

“ERA UMA VEZ” UM MENINO, UM PAVÃO E... *A CASA DA MADRINHA*, DE LYGIA BOJUNGA

Ana Rosa G de Paula GUIMARÃES
Jacqueline Cintra Gonçalves BOSCO
Joaquim Rodrigues da SILVA NETO
Orientadora: Prof.^a Dnda. Maria Eloísa de Souza IVAN

Resumo: Este Trabalho de Conclusão de Curso tem por objetivo verificar em que medida o discurso das obras infanto-juvenis se constituem como arte literária. Busca-se, portanto, por meio da leitura interpretativa da obra *A casa da madrinha* (1978), de Lygia Bojunga, a comprovação de que a literariedade do gênero Literatura Infanto-juvenil é também proveniente do trabalho com a palavra plurissignificativa, criadora de simbolismos. Para além desse objetivo central, um outro aspecto evidenciado nessa pesquisa é o valor terapêutico que se observa nessa palavra literária, plurissignificativa que provoca o leitor, ou ouvinte à compreensão de si mesmo, do outro e do mundo que o cerca, muitas vezes por um efeito catártico. Para tanto, adota-se aqui uma postura metodológica de abordagem bibliográfica, que se nutre das reflexões e discussões de Bettelheim, Coelho, Ferro, Dimas, Silva e Turchi entre outros. Como objetiva-se uma análise textual, que procura evidenciar os efeitos de sentido criados na construção do discurso literário infanto-juvenil (os quais garantem sua literariedade e produzem o efeito terapêutico no leitor) parte-se do método dedutivo, visto que se parte de noções gerais para se chegar a resultados específicos.

Palavras-chave: Literatura infanto-juvenil; discurso literário; literariedade; valor terapêutico; Lygia Bojunga.

Abstract: This completion course work aims to verify to what extend the constitutive literariness of infant-juveniles discourse constitute as a literary art. It searches, therefore, by the interpretive reading of the work *A casa da madrinha* (1978), by Lygia Bojunga, the proof that the literariness of the infant- juvenile literature genre also comes from her work with the plurimeaning word, which creates the symbolism. Thus, apart from this main objective, another aspect that is evident in this search is its therapeutic value, which is observed on this literary word, plurimeaning, that provokes the reader or listener to the understanding of himself, the other and the world which rounds him and, so many times, by a cathartic effect. For this purpose, is adopted here a stance of methodological theoretical approach, which nourishes from the reflections and discussions of Bettelheim, Coelho, Ferro, Dimas, Silva and Turchi, among others. As we aim a textual analyses that seeks to evidence the meaning effects created on the construction of the infant-juvenile literary discourse (which guarantee its literariness and gives the therapeutic effect to the reader) parts from the deductive method, whereas it parts from general notions to achieve specific results.

Keywords: Infant-juvenile literature; literary discourse; literariness; therapeutic value; Lygia Bojunga.

Introdução

Há uma árvore pelo caminho. Muitos, ao passarem por ela, poderiam vê-la e dela dizer: “é apenas um vegetal, com cascas, folhas, galhos e raízes”. Dificilmente se lembrariam de que ela foi, primeiramente, uma pequena semente, que após longa gestação, se transformou em uma bela e forte árvore.

Assim aconteceu com este trabalho, semente germinada e cultivada no decorrer das aulas de Literatura Infanto-juvenil, mais precisamente, durante as discussões acerca da literariedade deste gênero, que, aos poucos, se livra da imagem que lhe fora incutida desde seu surgimento, no século XVII, com Charles Perrault (1628-1703): o de ser tratada como uma produção literária inferior.

Primeiramente, tem-se o intelectual francês que se recusa a assinar a autoria de *Contos da mamãe Gansa* (1697), atribuindo a feitura do mesmo ao filho Pierre Perrault, pois considerava que teria seu prestígio comprometido caso assumisse ser o autor da obra. Hoje, essa imagem distorcida e equivocada da inferioridade do gênero é bastante discutida, admitindo-se o valor literário desses textos, que são, antes de tudo, literatura, arte da palavra que se comprova em obras como *A casa da madrinha* (1978), que compõe o *corpus* desta pesquisa.

Surge, então, a partir das discussões acima, o interesse pela realização deste trabalho, cujo objetivo é justamente o de verificar, por meio de uma pesquisa analítica, a literariedade do discurso literário infanto-juvenil e os efeitos de sentido daí revelados. Contudo, para que se cumprisse tal propósito, era necessária uma obra em que fosse possível uma leitura interpretativa que comprovasse tais objetivos.

Entre as muitas obras lidas, fora selecionado o livro *A casa da madrinha* (1978), de Lygia Bojunga. Sua escolha não foi ao acaso, pois, além de sua autora exercer grande influência no cenário da literatura infanto-juvenil brasileira, apresenta uma linguagem significativamente simbólica, que possibilita ao leitor pluralidades interpretativas e identificação com o que é narrado.

Selecionada a obra e definido o objetivo maior, pode-se afirmar que esta pesquisa orienta-se pela busca por possíveis respostas às seguintes indagações: em que medida o discurso infanto-juvenil se constitui como arte literária, mais especificamente, na obra interpretada? E, ainda: em que medida esse discurso literário pode oferecer um valor terapêutico para seus leitores, contribuindo com um melhor entendimento de si mesmo, do mundo e do outro?

Neste caso, procura-se, em primeiro lugar, evidenciar a literariedade do texto infanto-juvenil e os efeitos de sentido criados pela palavra plurissignificativa. Posteriormente,

a abordagem psicanalítica contribui com o trabalho, a partir do momento que, no século XIX, surge o interesse de psicólogos e psicanalistas sobre o valor terapêutico dessa literatura e a importância da arte, assim como a ênfase no inconsciente, nos desejos, nos jogos, no brincar, no sentir, no tocar.

Em suma, ambos os pontos procuram revelar a universalidade da Literatura Infanto-juvenil, que não se limita apenas ao diálogo com esse público, mas com todos os homens, de todos os tempos e idades. Isso, pois, pode, através de vários simbolismos e imagens implícitos, provocar a liberação da catarse, ou seja, a identificação do leitor e a mobilização deste no que se refere à condição humana.

Estruturalmente, esta pesquisa organiza-se em três capítulos. No primeiro, são realizadas a contextualização de Bojunga no cenário da literatura infanto-juvenil brasileira, bem como a apresentação da obra que compõe o *corpus* desta pesquisa. O segundo, reúne os pressupostos teóricos que contribuem à realização da análise da obra; ao passo que o terceiro se dedica a uma leitura interpretativa dos símbolos nela presentes, como do valor terapêutico que pode proporcionar essa palavra literária.

Quanto à metodologia empregada, sustenta-se sob uma abordagem de caráter teórico, que se encontra na área de Literatura Infanto-juvenil brasileira, cujo respaldo teórico provém de pesquisa bibliográfica e documental. Por meio da leitura analítica de *A casa da madrinha* (1978), objetiva-se uma análise textual, em que se verifica a construção do discurso literário infanto-juvenil, que sustenta sua literariedade em uma linguagem plurissignificativa e simbólica, capaz de provocar no leitor um efeito terapêutico. Para tanto, será empregado o método dedutivo, posto que se parte de noções gerais para se chegar a resultados específicos.

Norteam, portanto, este trabalho, as reflexões de autores como Silva (1969), sobre a linguagem literária; Coelho (2000), Turchi (2004), Lajolo e Zilberman (2004), no que concerne à construção do discurso literário das obras infanto-juvenis; Dimas (1994) e Reis e Lopes (2002), no que se refere à construção espacial na narrativa, visto que este elemento é extremamente simbólico na obra analisada; Aberastury (1992), Bettelheim (1980), Ferro (1995), Klein (1991) e Segal (1993), que evidenciam o efeito terapêutico proporcionado pela Literatura Infanto-juvenil.

Resta, por fim, a esta altura, o embarque em uma locomotiva, cujo destino é o vasto oceano da Literatura Infanto-juvenil. Que todos se deixem conduzir pelas mãos seguras de Bojunga. Que deixem o espírito liberto para essa agradável descida ao mais profundo simbolismo, que se cria e recria a cada vez que ressoa: “Era uma vez...”.

1 Lygia Bojunga Nunes: uma autora e sua obra

Aos vinte e seis dias, do mês de agosto, do ano de mil novecentos e trinta e dois, nascia, na cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul, aquela que se tornaria um dos maiores expoentes da literatura infanto-juvenil brasileira, Lygia Bojunga Nunes.

Com oito anos de idade, muda-se com a família para o Rio de Janeiro, onde, aos dezenove anos, ingressa na Faculdade de Medicina. Com a mesma idade, inicia sua carreira de atriz, estreando no Teatro Duse, criado por Paschoal Carlos Magno, fundador do Teatro do Estudante no Brasil, sendo, em seguida, contratada pela Companhia profissional “Os Artistas Unidos”. Torna-se, posteriormente, tradutora e escritora de peças. Abandona os estudos de medicina e, em seguida, o teatro. Passa a escrever para o rádio e a televisão, trabalho que realizaria por dez anos, e é nesse ambiente que lhe surge a vontade de escrever para crianças (FEBA, 2005).

Das recordações desse período, pode-se transcrever um comentário, que demonstra a relação da escritora com a arte:

[...] naquele tempo escrever/criar personagens era, pra mim, uma forma de sobreviver e de poder construir a casa que eu queria pra morar (a Boa Liga); só depois, quando eu abracei a literatura, é que eu me dei conta que escrever/criar personagens era muito mais que um jeito de sobreviver: era – e agora sim! – o jeito de viver que eu, realmente, queria pra mim (CASA LYGIA BOJUNGA, 2011, online).

Como é possível depreender de seu comentário, em um primeiro momento, escrever era apenas uma forma de sobrevivência. Posteriormente, quando se entrega definitivamente à literatura, percebe que escrever e criar personagens eram muito mais que uma maneira de se manter; era o jeito de viver que ela realmente queria, ou seja, estabeleceu-se, a partir desse momento, um processo de comunhão com a literatura, a qual a alimentaria interiormente. Escrever passa a ser tão fundamental em sua vida, que chega a se confundir com a própria liberdade:

O luxo de corrigir e reescrever, somado à sensação da liberdade me rondando, me roçando, me envolvendo, fez uma impressão tão forte dentro de mim, que eu saí desse primeiro encontro pressentido que fazer literatura ia ser para mim uma imensa aventura interior. E desde esse dia eu confundo as palavras livro e livre: me acontece muito querer dizer uma e sair a outra. Não me enganei (BOJUNGA *apud* FEBA, 2005. p. 67).

Avançando na linha do tempo, salta-se para o ano de 1982, quando Lygia Bojunga muda-se para a Inglaterra. Foi naquele país que entendeu a relação do escritor com

sua língua. A ausência da língua natal falada no dia-a-dia fez estender, com maior frequência, suas vindas ao Rio de Janeiro, como ela mesma afirma:

Foi lá que eu compreendi por inteiro que o escritor é cidadão da sua língua; comecei então a alternar o meu tempo de Londres com o meu tempo de Rio; mas não ouvir a minha língua foi ficando uma penalidade cada vez maior, então fui esticando cada vez mais o meu tempo de Rio, e agora, com a casa que eu criei pros meus personagens, quer dizer, com a editora, o meu tempo lá em Londres ainda se reduziu muito mais (CASA LYGIA BOJUNGA, 2011, online).

Ao final do depoimento acima, Bojunga introduz outro aspecto marcante em sua vida literária, que é a fundação de sua editora Casa Lygia Bojunga, que teria como “matriz” sua moradia, a Boa Liga, construída no bairro histórico de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, à vista de belas paisagens, nas quais a sensível autora busca suas inspirações para a criação de personagens.

Fundada em 2002, a editora surge da necessidade de Bojunga querer conhecer e esmiuçar o caminho que seus personagens percorriam até chegar às mãos do leitor. Com esse trajeto, deseja aprofundar ainda mais sua relação com o livro, o que já vinha realizando há anos. A nova Casa não tem a intenção de publicar novos autores, apenas abrigar seus queridos personagens.

Sua importância para a literatura infanto-juvenil passa, portanto, a ser indiscutível, uma vez que: “sensível ao fazer literário, Bojunga coloca-se entre grandes autores brasileiros contemporâneos e até mesmo internacionais, o que se comprova pelos prêmios recebidos tanto no Brasil quanto no exterior” (FEBA, 2005. p. 72). É dessa forma que Feba manifesta a significância da autora, que ultrapassa as barreiras nacionais, sendo reconhecida no estrangeiro. Prova disso são os prêmios que lhe foram concedidos. Como exemplo, tem-se o prêmio ALMA (**Astrid Lindgren Memorial Award**), recebido em 26 de maio de 2004. Considerado o maior prêmio internacional, jamais instituído em prol da literatura para crianças e jovens, foi-lhe entregue através das mãos da princesa Victória, da Suécia.

Contudo, seu maior reconhecimento foi quando recebeu a medalha Hans Christian Andersen (IBBY), em 1982, pelo conjunto de sua obra, que até então somava um total de seis: *Os colegas* (1972), *Angélica* (1975), *A bolsa amarela* (1976), *A casa da madrinha* (1978), *Corda bamba* (1979) e *O sofá estampado* (1980).

O marcante, nessa passagem memorial de sua carreira, é que se torna a primeira autora fora do eixo Europa-Estados Unidos a receber tal prêmio.

Além desses, Bojunga ainda recebeu, entre muitos, os prêmios: o INL (Instituto Nacional do Livro), em 1971, com *Os colegas* (1972), editado pela José Olympio; Prêmio

Jabuti, em 1973, com *Os colegas* (1972), edição da José Olympio; O Melhor para o Jovem – FNLIJ, 1978, com *A casa da Madrinha* (1978), editado pela Agir; Prêmio literário O Flautista de Hamelin, 1985, com *A casa da madrinha* (1978), edição da Agir, outorgado pela cidade de Hamelin, Alemanha; Prêmio os Melhores para a Juventude, 1985, também com *A casa da madrinha* (1978) edição da Agir, concedido pelo senado de Berlin.

Ao todo, a autora conta com vinte livros publicados, sendo, respectivamente: *Os colegas* (1972), *Angélica* (1975), *A bolsa amarela* (1976), *A casa da madrinha* (1978), *Corda bamba* (1979), *O sofá estampado* (1980), *7 cartas e 2 sonhos* (1983), *Tchau* (1984), *O meu amigo pintor* (1987), *Nós três* (teatro) (1987), *Livro, um encontro com Lygia Bojunga Nunes* (1988), *O pintor* (teatro) (1989), *Fazendo Ana Paz* (1991), *Paisagem* (1992), *Seis vezes Lucas* (1995), *O abraço* (1995), *Feito à mão* (1996), *A cama* (1999), *O rio e eu* (1999), *Retratos de Carolina* (2002), cujo lançamento inaugurou sua editora¹.

Mas, para que se entenda de fato seu processo de produção, contribuição e inovação, no contexto da literatura infanto-juvenil brasileira, torna-se necessário, mesmo que brevemente, apresentar um panorama da história do gênero literatura infantil no país, procurando examinar as concepções tanto de criança quanto a do próprio texto que lhe era destinado.

Guiando-se pelas divisões temporais apresentadas por Feba (2005), tem-se, conforme a pesquisadora, que o aparecimento das primeiras obras destinadas ao público infantil, no Brasil, é rapidamente incorporado pela classe média burguesa do século XIX. Elas surgem em um momento cujos valores eram baseados nos princípios morais e ideais da recém-proclamada República (1889). Passam a ser valorizadas tanto a alfabetização quanto a instituição escolar.

Essa literatura tardia, nas palavras de Carvalho (1992), quando não imitava os modelos europeus, caracterizava-se por ser o resultado da visão da criança como o cidadão adulto de amanhã. Assim sendo, seus temas giravam em torno de questões pedagógicas, morais e cívicas, além de apresentar um “caminho patrioteiro” (CARVALHO, 1992. p. 90), pois se pregavam o amor à pátria e os valores que nela seriam admissíveis. Não é ao acaso que um dos grandes escritores do período fosse o respeitado poeta parnasiano Olavo Bilac.

Ainda para Carvalho (1992), essa primeira fase da literatura infantil, que reforçava a tirania da escola e do adulto, nada contribuía para a formação da criança, que se

¹As informações bibliográficas de Lygia Bojunga foram extraídas, em sua maioria, do site oficial da editora Casa Lygia Bojunga, que está disponível para consulta em: <<<http://www.casalugiaboijunga.com.br>>>.

desinteressava pelo texto e tinha a curiosidade reprimida. Não se identificava com o que era dito, pois o texto não tratava de seu mundo.

Para Feba (2005), somente no século XX ocorreria a ruptura com tais modelos. A escola continuaria a serviço do Estado, pois nesse período fora implantado o regime ditatorial de Getúlio Vargas, mas a concepção da criança se altera profundamente, passando a ser encarada como um indivíduo diferente do adulto e com um universo próprio.

Conforme Carvalho (1992), o patrono de tal ruptura foi Monteiro Lobato, grande intelectual, que percebeu os problemas em que mergulhavam as obras. Lobato comprova que elas nada traziam do universo infantil e apresentavam uma linguagem distante da sua, já que possuíam vocabulário rebuscado.

Essa grande voz da produção infantil brasileira observa também a falta do mágico nas produções infantis. Alertava para a ausência do mágico verdadeiro, ou seja, aquele que fizesse aflorar a imaginação dos pequenos, não aquele supersticioso, provocador do medo. Realiza, portanto, em prática, a fusão do cotidiano do infante e a magia que faltava. Suas personagens caminham entre animais que falam e seres mágicos (CARVALHO, 1992). Quem não se lembra das aventuras de *O sítio do pica-pau amarelo*?

Esse percurso torna-se necessário, ao passo que Bojunga enquadra-se no grupo desses autores inovadores do século XX, mais precisamente, o grupo da década de 70, herdeiro das lições de Lobato.

Nesse caso, a inovação de Bojunga parte da concepção das crianças como seres em desenvolvimento, o que a leva a inseri-las no conhecimento do mundo de forma alegre e fantasiosa, conforme Araújo (s.d., p. 1):

[...] voltando-se para o leitor, busca inseri-lo no conhecimento do mundo, servindo-se do lúdico, da fantasia, do humor, da linguagem inovada e poética para levá-lo à reflexão e à crítica, contribuindo, assim, significativamente para a sua formação.

A estudiosa acima, que procura demonstrar a contribuição de Bojunga para a formação do leitor, comenta que o projeto literário da autora é justamente esse: o de promover a formação de seu leitor, não transmitindo a ele lições morais, através de um discurso autoritário, mas permitindo-lhe descobrir o que o cerca, aguçando sua vontade de aprender e ensinando a conviver com os acontecimentos mais comuns à vida, como o encontro com o medo, experiência inevitável. Todavia, aponta que é possível enfrentá-lo como é possível observar em *A casa da madrinha* (1978), obra que compõe o *corpus* desta pesquisa. Demonstra também que as perdas são inevitáveis, basta lembrar-se de que Alexandre é um menino pobre, que perde a companhia do irmão, que fora trabalhar em São Paulo, e perde

também a companhia de sua amiga Vera. Além disso, conta sobre coisas de criança como o brincar, o medo do escuro, a curiosidade e a busca de aventuras e amizades.

Sua inovação provém, ainda, da linguagem com que trabalha, a qual se torna mais próxima do cotidiano da criança; e esse é um dos aspectos que permitem uma obra ser considerada moderna, principalmente a partir dos anos 20, pois, “a linguagem deixou de ser rebuscada para dar lugar ao coloquialismo” (FEBA, 2005. p. 69).

Vale-se, portanto, de expressões comuns à fala, como na seguinte passagem, a qual será retomada:

- Eu fiquei bobo. Já tinha visto muita coisa bonita. Lá na minha casa, a gente tem uma vista espetacular; no Leme tem uma garota que vai sempre à praia com o cabelo amarrado assim que é um troço da gente olhar; e fora disso você sabe como é que é, não é? Quando a gente viaja vê muita coisa legal [...] (BOJUNGA, 2009. p. 28).

Nesse momento, Alexandre conta a Vera o fascínio que sentiu ao notar a beleza do pavão. Note-se que é empregado o termo “troço”, tão frequente na fala, para a designação de um objeto. Além disso, o uso do advérbio *assim*, muito característico da oralidade, serve como meio de suprir uma longa descrição do cabelo da garota do Leme.

Além de tais elementos, pode-se afirmar que a grandiosidade de Bojunga provém de sua organização discursiva. Oferece um discurso inovador, uma vez que consegue estabelecer a relação harmoniosa entre o que é próprio do infante e o que se passa em seu contexto. Bojunga produz principalmente durante a ditadura, fator que a leva a construir um discurso de cunho político e social, em que se vale de uma linguagem figurada para dizer o que diz (ARAUJO, s.d).

Essa linguagem figurada, muitas vezes, se transporta para as personagens e essas se utilizam de máscaras para representarem a ideologia do artista. Conforme Araújo (s.d.), a máscara, utilizada desde os tempos remotos, carrega vasta simbologia, representando entre outras, a força mediadora entre a aparência e a essência. Em *A casa da madrinha* (2009), a Gata da Capa vive escondida numa enorme capa com capuz.

Explorando o recurso de antropomorfização de animais - o uso das máscaras - e de objetos, que convivem naturalmente com os homens, Bojunga “insere gradativamente o leitor no cotidiano dos grandes centros urbanos, expondo um sistema social hierarquizante, autoritário e opressivo” (ARAUJO, s.d. p. 3). Portanto, por meio dos animais-humanos, denuncia um sistema social autoritário e opressivo, que se configura no contexto de produção da obra acima citada. Baseando-se na leitura da obra, a casa em que a gata da capa se

escondia fora brutalmente derrubada, sem se preocuparem com o que estivesse vivo lá. Não lhe deram oportunidade de defesa e nem lhe permitiram que escapasse.

Araújo (s.d. p. 4) informa sobre esse discurso que:

Os animais antropomorfizados apresentam-se como vítimas inocentes de uma sociedade que lhes oferece três possibilidades de convivência: integrar-se ao sistema, aceitando suas regras; viver à margem da sociedade, isoladamente ou em grupos, estabelecendo regras próprias e tentando adaptar-se às já existentes e que são passíveis de serem aceitas; ou ainda sair desta sociedade e empreender a busca de uma outra, condizente com os valores desejados.

Tais personagens são vítimas de uma sociedade desumana, cuja máxima tirana é representada por um governo opressor; e tudo revelado ao leitor por meio de uma linguagem plurissignificativa.

Bojunga produz, portanto, uma linguagem simbólica por excelência. Para Araújo (s.d.), o simbólico também é usado pela autora como instrumento para a revelação dos problemas existenciais das crianças, como o medo por exemplo. Com isso, possibilita ao leitor a identificação com as situações apresentadas, ajudando-o na resolução de seus próprios conflitos.

Do que fora até aqui exposto, pode-se afirmar que não é ao acaso que Bojunga ocupa o lugar que lhe é consagrado desde a publicação de seu primeiro livro *Os colegas* (1972). Aparece em um cenário em que a literatura infanto-juvenil brasileira precisava de nova roupagem, contribuindo em diversos pontos inovadores, os quais foram aqui elencados. Consegue, com uma linguagem alegre e com tom amigo, aproximar-se das crianças, mas, ao mesmo tempo, se utiliza de uma linguagem simbólica, plurissignificativa que garante a literariedade do texto.

Fala de fantasias, brincadeiras, dos medos, em suma, do universo infantil e, por que não do adulto? Realiza um discurso engajado, mas sutil, não ditando regras morais. Mostra aos pequenos e também aos adultos que os problemas existem, mas podem ser contornados. Que aprender é estimulante e divertido. Que valem mais as amizades sinceras. E mais: que não se pode privar ninguém de pensar e, muito menos de sonhar.

1.1 Em busca da “casa da madrinha”

Em 1978, Lygia Bojunga Nunes criou uma casa. Criou um menino carente, tanto financeiro como emocionalmente. Criou uma garotinha amiga, um pavão que pensava pingado e uma gata que usava uma capa. Criou *A casa da madrinha*, obra que, como já fora mencionado, compõe o *corpus* desta pesquisa.

Diversos fatores influíram na escolha da obra, os quais são profundamente marcantes durante e após a leitura. Primeiramente, desenha-se diante dos olhos do leitor uma imagem espacial, sugerida pelo título, *A casa da madrinha*. Em senso comum, poder-se-ia pensar que se trata apenas de uma simples casa. Mas essa imagem se dissolve ao se notar o verdadeiro significado de tal ambiente na narrativa.

A busca dessa casa por Alexandre, o protagonista, garoto pobre de Copacabana e vendedor de sorvetes na praia, torna-se o eixo central da narração. Tal busca é alimentada por seu irmão Augusto, que lhe informa que a casa possui tudo aquilo de que a vida os priva, como a própria alimentação.

Contudo, essas informações não são imediatamente expostas no texto, fator que também valoriza a escrita de Bojunga.

A narrativa não apresenta um enredo linear, pois a história é contada em *flashback*. Ela se inicia com Alexandre realizando mais uma apresentação do magnífico pavão e, em seguida, será narrado seu primeiro contato com Vera.

Após a “exibição” de seu grande amigo e companheiro de viagem, o garoto, começa a se alimentar dos quitutes que lhe foram oferecidos pelo público, como pagamento pelo show. Vera, uma garota filha de cultivadores de flores, aproxima-se dele e lhe oferece seu lanche. Os dois iniciam um extenso diálogo e comentam como são suas terras natais. Estabelece-se, nesse momento, um amplo conhecimento, já que ambos passam a saber da existência de lugares diferentes: uma cidade grande e uma cidade do interior.

Inicia-se a amizade entre os dois. Vera, alegre, diz que pedirá a seus pais que hospedem Alexandre e o Pavão em sua casa. No dia seguinte, ao acordar, percebe que os amigos já estavam perto do rio que passa por sua residência. Leva-lhes mais comida e, decepcionada, diz ao menino que os pais não o consideram boa companhia para ela, por isso não poderia dormir na casa, mas, se quisesse, poderia dormir na casa de ferramentas. Aqui surge outro aspecto marcante nessa obra de Bojunga, que é o contraponto entre o mundo da criança e o do adulto.

Alexandre começa a lhe contar sobre sua vida: o irmão querido e distante, a mãe, a escola, a professora da maleta fascinante, como encontrou o pavão. Conta-lhe também o ingresso do pavão na Escola Osarta do Pensamento e de seu fascínio pela gata da capa.

A imagem mais marcante ao protagonista é a do irmão, Augusto, seu exemplo e grande companheiro, alimentador de seu espírito através das histórias que lhe contava para dormir. Augusto reaparece na história quando as crianças chegam à casa da madrinha. É um verdadeiro “contador de histórias”.

Chegado o fim do prazo que os pais de Vera estabeleceram para sua presença ali, Alexandre, inesperadamente, sugere à amiga que inventem um cavalo, o Ah. Nesse instante, o garoto não convida apenas a filha do florista, mas também o leitor, que a esta altura já está envolvido com o personagem, que lhe siga todos os passos.

Aaaaah! dispara, ultrapassando uma cerca que a muitos intimidava. Do outro lado, enfrentam seu maior inimigo: o medo. Prosseguem a viagem e acham a tal sonhada casa. Que alegria para os três, pois o pavão fora junto! Lá estava a bela casinha branca, com suas quatro janelas, a porta azul com uma flor no peito, que guardava a chave! Entram e encontram uma cadeira espreguiçadeira e que gosta de pessoas educadas, um relógio imenso e o armário que dava aquilo que as pessoas precisavam. Augusto reaparece e a gata da capa também, que, com um saca-rolhas arranca o filtro da cabeça do pavão, que pensava pingado, somente o que seus antigos donos queriam.

Passado um intervalo de tempo, Vera sai calmamente, para não despertar o amigo que adormecera. Queria deixá-lo para sempre ali, pois teria tudo que quisesse. Ele acorda e, em seguida, o sonho (ou imaginação?) se dissolve. Estão no mesmo lugar em que inventaram o Ah e o pavão continuava pensando pingado.

No dia seguinte, ao se despedir de Vera, Alexandre diz que continuará a procura da casa de sua madrinha. Anota o endereço da amiga e diz que quando lá chegar lhe enviará uma carta. Contudo, mesmo que o que viveram no dia anterior não tenha passado da imaginação de ambos, diz ainda que havia conseguido apanhar a chave da flor que enfeitava a porta. A amiga fica apreensiva de ele ter outra decepção, mas Alexandre lembra a amiga do que Augusto lhe dissera:

– Não lembra não, Vera? Eu te contei. Ele disse que no dia que eu botasse a chave da casa no bolso, o medo não ganhava mais de mim. – Riu. – Já pensou? Agora eu posso viajar toda vida. Quando o medo bater eu ganho dele e pronto (BOJUNGA, 2009. p. 166).

Assim, é possível afirmar que o texto de Bojunga expressa não apenas beleza, mas reflexão, provocação, estranhamento, mudança de horizonte. Não é um texto dirigido apenas às crianças, mas também aos adultos; principalmente àqueles que não se esqueceram que dentro deles ainda vive um garotinho ou uma garotinha. É nesse extremo que se encontra, enfim, a maior característica da obra, e que influenciou em sua escolha: sua universalidade. Todos, de uma maneira ou de outra, almejam chegar a um lugar em que os sonhos mais íntimos se realizem. Chegar a uma casinha branca, em cima de um morro florido, de quatro janelinhas,

que tem uma porta de um azul bem forte e com uma flor amarela no peito, que guarda uma chave... Uma chave, que quem a guardar no bolso jamais sentirá medo...

2. O discurso literário e a literariedade do texto infanto-juvenil

Segundo Moisés (2007), nesse tempo de globalização neoliberal, alargada constantemente em tecnologia de ponta, qualidade total, produtividade e eficiência máximas, a literatura surpreendentemente continua a ser praticada e consumida, em moldes e em escala nada inferiores aos de períodos precedentes. Para o autor (2007, p. 12): “a velha arte de Homero e Vergílio continua, no terceiro milênio, a ter presença marcante na vida de grande número de pessoas”.

A literatura “nos ensina a ver como se víssemos pela primeira vez”, abstraindo-se o fato do que já foi visto com um novo olhar. Sendo assim, a literatura não espera e não aceita que conhecimentos se acumulem para formar um *todo* homogêneo e coeso; para a literatura, esse *todo* não passa de miragem ou impostura. A literatura ensina que o todo não é a soma das partes; é, antes, cada edifício contido em cada tijolo. Para Moisés (2007, p. 69): “A poesia serve para manter o homem e o mundo em estado de permanente renovação”.

Assim, para saber do outro, é necessário sair de si, a fim de captar a objetiva individualidade alheia; para saber de si, é preciso afastar-se da subjetividade e converter a consciência em olhar neutro, real ou simulado, capaz de apreender-se como objeto.

Já em Silva (1969), encontra-se que a linguagem literária é plurissignificativa, porque nela o signo linguístico é portador de múltiplas dimensões semânticas, tende para uma multivalência significativa, fugindo ao significado unívoco que é próprio das linguagens monossignificativas como o discurso lógico, a linguagem jurídica, entre outros.

Para o teórico, importa sublinhar que o polissignificado literário se constitui sobre os valores literais-materiais dos signos linguísticos, isto é, a linguagem literária conserva e transcende simultaneamente a literariedade das palavras.

A linguagem literária é plural por essência e a obra literária é plurissignificativa devido à natureza dos elementos e das relações que constituem a sua estrutura formal e semântica: a língua simbólica à qual pertencem as obras literárias é por estrutura uma língua plural, cujo código é constituído de tal modo que qualquer palavra (qualquer obra), por ele engendrada, possui significados múltiplos.

O espaço literário é indissociável do universo dos símbolos, dos mitos e dos arquétipos e, nesse espaço, as palavras recobram dimensões semânticas especiais. Por tudo

isso, as grandes obras literárias de todos os tempos têm suscitado e continuam a suscitar tão diversas interpretações, oferecendo ao leitor a sua inexausta riqueza e guardando sempre um indevassado segredo.

Os símbolos, as metáforas, os paradoxos, as inversões, os paralelismos, as repetições e outras figuras de linguagem constituem outros tantos meios de o escritor transformar a linguagem usual em linguagem literária.

Ainda de acordo com Silva (1969), são obras literárias aquelas em que o discurso cria imaginariamente a sua própria realidade, em que a palavra dá vida a um universo de ficção. Na obra literária, a linguagem não apresenta uso referencial e a sua verdade é uma verdade de coerência e não de correspondência, consiste numa necessidade interna e não em algo verificável externamente.

Cada resposta às preocupações de natureza literária dependerá sempre de uma opção ideológica, extraliterária. Como essas opções são múltiplas e mudam continuamente, fácil é compreendermos a quase impossibilidade de se chegar a uma definição clara e unívoca do que seja literatura. Jamais se conseguiu definir a vida de modo cabal e definitivo.

Fenômeno visceralmente humano, a criação literária será sempre tão complexa, fascinante, misteriosa e essencial quanto a própria condição humana. No encontro com a literatura, ou com a arte em geral, os homens têm a oportunidade de ampliar, transformar ou enriquecer sua própria experiência de vida, em um grau de intensidade não igualada por nenhuma outra atividade. E não é diferente com a literatura infantil.

Para Coelho (2000), 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.

Coelho (2000) diz que, em essência, a natureza da literatura infantil é a mesma da que se destina aos adultos. As diferenças que as singularizam são determinadas pela natureza do seu leitor/receptor: a criança.

Ainda de acordo com Coelho (2000), literatura é uma linguagem específica que, como toda linguagem, expressa uma determinada experiência humana e, dificilmente, poderá ser definida com exatidão. Cada época compreendeu e produziu literatura a seu modo. Conhecer a literatura que cada época destinou às suas crianças é conhecer os ideais e valores ou desvalores sobre os quais cada sociedade se fundamentou e se fundamenta.

Coelho (2000) comenta que a literatura, e em especial a infantil, tem uma tarefa fundamental a cumprir nesta sociedade em transformação: a de servir como agente de

formação seja no espontâneo convívio leitor/livro, seja no diálogo leitor/texto estimulado pela escola. E parece, já fora de qualquer dúvida, que nenhuma outra forma de ler o mundo dos homens é tão eficaz e rica quanto a que a literatura permite.

Vulgarmente, a expressão “literatura infantil” sugere de imediato a ideia de belos livros coloridos destinados à distração e ao prazer das crianças em lê-los, folheá-los ou ouvir suas histórias contadas por alguém. Devido a essa função básica, até há bem pouco tempo, a literatura infantil foi minimizada como criação literária e tratada pela cultura oficial como um gênero menor.

Coelho (2000) diz, ainda, que até há algum tempo, a literatura infantil era encarada pela crítica como um gênero secundário e vista pelo adulto como algo pueril ou útil. Portanto, a valorização da literatura infantil como fenômeno significativo e de amplo alcance na formação das mentes infantis e juvenis, bem como dentro da vida cultural das sociedades é conquista recente.

Para Turchi (2004), a literatura infantil, como conceito, teve que romper barreiras impostas pela hegemonia do estudo da literatura estabelecida para ganhar algum reconhecimento. Consolidada como gênero e expandindo-se em autores e obras, a literatura infantil faz parte do mapa da crítica institucional e ocupa hoje um espaço importante.

A autora, ao discutir o gênero, tem insistido na ligação do estético e do ético como categorias fundamentais da literatura infanto-juvenil. Segundo a ensaísta, considerar o livro para crianças um objeto estético é reconhecer-lhe o estatuto de arte além de perceber sua capacidade de construir um espaço textual plurissignificativo do ser humano diante do mundo. Escrever para crianças não é dominar artifícios que venham a preencher um rótulo, mas é ser capaz de expressar-se dentro de uma ética de troca significativa em que o leitor se sinta tomando parte do mundo da literatura.

Ainda de acordo com Turchi (2004), a discussão do estético está ligada a uma ética do imaginário que é entendida por ela como uma criação contínua, sócio-histórica e psíquica que se expande pluridimensionalmente, colocando em movimento as imagens produzidas pelo ser humano, sendo um dos grandes desafios da literatura infantil movimentar o imaginário na sua maior potência e, ao mesmo tempo, lidar com o limite do discurso.

Turchi (2004) diz que o estreitamento do diálogo entre a imagem visual e a palavra é o modo como o estético se manifesta, na atualidade, na literatura infantil. A ausência do diálogo, porém, pode esvaziar o sentido estético dos elementos visuais; desse modo, a literatura infantil não pode abrir mão de uma boa história, pois as narrativas universais continuam a atrair ouvintes e leitores justamente pela força do imaginário ali

contido, capaz de colocar em movimento um dinamismo de imagens com as quais os sujeitos interagem profundamente, modificando o próprio cotidiano.

Conforme a ensaísta, o espaço plural do texto literário movimenta o imaginário, estabelecendo pontes entre a literatura e a psicologia, a literatura e a educação, a literatura e as artes visuais, entre outros campos. Há um mundo de sentidos que se abre para o encontro com o leitor. Se o livro infantil não dá conta dessa complexidade, caminha por uma via de mão única e impossibilita a troca significativa. Para a literatura infantil pode ser um ponto crucial, no que tange à qualidade literária da obra, conseguir estabelecer com o leitor um fluxo recíproco de trocas que possibilite a expansão do imaginário, evitando o pedagogismo e o condicionamento das imagens.

Para Turchi (2004), não há dúvida de que a literatura infantil brasileira atingiu uma qualidade estética e uma maturidade consolidadas ao longo dos últimos vinte anos; portanto, é possível organizar uma história da literatura infantil contemporânea com autores e ilustradores representativos e um conjunto significativo de obras com estilos bem definidos e com enfoques temáticos próprios:

Autores experientes e premiados, com reconhecimento de público e de crítica, garantem, ao lado de novos autores, uma produção constante e de qualidade literária. Porém, quando uma demanda de mercado toma conta do panorama editorial, é preciso uma análise cuidadosa para distinguir a criação verdadeira do estereótipo. (TURCHI, 2004, p. 41).

Turchi (2004) comenta que, na literatura brasileira contemporânea, a ideia de categoria rígida que privilegia o projeto moral, a lógica do dever-ser é substituída pela ideia de valorização da sensibilidade, da comunicação e da emoção coletiva, do humor e da relatividade dos conceitos. O que se chama de contemporaneidade da literatura infantil brasileira é uma maneira de perceber a ligação existente entre o estético e o ético, ligação que especifica a vitalidade de uma determinada época.

Nesse sentido, a literatura infantil tem sido pródiga, seja pela produção reconhecida de escritores premiados nacional e internacionalmente, seja pelo trabalho de ilustradores, alguns também autores, que vêm desenvolvendo estilos próprios em obras de grande qualidade estética.

Para a autora, há narrativas altamente simbólicas como as de Lygia Bojunga, escritora do livro *A casa da madrinha* (1978), que deixam o leitor, muitas vezes, perplexo, buscando compreender as redes simbólicas.

Turchi (2004) ressalta que o melhor da literatura infantil brasileira tem sido capaz de resgatar a história, de caminhar pela metaficção historiográfica, trazendo os discursos dos excluídos e esquecidos. Tem sido capaz de caminhar pela diversidade étnica e cultural brasileira, dando espaço para a criança imaginar e construir sua subjetividade, lidar com a afetividade, recuperar a esperança e a alegria. A literatura brasileira para crianças dá conta da complexidade desse universo e é nisso também que reside a grandeza do gênero.

Vista a importância do gênero surgem interrogações com as quais a crítica se depara acerca desta literatura. No artigo *Espaços da crítica da literatura infantil e juvenil*, Turchi (2006) diz que o crítico é, antes de tudo, um leitor capaz de ler e reler uma obra inúmeras vezes, impondo-se à tarefa de formular perguntas e de propor respostas à obra, considerando os contextos literário, histórico e simbólico, bem como os espaços da leitura. Discorre ainda que:

A questão é o fundamento da crítica; o crítico mergulha na questão não para satisfazer-se com as respostas, mas para se surpreender com novas questões. A interpretação faz convergir sensibilidade e pensamento na busca da decifração dos sentidos, porém, a crítica, movida pelo impulso da interrogação, deve transformar o percurso revelado em novas perguntas e novas respostas. A qualidade estética manifesta-se, muitas vezes, na resistência que a obra impõe à crítica, propondo um enigma ao invés de uma visão pronta de mundo, por isso a obra de arte é um convite à imaginação do crítico que deve penetrar nos seus vazios e atribuir-lhes sentido. Ao compartilhar a sua leitura com os outros leitores, por meio do exercício da reflexão escrita em que se constitui o ensaio, o crítico assume o papel de mediador. (TURCHI, 2006, p. 25-26).

Deve-se acrescentar entre as tarefas da crítica literária infanto-juvenil a formação de leitores, compreendendo o processo da leitura como construção de subjetividades e conexão de saberes.

Segundo Turchi (2006), o reconhecimento da qualidade estética é um passo decisivo na valorização do gênero infanto-juvenil e na fixação de seu estatuto como literatura. Nesse sentido, um dos espaços mais significativos é o da crítica acadêmica, realizada nas universidades, nas diversas linhas de pesquisa dos programas de pós-graduação, principalmente na área de Letras.

Desde 1987, o sistema nacional de pós-graduação registra vinte e três dissertações de mestrado e cinco teses de doutorado sobre a obra de Lygia Bojunga Nunes, talvez a mais premiada das autoras de literatura infantil e juvenil brasileira. No contexto atual, pode-se afirmar que a autora obteve nos estudos críticos o reconhecimento de sua obra como representativa da instituição literária. Isso não significa que suas obras não sejam realmente

literatura, mas foi preciso perceber nas obras a consolidação do gênero e tratá-las como instituição literária para que fosse mais lida e celebrada mundialmente.

A crítica da literatura infantil e juvenil destaca-se também pelas pesquisas voltadas para a recepção que revelam a capacidade da obra de falar ao leitor, não entendido como uma construção abstrata, mas como construto histórico.

Desse modo, ainda conforme Turchi (2006), a crítica precisou alargar os horizontes, impedindo que a literatura infanto-juvenil fosse avaliada por um viés didático e pedagogizante, mas fosse ao mesmo tempo reconhecida na sua dimensão ética e no seu poder de humanização e de formação.

Do exposto, depreende-se que o gênero infantil atinge, sem dúvida, elevado nível artístico, seja pela representação da condição humana, que traz dentro de suas páginas, seja pela pluralidade de significação da palavra apresentada ou, ainda, a sua linguagem, que é por sua excelência simbólica, pois, de acordo com Lajolo e Zilberman (2004. p. 10-11), tanto a literatura infantil quanto a não infantil “compartilham a natureza de produção simbólica que faz da linguagem sua matéria prima e, dos livros, seu veículo preferencial”.

2.1 O espaço como elemento estruturante e simbólico da narrativa infanto-juvenil

[...]

– Eu tô viajando, tô indo pra casa da minha madrinha.

Vera desanimou: tá indo? Só tá de passagem? Não vai ficar? Sentou também:

– Ela mora longe?

– Acho que ainda tem muito caminho. O Augusto falou que eu tinha que ir andando toda vida. O Augusto é meu irmão, sabe? Ele tá trabalhando numa fábrica lá em São Paulo (BOJUNGA, 2009. p. 21).

O espaço, também denominado ambiente, cenário ou localização, é o conjunto de elementos da paisagem exterior (espaço físico) e interior (espaço psicológico), onde se situam as ações das personagens. É ele imprescindível, pois não funciona apenas como pano de fundo, mas influencia diretamente no desenvolvimento do enredo, e aliado ao tempo, se revela como um dos elementos estruturais mais importantes da narrativa. O espaço, como se apresenta, não é apenas físico, é também simbólico.

Essa simbologia espacial, que adiante será interpretada, é sugerida a partir do próprio título *A casa da Madrinha* (1978), obra que compõe o *corpus* desta pesquisa. O ambiente será retomado diversas vezes, principalmente, por meio do discurso da personagem protagonista, Alexandre, como na passagem acima, na qual estabelece seu primeiro contato com a menina Vera, após uma apresentação do magnífico pavão.

Assim sendo, conforme Dimas (1994), inúmeras armadilhas se encontram em um texto à espreita do leitor. A qualidade dessas dependerá da forma que são arroladas pelo escritor. Algumas se encontram de tal modo expostas que agrada o leitor fácil e causará repulsa ao leitor crítico. Outras estarão tão camufladas, que quase se tornam imperceptíveis, o que agradaria o leitor mais preparado e desagradaria o que prefere o mero desenrolar da história. O espaço, portanto, integra esse vasto número de armadilhas, podendo alcançar estatuto tão importante quanto os demais componentes narrativos, como foco narrativo, personagens, tempo, enredo, etc.

O reconhecimento da importância do espaço na narrativa ainda é apontado por Reis e Lopes (2002, p. 135), uma vez que, para esses estudiosos da narrativa, esse elemento não é importante somente por sua relação com os demais, mas principalmente pelas incidências semânticas que o caracterizam:

O **espaço** constitui uma das mais importantes categorias da **narrativa**, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as restantes categorias, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam. Entendido como domínio específico da **história** (v.), o **espaço** integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da **acção** (v.): cenários geográficos, interiores, decorações, objectos, etc.; em segunda instância, o conceito de **espaço** pode ser entendido em sentido translativo, abrangendo então as atmosferas sociais (**espaço social**) como até as psicológicas (**espaço psicológico**).

Ainda para Reis e Lopes (2002), o espaço pode assumir variedades de aspectos, onde, em primeira análise e baseando-se em questões de extensão, pode ele variar desde a largueza de uma região ou uma cidade gigantesca até a privacidade de um recatado espaço interior, nos quais se desdobram amplas possibilidades de representação e descrição espacial. Contudo, apresentam também que, num plano mais restrito, o espaço da narrativa centra-se em cenários mais reduzidos, como:

[...] a casa, por exemplo, dando origem a romances que fazem dela o eixo microscópico em função do qual se vai definindo a condição histórica e social das personagens (*A illustre casa de Ramires* de Eça, *O cortiço* de Alóisio Azevedo, *A casa grande de Romarigães* de Aquilino Ribeiro, *Casa na duna* de C. de Oliveira, *Casa da malta* de F. Namora, etc.). Naturalmente que, à medida que o **espaço** se vai particularizando cresce o investimento descritivo que lhe é consagrado e enriquecem-se os significados decorrentes (REIS; LOPES, 2002, p. 136)

Depreende-se dessas informações que a minuciosidade descritiva do espaço em determinadas obras permite identificá-lo a lugares sociais existentes; porém, como os próprios autores alertam, essa questão assume uma atitude ambígua, pois há o intuito de representação social, mas, ao mesmo tempo, o de preservar a condição ficcional do relato; ou seja, considerá-la como um processo de criação estética.

Algo semelhante a essa linha de discussões, é o que se encontra em Dimas (1994), já que, para o ensaísta, não se deve ir ao texto literário querendo justificar a existência concreta de seus elementos espaciais, realizando, assim, o chamado “verismo fotográfico”.

É, nesse ponto, que certa parte das pesquisas existentes pode falhar em suas análises. Esse ato inferioriza a literariedade das obras literárias, cujo compromisso não é com a realidade em si, mas com a verossimilhança, uma vez que criam sua própria realidade. Além disso, “[...] trabalhos dessa natureza pouco ou nada têm a ver com a especificidade dos estudos sobre literatura. Quando muito, funcionam como subsídio longínquo, aos quais se recorre como mero suporte ilustrativo” (DIMAS, 1994. p. 8).

Conforme o ensaísta acima citado, a verdadeira análise que deve ser realizada é aquela que procura extrair do texto literário seu valor oculto, o qual dificilmente se mostra à primeira leitura.

Para Dimas (1994), o espaço é denotado, explícito e é aquele em que o leitor leva sua experiência de mundo. Por outro lado, a ambientação é subjetiva e implícita, o que faz com que atinja elevados valores simbólicos na narrativa em que se insere. Todavia, como é expresso, o espaço, em instâncias posteriores, pode atingir valor simbólico. Para isso, exige-se do leitor um papel ativo, para que perceba, em sua leitura, que o espaço puro e simples ultrapasse o lócus comum de cenário, atingindo, assim, valores semânticos mais complexos, os quais serão incorporados à ambientação.

A segunda teoria apresentada é a dos tipos de ambientação, que podem ser franca, reflexa ou dissimulada. Interessando mais de perto esta última, tem-se para Dimas (1994), que a primeira é marcada por um forte descritivismo, o qual é apresentado por um narrador; enquanto na segunda, as coisas são percebidas através das personagens. Diminui-se a intrusão do narrador, que passa a acompanhar a perspectiva daquelas.

Já na dissimulada, “os atos da personagem [...] vão fazendo surgir o que as cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos” (LINS *apud* DIMAS, 1994. p. 26). É a mais significativa pela sua dificuldade de percepção (Dimas, 1994) e exige a participação de uma personagem ativa, o que faz com que se estabeleça uma satisfatória harmonia entre o espaço e a ação. Nesse caso, exige-se uma redobrada atenção do leitor, que atribuirá a essa ambientação uma carga de significações muitas vezes insuspeitas, o que somente é possível através de uma leitura demorada.

Como exemplificação do que fora exposto anteriormente, nada melhor que um fragmento de *A casa da madrinha* (1978), o qual será retomado no terceiro capítulo da

presente pesquisa. Ele confirma o que Dimas (1994) comenta no que se refere à harmônica relação entre espaço e ação.

Estando para sair da casa de Vera, que lhe oferecera abrigo, Alexandre, inesperadamente, sugere que inventem um cavalo, o Ah. Esse, depois de inventado, dispara e ultrapassa uma cerca, a qual ninguém ousava traspasar. O sol desaparece e cede lugar à escuridão. As crianças, juntamente com o pavão, sentem medo. Para dele escapar, os dois garotos começam a desenhar no escuro com um pedaço de giz, que Vera carregava consigo. Criam, portanto, um espaço que apresenta simbologias marcantes.

Mas Vera continuava tão amarrada que nem respirava direito; achava que respirando normal encostava no medo. Guardou a mão no bolso pra ainda ocupar menos lugar; encontrou um pedaço de giz; apertou ele com força e o giz se partiu em dois [...] Vera lembrou da professora quebrando um pedaço de giz e escrevendo no quadro negro. Pensou: quadro-negro é escuro assim. Quem sabe o giz também riscava a escuridão? Tirou a mão do bolso devagarzinho. Tomou coragem e experimentou desenhar na frente dela a roda de um sol. E não é que saiu? Vera ficou tão feliz que berrou:

– O escuro é que nem quadro-negro, Alexandre!

Alexandre foi pra junto dela; pegou o outro giz e foi desenhando também. Uma casa. Uma árvore. Uma onda no mar [...]

Alexandre levantou e desenhou uma porta. Com maçaneta, fechadura, chave e tudo. Num pulo, Vera rodou a chave na fechadura, abriu a porta e os três saíram do escuro (BOJUNGA, 2009. p. 139-141).

O interessante é que a situação é tão envolvente que, se o leitor não estiver atento, não entenderá ao final que tudo resultou da imaginação das crianças. São, portanto, as ações de Alexandre e Vera que criam uma casa, uma árvore, uma porta, etc.

Cabe, a esta altura, um comentário muito significativo de Reis e Lopes (2002. p. 139):

Em função do que aqui ficou dito, parece óbvio que o **espaço**, enquanto categoria narrativa de inegáveis potencialidades de representação semântica, pode ser entendido como **signo ideológico**. Quando é possível observar nele a presença variavelmente explícita de natureza social, econômica, histórica, etc., o **espaço** adquire então uma certa **contextura ideológica**, remetendo, em articulação a outros signos, para o sistema ideológico que na narrativa predominante se apresenta [...]

Conforme é expresso acima, o espaço, além de apresentar inegáveis potencialidades semânticas, ainda pode ser entendido como signo ideológico. Isso, quando apresentar variavelmente explícito, ou seja, totalmente explícito ou não no texto, valores de natureza social, econômica, histórica, etc. Nesse caso, torna-se indispensável o conhecimento do contexto em que se deu a escrita e a publicação de uma dada obra.

Tudo isso também está confirmado por uma passagem de *A casa da madrinha* (1978). Trata-se da escola OSARTA, na qual o pavão foi obrigado, por seus cinco donos, a cursar. Para entender seu significado, é preciso que o leitor saiba o contexto histórico político-

social em que a obra de Bojunga fora publicada; publicada em 1978, a obra se contextualiza no Brasil da ditadura de Getúlio Vargas (1882-1954). Portanto, a construção da escola materializa a opressão do período, como a proibição de poder dizer o que se pensa.

No início deste capítulo, fora realizada uma citação de Reis e Lopes (2002. p. 135) na qual os autores comentam que o espaço pode transpassar seu sentido lato, chegando a abarcar tanto as dimensões sociais (espaço social) quanto às psicológicas (espaço psicológico). Faz-se necessário, portanto, comentar a que corresponderia esse espaço psicológico.

Inicialmente, segundo Dimas (1994), em se tratando de especulações sobre o espaço, é necessário mencionar, pelo menos, o conjunto de seis obras do francês Gaston Bachelard (1884-1962). Com tais obras, *A psicanálise do fogo* (1938), *A água e os sonhos* (1942), *A terra e os devaneios da vontade* (1943), *A terra e os devaneios do repouso* (1948) e *A poética do espaço* (1957), Bachelard franqueia pistas novas para o estudo da imaginação poética, já que, “[...] com elas veio surpreender motivações reiteradas, metáforas insistentes, conectadas, sempre, de forma mediata ou imediata, aos quatro elementos fundamentais, ou seja, a Terra, o Ar, a Água e o Fogo” (DIMAS, 1994. p. 44).

Trabalhando a um nível mais abstrato e operacional das teorias espaciais, *A poética do espaço* (1957) contém passagens significativas, que abrem perspectivas imaginosas, para aquilo que o psicólogo francês chama de topoanálise, ou seja, o estudo psicológico sistemático da vida íntima humana. Divide seu livro em dez capítulos, dos quais consagra os seis primeiros aos espaços íntimos e seus significados simbólicos (DIMAS, 1994). Nesse caso, pode-se afirmar desde já que o espaço psicológico corresponde ao espaço íntimo da personagem, no caso de um texto ficcional. Isso é confirmado por Reis e Lopes (2002. p. 136), onde:

Funcionando também como domínio em estreita conexão com as personagens, o **espaço psicológico** constitui-se em função da necessidade de evidenciar atmosferas densas e perturbantes, projectadas sobre o comportamento, também ele normalmente conturbado, das personagens [...]; por meio de um procedimento técnico-narrativo como o **monólogo interior** (v.) consegue-se igualmente uma ilustração sugestiva do **espaço psicológico**, limitado então ao <<cenário>> de uma mente quase sempre perturbada.

Assim sendo, o espaço psicológico, em estreita relação com as personagens, constitui-se como necessidade de se evidenciar atmosferas densas e perturbantes das mesmas.

Atente-se ainda à seguinte passagem:

Eu fiquei bobo. Já tinha visto muita coisa bonita. Lá na minha casa, a gente tem uma vista espetacular; no Leme tem uma garota que vai sempre à praia com o cabelo amarrado assim que é um troço da gente olhar; e fora disso você sabe como é que é, não é? Quando a gente viaja vê muita coisa legal [...] (BOJUNGA, 2009. p. 28).

O que merece destaque nesse trecho são as evocações que a protagonista realiza de sua terra natal: “minha casa”, que se localiza no Rio de Janeiro, no Leme, no qual há uma garota de belos cabelos. Através de tais reminiscências, o garoto viajante vai informando à doce menina sobre sua viagem, além de lhe configurar as imagens da praia, da casa da patroa de sua mãe, da escola, até mesmo de sua casa. As recordações dessa última despertam-lhe as saudades do irmão distante. Tudo isso, leva, portanto, à conclusão de que o espaço psicológico, além de materializar a densidade que brota de um profundo intimismo, é o espaço da lembrança.

Para encerrar, salienta-se também, neste tópico, a estreita relação que se estabelece entre as categorias de espaço e de tempo, em que o primeiro submete-se à dinâmica do segundo. O espaço torna-se, portanto, duplamente afetado, “já que, neste caso, a transformação de um objecto num sistema de signos envolve também uma transformação de uma disposição espacial numa disposição temporal” (ZORAN *apud* REIS; LOPES, 2002. p. 138).

A partir daí, conforme Reis e Lopes (2002), aprofundam-se as relações entre esses dois componentes narrativos, os quais não se apresentam indiferentes. Como exemplo desse relacionamento, é mensurado o final da obra prima da Literatura Portuguesa, *Os maias*, de Eça de Queiroz, em que os espaços revisitados pelo protagonista (Ramalhete/ Chiado) não são cenários indiferentes ao tempo, principalmente, porque neles se projetam a erosão de um tempo ao qual o próprio protagonista é sensível, tanto em termos psicológicos quanto ideológicos.

Tudo isso é o que se denomina na teoria literária de cronótopo, ou seja, a integração do tempo no espaço: “apontando no plano operatório, para a superação da dicotomia **narração / descrição** a integração do tempo no espaço define-se como **cronótopo**” (REIS; LOPES, 2002. p. 139)

Além disso, no cronótopo, a fusão dos conotados espaciais e temporais dota-se de um sentido e concretude, em que o tempo torna-se artisticamente visível e o espaço insinua-se e intensifica no movimento do tempo, do entrecho e da história, pois, para um dos grandes nomes da história do pensamento da linguagem, Mikhail Bakhtin (*apud* REIS; LOPES, 2002. p. 139):

No cronótopo literário tem lugar a fusão dos conotados espaciais e temporais num todo dado de sentido e concretude. O tempo que se faz denso e compacto torna-se artisticamente visível; o espaço intensifica-se e insinua-se no movimento do tempo, do entrecho, da história.

2.2 O conto de fadas e o valor terapêutico aplicado a sua leitura

Desde o início do século XX, com Freud, vem se discutindo o valor terapêutico dentro dos textos de literatura infanto-juvenil, portanto, a contação de histórias, na obra *A Casa da Madrinha* (1978), tem um papel norteador no que se refere a Alexandre buscar seus sonhos, estes, desencadeados pelas narrativas contadas por Augusto, seu irmão, o que possibilitou a abertura de novos horizontes, a captação de um universo que poderá ser construído pelas possibilidades propiciadas pela literatura e sua forma de interagir com o outro, com o mundo e consigo e que fará Alexandre concretizar seus desejos através da viagem rumo à casa da madrinha.

As teorias da psicanálise infantil são originárias das contribuições de Anna Freud e Melanie Klein. Anna Freud adota uma postura analítica de educadora, fato que tornou sua prática voltada à pedagogia, enquanto Melanie Klein conduziu à terapêutica com crianças, a partir das simbolizações e personificações, nas quais o infante reedita as suas primeiras relações de objeto, assim como a expressão nos jogos que podem ser interpretados (*apud* ABERASTURY, 1992).

De acordo com as formulações desenvolvidas por Klein (1991), há necessidade em descobrir as fantasias subjacentes da criança, de encontrar conexão dos fatos observados, a partir da relação da mesma com a atividade lúdica, a qual constitui o instrumento da técnica psicanalítica infantil. Existe a urgência de considerar os significados constituídos pelo material (o brincar) produzido pelas crianças, pelo motivo de elas passarem de uma coisa a outra, pelos meios que escolhem para as suas representações, como um conjunto coerente e significativo, que devem ser interpretados, assim como se faz com os sonhos, fator que revelará as fantasias e os pensamentos subentendidos.

Segundo Segal (1993), com a descoberta da fantasia inconsciente e do simbolismo descritos por Sigmund Freud, uma nova perspectiva deu profundidade à compreensão da expressão simbólica suprema da fantasia: a arte. Sendo assim, Freud evidenciou a proximidade entre o devaneio e o sonho e entre o devaneio e a arte. Enquanto, Klein comparou o brincar com as associações livres e os sonhos. Klein enfatizou o papel crucial do brincar no desenvolvimento global da criança, inclusive na sublimação, e

considerou as inibições no brincar como um sintoma de maior gravidade. Contudo, a arte e o brincar diferem do sonho e do devaneio porque, ao contrário deles, são também uma tentativa de traduzir a fantasia em realidade. O brincar, portanto, é tanto um modo de explosão da realidade quanto de domínio dela. Torna-se um modo de apreender o potencial do material com que se brinca e suas limitações, bem como, as próprias capacidades e limitações da criança. É um meio de aprender a distinguir entre o simbólico e o real e, a criança tem consciência de que brincar é “fingir” (*apud*, SEGAL, 1993).

Para Segal (1993), o brincar normal de uma criança é um dos principais modos de elaboração de um conflito, pois a psicanálise infantil pretende compreender e interpretar as fantasias, sentimentos, ansiedades e experiências expressas através do brincar, ou se as atividades de brincar estão inibidas, as causas da inibição. Em jogos, conforme esclarece Klein (1991), a criança frequentemente assume o papel do adulto, exprimindo assim não apenas seu desejo de reverter papéis, mas demonstrando também, como sente que seus pais ou outras pessoas de autoridade comportam-se em relação a ela ou que deveriam comportar-se, ou seja, se coloca em variados papéis. Algumas vezes, dá vazão à sua agressividade e ressentimento.

Na opinião de Klein, o brincar das crianças é um dos meios mais importantes de fazer uma conexão simbólica entre fantasia e realidade. E brincar junto é um passo importante da socialização. Duas pessoas não podem sonhar juntas, mas duas ou mais pessoas podem brincar juntas (*apud* Segal, 1993, p. 113).

É importante ressaltar que a contação de histórias é uma forma de socialização e de brincar. “E de noite Alexandre custava a dormir, Augusto ficava inventando história pra ele. Se tinha coisa que Augusto gostava era de inventar história; Alexandre adorava escutar” (BOJUNGA, 2008, p. 57). Augusto fazia com que Alexandre pensasse em possibilidades mais positivas por meio da palavra figurada, ou seja, oferecia ao irmão, por meio da arte, o potencial para a esperança, expectativas melhores para a vida, os sonhos e a necessidade de realização dos mesmos.

O brincar, portanto, transcende o universo do devaneio, justamente, porque no brincar normal vários aspectos da vida e seus conflitos podem se expressar. Diferentemente de um devaneio, ele também leva em conta a realidade dos materiais com que se brinca, e é assim um processo de aprendizagem e domínio da realidade. Nesse sentido, a arte é mais próxima do brincar do que de um sonho ou devaneio, mas está além de um brincar tão-somente. “Quanto mais profundas as camadas da mente que podem assim ser mobilizadas, mais rica, densa e flexível é a imaginação” (SEGAL, 1993, p. 113).

Na atividade lúdica, é de fundamental importância a presença do Outro, isto é, necessita-se que haja alguém com quem brincar, pois o brinquedo, por si só, pode ajudar a criança a representar, a tentar encontrar soluções para os próprios conflitos, porém é sempre a presença mental de alguém (como a presença do narrador para as histórias) que interaja com ela, o qual permite que o brincar seja plenamente transformador de angústias. É a acolhida dos estados mentais e emocionais presentes durante o brincar que consente as transformações mais profundas. O brinquedo se coloca como um pré-texto de uma narração que desenvolverá nas brincadeiras compartilhadas (FERRO, 1995).

O brincar corresponde aos derivados lúdicos, gráficos e narrativos realizados durante a sessão terapêutica e nasce com a vinculação materna, quando esta cuida da criança (FERRO, 1995; FERRO, 2000). A mãe, ao estimular a criança a produzir sons, balbucios e verbalizações consegue profundos intercâmbios comunicativos. É nessa relação primária que se encontra espaço para os contos de fadas e o jogo.

Para Bettelheim (1980), o conto de fadas é uma narrativa apresentada de modo simples, caseiro, pois não faz solicitações complexas ao leitor. Evita-se, com isso, que até a menor das crianças se sinta compelida a atuar de modo específico, e nunca a leva a se sentir inferior. À diferença de qualquer outra forma de literatura, direciona à criança para descoberta de sua identidade e comunicação, e também, sugere as experiências necessárias para desenvolver ainda mais o seu caráter.

O conto de fadas é terapêutico porque o paciente busca encontrar sua própria solução através da contemplação do que a história parece implicar acerca de seus conflitos internos no atual momento de sua vida. O conteúdo escolhido usualmente relaciona-se aos problemas interiores, que parecem incompreensíveis e daí insolúveis. O conto de fadas claramente não se refere ao mundo exterior, embora possa começar de forma bastante realista e serem entrelaçados os traços do cotidiano (BETTELHEIM, 1980, p. 33).

Como todas as pessoas pré-alfabetizadas e várias instruídas, a criança assume que suas relações com o mundo inanimado formam um só padrão com as do mundo inanimado das pessoas: ela acaricia, como faria com sua mãe, as coisas bonitinhas que lhe agradam; ela golpeia a porta que bateu nela. (...) Como Piaget mostrou, o pensamento da criança permanece animista até a idade da puberdade. Seus pais e professores lhe dizem que as coisas não podem agir e sentir, e por mais que ela finja acreditar nisso para agradar a estes adultos, ou para não ser ridicularizada, bem no fundo a criança sabe bem melhor. Sujeita aos ensinamentos racionais dos outros, a criança apenas enterra seu “conhecimento verdadeiro”, mas no fundo de sua alma ele permanece intocado pela racionalidade; no entanto, pode ser formado e informado pelo que os contos de fadas têm a dizer (BETTELHEIM, 1980, p. 60).

A criança, observando-se a visão de Klein (1991), ao criar uma distância através de personificações concretizadas através dos contos de fadas, representa-se e maneja

fantasias que de outro modo seriam intoleráveis, domina angústias e antecipa projetos, dá sentido e organiza o próprio mundo interior, metaboliza e ordena os estímulos que lhe chegam do mundo exterior, percepções originárias do interior, aprende a dominar fantasias e impulsos.

A literatura infantil, enquanto recurso usado na análise, propicia a abertura infinita de significados ao leitor, a partir das particularidades e dos diversos momentos em que ele se encontra, pois a prática anseia pela promoção do crescimento, tendo em vista as possíveis transformações que poderão ocorrer no indivíduo.

É norteador dos contos de fadas erigir um dilema existencial, a fim de permitir à criança apreender o problema em sua forma mais essencial, na qual uma trama mais complexa desenvolve-se durante o enredo. O conto de fadas simplifica todas as situações, pois suas figuras são esboçadas claramente, bem como, os detalhes e todos os personagens são mais típicos do que únicos (BETTELHEIM, 1980).

Segundo as contribuições de Ferro (1995), o conto de fadas permite ainda que a criança se identifique com os personagens, porque os vive no seu interior, consentindo-lhes a experimentar a satisfação, por meio da delegação do conto, e também à sucessiva restituição dos sentimentos mais terríveis. Por exemplo, pode funcionar como uma mãe capaz de tornar-se permeável aos medos da criança e de lhes restituir menos terrificante. *O Pequeno Polegar* se perde no bosque, assim como toda criança nas suas próprias emoções, e, dessa forma, o conto de fadas lhe diz que existem alternativas e até mesmo soluções. Há nos contos de fadas, em conjunto com os recursos internos da criança, a capacidade de se conter, pois ela teme que os próprios sentimentos, medos, emoções, instintos, não possam ser contidos, que exista o risco de ser atropelada por eles, enquanto que o conto lhe mostra que é possível encontrar saída até para as situações mais aflitivas e irremediáveis.

Os temas nos contos de fadas são vivenciados como maravilhas porque a criança se sente entendida e apreciada bem no fundo de seus sentimentos, esperanças e ansiedades, sem que tudo isso seja investigado sob a luz severa da racionalidade, que ainda está aquém dela. Os contos de fadas enriquecem a vida da criança e lhe dão uma dimensão encantada exatamente porque ela não sabe absolutamente como as histórias puseram a funcionar seu encantamento sobre ela (BETTELHEIM, 1980).

Entretanto, para Ferro (1995), o mundo interior das crianças é populado por conteúdos angustiantes e aniquiladores, como em *Chapeuzinho Vermelho*, *O Pequeno Polegar*, *Barba-Azul*, que possuem nuances cruéis, e outros ainda, povoados por bruxas, madrastas, vinganças, inveja, ciúmes e assim por diante. As crianças se encontram vivendo uma situação de constante dependência, de urgência de grandes necessidades e de grandes

emoções e têm, constantemente, medo de que as suas necessidades não sejam satisfeitas. Ainda para o autor (1995, p. 78):

Os contos de fadas permitem à criança ver representadas, e direi mais, representar, os próprios medos mais terríveis e mais escondidos, além das próprias expectativas ideais ou idealizações; muitos contos tratam de ‘bosques’ (*Pequeno Polegar, Chapeuzinho Vermelho*), e as crianças desejam muitas vezes que eles lhe sejam contados a noite antes de dormir; creio que o bosque seja o escuro do quarto e do sono, e os encontros, muitos dos quais pavorosos, aqueles com as fantasias e os sonhos que vêm reelaborar os acontecimentos do dia, e criar novos nexos inesperados.

Assim, o querer ouvir a mesma história constantemente, pode indicar a permanência da situação emocional de base que leva a criança a escolher aquela história que contém suas próprias fantasias, fazendo com que a narrativa nunca seja a mesma, mas a cada vez seja percebida como uma modulação diferente. Portanto, a repetição e recordação da mesma história permitem que a criança possa elaborar seus conflitos atuais, da mesma forma que possa sentir prazer em certos conteúdos ameaçadores, o que torna essa atitude masoquista, embora este caráter tenha intenção de organizar seus pensamentos e sentimentos. O ato de castigar a si próprio, como imaginário, são questões relativas ao sofrimento e ao castigo pela ação esmagadora do superego sobre o eu e, com isso, reforça-se uma analogia com o sadismo e masoquismo: haveria um superego sádico se contrapondo a um eu masoquista. Ou seja, a criança sente-se ameaçada, está angustiada, em conflito, mas suas referências, baseadas sobre o juízo e a crítica, são originadas das experiências e valores passados pelas figuras paterna e materna, dessa forma, as vivências das suas emoções sentidas como “más” não estão de acordo com os padrões sugestionados pelos pais e, assim, ela se pune através do comportamento masoquista. Ao vivenciar as histórias narradas diversas vezes, o conteúdo das mesmas pode se tornar familiar para criança, e, com isso, menos ameaçador.

A criança normal começa a fantasiar a partir de algum segmento de realidade mais ou menos corretamente observado, que lhe pode provocar ansiedades ou necessidades tais que ela seja carregada de roldão por elas. As coisas com frequência se tornam tão misturadas na sua mente que ela não é capaz, em absoluto, de classificá-las. Mas alguma ordenação é necessária para a criança voltar à realidade sem ser enfraquecida ou derrotada, mas fortificada por esta excursão nas suas fantasias. (...) Os contos de fadas, procedendo do mesmo modo que a mente infantil, ajuda a criança mostrando como uma clareza superior pode emergir (e realmente o faz) de toda esta fantasia. Estes contos, como a criança na sua própria imaginação, começam de um modo completamente realista: uma mãe dizendo à sua filha para ir sozinha visitar a avó (*Chapeuzinho Vermelho*); os problemas que um casal pobre está tendo para alimentar as crianças (*João e Maria*); um pescador que não consegue pegar nenhum peixe na sua rede (*O pescador e o gênio*) quer dizer, a estória começa com uma situação real, mas um tanto problemática (BETTELHEIM, 1980, p. 78).

Segundo Bettelheim (1980), há situações que mostram a suspensão da lógica e da causalidade normais, como é válido para nossos processos inconscientes, onde ocorrem os fatos mais antigos, únicos e surpreendentes. O conteúdo do inconsciente é, ao mesmo tempo, o mais oculto e o mais familiar, o mais obscuro e o mais limitador, pois cria a ansiedade mais atroz ou a maior esperança. Não está limitado por um tempo, localização, ou sequência lógica de eventos específicos, como definido por nossa racionalidade. A frustração, decepção e desespero da criança são enormes em momentos de derrota total e sem alívio, e isto pode ser observado nas suas explosões temperamentais, que são a expressão visível da convicção de que ela não pode fazer nada para melhorar as condições insuportáveis de sua vida. Logo que a criança é capaz de imaginar (isto é, fantasiar) uma solução favorável para seu predicamento presente, as explosões temperamentais desaparecem – porque estabelecida a esperança pelo futuro, a dificuldade do presente não é mais suportável.

Creio que a preciosidade dos contos para o desenvolvimento mental de uma criança esteja substancialmente em dois pontos: a sua *insaturabilidade*, isto é, o fato de que cada criança possa preencher qualquer conto, em momentos diferentes do próprio crescimento, ou até mesmo em momentos diferentes do próprio sentimento; além disso, a *trama afetiva* que se estabelece com o narrador, porque não é o texto narrado, mas na espessura afetiva e emocional que se cria com quem conta que “vive” e se ativa naquele algo de transformador das mais profundas fantasias da criança (FERRO, 1995, p. 33).

Para tanto, a insaturabilidade e a trama afetiva possibilitam o domínio dos problemas psicológicos do crescimento, através da superação das decepções narcisistas, dilemas edípicos, rivalidades fraternas, em que a criança poderá abandonar dependências infantis, por meio de um sentimento de individualidade e de autovalorização, constituindo um sentido de obrigação de seu eu inconsciente. “A criança necessita muito particularmente que lhe sejam dadas sugestões em forma simbólica sobre a forma como ela pode lidar com estas questões e crescer para a maturidade” (BETTELHEIM, 1980, p. 14).

Só partindo para o mundo é que o herói dos contos de fada (a criança) pode se encontrar; e fazendo-o, encontrará também o outro com quem será capaz de viver feliz para sempre; isto é, sem nunca ter de experimentar a ansiedade da separação. O conto de fadas é orientado para o futuro e guia a criança – em termos que ela pode entender tanto na sua mente inconsciente quanto consciente – a abandonar seus desejos de dependência infantil e conseguir uma existência mais satisfatória independente (BETTELHEIM, 1980, p. 19).

Portanto, a tarefa mais importante e também mais difícil na criação de uma criança é ajudá-la a encontrar significado na vida. De acordo com o modelo kleiniano (*apud* FERRO, 2000), os personagens dos contos de fada são nós de uma rede de relações intrapsíquicas; os fatos narrados, no fundo, são um disfarce comunicável da realidade interna

do paciente, considerada, porém já como dada, à espera de um intérprete que esclareça seu funcionamento, reencontrando sua raiz nas fantasias inconscientes, o que dará possibilidade para significações dos conflitos da criança, sua própria condição de sujeito em si e no mundo.

A leitura interpretativa de *A casa da madrinha* (1978), que compõe o capítulo a seguir, confirma que a palavra trabalhada literariamente confere-lhe efeitos de sentido que transcendem a condição dicionária ou usual; provoca no leitor mudança de horizonte, ou de expectativas, que o conduz a novas possibilidades de leitura do mundo, o que ratifica seu valor terapêutico.

3 O simbólico e o terapêutico: uma leitura de *A casa da Madrinha*, de Lygia Bojunga

Utilizando-se de uma linguagem poética, da palavra literariamente trabalhada, Lygia Bojunga, em 1978, publicou *A casa da madrinha*. Construiu um menino carente, tanto financeiro como emocionalmente, cujas ações se realizam num espaço “mágico”, carregado de simbologia. Há, ainda, uma garotinha amiga, um pavão que pensava pingado e uma gata que usava uma capa. A linguagem da obra pode ser considerada moderna, já que fala da condição humana, dos desejos, dos medos e aflições do homem/menino de ontem, de hoje de todos os tempos... Contada em *flashback*, a história “encanta” o leitor, que mergulha na sua magia. A leitura que aqui se apresenta orienta-se por esse percurso discursivo, afim de também esta “provocar” o leitor na sua trajetória.

A obra se inicia com Alexandre, o protagonista já com seu inseparável amigo Pavão, fazendo uma de suas apresentações durante a viagem em busca da tão sonhada casa da madrinha. A casa da madrinha fora retratada para Alexandre por meio de Augusto, seu querido irmão, que era para ele um modelo, já que o pai não tinha condições de exercer essa função, pois sofre com o alcoolismo.

Augusto continua a descrever as coisas da casa quando diz que na hora que estava indo embora da casa tropeçou em uma maleta junto da porta, o coração de Alexandre pulou, começou a fazer várias perguntas pra ver se era igual a maleta da professora e tudo que ele perguntava Augusto dizia que era assim mesmo. Alexandre fica radiante e pergunta se Augusto jurava que a maleta estava lá e ele jurou. Alexandre ficou tão contente que nem mexia. Ficou olhando o escuro e vendo a casa da madrinha, todinha até que dormiu e sonhou: estava correndo, estava chegando, estava pegando a chave na flor e botando no bolso (BOJUNGA, 2008, p.85).

A tal casa apresentada por Augusto tem como característica sua cor bem branquinha, e, de acordo com Lexikon (2004), a cor branca representa a luz, a pureza, e a perfeição. Outra característica da casa é a sua porta azul, que, ainda de acordo com o autor

(2004), expressa a cor do céu, da imensidão, cor também do irreal e do fantástico. O enfeite que fica na porta é uma flor, vista como frágil e sensível, porém sua cor é amarela, representando a maturidade e, a chegada a esse estágio, proporcionará a Alexandre conseguir apanhar a chave que se encontra dentro dela.

Quanto ao título da obra, *A casa da madrinha*, é possível perceber a simbologia do texto no decorrer da narrativa. Segundo o *Dicionário de Símbolos* (2009), a casa significa o ser interior. A casa é também um símbolo feminino, com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio maternal. Já a madrinha pode ser remetida às fadas madrinhas encontradas em várias obras infantis, que têm geralmente a função de realizar sonhos. A fada, ou melhor, a “fada madrinha”, segundo Chevalier; Gheerbrant (2009), é mestra da magia, a fada simboliza os poderes paranormais do espírito ou as capacidades mágicas da imaginação. Ela opera as mais inacreditáveis transformações e, num instante, satisfaz ou decepciona os maiores desejos. Talvez, por isso, ela represente a capacidade que o homem possui para construir, na imaginação, os projetos que não pode realizar. Sendo assim, os sonhos de Alexandre se tornam possíveis na casa de sua fada madrinha, que pode ser entendida também como uma segunda mãe, aquela que realiza sonhos, fantasias e vontades.

A casa da madrinha, portanto, ultrapassa a dimensão espacial, ou seja, a condição de espaço físico, que Alexandre deseja encontrar em sua viagem. A casa, durante a obra, assume um significado simbólico para os leitores, porque conduz o garoto à segurança, à busca pelo conhecimento e todas as ações do livro serão norteadas pela finalidade de se chegar até ela. Dessa forma, pode-se perceber que a casa assume não apenas a condição de espaço, como, também, e, principalmente, o de ambientação. O espaço adota o valor simbólico e passa a ser o ambiente.

Como já foi dito, o nome do protagonista é Alexandre, que significa defensor da humanidade e indica um espírito justiceiro, que não pode ver outra pessoa passando dificuldades sem procurar ajudar. Tem sucesso quando trabalha em atividades comunitárias. Essas características entram em sintonia com o personagem, fato perceptível durante a narrativa (Dicionário dos nomes, 2011):

Alexandre saiu da escola. Foi vender sorvete em vez de amendoim. Era mais pesado de carregar, mas pagava mais. De noite ficava pensando nos colegas, na Professora (será que ela tinha encontrado a maleta? Puxa vida, será que ninguém tinha lido o anúncio no jornal?) acabava perdendo o sono (BOJUNGA, 2008, p. 67).

O Pavão, amigo de Alexandre, que será apresentado ao público durante um espetáculo, nas palavras do narrador, é muito bonito. É importante ressaltar que o Pavão é

grafado com letra maiúscula, pois é característico das histórias infantis não particularizar o personagem, a fim de maior identificação do leitor. A obra literária permite tal processo, para que o leitor possa através do relato e vivências de um outro, perceber-se, descobrir-se e transformar-se. A literatura, de modo geral, e a literatura infanto-juvenil, em particular, através do recurso de ilustrações, estruturas figuradas, histórias aparentemente simples, proporcionam ao receptor o convite à imaginação, à fantasia, à reflexão, identificação, autoconhecimento e desejos.

Alexandre resolveu fazer mais barulho: sacudiu a caixa de sorvete (só que em vez de gelo e sorvete, a caixa tinha colher, garfo e faca; e tinha também um toco de lápis, um livro de história, uma caneta e uma panela). Gritou de novo:
– Atenção, atenção! Vocês já viram um pavão? Aposto que não. Ainda mais um pavão como o meu: ele fala, ele dança, ele sabe fazer mágica, ele é genial!
(BOJUNGA, 2009. p. 7)

Segundo Chevalier, Cheebrant (2009), é feita do Pavão, a imagem imediata como representante da vaidade; essa ave de Hera (Juno), a esposa de Zeus (Júpiter) é antes de tudo um símbolo solar; o que corresponde ao desdobramento de sua cauda em forma de roda. Além de o Pavão trazer benefícios financeiros à Alexandre através de sua beleza, que rende público a seus shows, a ave também presta assistência ao garoto, pois enquanto Augusto mobiliza o irmão a ter sonhos e a atingi-los, o Pavão vem ajudá-lo, tendo o papel de assistente, o que direciona o menino a concretizar seus desejos, por meio do apoio, segurança e incentivo do amigo.

Na tribo Moa do Vietnã do Sul, os homens se enfeitam com penas de pavão no cabelo: isso os identifica com o mundo dos pássaros; mas é possível relacionar também ao simbolismo da irradiação solar. O pavão é, no Vietnã, um emblema de paz e de propriedade.

Na tradição cristã, o pavão simboliza também a roda solar e, por esse fato, é um signo de imortalidade, sua cauda evoca o céu estrelado.

O pavão serve, às vezes, de montaria, ele dirige de maneira certa seu cavaleiro. Chamado de animal de cem olhos, ele se torna o símbolo da beatitude eterna, da visão face a face de Deus pela alma. Desde que Alexandre encontra o Pavão, eles se tornam inseparáveis e de fundamental importância na sobrevivência do menino, até mesmo para conseguir alimentos.

Nas tradições esotéricas, o pavão é um símbolo de totalidade, à medida em que reúne todas as cores no leque de sua cauda aberta. Ele indica a identidade de natureza do conjunto das manifestações e sua fragilidade, visto que elas aparecem e desaparecem tão

rapidamente quanto o pavão abre e fecha seu leque. O Pavão, portanto, durante a obra é o símbolo da autoconfiança, que ajudará Alexandre durante o seu percurso.

“Entre os que assistiam à apresentação estava Vera que assim que terminou o show foi falar com Alexandre” (BOJUNGA, 2008, p.19). Assim é introduzida na história a personagem Vera. A partir de então, os dois prosseguem um diálogo até o final da obra, em que Alexandre vai contando sua história até aquele momento. A história, conforme já foi dito, tem uma estrutura provocativa, que rompe com a linearidade do texto, pois é contada em flashback, rompe com a tradicional estrutura encontrada na literatura infantil, ao provocar o estranhamento pela não linearidade, exigindo maior atenção e envolvimento do leitor.

O nome da menina, Vera, segundo o *Dicionário dos nomes* (2001), é um nome originário do latim, que significa verdadeira. Trabalhadeira, consegue sobrepular-se diante das maiores dificuldades. Conserva a ideia da família, que é fundamental para ela. A dignidade está acima de todas as coisas. Durante o enredo, pode-se observar como a garota traz Alexandre para perto de si e de sua família.

Choveu o dia todo sem parar. O pai e a mãe de Vera acharam que Alexandre tinha ido embora; nem perguntaram nada. E Vera também ficou quieta. Só pensando em Alexandre e no Pavão. Puxa, eles deviam estar com fome danada. E aí resolveu passar o dia também sem comer. Só pra ver como é que era (BOJUNGA, 2008, p. 125).

Alexandre conta para Vera que mora no Rio de Janeiro, em Copacabana, e a mesma mostra a ele o lugar onde mora, apontando uma plantação de flores. O que ela não imagina e ele revela mais a frente é que mora em uma favela e a única coisa boa de lá, segundo Alexandre, é a vista da paisagem que ele tem.

O menino, de acordo com o narrador “era mais queimado do que ela, mais alto, falava mais gostoso, tinha roupa velha e pé no chão, mas no resto não estava parecendo tão diferente não” (BOJUNGA, 2008, p. 22). Alexandre, de acordo com seu aspecto econômico e social, pertencia a uma classe social inferior à de Vera, entretanto, a diferença social não interferiu na amizade entre os dois, pois possuíam desejos, necessidades e sentimentos comuns ao adolescente.

Após a apresentação, Alexandre disse para Vera que o Pavão ia dormir e ele tinha que tomar conta, pois se alguém roubasse a ave, não teria mais como fazer o show e se sustentar. Alexandre contou para Vera que encontrou o Pavão em uma viagem rumo à casa da sua madrinha. Disse também que tinha um irmão, o Augusto, que trabalha em uma fábrica em São Paulo. “O Augusto falou que eu tinha que ir andando toda vida. O Augusto é o meu irmão, sabe? Ele agora tá trabalhando em São Paulo” (BOJUNGA, 2008, p. 20).

O nome Augusto é de origem latina e significa aquele que merece fama, mas também tem um significado que denota o indivíduo possuidor de ilusões. De fato, o rapaz é bastante deslumbrado e fantasioso, entretanto, é o que mobiliza a sua vida e a de seu irmão, transformando os obstáculos em superação e sempre tendo esperança de que a vida pode ser diferente, bastando acreditar e ter atitudes para realizar seus pensamentos.

Augusto, durante a obra, é apresentado como um contador de histórias e este fato faz com que ele transforme as simples palavras, em palavras dotadas de rico valor simbólico e terapêutico, pois a arte, ao produzir a plurissignificação, a literariedade, a provocação e o estranhamento dirige o indivíduo a um novo estado interior, onde a dor é amenizada, as identificações com personagens e situações tornam os momentos viventes menos aterrorizantes, o que provoca mudanças, possivelmente, atitudes.

Pois é, Alexandre e Augusto gostavam um bocado um do outro; tinha uma diferença grande de idade entre os dois, mas eles nem ligavam pra isso. Dormiam no mesmo canto. E se de noite Alexandre custava a dormir, Augusto gostava era de inventar história; Alexandre adorava escutar; às vezes ficavam inventando e ouvindo até o galo cantar (BOJUNGA, 2008, p. 57).

A arte de contar histórias por Augusto fez com que seu irmão refletisse sobre outras possibilidades em relação à vida. Além disso, também fez com que Alexandre sentisse e interiorizasse seus desejos e sonhos, acreditando que eles pudessem se tornar possíveis, desenvolvendo recursos próprios em busca dos mesmos, e, assim, o encontro com a casa da madrinha se tornou o símbolo das conquistas do menino e da importância que teve a identificação das histórias narradas por Augusto.

Alexandre conta para Vera que trabalhava na praia, começou vendendo biscoito, cresceu um pouco e começou a vender amendoim, cresceu mais e passou para sorvete. Mas tinha tanta gente vendendo sorvete que ele não vendia quase nada, ou seja, havia na praia, como em diversos lugares, uma luta pela sobrevivência. O que pode ser percebido na citação abaixo:

Mas agora tem tanta gente vendendo sorvete que eu ando cinco, seis vezes a praia todinha e não vendo quase nada. Primeiro era mais Copacabana que tinha esse monte de viração. Aí eu dei pra passar fim de semana em Ipanema. Mas Ipanema também entupiu. E então eu disse lá em casa: a vida na praia tá muito apertada, acho que vou viajar. Mas aí era domingo, e falaram: domingo de sol, a praia tá cheia, vai trabalhar. Eu fui. Mas só de despedida. Porque eu já tinha resolvido que ia mesmo viajar (BOJUNGA, 2008, p. 24).

E é nessa sua “despedida” da praia, no meio de um nevoeiro, que Alexandre encontrou o Pavão, que estava perdido e tinha um aspecto estranho. O garoto estava com medo, pois era melhor não ficar com um sujeito biruta no meio de um nevoeiro tão forte.

Alexandre se afasta, mas o Pavão foi atrás; apressou o passo, então, pois queria se livrar do pavão, mas o pavão sempre atrás.

Em dado momento, o sol fez uma limpeza e o nevoeiro sumiu. O Pavão gritou de contentamento e abriu as penas todas. Alexandre se virou e ficou bobo, já tinha visto muita coisa bonita, mas assim, com tanta cor e tão rica feito o Pavão, ele nunca tinha visto. Alexandre começou a andar de novo e percebeu que o pavão vinha atrás dele e não se importou mais. Achou até legal ir andando pela estrada com uma coisa bonita pra toda hora poder olhar. Só que achou melhor não puxar mais conversa.

De repente, assim, sem mais nem menos, o Pavão parou na estrada, ficou com um ar muito inteligente, chamou Alexandre:

- Psiu! E foi só Alexandre chegar perto que o Pavão desatou a contar a vida dele. Mas contava gostoso, falando e rindo normal, jogando as penas pra cá e pra lá na hora de fazer gesto, o olho brilhando, estava todo diferente, parecia um outro bicho. Alexandre ficou entusiasmado com o jeito novo do Pavão. Toda hora se metia na história pra perguntar: é mesmo? e isso? e aquilo? e o Pavão respondia logo, não gastava nenhum minutinho pra pensar. Contou coisa à beça. Contou coisa gozada, contou coisa de arrepiar. E aí eles foram enturmado, e quanto mais iam enturmado, mais o papo ia melhorando (BOJUNGA, 2008, p.32).

Então, Vera o interrompeu e perguntou se o Pavão era maluco, Alexandre disse que de maluco ele não tinha nada, é que ele só pensava “pingado”, pois tinham atrasado o pensamento dele. Ela pergunta por que fizeram isso e Alexandre disse que ele nasceu bonito demais, mais bonito de tudo que era pavão, vinha gente de todo canto pra ver. Vinha até professor de bicho.

Com a popularidade do Pavão, os donos dele se juntaram e um falou que se ia tanta gente olhar o Pavão era melhor que eles cobrassem entrada. Antes de fazer sucesso ele não tinha dono nenhum, mas foi só começar aquela história de todo mundo querer ver a beleza do Pavão que apareceram logo cinco donos. Depreende-se daí uma crítica às relações humanas, em que sobressaem o poder e a beleza física, já que como dito acima, antes de tudo isso ele não tinha nenhum dono, ou seja, em uma sociedade que privilegia o ter em detrimento do ser, a aparência é supervalorizada e tira-se proveito desse aspecto físico:

O Pavão não tem nada que topar ou não topar esse negócio da gente cobrar entrada; a gente é que é dono, a gente é que resolve, pronto! E os outros quatro também disseram: pronto.

– E o Pavão topou?

– Topou nada! Ficou danado da vida de ver aparecer tanto dono de repente. E quando viu que queriam prender ele num jardimzinho à toa pra se exibir o tempo todo, ainda ficou mais zangado. Logo ele que vivia pensando em viajar, um dia pegar um navio e atravessar o mar todinho. (...) Levaram o Pavão para uma escola que tinha lá perto e que era uma escola feita de propósito pra atrasar o pensamento dos alunos (BOJUNGA, 2008, p. 36).

A escola para onde levaram o Pavão chamava Escola Osarta do Pensamento. Sabe-se que a autora se utiliza de seu discurso para revelar aspectos ideológicos, já que nos discursos não há palavras neutras. Bojunga nomeia a escola de forma figurada, mas quem estava interessado no assunto percebia logo lendo Osarta de trás pra frente. Tais fatos estão contextualizados com a época em que o livro foi escrito, pois era um período de repressão política. Percebe-se que as pessoas que não tinham autonomia para pensar, eram repreendidas e acabavam tendo que se adequar aos valores dos que detinham o poder político e social:

A escola pra onde levaram o Pavão se chamava Escola Osarta do Pensamento. Bolaram o nome da escola pra não dar muito na vista. Mas quem estava interessado no assunto percebia logo: era só ler Osarta de trás pra frente. A Osarta tinha três cursos: o Curso Papo, o Curso Linha e o Curso Filtro (BOJUNGA, 2009, p. 35).

Depois de várias tentativas de atrasar o pensamento do Pavão, inclusive amarrando-o com linha, o pessoal da Osarta disse que era caso para filtro. Então levaram o Pavão para o Curso Filtro. Este funcionou e o Pavão ficou mesmo de pensamento bem atrasado. Portanto, eles atingiram seus objetivos, que era o de fazer o Pavão não pensar por si próprio e fazer apenas o que os donos queriam, deixando de possuir sua autonomia.

Durante a cirurgia para colocar o filtro, eles não perceberam que a torneirinha estava com defeito, o que possibilitava a abertura da mesma algumas vezes, fazendo com que o Pavão pensasse normal. Um dia, a torneirinha abriu toda de novo e foi justo nesse dia que o Pavão encontrou um marinheiro muito famoso por aquelas bandas, chamado João das Mil e Uma Namoradas. Aqui, novamente, houve a aproximação por interesse, pois João só levou o Pavão escondido no navio quando percebeu que o Pavão tinha coisas a oferecer, as penas, para que ele desse as suas namoradas, pois assim não precisaria gastar dinheiro e ainda as agradaria, já que as penas da ave eram muito bonitas.

O Pavão, em dado momento, perguntou se alguém havia visto a Gata da Capa. Alexandre “cochichou” para Vera que era uma gata que o Pavão adorava:

De repente, o Pavão se endireitou, sacudiu a última pena do lado esquerdo e perguntou:

– Alguém viu a Gata da Capa por aí? Alexandre disse que não.

O Pavão suspirou tremidinho e foi pra debaixo de uma árvore.

Vera perguntou: – Quem é a Gata da Capa? Alexandre cochichou?

– É uma gata que o Pavão adorava (BOJUNGA, 2008, p. 53).

Para Chevalier; Gheerbrant (2009), o simbolismo do gato é muito heterogêneo, pois oscila entre as tendências benéficas e as maléficas, o que se pode explicar pela atitude a um só tempo terna e dissimulada do animal. Na tradição muçulmana, o gato é considerado

como um animal basicamente favorável, salvo se for preto. De acordo com a lenda, como os ratos incomodassem, um dos passageiros da Arca de Noé passou a mão na testa do leão que espirrou, alçando fora um casal de gatos, está é a razão pela qual esse animal se assemelha ao leão.

Entre os índios Pawnees, da América do Norte, o gato é um símbolo de sagacidade, de reflexão, de engenhosidade; ele é observador, malicioso e ponderado, alcançando sempre seus fins. Os povos da África Central veem nos gatos o dom da clarividência, o que os leva a confeccionar suas sacolas de remédios com pele de gatos selvagens. A Gata de Capa, na história, traz para a vida do Pavão aspectos positivos já que está relacionada à alegria, paixão, companheirismo.

Vera comenta com Alexandre que seus pais falaram que ele era diferente, que era um menino largado, pois estava viajando sozinho. O menino disse que não estava viajando sozinho; que estava com o Pavão, que ele ia também com Augusto, mas Augusto foi para São Paulo trabalhar numa fábrica.

Lembrou das histórias que Augusto contava. Quase sempre começavam assim: “Fulano tinha um amigo, o amigo tinha um cachorro, o cachorro tinha o olho amarelo, o olho amarelo tinha uma pestana torta, e um dia a pestana torta...” (BOJUNGA, 2008, p. 55). As histórias de Augusto faziam com que Alexandre buscasse o crescimento, a organização de seu mundo interno e o sentido da vida.

Naquele momento, Alexandre sentiu uma saudade ruim dentro dele. Disse à menina que tinha mãe, tinha casa, tinha tudo e não tinha nada de largado. Vera pediu que ele lhe contasse sua história. Ele se lembrou das histórias que Augusto lhe contava. Contou que morava com sua mãe, dois irmãos e duas irmãs na favela. Seu pai bebia cada dia mais cachaça; tornou-se um alcoólatra, não trabalhava, não fazia nada; vivia caído no chão. Este é o retrato de milhares de famílias brasileiras:

- Lá em Copacabana tinha um morro, no morro tinha uma favela, na favela tinha um barraco, no barraco tinha a minha família, na minha família tinha a minha mãe, eu, meus dois irmãos e minhas duas irmãs.
- E o teu pai?
- Que que tem?
- Você não disse que tinha pai?
- Tenho. Mas ele foi bebendo cada vez mais cachaça e então virou bêbado. Agora não trabalha, não faz nada, só vive caído no chão (BOJUNGA, 2008, p. 57-58).

Alexandre e Augusto gostavam muito um do outro; havia uma diferença grande de idade entre os dois, mas isso não lhes incomodava. Dormiam no mesmo canto. E, à noite, Augusto contava história para Alexandre dormir. Augusto gostava de inventar história e Alexandre adorava escutar. A contação de histórias constitui o brincar, e os dois irmãos, ao

aderirem a esta atividade lúdica, um como narrador e o outro como ouvinte, percebem a importância um do outro na constituição e entendimento de si, do mundo e dos outros indivíduos.

Augusto também vendera sorvete na praia, quando pequeno, mas resolveu que Alexandre não iria vender sorvete como eles; Alexandre iria estudar até ficar homem feito.

Alexandre gostava da escola, ganhava elogio, diziam que ele aprendia fácil. Estava numa dúvida danada se ia ser médico do coração ou dos dentes. O dinheiro na casa dele começou a ficar curto resolveram que era melhor ele parar de estudar e ficar só trabalhando. Ele não disse nada olhou para o Augusto que resolveu que não, pois Alexandre tava indo muito bem na escola e ele ia se virar mais um pouco. E Alexandre continuou estudando, no meio do ano já pulou pra uma turma mais adiantada que tinha acabado de ganhar uma professora nova que chegava sempre com uma maleta (BOJUNGA, 2008, p. 61).

A professora gostava de ver a classe contente. Abria a maleta e escolhia o pacote do dia e cada dia era uma coisa diferente, o pessoal adorava. Um dia, choveu muito, quase ninguém foi à escola, mas Alexandre foi. Depois de um tempo, a professora chegou, mas sem a maleta e com um jeito diferente.

– Cadê a maleta? A professora olhou pra ele sem saber muito bem o que é que dizia. Ele insistiu: – Hem? Cadê?
– Perdi. Ele se apavorou:
– Com tudo que tinha lá dentro?!
– É.
– Os pacotes todos?
– É.
– O azul, o verde, o...
– É, é, é! Puxa que susto! Ela nunca tinha falado alto assim. Não perguntou mais nada, o coração ficou batendo, batendo, mas ela continuava sempre quieta, sempre quieta (BOJUNGA, 2008, p. 61).

Alexandre insistiu e ela respondeu que eles não fabricavam mais essas maletas. Disse-lhe que a aula havia acabado. A professora e sua maleta representam um aspecto bastante provocador e reflexivo da escola. Trata-se de uma professora que trabalha comprometida com o que faz e que não mede esforços para fazer as crianças entenderem os conteúdos passados, relacionando-os à vida de cada um e de todos.

Poderia se dizer que esta professora foge ao “modelo” que muitas vezes figura nas escolas brasileiras, principalmente se for pensado no contexto de publicação da obra. Ela quebra com o paradigma da escola autoritária e monofônica, a serviço da classe dominante, transformando-a num espaço de atuação e inclusão do aluno. Todos importam. Todos são sujeitos transformadores da realidade. Uma professora assim, muitas vezes, incomoda é destituída de seus sonhos e ideologias e é “convidada” a fazer parte do grupo já formado,

perde sua maleta, ou, então, perde seu emprego. Nesse momento da narrativa, nota-se que Alexandre convive com outras perdas como todo ser humano.

A escola, assim, apresenta um duplo papel, porque introduz a criança na vida adulta e a protege contra as agressões do mundo exterior. Ao invés de uma hierarquia social, vive-se uma comunidade em que todos são iguados na impotência, em virtude da autoridade e subordinação ao professor. As relações da escola com a vida são contraditórias, na medida em que não são questionados os conflitos que persistem no plano coletivo e, também, o espaço que se abre é ocupado pelas normas e valores dominantes. Conseqüentemente, a educação perde sua “inocência”, pois não é neutra e promulga valores dominantes. A escola é detentora da razão e do poder, pois sabe que a criança não possui tais características e pode ser manipulada.

Conforme esclarece Zilberman (2003), muitas vezes a literatura infantil é ensinada sob a visão de mundo do adulto, em que conceitos e padrões comportamentais são estabelecidos, o que ocasiona a falta de inocência do gênero, a intenção moralizante e a manipulação da criança. A formação do leitor faz com que a literatura entre em sintonia com a sobrevivência e esta poderá ajudá-lo a se conhecer melhor. A literatura infantil, portanto, atinge o estatuto de arte literária, quando se distancia do comprometimento pedagógico ao apresentar textos de valor artísticos a seus pequenos leitores.

Os laços entre a literatura e a escola começam desde este ponto: a habilitação da criança para o consumo de obras impressas. Isto aciona um circuito que coloca a literatura, de um lado, como intermediária entre a criança e a sociedade de consumo que se impõe aos poucos; e, de outro, como caudatária da ação da escola, a quem cabe promover e estimular como condição de viabilizar sua própria circulação (LAJOLO; ZILBERMAN, 2004, p. 19).

Retornando para a história de Alexandre contada a Vera, ele comenta que quando estava com medo Augusto dizia-lhe que o medo estava ganhando dele e ele ia ganhar do medo quando tivesse a chave da casa no bolso então Alexandre diz que se a madrinha dele havia deixado a chave lá para ele, a chave era dele e estava na hora de ele começar a ganhar do medo. Dessa forma, Augusto alerta Alexandre sobre os receios do irmão, pois as histórias infantis também adequam e possibilitam as projeções de medos do leitor, ou ouvinte, entretanto, essa identificação ocorre a fim de que o mesmo possa desenvolver recursos mentais para elaborar e superar as barreiras em sua vida.

O verão voltou; a praia cheia de novo; Alexandre foi vender sorvete na areia outra vez. Ia andando com o mar do lado; olhando as meninas que passavam; chutando uma bola que caía perto. Como antes, como no tempo do Augusto. Só que o verão acabou e o Augusto não voltou. Então, quando foi num domingo, Alexandre

resolveu que a caixa de sorvete ia servir de mala, e se mandou mesmo sozinho lá pra casa da madrinha (BOJUNGA, 2008, p. 89).

E a chave da casa da madrinha vem nesse momento do enredo movimentar Alexandre a dar um novo rumo em sua existência. A história da casa da madrinha vem juntamente ao medo que Alexandre sente ao saber que seu irmão vai embora. Alexandre ficou entusiasmado para ir logo até lá e pegar a chave e Augusto disse que tinha ido lá uma vez descreve objetos da casa da madrinha. Para Chevalier; Gheebrant (2009, p. 232):

O simbolismo da chave está, evidentemente, relacionado com o seu duplo papel de abertura e fechamento. É, ao mesmo tempo, um papel de iniciação e de discriminação, o que é definido com precisão, pela atribuição das chaves do Reino dos Céus a São Pedro. Porque abre e fecha a porta, a chave se torna símbolo do poder e da lei para os bambaras. (...) Nos contos, como nas lendas, a chave é o símbolo do mistério a penetrar no enigma a resolver, da ação dificultosa a empreender, em suma, das etapas que conduzem à iluminação e à descoberta.

Augusto conta sobre um armário branco que tem na cozinha que era só abri-lo para que saísse pão, bolo, biscoito... Então lá dentro da barriga de Alexandre o buraco aumentou e ele perguntou para o irmão se não dava pra eles darem um pulinho lá na casa da madrinha naquele momento. Augusto disse que não dava, pois era muito longe. Alexandre continua a perguntar, queria saber tudo sobre a casa. Chama Augusto pra ir lá de uma vez. Augusto disse pra ele ter calma que qualquer hora eles iam.

Augusto continua a descrever as coisas da casa quando diz que na hora que estava indo embora da casa tropeçou em uma maleta junto da porta, o coração de Alexandre pulou, começou a fazer várias perguntas pra ver se era igual a maleta da professora e tudo que ele perguntava Augusto dizia que era assim mesmo. Alexandre fica radiante e pergunta se Augusto jurava que a maleta estava lá e ele jurou. Alexandre ficou tão contente que nem mexia. Ficou olhando o escuro e vendo a casa da madrinha, todinha até que dormiu e sonhou: estava correndo, estava chegando, estava pegando a chave na flor e botando no bolso (BOJUNGA, 2008, p.85).

No outro dia, Augusto aceita trabalhar em uma fábrica em São Paulo. Alexandre pede para ele prometer que voltará para buscá-lo para eles irem à casa da madrinha; ele prometeu e os dois se despediram. As coisas se modificam na casa de Alexandre e o tempo ficou frio no Rio. Alexandre não vendia quase nada e pensava na casa da madrinha. Ele muda de trabalho, mas tudo se torna também mais difícil. Daí em diante, Alexandre passa a querer mais ainda chegar na casa da madrinha.

Depois da ida de Augusto para São Paulo, a vida de Alexandre ficou muito dura, pois o mesmo não contava mais com o apoio e segurança passados pelo irmão. O verão

acabou e Augusto não voltou, então, num domingo, Alexandre resolveu que a caixa de sorvete serviria de mala e partiu, mesmo sozinho, para a casa da madrinha.

Nesse momento, a história retorna para Alexandre, Vera e o Pavão. Vera levantou-se e disse que estava atrasada, que voltaria depois da escola e levaria comida para ele e para o Pavão, pediu para que ele não fosse embora, pois iria voltar. Ele sentiu saudade de Vera. Quando a garota voltou levou comida para ele e para o Pavão e quando acabou a comida, Alexandre deitou no capim e contou o resto da história do Pavão, até o momento em que ele conhece a Gata da Capa e o amor.

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

- Ai! Tô amarrado em você! E aí aconteceu uma coisa muito boa: a Gata da Capa também se amarrou no Pavão. [...] Só queria ficar batendo papo com ele [...] dando uma choradinha cada vez que ele avisava que, de repente, a torneirinha ia fechar. [...] cada vez que o pensamento do Pavão pingava, era um pingo da Gata da Capa (BOJUNGA, 2008, p.119, 120).

A família que havia comprado o Pavão vendeu a casa e o Pavão e a Gata se separaram, ele até voltou para procurá-la, mas não encontrou nada, nem a casa que tinha sido derrubada para a construção de um edifício enorme de apartamentos. Então, o Pavão sai pelo mundo atrás da Gata da Capa e, na estrada, ele se encontrou com Alexandre e os dois seguiram juntos.

Retornando à narrativa “presente”, Vera comenta com Alexandre que ele tinha que ir embora, pois seus pais não o queriam ali. Com grande tristeza, Vera entrega dinheiro para Alexandre e diz que é para ele comprar comida por uns dias.

Ele dobrou o dinheiro devagar, botou no bolso:

– Por que eles não gostam de mim, hem? Ela respondeu depressa [...]

– Eles gostam [...] Mas eles também acham que esse negócio de você viver à toa na estrada não dá pé. [...] Alexandre ficou no maior espanto. [...]

– À toa na estrada o quê?! Então você não contou pra eles que eu tô indo pra casa da minha madrinha? [...]

– Disse claro que eu disse. [...] – Mas tá na cara que você não tem madrinha nenhuma! Aquilo foi história que o Augusto inventou pra você dormir! [...] (BOJUNGA, 2008, p. 129-130).

Alexandre perdeu a paciência e se zangou, mas quando Vera disse que foram os pais dela que disseram que ele não tinha madrinha nenhuma, ele esqueceu a mágoa e tudo e se desinteressou porque gente grande vive fora dessa história de madrinha, então, eles têm inveja, pois Augusto já havia falado isso para ele.

Alexandre resolveu ir embora de uma vez, mas quando ele foi se despedir, saiu uma pergunta inesperada:

– Vamos andar a cavalo? [...] – A gente inventa um.
[...] Então tá. Como é que ele vai ser?
– Amarelo. [...]
– E como ele vai se chamar?
– Ah. [...] Ele se chama um Ah gritado. Com força. Assim, ó: Aaaaaaaah! [...] Chamaram juntos. Com toda força. [...] E o cavalo apareceu. [...] Alexandre pulou pra cima dele, ajudou Vera e o Pavão a subir. E pronto, o Ah já saiu galopando [...] (BOJUNGA, 2008, p. 133-135).

Quando chegaram perto da cerca Vera ficou apavorada, a cerca era alta, cheia de espinhos e feia para todos ficarem com medo e não passar. Mas o Ah! pulou a cerca e quando ele passou para o outro lado o sol sumiu e ficou noite. De repente, o Ah! foi sumindo e eles ficaram com muito medo. Depreende-se desta cena a simbologia da cerca que é o limite, ultrapassá-la é passar pelos problemas.

Depois de ficar quieto Alexandre pergunta:

– E a gente perdendo o medo, não fica mais pensando em castigo nenhum, aposto. [...] De repente, de tanto falar no medo, ficaram com a impressão certinha de que o medo estava bem perto [...] Alexandre resolveu:
– Quer saber do que mais? Eu não deixo ele me amarrar, [...]
Mas Vera continuava tão amarrada que nem respirava direito [...] Guardou a mão no bolso [...] encontrou um pedaço de giz [...] Vera lembrou da professora quebrando um pedaço de giz e escrevendo no quadro-negro. [...] Tirou a mão do bolso devagarinho [...] experimentou desenhar na frente dela um sol. E não é que saiu? Vera ficou tão feliz que berrou:
O escuro é que nem quadro-negro, Alexandre! (BOJUNGA, 2008, p. 140,141).

Junto com a noite, veio o medo, medo esse que precisa ser enfrentado. Alexandre pegou o outro pedaço de giz e também começou a desenhar; depois que eles desenharam tudo que tinham vontade, Alexandre desenhou uma porta; Vera rodou a chave, abriu a porta e ela, junto com o Pavão e Alexandre saíram do escuro. Eles enfrentaram o medo por meio da arte, o giz materializa o sonho, foi uma figura que possibilitou a superação do medo deles, percebendo-se aqui o valor terapêutico das histórias infanto-juvenis.

Do outro lado, havia uma estrada e eles encontraram o Ah lá, montaram nele outra vez e foram andando, quanto mais eles andavam, mais a estrada ia ficando bonita e numa curva no caminho uma surpresa:

Lá na frente tinha um morro pequeno. Redondo cheio de flor. [...] Bem em cima do morro, meio tapada de flor, tinha uma casa bem branca, com uma janela de cada lado e mais uma porta azul. Alexandre meio que ria, meio que se engasgava com tanta alegria, e Vera só dizia:
– E eu que pensei que você nunca ia chegar lá. O Pavão começou a se sentir muito feliz. [...]
– Olha a flor amarela no peito da porta azul! [...] Vera cochichou para Alexandre [...]
– Vê se a chave tá mesmo guardada no fundo da flor. [...] Então Alexandre enfiou a mão na flor e tirou a chave lá de dentro. [...] E foi só rodar a chave que a porta azul abriu bem devagar, igualzinho como o Augusto tinha dito. (BOJUNGA, 2008, p. 144-146).

Tudo na casa parecia encantado, característica essa das histórias infantis. Tinha um armário que dava roupa e outro que dava comida, tais coisas não faziam parte da realidade do menino pobre que morava na favela, que teve inclusive que abandonar seus estudos para poder trabalhar e ajudar nas despesas de casa e mesmo assim lhe faltavam coisas não apenas materiais, mas também afetivas.

A chegada deles na casa foi a realização dos sonhos e busca deles. Até a maleta que a Professora de Alexandre disse que havia perdido estava lá. Atrás da cortina, para a surpresa do Pavão, estava a Gata da Capa que era quem ele tanto procurara. Na casa da madrinha todos os sonhos se concretizam e os problemas se resolvem, foi lá que a Gata da Capa arrancou o filtro da cabeça do Pavão com um saca-rolhas e ele deixou de pensar pingado.

A Gata disse que a madrinha de Alexandre não estava, mas tinha deixado tudo preparado para a chegada dele e ele ficou muito emocionado. Na casa da madrinha, eles brincaram, se fantasiaram, nadaram, o Pavão e a Gata namoraram e quando sentiram fome, o armário, como num passe de mágica, deu tudo o que eles gostavam de comer.

De repente, a campainha toca e todos tomam o maior susto; ao abrir a porta, Alexandre nem podia acreditar: era mais um sonho realizado, era Augusto. Eles se abraçaram, foram para a floresta e descobriram muita coisa legal. Só voltaram para a casa à noite. E, então, Alexandre pediu para Augusto contar uma história, ele sentia muita saudade das histórias que o irmão contava:

– Conta história pra gente, Augusto, conta. Augusto deitou no tapete; a turma deitou em volta dele; o Ah enfiou a cara pela janela; até a cadeira de braço se espichou toda pra escutar mais gostoso. E Augusto contou cada história boa mesmo. Mal acabava uma, já pediam: mais! E ele inventava outra (BOJUNGA, 2008, p. 156).

Conforme pode ser percebido na citação acima, Augusto é um contador de histórias, é aquele que gosta de criar, inventar, que é capaz de fazer com que os outros imaginem, sonhem, se coloquem no lugar e se identifiquem.

Ele inventou histórias até todos dormirem e dormiu também, então a casa da madrinha ficou muito tempo em silêncio. Mas de repente:

O relógio de pé tomou um susto: lembrou que desde que a turma tinha chegado ele não tinha batido mais hora. Com tanto movimento, tanto entra e sai, tanta história, ele tinha se esquecido completamente da vida. Afobou. Não lembrou mais que horas eram. Desatou a bater tudo atrapalhado (BOJUNGA, 2008, p. 156).

Na citação acima, remetemo-nos novamente a uma marca dos contos infantis, o relógio parado simboliza o tempo mítico do era uma vez.

Quando o relógio começa a bater é como se estivesse marcando o final de um sonho. Vera, que é a primeira a despertar, tem a ideia de ir embora sozinha escondida para que Alexandre continuasse ali vivendo aquele conto de fadas junto com Augusto, o Pavão, a Gata da Capa e tudo que tinha ali.

Vera não consegue concretizar seu objetivo já que a Janela Empenada, que era uma chata e adorava a chateação dos outros, fez uma força danada para desempenar e abriu com um barulhão só para chatear Vera e ainda ficou rindo.

A Janela conseguiu o que ela queria, pois foi só ela abrir que todo mundo acordou e a partir daí despertaram daquele bonito sonho. Todos foram atrás de Vera, ela insistiu para que Alexandre ficasse, dizendo-lhe que depois ele não saberia voltar, mas não adiantou, Alexandre disse que saberia sim e todos montaram no Ah e partiram de volta à realidade.

Quando eles chegaram no sítio onde o pai de Vera plantava flor, o Ah sumiu, Augusto também não estava ali, nem a Gata da Capa e o Pavão estava pensando pingado de novo. Vera estava na maior aflição porque fazia muito tempo que ela estava fora de casa, viu os pais e saiu correndo e foi dando tchau para Alexandre.

Vera havia acordado antes, tinha dormido pouco à noite e tido sonhos ruins:

[...] a cerca era cada vez mais alta; o Ah cada vez mais desinventado; a Gata e o Augusto sumidos pra sempre. [...] Lá pelas tantas: rrrrr – um barulhinho na janela. [...] ela pulou da cama: estava apostando que era o Alexandre! Era. Ele e o Pavão. [...] – Não deu mais pé. [...] É difícil demais pular a cerca [...] Se fosse só eu ainda era capaz de dar. Mas o Pavão não consegue. [...] Vera perguntou: – E agora? – Tô indo m'embora. Vou mesmo pela estrada. Se eu for seguindo toda a vida eu acabo chegando lá na casa da minha madrinha (BOJUNGA, 2008, p. 166-167).

Vera perguntou para Alexandre se ele lhe escreveria quando ele chegasse na casa da madrinha dele. Ele abriu a caixa para pegar o lápis e teve uma surpresa: a flor amarela que enfeitava o peito da porta azul estava lá. Vera achou que ele estava enganado, que a flor que estava na mala era uma alamanda que ela tinha colocado lá. Mas ela se surpreendeu quando Alexandre enfiou a mão na flor pegou a chave e guardou no bolso:

Alexandre pegou a chave e guardou no bolso: – Que legal! Agora vou viajar com a chave da casa no bolso; não vou ter mais problema nenhum. Lembra o que o Augusto falou? Vera ficou olhando pra ele sem entender.
– Não lembra não Vera? Eu te contei. Ele disse que no dia que eu botasse a chave da casa no bolso, o medo não ganhava mais de mim. Riu. – Já pensou? Agora eu posso viajar toda vida. Quando o medo bater, eu ganho dele e pronto (BOJUNGA, 2008, p. 168).

De acordo com Lexicon (2004), a caixa é símbolo da proteção, do seio materno ou de um segredo oculto e surge, às vezes, nos contos de fadas em momentos decisivos como símbolos de verdade que não se revela a todos.

Colocar a chave no bolso, além de simbolizar a superação de seus medos, dava segurança para Alexandre prosseguir, ele teve que passar por algumas circunstâncias para alcançar a sabedoria e poder pegar a chave.

Alexandre escreveu o endereço de Vera na tampa da mala, disse que escreveria assim que chegasse. Os dois se abraçaram forte, depressa. Ele pendurou a mala no ombro e foi andando como sempre com o Pavão ao seu lado. E é isso que todos devemos fazer: seguir sempre com esperança e sonhos em busca de uma vida melhor.

Considerações finais

Chegando a essas considerações finais, acredita-se ter sido cumprido o objetivo proposto por este trabalho: verificar em que medida o discurso das obras infanto-juvenis se constituem como arte literária, por meio de uma leitura interpretativa da obra *A casa da madrinha* (1978), de Lygia Bojunga. Para além desse objetivo, um outro aspecto evidenciado nesta pesquisa foi o valor terapêutico que se observa nessa palavra literária, plurissignificativa que provoca o leitor, ou ouvinte à compreensão de si mesmo, do outro e do mundo que o cerca, muitas vezes por um efeito catártico. Mas é importante dizer que o que aqui se apresenta é apenas um caminho, entre muitos, que tentam contribuir com os estudos na área de Literatura Infanto-juvenil.

Pode-se concluir, na tentativa de satisfazer as indagações levantadas na introdução desta pesquisa, que a literariedade do discurso que compõe os textos infanto-juvenis é alcançada justamente por seu trabalho com a palavra plurissignificativa. É com essa matéria-prima que se constrói uma linguagem significativamente simbólica, cujas imagens dificilmente se revelam em uma simples leitura.

O valor terapêutico percebido na obra em estudo também contribui com a valorização do gênero Literatura Infanto-juvenil, uma vez que revela uma característica maior: sua universalidade, pois fala de circunstâncias e sentimentos que envolvem a condição humana desde que o mundo é mundo.

Espera-se, portanto, que este trabalho tenha auxiliado na eliminação da barreira que insiste em distanciar e tornar opostas as produções literárias infanto-juvenis e aquelas classificadas para “adultos”. É preciso não se esquecer de que ambas compartilham de um

denominador comum: são criações humanas, que se utilizam da mesma matéria-prima, a palavra. Falam dos homens, de suas lutas diárias, de suas alegrias, tristezas, dores, esperanças e medos. Falam do sonho, da fantasia, do real, do possível, do impossível... falam da necessidade que o homem tem de acreditar que hoje pode ser melhor que ontem e amanhã... bem amanhã ainda virá.

Enfim, fica, aqui, o convite à leitura de *A casa da madrinha* (1978), de Lygia Bojunga, que grande literatura que é, romperá sempre com as amarras temporais, em um contínuo diálogo com todos aqueles que buscam uma mão amiga, acolhedora e “madrinha”.

Referências

ABERASTURY, Arminda. Duas correntes em psicanálise de crianças. In:_____. *A Psicanálise da criança: teoria e técnica*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1992.

ARAUJO, Edite. *Lygia Bojunga Nunes e seu projeto literário: uma contribuição significativa para a formação do leitor*. UFMS, s.d. Disponível em: <<http://www.pucrs.br/...leitor/...>> Acesso em: 18 jul. 2011.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução de Arlete Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BOJUNGA, Lygia. *A casa da madrinha*. 19. ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2009.

CARVALHO, Fernando. A literatura infantil na literatura brasileira. *Itinerários*. Araraquara, 1992. v. 4. p. 85-96.

CASA Lygia Bojunga. Disponível em: <<http://www.casalygiabojunga.com.br>> Acesso em: 18 jul. 2011.

CHEVALIER, J. GHEEBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Coordenação Carlos Susseking, tradução de Vera da Costa e Silva. 13 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria - análise -didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994.

FEBA, Berta Lúcia Tagliari. *Os colegas, de Lygia Bojunga Nunes: um estudo da recepção no ensino fundamental*. 2005. (Dissertação de mestrado em Letras) Universidade Estadual de Maringá, Paraná, 2005. Disponível em: <<http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/bltteba.pat>> Acesso em: 18 jul. 2011.

FERRO, Antonino. O jogo. In:_____. *A técnica na psicanálise infantil*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

_____. *A psicanálise como literatura e terapia*. Tradução de Marta Petricciane. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

KLEIN, Melanie. A técnica psicanalítica através do brincar: sua história e significado. In: _____. *Inveja e ingratidão*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2004.

LEXIKON, Herder. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Erlon José Paschoal. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOISÉS, C. F. *Poesia & utopia: sobre a função social da poesia e do poeta*. São Paulo: Escrituras, 2007.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2002.

SEGAL, Hanna. *Sonho, fantasia e arte*. Tradução de Belinda Haber Mandelbaum. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

Significado dos Nomes. Disponível em: <http://www.mulher_virtual.com.br/nomes/vmulher.htm>. Acesso em: 28 de jul. de 2011.

SILVA, V. M. A. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 2006.

TURCHI, Maria Zaira. O estético e o ético na literatura infantil. In: CECCANTINI, João Luís C. T. (Org.) *Leitura e literatura infanto-juvenil: memória de gramado*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis: ANEP, 2004.

_____. Espaços da crítica da literatura infantil e juvenil. In: TURCHI, M. Z; SILVA, Vera M. T. (Orgs.). *Leitor formado, leitor informação: leitura literária em questão*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis: ANEP, 2006.

ZILBERMAN, R. *A literatura infantil na escola*. 11. ed. São Paulo: Global, 2003.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 LYGIA BOJUNGA NUNES: UMA AUTORA E SUA OBRA.....	15
1.1 EM BUSCA DA “CASA DA MADRINHA”.....	21
2 O DISCURSO LITERÁRIO E A LITERARIEDADE DO TEXTO INFANTO- JUVENIL.....	23
2.1 O ESPAÇO COMO ELEMENTO ESTRUTURANTE E SIMBÓLICO DA NARRATIVA INFANTO-JUVENIL.....	29
2.2 O CONTO DE FADAS E O VALOR TERAPÊUTICO APLICADO A SUA LEITURA.....	34
3 O SIMBÓLICO E O TERAPÊUTICO: UMA LEITURA DE <i>A CASA DA MADRINHA</i>, DE LYGIA BOJUNGA.....	40
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	56
REFERÊNCIAS.....	57