

Espacialidade e significação em contos maravilhosos

Spatiality and meaning in wonderful tales

Camila Mariana Schuch*
Universidade Feevale

Juracy Assmann Saraiva*
Universidade Feevale

537

RESUMO: O artigo parte do pressuposto de que as referências espaciais, integradas aos demais elementos da narrativa, traduzem conotações simbólicas e, a partir delas, a perspectiva ideológica que orienta sua configuração. Detém-se na representação da espacialidade em textos infanto-juvenis e toma contos de fadas tradicionais como ponto de partida, comparando com eles narrativas de Marina Colasanti, de Ana Maria Machado, de Lígia Bojunga Nunes. Com base em estudos de Chevalier e Gheerbrant, de Northrop Frye, de Gaston Bachelard, mostra que os contos contemporâneos ora confirmam as significações arquetípicas, presentes nos contos tradicionais, ora evidenciam mudanças na concepção axiológica do estatuto do espaço. Como resultado do exercício crítico-interpretativo, o artigo referenda a importância dos signos da espacialidade, cujo deciframento conduz o leitor a apreender os sentidos da narrativa, os quais transcendem os limites textuais para radicar-se no círculo unificador da cultura e de suas manifestações.

PALAVRAS-CHAVE: Espacialidade. Contos de fadas. Simbologia. Comparação. Sentido textual.

ABSTRACT: The article defends the assumption that the spatial references, integrated with the other narrative's elements, reveal symbolic connotations and, from them, the ideological perspective that guides its configuration. It focuses on the representation of spatiality in children's and youth texts and takes traditional fairy tales as a starting point, comparing with

* Mestre em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale.

* Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

them narratives by Marina Colasanti, Ana Maria Machado, Lígia Bojunga Nunes. Based on studies by Chevalier and Gheerbrant, by Northrop Frye, by Gaston Bachelard, it shows that contemporary tales not only confirm the archetypal meanings, present in traditional tales, but also show changes in the axiological conception of the status of space. As a result of the critical-interpretative exercise, the article confirms the importance of the signs of spatiality, whose deciphering leads the reader to reach the meanings of the narrative, which transcend the textual limits to insert themselves in the unifying circle of culture and its manifestations.

KEYWORDS: Spatiality. Fairy tales. Symbolology. Comparison. Textual sense.

Parâmetros de análise

O espaço diegético, compreendido como “aquele no qual constrói — e aqui o verbo pressupõe exatamente a operação que avoca — a diegese” (PINO, 1989, p. 51), não tem sido estudado, pela crítica literária, com a mesma frequência e ênfase com que ela se detém na análise da sequência narrativa, da composição das personagens, do tratamento dispensado à focalização e à temporalidade. Entretanto, essa rarefação crítica não se justifica, pois o princípio da organicidade, que rege a estrutura textual, inclui a correlação dos elementos composicionais ao da espacialidade onde se instituem.

Segundo Roberto DaMatta (1987, p. 31), “o espaço é como o ar que se respira. Sabemos que sem ar morreremos, mas não vemos nem sentimos a atmosfera que nos nutre de força e vida. Para sentir o ar é preciso situar-se, meter-se numa certa perspectiva”.

Embora a configuração espacial possa diluir-se na narrativa, é necessário que o analista considere o caráter orgânico do texto e reconheça o que a comparação evidencia: a vitalidade do estatuto do espaço, cujos elementos são significantes que, ao se revestirem de significados, exercem funções na narrativa e são imbuídos de valores simbólicos. Como tal, ultrapassam os limites de sua circunscrição e se transformam em eco e ressonância do caráter social do fazer literário, pois, na medida em que acolhem conotações comuns a determinados

contextos, suscitam também a criação de uma corrente de sentidos, que passa a integrar e a unificar os leitores. Entrevistos, portanto, na organização global do texto, os componentes da espacialidade ou da ambientação romanesca, que incluem lugares e seus componentes, tornam-se, também eles, responsáveis pelo estabelecimento de sentidos e, como esses, são insubmissos à inércia, já que as conotações sugeridas pela espacialidade transitam do texto ao mundo e do mundo ao texto, vinculando-se tanto às experiências do imaginário do autor quanto às do leitor.

Todavia, se a importância do estatuto espacial do texto se destaca pela convergência dos componentes estruturais, organizados pelos recursos linguísticos, faz-se necessário rever o modo como o texto reelabora os signos verbais. No processo de estruturação semântica do texto literário, as palavras recobrem representações sensíveis da relação homem-mundo e suportam duplo movimento: o primeiro, externo, impele os signos a traduzir os significados definidos pela referencialidade do sistema linguístico; o segundo movimento, interno, estabelece a correlação dos signos entre si, dotando-os das significações daí decorrentes. O antagonismo dos movimentos não exclui, porém, a relação de complementariedade que se estabelece entre ambos, impondo-se, pela natureza do literário, a supremacia da orientação interna dos sentidos. Transferindo a explicação para os elementos representativos do espaço natural, cultural ou mágico, pode-se dizer que eles são canalizados, inicialmente, para os referentes externos ao texto; entretanto, o princípio de relação, que organiza as significações internas, esmaece a função referencial dos elementos nomeados, para dotá-los de sentidos variáveis e ambíguos, organizados pela correlação.

Tomando-se como exemplo o texto de Lígia Bojunga Nunes, *Corda Bamba* (1987a), constata-se a evidência desse processo em que o aspecto referencial se faz presente, embora exija sua transposição para que os sentidos do texto sejam alcançados. Assim, as notações da espacialidade que situam o prédio da

avó de Maria — prédio nº 225, situado em uma rua de Copacabana e cercado por inúmeros outros prédios — bem como a localização do quarto de Maria, cuja janela dá para uma área interna “onde só se via fundo de apartamento” (NUNES, 1987a, p. 25), constroem o que Barthes (1972, p. 35-44) denomina os “efeitos do real”, ajudando a instaurar a verossimilhança do texto. Entretanto, quando se contrapõem esses elementos da espacialidade àqueles inscritos no passado de Maria e que são configurados pela mobilidade e flexibilidade do circo - onde não há alicerces nem a rigidez de paredes -, ultrapassam-se os significados referenciais para alcançar o sentido dessas remissões à espacialidade: elas conotam o aprisionamento de Maria pelo espaço físico, reproduzindo, dessa forma, as muralhas do esquecimento, erguidas pela própria protagonista em seu espaço psíquico ou em sua interioridade.

Por suas virtualidades, a linguagem literária transita da representação referencial à determinação de significações múltiplas e apresenta, por vezes, símbolos arquetípicos ou imagens recorrentes. A presença dessas imagens simbólicas abre duas vias de comunicação: sob o ângulo do fazer do sistema literário, elas constituem convenções de representação que unem as obras umas às outras; sob o ângulo da recepção, os arquétipos atuam sobre o modo como são percebidos aspectos do real. Isso ocorre porque os textos literários surgem dentro de uma ordem social e estética pré-existente e, na medida em que a reproduzem, reforçam padrões conceituais e avaliativos, sendo, portanto, responsáveis pelo relacionamento que os leitores estabelecem com elementos da realidade empírica. Entretanto, cumpre salientar, invocando Northrop Frye, que os “arquétipos são mais facilmente entendidos na literatura altamente convencional” (1973, p. 106), visto que as obras provocadoras de ruptura quanto ao sistema estético e à cosmovisão do real criam imagens poéticas inusitadas, por perseguirem o estranhamento, fato que exige a participação ativa do leitor para alcançar o sentido das associações simbólicas.

Mas, seja através de símbolos arquetípicos ou de imagens não-recorrentes, o texto literário manifesta posicionamentos avaliativos: sendo um cronótopo, ou um “fato social” (FRYE, 1973, p. 112), nele se infiltram concepções de uma determinada época e se projetam valores que atuam na formação de padrões de comportamento. A presente análise, ao se deter na representação do espaço natural em textos da literatura infantil e juvenil, busca identificar a perspectiva axiológica que orienta sua configuração. Nesse sentido, não ignora as imagens simbólicas, porque elas são vetores a partir dos quais o processo avaliativo se expõe.

Entende-se por espaço natural o espaço físico ou cósmico, ou seja, o universo em que se situam o homem e os demais seres. Por pertencer à esfera da vida biológica, o homem faz parte da natureza, mas, na medida em que age sobre ela, institui o espaço cultural, que se opõe ao espaço natural. Este abrange todas as coisas visíveis e que se renovam de modo a-histórico, segundo o “eterno ciclo do nascer e do permanecer” (BRUGGER, 1962, p. 369); aquele é resultante da ação do homem, historicamente situado. O espaço sobrenatural ou mágico delimita-se, por sua vez, pela existência de seres cujo extraordinário poder lhes permite atuar sobre a própria natureza e, conseqüentemente, sobre os homens. Os espaços citados são exteriores ao homem, sendo necessário referir ainda o espaço psíquico ou o espaço da interioridade humana. Embora seja possível estabelecer limites entre as instâncias espaciais, é preciso reconhecer as influências recíprocas existentes entre elas.

Considerando as produções da literatura infantil e juvenil, constata-se que, na representação da espacialidade ficcional, as diferentes instâncias interagem, estabelecendo entre elas relações de prolongamento, contraste ou complementariedade. Assim, objetos caracterizadores do espaço natural transformam-se, pela intervenção do poder mágico, em objetos do espaço cultural, para realizar a satisfação de desejos ou de necessidades. A abóbora, ao toque da varinha de condão, passa a ser a carruagem de que Cinderela

precisa para ir ao baile. No conto *A zanga da princesa*, de Mirna Pinsky, é a contraposição entre o espaço do real do texto — a casa de Luciana — e o espaço imaginário e mágico — o palácio da princesa — que possibilita compreender o dilema da protagonista: o impasse entre o “ser” e o “querer ser”. A superação do dilema ocorre, progressivamente, mediante o ato da escrita, que permite a Luciana provar a si mesma que não é preciso ser “bela e rica para ser amada” (PINSKY, 1986, p. 13).

Para a investigação do espaço natural e das imagens que o configuram, tomam-se os contos maravilhosos como ponto de partida. Neles está menos acentuada a ruptura entre as diferentes instâncias espaciais, porque o ser humano, aí representado, vivencia o espaço como totalidade e se encontra mais próximo ao estado de natureza do que o das produções contemporâneas.

Lugares, objetos, ações: o simbólico entre fendas

Concebido como extensão do espaço humano, o espaço natural é transposto, nos contos maravilhosos, sob uma perspectiva ambivalente: por um lado, é o lugar do perigo, onde habitam os símbolos que compõem o país do medo e que representam insegurança, abandono, agressão e morte. Entre eles, estão os elementos cósmicos, como tempestades, cataclismas, ciclones; os animais, como lobos, dragões, corujas; os seres agressivos, como feiticeiros, gnomos, duendes, gigantes. Por outro lado, o espaço natural é o lugar da manifestação do poder mágico, que interfere como árbitro e reconstitui a justiça, punindo a ambição desmedida, o desprezo, a falsidade e reestabelecendo o estado de equilíbrio entre as forças da natureza. O espaço natural é o lugar das provas que devem ser enfrentadas pelo herói para afirmar seu valor e para conquistar seus legítimos direitos. Nele ocorre, pois, o mistério da transfiguração por que passa o herói, o qual, mesmo à custa de sofrimentos físicos, o conduz a um estágio que equivale à renovação da vida.

Desse posicionamento, cuja aparente contradição se desfaz quando visualizado sob a finalidade que o projeta, o bosque ou a floresta passa a ser elemento representativo: por ser indevassável antes que seus domínios sejam percorridos, o bosque é o limite entre o estado de ignorância e o de saber. Adentrá-lo significa, para o herói, submeter-se ao confronto de forças nem sempre compreendidas, mas que, uma vez enfrentadas, permitem a ele superar-se. De modo paralelo, as modificações do bosque, enunciadas pelos elementos descritivos, reproduzem os ciclos da evolução cósmica com suas sugestões de vida e morte; essas fazem-se presentes nos momentos de transformação espiritual que equivalem à anulação de um estado para alcançar outro em que a vida é renovada.

Branca de Neve, na adaptação dos Irmãos Grimm (ESTÉS, 2005), elucida as observações anteriores. É à floresta que a princesa, tão bela quanto ingênua, se dirige para fugir de sua madrasta invejosa. Lá ela encontra a casa dos sete anões, que lhe dão abrigo e comida. Contudo, eles não conseguem mantê-la protegida da rainha má, que oferece à jovem uma maçã envenenada. Depois de encontrarem a princesa desfalecida, os anões a colocam em um caixão com a tampa de vidro no alto de uma montanha. Certo dia, um príncipe, passando pela floresta, vê Branca de Neve e decide levá-la consigo. A comitiva do jovem rei, ao pegar o caixão, tropeça em um arbusto e a princesa acorda. É, pois, na floresta que a princesa enfrenta os seus medos e conhece o amor verdadeiro, que a livra das maldades da rainha ciumenta.

As implicações semânticas dos vínculos entre o humano e o natural expõem-se no conto dos Grimm, *Jorinda e Jorindel* (GRIMM, 2005). Nele os protagonistas são noivos que, movidos pelo desejo de estar sós, dirigem-se à floresta, na qual há um antigo castelo, habitado por uma feiticeira, devoradora de aves e de animais. As moças belas e inocentes (leia-se virgens) que se aproximavam do castelo eram transformadas em pássaros pela feiticeira e os rapazes eram

paralisados até que ela os libertasse. Jorinda torna-se vítima do encanto e, para salvá-la, Jorindel procura “uma linda flor púrpura” em cujo miolo havia “uma grande gota de orvalho, grande como uma preciosa pérola” (GRIMM, 2005, p. 58-59). A flor torna-o invulnerável aos sortilégios da feiticeira e liberta Jorinda, assim como as demais moças, do poder maléfico.

As anotações referentes à natureza introduzem no conto a progressão cíclica, marcada pela presença/ausência de luz solar, com suas sugestões de euforia/disforia:

Era um lindo entardecer; os últimos raios do sol poente brilhavam através dos longos ramos das árvores sobre o mato rasteiro e as pombas-rolas cantavam melancolicamente do alto das bétulas.

[...]

O sol estava se pondo rapidamente e metade sua coroa já se escondera por trás da colina. Jorindel olhou subitamente para trás e quando viu atrás dos arbustos que, sem o saber, eles tinham se sentado bem perto das velhas muralhas do castelo, encolheu de medo, ficou pálido e estremeceu.

[...]

O sol se pôs completamente e a noite sinistra desceu. A coruja voou para um arbusto e um instante depois apareceu a velha fada, muito pálida e magra, com olhos esgazeados e um nariz que quase encostava no queixo (GRIMM, 2005, p. 57-58).

Verifica-se que as passagens descritivas funcionam como motivações caracterizadoras do estado íntimo dos protagonistas. A claridade da luz solar que invade a floresta encontra paralelo no sentimento amoroso que toma os corações de Jorinda e de Jorindel. Todavia, os enamorados perdem-se no caminho para casa ou no caminho que os reconduziria ao estado precedente, mas são também incapazes de trilhar a nova senda que os levaria à realização amorosa. A situação limiar é assinalada pela posição do sol, cuja metade da coroa “já se escondera por trás da colina”, e redimensionada, posteriormente, com a prisão que impede o encontro dos enamorados. A luz fugitiva dá lugar à coruja, ave representativa das sombras, das forças do inconsciente, e seu aparecimento coincide com a transmutação de Jorinda em rouxinol, símbolo que conota a proximidade entre o amor e a morte. Com o desaparecimento do sol, a coruja se faz feiticeira e sua figura monstruosa evoca os obstáculos a

serem superados pelos heróis, inclusive os da modificação do próprio eu, para que possam alcançar um novo estágio da vida. Entretanto, para que isso ocorra, Jorindel deve compreender a viagem da busca, e Jorinda precisa ser tocada com a flor vermelha: o primeiro provará sua constância e coragem; a segunda se libertará da perversão dos próprios desejos.

Se as forças noturnas introduzem os símbolos arquetípicos da insegurança e do medo, a flor rubra e a gota de orvalho tornam-se emblemas do poder do amor e da própria relação genesíaca, mediante a qual esse se concretiza. A cor de sangue da flor aponta para a intensidade do sentimento que nutre a alma para movê-la à ação; já a gota de chuva semelhante à perla conota a fertilidade feminina que, submetida ao estímulo criador, acolhe o embrião de nova vida. Portanto, ela introduz a ideia da bênção celeste que, manifestada sob a forma de orvalho, alcança configurar-se em pérola, ou um novo ser. A gota de orvalho e sua identificação com a pérola sugerem, pois, a perfeição, mas que só é encontrada por um processo de mudança, incluindo-se aí a espiritualização da matéria. Através de imagens simbólicas ligadas à natureza e ao poder mágico, o conto mimetiza esse processo e dá forma ao que não poderia ser enunciado por uma relação direta entre significante e significado. Colocados em jogo, o universo da linguagem e as significações, determinadas pela correlação dos componentes do texto, esclarecem problemas existenciais, traduzindo-os por imagens cujo sentido pode ser alcançado intuitivamente.

Ao reelaborar contos maravilhosos, Marina Colasanti refere componentes do espaço natural e, em *Um espinho de marfim*, se vale da imagem arquetípica da flor vermelha como metáfora do sentimento amoroso, concentrando-a na rosa, que é, no Ocidente, símbolo do amor e da própria capacidade de amar.

No conto, a princesa promete entregar ao pai um unicórnio que se aproxima do palácio, seduzido pela princesa, e que o rei deseja ardentemente. Ela consegue prender o unicórnio nas malhas da rede tecida com seus cabelos; entretanto,

apaixona-se por ele e, diante do dilema de “obedecer ao pai” ou “salvar o amor” (COLASANTI, 1979, p. 28) crava o espinho de marfim, isto é, o chifre do unicórnio, no coração. Quando o rei vem cobrar a promessa, encontra, no lugar da princesa, a rosa de sangue e, no do unicórnio, um feixe de lírios.

Relacionada com o sangue derramado, a rosa torna-se símbolo da elevação mística, da regeneração, ideias acentuadas pelos vínculos entre rosa, lírio e unicórnio. O lírio concentra dupla sugestão: a de pureza ou inocência e também a de amor reprimido ou sublimado. Por sua vez, o unicórnio, como símbolo da pureza, conota, também, a ambivalência do sentimento que reúne ao desejo da posse amorosa a solicitação de sua renúncia. Eis porque o unicórnio evoca “a sublimação milagrosa da vida carnal” e “uma força sobrenatural que emana do que é puro” (CHEVALIER & HEERBRANT, 1988, p. 920). Assim, ao renunciar ao amor, a princesa e o unicórnio declaram sua fidelidade ao amor, fidelidade que é consubstanciada na transfiguração em rosa e em feixe de lírios. A reunião dos semas contextuais, criados pelas imagens simbólicas, aponta para a sacralização do amor e permite inferir que a princesa supera o conflito entre a obediência ao dever ou ao amor, quando transcende o nível das relações do plano físico para alcançar as do plano espiritual.

Todavia, esses semas não são preenchidos sem que se busquem as significações inerentes aos símbolos, fundados em elementos do espaço cultural, e que se inscrevem no círculo unificador da cultura e de suas manifestações. Nesse sentido, a ligação arquetípica que une o texto de Marina Colasanti aos contos maravilhosos é confirmada, também, pela seleção de símbolos. Eles expõem o relacionamento homem-natureza, enfatizando um processo de convergência no qual os elementos do espaço natural servem para esclarecer problemas da ordem do humano.

Conclui-se, pois, que, nos contos maravilhosos, a representação do espaço natural, visto como lugar do perigo ou de sua superação, sugere ser ele o

prolongamento do espaço humano. Entretanto, examinando outros textos, constatam-se modificações do ângulo avaliativo sob o qual os elementos da espacialidade são representados, modificações que são, igualmente, resultantes do processo de transformação estético-histórica por que passa a literatura.

A afirmação precedente pode ser elucidada pela narrativa *Entre a espada e a rosa*, de Marina Colasanti (1992). O espaço natural é aí o lugar de obstáculos sobre os quais a princesa triunfa por sua inteligência, tenacidade e perseverança. Os perigos, advindos do ambiente que percorre, enfatizam a capacidade da personagem e representam as amarras de que ela se livra ao deixar o castelo do pai. Nessa perspectiva, os reinos visitados, estranhos e desconhecidos, sintetizam o desafio e o prazer do perigo, mas são percebidos, ao mesmo tempo, como domínios a serem conquistados pela capacidade da personagem feminina.

Nas narrativas infantis modernas, a perspectiva ideológica sob a qual é representado o espaço natural é variável, traduzindo posições até mesmo antagônicas, embora prevaleça a concepção de que o espaço urbano degrada o homem, enquanto o natural o eleva. Filia-se a tal concepção o sentimento de perda, uma vez que a natureza é o *locus amenus* ou o espaço utópico do deleite, irremediavelmente perdido.

Sugerindo a identificação do reino fictício com a imagem do país real por meio dos elementos da espacialidade, Ana Maria Machado, em *Passarinho me contou* (1983), contrapõem três espaços distintos: o da natureza, o do poder e o do povo. A apresentação do espaço natural é feita pela exaltação de suas qualidades, que são transferidas ao próprio reino:

Passarinho me contou que certa vez havia um reino. E, nesse reino,
um rei havia.
[...]

Havia sol e havia mar. Muito sol. Muito mar. Com tudo o que costuma essas belezas acompanhar. [...]

Às vezes havia arco-íris. De noite, brilhava o luar.

[...]

A terra era daqueles em que, se plantando, tudo dá. [...]

E o que havia nas matas não dá nem para se contar. Igarapés, cachoeiras, cascatas de refrescar, [...]

Pois esse reino, de tanta luz, tanta flor e tanta mata, era o paraíso da passarada. Nenhum lugar no mundo tinha tanto beija-flor, leve, brilhante, pulsando no ar. [...]

Passarinho me contou que tinha até palmeiras onde canta o sabiá!
(MACHADO, 1983, p. 01-03)

Mas o reino sofre um problema que o rei e seus ministros, obnubilados pela condição paradisíaca da natureza, ignoram: a miséria de seu povo. Consequentemente, a idealização do espaço natural que o texto aparentemente busca instituir, valendo-se até mesmo dos enunciados de outros textos como a *Carta*, de Pero Vaz de Caminha, e a *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias, mostra ser infundada. Assumindo, portanto, a orientação ideológica do texto, que intenta anular o falso ufanismo, o rei afirma: “Nossa terra pode ser uma maravilha, mas nossa gente só tem problema” (MACHADO, 1983, p. 20).

O texto contempla, por conseguinte, a perspectiva edênica do espaço natural sob outra forma: ela não se concretiza nem pela intangibilidade da natureza, nem por sua idealização, mas pela convergência harmoniosa do natural e do humano, que permite a esse usufruir das riquezas, já que ambos constituem a razão de ser do canto do pássaro: “Tesouro-da-gente, tesouro-da-gente, tesouro-da-gente...” (MACHADO, 1983, p. 21).

Superando o maniqueísmo inerente às concepções que opõem espaço natural e espaço cultural, Lígia Bojunga Nunes, em *O sofá estampado* (1987b), transmite, por meio dos componentes da espacialidade, nova orientação axiológica, que se ajusta à renovação de aspectos formais. Para tanto, a autora recupera elementos da estrutura narrativa dos contos maravilhosos, imprimindo-lhe, porém, maior complexidade. Como nesses contos, a progressão diegética

também se apoia no tema da viagem, ou seja, no afastamento do espaço primitivo, vivenciado como experiência de maturação e aprendizagem, da qual não se exclui o sofrimento. Todavia, a narrativa se constrói pela ruptura da ordem cronológica das ações, enquanto elementos significativos, com base no paralelismo, não se apresentam de modo explícito, sendo superada a falta de evidência pelo recurso à repetição dos elementos essenciais.

Em *O sofá estampado* configuram-se, igualmente, dois espaços distintos, o natural e o cultural, oferecendo-se a uma leitura de superfície a defesa do primeiro, compreendido como o espaço não-deturpado pela ação humana e cuja existência deve ser preservada. Entretanto, o espaço natural também adquire, neste texto, outra conotação, passando a representar o autêntico, a natureza própria do ser, resguardado em sua essencialidade. Sob tal aspecto, o espaço natural contrapõe-se ao espaço cultural, que deturpa a peculiaridade dos seres, conduzindo-os, pela perda da autenticidade, ao desvirtuamento próprio. Assim, embora exista a defesa do meio ambiente, ela se manifesta como um dos aspectos implícitos à concepção de espaço natural que, ao se confundir com o de Natureza, integra harmoniosamente o homem e seu ambiente físico.

Relacionando as afirmações precedentes aos elementos textuais, verifica-se que duas personagens, a avó de Victor e Dalva, concentram as significações inerentes à dicotomia espacial. Entre ambas, situa-se Vítor, que vivencia a situação dilemática de optar entre o espaço natural e o cultural. A avó é representante do autêntico e, por seu intermédio, afirma-se a valorização do verdadeiro e genuíno, que abrange, igualmente, a preservação da história dos tatus. Como geóloga, a avó coleta um tesouro, registrado no diário de viagem e no álbum sobre os tatus; em suas viagens, porém, a avó alia a busca da origem e a afirmação da identidade à defesa da mata, dos bichos, dos índios. Dalva, em contrapartida, “ligada à TV” e desvinculada de sua real condição, traduz a aniquilação do ser, bestializado pelos produtos da engrenagem cultural. Seduzido pelos encantos de Dalva, também Vítor se submete a um processo de

reificação, mediante o qual atende aos interesses de Dona Popô sem, contudo, alcançar o objeto de seu desejo. A frustração, o desconforto e, sobretudo, a inadaptação, provocados pela vivência de situações conflitivas, porque marcados pela aniquilação própria, são superados no momento em que Vítor reencontra, simultaneamente, a floresta, a mala — que sempre fora dele —, e sua identidade. Portanto, a contextualização espacial, os vínculos genealógicos e a afirmação do protagonista convergem para validar a concepção de que o autêntico e o verdadeiro não resultam da opção por um determinado espaço, mas da relação harmônica do sujeito consigo mesmo, com sua própria história e com sua situação tempo-espacial.

Apontamentos conclusivos

Elementos que constituem a referencialidade do espaço, seja natural ou cultural, assumem funções na narrativa e, por sua natureza simbólica, permitem que o leitor estabeleça relações entre a ficção e a realidade, iluminando não só a compreensão do texto, mas também a situação do homem em face do universo social. Todavia, os signos da espacialidade somente se tornam via de acesso à compreensão do texto e do contexto, porque participam da composição orgânica da textualidade.

Bourneuf e Ouellet (1976) referem a importância do espaço nas narrativas e afirmam que a personagem integra uma rede de relações da qual não se excluem o espaço e o tempo e na qual todos os elementos composicionais estão imbricados, contribuindo para a significação do texto. O espaço da ficção “surge, portanto, associado, ou até integrado, às personagens, como o está à ação ou ao escoar do tempo” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 141).

A análise de produções da literatura infantil e juvenil, comprova que as diferentes instâncias interagem, estabelecendo entre elas e as notações do

espaço ou da ambientação relações de prolongamento, contraste ou complementariedade. Sob esse ângulo, os espaços, vinculados a valores humanos, podem representar forças adversas e/ou positivas:

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. Em especial, quase sempre ele atrai. Concentra o ser no interior dos limites que o protegem (BACHELARD, 1996, p. 19).

Referendando o posicionamento de Bachelard (1996), os contos maravilhosos tradicionais, enfocados neste artigo, representam o espaço natural de modo ambivalente, como lugar de perigo ou de superação dos protagonistas, em que a renovação acontece. Já o processo contemporâneo de criação dos contos recupera as imagens arquetípicas de espacialidade, centradas em uma divisão maniqueísta do espaço, ou instaura, por meio de novas formas simbólicas, uma percepção renovada das relações homem-natureza. Essas podem ser antagônicas e opor o espaço às personagens - embora o espaço natural continue a ser visto como edênico, uma utopia irremediavelmente perdida -, traduzir a integração do homem com seu ambiente ou, ainda, denunciar situações de injustiça ou de desarmonia social.

Logo, elementos que instituem a espacialidade traduzem experiências, externam valores e mimetizam problemas existenciais. Integrados à totalidade da narrativa, despertam o imaginário do leitor, contribuem para a compreensão do universo representado e para o estabelecimento de sentidos, que o vinculam ao universo do real.

Os contos analisados sublinham a mudança da configuração axiológica dos elementos espaciais que neles se articulam. Esses atuam sobre a significação do texto e sobre a compreensão que o leitor desenvolve quanto ao contexto extraliterário, sugerindo uma visão de mundo renovada, a qual, por sua vez, é fruto do tratamento dispensado à inter-relação dos aspectos composicionais da

narrativa, de que a construção dos lugares, dos objetos e das personagens e de suas ações fazem parte.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- BARTHES, Roland. O efeito do real. In: GENETTE, Gérard et al.. *Literatura e semiologia: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 35-44.
- BOURNEUF, Roland.; OUELLET Réal. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976.
- BRUGGER, Walter. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Herder, 1962, p.368.
- CHEVALIER, Jean; HEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- COLASANTI, Marina. Um espinho de marfim. In: _____. *Uma ideia toda azul*. 7.ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1979, p. 31-34.
- COLASANTI, Marina. Entre a espada e a rosa. In: _____. *Entre a espada e a rosa*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1992, p. 23-27.
- DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. Branca de Neve. In: _____ (Org.). *Contos dos Irmãos Grimm*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 33-41.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GRIMM, Jacob. Jorinda e Jorindel. In: _____. *Contos de fadas*. Trad. Celso M. Paciornik. 5ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 57-59.
- MACHADO, Ana Maria. *Passarinho me contou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- NUNES, Lígia Bojunga. *Corda bamba*. 10.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1987a.
- NUNES, Lígia Bojunga. *O sofá estampado*. Rio de Janeiro: Agir, 1987b.

PINO, Dino del. *Do espaço heterodoxo na crônica de Luís Fernando Veríssimo*. Porto Alegre, 1989 (Dissertação de Mestrado - Universidade Federal do Rio Grande do Sul).

PINSKY, Mirna. A zanga da princesa. In: _____. *Assombramentos*. São Paulo: Paulinas, 1986, p. 05-20.