

CONTORNOS DAS IMAGENS INFANTIS NAS MEMÓRIAS DE PEDRO NAVA

Maria Alice Ribeiro Gabriel¹

Luciane Alves Santos²

RESUMO: A memorialística tradicional separou a infância da idade adulta. Sem uma ordem cronológica exata, através de uma coleção de anedotas familiares, casos e narrativas pessoais, Pedro Nava descreve com estilo persuasivo e poético episódios da meninice em *Baú de Ossos* (1972). Testemunhos como textos memorialistas são típicos nas histórias coletadas da cultura popular. Alguns parentes e amigos de Nava tornam-se narradores potenciais que o recordam de sua história e de suas memórias de infância. A estrutura dessas narrativas introduz elementos do conto de fadas, do conto popular e dos mitos interseccionados com a História. Este ensaio examina o papel das narrativas populares como componente essencial na construção das lembranças de infância de Nava. A análise adota as perspectivas teóricas do psicólogo Bruno Bettelheim e dos filósofos Gaston Bachelard, Walter Benjamin e Paul Ricouer.

Palavras-chave: Pedro Nava. Infância. Memorialística.

ABSTRACT: The traditional writing of memories separated childhood and adulthood. Without an exact chronological order, Pedro Nava describes episodes of his childhood in *Baú de Ossos* (*Trunk of Bones*, 1972) through a collection of family anecdotes, short stories and personal narratives recounted with a persuasive and poetical style. Testimonies as *memorialistic* writings are typical in the stories collected in popular culture. Some Nava's relatives and friends become potential narrators that reminds him of his story and childhood memories. The structure of these narratives introduces elements of fairy tales, folktales and myths intersect with History. This essay examines the role of popular narratives as an essential component for reconstruction of Nava's childhood memories. The analysis adopts the theoretical perspectives of the psychologist Bruno Bettelheim, and the philosophers Gaston Bachelard, Walter Benjamin and Paul Ricouer.

Keywords: Pedro Nava. Childhood. Memorialistic writings.

1 Memórias e representações literárias da infância

Como a memorialística brasileira dos séculos XIX e XX representou a infância? Durante os últimos dois séculos, alguns memorialistas tiveram uma vocação particular para revelar suas impressões da infância, da cultura e dos costumes. E, mais tarde, compartilhar seu arrebatamento

¹ Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo. Museu da Tolerância de São Paulo - Departamento de pesquisa e documentação. Pesquisadora vinculada ao grupo Variações do Insólito: do mito clássico à modernidade. UFPB/CNPq. E-mail: rgabriel1935@gmail.com.

² Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo. Professora Adjunta do Departamento de Letras (campus IV) da Universidade Federal da Paraíba. Líder do grupo de pesquisas Variações do Insólito: do mito clássico à modernidade. UFPB/CNPq. E-mail: luciane45@gmail.com.

ou até mesmo angústia em relação a essas impressões, como Raul Pompéia em *O Ateneu* (1888), Viriato Correia em *Cazuza* (1938), Helena Morley em *Minha Vida de Menina* (1942), José Lins do Rêgo em *Menino de engenho* (1932), *Doidinho* (1933) e *Meus Verdes Anos* (1966); Luís da Câmara Cascudo em *Jangada: uma pesquisa etnográfica* (1957) e Maria José Dupré em *Os Caminhos* (1969).

Efetivamente, a literatura já expôs o mundo da criança tanto de forma idealizada, quanto com estereótipos e preconceitos. Na Europa do século XIX, Leon Tolstói abre suas memórias de *Infância* (1852) contando suas experiências no âmbito social, o que evoca, quase de imediato, o “Conto de escola”, de Machado de Assis; enquanto o testemunho de Marcel Proust, *No caminho de Swann* (1913), descreve, no âmbito pessoal, a experiência dos temores noturnos, notavelmente, os do abandono e da ausência da presença materna. Já a trilogia de Henri Bosco sobre suas lembranças de menino – *Le chemin de Monclar* (1962), *Le Jardin des Trinitaires* (1966) e *Mon Compagnon de songes* (1967) – é uma justaposição de autobiografia e ficção, em um metadiscorso criador de uma poética da infância, da imaginação e da memória.

As *Confissões* (397) de Santo Agostinho, a *Infância em Berlim por volta de 1900* (1950) de Walter Benjamin e *As palavras* (1964) de Jean Paul Sartre analisam a infância com infinita riqueza. A descoberta do outro, a expansão do imaginário, a revelação das facetas insuspeitadas da própria identidade são itens comumente problematizados pelos memorialistas, além de questões como: o que resta das recordações de infância no adulto ou na senilidade? Onde estão realmente retidas essas memórias? Mais tarde, quais delas são associadas à vida adulta? De que maneira o tempo da infância inscreve-se no campo da memória? Uma história ou um mito, significativos em certo período, pode estimular ou transformar essas recordações?

A historiadora Mary Del Priore, prefaciando *História das crianças no Brasil* (1999), comenta a restrição de fontes para o pesquisador da infância no país e sugere a memorialística como uma possibilidade para a investigação dessa lacuna:

Outro problema para o estudioso da criança brasileira: para cruzarmos com tais representações teríamos restos do que foi a infância no passado? Será que o clima dos trópicos deixou sobreviver os restos materiais destas pequenas vidas, tais como berços, brinquedos, roupas, ou essas ausências apenas confirmam o quão fugaz é a passagem entre o tempo da infância e aquele do mundo adulto? Diferentemente de europeus ou americanos cujas culturas produziram, desde as épocas mais remotas, imagens, objetos e representações que nos contam sobre a infância, no Brasil temos que estar alertas a outro tipo de fonte para responder a essas questões. São, todavia, sensíveis memorialistas como Pedro Nava, capazes de fazer reviver em seus textos, as cores, sons e cheiros do passado, que sugerem ao

historiador um programa de pesquisas capaz de orientá-lo na busca do que tenha sido, para muitas crianças anônimas, ser simplesmente criança num país marcado por diferenças regionais e diferenças de condição social, mas vincado, igualmente, por uma identidade dada pela pobreza material que atingia ricos e pobres, escravos e livres. (PRIORE, 1999, p. 15-6)

Argumento semelhante verifica-se na “Introdução à segunda edição” de *Sobrados e Mucambos* (1936), em que Gilberto Freyre discute os critérios “de reconstituição e de interpretação” do passado, ou seja, os critérios voltados ao estudo da história da sociedade brasileira, a “sociedade patriarcal”. Freyre (1996, p. LXIX) sugere “estudá-la dentro dos seus principais contrastes de tipos (...) principais reflexos de tipos e estilos diversos de vida e de cultura tanto quanto expressões e, ao mesmo tempo, condições, da convivência, da interpenetração e até da sintetização de valores”. Freyre propõe que se avalie não somente a oposição dos contrastes, mas as diferentes “expressões” ou possibilidades de amálgama entre esses contrastes:

Pois dentro desse sistema muita comunicação houve entre casas-grandes e senzalas, entre sobrados e mucambos e não apenas separação ou diferenciação. Síntese e não apenas antíteses. Complementação afetiva e não apenas diversificação economicamente antagônica. (FREYRE, 1996, p. LXIX)

Na autobiografia de João Daudt de Oliveira, “rio-grandense-do-sul descendente de alemão, falecido em idade avançadíssima”, constam episódios de infância e “relações de menino com bá”, idênticos às experiências de meninice do Rio de Janeiro, de São Paulo, de Minas Gerais ou do Norte, nas zonas mais caracteristicamente patriarcais: “experiências recordadas noutras autobiografias ou biografias do século XIX como a de Cristiano Ottoni, a do Barão de Goiana, a de Veridiana Prado, a de Paulino de Sousa, a de Félix Cavalcanti de Albuquerque” (FREYRE, 1996, p. LXXXIV).

Segundo Paul Ricoeur explanou em *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000), nas novelas de cavalaria – poemas em linguagem popular – a ficção permeia a imagem do mundo e o fantástico captura, além do pitoresco, a poesia da vida. A narrativa unida à tradição, à lenda, ao folclore e, finalmente, ao mito, assevera Ricoeur (2004, p. 239), antes do desenvolvimento da narratologia nas esferas da linguística e da semiótica, era considerada uma forma de expressão menos elaborada que a poesia. A narrativa autobiográfica absorve as memórias individuais e a memória histórica, que se dissolve na memória coletiva. Esta é enriquecida por contribuições e trocas incessantes, com variações no tempo que abrangem diferentes mentalidades (RICOEUR, 2004, p. 397).

Tal enriquecimento, explica Gaston Bachelard em sua *Poética do Espaço* (1993, p. 34), é efetivado pela imaginação: “A imaginação grava-se em nossa memória”. Uma simbologia própria do inconsciente pode atribuir significado a um fato, emprestando-lhe novas imagens: “Elas aprofundam lembranças vividas, deslocam recordações vividas, para se tornarem lembranças da imaginação” (BACHELARD, 1993, p. 34).

Bachelard analisa como o texto poético mantém ligações complexas e fecundas com outros discursos. Walter Benjamin (1994, p. 199) alude a essa questão em *O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov* (1936), definindo a tradição oral, que nutre os contos de fadas e as lendas, como “patrimônio da poesia épica”. Em *Baú de Ossos*, primeiro volume das memórias de Pedro Nava, lançado em 1972, tais formas de prosa, provenientes da oralidade, combinam-se à narrativa de reconstituição histórica do passado. Assim, a proposta deste ensaio é refletir sobre a influência da cultura popular em algumas recordações de infância do texto memorialista de Nava.

2 Representações da tradição popular nas memórias de Pedro Nava

A partir do século XIX, folcloristas, linguistas, psicanalistas e sociólogos definiram uma tipologia através da estrutura dos contos populares, considerando a variedade de suas possibilidades simbólicas. A esse respeito, em *Fairy Tales and the Art of Subversion* (2006), Jack David Zipes (2006, p. 139) avalia como os estudos de Antti Aarne, Vladimir Propp, Stith Thompson, Carl Gustav Jung, Charlotte Bühler, Josephine Bilz, Hans Hr. Busse, Erwin Müller e Wilhelm Ledermann, dentre outros, contribuíram para esclarecer o valor dos contos populares no desenvolvimento da personalidade da criança e a forma como ela apropria-se dessas histórias para defender suas virtudes no processo de socialização. *A psicanálise dos contos de fadas* (1976), obra do psicólogo Bruno Bettelheim, analisa a forma e as finalidades com que os relatos de referência são adaptados, expurgados, selecionados e transformados pela criança:

Através da maior parte da história da humanidade, a vida intelectual de uma criança, fora das experiências imediatas dentro da família, dependeu das estórias míticas e religiosas e dos contos de fadas. Esta literatura tradicional alimentava a imaginação e estimulava as fantasias. Simultaneamente, como estas estórias respondiam às questões mais importantes da criança, eram um agente importante de sua socialização. Os mitos e as lendas religiosas mais intimamente relacionadas ofereciam um material a partir do qual as crianças formavam os conceitos de origem e propósito do mundo, e dos ideais sociais que a criança podia buscar como padrão. (BETTELHEIM, 2002, p. 23)

Como a questão da identidade familiar inscreve-se nessas histórias? A mitologia familiar pode ser recontada e transmitida em nome de um “padrão”, de um valor de teor moral, religioso ou social, mas, sobretudo, para construir a imagem que se deseja projetar socialmente. Essas histórias, geração após geração, seguem definindo um personagem ou uma lenda sobre ele. O segredo em torno de sua memória pode passar ao primeiro plano da narrativa e ser tematizado de inúmeras formas na constelação familiar. Um exemplo é o caso descrito por Nava (1974, p. 53), em relação ao silêncio sobre um parente de reputação duvidosa. O assunto foi mencionado na presença de seu avô homônimo, recém-casado, para “humilhação profunda” de sua avó, “vendo desvendar aquela vergonhosa história de sua gente diante do marido”, fato que ocorreu

[...] quando a Irifila veio se chegando em roscas moles que de repente enlaçaram o marido-Laocoonte e estalaram-lhe os ossos com o arrocho da pergunta terrível: “Lequinho, você já explicou a Pedro Nava de que quartel de sua família saiu o tio negreiro?” (...) A história desse bandido familiar era assunto tabu. Tão tabu que eu que a ouvi, em 1922, de minha avó Nanoca, só pude colher o que ela adivinhara fragmentariamente do flibusteiro. (...) Sabia mal-mal da lenda cochichada desse carneiro preto que nascera, inexplicavelmente numa família de gente inimiga de brutalidades, decorosa, cheia de probidade e cultuando com esmero as virtudes civis. (NAVA, 1974, p. 52-3)

Nesse relato, as imagens mitológicas do “marido-Laocoonte” e da megera com feitio de melusina, a “crotática Dona Irifila”, “fera familiar, esposa-proprietária de Iclérico Narbal Pamplona – político, comendador e mártir doméstico” (NAVA, 1974, p. 29), quase se sobrepõem à daquele que “envergonhava os parentes e prometia-se às galés ou à forca do Ceará” (NAVA, 1974, p. 52). Sem totalidade objetiva, o segredo do “tio negreiro” insepulto permaneceu indecifrável: “Jamais se soube em que sertão da Guiné ele terminara azagaiado ou em que mastro de corveta inglesa ele teria sido pendurado pelo pescoço até que a morte sobreviesse” (NAVA, 1974, p. 53). O destino indeterminado desse “bandido familiar” é um convite ao devaneio e à imaginação.

Nas suas recordações de infância, Nava torna-se um narrador mais próximo da cultura popular. A exposição dos protagonistas dos episódios vividos em sua meninice faz surgir o maravilhoso e o sobrenatural, entremeados com descrições da arquitetura, vestuário, alimentação, crenças e histórias locais com os matizes do conto folclórico:

Os mesmos registros de santos enchendo as paredes para impedir os mesmos demônios e as mesmas avantesmas da noite de Minas. As visagens-lares e do teto como a do “Eu caio”. Lembram? A voz vinha do forro: Eu caio... O corajoso respondia: Então cai... O primeiro braço... Eu caio... Então cai... O outro braço. Dois. Depois o tronco, a horrenda cabeça e tudo se conjuntando num gigante que novamente se chupava para o forro, esperava um

pouco e recomeçava: Eu caio... Então cai... E novamente o despencar de pernas, de braços, de tronco e cabeça – eu caio, então cai – até que os galos cantassem e que cintilasse a barra do dia. (NAVA, 1974, p. 105)

“Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão”, pontuou Benjamin (1994, p. 200) ao descrever a dimensão utilitária que os narradores natos emprestam às suas histórias. “Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida”, adverte o autor (BENJAMIN, 1994, p. 200). Nesta passagem de *Baú de Ossos*, o narrador antecipa o ensinamento para validar a autenticidade do relato, afirma a existência dos fantasmas ou aparições, define-os pelo que eles não são, e explica como devem ser afugentados:

Que engano tomar os fantasmas como ilusões dos sentidos abusados por formas indistintas... São os duendes mesmo e as aparições que, quando espantadas com o pelo-sinal e o nome da Virgem, se escondem rapidamente nas roupas penduradas no escuro, nas largas folhas brilhando ao luar ou no lampejo das águas dormentes. (NAVA, 1974, p. 105)

Para distinguir o romance das outras formas de prosa originárias da tradição oral, “contos de fadas, lendas e mesmo novelas”, Benjamin (1994, p. 201-2) argumenta que “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros”. No trecho abaixo, Nava vai buscar a história no patrimônio oral de sua época. A técnica narrativa para autenticar o relato e torná-lo digno de ser recontado, baseia-se na credibilidade das testemunhas-fonte, agregadas da família. A validação ocorre também pelo saber adquirido: “O saber, que vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição –, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência” (BENJAMIN, 1994, p. 202-3). A história sucedeu muito distante de onde foi coletada:

O Osório era copeiro em casa de meu Pai e sua irmã Emilieta, cria de minha avó materna. Quando eram meninos, no Piauí, tinham de atravessar a mata para chegar à escola. Na hora do meio-dia (tão assombrada como a da meia-noite!), eles passavam debaixo da jaqueira que ramalhava toda no ar sem vento, estalava os galhos como braços espreguiçando e nunca deixava de perguntar: “Já vai?” Assim como quem dissesse – para quê? para onde vamos, nem precisa ir porque certo, certo, é que lá chegamos... (NAVA, 1974, p. 106-7)

Um dos motivos do declínio da arte de narrar é que “somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações” (BENJAMIN,

1994, p. 197). Nos contos folclóricos, lendas e histórias de fantasmas, a mata é o espaço privilegiado das assombrações e dos espectros. Mas nesse relato curto, a transposição do sobrenatural para uma árvore poderia ser questionada como insólita:

Metade da arte narrativa está em evitar explicações. (...) O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação. (BENJAMIN, 1994, p. 203)

As histórias dos irmãos Osório e Emilieta, crianças que “tinham de atravessar a mata”, inscrevem-se em um contexto literário e social específico. Como difusão oral de um texto, os relatos sugerem uma visão particularmente viva da época; como forma literária impregnada pela dimensão oral, suas imagens recordam a história de “João e Maria”, evocando os terrores infantis da “ansiedade da separação e da ansiedade da morte”, assinalados nesse conto de fadas por Bettelheim (2002, p. 11). Nesta passagem, o testemunho do narrador é dramatizado e tende a teatralizar situação e personagens, além da presença diabólica assemelhar-se às alegorias profanas dos autos medievais:

De outra vez eles dois iam perdidos na noite, com o pai. E que frio... Num sobradão isolado, bateram. Quem é? Responderam que queriam pousada. A voz tornou, dizendo que não podia. Aí pediram, nem que fosse só um cobertor para se enrolarem e passarem o resto da noite na soleira da porta. Abriu-se a janela de cima e um bode enorme e negro atirou sobre os três uma manta roxa. Eles mal tiveram tempo de desviar e a manta bateu no chão, virou uma poça de sangue podre que a terra foi chupando devagar e que chiou como gordura fervendo quando eles fizeram o nome-do-padre. A casa desabou. (NAVA, 1974, p. 107)

Se, para Benjamin (1994, p. 204), a narrativa “é, ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação”, a narrativa popular combina, de forma original, o maravilhoso e o verossímil. Uma galeria de seres fantásticos é apresentada em gradação, em contraste com as almas que retornam para eternizar ações correntes da vida: “contar dinheiro, tocar piano, fazer barulho na escada, coser à máquina, socar pilão” (NAVA, 1974, p. 108). Entre essas ações, “essa arte artesanal – a narrativa – como um ofício manual” (BENJAMIN, 1994, p. 204) se exprime como o polo representativo para onde todos esses seres fantásticos e almas do outro mundo convergem. No entanto, Benjamin (1994, p. 205) observou, citando Paul Valéry, “todas essas produções de uma indústria tenaz e virtuosística cessaram, e já passou o tempo em que o tempo não contava”. Através

do diálogo entre dois universos culturais, o oral e o escrito, *Baú de Ossos* testa os limites da compatibilidade entre o tempo da História, o da memória e o do mito.

3 As impressões da infância e as dimensões do tempo na voz dos narradores orais

A percepção infantil do tempo não corresponde à do adulto. Nava (1974, p. 238) conecta tempo, memória e prefiguração ao descrevê-la: “Na vida ubíqua da infância, as perspectivas do tempo variavam como as do espaço e tudo ficava simultâneo, coexistente, como que superposto”. Essa situação restrita a um universo em que “o tempo não contava”, e delineada por Nava em uníssono com Valéry e Benjamin (1994, p. 206-7): “permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas”. No mito, tempo e espaço coexistem superpostos, sem a linearidade da história, mas é no tempo e no espaço da história que ele é enriquecido e renovado pelas “narrações sucessivas”.

Sobre a memória do tempo em que a criança está imersa nos primeiros anos de vida, Nava (1974, p. 233) faz a seguinte constatação: “É impossível dar uma impressão cronológica dessa fase de minha infância. Só de uma ou outra coisa ocorrida com gente grande e de que ficou memória em velhos documentos, em cartas onde a tinta se apaga”.

Junto às fontes documentais e materiais, memorialista e historiador encontram nas fontes da cultura oral ricos testemunhos na reconstituição do passado. Os narradores citados por Nava são grandes repositórios das crenças e narrativas populares. Entre eles, distingue-se Rosa de Lima Benta, “filha do Bento, negro do Bom Jesus que matara e cumpria pena” (NAVA, 1974, p. 238). Ela é, simultaneamente, narradora e personagem. Ao apresentar Rosa para o leitor, Nava segue o critério enunciado por Benjamin:

Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica. (...) Assim, seus vestígios estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata. (BENJAMIN, 1994, p. 204)

O que se depreende do meticuloso retrato de Rosa, além de sua beleza, prodigiosa memória e habilidades como narradora, é acuidade poética de sua descrição: “Entre os contornos das imagens infantis, uma me surge da casa de minha avó materna – rosa viçosa e olorosa chamada

Rosa, rosa negra, Rosa de Lima Benta” (NAVA, 1974, p. 238). “Aí por volta de 1909 ou 10”, relembra Nava (1974, p. 267), não obstante as memórias sobre Rosa coincidirem com as dos anos iniciais de escola no Colégio Andrès, nem a imagem, nem a lembrança das outras crianças foi nitidamente guardada:

Minha Mãe mandava minha merenda pela Deolinda ou pela Rosa (...). Não me lembro da cara nem do nome de um só colega, de uma só colega do Andrès. Vejo-os, sem detalhe fisionômico ou contorno físico – esvanecidos no ar da sala de jantar ou no recreio, diluídos ao sol, como as figuras de confete da arquibancada do Circo de Seraut. (NAVA, 1974, p. 268-9)

“Uns fatos voltam ao sol da lembrança com a rapidez dos dias para os mundos de pequena órbita. Vivem na memória.”, explica Nava (1974, p. 244), em consonância com a hermenêutica de Bachelard (1993, p. 262): “Assim, os valores deslocam os fatos. Desde que se ama uma imagem, ela não pode mais ser a reprodução de um fato.” A lembrança de Rosa perdurou por seu valor na infância de Nava. Para Benjamin (1994, p. 209), a assimilação, individual ou coletiva, de uma história depende de como ela foi investida de significado pelo ouvinte: “a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado”. Esta é uma das funções culturais de transmissão da memória, que pode levar à formação dos mitos, apesar dos conflitos de interpretação sobre o testemunho, apropriado pela oralidade ou pela escrita.

Considerações finais

Enraizados na Antropologia, na Filosofia ou na Historiografia, os estudos sobre a memória constituem um antigo campo de pesquisa, atualmente em pleno desenvolvimento com os avanços da neurociência. Diante da heterogeneidade dos meios de investigação, uma referência à Psicologia é fundamental, como notou Ricouer (2004, p. 205). Aaron Gurevich (1992, p. 18) recorda que o historiador das mentalidades valoriza os casos em que a cultura estudada revela-se por si mesma. A investigação dos aspectos inconscientes de uma cultura pode desvendar novas facetas e significados profundos sobre ela. Esse método de estudo tem ajudado a identificar imagens culturais da infância, da morte e do espaço, como eram percebidos pelas pessoas de outro tempo.

Na memorialística de Nava detecta-se a presença da Idade Média e a da Antiguidade greco-latina, das quais as literaturas do imaginário e da cultura popular contemporânea estão impregnadas. *Baú de Ossos* permite colocar em evidência a complexidade dos jogos de citação, de

reescritura, e a fecundidade dos motivos e mitos antigos na construção de universos secundários e de um retrato único da infância.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos**. 9. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.

GUREVICH, Aaron. **Historical anthropology of the middle ages**. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

NAVA, Pedro da Silva. **Baú de ossos**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1974.

PRIORE, Mary Del. (Org.). Apresentação. In: **História das crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1999.

RICOEUR, Paul. **Memory, history, forgetting**. London: The University of Chicago Press Ltda, 2004.

ZIPES, Jack David. **Fairy tales and the art of subversion**. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2006.

[Recebido: 05 out. 2015 – Aceito: 04 nov. 2015]