transcrição das representações da realidade espacial que a obra literária manifesta.

Partindo da especificidade do objeto de estudo, confirmamos como a narrativa sensível do mundo e do ser-no-mundo dada pela obra literária se encontra com as aproximações humanísticas e subjetivas focadas pela Geografia Humanista Cultural. Porquanto, esse entrelaçamento elimina toda e qualquer dicotomia rigorosa entre o universo objetivo e o universo subjetivo, pois ambos se mesclam, fundindo o

imaginário e o concreto, a razão e a sensibilidade em um novo trajeto teórico-metodológico. As convergências e confluências dessas áreas afins consolidam o paradigma interdisciplinar como necessário e urgente para melhor compreensão da relação humana com o mundo. A intencionalidade da consciência apregoada pelo método fenomenológico possibilita um novo modo de ver, um olhar sensível, polifônico e holístico sobre o ser e o mundo. Nessa perspectiva, a indissociabilidade entre sujeito e objeto, a sensibilidade e a subjetividade tornam-se emergentes para o desenvolvimento do pensamento multidimensional e dialógico, tão necessário para apreender a complexidade dos fenômenos humanos (MORIN, 2011). Assim, é possível transcender as fragmentações e especializações que impedem o retorno às coisas, à vida e à natureza humana, para que possamos produzir novos conhecimentos e novas compreensões da realidade circundante. A respeito disso, Hector Leis, em seu ensaio *Especificidades e desafios da interdisciplinaridade nas ciências humanas*, observa dois aspectos fundamentais da interdisciplinaridade:

A primeira que a define como um processo de resolução de problemas ou de abordagem de temas que, por serem muito complexos, não podem ser trabalhados por uma única disciplina; a segunda que a define como uma capacidade de integrar modos de pensar de várias disciplinas para produzir um avanço no conhecimento, que seria impossível a partir de disciplinas isoladas. (LEIS, 2011, p. 107).

A partir desses pressupostos, validamos o nosso estudo pelas aproximações interdisciplinares que intentamos alcançar, unindo saberes aparentemente díspares, mas que se complementam muito bem. A intersecção realizada entre eles permite a abertura para novos horizontes, novos caminhos de pesquisa para um objeto multifacetado tão plurissignificativo quanto a obra literária infantojuvenil. Nesse sentido, podemos conjecturar que a linguagem literária das obras selecionadas nos possibilitou um quadro dos intrincados mundos da experiência humana para essa nova análise do espaço, voltada para a natureza e a condição existencial do ser no seu envolvimento com o mundo.

No que concerne à análise dos contos infantis clássicos dos irmãos Grimm, observamos como essas narrativas que transitam entre o natural e o sobrenatural, o fantástico e o maravilhoso evidenciam a relação com o ambiente como espaço ou lugar e, ainda, os sentimentos e valores que podem ser atribuídos aos espaços abertos e fechados a partir das diversas vivências neles ocorridas. À guisa de explicação, podemos retomar a conotação da casa da avó, que adquiriu

significação divergente por conta da relação intersubjetiva com o lobo mau. Nessa linha de raciocínio, voltamos ao deserto de Rapunzel que perdeu a configuração de espaço da solidão devido ao reencontro com o príncipe amado. Nesse sentido, podemos inferir que o reino encantado e mágico dos contos de fadas apresenta, em sua construção e temática narrativa, possíveis conflitos pertencentes aos diversos modos de estar e ser-no-mundo tanto no espaço familiar (a casa), como no espaço natural (a floresta e o deserto).

Quanto à novela juvenil *Ana Z. aonde vai você?* (1993), através da leitura alegórica que empreendemos, pudemos observar como a trajetória da menina por espaços subterrâneos e abertos, permeados de elementos simbólicos, corroborou para a transformação da identidade da protagonista, que, por conta da experiência vivida e perceptiva, retornou da viagem mais amadurecida, dotada de conhecimento de mundo, de si e do outro.

Na obra *O Rio e eu* (1999), constatamos como os sentimentos topofílicos que constituem o relacionamento afetivo da protagonista com a cidade do Rio de Janeiro, tão fortemente estabelecidos, agregam-se à identidade da menina. Primeiramente, essa relação é imaginária e, depois de alguns anos, se concretiza através do conhecimento e da experiência vivida: habitar a cidade real representa (re)viver uma grande descoberta. Essa relação com a cidade é tão intensa que se funde com o próprio ser. Impregnada de sentimentos, memória e imaginação, a narradora-protagonista evidencia como a relação íntima com o espaço físico influencia o sujeito.

Para Bachelard (2002, p. 194), o mais importante não é a temática abordada pela literatura, por isso enfatiza que “o verdadeiro campo para o estudo da imaginação não é a pintura, mas a obra literária, a palavra, a frase”. Isto por que é a linguagem literária que expressa as ambivalências, os conflitos e o dinamismo presentes na imaginação criadora. Concretizada por meio da palavra, desvela o significado dos mundos e da experiência vivida que (re)cria, totalmente aquém do conhecimento objetivo. Nesse sentido, investigar a essência da geograficidade, da poética e da imaginação na espacialidade das obras literárias infantojuvenis consistiu o objetivo capital do nosso estudo. Mas é evidente que muito há por ser investigado a partir dessa nova e fecunda intersecção, apenas trilhada e esculpida com a presente pesquisa.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Maria Geralda de; OLANDA, Diva Aparecida Machado. A geografia e a literatura: uma reflexão. *Geosul*, Florianópolis, v. 23, n. 46, p. 7-32, jul./dez. 2008.
- _____. Aportes teóricos e os percursos epistemológicos da Geografia Cultural. *Geonordeste*. 19 (1): p. 33-54, 2008.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- _____. **A poética do espaço**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BARTHES, Roland. **Introdução à análise estrutural da narrativa**. In: *Análise Estrutural da Narrativa*. Roland Barthes [et al.]. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- _____. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.
- _____. Da ciência à literatura. In: **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p 3-12.
- BASTOS, A. R. V. R. **Espaço e literatura**: algumas reflexões teóricas. In: *Espaço e cultura*, n. 5, p. 45-66. Jun. 1998.
- BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: **Os Pensadores**. Trad. Erwin Teodor Rosental. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- BESSE, Jean-Marc. **Ver a Terra**: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. Trad. Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Trad. Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- CADERMATORI, Lígia. **O que é literatura infantil**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CANTON, Kátia. **Os contos de fadas e a arte**. São Paulo: Prumo, 2009.
- CAVALCANTE, Tiago Vieira; OLIVEIRA, Christian Dennys Monteiro de. O estudo da terra como lar das pessoas. *GEOUSP – Espaço e Tempo*. 25: p.41-52, 2009.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CIRLOT, Juan Eduardo. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Centauros, 2005.

CLAVAL, PAUL. **A Geografia Cultural**. Trad. de Luiz Fugazzola Pimenta e Margareth de Castro Afeche Pimenta. Florianópolis: UFSC, 1999.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**: símbolos, mitos, arquétipos. São Paulo: Paulinas, 2008.

_____. **Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira**. São Paulo: Editora Companhia Nacional, 2006.

_____. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras**. São Paulo: Escrituras, 2002.

_____. **Literatura Infantil**: teoria, análise, didática. São Paulo: Moderna, 2000a.

_____. **O conto de fadas**. São Paulo: Ática, 2000b.

COLASANTI, Marina. **Ana Z, aonde vai você?**. São Paulo: Ática, 1997.

COLLOT, Michel. Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas. In: **Literatura e paisagem**: perspectivas e diálogos. ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Márcia Manir Miguel. (Org.) Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2010, p. 205-217.

CORREIA, Marcos Antonio. **Ponderações reflexivas sobre a contribuição da fenomenologia à geografia cultural**. *R. RA'E GA*. (11): 67-75, 2006.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. **Fadas no divã**: psicanálise nas histórias infantis. Porto Alegre: Artmed, 2006.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. **Literatura infantil**: teoria e prática. São Paulo: Ática, 2006.

DARDEL, Eric. **O homem e a terra**: natureza da realidade geográfica. Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos, e outros episódios da história cultural francesa**. Trad. de Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DIMAS, Antônio. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1994.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Estudos Culturais: uma introdução. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (organização e tradução). **O que é, afinal, Estudos Culturais?**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 135-166.

FARAH, Paulo Daniel. **Geografia da ausência**: o espaço na literatura palestina (da terra natal ao Brasil). Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2004.

FEITOSA, Antônio Cordeiro. O conhecimento e a experiência como condição fundamental para a percepção da paisagem. In: **Literatura e Paisagem**: perspectivas e diálogos. ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Márcia Manir Miguel. (Org.) Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2010, p. 31-42.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOLZER, Werther. A Geografia Humanista: uma revisão. **Revista Espaço e Cultura da UERJ**. Rio de Janeiro: edição comemorativa, 2008, p. 137-147.

_____. Uma discussão fenomenológica sobre os conceitos de paisagem e lugar, território e meio ambiente. **Revista Território**, ano II, nº 3, jul./dez. 1997. p. 77-85.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo**. São Paulo: Ática, 2002.

LAJOLO, Marisa. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo**. São Paulo: Ática, 2002.

_____. ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira: história e histórias**. São Paulo: Ática, 2009.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão. Campinas, São Paulo: UNICAMP, 2003.

LEIS, Hector. Especificidades e desafios da interdisciplinaridade nas Ciências Humanas. In: PHILIPPI JR, A.; NETO, A.J.S. (ed.) **Interdisciplinaridade em Ciência, Tecnologia e Inovação**. São Paulo: Manole, 2011.

LOBATO, Monteiro. **A barca de Gleyre**. São Paulo: Brasiliense, 1972.

LOPES, Ana Cristina M.; REIS, Ricardo. **Dicionário de termos da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

LOWENTHAL, David. Geografia, experiência e imaginação: em direção a uma epistemologia geográfica. In: CHRISTOFOLETTI, Antônio (Org.). **Perspectivas da Geografia**. São Paulo: DIFEL, 1985, p. 103-141.

LURKER, Manfred. **Dicionário de simbologia**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MACHADO, Ana Maria. **Como e por que ler os clássicos universais desde cedo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MARANDOLA Jr., Eduardo; OLIVEIRA, Livia de. Caminhos geográficos para a literatura. In: **Literatura e Paisagem: perspectivas e diálogos**. ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Márcia Manir Miguel. (Org.) Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2010, p. 121-138.

_____. Geograficidade e espacialidade na literatura. **Geografia**. Rio Claro, v. 34, n. 3, p. 487-508, setembro a dezembro de 2009.

MATTELART, Armand; NEVEU, Érik. **Introdução aos estudos culturais**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

MEIRELES, Cecília. **Problemas da literatura infantil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MENDONÇA, Cátia Toledo. **Muitos caminhos para Ana Z.** Dissertação de Mestrado. Curitiba: UFPR, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível.** Trad. Armando Mora D'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. **A Fenomenologia da percepção.** Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MONTEIRO, Carlos Augusto F. **O mapa e a trama:** ensaios sobre o conteúdo geográfico em criações romanescas. Florianópolis, Editora da UFSC, 2002.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários.** São Paulo: Cultrix, 2004.

MORIN, Edgar. **Ciência com consciência.** Trad. de Maria D. Alexandre e Maria Alice Sampaio Dória. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa.** São Paulo: Ática, 2008.

NUNES, Lygia Bojunga. **O Rio e eu.** Rio de Janeiro: Salamandra, 1999.

OLIVEIRA, Diva. de. **Os doze trabalhos de Hércules:** a estilização do mito na obra lobatiana. São Paulo: 2006. Dissertação (Mestrado). Universidade Presbiteriana Mackenzie.

PROPP, Vladimir. **A morfologia do conto.** Trad. Lúcia Pêsoa da Silveira. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

RADINO, Glória. **Contos de fadas e realidade psíquica:** a importância da fantasia no desenvolvimento. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.

RELPH, Edward. Reflexões sobre a emergência, aspectos e essência de lugar. In: MARANDOLA JR., Eduardo. HOLZER, Werther. OLIVEIRA, Livia de (Org.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2012.

SANTOS, Luís Alberto Brandão; Silvana Pessoa de Oliveira. **Sujeito, tempo e espaços ficcionais:** introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SARAMAGO, Lúcia. Como ponta de lança: o pensamento de lugar em Heidegger. In: MARANDOLA JR., Eduardo. HOLZER, Werther. OLIVEIRA, Livia de (Org.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2012.

SARTRE, Jean Paul. **O existencialismo é um humanismo.** Trad. de João Batista Kreuch. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

_____. **Esboço para uma teoria das emoções.** Trad. De Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2007.

_____. **O ser e o nada.** Trad. Paulo Perdigão. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

SAUER, Carl. A morfologia da paisagem. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDHAL, Zeny (Org.). **Paisagem, tempo e cultura.** Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1998. p. 12-74.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. A viagem para dentro: uma leitura de Ana Z, aonde vai você?. In: SILVA, Vera Maria Tietzmann. **Literatura infantil brasileira: um guia para professores e promotores de leitura**. Goiânia: Cãnone editorial, 2009. p. 239-252.

SOARES, Magda. A escolarização da Literatura Infantil e Juvenil. In: **A escolarização da leitura literária: o jogo do livro infantil e juvenil**. BRANDO, Heliana Maria Brina; EVANGELISTA, Aracy Alves Martins. (Org.). Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

SOKOLOWSKI, Robert. **Introdução à fenomenologia**. Trad. Alfredo de Oliveira Moraes. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

TATAR, Maria. **Contos de fadas**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TIN, Emerson. O 13º trabalho de lobato. In: CECCANTINI, João Luís. LAJOLO, Marisa. (Org.). **Monteiro Lobato, livro a livro: obra infantil**. São Paulo: UNESP, 2009.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

_____. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **A poética da prosa**. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TUAN, Yi-Fu. **Paisagens do medo**. Trad. de Lívia de Oliveira. São Paulo: UNESP, 2005.

_____. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Trad. de Lívia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

_____. Geografia Humanística. In: CHRISTOFOLETTI, Antonio (Org.). **Perspectivas da Geografia**. São Paulo: Difel, 1982. p. 143-164.

Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Trad. de Lívia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1980.

_____. Place: an experiential perspective. In: **The Geographical Review**. Volume LXV, Number 2. American Geographical Society of New York: 1975.

VASCONCELOS, Maria Luíza Bretas. **Lygia Bojunga Nunes em três tempos: o processo de sua criação**. Dissertação de Mestrado. Goiânia: UFG, 2001.

ZILBERMAN, Regina. **Como e por que ler a literatura Infantil brasileira**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

_____. **Literatura infantil na escola**. São Paulo: Global, 2003.