

SIRLENE DE LIMA CORRÊA CRISTÓFANO

**O ITINERÁRIO SIMBÓLICO EM *A BOLSA AMARELA*
DE
LYGIA BOJUNGA
“Fantasiar para Incluir”**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ESTUDOS
LITERÁRIOS, CULTURAIS E INTERARTES



FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

2009

**O ITINERÁRIO SIMBÓLICO EM *A BOLSA AMARELA*
DE**

LYGIA BOJUNGA

“Fantasiar para Incluir”

Sirlene de Lima Corrêa Cristófano

Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, sob orientação da Prof. Doutora Maria do Nascimento Carneiro.

PORTO

2009

Dedicatória

*Ao Marcos, minha alma gêmea que
transcende a definição de marido.*

À Sheila e Raphaella, minhas obras-prima.

*À minha mãe, pelas lições diárias de amor,
força e determinação.*

*Em memória, ao meu pai, pelo exemplo de
dignidade e responsabilidade.*

Agradecimentos

Às vezes algumas pessoas surgem em nosso caminho e responsabilizamos o acaso, mas, com o convívio, percebemos pela afinidade que não há acaso e sim uma força maior que coloca as pessoas certas em nossa vida. Portanto, agradeço...

*À Deus,
Por ter me ajudado a criar dentro de mim forças para lutar.*

*À Professora Doutora Maria do Nascimento Carneiro,
Pela orientação e pela confiança. Não foi apenas uma relação de mestre e discípula, mas também de amizade, respeito e carinho.*

*A meu marido Marcos, meu parceiro na vida,
Por todo o amor, incentivo e oportunidade dada à realização de um sonho.*

*À Fernando Barroso, simplesmente “Paz”,
Pelo apoio, generosidade e amizade incondicional manifestada nos momentos complicados desta minha jornada.*

*Às minhas irmãs, Elaine e Cinthia,
Pela presença constante, mesmo estando em continente distante.*

*À amiga Rosa Sílvia Lopes,
Pelos livros emprestados, pelas primeiras sugestões e pela fantástica sabedoria compartilhada.*

*Aos queridos Téia, Dê e Bisa,
Por acreditar em minha capacidade.*

*Aos meus mestres que ao longo da minha trajetória,
alimentaram o meu amor
Pela Literatura.*

*A imaginação não é um estado.
É toda a existência humana.*

William Blake

RESUMO

Cristófano, Sirlene de Lima Corrêa; Carneiro, Maria do Nascimento. **O ITINERÁRIO SIMBÓLICO EM *A BOLSA AMARELA DE LYGIA BOJUNGA*: “Fantasiar para Incluir”** – Porto, 2009, 96p. Tese de Mestrado – Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos, Faculdade de Letras da Universidade do Porto- FLUP.

Esta pesquisa pretende abordar algumas questões que se prendem com a literatura infantil, no que ela tem de atraente e sugestivo, mas também mostrar que ela é susceptível de promover a inclusão social. De facto, este tipo de literatura desperta a possibilidade no jovem leitor de fantasiar, actividade que lhe poderá permitir melhorar as suas potencialidades de inclusão social e afectiva, dada a diversidade de arquétipos e de símbolos que compõem este tipo de narrativa. Ela abre espaços para o desenvolvimento e para a reflexão e dá “voz” às crianças socialmente excluídas.

Este trabalho propõe-se investigar o modo como a literatura infanto-juvenil interfere no desenvolvimento do pensamento e da linguagem de seus leitores, particularmente a partir da interacção destes, com a obra de Lygia Bojunga Nunes. Nesta autora existe uma preocupação evidente com o crescimento e amadurecimento da criança já que questiona os modelos impostos, valoriza o indivíduo com as suas diferenças, possibilita o reconhecimento de si próprio, permite que este se observa tal qual é, ou seja permite-lhe constituir-se para além das aparências. Estes aspectos tornam proveitosa a leitura destas obras literárias pois permitem ao jovem leitor descobrir-se e, ao mesmo tempo, descobrir o outro.

A facilidade de Lygia Bojunga em dialogar directamente com o imaginário infantil torna-se evidente. Além do mais, ela respeita a perspectiva do leitor, estimula interesses e, deste modo, a leitura age como trampolim para o autoconhecimento, de mola impulsionadora para um amadurecimento intelectual, ajudando ao desenvolvimento e à evolução psíquica da criança.

Palavras-chave: Literatura; Imaginário Infantil; Inclusão.

ABSTRAT

Cristófono, Sirlene de Lima Corrêa; Carneiro, Maria do Nascimento. **THE WAY SIMBOLIC THE LIGYA BOJUNGA'S A BOLSA AMARELA: "Dress to Includ"** – Porto, 2009, 96p. Doc. Dissertation – Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos, Faculdade de Letras da Universidade do Porto-FLUP.

This research aims to address some issues which are linked to children's literature, in what it has of attractive and suggestive, but it also shows how it is likely to promote social inclusion. In fact, this type of literature raises the possibility of the young reader to fantasize, this being an activity which may enable for an improvement of potential social inclusion and emotion, given the diversity of archetypes and symbols that make up this type of narrative. It opens up opportunities for development and reflection and gives "a voice to socially excluded children.

This paper proposes to investigate how children's literature can interfere with the development of thought and the language of their readers particularly with their interactions on Lygia Bojunga Nunes's novel. This author is an obviously concerned with the child's growth and maturing ,as she questions the imposed models, values the individual for their differences, allows for self- recognition ,allowing for one to observed them self as they are, or in other words allows for one to go beyond appearances. These aspects make the reading of these literary works useful because they allow for the young reader to discover themselves and at the same time, discover others.

Lygia Bojunga's ease to dialogue directly with the child's imagination becomes evident. Furthermore, she respects the reader's perspective, stimulates interests and as such acting as a reading trampoline for ones self-recognition, a stimulating spring for intellectual maturity, aiding the child's development and psychological evolution.

Keywords: Literature; Imaginary; Inclusion.

INTRODUÇÃO

A epígrafe escolhida para este trabalho “*A imaginação não é um estado. É toda a existência humana*”, de William Blake¹ significa, em nosso entender, que dentro de cada um de nós existem histórias maravilhosas e que, com elas, podemos melhorar a nossa vida e também a das pessoas que vivem ao nosso redor. Maravilhas encontradas nos contos maravilhosos evocam recordações e provocam alegrias e tristezas; que fabulosamente desafiam o nosso intelecto, ao mesmo tempo que transbordam para fora de nós de maneira “maravilhosa”, se assim o permitirmos...É que, essas histórias maravilhosas podem ajudar-nos a enfrentar as dificuldades da vida e contribuir para a formação de uma humanidade e de um mundo melhores graças à *imaginação*...

Desde criança que as narrativas maravilhosas cativam a atenção, despertando um evidente *fascínio*. Originária do latim, a palavra *fascinum*, significa “encantamento”, “feitiço”, o que desde logo parece bastante eloquente para designar a fascinação que desperta a leitura de textos.

Assim se explica em traços gerais, a escolha, feita por nós, para estudar o texto de Lygia Bojunga Nunes denominada *A Bolsa Amarela*, o qual tem assumido um papel fundamental no sistema educativo infanto-juvenil.

Não nos interessa o estudo da obra enquanto estrutura, mas enquanto senha de acesso a um melhor autoconhecimento. O referido texto não foi escolhida por acaso. Acontece que depois de termos lido e de termos deixado a narrativa ecoar dentro de nós, fomos extraindo dela os segredos, experimentando os desejos e anseios da protagonista, através da prática de alguns exercícios de imaginação.

Foi também factor de motivação a questão da utilização da literatura infantil enquanto recurso e possibilidade de educar para “incluir”, servindo assim como uma alavanca para a integração psico-social do leitor e por permitir comparações e reflexões

¹ William Blake, poeta, pintor inglês. Viveu num período significativo da história, marcado pelo Iluminismo e pela Revolução Industrial na Inglaterra. Blake escreveu e ilustrou mais de vinte livros, incluindo *O livro de Jó*, da Bíblia, *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri - trabalho interrompido pela sua morte - além de títulos de grandes artistas britânicos de sua época. Muitos de seus trabalhos foram marcados pelos seus fortes ideais libertários, principalmente nos poemas do livro *Songs of Innocence and of Experience*, onde ele apontava a igreja da Inglaterra e a alta sociedade como exploradores dos fracos.

sobre as diferenças e similaridades existentes no ser humano, este tipo de narrativa actua como um elemento facilitador na promoção da inclusão social.

A nossa intenção ao realizar esta pesquisa é que ela possa ser útil por um lado para o estudo da literatura conotado com o maravilhoso e, por outro lado, para o conhecimento da literatura infantil de uma maneira geral.

Para isso constituímos como objectivos deste trabalho, analisar e adivinhar o diálogo manifesto e secreto que a escritora estabelece com a estrutura narrativa, que se encontra repleta de simbologia e onde o maravilhoso se desvela através do imaginário.

Pretende-se realçar o modo como Lygia Bojunga, através da sua narrativa, possibilita as principais descobertas que crianças e jovens realizam por meio do seu imaginário e dos seus devaneios e, dentro de uma linha psicanalítica, no que diz respeito à evolução psicológica e intelectual da criança, apontar os caminhos para a formação de um futuro equilibrado, consciente e com autonomia.

A literatura infantil e juvenil pode ser um elemento importante para a inclusão visto poder proporcionar aos leitores uma identificação com os problemas físicos, sociais e emocionais das personagens envolvidas nas acções ou acontecimentos. Além do leitor poder sensibilizar-se e envolver-se na história narrada, é estimulado também a actuar mais solidariamente. A narrativa pode, portanto, provocar sentimentos e reflexões que doutra forma dificilmente ocorreriam.

O presente trabalho pretende descobrir os caminhos traçados pela escritora, através desta narrativa, para ajudar as crianças e os jovens a descobrirem a sua identidade, abrindo-lhes caminhos para o auto-conhecimento e procurando assim sanar seus conflitos interiores socorrendo-se para tal de uma faculdade denominada imaginação.

Foi factor de motivação para a realização desta pesquisa a transparência e a competência da autora, demonstradas neste tipo de textos conotados com a literatura maravilhosa, e empenhados em explorar a complexidade psíquica e os conflitos humanos, como uma proposta didáctica para uma educação especial.

A Bolsa Amarela, de Lygia Bojunga é como um espelho mágico, através do qual a criança é convidada a mergulhar, a fim de se reconhecer e de perceber a existência dos seus próprios conflitos interiores. Se conseguir ver-se e reconhecer-se nesses conflitos e anseios, nesse “espelho de verdade” que a leitura dos contos proporciona, poderá contemplar as verdadeiras belezas que habitam no seu interior.

Em *A Bolsa Amarela* encontramos mais do que ensinamentos, encontramos uma verdadeira iniciação. A obra é rica em símbolos, e em enigmas cujas resoluções devem ser procuradas no interior de cada leitor.

A pesquisa engloba dois momentos especiais de *corpora* - o *corpus* documental e o *corpus* de análise.

Assim, num primeiro momento, apresentaremos, os objectivos, o corpus, o tema e a estrutura da pesquisa.

Num primeiro capítulo, desbruchar-nos-emos sobre *Lygia Bojunga e sua obra*. Neste pretendemos contextualizar a escritora no seu tempo e no seu espaço literário. Numa época política em que o Brasil vivia na ditadura, a escritora empenhava-se na luta ideológica. Também não poderemos esquecer as causas que estiveram na origem desta obra. Para além disto, reflectiremos sobre um dos temas importantes desta narrativa, aquele que trata dos problemas existentes nas relações humanas. Veremos que o texto faculta uma crítica contundente à realidade social.

Num segundo capítulo, a que chamaremos de *Definições e Fronteiras*, é nossa intenção tece breves considerações sobre áreas que se tocam como fantástico, o conto maravilhoso tradicional e o conto maravilhoso contemporâneo. Isto permitir-nos-á destacar alguns desses elementos presentes na obra *A Bolsa Amarela*. A nossa perspectiva será aqui essencialmente diacrónica, muito embora recorrendo a algum suporte teórico.

Abordaremos também a importância do imaginário como importante recurso de auto-conhecimento, ou seja, aquilo que permite às crianças superarem as suas diferenças e as suas dificuldades, graças à leitura destes textos.

Num terceiro capítulo, analisaremos o símbolo numa vertente teórica. Assim, com base em diversas abordagens, atentaremos, principalmente, no conceito junguiano de “individualização” relacionando-o, não só com a autora de *A Bolsa Amarela*, como também explicaremos o percurso de diversas acepções simbólicas utilizadas pela autora nalguns elementos da narrativa, como um processo utilizado para que a criança se encontre consigo própria.

Num quarto capítulo, procuraremos apresentar aquelas que consideramos ser as conclusões de deste trabalho podem ser retiradas.

1. Lygia Bojunga Nunes e sua obra

1.1. A autora e a sua produção literária

A escritora brasileira, Lygia Bojunga Nunes, nasceu em Pelotas, no Rio Grande do Sul, no dia 26 de Agosto de 1932 e cresceu numa fazenda. Aos oito anos de idade foi para o Rio de Janeiro onde, em 1951, se tornou atriz numa companhia de teatro que viajava pelo interior do Brasil. A predominância do analfabetismo, que testemunhou nessas viagens, levou-a a criar uma escola no interior do país, para crianças pobres, escola essa que administrou durante cinco anos.

Também trabalhou durante muito tempo para a rádio e televisão, antes de se estrear como escritora de livros infantis em 1972.

A autora constrói as suas narrativas utilizando a infância como tema principal. Para além disto, a sua obra é caracterizada por uma marcante infracção dos limites entre realidade e fantasia, o que poderá proporcionar à criança um caminho para a maturidade e para a busca da sua identidade. Conforme refere Jacqueline Held:

[...] dar à criança o gosto pelo conto é alimentá-la com narrações fantásticas, se escolhidas com discernimento, é acelerar essa maturação com manipulação flexível e lúcida da realidade real-imaginário².

E, assim, pelo motivo de viver num continente conhecido pelos seus contos, fantásticos e realismo mágico, eternizou estes valores, o que a tornou numa excelente representante da literatura infanto-juvenil. Nas suas narrativas, repletas de agradáveis fantasias, que têm por fundamento elementos extraídos do real, a autora debate os problemas sociais resultantes da ideologia dominante, sem deixar no entanto, de se preocupar com a função lúdica.

Lygia Bojunga revela-se na área da literatura infanto-juvenil, que como está implícito, é dedicada aos jovens pré-adolescentes e adolescentes, tendo tido uma boa recepção, tanto pelos leitores juvenis, quanto pela crítica. Lygia Bojunga será aclamada como uma das mais representantes autoras da literatura infanto-juvenil e os seus livros sempre foram objectos de destaque no Brasil. Vejamos algumas críticas à escritora:

² HELD, Jacqueline. *O imaginário do poder: as crianças e a literatura fantástica*. São Paulo, Summus, 1980, p.53.

[...] *Lygia Bojunga é uma autora maior em nossa literatura infanto-juvenil. Seus livros sempre se destacaram no cenário nacional*³.

[...] *Há muito tempo Lygia Bojunga vem rompendo o limite entre literatura infanto-juvenil e literatura tout-court. Quem não percebeu isso está perdendo contato com uma das grandes artistas da palavra*⁴.

[...] *Se há alguém na nossa literatura infanto-juvenil que dispensa apresentação, esse alguém é Lygia Bojunga, sem favor a mais alta expressão no gênero no Brasil*⁵.

Seus catorze livros, publicados entre 1972 a 1996, receberam prêmios e referências, estando traduzidos em francês, alemão, espanhol, norueguês, sueco, hebraico, italiano, búlgaro, checo e islandês. A autora possui livros publicados em vinte idiomas.

A ela se devem obras como: *Os colegas; Angélica; A Bolsa Amarela; A casa Madrinha; Corda bamba, O Sofá Estampado; O meu Amigo Pintor; Tchau; Nós três; Tchau; Livro, um encontro com Lygia Bojunga; Fazendo Ana Paz; Paisagem; Seis Vezes Lucas; O Abraço; Feito à mão; A Cama; O Rio e eu; Carolina, Aula de Inglês; Sapato de Salto; Dos Vinte*⁶.

³ ABRAMOVICH, Fanny, in Folha de São Paulo.

⁴ MACHADO, Luiz Raul, in Jornal Rios Artes.

⁵ BELINKY, Tatiana, in Estado de São Paulo.

⁶ *Os Colegas*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1972.
Angélica, Rio de Janeiro, AGIR Editora, 1975.
A Bolsa Amarela, Rio de Janeiro, AGIR Editora, 1976.
A Casa da Madrinha, Rio de Janeiro, AGIR Editora, 1978
Corda Bamba, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.
O Sofá Estampado, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980
O Meu Amigo Pintor. Rio de Janeiro, José Olympio, 1987.
Nós Três, Rio de Janeiro, AGIR Editora, 1987.
Tchau, São Paulo, AGIR Editora, 1984.
Livro, um encontro com Lygia Bojunga, Rio de Janeiro, AGIR Editora, 1988.
Fazendo Ana Paz, Rio de Janeiro, AGIR Editora, 1991.
Paisagem, Rio de Janeiro, AGIR Editora, 1992
Seis Vezes Lucas, Rio de Janeiro, AGIR Editora, 1995.
O Abraço, Rio de Janeiro, AGIR Editora, 1995
Feito à Mão, Rio de Janeiro: AGIR Editora, 1996.
A Cama, Rio de Janeiro, AGIR Editora., 1999.
O Rio e eu, São Paulo, Salamandra, 1999.
Retratos de Carolina, Rio de Janeiro, Ed. Casa Lygia Bojunga Ltda, 2002.
Aula de Inglês, Rio de Janeiro, Ed. Casa Lygia Bojunga Ltda, 2006.
Sapato de Salto, Rio de Janeiro, Ed. Casa Lygia Bojunga Ltda, 2006.

Foi galardoada com vários prêmios entre eles, o Prêmio Jabuti, em 1973. O IBBY «International Board on Books for Young People» conferiu-lhe, em 1982, o Prêmio Christian Andersen, sendo Lygia Bojunga, a primeira escritora fora do eixo Europa-EUA, a ganhar um dos maiores prêmios da literatura infanto-juvenil. Este é considerado um prêmio “nobel” da literatura infanto-juvenil. Em 1986, ganhou o Prêmio da Literatura Rattenfanger. Outro grande prêmio foi o ALMA «Astrid Lindren Memorial Award», em 2004, o maior prêmio internacional nunca atribuído antes na área da literatura para o público juvenil. Quando Lygia Bojunga foi eleita para receber a medalha, a apreciação dos diversos jurados e as críticas internacionais do prêmio Andersen foram narradas no Jornal do Brasil, num artigo de Ana Maria Machado, na época, membro do júri:⁷

*[...] É um dos autores mais originais que já tivemos a oportunidade de ler. Tem uma linguagem absolutamente própria, que prende o leitor. E cada frase tem uma mensagem subjacente [...] a ausência de fronteiras entre o realismo e a fantasia faz de seus livros um mundo fascinante. [...] A riqueza de suas metáforas é espantosa, bem como o seu domínio técnico na elaboração das narrativas, e na perfeita fusão do social com o individual [...] Ainda que profundamente fiel às fontes brasileiras, tem uma ressonância universal [...]*⁸

Após o prêmio Andersen, a obra de Lygia Bojunga espalhou-se pelo mundo e a autora tem livros publicados em vinte idiomas.

Além do dom da narrativa escrita, a escritora possui também o dom da narrativa oral e costuma apresentar-se em público com monólogos dramáticos.

Bojunga adaptou alguns dos seus textos de ficção ao teatro como por exemplo, em 1989, a peça teatral *O Pintor* baseada no seu livro *O Meu Amigo Pintor* e outra peça em 1989, denominada *Nós três* baseada no livro com o mesmo título.

Dos Vinte 1, Rio de Janeiro, Ed. Casa Lygia Bojunga Ltda, 2007.

⁷ Ana Maria Machado: jornalista, professora, pintora e escritora brasileira. Foi uma das fundadoras, em 1980, da primeira livraria infantil no Brasil, a Malasartes (no Rio de Janeiro), que existe até hoje. Nessa década ela publicou mais de quarenta livros, e em 1981 recebeu o Prêmio Casa de Las Américas com o livro *De Olho nas Penas*. O reconhecimento mundial das obras de Ana Maria Machado aconteceu em 2000, quando recebeu o Prêmio Hans Christian Andersen, o mais importante prêmio de literatura infantil.

⁸MACHADO, Ana Maria, in Jornal do Brasil, 2004.

Nas narrativas orais, a tónica está muitas vezes na própria narrativa que utiliza tons poéticos e humorísticos e na sensação de liberdade que brota através do “maravilhoso e do fantástico”, mundo onde tudo é possível. A maneira como a escritora deixa as cores exprimirem emoções, contribui fortemente para a sensacional beleza das suas narrativas.

Com ênfase marcante, a escritora demonstra no seu livro, *O Meu Amigo Pintor*⁹ (1978), como um menino tenta superar a sua tristeza com a ajuda das cores e de um relógio – objecto maravilhoso que, ao tocar as horas, fica amarelo, cor preferida de Lygia Bojunga e que está relacionada com a alegria da vida. Este tema será um dos seus preferidos desde *Os Colegas* (1972), sua primeira obra. Em *Os Colegas*, a escritora cria um dos seus grupos mais famosos de personagens: seres abandonados, vivendo à margem da vida, mas que uma vez reunidos por acaso, descobrem a amizade, a solidariedade e uma intensa alegria de viver. No livro *Angélica* (1975), a autora insere num dos capítulos uma peça completa de teatro e que, a exemplo de alguns dos seus livros anteriores, foi alvo de importantes prémios.

No terceiro livro de Lygia Bojunga, *A Bolsa Amarela* (1976), encontramos o sempre existente lado ilusório nas suas narrativas. Neste texto atinge com perfeição o equilíbrio ideal entre a liberdade e as limitações do real¹⁰. Já em *A Casa da Madrinha* (1978), considerada a mais bela das suas narrativas, a escritora atravessa o realismo quotidiano e a fantasia, manifestando a difícil realidade da sobrevivência na cidade grande, mas deixando sempre um espaço para a imaginação e para o sonho¹¹. Esta narrativa de Lygia Bojunga revela-se como uma bela metáfora e da busca da luta do ser humano para conquistar uma vida melhor graças à fantasia. Em *Corda Bamba* (1979), a escritora concebe a narrativa numa linha psicológica, abordando a morte e os seus

⁹ Traduzido em vários idiomas, *O Meu Amigo Pintor*, foi teatralizado por Lygia Bojunga e levado à cena por Bia Lessa, arrebatando os dois mais importantes prémios teatrais da época: Prémio Molière e Prémio Mambembe.

¹⁰ *A Bolsa Amarela* recebeu o “Selo de Ouro” da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, dado anualmente ao livro considerado “O Melhor para a Criança”, e o Certificado de Honra do IBBY (International Board on Books for Young People) e também traduzido em vários idiomas, assim como, encenado nos teatros do Brasil e Suécia.

¹¹ *A Casa da Madrinha* ganhou os seguintes prémios: “O MELHOR PARA O JOVEM”, Fundação nacional do Livro Infantil e Juvenil; “OS MELHORES PARA A JUVENTUDE”, Senado de Berlim; “RATTENFANGER LITERATUR PREIS”, Prémio criado na Alemanha para comemorar os 700 anos da célebre lenda *O Flautista de Hameli*. Traduzido em vários idiomas *A Casa da Madrinha* foi encenado nos teatros do Brasil e Suécia.

estigmas. Nesta narrativa, e com um humor inovador, conduz a criança leitora a viver com a perda, através de intensos diálogos entre o consciente e a realidade.

No *O Sofá estampado* (1980), com o recurso a personagens pitorescas e ao humor e criatividade, Lygia Bojunga faz uma crítica social narrando a paixão de um tatu por uma gata angorá. Já em *Nós três* (1987), a autora narra uma paixão trágica.

Por vezes a escritora escolhe permanecer na realidade e, através do seu olhar psicológico tocante, debruça-se sobre temas que abordam problemáticas como as relações humanas: Em *Seis Vezes Lucas* (1995), assim como também em *Tchau* (1984), refere a deslealdade e os conflitos matrimoniais, ao explorar a acção dos adultos, utilizando assim a sua grande aptidão para definir e representar as tristezas da alma em histórias fáceis de compreender¹².

As três obras de Bojunga, conhecidas como “trilogia do livro” retratam a sua essência literária. E *Livro – um encontro com Bojunga* (1988), ela transmite-nos, de um modo criativo, os seus sentimentos mais íntimos e o seu relacionamento com a leitura. E em *Fazendo Ana Paz* (1991) recria a sua história de vida através das memórias extraídas de fotografias e álbuns antigos, recuperando um passado que a escritora necessita resgatar em *Paisagem* (1992), a autora entrelaça os dois momentos do processo da escrita: o da criação e o da (re) criação.

Também noutra narrativa *Feito à Mão* (1996), Lygia Bojunga revela-nos muitos aspectos ligados ao trabalho da escrita. Aqui o texto mostra como a autora se denomina uma artesã e o motivo pela qual, mesmo sendo uma apaixonada pela cidade do Rio de Janeiro, passa uma boa parte da sua vida em Londres. Em *A Cama* (1999), ela cria várias personagens cujos destinos se cruzam na disputa de uma cama, o objecto que passa a ser a personagem principal da obra e único bem material que restou a uma família, não mais abastada, gerando assim, muitos conflitos, ora num tom cómico, ora num tom dramático.

Também na obra *O Rio e Eu* (1999), a autora faz do Rio de Janeiro uma das personagens e transmite-nos o seu perfeito domínio da paixão que até hoje tem pela Cidade Maravilhosa.

Através da abundância de metáforas, bem como pelo seu perfeito domínio da técnica na construção da narrativa e a excelente união do individual e social, a autora

¹² *Tchau* ganhou o prémio O MELHOR PARA O JOVEM - FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil) e foi incluído na selecção dos melhores livros da BIBLIOTECA INTERNACIONAL DA JUVENTUDE - Munique, Alemanha.

inventa um novo “modelo” na literatura infanto-juvenil. Os livros inovam na crítica lúdica e abordam a realidade social, com o intuito de mostrar ao leitor que a vida não está pré-ordenada.

O realismo mágico e a psicologia reúnem-se numa obsessão pelo social e pela democracia. A escritora, que iniciou a sua actividade quando ainda no Brasil, vigorava a ditadura, foi uma activista da resistência. Esta luta surge depois transposta para o domínio da literatura infantil, já que segundo a escritora, os generais não liam livros destinados a crianças e adolescentes. Nestas narrativas, encontramos personagens maravilhosos que se insurgem contra a desigualdade entre os sexos e também contra a diferença social. Porém, Lygia Bojunga nunca utiliza um discurso de admoestação, já que o importante é a tomada de consciencialização e esta é sempre feita de uma maneira “maravilhosamente” bem-humorada.

Para a autora, o dia-a-dia, o quotidiano encontram-se repleto de encantamento e de bom humor. Nele despertam os desejos tão intensos que não é possível sustentá-los. Nele personagens como alfinetes e guarda-chuvas dialogam tão convincentemente como os peões e as bolas, nele animais e objectos vivem vidas tão diversificadas e vulneráveis como as das pessoas.

Em *Retratos de Carolina* (2002), uma das suas mais recente obras, domina o tom sério. Neste livro, a autora acompanha a vida da protagonista, desde os 6 aos 29 anos, narrando o dia à dia da personagem e as descobertas que esta faz ao longo de vida.

O mesmo sucede em 2006, quando Lygia Bojunga lança dois novos títulos *Aula de Inglês* e *Sapato de salto*, narrativas que retratam conflitos sexuais, amorosos e familiares, temas que dificultam a vida dos adolescentes e dos adultos.

A mais recente obra desta autora *Dos Vinte 1* (2007) é publicada pela editora Casa Lygia Bojunga. Nela reúnem as mais famosas personagens fantásticas de seus 20 livros. Aos leitores é dada assim, a possibilidade de se aproximarem ainda mais do imaginário efémero desta incomparável criadora.

A sua obra, sempre plena de particularidades e sobretudo rica em imagens simbólicas e personagens fantásticas, torna possíveis novas interpretações, de acordo com a perspectiva e as necessidades de cada leitor, e evidencia, assim, a sua concepção inovadora.

1.2 A Bolsa Amarela: do mundo real ao mundo imaginário

Entre os autores contemporâneos que escrevem para crianças e jovens, a escritora Lygia Bojunga destaca-se por confirmar em toda a sua obra uma certa peculiaridade literária. Tal como outras autoras, esta escritora encontra-se intensamente ligada à libertação da mulher e estas mensagens de luta vamos encontrá-las inclusive, nos livros infanto-juvenis¹³. Nos escritos de Lygia Bojunga, além de assuntos que sugestivamente nos remetem para o universo feminino, está presente o tema da própria infância. Deste modo, as suas narrativas enchem-se de fantasias, com a finalidade de discutir comportamentos sociais, frutos de convicções dominadoras e tudo isto sem colocar de lado a função lúdica.

A este respeito recordemos as palavras de Lígia Cadermartori:

*O mundo ficcional de Lygia Bojunga se arma a partir da infância, mas atinge temas adultos como as relações de poder e a repressão à liberdade de expressão no contexto social. Propiciando ao pequeno leitor a identificação com situações que afectam as personagens infantis e que, por encontrarem eco na vivências da criança que lê, permitem adesão ao mundo ficcional [...]*¹⁴

A finalidade de Lygia Bojunga consiste em discutir nas suas narrativas comportamentos sociais e assim proporcionar ao leitor “o conhecimento do mundo” e também o “conhecimento do seu próprio ser”. Podemos dizer que nas suas narrativas encontramos a função humanizadora, a qual permite representar, cognitiva ou sugestivamente, a realidade social e também a fantasia. A respeito desta função humanizadora, António Cândido ressalta que:

[...] se fosse possível pensar nas palavras como tijolos de uma construção, esses tijolos representariam um modo de organização da matéria, sendo este o primeiro nível humanizador, pois, enquanto organização, exerceriam um papel ordenador sobre nossa mente, sentimentos e visões de mundo. Sendo a literatura o caos

¹³Lygia Fagundes Telles, Cecília Meirelles, Rachel de Queiroz, Clarice Lispector entre outras contemporâneas femininas.

¹⁴CADEMARTORI, Lígia, *O que é literatura infantil*, São Paulo, Brasiliense, 2006, p.64.

organizado em forma de palavras, esse carácter de coisa organizada organizaria nosso caos interior e nos humanizaria. De acordo com o crítico, “toda obra literária pressupõe esta superação do caos, determinada por um arranjo especial das palavras e fazendo uma proposta de sentido [...]”¹⁵

Podemos dizer que a conjugação entre fantasia e realidade, contida em *A Bolsa Amarela*, constrói um mundo coerente, racional, e, simultaneamente, alimenta-se da fantasia e do imaginário de Lygia Bojunga. Desta forma, concilia a racionalidade da linguagem com a ficção, e, ao mesmo tempo que rege a criação imaginária, não se afasta do contacto com a realidade. Devido a esta característica ambivalente, a narrativa provoca um efeito também duplo no leitor: acciona a sua imaginação e a sua fantasia e desencadeia um processo intelectual. Ao actuar, tanto no âmbito individual, como no social, transporta-o para um mundo que, por mais longe que esteja do quotidiano, leva-o a reflectir e a enriquecer a sua vivência e a sua experiência. Deste modo a leitura deste texto permite que o leitor socialize a sua experiência de leitura, a partilhar com outros leitores, para poder assim, a trocar ideias e opiniões.

Portanto, podemos dizer que os contos infanto-juvenis, entre eles, *A Bolsa Amarela*, reconfiguram o mundo.

A Bolsa Amarela, de Lygia Bojunga é utilizada como dispositivo para o despertar e o contristar da consciência, para a expansão da capacidade e interesse de analisar o mundo.

Lembrando o enredo: Raquel é a filha mais jovem do casal, portanto, a única que é criança ainda. Uma diferença de dez anos a separa dos seus irmãos, por isso eles não lhe davam atenção devida. Eles consideravam que as crianças não sabiam grande coisa. Por se sentir muito só e oprimida, Raquel começa a escrever para os seus amigos imaginários, com os quais compartilhava três grandes desejos: ser um rapaz, crescer rapidamente e ser uma escritora.

Certo dia, Raquel ganhou uma bolsa amarela, que foi enviada num pacote oferecido pela tia Brunilda. E, desta forma, a bolsa passou a ser, simbolicamente, o refúgio ideal das suas invenções e das suas vontades. Tudo se acomodava lá dentro. A bolsa amarela

¹⁵ CANDIDO, António, *Direitos humanos e literatura*, in FESTER, António Carlos Ribeiro. *Direitos humanos e...* São Paulo, «Comissão de Justiça Paz de São Paulo», Brasiliense, 1989, p. 115.

acabou por ser a casa de dois galos, de um guarda-chuva-mulher, de um alfinete de segurança e de muitos pensamentos e histórias inventadas pela criança.

Raquel, através das suas histórias conta-nos factos do seu quotidiano, misturando o mundo real da família ao mundo criado pela sua imaginação, repleto de amigos secretos e de fantasias. Portanto, ao mesmo tempo que acontecem factos reais e fantásticos, uma aventura espiritual se processa e a protagonista vai de encontro à sua afirmação como pessoa.

No enredo, concebido com base em estereótipos femininos, surge também a questão relacionada com o feminino e com a sua posição na sociedade. Apercebemo-nos desta questão logo na primeira página da narrativa, onde a vontade de Raquel em ser um rapaz nos dá o norte que, seguidamente, encontraremos ao longo do enredo. Esta vontade vem complementada de outros fortes desejos: a de crescer e deixar, portanto, de ser criança, mas também o de ser uma escritora.

Mas, dos três desejos de Raquel, terão uma posição dominante e constante na narrativa de Bojunga dois deles: o de ser mulher/escritora e o conflito da relação masculino/feminino. De facto, Raquel não se conforma em não poder desempenhar tarefas que só eram atribuídas aos rapazes e deseja, assim, libertar-se de um arquétipo de procedimentos que lhe foram imputados:

Se eu quero jogar uma pelada, que é o tipo do jogo que eu gosto, todo mundo faz pouco de mim e diz que é coisa pra homem; se eu quero soltar pipa, dizem logo a mesma coisa. É só a gente bobear e fica burra: todo mundo tá sempre dizendo que vocês têm que meter as caras no estudo, que vocês é que vão ser chefe de família, que vocês é que vão ter tudo. Até para resolver casamento – eu não te vejo – a gente fica esperando vocês decidirem¹⁶.

O discurso da protagonista vem de encontro às preocupações e ao debate das mulheres na década de setenta, quando o movimento hippie, tendo por ideal ideias de Betty Friedman, luta pela igualdade entre os sexos, qualquer que fosse a sua raça, sexo ou cor. No entanto, no final da história, Raquel abriu a bolsa amarela e retirou a sua vontade de ser garoto e de ser grande, o que prova que a protagonista assumiu a sua

¹⁶ NUNES, Lygia Bojunga, *A Bolsa Amarela*, São Paulo, Agir, 1986, p.16.

identidade feminina e, por isso, poderá crescer normalmente¹⁷. Por outro lado também, a menina obtém, graças à escrita, a concretização que busca na vida real. O mundo da fantasia passa a ocupar um lugar importante na sua vida, pois a vontade de escrever é a única que prevalece, como podemos observar:

*- E a tua vontade de crescer?
- Ah, essa eu não vou soltar. Mas, sabe? Ela agora não pesa mais nada: agora eu escrevo tudo que eu quero, ela não tem tempo de engordar¹⁸.*

Raquel reivindica, deste modo, o seu direito à escrita e notamos que esta é também uma das questões levantadas pela escritora na narrativa. Naquela época, a mulher defrontava-se com a pesada herança do mito do escritor masculino. Em *Escritora, Escritas, Escrituras*, Norma Telles relata a dificuldade da mulher em passar de poetisa a escritora, uma vez que esta função era atribuída aos homens. A mulher para se assumir, como escritora deveria

[...] matar o anjo do lar, a doce criatura que segura o espelho de aumento, e teria que enfrentar a sombra, o lado do anjo, o monstro da rebeldia ou da desobediência¹⁹.

A protagonista, ao mesmo tempo que adquire a sua identidade feminina, acrescenta também o seu lado imaginativo e mostra que é possível ser mulher criadora, conseguindo libertar-se do papel insignificante destinado à mulher na escrita. Ainda neste contexto de identidade masculina/feminina existe outra personagem utilizada por Lygia Bojunga, em *A Bolsa Amarela*, para tratar este tema. Referimo-nos ao galo Afonso, personagem conotado, com a visão masculina e que expressa a seguinte problemática: se as mulheres possuem realmente vontade de ser donas de si próprias, ou seja, se são capazes de viver o seu próprio destino? Vejamos:

Então eu chamei minhas quinze galinhas e pedi, por favor, pra elas me ajudarem. Expliquei que vivia muito

¹⁷ NUNES, Lygia Bojunga, *A Bolsa Amarela*, ed. cit., p.113.

¹⁸ *Ibid.*, p.132.

¹⁹ TELLES, Norma, *História das Mulheres no Brasil*, São Paulo, Contexto, 2000, p.408.

cansado de ter que mandar e desmandar nelas todas as noite e dia. Mas elas falaram. «Você é nosso dono. Você é que resolve tudo pra gente.» Sabe, Raquel, elas não botavam um ovo, não davam uma ciscadinha, não faziam coisa nenhuma, sem vir perguntar: «Eu posso?» E eu respondia: «Ora, minha filha, o ovo é seu, a vida é sua, resolve você como você achar melhor», elas desatavam a chorar, não queriam mais comer, emagreciam, até morriam. Elas achavam que era melhor ter dono mandado que ter que resolver qualquer coisa. Diziam que pensar dá muito trabalho²⁰.

Esta problemática reflecte, com alguma nitidez, o contexto social da época e o lugar da mulher que não tinha sido instruída para os novos desafios que lhe eram colocados. Em *A Bolsa Amarela*, “Rei”, é o nome do galo que não quer mandar e “Terrível” é o galo-de-briga que quer a paz. Aqui vemos alguns exemplos que se cruzam na narrativa de Bojunga, que (te) matiza as questões de busca por uma marca própria, a discussão de uma direcção, a contestação dos papéis pré-estabelecidos, as injustiças cometidas contra os “diferentes”.

O domínio descritivo de Lygia Bojunga também abrange temas relacionados com poder e a rejeição e com a liberdade de manifestação em contexto social. A autora dá argumentos ao leitor para se identificar com as condições, sentimentos e acções que encontramos nas personagens. Ela cria um clima de identificação com os factos, de forma a prender-lhes a atenção e a desperta-lhes curiosidade e imaginação. Segundo Bruno Bettelheim, para que uma história possa verdadeiramente prender a atenção e enriquecer a personalidade:

[...] tem de estimular a sua imaginação; tem de ajudá-la a desenvolver o seu intelecto e esclarecer as suas emoções; tem de estar sintonizadas às suas angústias e as suas aspirações; tem de reconhecer plenamente as suas dificuldades e, ao mesmo tempo, sugerir soluções para os problemas que a perturbam [...] precisa de estar simultaneamente relacionada com todos os aspectos da sua personalidade [...] e dando-lhe confiança em si própria e no futuro²¹.

²⁰ NUNES, Lygia Bojunga, *A Bolsa Amarela*, ed. cit., p.35.

²¹ BETTELHEIN, Bruno, *A psicanálise dos Contos de fadas*, Lisboa, Editora Bertrand, 2006, p.11.

É a partir da história de Raquel (uma personagem que se apresenta em conflito consigo mesma e com a família, dado o facto desta reprimir as suas vontades), que se enquadra a oposição à estrutura familiar ancestral. E essa menina, afectiva e sonhadora, conta-nos o seu dia-a-dia, onde o mundo real e o mundo criado pela sua imaginação, povoado de amigos ocultos e fantasistas se interligam, ao mesmo tempo que os factos reais e os fantásticos se cruzam numa aventura única e íntima. E assim, Raquel que segue rumo à sua auto-afirmação como pessoa.

Assim, *A Bolsa Amarela* prefigura e sugere uma postura de insubmissão da criança face às regras impostas pelos adultos. Raquel é, de certa forma, um brinquedo, um objecto infantil nas mãos dos seus familiares, por isso, vai controlando os seus desejos dentro da bolsa. Na narrativa, os pré-julgamentos contra as crianças e contra a mulher, impostos pelos adultos, vão sendo questionados pela protagonista e evidenciados através das acções.

Esta narrativa reveste-se, pois, de grande utilidade ao abrir pistas de reflexão sobre o papel do ser humano na sociedade, e apela a cada leitor para que tome consciência da sua identidade própria e para que escolha o caminho correcto sem olhar às diferenças, sem preconceitos e sem discriminação.

Chama-se também a atenção para o facto de, frequentemente, haver nas obras de Lygia Bojunga a presença de narrativas encaixadas, devido à aparição de novas personagens. Ou seja, há “histórias dentro da história” e essas histórias encaixadas são da responsabilidade dos novos protagonistas aos quais vão sendo dada a oportunidade de relatarem as suas histórias de vida, o que explica o “eu estou aqui agora” da nova personagem²².

Podemos dizer, pois, que essas “histórias dentro das histórias” funcionam como um espaço de consciencialização para as personagens que escutam, visto que é através delas, que os conflitos apresentados no enredo irão encontrar os seus desfechos. De acordo com Tzvetan Todorov, “*é a narrativa que importa para o desenvolvimento ulterior da intriga*”²³.

Esta é mais um recurso lúdico da escritora que desta forma sugere aos leitores que as narrativas nascem de outras narrativas. Exemplos deste artifício narrativo são encontrados, entre outras obras de Lygia Bojunga, na obra em estudo *A Bolsa Amarela*.

²² TODOROV, Tzvetan, *As estruturas narrativas*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1970, p.123.

²³ *Ibid.*, p.127.

Nesta, a estrutura da narrativa é organizada com base numa narrativa principal onde se vêm encaixar outras narrativas que com ela se vão cruzando. A história narrada é pautada por analepse²⁴, por episódios do passado rememorados:

*[...] Era tão bom quando eu morava lá na roça. A casa tinha um quintal com milhões de coisas, tinha até galinheiro. Eu conversava com tudo o que era galinha, cachorro, gato, lagartixa [...] Tinha árvore pra subir, rio passando no fundo, tinha casa esconderijo que a gente podia ficar escondida a vida toda [...] Meu pai e minha mãe viviam rindo, andavam de mão dada, era uma coisa muito legal da gente ver [...]*²⁵

Além das analepses, na *A Bolsa Amarela* também as prolepse²⁶ projectam os desejos e planos futuros:

*[...] Acho que o único jeito é [...] voltar pró quintal [...] Lá o pessoal anda de mão, não tem briga, não tem cara amarrada, e ainda por cima tem gato, rio galinheiro e aposto que até coelho tem [...] Então inventei a viagem*²⁷.

Na narrativa principal há a história de Raquel, e as histórias que Raquel vai criando, o que permite que não só à protagonista, como também aos outros personagens de se “libertarem” dos papéis que lhe são impostos e, esta prática presente na narrativa, parece ser um convite ao leitor para fazer parte deste “libertar” e deste “descobrir” como sujeito das suas acções.

²⁴ Analepse termo mais utilizado em literatura, é a interrupção de uma sequência cronológica narrativa pela interpolação de eventos ocorridos anteriormente. É, portanto, uma forma de anacrónica ou seja, uma mudança de plano temporal. In: REIS, Carlos, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1987. p. 26.

²⁵ NUNES, Lygia Bojunga, *A Bolsa Amarela*, ed. cit., p.18.

²⁶ “Prolepse” é uma figura de sintaxe onde ocorre o deslocamento de um termo de uma oração para outra que a precede, com o que adquire excepcional valor. Ao contrário de “Analepse”, a prolepse é um recurso narrativo através do qual se pode descrever o futuro; um acto futuro; prever o futuro, etc. In: REIS, Carlos, *Dicionário de Narratologia*, ed. cit., p. 332.

²⁷ NUNES, Lygia Bojunga, *A Bolsa Amarela*, ed. cit., p.19.

A escritora, ao utilizar a técnica das “narrativas encaixadas”, constrói a sua obra em dois planos: o plano horizontal, em que se desenvolvem as acções sequenciais vividas pelos personagens, e o plano vertical, no qual a narrativa se volta para os conflitos interiores de cada um dos personagens.

Lygia Bojunga ao inventar Raquel, personagem “escritora”, parece pretender valorizar o acto de narrar visto ser uma tarefa que oferece e motiva uma transformação: trocar vivências e experiências negativas. E tal como a tarefa de “escrever”, a tarefa de “ler” é também um acto de criação e de transformação.

2. Definições e Fronteiras

2.1 O Fantástico e o Maravilhoso

As mais antigas narrativas da humanidade são fantásticas²⁸: basta pensar nos mitos, nas epopeias e nos contos populares. Só muitos séculos depois é que a literatura passou a produzir um “realismo sério”, ou seja, um texto verosímil²⁹.

Existem, porém, graus de afastamento. Nos contos de fadas, o mundo da realidade é deixado de lado para dar lugar ao sistema espiritual de crenças e ao ensinar de situações que configuram um mundo “outro”. A realização de desejos, os poderes secretos, a animação de objectos inanimados, enfim, todos os elementos comuns aos contos de fadas, ajudam a abrir caminhos a esses mundos inacessíveis³⁰.

Uma outra categoria de conto que se afasta ainda do real, mas onde a fantasia já não é tão impossível, permite que os seres humanos vivam num universo dito “normal” e convivam com seres sobrenaturais. Esses seres são geralmente inseridos na narrativa, mas objecto de questionamento, por parte das personagens que vivem as histórias e à partida do próprio leitor da ficção. Mas o leitor defronta-se com duas ordens antitéticas: a da razão e o da (des)razão, a natural e a do sobrenatural.

Este tipo de ficção faz nascer um debate entre o real e o irreal, e é particularmente fecundo no conto fantástico que desabrochou a partir do século XVIII. Esse é também o tipo de texto fantástico que o século XIX vai privilegiar.

Arvère Barine escreve referindo-se ao século XIX:

Nosso século foi favorável à literatura fantástica. Nele ela encontrou seu renascimento, do qual nós não vimos senão a aurora. A honra dessa nova floração tem origem

²⁸ É importante lembrar que o fantástico das primeiras narrativas e numa perspectiva teórica ou numa definição mais rigorosa, deve ser chamado de “maravilhoso”.

²⁹ *Verosímil*: semelhante à verdade. Teoricamente seria aquele que convence o leitor por sua fidelidade à natureza.

³⁰ Freud mostra-nos que existe um maravilhoso absoluto que é o mundo do faz-de-conta em si: a ficção mais radical, ou seja, no conto de fadas, existe contrariedade para o artifício ficcional um sistema animista de crenças, é o domínio da prosopopeia: as coisas têm alma, as plantas falam, os animais participam da vida do ser humano, tudo isto, sem causar estranheza ao leitor e este, não questiona sobre a verosimilhança neste universo ficcional.

*provavelmente na ciência. [...] A ciência torna-se [...] a aliança e, mais ainda, a inspiradora do escritor fantástico: ela o encoraja a sonhar mundos imaginários ao falar-lhe sem cessar de mundos ignorados*³¹.

Como sabemos, o fantástico, como gênero literário, surge no século XVIII, com Jacques Cazotte³². Paradoxalmente, ele surge em pleno século das luzes, ou seja, num momento da afirmação do empirismo e da rejeição de toda metafísica, religiosa ou não.

Este grande movimento de racionalização, segundo alguns autores, é inaugurador da Modernidade. O Iluminismo de Voltaire, de Montesquieu ou Diderot³³, acaba por não dar conta da singularidade e da complexidade do processo de individualização.

O novo gênero fantástico, especialmente no século XVIII e XIX, explora o choque entre a natureza e a sobrenatureza. A ambivalência da narrativa fantástica do século XVIII reenvia o leitor à homóloga ambivalência existente na sociedade da época das luzes, quer quanto às teorias do conhecimento quer quanto às suas crenças. Não devemos deixar de considerar que não se deve analisar o fantástico de um ponto de vista formal sem ter em vista o seu enraizamento social.

Tzvetan Todorov constrói um modelo sistêmico, teórico do fantástico, baseado numa enunciação simples, a da indecisão do leitor que se deve manter até o final da narrativa:

*O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural*³⁴.

O referido autor deixa claro que, quando uma certa ambiguidade se mantém até o fim de uma aventura sem que se esclareça e se distinga se é um sonho ou uma realidade, somos conduzidos ao âmago do fantástico³⁵.

³¹ BARINE, Arvède, *Poètes et névroses*, 2.ed. Paris, Hachette, 1908. p.03.

³² Jacques Cazotte, escritor francês conviveu com a corte de Luis XVI. Ocupou-se de ocultismo e foi executado como conspirador monarquista. O romance de Cazotte, *O Diabo Apaixonado* serviu de inspiração e de intertexto a alguns autores. As novelas de Maupassant, entre outros, são disso um bom exemplo.

³³ Autores que pretendem oferecerem uma explicação racional e lógica do mundo e da história.

³⁴ TODOROV, Tzvetan, *As estruturas narrativas*, ed. cit., p. 148.

Seguindo o pensamento de Tzvetan Todorov, se ao sobrenatural é dada uma explicação racional, o texto deixa de ser fantástico para se incluir num género próximo: “estranho”. Assim, se o sobrenatural é aceite sem questionamento, estamos no domínio do “maravilhoso”. O autor afirma ainda que um género se define sempre em relação aos géneros que lhe são vizinhos, como o estranho³⁶ ou o maravilhoso³⁷.

Quanto ao maravilhoso sabemos que é uma categoria poética que tem a sua origem nos textos dos ritos mágicos. Todas as civilizações tiveram seus rituais mágicos que celebravam as crenças respectivas. Nelly Novaes Coelho vai ainda mais longe defendendo que:

[...] os contos maravilhosos têm origem oriental, e diferentemente dos contos de fadas, lidam com uma “temática social”: o herói ou anti-herói, que é uma pessoa de origem humilde ou que passa por grandes privações, triunfa ao conquistar riqueza e poder³⁸.

³⁵ O fantástico exige três condições: É necessário que o enredo exija do leitor a considerar o plano das personagens, como um mundo de pessoas vivas e hesitar entrem a explicação o natural e o sobrenatural dos fatos evocados; Essa hesitação deve ser sentida não só pelo leitor, mas também pelo personagem; O leitor deverá adoptar uma atitude em relação ao texto, recusando a interpretá-lo alegoricamente e também poeticamente. O género fantástico nos remete a temas, com elementos sobrenaturais, como o incesto, o amor homossexual, o amor a vários, a necrofilia, a sensualidade excessiva, ou seja, uma infinidade de temas proibidos estabelecida pela censura e também que reina a psique dos autores. Podemos então, assim dizer que, fantástico é um meio de combate contra a censura.

³⁶Se decidir que as leis do real continuam inatas e dão uma explicação ao fato, podemos dizer que a obra se trata do género estranho. É considerado aquele em que os acontecimentos parecem ser sobrenaturais, porém ao longo da história recebe umas explicações racionais, que conduz o leitor e a personagem acreditar na interferência do sobrenatural, denominado “sobrenatural explicado”. Ex: os milagres, as coincidências, o sonho, a influência das drogas, a ilusão dos sentidos e por fim, a loucura. Além desses casos, também há o “estranho puro”, no qual as obras pertencentes a esse género, relatam fatos que são explicáveis pela lei da razão, porém são considerados fatos chocantes, insólitos e incríveis. Podemos dizer que, o estranho tem duas fontes: as coincidências e o sobrenatural.

³⁷ Se o leitor ou a personagem decide que deve admitir novas leis da natureza consideradas inexplicáveis, entramos no género maravilhoso. O “fantástico-maravilhoso” contém elementos que terminam no sobrenatural. São narrativas que se aproximam do “fantástico-puro” pelo fato não ter sido explicado racionalizado, por isso, nos sugere a existência do sobrenatural. Quando os acontecimentos podem ter uma explicação racional é justificada pelo “sonho” e com as ilusões de sentido. O maravilhoso puro também não tem limites nítidos, assim como o estranho. No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam reacção única nas personagens e nem no leitor implícito. Essa não é uma caracterização do maravilhoso, mas sim da própria natureza dos fatos. Ex: os contos de fadas, a ficção científica são variedades do maravilhoso, porém nos levam para longe do fantástico,

³⁸ COELHO, Nelly Novaes, *O Conto de Fadas*, São Paulo, Ática, 1987. Disponível em: «http://pt.wikipedia.org/wiki/Contos_maravilhosos» acesso em: 10 set 2009.

De acordo com António Geraldo Cunha, o termo “maravilhoso” é derivado de “maravilha”, que vem do latim *mirabilia*, um nominativo neutro, plural de *mirabilis*. Refere-se a acto, pessoa ou coisa admirável, ou prodígio³⁹. Porém, na teoria literária, é um termo historicizado.

No maravilhoso aceita-se a interferência de deuses ou de seres sobrenaturais (fadas, anjos, etc). Também fazem parte do maravilhoso os elementos pagãos celtas, por exemplo, ou elementos cristãos nomeadamente a interferências de seres miraculosos como os anjos, os demónios e os santos. As literaturas gregas, latinas e a época do Renascimento estão repletas de elementos pertencentes ao maravilhoso pagão. Na literatura medieval, por exemplo, predomina o maravilhoso cristão misturado com tópicos celtas. Lembramos que, no final da Idade Média, já Dante já utilizava o maravilhoso pagão greco-latino, à mistura com o cristão⁴⁰.

De acordo com Nelly Novaes Coelho, o maravilhoso é uma das formas literárias mais importantes por mostrar que a fantasia e a imaginação são essências à condição humana. Afirma-nos ainda que o maravilhoso foi a fonte, o modelo donde nasceria a literatura infantil⁴¹.

Tzvetan Todorov define o “fantástico maravilhoso” como:

[...] a classe da narrativa que se apresenta como fantástica e que termina no sobrenatural. São essas as

³⁹ CUNHA, António Geraldo da, *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

⁴⁰ Os relatos maravilhosos são aqueles que, mesmo situados fora do mundo da realidade, narram acontecimentos ocorridos num passado cronologicamente indeterminado. O narrador é onisciente e apresenta seu relato de tal forma que não há espaço para questionar sua história, coerente em si mesma. Entre esses relatos se encontram os contos folclóricos e de fadas, que figuram entre as primeiras manifestações literárias não escritas. Uma das compilações mais importantes desse tipo de relato é atribuída aos irmãos Grimm. No livro *Kinder und Hasmärchen* (1812-1822), recolheram grande número de narrativas da tradição popular alemã. Dentro do maravilhoso se incluem outras modalidades narrativas de grande difusão, tais como o romance pastoril, iniciado pelo italiano Jacopo Sannazzaro, com *Arcádia* (1504); o romance bizantino, que começou a ser escrito ainda no mundo helénico; a alegoria ocultista medieval e as histórias de cavalaria, iniciadas com as lendas do rei Artur, *Os cavaleiros da Távora Redonda e a busca do Santo Graal*. Ao maravilhoso pertencem ainda obras como *Gulliver's Travels* (1726), de Jonathan Swift; *Wonderful Wizard of Oz*, de Frank Baum; *Die unendliche Geschichte* (1979), de Michael Ende, e *The Lord of the Rings* (1954-1955), no qual o autor, J. R. R. Tolkien, ao mesmo tempo em que trata temas como o poder, ambição, guerra e morte numa dimensão muitas vezes épica, concretiza uma das maiores criações mitológicas da literatura de todos os tempos.

⁴¹ COELHO, Nelly Novaes, *A Literatura Infantil, História, Teoria, Análise*, São Paulo, Editora Global, 1982, p.85.

narrativas mais próximas do fantástico puro⁴², pois este, pelo próprio facto de algumas acções não terem explicação ou razão, sugere-nos a existência do sobrenatural. O limite entre os dois será o incerto; entretanto, a presença ou ausência de certos pormenores nos permitirá sempre decidir⁴³.

Após estes esclarecimentos, é necessário diferenciar o conto maravilhoso do conto de fadas, pois as duas categorias fazem parte do maravilhoso, enquanto género.

Os contos de fadas, de origem celta, apresentam uma problemática existencial: o herói necessita de vencer obstáculos para alcançar a sua auto-realização. E, como já referimos, os contos maravilhosos de origem oriental, apresentam uma problemática social: o herói ou anti-herói encontrará sua auto-realização na conquista de bens e de poder. Normalmente, a aventura ou busca de algo, parte, geralmente, da necessidade de sobrevivência dos protagonistas.

É importante ressaltarmos que todo o *conto de fadas* é um ‘conto maravilhoso’, mas porém este nem sempre é um conto de “fada”. Nelly Novaes Coelho dá-nos a seguinte definição de *conto maravilhoso* como:

[...] a narrativa que decorre em um espaço fora da realidade comum em que vivemos, e onde os fenómenos não obedecem às leis naturais que regem. No início dos tempos, o Maravilhoso foi a fonte misteriosa e privilegiada de onde nasceu a Literatura⁴⁴.

Embora pertencendo ambas ao género maravilhoso, o conto de fadas e o conto maravilhoso revelam atitudes muito diferentes diante da vida. O conto de fadas está mais ligado ao ideal, aos valores eternos, ao espírito, ao passo que, o conto maravilhoso reflecte principalmente o sensorial, o concreto, a vida prática. Uma das características principais do conto maravilhoso é a presença do “objecto mágico”, que permite aos heróis a realização de tarefas difíceis ou impossíveis.

⁴² O “estranho puro” é encontrado nas obras nas quais são relatados acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que se caracterizam pelo seu carácter extraordinário e singular. A descrição dos factos narrados no “estranho puro”, mostram a presença de alguma coisa estranha, mas explicável, ou seja, há sempre um carácter extraordinário na situação, porém tudo pode ser explicado pelas leis da razão.

⁴³ TODOROV, Tzvetan, *As estruturas narrativas*, ed. cit., p. 159.

⁴⁴ COELHO, Nelly Novaes, *A Literatura Infantil: História, Teoria, Análise*, ed. cit., p.85.

O russo Wladimir Propp, que estudou a morfologia do conto, apresenta cinco características principais em que assentam os contos maravilhosos e também os contos de fada. São elas: a aspiração, a viagem, os obstáculos, a mediação e a conquista do objectivo⁴⁵.

No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam reacções muito particulares, quer às personagens, quer aos leitores. Portanto, não é a atitude face aos acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas antes, a própria natureza dos factos.

A narrativa parte sempre de uma situação inicial de equilíbrio, mas este é quebrado pela introdução de um elemento mágico ou pelo falecimento e/ou afastamento de uma das personagens. Esta quebra de equilíbrio gera um conflito e, deste modo, toda a narrativa se desenvolve na busca de uma solução. Resolvido o conflito, o equilíbrio restabelecido não será mais o mesmo, mesmo que possa ser parecido com o inicial.

Segundo Todorov, temos:

[...] dois tipos de episódios numa narrativa: os que descrevem um estado de equilíbrio ou desequilíbrio, e os que descrevem a passagem de um estado a outro. O primeiro tipo será relativamente estático e, pode-se dizer, iterativo: o mesmo tipo de acções poderia ser repetido indefinidamente. O segundo, em compensação, será dinâmico e só se produz, em princípio, uma única vez⁴⁶.

Neste aspecto, a *A Bolsa Amarela* apresenta-nos dois equilíbrios semelhantes, mas não idênticos. No começo da narrativa há uma situação estável. A protagonista vive no seio da sua família, participa numa micro-sociedade que tem as suas leis próprias.

Sobrevém de seguida as suas vontades que vão engordando, ou seja, algo que rompe a calma, que introduz um desequilíbrio, ou, podemos também dizer, um equilíbrio negativo. Por esta razão Raquel, através do seu imaginário, dos seus devaneios, deixa, por alguma razão, a sua casa. No final da narrativa, depois de ter superado muitos obstáculos, Raquel, assumindo agora conscientemente os seus sentimentos e tendo organizado os seus conflitos, reintegrará o lar. O equilíbrio

⁴⁵PROPP, Wladimir, *Morfologia do conto maravilhoso*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1984.

⁴⁶TODOROV, Tzvetan, *As estruturas narrativas*, ed. cit., p. 40.

restabelecido não é o mesmo do começo, pois Raquel não é a mesma criança insegura e revoltada, mas sim uma jovem que passou a compreender-se melhor e a compreender também os adultos. Assistimos, assim, na narrativa à passagem do desequilíbrio para o equilíbrio emocional.

Os acontecimentos sobrenaturais, fruto dos seus devaneios, dos seus sonhos diurnos⁴⁷, intervêm para romper o desequilíbrio mediano e provocar a longa demanda em busca do equilíbrio emocional. Os elementos de teor maravilhoso aparecem nos episódios da narrativa que fazem essa transição, ou passagem de um estado para outro.

Esse é o elemento maravilhoso que melhor preenche a função precisa de despertar uma modificação da situação e romper o desequilíbrio. De facto, nos contos maravilhosos é o elemento sobrenatural⁴⁸ que modifica o equilíbrio anterior. Como Tzvetan Todorov afirma:

[...] a função social e a função literária do sobrenatural são únicas: trata-se da transgressão de uma lei. Seja no interior da vida social ou na narrativa, a intervenção do elemento maravilhoso constitui sempre uma ruptura no sistema de regras preestabelecidas, e acha nisso sua justificação⁴⁹.

Estes elementos distintivos levam-nos a que considerar que *A Bolsa Amarela* não é como um conto maravilhoso puro pelo facto desta narrativa não conter certos elementos característicos e fundamentais do conto maravilhoso. Assim, se repararmos no foco narrativo em *A Bolsa Amarela* vemos que ele é assumido pela 1ª pessoa, ou seja, por um agente “interno”. A narradora é um *eu* que está dentro dos factos narrados e, portanto, “subjectivo”. Tudo flui, a partir desse *eu*:

Eu tenho que achar um lugar pra esconder as minhas vontades. Não digo vontade magra, nem pequenina, que nem tomar sorvete a toa hora, dar sumiço da aula de matemática, comprar um sapato novo que não aguento mais o meu. Vontade assim todo mundo pode ter que não tô ligando a mínima. Mas as outras – as três vontades

⁴⁷ Mundo criado pela imaginação, povoado de amigos secretos, animais e objectos que falam, pensam, sentem e exercem acções nas fantasias de Raquel.

⁴⁸ Mesmo que seja por devaneios diurnos, ou nocturnos.

⁴⁹ TODOROV, Tzvetan, *As estruturas narrativas*, ed. cit., p. 164.

*que vão crescendo e engordando a vida toda – ah, essas eu não quero mais mostrar*⁵⁰.

Deste modo, percebemos que saímos do circuito habitual do conto maravilhoso, já que neste o foco narrativo é, geralmente, na 3ª pessoa. Mas é exactamente graças ao jogo narrativo ou ao foco na 1ª pessoa que resulta a variada estrutura da história que narra a aventura criada pela imaginação da protagonista. De acordo com Nelly Novaes Coelho, no conto moderno a 1ª pessoa pende para uma dimensão dialéctica que é sempre uma espécie de diálogo com alguém – o leitor “virtual”⁵¹.

Também graças à linguagem, que chama vivamente a atenção, em *A Bolsa Amarela* há associações de algumas palavras e de termos característicos da oralidade brasileira, desfazendo-se, assim, os padrões tradicionais da linguagem simples e directa do maravilhoso puro:

*Quando o pessoal me viu carregando aquele peso, eles disseram que tava maluca: eu não podia ir pró almoço levando uma bolsa enorme, ridícula, de gente grande, e não sei que mais. [...] Eu guardo aqui dentro umas coisas muito importantes. Umas coisas que eu ainda não tô podendo nem querendo mostrar pra ninguém*⁵².

No maravilhoso puro, a acção segue uma sequência linear à qual obedece uma ordem cronológica e uma relação de causalidade. Para além disso, o tempo é indefinido e extra temporal. A frase introdutória “Era uma vez...” leva-nos a um passado longínquo e a uma indeterminação temporal, o que é uma qualidade quando se trata do maravilhoso tradicional.

Já na narrativa em estudo, o tempo não segue uma ordem sequencial e a omissão temporária de dados faz com que se aumente o poder sugestivo da obra, o que

⁵⁰ NUNES, Lygia Bojunga, *A Bolsa Amarela*, ed. cit., p.11.

⁵¹ COELHO, Nelly Novaes, *A Literatura Infantil: História, Teoria, Análise*, ed. cit., p.102.

⁵² NUNES, Lygia Bojunga, *A Bolsa Amarela*, ed. cit., p.68.

mobiliza, na consciência do leitor, a imaginação de hipóteses para o preenchimento de vazios⁵³.

Os espaços referenciados em *A Bolsa Amarela* são espaços abertos, como a praia e o mar. Mas também existem espaços fechados: a bolsa, o barco, a casa, escola e também há espaços de fronteiras, como as portas e as janelas. Além destes existem igualmente espaços urbanos, naturais e sociais, para além de espaços simbólicos e fantásticos. Esses espaços autorizam leituras simbólicas dependendo das condições que a personagem está vivendo. Nisso de diferencia do maravilhoso puro, em que o espaço é indeterminado, hagiográfico e também extra espacial.

Uma outra característica marcante do maravilhoso puro é que este pode optar, ou não como já referimos, pela interferência de deuses, de seres sobrenaturais ou pela presença de fadas que farão uso de magia e de encantamentos. Na narrativa analisada a protagonista uma menina de 9 anos de idade, esperta e criativa, e que age por sua conta e se movimenta sem a ajuda de um agente exterior, ou seja, utiliza apenas a sua imaginação e seus devaneios para se deslocar de um lado para o outro. A protagonista não depende de encantamentos ou de magias para o fazer, mas usa somente os seus devaneios. O único artifício utilizado parte da sua imaginação. A escritora nesta narrativa dispensa o recurso a magias e a encantamentos e substitui-os pela imaginação criativa de Raquel que constrói ela própria as outras personagens, os seus amigos imaginários, humanos e não humanos.

Em *A Bolsa Amarela*, os aspectos lúdicos encontram-se em perfeito equilíbrio entre a liberdade do imaginário e as restrições do real. Mas, ao mesmo tempo que se sucedem episódios reais e fantásticos, uma aventura espiritual se processa e a protagonista segue rumo à sua afirmação. Lygia Bojunga Nunes concilia, deste modo, o real e o maravilhoso, afastando-se, assim, da estrutura tradicional do maravilhoso puro.

Importa referir pois que, em nosso entender, tendo em consideração as suas respectivas finalidades psicológicas, *A bolsa Amarela* não é um conto especificamente destinado para crianças, mas antes para uma camada juvenil mais adulta, pois conforme afirma Bárbara Vasconcelos de Carvalho:

⁵³ ANDO, Marta Yumi, *Os lugares vazios no sofá: leituras e releituras da obra lygiana*, Disponível em: «<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActasSciHumanSocSci/article/viewFile/195/143>». Acesso em: 4 dez 2007.

Na literatura infanto-juvenil são [as finalidades psicológicas] que visam à formação da conduta ou carácter, através [...] da sensibilidade estética, não só em relação aos valores literários, mas também a todos os demais valores humanos⁵⁴.

A este propósito, não podemos esquecer que a obra foi publicada na época da ditadura e que, sobretudo, a protagonista faz uma crítica contundente à sociedade e à família, críticas estas que no conto tradicional não atormentam os heróis. Para além disso, a escritora usa um diálogo transparente, aproxima a linguagem escrita da linguagem falada, propicia uma espécie de pacto entre narrador/ leitor e personagens. Uma linha quase imperceptível entre o real e o imaginário faz com que o leitor mergulhe em emoções e sensações que poderiam ser vivenciadas no quotidiano.

Diferentemente ainda do conto maravilhoso tradicional, ela convida o leitor a renunciar à individualidade em nome de um ideal colectivo. *A Bolsa Amarela*, destina-se, como atrás mencionamos, a uma camada de leitores juvenis, estimulando-a a ajustar-se às circunstâncias, a ser críticos e a buscar a própria felicidade.

Se no conto maravilhoso tradicional os valores estão de antemão estabelecidos e consagrados, não havendo lugar para questionamentos, em *A Bolsa Amarela*, os códigos impostos são rejeitados e a personagem ousa procurar a liberdade, a autenticidade, a criatividade, ou seja, a busca de si mesmo. O conto maravilhoso tradicional estimula o leitor a seguir regras para ser feliz, enquanto que este conto aconselha, de maneira muito directa o leitor a conquistar a sua identidade, sem medos ou receios, na busca da felicidade.

2.2 A narrativa maravilhosa como um trampolim para a integração psicossocial da criança

A definição de literatura infantil, segundo Bárbara Vasconcelos de Carvalho é

⁵⁴ CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de, *Literatura Infantil*, São Paulo, Editora Edart, 1982, p.161.

*[...] tudo aquilo que, depois de sua aceitação, se fixou e se imortalizou através dela [...] é uma fórmula ou uma forma sintética [...] é portanto, aquela que nem sempre ela a elege; acontecendo não raro o contrário*⁵⁵.

A origem da literatura infantil deve-se à necessidade intrínseca do homem em contar histórias, desde o momento, em que sentiu o desejo de transmitir a outrem as suas experiências com algum significado para a vida. São os *contos maravilhosos* e os *contos de fadas*, aquelas narrativas que mais ensinamentos trazem para o universo infantil.

Com o surgimento da Literatura o homem descobriu que a palavra possui algo de mágico, que ela tem um poder extraordinário. Ela condiciona comportamentos intimidando, ordenando, informando. A literatura infantil surge durante no século XVII, com características próprias, pois era sobretudo destinada às crianças filhas da burguesia. As histórias eram um instrumento da pedagogia. E assim, é a partir desta época que as crianças passam a ser consideradas como seres diferente do adulto e com necessidades próprias, recebendo uma educação específica em ordem à sua preparação para a vida adulta.

De acordo com a (re) descoberta da Literatura Infantil, Nelly Novaes Coelho afirma que:

*O caminho para a redescoberta da Literatura Infantil em nosso século, foi aberto pela Psicologia Experimental, que, relevando a inteligência como o elemento estruturador do universo que cada indivíduo constrói dentro de si, chama a atenção para os diferentes estágios do seu desenvolvimento (da infância à adolescência) e sua importância fundamental para a evolução e formação da personalidade do futuro adulto. Revelou, ainda que, cada estágio correspondente a uma certa fase de idade. A sucessão das fases evolutivas da inteligência (ou estruturas mentais) é constante e igual para todos. A “idade” correspondente a cada uma delas pode mudar, dependendo da criança ou do meio em que vive*⁵⁶.

⁵⁵ CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de, *Literatura Infantil*, ed. cit., p.48.

⁵⁶ COELHO, Nelly Novaes, *A Literatura Infantil: Teoria – Análise – Didáctica*, São Paulo, Ed. Ática, 1991, p. 26.

E assim, no ramo da literatura, tenta-se equacionar a “natureza” da matéria literária às faixas etárias considerando-se que a sequência das fases evolutivas da inteligência é contínua e igual para todos, porém as idades é que podem variar, dependendo da criança ou do meio em que vive.

A função da literatura infanto-juvenil até a década de 80 tinha por objectivo educar e discorrer, com o intuito de ensinar normas de conduta à criança. Hoje, podemos dizer que a utilização da literatura é considerada como um recurso ideal para levar o homem a descobrir o mundo em que vive, a sua relação com os outros num clima de “responsabilidade”.

Eis porque dizemos que a literatura infantil é uma “abertura” para a formação de uma nova mentalidade. Hoje, muitos escritores estão conscientemente utilizando a literatura infantil como estímulo ou sugestão para novos comportamentos, ideias e sentimentos sendo possíveis de dar forma ao mundo de amanhã.

Segundo Nelly Novaes Coelho, a literatura vem ao longo dos anos tornando-se, “*num dos mais eficazes instrumentos de formação da criança*”⁵⁷. Neste âmbito, ela é apontada como cenário democrático de personagens e linguagens diferentes e serve de abordagem a vários aspectos do quotidiano. Muitas narrativas recuperam aspectos históricos, discutem ética, cidadania, a importância do meio ambiente, outras ainda servem de circulação para pensamentos filosóficos os quais permitem uma consciencialização e uma análise sobre os valores da vida. Existem ainda as narrativas infantis que podem servir como um trampolim para a integração psico-social do leitor, pois permitem comparações e reflexões. São deste modo, um elemento facilitador na promoção da inclusão social. Segundo Romeu Kasumi Sasaki, a inclusão social é:

*[...] o processo pelo qual a sociedade se adapta para poder incluir, em seus sistemas sociais gerais, pessoas com necessidades especiais e, simultaneamente, estas se preparam para assumir seus papéis na sociedade. A inclusão social constitui, então, um processo bilateral, no qual as pessoas ainda excluídas, e a sociedade buscam, em parceria equacionar problemas, decidir sobre soluções e efectivar a equiparação de oportunidades para todos*⁵⁸.

⁵⁷ COELHO, Nelly Novaes, *A Literatura Infantil: História, Teoria, Análise*, ed. cit., p.320.

⁵⁸ SASSAKI, Romeu kasumi, *Inclusão: Construindo uma sociedade para todos*, Rio de Janeiro, WVA, 1997, p. 41.

O leitor, ao vivenciar e ao identificar-se com o papel da personagem, poderá passar a considerar que a vida é digna de ser vivida. A história conduzi-lo-á a descobrir coisas novas, a desenvolver atitudes e a conhecer as suas próprias potencialidades. A literatura maravilhosa além de entreter e divertir estimula a imaginação, trabalha as emoções e enriquece a vida dos leitores.

Numa perspectiva psicanalítica, Bruno Bettelheim declara-se favorável à literatura infantil, principalmente aos contos de fadas, porque ela ajuda ao pleno desenvolvimento psíquico e à compreensão dos conflitos na fase infantil. O autor defende que os elementos presentes nestas narrativas desencadeiam “*imagens à criança com as quais ela estrutura seus devaneios e direccionam sua a vida*”⁵⁹. Mas, de um modo ainda mais peculiar, este tipo de literatura torna-se ainda mais útil a um grupo de crianças que geralmente se denomina como “crianças especiais” por contribuir para a formação de sua identidade. Diz o autor:

*[...] os contos de fadas [...] orientam a criança no sentido de descobrir a sua identidade e vocação e sugerem também quais as necessárias experiências para melhor desenvolver o seu carácter [...]*⁶⁰

O papel mediático da literatura será, então, não só o de «testemunhar» uma realidade, mas também de a traduzir e de a recriar no intuito de melhorar comportamentos e atitudes. Assim, a literatura afigura-se-nos um caminho privilegiado para o auto-conhecimento ao comunicar problemas da vida do quotidiano o que a torna num elo importante em relação à Educação Inclusiva⁶¹. Ela traz à tona os conflitos psíquicos e funciona como uma porta que se abre para determinadas verdades humanas. Estas características conferem à literatura infanto-juvenil poderes muito válidos, pois apontam para possibilidade de se pensar a “diferença” sob vários aspectos.

⁵⁹ BETTELHEIM, Bruno, *A psicanálise dos Contos de fadas*, ed. cit., p.16.

⁶⁰ *Ibid.*, p.34.

⁶¹ A chamada “Educação Inclusiva” teve início nos Estados Unidos através da Lei Pública 94.142, de 1975 e, actualmente, já se encontra na sua segunda década de implementação. Passou a ser vista a “educação para todos” como plataforma básica para o sistema educacional, segundo a proposta na Declaração de Salamanca, em 1994. Por educação inclusiva se entende o processo de inclusão dos portadores de necessidades especiais ou de distúrbios de aprendizagem na rede comum de ensino em todos os seus graus. In: CONFERÊNCIA MUNDIAL SOBRE NECESSIDADES EM EDUCAÇÃO ESPECIAL. *A declaração de Salamanca sobre princípios. Políticas e Práticas em Educação Especial*, UNESCO, 1994.

Deste modo, conceder à literatura uma função terapêutica é um factor a ter em conta porque, seja qual for a idade ou condição social o aproveitamento desta vem ao encontro da necessidade de fantasia que todo o ser humano possui. A fantasia está ligada à realidade e, por isso, a literatura está ligada à vida e a formação do homem. Portanto a literatura, além de ensinar, actua também a nível da formação da criança e é esta relação existente entre criança, e literatura que assegura uma formação eficaz. Graças aos recursos ficcionais em jogo, o texto literário vai ao encontro da realidade e do quotidiano do leitor.

Ao tratar e ao despertar o “diferente”, Lígia Amaral (1997) reconhece que a leitura destes contos desencadeia na criança a compreensão das diferenças e das desigualdades, através da reflexão sobre os preconceitos, os estereótipos, os estigmas, as superações e os conflitos, propiciados por meio de uma leitura crítica destes contos.

As crianças necessitam de ler histórias que sejam capazes de as conduzirem para um outro universo, um mundo mágico e literalmente fabuloso. Ler um conto é, deste modo, favorecer às crianças condições para se tornarem adultos mais seguros dos seus sentimentos, visto que o imaginário infantil os enriquece. De acordo com Marisa Lajolo, a narrativa maravilhosa exerce a seguinte função:

Os textos que a tradição reserva o nome de literatura, embora nascendo de uma elite e a ela dirigidos, não costumam confirmar-se às rodas que detêm poder. Transbordam daí e, como pedra lançada às águas, seus últimos círculos vão atingir as margens, ou quase. Seus efeitos, a inquietação que provocam, podem repercutir em camadas mais marginalizadas, mais distantes dos círculos da cultura⁶².

Quando a criança ouve um conto de fadas (ou qualquer outro texto da área), pela sua carga simbólica⁶³, este pode ser utilizado como propulsor de percepção de forças, impulsos, paixões primárias, como amor, ódio, ciúme, ambição, inveja, entre outros sentimentos vividos pela humanidade desde a sua origem. Os símbolos neles existentes

⁶² LAJOLO, Marisa, *O que é Literatura?* Coleção primeiros Passos. São Paulo, Editora Brasiliense, 1982, p.64.

⁶³ Os símbolos desempenham papel importante na vida imaginativa. Eles revelam os segredos do inconsciente, conduzem a acção por caminhos que às vezes não são perfeitamente claros. Os símbolos além de representarem uma ideia, transcendem a dimensão puramente cognitiva. O «significado» de um símbolo transborda as fronteiras do racional, pois atinge as camadas mais profundas da psique humana. In: EPSTEIN, Isaac, *O Signo*, São Paulo, Ed. Ática, 2000, p.66.

vão directo ao inconsciente para “trabalhar” seus conteúdos e resolver um eventual problema. O leitor percebe inúmeras outras formas de entender e de ver o mundo, de perceber suas próprias características e de se aceitar tal que é, além de aprender a conviver melhor com o “outro” e com as diferenças existentes no ser humano. Diz Bruno Bettelheim:

Para dominar os problemas psicológicos do crescimento - separar decepções narcisistas, dilemas edípicos, rivalidades fraternas, ser capaz de abandonar dependências infantis; obter um sentimento de individualidade e de autovalorização, e um sentido de obrigação moral - a criança necessita entender o que se está passando dentro de seu eu inconsciente [...] a criança adequa o conteúdo inconsciente às fantasias conscientes, o que a capacita a lidar com este conteúdo. É aqui que os contos de fadas têm um valor inigualável, conquanto oferecem novas dimensões à imaginação da criança que ela não poderia descobrir verdadeiramente por si só⁶⁴.

Portanto, o texto literário educa para incluir porque, a grande diversidade de linguagens simbólicas que utiliza, graças às características e qualidades assumidas pelas várias personagens ficcionais, abre desvelam à criança leitora o conhecimento de muitas outras realidades. Assim à literatura cabe uma importante função social, que é a de educar, de consciencializar e a de incluir. Nesse sentido, Clarisse Caldin afirma que:

[...] a função social da literatura é facilitar ao homem compreender – e assim, emancipar-se – dos grandes dogmas que a sociedade lhe impõe. [...] Dessa maneira, as histórias contemporâneas, ao apresentarem as dúvidas da criança em relação ao mundo em que vive, abrem espaço para o questionamento e a reflexão, provenientes da leitura⁶⁵.

A leitura do texto infantil actua também como uma possibilidade dos educandos vivenciarem novas experiências, pelo facto de poderem agir como protagonistas das

⁶⁴ BETTELHEIM, Bruno, *A psicanálise dos Contos de fadas*, ed. cit., p.16.

⁶⁵ CALDIN, Clarice Forkamp, *A função social da leitura na literatura*, Revista Electrónica Biblioteconomia – Encontro de bibliotecários. Florianópolis – SC, N.15, jan/jun. 2003, p.5 Disponível em: «http://www.encontros-bibli.ufsc.br/Edicao_15/caldinfuncaosocial.pdf» Acesso em 10 Out.2006.

histórias e, assim, ganharem experiência e autonomia. Se pensarmos em elaborar um trabalho consciente e crítico, tendo por base a educação/inclusão para crianças com necessidades especiais, teremos, portanto de recorrer a estudos que privilegiam a literatura como um recurso fundamental.

Este tipo de narrativa é um excelente meio para eliminar representações sociais relacionadas com a deficiência e com a diferença porque actua como uma necessidade básica para a formação da criança e garante uma experiência fundamental da existência humana. Como referem Sinara Zardo e Soraia Freitas:

[...] a Literatura infantil pode ser o cerne da construção de uma educação inclusiva, pois operando a partir de sugestões fornecidas pela fantasia e imaginação, socializa formas que permitem a compreensão dos problemas e demonstra-se como ponto de partida para o conhecimento real e a adopção de uma atitude que valorize as diferenças e as particularidades⁶⁶.

Jabur afirma mesmo que como o nosso corpo necessita de comida, o nosso espírito precisa de leitura e que esta deve ser considerada também como outra importante necessidade básica para a formação da criança.

Por seu turno Marília Pereira, no seu trabalho sobre crianças com necessidades especiais e sem contestar as posições apresentadas defende a utilidade destas leituras como “*um recurso importante para a evolução psicossocial de crianças cegas, visto a leitura lhes fornecer a oportunidade de desenvolver em aptidões e intelecto*”⁶⁷.

As crianças consideradas “especiais” são aquelas que apresentam dificuldades na aprendizagem, desordens de conduta, problemas emocionais, mas também podem ter perda da função psicológica, fisiológica ou anatómica. Além de carinho, paciência, atenção e amor, a criança “especial” precisa de diversão, visto esta desempenhar um papel importante no processo do “aprender”. Isto é, aprende divertindo-se. É necessário que estas crianças “especiais” recebam atenção psicológica através da psicoterapia

⁶⁶ ZARDO, Sinara Polom; FREITAS, Soraia Napoleão, *A literatura infantil como auxílio pedagógico para uma educação inclusiva*. Revista Partes – Revista virtual do leitor, São Paulo, Ano IV, N.46, jun.2004. Disponível em: <http://www.partes.com.br/ed46/educacao2.asp>. Acesso em 12 set.2006.

⁶⁷ PEREIRA, Marília Mesquita Guedes, A biblioterapia e leitura crítica para a formação da cidadania com os alunos do Instituto dos cegos da Paraíba “Adalgisa Cunha”, in *Proceedings XIX Congresso Brasileiro de Biblioteconomia e Documentação 1*, Rio Grande do Sul, Editora da PUC, 2000, p.01

lúdica o que inclui, entre outros, o trabalho com a exploração do imaginário graças às narrativas maravilhosas. O lúdico está ligado, tal como a literatura, à linguagem do prazer e “*contrasta*” *fortemente com o uso eficiente da linguagem voltado para fins imediatos, práticos*”.⁶⁸

Acreditamos que a literatura, graças ao uso de um discurso desprezioso, que representa a sociedade e a realidade, pode ser um apropriado recurso pedagógico, esclarecendo concepções a partir do lúdico que, com certeza, tem uma receptividade maior entre os sujeitos leitores, pois lhes permite a oportunidade de se entenderem com o texto através da sua vivência.

A função terapêutica da leitura possibilita ajustar emoções e, assim, vai actuar na criança leitora e ouvinte como um tranquilizante. A literatura funciona como uma terapia há quem designe este tipo de intervenção como uma *biblioterapia*, termo proveniente de dois termos gregos: *biblion*, que significa livro e *therapeia*, que significa terapia. Alice Bryan, assim como outros investigadores realçam os objectivos desta biblioterapia. Segundo Bryan (apud SHRODES, 1949), biblioterapia seria todo o dispositivo da literatura infantil que ajuda a desenvolver a maturidade e a nutrir e a manter a saúde mental da criança.

A pesquisadora Louise Rosenblatt (apud SHRODES, 1949) reconhece a literatura ficcional como um auxiliar no processo de integração social e pessoal. Ela defende que a literatura imaginativa é importante porque consegue que a criança assuma os seus conflitos e que a reflexão obtida por intermédio da leitura, actuar como uma introdução para a acção. O acto de leitura dos contos contribui para uma dialéctica entre o mundo do texto e o mundo do leitor desaguando na compreensão de si mesmo.

Restará dizer, por fim, que a aquisição de livros de literatura infantil possui uma importante função na instituição escolar, visto que ela não é só uma estratégia de ensino, mas também num recurso fundamental para ensinar, aprender e incluir as diferenças.

As narrativas de Lygia Bojunga, e participante entre elas a obra seleccionada para análise, conferem um papel proeminente ao público infanto-juvenil ao abordarem diversos temas, tais como: identidade, preconceito, a verdade, as relações familiares, etc. Por isso, nas suas narrativas há um recurso à experiência vivida e, mesmo quando a

⁶⁸ ORLANDI, Eni Pulcineli, *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*, Campinas, Pontes, 2ed., 1987, p.154-155.

fantasia toma conta do enredo este nunca é construído para alienar, mas antes para adquirir experiências fazendo com que a criança leitora compreenda as situações e aprenda a lidar com elas.

Podemos classificar *A Bolsa Amarela* como uma narrativa do tipo *realismo-maravilhoso*⁶⁹, conceito que Nelly Novaes Coelho define do seguinte modo:

*[...] decorrem do mundo real, que nos é familiar ou bem conhecido, e no qual irrompe, de repente, algo mágico ou maravilhoso (ou de absurdo) e passam a acontecer coisas que alteram por completo as leis ou regras vigentes no mundo normal*⁷⁰.

A linguagem utilizada na narrativa proporciona troca de experiências à criança leitora é graças aos elementos fantásticos da obra a leitura torna-se um momento de prazer. Jacqueline Held destaca a importância da linguagem narrativa metafórica e afirma-nos que esta é, sem dúvida, a mais adequada para expressar a dupla intencionalidade da literatura: além de divertir, também ensina:

*[...] a magia da palavra nasce do uso imprevisto. Palavra [...] saída do contexto e da significação. Linguagem a caminho que se cria e que cria. Pois, no fantástico [...] a palavra dá vida, faz a coisa existir [...]*⁷¹

Se pensarmos no texto que constitui objecto de nossa análise, vemos que este tem a particularidade de usar inúmeras das metáforas carregadas de simbolismo:

A bolsa tinha sete filhos! (Eu sempre achei que bolso de bolsa é filho da bolsa.) [...] Peguei nomes que eu vinha juntando e botei no bolso da sanfona. O bolso comprido eu deixei vazio, esperando uma coisa bem

⁶⁹ São narrativas que não excluem os *realia* (real no baixo latim); entretanto, os *marabilia* (maravilha) nelas se instauram, sem solução de continuidade e sem criar tensão ou questionamento (como no fantástico). In: RODRIGUES, Selma Calasans, *O Fantástico*, São Paulo, Ed. Ática, 1988, p. 59.

⁷⁰ COELHO, Nelly Novaes, *A Literatura Infantil: História, Teoria, Análise*, ed. cit., p.312.

⁷¹ HELD, Jacqueline, *O Imaginário no Poder: as crianças e a literatura fantástica*. São Paulo, Ed. Summus, 1980, p.203.

magra par esconder lá dentro. No bolso bebé eu guardei um alfinete de fralda que eu tinha achado na rua, e no bolso de botão escondi uns retratos do quintal de minha casa, uns desenhos que eu tinha feito e umas coisas que eu andava pensando. Abri um zíper; escondi fundo minha vontade de crescer; fechei. Abri outro zíper; escondi mais fundo minha vontade de escrever; fechei. No outro bolso de botão espremi a vontade de ter nascido garoto (ela andava muito grande, e foi um custo pró botão fechar). Pronto! A arrumação tinha ficado legal. Minhas vontades tavam presas na bolsa amarela, ninguém mais ia ver a cara delas⁷².

Na obra de Lygia Bojunga, abrangendo temas como a exclusão, as relações de poder e da repressão e a liberdade de expressão no contexto social. A autora, graças ao *realismo-maravilhoso*, permite que a criança se identifique com as situações do cotidiano. Graças ao desenrolar dos acontecimentos e ao desfecho, a leitura funciona como uma catarse e uma descarga emocional.

Após a leitura, a criança poderá lançar um novo olhar sobre o mundo que a rodeia desconstruindo e reavaliando a sua realidade. *A Bolsa Amarela* proporciona à criança leitora uma identificação e uma experimentação dos seus conflitos pessoais.

Dos vários termos importantes que poderíamos explorar nesta obra, salientamos primeiramente a relação adulto-criança. Aqui Raquel, num desabafo com o seu amigo imaginário, escreve: “*Não adianta, [...] gente grande não entende a gente*” e relata ser *incompreendida pelos adultos pelo facto de ser uma criança*”⁷³.

Um outro tema explorado na obra é o da exclusão familiar. De facto, Raquel sente-se excluída do círculo familiar e rejeitada, visto não ter sido um filho programado. Diz ela:

*Tô sobrando [...] Já nasci sobrando [...] Mas se ela [a mãe] não queria mais ter filho, por que é que eu nasci? [...] a gente só deveria nascer quando a mãe quer a gente nascendo[...]*⁷⁴

⁷² NUNES, Lygia Bojunga. *A Bolsa Amarela*, ed. cit., pp.29-30.

⁷³ *Ibid.* p. 17.

⁷⁴ NUNES, Lygia Bojunga, *A Bolsa Amarela*, ed. cit., p. 13.

Raquel sintetiza admiravelmente a falta de atenção e de carinho que atormenta muitas crianças. Assim, a personagem vai compartilhar com os seus amigos imaginários o sentimento de solidão. Mas, é esse sentimento solidão que impulsionou Raquel a inventar amigos para, assim, poder compartilhar com eles a sua carência:

*[...] Prezado André, ando querendo bater papo. Mas ninguém tá a fim. Eles dizem que não tem tempo. Mas, ficam vendo televisão [...]*⁷⁵

Graças às vivências de Raquel um outro tema é abordado: o tema do preconceito contra a mulher, o que Raquel vai contestar ao longo da obra. Nesta perspectiva, nasce nela o desejo é de ser um rapaz, pois, para a protagonista, é muito melhor ser homem do que mulher. Portanto, num diálogo com seu irmão ela reivindica os seus direitos femininos:

*Vocês podem um monte de coisas que a gente não pode. Olha: lá na escola quando a gente tem que escolher um chefe pras brincadeiras, ele é sempre um garoto. Que nem chefe de família: é sempre homem também. Se eu quero jogar uma pelada, que é tipo de jogo que eu gosto, todo mundo faz pouco de mim e diz que é coisa de homem; se eu quero soltar pipa, dizem logo a mesma coisa*⁷⁶.

Raquel exprime aqui o seu sentimento de inferioridade e de vulnerabilidade pelo facto de ser mulher.

Além do desejo de ter nascido rapaz, Raquel exprime igualmente também a vontade de crescer rapidamente, porque “*gente grande tá sempre achando que criança tá por fora*”. A um dos seus amigos imaginários ela refere claramente:

*[...] minha irmã mais moça nem trabalha e nem estuda, então toda a hora a gente esbarra uma na outra. Sabe o que ela diz? Que é ela que manda em mim, vê se pode! Não posso trazer nenhuma colega aqui: ela cisma que criança faz bagunça em casa. Não posso nunca ir na casa de ninguém [...]*⁷⁷

⁷⁵ NUNES, Lygia Bojunga, *A Bolsa Amarela*, ed. cit., p. 12.

⁷⁶ *Ibid.* p. 16.

⁷⁷ NUNES, Lygia Bojunga, *A Bolsa Amarela*, ed. cit., p.14.

O conflito familiar, vivenciado por Raquel é, nos dias de hoje, comum na vida de crianças. Assim, Raquel vive momentos de angústia por presenciar as brigas dos pais. Disso, se queixa à sua amiga imaginária Lorelai e ao escrever-lhe uma das suas cartas:

[...] Era tão bom quando eu morava lá na roça. [...] meu pai e minha mãe viviam rindo, andavam de mão dada, era uma coisa legal da gente ver. Agora tá tudo diferente: eles vivem de cara fechada, brigam à toa e discutem por qualquer coisa. E depois toca todo mundo a ficar emburrado⁷⁸.

Contudo, Raquel encontrará soluções para encarar essa triste realidade e, assim, ao refugiar-se no seu mundo e ao interiorizar um mundo mais belo é capaz de lidar com a realidade do quotidiano. E é exactamente isto o que a obra de Lygia Bojunga nos oferece: o de propiciar às crianças leitoras um testemunho e uma saída para as crises, um caminho aberto para a vida.

A autora através de sua narrativa denuncia e desmistifica temas como, o preconceito, a indiferença e as diferenças, graças às situações vivenciadas em *A Bolsa Amarela*, através da personagem Raquel.

A narrativa é, pois, um instrumento lúdico que desconstrói estereótipos difundidos no meio social e faz repensar normas e valores pré-estabelecidos.

O argumento utilizado pela personagem Raquel no final da narrativa ao aceitar a diferença de ser a única criança da sua família e aceitar o seu estatuto de mulher mostra que toda criança é passível de evoluir e de viver bem com suas deficiências e inseguranças.

E, assim, verifica-se que graças às ideias contidas no conto, também o leitor poderá ser ajudado a lidar melhor com seus problemas psicológicos.

O texto, além de ser atraente, revela qualidades didácticas ao orientar medos, desejos e diferenças e ao difundir ideia que estes são factores normais e aceitáveis, deixando, portanto, de ser motivo para vergonha ou de discriminação.

No fundo, como já dissemos, a obra literária conduz os pequenos leitores a uma aprendizagem. Eles serão levados a encarar as situações conflituosas de uma forma mais

⁷⁸ NUNES, Lygia Bojunga, *A Bolsa Amarela*, ed. cit., p.18.

saudável. A auto-estima da criança sai reforçada por vencer os seus medos, as suas vergonhas e angústias.

Portanto, a literatura infanto-juvenil, concedendo grande importância aos símbolos e arquétipos, ajuda o leitor a (re) elaborar perdas e construir novos significados, para assim, reinterpretar o próprio mundo. Tudo isto servido por uma linguagem criativa e bem-humorada. As perdas reelaboram-se no plano simbólico e não ameaçam a estrutura real que possibilita um equilíbrio entre a ansiedade e a aspiração. Este progresso de ordem cognitiva contribui para a inclusão e para a aceitação. Ele funciona como reconstrução da auto-estima daqueles que estão e/ou sentem-se excluídos.

A narrativa de Lygia Bojunga, permite que o leitor entenda melhor o mundo complexo e que vive os problemas do ser humano. Ele ajuda a colocar “ordem nos seus sentimentos”. E, com essa tomada de consciência a criança encaminha-se para uma situação de inclusão social.

Este texto de Lygia Bojunga é, deste modo, uma narrativa exemplar e rica de problemáticas que este trabalho pretende.

2.2.1 O conto infantil à luz da psicanálise

É nosso intuito, neste capítulo, reflectir sobre a importância do imaginário, enquanto recurso utilizado no desenvolvimento psicológico da criança, ou seja, a utilização de narrativas conotadas com o maravilhoso, as quais poderão ajudar a superar as diferenças e as dificuldades sentidas. Para tal recorreremos a algumas teorias da Psicanálise⁷⁹.

⁷⁹ A Psicanálise é uma disciplina fundada por Freud; o qual empregou os termos *anàlise*; *anàlise psíquica*; *análise psicológica*, *análise hipnótica* em “As Psiconeuroses de Defesa”, em 1894. Somente mais tarde introduziu o termo *psycho-analyse* num artigo sobre a etiologia das neuroses. O uso do termo «psicanálise» consagrou o abandono da cartase sob hipnose e da sugestão, e o recurso exclusivo à regra da associação livre para obter o material (elaboração dos dados brutos fornecidos pelos pacientes). Freud deu várias definições de psicanálise, entre elas, “um método de investigação que consiste essencialmente na evidenciação do significado inconsciente das palavras, das acções, das produções imaginárias (sonhos, fantasmas, delírios)”, assim como também, “ao trabalho pelo qual levantamos à consciência do doente o psíquico recalcado nele”. In: LAPLANCE, Jones. *Vocabulário da Psicanálise*, Lisboa: Moraes Editores, 1970, p.495.

Sérgio Ximenes no seu *Minidicionário da Língua Portuguesa*, define a palavra imaginação “*como a faculdade criativa exercida pela combinação de ideias, [logo], imaginário é só o que existe na imaginação*”⁸⁰.

O recurso ao maravilhoso é, sem dúvida, um elemento importante para o desenvolvimento psíquico e para o amadurecimento emocional da criança. O prazer e as emoções que estas narrativas proporcionam, o simbolismo implícito nas palavras, no enredo, nas acções das personagens e as “produções imaginárias”⁸¹ agem no inconsciente do indivíduo ajudando-o a resolver os seus conflitos interiores. É esta a conclusão de alguns estudiosos do âmbito psicanalítico, ao declarar que:

*[...] os significados simbólicos dos contos maravilhosos estão ligados aos eternos dilemas que o homem enfrenta ao longo de seu amadurecimento emocional. O que se processa desde a fase narcisista ou egocêntrica inicial, em que domina o eu inconsciente, primitivo e instintivo (Id); durante a qual, segundo Jung, a energia psíquica primária - que regula toda a vida humana - é dirigida exclusivamente para o próprio eu; até a fase final (...) de transcendência da própria humanidade, por um eu ideal. Entre essas duas fases polares, dá-se a evolução mais significativa do ser humano: passagem do egocentrismo para o sociocentrismo: a do eu para o nós, a fase do eu consciente - Ego - real, afectivo, inteligente, que reconhece e valoriza o outro, como elemento chave para a sua própria auto-realização*⁸².

Com o decorrer do século, cresceu a credibilidade em relação a importância e à influência dos contos de fadas⁸³, no imaginário infantil. Os estudiosos garantem e sublinham a importância para a criança em ouvir histórias. Estas garantem o

⁸⁰ XIMENES, Sérgio, *Minidicionário da Língua Portuguesa*, 2ªed., São Paulo, Ediouro, 2000, p. 509.

⁸¹ A noção do «imaginário», uma das primeiras elaborações teóricas de Lacan a respeito da “fase do espelho”, com a ideia de que o ego (resultado de uma noção presente desde a origem dos pensamentos) da criança se constitui a partir da imagem do seu semelhante.

⁸² COELHO, Nelly Novaes, *A Literatura Infantil: História, Teoria, Análise*, ed. cit., p.33.

⁸³ De origem Celta, os contos de fadas surgiram como poemas que revelaram amores eternos, estranhos e até mesmo fatais. No início os contos de fadas – poemas – eram independentes, passando posteriormente à ser considerados como ciclo novelesco e idealista voltado aos valores humanos. Os contos clássicos, nascidos em França no século XVII através de Charles Perrault, para falar dos adultos. Há fontes orientais e célticas, antes do nascimento de Cristo, encontradas por estudiosos, e que, a partir da Idade Média foram denominadas como fontes europeias. Surgiram como forma de produção e organização social pré-capitalistas e representam em seus personagens valores burgueses que surgiram e se consolidaram entre os séculos XVII e XIX.

desenvolvimento da identidade da criança, visto ser através delas que se abrem possibilidades para que elas treinem e experimentem os seus papéis na sociedade. Os contos transportam-nas para situações reais e colocam-nas dentro das aventuras narradas. Assim, as crianças constroem a sua sabedoria, desenvolvem reflexões, sentimentos e imaginação e, por outro lado, contactam com situações que só vivenciariam na vida adulta. Segundo Bruno Bettelheim, a sabedoria:

*[...] é construída, passo a passo, a partir das origens mais irracionais. Só na idade adulta é que uma compreensão inteligente do sentido da experiência de cada um neste mundo se pode obter, a partir das experiências vividas.*⁸⁴

Para além do prazer e dos aspectos lúdicos, os contos de fadas e/ou contos maravilhosos têm um papel de grande importância simbólica, visto proporcionarem o desenvolvimento criativo e uma personalidade saudável na criança. Este tipo de contos maravilhosos são, pois, muito importantes dado que:

*[...] o que neles parece apenas infantil, divertido ou absurdo, na verdade carregam uma significativa herança de sentidos ocultos e essenciais para a nossa vida*⁸⁵.

Os tradicionais contos de fadas despertam emoções e de forma lúdica, tratam as angústias existenciais, como por exemplo, a necessidade de ser amado, tal como no *Patinho Feio*. A rivalidade e a competição com a mãe bem expressas em *Branca de Neve*. O abandono e a solidão, em *João e Maria*. Os caminhos e os descaminhos no processo de humanização como podemos ver em *Pinóquio*. A menina provocadora que se defronta com o mundo, em *Chapeuzinho Vermelho*, etc.

Podemos dizer que essas narrativas projectam acontecimentos e problemas psicológicos⁸⁶, veiculados graças às imagens e às acções. Estas são capazes de auxiliar o

⁸⁴ BETTELHEIM, Bruno, *A psicanálise dos Contos de fadas*, ed. cit., p.09.

⁸⁵ COELHO, Nelly Novaes, *A Literatura Infantil: História, Teoria, Análise*, ed. cit., p.09.

⁸⁶ Os contos de fadas abordam processos psicológicos tais como: identificação, projecção, dependência infantil, ambivalência, conteúdo latente, transferência, rivalidade edípica e rivalidade fraterna, passagem do amor infantil pelo pai para o amor genital maduro, castração, entre outros. Estas narrativas transmitem à mente consciente, pré-consciente e inconsciente da criança as diversas mensagens neles embutidas.

leitor a compreender e aprender a lidar com o que se passa dentro de seu inconsciente o que, de outro modo, não conseguiria por meio de explicações racionais. Cada conto aborda um tema relacionado com a vida psíquica e particular da criança.

As personagens destes contos podem assumir inúmeras funções, mas ao mesmo tempo que divertem também denunciam, questionam e estimulam a criança a reflectir sobre diversos valores e condutas. Algumas personagens nos contos simbolizam, para a criança, o bom senso e a inteligência, mesmo quando vítima da autoridade social e familiar, como acontece em *A Bolsa Amarela*.

Liana Trindade e François Laplatine afirmam que a imaginação pode ser entendida como tudo o que não é real, ou seja, um mundo oposto à realidade concreta, produtora de devaneios e de imagens que explicam e permitem a evasão fora do quotidiano⁸⁷.

A necessidade de compreendermos a realidade assenta na verdade, e, tal é possível, através da imaginação. Podemos dizer que o imaginário reconstrói o real e actua como uma “imaginação contraventora” do presente.

E, neste campo, a literatura é, sem dúvida, uma das mais valiosas conquistas do homem, pois, através dela, pode conhecer-se, transmitir-se e comunicar a aventura da própria existência humana.

E, como quer que seja, os contactos que a criança estabelece esse mundo são mediados através linguagem. Esta torna-se, portanto, um factor importante para a instauração da consciência. É graças à ela que a realização social se produz, ganha vida e identidade. Jacqueline Held analisa a magia primitiva da infância e a libertação da mesma pela fantasia da linguagem. Assim ela refere que:

A linguagem antes da intervenção normativa adulta, é recebida como misteriosa, multiforme, plástica. Material para formar, deformar, construir, reconstruir indefinidamente. Atitude que o poeta, ou geralmente qualquer escritor, que cria um fantástico da linguagem, deverá um dia, duramente, encontrar, fazer, ressurgir. Essa atitude a criança a tem. Se, para ela, uma palavra iguala outra coisa, talvez várias coisas, conforme o humor de cada momento, é o resultado, certamente, de ignorância, pois, mas é também o resultado de sua

⁸⁷ LAPLATINE, François; TRINDADE, Liana, *O que é imaginário?* Col. Primeiros Passos. São Paulo, Editora Brasiliense, 1996.

*liberdade de imaginação inicial, de sua atitude de jogo
[...]⁸⁸*

É através da literatura infantil, qual um caminho mágico, que conduzimos a inteligência e a sensibilidade da criança e, assim, favorecemos a sua formação. Nesse campo, como não recordar o grande escritor universal e imortal, Andersen.

As solicitações do meio constituem sempre fortes apelos para a criança, os quais vão actuar como orientação nos interesses da sua vivência e da sua curiosidade intelectual. Podemos dizer que a criança é como:

[...] um “faz de conta”, na fuga do quotidiano para a construção do seu mundo ideal. “Era uma vez”... é o abre-te sésamo na história da vida do homem⁸⁹.

Portanto, privar a criança do encanto da fantasia e do imaginário é suprimir toda a riqueza do seu mundo interior. Para que tal não aconteça é necessário saber escolher o que oferecer às crianças que lêem ou ouvem histórias e, para isto, torna-se imprescindível que o adulto conheça a literatura que melhor se identifica com elas.

Assim sendo, devemos preocupar-nos com as influências que os contos infantis exercem sobre a mente da criança e, também, com as respectivas consequências que daí poderão advir quando adultas.

Porém, é necessário advertir que, apesar de os contos serem fundamentais, podem ser também um recurso perigoso se não houver um grande cuidado na sua selecção, visto poderem influenciar negativamente. Como já dissemos, estes são formadores da personalidade, tal como lembra Jacqueline Held:

[...] dar à criança o gosto pelo conto e alimentá-la com narrações fantásticas, se escolhidas com discernimento, e acelerar essa maturação com manipulação flexível e lúdica da relação real/imaginário⁹⁰.

⁸⁸ HELD, Jacqueline, *O imaginário do Poder: As crianças e a literatura fantástica*, ed. cit., p. 198.

⁸⁹ CARVALHO, Bárbara Vasconcelos, *Literatura Infantil*, ed. cit., p.223.

⁹⁰ HELD, Jacqueline, *O Imaginário no Poder: as crianças e a literatura fantástica*, ed. cit., p. 53.

A criança, pelo facto de ser muito criativa, necessita de material sadio e belo para assim poder organizar o seu “imaginário” e o seu universo mágico, lugar onde ela constrói, cria e destrói, ou seja, onde realiza tudo aquilo que deseja. A criança, através do seu imaginário (que os contos infantis despertam), tem a capacidade de corrigir tudo o que considera errado. A imaginação, quando superiormente condicionada revela-se uma fonte de libertação, uma maneira eficaz de permitir e conquistar a liberdade.

A literatura nasceu, desenvolveu-se e cresceu com o homem e é utilizada, desde a origem como instrumento de transmissão de valores⁹¹. Tais valores porque - essencialmente abstractos - dificilmente são compreendidos. Daí a importância que a linguagem literária assumiu para os homens desde os primórdios da civilização,

*[...] é a linguagem da representação, linguagem imagística que, como nenhuma outra, tem o poder de concretizar o abstrato e também o indizível, através de comparações, imagens, símbolos, alegorias, [imaginação] [...]*⁹²

Revelado ao mundo oferecido através da ficção que, ao criar disponibilidades para o seu próprio conhecimento, se está a valorizar e, é através da Literatura, que ele vai criar essas disponibilidades:

*E se, de todas as formas de expressão de que o homem dispõe para dar forma às suas vivências e experiências (...) a Literatura é a das mais eloquentes, devido a amplitude de seus recursos expressionais. Ela não só pode dar perenidade ao gesto ou ao ato fugaz de viver, como principalmente se concretiza em uma matéria formal que corresponde àquilo que distingue o homem dos demais seres do reino animal: a palavra, a linguagem criadora*⁹³.

A ficção infantil permite à criança combinar imagens e reformulá-las com sua capacidade intuitiva e subjectiva, a literatura faz da criança uma verdadeira poetisa. Do

⁹¹ Tanto o homem rudimentar, como a criança, manifestam uma consciência histórica da realidade em que estão situados, pois não compreendem a vida, senão o presente e o conhecimento resulta da experiência intelectual ou da técnica experimental.

⁹² HELD, Jacqueline, *O Imaginário no Poder: as crianças e a literatura fantástica*, ed. cit., p. 22.

⁹³ COELHO, Nelly Novaes, *A literatura Infantil: História, Teoria e Análise*, ed. cit., p. 04.

mesmo modo que todo o adulto tem dentro dele uma criança sufocada pela vigilância da censura.

A literatura infantil é pois “literatura da criança”, ou seja, nela está presente uma série de imagens e directrizes capaz de explorar o imaginário infantil da criança. Aos pensarmos nas histórias de Perrault, podemos dizer que foi exactamente com este autor que este tipo de literatura teve o seu início, visto os seus contos terem tido tanto eco nas crianças e terem se mantido até hoje como uma fonte de questionável interesse. Além de unir a estética e a didáctica, este escritor capta a criança em formação para a vida superior do espírito, que é um dos objectivos fundamentais da literatura infantil.

Convém salientar aqui que o importante na literatura infantil é despertar a criança para todos os aspectos desde o intelectual, ao emocional, passando pelo psicológico e pelo social, entre outros. E é através do conto infantil que se reflecte toda essa complexidade. Muito embora o conto seja hoje recriado com problemáticas actuais, ele conserva as suas fontes tradicionais e é um trampolim para a formação da criança, graças à influência dos ingredientes da área do maravilhoso.

Assim, se hoje distinguimos na literatura infantil a vertente “clássica” e a vertente “moderna”⁹⁴, no entanto, quer numa quer noutra das vertentes, as crianças encontram aí uma maneira de realizarem os seus desejos reprimidos, graças a esses mundos “outros” onde impera a liberdade, a imaginação e a fantasia.

Actualmente muitos desses aspectos suscitam interesses e pesquisas por parte de vários estudiosos. A psicanálise, tal como a hermêutica de texto, permite ao sujeito rever os seus conhecimentos, seu modo de ver e de estar no mundo, conduzindo-o a uma busca pelo “reconstruir de novo”.

Como acentua Bruno Bettelheim:

⁹⁴ Clássica: compreendendo os géneros lírico, dramático, didáctico e épico, respectivamente como os contos tradicionais em prosa ou verso, as poesias e canções; o teatro e títeres e outras modalidades; a fábula e outras expressões de conteúdo didáctico; aventura de heróis, de feitos, entre outro. Moderna: à qual se acrescenta todo o condicionamento actual, como por exemplo, contos de exploração científica sobre acontecimentos e fatos reais, revistas, cinema, televisão, etc. O tempo moderno, através da técnica da “omnipresença”, perde a dimensão de perspectiva do tempo, enfraquecendo a magia da expressão “Era uma vez”, que embora vaga e atemporal, estabelecia certa conotação com um tempo/virtual, onde se situam factos e seres. Esse tempo foi superado pela presença dos acontecimentos que, numa inversão de causalidade, ao invés da perspectiva que estimula a imaginação, ele se apresenta em concomitância com os factos, frustrando o processo imaginativo.

*A Psicanálise foi criada para habilitar o homem a aceitar a natureza problemática da vida, sem ser vencido por ela ou sem se entregar à fuga sistemática*⁹⁵.

De acordo com a psicanálise, no inconsciente gera-se uma dualidade psíquica que as, pelas angústias e satisfações reflectem. A interpretação torna-se, assim, um processo psicológico em que o símbolo possui lugar de destaque. Deste modo se estabelece uma ponte com as ciências cognitivas, visto que a cognição pode corresponder ao tratamento de informação tendo em conta a manipulação dos símbolos.

Nos contos estão presente três aspectos fundamentais: o sagrado, o iniciático e o científico⁹⁶. Os estudiosos da Psicologia vão buscar as suas origens rituais místicas iniciáticas nos velhos mitos.

Os elementos materiais do mito são transportados para os contos de fadas e, mesmo sendo aí objecto de transformações, ainda assim, conservam o seu poder simbólico e a sua essência psicológica.

Nos mitos orientais, nórdicos e escandinavos encontramos toda uma riqueza significativa nos símbolos e, através deles, encontramos ensinamentos históricos, científicos, metafísicos e psicológicos. Nos contos de fadas nórdicos, por exemplo, em cada símbolo, imagem, palavra ou mesmo em cada situação, encontramos o sentido profano e iniciático, obedecendo à “lógica do maravilhoso”.

Os símbolos são representações do inconsciente e os psicanalistas preocupam-se em não perder de vista os contos de fadas, vistos estes serem como que o prolongamento e continuidade dos antigos mitos. É que os símbolos revelam o inconsciente e o consciente, tendo estes uma valiosa importância no nosso psíquico. Eles reflectem a dualidade da alma humana, nas suas angústias, insatisfações e tristezas, mas também nos seus prazeres, nas suas alegrias, ou seja, a “ambivalência” humana. Os estudiosos deste ramo de saber afirmam, por outro lado, também que o ser humano carrega, no seu interior, todas as lembranças de acções e de imagens passadas. As existências de tais figurações no inconsciente ficaram conhecidas como “reminiscências ancestrais”.

⁹⁵ BETTELHEIM, Bruno, *A psicanálise dos Contos de fadas*, ed. cit., p.15.

⁹⁶ O *Sagrado*: ligado às normas que regem o destino do homem, aos ritos, à mística religiosa; o *Iniciático*, representado pelos aspectos políticos e éticos; e o *Científico*, identificado com, a Psicologia e Psicanálise.

Os contos de fadas, da tradição mítico-folclórica, dos tempos mais remotos, como por exemplo, nas adaptações de Perrault contêm um rico manancial de interpretações para a psicanálise.

A vida da criança é muitas vezes confusa e por isso, a criança necessita de algo que lhe dê possibilidade de se compreender a ela própria e compreender o mundo complexo em que vive. Para isso, é preciso dar-lhe condições para que ela encontre um sentido coerente para os seus sentimentos e, é através dos contos de fadas, que conseguirá atingir tal feito, servindo-lhe estes de modelo. E mais uma vez, é Bruno Bettlheim que nos diz que:

[...] aplicando o modelo psicanalítico da personalidade humana, os contos de fadas são portadores de mensagens importantes para o psiquismo consciente, pré-consciente, qualquer que seja o nível que funcione⁹⁷.

Os contos maravilhosos assumem-se como uma viagem ao interior do espírito da criança e aos abismos do seu inconsciente. Neste tipo de ficção, logo de início somos lançados em acontecimentos fantásticos. Contudo, ao conduzir a criança para uma viagem ao mundo maravilhoso, o final da narrativa devolve o leitor à realidade, de forma tranquilizante.

A criança através de devaneios cria, recria e destrói usando a fantasia e, através desse jogo, liberta as tensões de seu inconsciente. E assim, os contos maravilhosos rasgam na imaginação da criança novas perspectivas que seriam impossíveis descobrir de outro modo. O conteúdo destes contos maravilhosos desperta na criança imagens que podem estruturar os seus devaneios. As crianças a que falta este tipo de material ficarão à partida, menos criativas porque os contos a auxiliam-nas a superar dificuldades.

Este tipo de narrativa, segundo a interpretação psicanalítica, foi sempre um material importante para o desenvolvimento sócio-moral e afectivo deste tipo de leitor⁹⁸.

Muitos contos modernos, destinados a crianças, evitam os problemas existenciais, mesmo quando estes sejam questões cruciais. Brunno Bettlheim adverte-

⁹⁷ BETTELHEIM, Bruno, *A psicanálise dos Contos de fadas*, ed. cit., p.12.

⁹⁸ Entendida moralidade e desenvolvimento moral andando em torno do justo e do injusto, do bem e do mal, do que deve ser ou não deve fazer-se. Por mais polémicas que sejam, a categoria do bem, juntamente com as categorias do verdadeiro e do belo, são categorias filosóficas fundamentais e sem elas tenderia a cessar a inquietação e a busca de sentido.

nos que toda a criança necessita ter referências mesmo que seja de uma forma simbólica, o que lhe poderá fornecer elementos de como lidar com estes problemas para chegar à maturidade com um mínimo de risco. E, ainda na óptica de Bettlheim, a criança necessita de modelos para organizar os seus sentimentos. Nessa base, ele refere que para a criança conseguir dar sentido à sua vida, necessita de:

[...] uma educação moral em que com sua subtileza apenas se lhe transmitam as vantagens de um comportamento moral, não através de conceitos éticos abstractos, mas através do que parece palpavelmente acertado e portanto com sentido para a criança⁹⁹.

Tanto o bem quanto o mal encontram-se omnipresentes nos contos maravilhosos ao contrário do que acontece em alguns contos modernos infantis. E essa dicotomia, segundo Bruno Bettelheim, é indispensável:

[...] em todos os contos de fadas o bem e o mal aparecem sob a forma de algumas personagens e suas acções, tal como o bem e o mal estão omnipresentes na vida e as propensões para ambos se encontram em cada homem. È esta dualidade que põe um problema moral e exige uma luta para resolver¹⁰⁰.

Na narrativa infantil contemporânea alguns autores, tal como Lygia Bojunga, estabelecem uma comunicação natural com as crianças, nomeadamente através da linguagem coloquial.

Os autores possibilitam, com naturalidade, a formação afectiva, cognitiva e emocional, da criança mas nunca a privado de utilizar a fantasia. As personagens infantis, quando agentes da narrativa, possuem o dom de desencadear uma realidade imaginária e de veicularem a revelação de seus conflitos interiores, gerando-se, deste modo uma cumplicidade com o jovem leitor.

A criança ao ouvir/ler contos maravilhosos recria, por meio dos factos que lhe são narrados, lembranças, sonhos, desejos, medos, personagens e associações dos factos. Porém cabe-nos ressaltar que imaginar não é somente pensar, relacionar factos

⁹⁹BETTELHEIM, Bruno, *A psicanálise dos Contos de fadas*, ed. cit., p.12.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.16.

ou mesmo analisar as situações através de suas simbologias, mas significa também penetrar, e explorar factos.

Ao entrar no universo imaginário a criança pode dominar os seus conflitos interiores, os seus problemas emocionais e ser capaz de ultrapassar dependência infantil, caminhando assim, para uma valorização pessoal e individual. Os contos maravilhosos aparecem desta forma como:

[...] portadores de mensagens importantes para o psiquismo consciente, pré-consciente ou inconsciente, qualquer que seja o nível em que funcione. Lidando com os problemas humanos universais, especialmente os que preocupam o espírito da criança, as histórias falam ao seu ego nascente, encorajando o seu desenvolvimento, enquanto, ao mesmo tempo, aliviam tensões pré-conscientes ou conscientes. À medida que as histórias se vão desvendando, elas dão crédito e corpo conscientes às tensões do id mostram os caminhos para satisfazer as que estão alinhadas com as exigências do ego e do superego¹⁰¹.

Nesta fase da passagem do *egocentrismo* para o *sociocentrismo*, do *eu* para o *nós*, a criança inicia a luta pela defesa da sua vontade e desejo de independência em relação ao poder dos pais ou à rivalidade com os irmãos ou amigos. E neste período¹⁰² (iniciado na infância), os contos maravilhosos podem ser decisivos para a relação da criança consigo mesma e com o mundo à sua volta. Lembremos as palavras de Nelly Novaes Coelho:

[...] a criança é levada a se identificar com o herói bom e belo, não devido à sua bondade e beleza, mas por sentir nele a própria personificação de seus problemas infantis: seu inconsciente desejo de bondade e de beleza e, principalmente, sua necessidade de segurança e protecção. Identificada com os heróis e heroínas do mundo maravilhoso, a criança é levada, inconscientemente, a resolver sua própria situação superando o medo que a inibe e ajudando-a enfrentar os perigos e ameaças que sente à sua volta e assim, gradativamente, poder alcançar o equilíbrio adulto¹⁰³.

¹⁰¹ BETTELHEIM, Bruno, *A psicanálise dos Contos de fadas*, ed. cit., p.13.

¹⁰² A fase narcisística ou egocêntrica inicial.

¹⁰³ COELHO, Nelly Novaes, *A Literatura Infantil: História, Teoria, Análise*, ed. cit., p. 34.

Em suma, as narrativas maravilhosas, graças à toda uma simbologia de que fazem uso, são fortes instrumentos didáticos e de ensinamento de valores que ajudam a superar as dificuldades da vida real, pois é imperioso que se esteja preparado para enfrentar grandes dificuldades. E, neste sentido, este tipo de narrativa dá também sugestões de coragem e optimismo as quais serão úteis à criança para atravessar e vencer as inevitáveis crises de crescimento.

Assim, através da intuição, a criança compreenderá que as narrativas maravilhosas, embora irreais, não são falsas, pois os factos aí narrados assemelham-se aos que ela enfrenta no quotidiano e nas suas experiências pessoais. Desta forma, quer as narrativas de há séculos atrás, quer as mais contemporâneas, têm um importante papel a desempenhar no desenvolvimento da criança. Todas elas a auxiliam e a ajudam a encontrar o verdadeiro significado da vida.

Em resumo, numa perspectiva psicanalítica, os contos maravilhosos servem para que a criança ensaie a construção de uma personalidade sadia. Eles ajudam à sociabilização, à troca de experiências e à inserção no grupo.

3. Símbolos e a sua Simbologia em *A Bolsa Amarela*

Os símbolos [...] não morrem, evadem-se com o homem. Velhos como o mundo, nascidos de uma emoção ou mesmo de uma inspiração e criados à medida exacta do homem, eles se refugiam no inconsciente.

Bárbara Vasconcelos de Carvalho¹⁰⁴

Debruçar-nos-emos, neste capítulo, sobre a problemática dos símbolos e da simbologia, sendo nosso intuito, numa fase posterior, proceder ao levantamento de «alguns» elementos simbólicos e, daí, partir para reflexões mais profundas e contextualizadas na obra que propomos estudar.

3.1 O que é *Símbolo*?

No tocante ao símbolo, começaríamos por realçar que este pode aparentemente apresentar diversos aspectos e estar presente nos contos sob três configurações: *o sagrado*, ligado às normas que regem o destino do homem, aos ritos, à mítica religiosa; *o iniciático*, representado pelos aspectos políticos e éticos; e *o científico*, identificado com a Psicologia e a Psicanálise.

Destas três modalidades referidas para a análise do símbolo, aquela que vamos privilegiar será *a científica*, identificada com a Psicologia e Psicanálise, ou seja, aquela que é conhecida como “ crítica psicanalítica”. De acordo com Carlos Reis:

[...] todo o trabalho de apreensão e interpretação de sonhos, complexos ou nevroses, pode, legitimamente, ser encarado como semelhante à análise do discurso literário [...] aos impulso inconscientes disfarçados, por exemplo, sob a aparente incoerência do discurso onírico, na leitura da mensagem literária [...] os símbolos ou metáforas, as imagens ou conflitos dramáticos surgem sobretudo como metamorfoses mais ou menos sofisticadas se sentidos profundos que há que atingir¹⁰⁵.

Neste sentido Carlos Reis acentua ainda que:

¹⁰⁴ CARVALHO, Bárbara Vasconcelos, *Literatura Infantil: Estudos*, ed. cit., p. 78.

¹⁰⁵ REIS, Carlos, *Técnicas de Análise Textual*, Coimbra, Livraria Almedina, 1981, p.83.

[...] em Freud encontramos a chave que permite o acesso a um tipo de crítica que, tendo presentes os ensinamentos da psicanalítica, valoriza os elementos estéticos que entram na composição da obra literária [...]¹⁰⁶

De acordo com o referido autor, Freud sugere analisar o texto literário como um “sonho desperto, como mistificação ou divertimento que reenvia à capacidade inventiva da brincadeira infantil”¹⁰⁷.

Para Freud, a criação literária contribui de modo significativo para expressar o citado processo de dissimulação, ou seja, através da metáfora, do símbolo ou da imagem.

Gilbert Durand prefere a expressão “imaginário” em vez da palavra simbolismo, uma vez que para ele o símbolo seria a forma de manifestar o imaginário. O autor define imaginário, [o simbolismo], como “o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens”¹⁰⁸, não sendo este apenas uma fantasia alucinada e desprovida de valor.

A teoria de Gilbert Durand sobre o imaginário constitui-se com base no método da harmonia, isto é, os símbolos (re) agrupam-se em torno de âmagos organizadores, os quais são estruturados por uma relação de equivalência, isto é, que dizem respeito à junção das imagens. Os símbolos aglomeram-se, porque são organizados a partir de um mesmo arquetípico são, pois, variações sobre um arquétipo.

O “Símbolo” significa, assim, “um movimento que «junta», que «reúne» elementos anteriormente separados uns dos outros”¹⁰⁹.

Nesta linha primeira de significação do símbolo evidencia-se e encontra-se a sua carga polissémica, dado que nenhum facto tem apenas um sentido, pois todas as coisas estão saturadas de uma diversidade simbólica.

Harry Shaw compreende «símbolo» como sendo:

¹⁰⁶ REIS, Carlos, *Técnicas de Análise Textual*, ed. cit., p.88.

¹⁰⁷ *Id.*, *Ibid.*

¹⁰⁸ DURAN, Gilbert, *As estruturas Antropológicas do Imaginário*, São Paulo, Martins Fontes, 1997, p.18.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.18.

Uma coisa que se usa, ou se considera, como representativa doutra coisa. Mais especificamente, um símbolo é uma palavra, uma frase ou qualquer outra forma de expressão à qual se associa um complexo de significados; neste sentido, considera-se que o símbolo tem valores diferentes daquilo que é simbolizado¹¹⁰.

Na linha deste estudioso, Armindo Mesquita nota que, os símbolos mantêm com as palavras uma relação «arbitrária». E ainda afirma que:

O substantivo símbolo designa, «lato sensu», todo o conceito de «reunião», de «conjunção» de «contrato», de «pacto» tomando como certificado etimológico um objecto, cortado em dois, repartido por duas pessoas para servir de «sinal de reconhecimento»¹¹¹.

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant compreendem de igual forma o símbolo, mas vão mais longe. Enfileirando no carácter duplo do mesmo “*O símbolo é, pois, muito mais do que um simples signo: transporta para lá a significação, depende da interpretação e, esta, duma certa propensão*”¹¹². Afirnam ainda que, enquanto o signo é de significação ajustada e combinada, o símbolo está repleto de

Afectividade e dinamismo [...] com o signo, permaneceremos num caminho contínuo e seguro: o símbolo pressupõe uma ruptura de plano, uma passagem a outra ordem¹¹³.

Portanto, como salientam ainda:

[...] é na passagem do conhecimento para o desconhecido, do expresso para o inefável que o valor do símbolo se afirma. Se alguma vez o termo oculto se tornar conhecido, o símbolo morrerá [...] a percepção do símbolo exclui portanto, a atitude do simples

¹¹⁰ SHAW, Harry, *Dicionários de Termos Literários*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1982, p.421.

¹¹¹ POSTIC, Marcel, *O imaginário na Relação Pedagógica*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1993, p.19.

¹¹² CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, 17ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 2002, pp.13-14.

¹¹³ CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, 17ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 2002, pp.13-14.

*espectador e exige uma participação de actor. O símbolo só existe no plano do sujeito*¹¹⁴.

O Símbolo actua como mediador para manifestar ocultando, omitir revelando e, ao mesmo tempo, incitar à actuação que, embora com impedimentos e obstáculos, fica facilitada¹¹⁵.

Existe uma relação de consenso relativamente ao símbolo. Ele é ambivalente, mas também paradoxal¹¹⁶:

*O símbolo procura atar no mesmo «nó» o ilimitado, numa relação efectiva, eficaz, ainda que indescritivelmente e jamais completamente acessível à urdidura lógica, que a não entende. Há nele um propósito expresso de tornar perceptível aquilo mesmo que os sentidos não alcançam, de materializar o que é imaterial e formalizar o que não tem forma sensível. A natureza do símbolo é tal que nele não se procura tanto uma comunicação como uma comunhão e a sua vocação é não descrever mas revelar. [...] Um dos traços essenciais do símbolo consiste exactamente em postular, de modo constante, uma «coincidência dos opostos»*¹¹⁷.

O símbolo é, então, dual: consciente e inconsciente. Nas palavras de João Mendes é moderador: está voltado para o inconsciente do mundo visível e para o inconsciente de arquétipos, podendo assim, assumir funções de mediador.

Na óptica do autor referenciado, o símbolo vive da:

*Carga misteriosa e do apelo do inconsciente colectivo e, ao mesmo tempo, das imagens conscientes que a realidade oferece. [...] Sem o halo de sugestões e apelos misteriosos do inconsciente, o símbolo reduz-se a mero sinal designativo, à prosa dos «ismo», ou cai nas imagens lexicalizadas*¹¹⁸.

¹¹⁴ *Id., Ibid.*, pp.13-14.

¹¹⁵ POSTIC, Marcel, *O imaginário na Relação Pedagógica*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1993, p. 19.

¹¹⁶ Escreve Lima FREITAS, na mesma obra, que o símbolo “é uma entidade paradoxal que reúne em si o diacrónico e o sincrónico e cuja significação é sempre indirecta e inesgotável, suscitando um trabalho sem fim de interpretação”. In: FREITAS, Lima de, «Natureza e Propriedade do Símbolo», *Revista Nova Renascença*, Vol. IX, José Augusto Seabra. Jul., de 1989/90, p575.

¹¹⁷ *Id.,Ibid.*, p.579.

¹¹⁸ MENDES, João, *Teoria Literária*, Lisboa, Verbo, 1986, p.18.

Dumézil esmiúça o símbolo numa vertente sociológica, registando que o *homo sapiens* é sempre um homem *symbolicus*¹¹⁹.

Lacunar seria não referenciar nesta nossa visão resumida, Gilbert Durand que, fortemente enformado pelos escritos de Jung, defende que todo o ser humano é propenso para a simbologia, aprisionado entre «a luz e a sombra» ou, posto de modo diferente, entre arquétipos colectivos «diurnos e nocturnos». Na verdade, estas duas componentes, após o confronto da alegria e da satisfação com a dor e o sofrimento, harmonizam-se no que Jung designa por «processo de individualização».

Mircea Eliade considera que:

*A função de um símbolo é justamente revelar uma realidade total, inacessível aos outros meios de conhecimento [o que não significa que] não se deve crer que a implicação simbólica anula o valor concreto e específico de um objecto ou de uma operação [...] o pensamento simbólico faz «explodir» a realidade imediata, mas sem diminuí-la ou desvalorizá-la; na sua perspectiva, o universo não é fechado, nenhum objecto é isolado em sua própria existencialidade: tudo permanece junto, através de um sistema preciso de correspondências e assimilações*¹²⁰.

E Carl Jung afirma que:

*[...] os símbolos naturais são derivados dos conteúdos inconscientes da psique e representam um número imenso de variações das imagens arquetípicas essenciais [...]*¹²¹

O mesmo autor concebe os arquétipos como:

Modos de comportamentos universal típico, que correspondem a formas de conduta biológica, a princípios regulamentadores ou, ainda, a formas de a «priori» da experiência. Os arquétipos são, deste modo,

¹¹⁹ MENDES, João, *Teoria Literária*, Lisboa, Verbo, 1986, p.19.

¹²⁰ ELIADE, Mircea, *Imagens e Símbolos – Ensaio sobre o Simbolismo Mágico-Religioso*, São Paulo, Martins Fontes, 2002, pp. 177-178.

¹²¹ JUNG, Carl G, *O Homem e seus símbolos*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1992, p. 93.

*necessariamente inconscientes, formas dinâmicas que se impõem às imagens particulares. Mas o arquétipo não é uma imagem*¹²².

Resumindo, sempre que assimilamos o símbolo devemos ter cuidado em analisá-lo isoladamente, pois este “*só existe no plano do sujeito, mas tendo base o plano do objecto*”¹²³, podendo, como anteriormente mencionávamos, ganhar contornos e variações em extensos números campos do saber.

Relembrando as palavras de Mircea Eliade quando escreve que, “*As imagens, os mitos e os símbolos estão ligados às mais secretas modalidades do ser*”¹²⁴, procederemos ao levantamento e análise de «alguns» símbolos na *A Bolsa Amarela*, de Lygia Bojunga Nunes.

Na narrativa maravilhosa, o símbolo poderá ser, por exemplo, uma personagem, que irá enriquecer a identidade da criança, porque com ela esta aprender outras formas de ser e de pensar.

O símbolo possibilita ampliar as suas concepções sobre o meio, pois, através do imaginário, a criança desenvolve e vivencia diversos papéis sociais, aprendendo com cada um deles e podendo, assim, reproduzir o que encontra na leitura.

Conscientes da importância dos símbolos não poderemos, nunca, estudá-los de forma descontextualizada, mas antes, como escrevíamos anteriormente, tendo sempre presente a especificidade do imaginário da personagem feminina, em *A Bolsa Amarela*, obra de Lygia Bojunga.

3.2 Elementos Simbólicos em *A Bolsa Amarela*

*O símbolo é uma representação
que faz parecer um sentido concreto,
é a epifania de um mistério.*

Gilbert Durand¹²⁵

¹²² GRIMAL, Pierre, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, «Victor Jabouille Coordenador da edição portuguesa», 2ªed., Lisboa, DIFEL, 1951, p. IX.

¹²³ ADAM, Jean-Michel, *Le style dans la langue: une reconception de la stylistique*, Lausanne, Delachaux & Niestlé, 1997.

¹²⁴ ELIADE, Mircea, *Imagens e Símbolos*, ed. cit., p.09.

¹²⁵ DURAN, Gilbert, *A Imaginação Simbólica* Lisboa, Edições 70, 1993, p.12.

Como referimos anteriormente, abordaremos neste capítulo alguns aspectos simbólicos da obra na tentativa de melhor clarificarmos a verdadeira riqueza e as virtualidades desta narrativa.

A imagem simbólica é, segundo Gilbert Durand:

*[...] a transfiguração de uma representação concreta através de um sentido para sempre abstracto*¹²⁶.

A noção de simbolismo está ligada à psicanálise. As palavras “simbólico”, “simbolizar” e “simbolização” são as muitas vezes utilizadas e com variadas conotações.

Ao utilizarmos a palavra «símbolo» retomamos uma distinção apontada Freud e na qual Jones Laplanche se apoia:

[...] Em sentido lato, modo de representação indirecta e figurada de uma ideia, de um conflito, de um desejo inconscientes, neste sentido podemos em psicanálise considerar simbólica qualquer formação substitutiva [...] Em sentido restrito, modo de representação que se distingue principalmente pela constância da relação ente símbolo e simbolizado inconsciente; essa constância concentra-se, não apenas no mesmo indivíduo e de um indivíduo para outro, mas nos domínios mais diversos¹²⁷ e nas áreas culturais mais distantes entre si¹²⁸.

Portanto, emprega-se, de uma forma mais geral, o termo «simbólico» para designar a relação que une o conteúdo manifesto de um comportamento, de uma palavra, de um pensamento, ao seu sentido latente¹²⁹.

Para Freud o sonho é uma importante fonte de elementos simbólicos e este define-se da seguinte forma:

¹²⁶ DURAN, Gilbert, *A Imaginação Simbólica* Lisboa, Edições 70, 1993, p.12.

¹²⁷ Mito, religião, folclore, linguagem entre outros.

¹²⁸ LAPLANCHE, Jones, *Vocabulário da Psicanálise*, Lisboa, Moraes Editores, 1970, p.626.

¹²⁹ Nesta perspectiva, o simbolismo envolve todas as formas de representação indirecta, sem discriminação mais definida entre este ou aquele mecanismo: deslocamento, condensação, super determinação e figuração.

*[...] aparecem na interpretação do sonho como «elementos mudos [...] A essência do simbolismo consiste numa «relação constante» entre um elemento manifesto e a sua ou suas traduções [...] o campo do simbolizado é muito limitado¹³⁰ [...] O sentido dos símbolos escapa à consciência, mas esta característica inconsciente não é explicável pelos mesmos mecanismos do trabalho do sonho [...]*¹³¹

Os desejos de Raquel, que se manifestam através da criação de figuras ou comportamentos e acções revelam os seus desejos, os seus conflitos, etc. É importante ressaltarmos que os mecanismos de “brincadeira” que Raquel pratica através das suas fantasias e da sua imaginação são comparáveis ao «sonho diurno». Freud dá este nome a um enredo imaginado no estado de vigília, sublinhando assim, a analogia que une estes dois componentes. Para Freud,

Os sonhos diurnos constituem, como o sonho nocturno, realizações de desejo; os seus mecanismos de formação são idênticos, com o predomínio da elaboração secundária¹³².

O sonho diurno¹³³, ou devaneio, é de grande importância, pois favorece a constituição de uma clivagem¹³⁴ no campo da consciência. Freud interessou-se pelos sonhos diurnos ao comparar a génese com o sonho¹³⁵ e verificou que os devaneios partilham também com os sonhos nocturnos, várias características essenciais:

¹³⁰ Corpo, pais e sanguíneos, nascimento, morte, nudez, e sobretudo sexualidade (órgãos sexuais, acto sexual).

¹³¹ LAPLANCE, Jones, *Vocabulário da Psicanálise*, ed. cit., p.629 - 630.

¹³² *Ibid.*, p.634.

¹³³ Freud utiliza a expressão fantasma ou fantasia diurna em *A Interpretação do Sonho* (1900).

¹³⁴ Expressão usada por Freud para designar um fenómeno muito particular que ele vê operar sobretudo no fetichismo e nas psicoses: a consciência, no seio do ego, de duas atitudes psíquicas para com a realidade exterior na medida em que esta vem contrariar uma exigência pulsional: uma tem em conta a realidade, a outra nega a realidade em causa e coloca em seu lugar um produto do desejo. Estas duas atitudes persistem lado a lado sem se influenciarem reciprocamente.

¹³⁵ “É sabido que o sonho foi para Freud o caminho por excelência da descoberta do inconsciente. Os mecanismos (deslocamento, condensação, simbolismo) evidenciados no sonho em *A Interpretação dos Sonhos*, em 1900 [...] equivalentes aos sintomas pela estrutura de compromissos e pela função de «realização de desejo» ” In: LAPLANCE, Jones, *Vocabulário da Psicanálise*, Lisboa, Moraes Editores, 1970, p.308.

*Tal como os sonhos são realizações de desejo; [...] tal como os sonhos beneficiam para as suas criações de uma certa indulgência por parte da censura [...] relativamente às recordações de infância a que se referem [...]*¹³⁶

As fantasias diurnas de Raquel partilham com o sonho nocturno alguns elementos importantes. De acordo com Freud os devaneios podem, de forma mais específica, fornecer à elaboração secundária em enredo completamente montado, a «fachada do sonho», como nos mostra o texto de *A Bolsa Amarela*:

*[...] Uma noite eu sonhei que estava na praia soltando pipa. Acordei e falei pró Afonso:
- Sabe? Disseram que eu não podia soltar pipa.
- Por quê?
- Falaram que era coisa de garoto.
- Ué!
- Tá vendo? Falaram que tanta coisa era coisa pra garoto, que eu acabei até pensando que o jeito era mesmo nascer garoto. Mas agora eu sei que o jeito é outro. Vamos lá pra praia soltar pipa?*¹³⁷

O fantasma ou fantasia está em estreita relação com o desejo que Raquel sublima graças à escrita. Freud recorre à noção de sublimação¹³⁸ para tentar explicar algumas actividades alimentadas por um desejo que não visa, de forma manifesta, um alvo sexual e que é capaz de dar origem a outro alvo socialmente valorizado.

O sonho está pois repleto de simbolismo tal como a criação literária. Em Lygia Bojunga, o próprio título, *A Bolsa Amarela*, é já um elemento importante neste domínio. Propomo-nos expor algumas dessas simbologias que nos ajudarão a perceber o universo metafórico do conto.

3.2.1 O “nome” e “as vontades” da protagonista

¹³⁶ LAPLANCE, Jones, *Vocabulário da Psicanálise*, ed. cit., p.635.

¹³⁷ BOJUNGA, Lygia, *A Bolsa Amarela*, ed. cit., p.126.

¹³⁸“ O termo «sublimação», introduzido por Freud em psicanálise, evoca ao mesmo tempo o termo «sublime», especialmente usado no domínio das belas-arts para designar uma produção que sugira a grandeza, a elevação” in LAPLANCE, Jones, *Vocabulário da Psicanálise*, ed. cit., p.638.

Logo no início deparamo-nos com a narradora e, ao mesmo tempo, protagonista Raquel, que, através de uma confissão vai revelando alguns problemas com os quais se debate:

*[...] Eu tenho de encontrar um lugar para esconder minhas vontades [...]*¹³⁹

Repare-se, desde logo, que o nome Raquel¹⁴⁰, de origem hebraica, significa “calma como ovelha” mas, ao mesmo tempo, encerra igualmente o significado de alguém que frequentemente se sente vítima de uma situação familiar ou social. Na escolha do nome próprio da protagonista já se revela, assim, a intenção da escritora. O nome Raquel insinua já sentimentos de vítima e de revolta, sentimentos esses assumidos pela heroína ao longo da narrativa.

“As vontades”, de ser garoto, de crescer e de ser escritora são vontades “que vão crescendo e engordando”, e que geram conflitos entre a protagonista e a sua família. A Raquel não é dada voz em casa, não possui direitos de escolher ou de discordar. Podemos dizer que, por ser ainda uma criança, os seus desejos ou “Vontades” são desvalorizados pelos seus pais e irmãos e, portanto, encontramos aqui, simbolicamente representada, a ideologia¹⁴¹ de uma sociedade que se recusa a encarar a criança como um ser dialogante, com problemas específicos e próprios da idade, com seus dramas, seus ideais e seus devaneios.

A partir destas vontades gera-se, portanto, um ciclo fascinante de invenção, de jogo entre o real e o imaginário. Essa especificidade de uma mente que mistura o real e a fantasia justifica o uso de uma linguagem e que metafórica, mistura o lúdico e o maravilhoso.

Uma das mais fortes vontades de Raquel prende-se com o interesse pela profissão de escritora. E sabe-se que escrever e inventar revela uma fuga à realidade que se vive. A escrita permite-lhe-ia recriar um mundo ficcional, um mundo novo

¹³⁹ BOJUNGA, Lygia, *A Bolsa Amarela*, ed. cit., p.11.

¹⁴⁰ Significado e origem do nome. Disponível em: <http://www.significado.origem.nom.br/nomes_r/>. Acesso em: 10 set 2009.

¹⁴¹ Não podemos relegar que a narrativa, publicada em 1976, época da ditadura, aparece como uma crítica à sociedade. Essa crítica foi realizada num conto infantil, porque segundo Lygia Bojunga, os generais não liam livros infanto-juvenis.

conducente a uma melhor compreensão e uma nova relação com o universo real. Segundo Yung, a fantasia presente na literatura constitui uma:

*[...] a actividade criativa na qual podemos encontrar as respostas para todas as perguntas que podem ser respondidas: ela constitui a origem de todas as possibilidades do viver [...]*¹⁴²

Bachelard fala desses jogos como sendo:

*[...] la fonction psychique du réel et de la fonction de l'irréel qui se multiplient et se croisent pour produire merveilles psychologiques de l'imagination de l'humain*¹⁴³.

Através da imaginação ou fantasia entram em acção recursos como memória, a visão e a espera¹⁴⁴. De facto, Raquel vai desenrolando o fio narrativo, recordando e inventando factos:

*Faz tempo que eu tenho vontade de ser grande e de ser homem. Mas foi só no mês passado que a vontade de escrever deu pra crescer também [...] Um dia fiquei pensando o que eu ia ser mais tarde. Resolvi que ia ser escritora. Então já fui fingindo que era. Só pra treinar. Comecei a escrevendo umas cartas [...]*¹⁴⁵

3.2.2. A carta dentro do sapato

Raquel patenteia com toda a nitidez duas vontades fundamentais: a vontade de ser rapaz e também a de se tornar adulta, mas, consciente da impossibilidade da realização das mesmas no estado actual das coisas, só a prática de escrever, ou seja, de

¹⁴² JUNG, C.G, *Símbolos de transformación*, Buenos Aires, Paidós, 1962.

¹⁴³ BACHELARD, Gaston, *La Poétique de la Rêverie*, Paris, P.U.F., 1971, p.70.

¹⁴⁴ Paul Ricoeur caracteriza a temporalidade na obra narrativa do seguinte modo: “*Le présent du passé, c’est la mémoire, le, le présent du présent, c’est la vision, le présent du futur, c’est l’attente*”: RICOEUR, Paul, *Temps e Récit*, Tome 8, Paris, Seuil, 1983, p.28.

¹⁴⁵ BOJUNGA, Lygia, *A Bolsa Amarela*, ed. cit., p.12.

ser escritora, a conduziria a uma nova vida e a um mundo novo. Passa então, a redigir bilhetes e cartas aos amigos imaginários, ou seja, a personagens, da sua outra vida, a companheiros da sua imaginação que com ela interagem na sua nova vivência. Assim, e em resposta à sua primeira carta, escrita para André (um desses seus amigos imaginários) encontrou um bilhete dentro do seu sapato.

Se atentarmos nesta problemática, vemos que estamos diante de um cenário intertextual, visto este nos fazer pensar no conto de *A Bela Adormecida* (esse conto de fadas dos tempos mais recuados do imaginário humano), e, mais concretamente, na personagem de *Cinderela*¹⁴⁶.

Aqui o *sapato*¹⁴⁷ simboliza a viagem para outro mundo. Mas, essa não é a sua única significação. O sapato representa também a identificação, a marca da sua pessoa e esta é o objectivo pelo qual a personagem viaja para o mundo imaginário: a busca da identidade.

Outro aspecto importante relacionado com as cartas redigidas por Raquel, é que estas são sempre endereçadas a amigos imaginários mais velhos que ela, além de que são, na sua na grande maioria, do sexo masculino. Podemos perceber nitidamente aqui, que a protagonista, ao explorar o seu imaginário, escreve para si mesma e cada amigo “inventado” representa aquilo que a garota gostaria de ser na realidade: homem e adulto.

3.2.3 O papel/ O pão

À frustração de Raquel e ao seu sentimento de rejeição responde exactamente o tamanho físico as suas vontades: grandes e gordas.

Consideremos esse sentimento de rejeição de Raquel ao escrever a André:

¹⁴⁶*Cinderela* é um dos contos de fadas mais populares da humanidade. Sua origem tem diferentes versões. A versão mais conhecida é a do escritor francês Charles Perrault, de 1697, baseada num conto italiano popular chamado *A Gata Borralheira*.

¹⁴⁷Jean CHEVALIER e Alain GHEERBRANT escrevem que o sapato é o símbolo da identidade. O sapato que Cinderela abandonou no palácio do príncipe quando fugiu, à meia-noite, se identificava com a moça. Assim, como também, grande foi a surpresa quando Cinderela tirou do bolso o sinal de reconhecimento a prova irrefutável, *o outro sapatinho, que colocou no pé*: a prova da identidade da pessoa [...] In: CHEVALIER, Jean, e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, ed. cit., p.802.

[...] *Tô sobrando, André. Já nasci sobrando [...]*¹⁴⁸

Dois dias depois chegou a resposta escrita no cantinho do *papel* que embrulhava o *pão*. Nesta dialéctica entre o papel e o pão, reconhecemos o poder da escrita como a busca para a solução e para uma resposta aos problemas da protagonista. Problemas relacionados com a sua carência afectiva e pelo sentimento de pura rejeição. O *pão* é evidentemente, o “símbolo do alimento essencial” para a vida e o simbolismo do *papel* está ligado à escrita que ele recebe, ou seja, é um factor de comunicação e de evidente socialização¹⁴⁹.

Raquel, personagem solitária e sofrendo amargamente com essa solidão, também se sente oprimida, porque além dos seus pais trabalharem o dia todo, os seus irmãos por serem mais velhos, sentem-se com autoridade suficiente para, assim, na ausência dos pais, se substituírem a eles e reprimirem as suas ideias e vontades.

O facto de ser do sexo feminino e de ser criança é para Raquel sinónimo de rejeição e de marginalização. De facto, ao discutir com o seu irmão, justifica a sua vontade de ser homem ao afirmar, que:

[...] *acho muito melhor ser homem do que mulher... Vocês [homens] podem um monte de coisa que a gente [mulheres] não pode [...]*¹⁵⁰

Evidencia-se aqui, que, para a narradora, ser mulher e ser criança são duas grandes limitações impostas pelo meio social e familiar. Sujeita a inúmeras proibições elas não lhe permitem viver e ser plenamente feliz.

A autora manifesta desta maneira, graças à Raquel, a sua discordância e relações a certos preconceitos e a uma época e a uma sociedade que não dão autonomia, nem voz à mulher e à criança.

3.2.4 A viagem/ O quintal

¹⁴⁸ BOJUNGA, Lygia, *A Bolsa Amarela*, ed. cit., p.13.

¹⁴⁹ CHEVALIER, Jean, e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, ed. cit., p.683.

¹⁵⁰ BOJUNGA, Lygia, *A Bolsa Amarela*, ed. cit., p.16.

Raquel, numa carta dirigida a uma outra amiga imaginária, “Lorelai”, diz estar decidida a fugir com ela, para o quintal, local onde “ *o pessoal anda de mão dada, não tem briga, não tem cara amarrada, e ainda por cima, tem gato, rio, galinheiro* ”¹⁵¹.

O quintal representa, deste modo, o espaço simples, atraente e aberto aos elementos que representam uma infância feliz. Este espaço não é só o “pequeno mundo” de Raquel, mas também o ponto de referência e o regresso aos momentos felizes e o seu refúgio contra a incompreensão e a repressão.

Perante estas situações, Raquel inventou uma *viagem* ou fuga para o quintal com Loreraí. De acordo com Jean Chevalier e Alain Cheerbrant, o simbolismo da viagem resume-se na busca da verdade:

*Em todas as literaturas, a viagem simboliza, portanto, uma aventura e uma procura, quer se trate de um tesouro ou de um simples conhecimento, concreto ou espiritual. Mas essa procura, no fundo não passa de uma busca e na maioria dos casos uma fuga de si mesmo*¹⁵².

A protagonista encontrará, assim, através da feitura de um romance, uma alternativa para a sua “viagem” com destino à imaginação. Graças à escrita, ela sente-se livre para criar seus amigos, suas histórias e viver a sua própria aventura, porque segundo Raquel, “ninguém mais vai poder ficar contra mim, porque todo mundo sabe que romance é coisa mais inventada do mundo”¹⁵³. E, a partir deste instante, a vontade da protagonista em ser escritora, desatou a engordar como as outras duas vontades.

A viagem imaginária corresponde a uma iniciação/revelação. Eis como Jacqueline Held caracteriza o valor deste “alimento imaginário”:

*[...] c'est parce que le récit de l'aède, du barde, du griot; de tout conteur le soir de veillée, exprime et nous fait rejoindre les besoins primordiaux de l'humanité: l'apprentissage de la quête incessante, la grande aventure humaine. Il est toujours nourriture essentielle*¹⁵⁴.

¹⁵¹ BOJUNGA, Lygia, *A Bolsa Amarela*, ed. cit., p.19.

¹⁵² CHEVALIER, Jean, e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, ed. cit., p.952.

¹⁵³ BOJUNGA, Lygia. *A Bolsa Amarela*, ed. cit., p. 20.

¹⁵⁴ HELD, Jacqueline, *L'imaginaire au Pouvoir*, Paris, Les Editions Ouvrières, 1975, p.15.

3.2.5 O galo

Raquel, ao partir para a “sua viagem imaginária” decide, então, escrever a história de um galo¹⁵⁵ que foge do galinheiro por estar revoltado contra as normas que aí imperam. De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o galo é:

*Símbolo da luz nascente [...] é, ao mesmo tempo, o signo da vigilância e o do advento da luz iniciática [...]*¹⁵⁶

Não é por acaso que a protagonista insere um galo nas suas histórias. Nesta figura encontramos, para além da auto-identificação de Raquel com o elemento masculino, essa outra faceta que Raquel perfilha: a situação de revolta e a busca pela liberdade. De facto, também o galo se sente sufocado pelas regras que lhe são impostas.

Lygia Bojunga, através da simbologia desta personagem, mostra-nos que Raquel busca conhecer-se a si mesma através da fantasia. Assim, como o galo considerava todas as galinhas do galinheiro esquisitas e resolve, portanto, fugir, também Raquel, por considerar o mesmo de sua família, resolve fugir da realidade.

Podemos notar através da imagem “evocativo” do galinheiro, a valorização da hierarquia, pois o galo encontra-se numa posição de superioridade em relação às galinhas que com ele coabitam no mesmo espaço físico o que, certamente, corresponde também à posição de superioridade do homem à mulher.

Raquel se vê simbolicamente na figura do galo, pois esta personagem problematiza a mudança nos poderes. Raquel tal como o galo (que tem poder no galinheiro) conseguem solucionar o seu complexo de inferioridade e submissão em relação à sua família, à sociedade e às suas respectivas regras.

Mas as histórias da protagonista são descobertas pela família e, mais uma vez, censuradas. Questionada pelos seus pais, estes fazem com que a fuga imaginária que lhe trouxe alívio, perca a sua validade. É neste momento da narrativa que surge a bolsa amarela, apresentada como um objecto mágico e secreto e passa a ser vista por Raquel

¹⁵⁵ O galo é conhecido como o emblema da altivez, arrogância, do orgulho, da soberba. In: CHEVALIER, Jean, e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, ed. cit., p.459.

¹⁵⁶ CHEVALIER, Jean, e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, ed. cit., p.458 e 459.

como uma oportunidade para esconder os seus amigos os imaginários e as suas vontades.

3.2.6 A bolsa amarela

Um dado curioso, é que, ao ver o desenho na capa da obra, pensamos que a narrativa tratará especificamente de uma bolsa ou então que ela desempenhará o papel principal no conto. De facto, o objecto, a bolsa, é dotado de um importante papel.

Podemos relacionar a simbologia da bolsa de Raquel, com a bolsa d'água¹⁵⁷, pois, assim tal como esta exerce a função de protectora e também se apresenta como um signo de ventura para o recém-nascido¹⁵⁸, da mesma maneira, pode entender-se que a bolsa da Raquel dá a esta, a segurança e o refúgio para todos os desejos mais secretos. Portanto, a bolsa amarela apresenta-se como um símbolo, um talismã de felicidade para a Raquel.

A bolsa da personagem é como um ventre materno, lugar de refúgio, de protecção e de transformação. A bolsa amarela dá a protagonista a possibilidade de proteger os seus sonhos e desejos e, ao mesmo tempo, é o local onde as suas vontades reprimidas serão transformadas em descobertas e auto valorização de seus sentimentos. De acordo com Jean CHEVALIER, e Alain GHEERBRANT, o ventre é:

Símbolo da mãe [...] reflectindo particularmente uma necessidade de ternura e de protecção [...] Local das transformações [...] O calor do ventre facilita as transformações [...] O ventre é refúgio¹⁵⁹.

A bolsa representa, sem dúvida, o interior da personagem, lugar onde a protagonista guarda e esconde os seus desejos e os seus segredos, protegendo-os da interferência dos adultos que se recusam a compreendê-la.

A bolsa detém também uma importante e especial simbologia: a da mulher forte, estabelecida na sociedade, papel que inconscientemente, Raquel deseja assumir.

¹⁵⁷ O invólucro de líquido amniótico, que apresenta-se como um signo de ventura, de boa sorte para o recém-nascido.

¹⁵⁸ CHEVALIER, Jean, e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, ed. cit., p.46.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.937.

A cor da bolsa, amarela, também evoca outros sentidos que a própria narradora acentua:

*[...] pra mim amarelo é a cor mais bonita que existe. Mas não era um amarelo sempre igual: às vezes era forte, mas depois ficava fraco [...] já resolvendo que ser sempre igual é muito chato [...]*¹⁶⁰

Metaforicamente, a cor amarela representa a mutação que a menina está vivendo. Ainda segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, a cor amarela é:

*[...] a mais ardente das cores, difícil de atenuar e que extravasa sempre dos limites[...] está associada ao mistério da Renovação[...]*¹⁶¹

Ou seja, a bolsa de cor amarela mantém uma relação simbólica com o interior de Raquel. Nela, a heroína procura força e autonomia para as suas vontades, para enfrentar as reprovações da família e a censura da sociedade, além de também representar o seu amadurecimento.

3.2.7 A máscara preta

No capítulo III, nomeado “O galo”, será reassumida a figura criada por Raquel.

Simbolicamente, o galo disfarça-se utilizando uma máscara preta. A máscara é algo que permite camuflar, transfigurar ou seja, e até mesmo usar outra identidade, escondendo portanto, a verdadeira. Esta personagem assume facetas importantes dentro da narrativa: algumas vezes, o galo parece apenas fazer parte do inconsciente da narradora; outras vezes, actua como um animal real. Portanto, a fronteira entre o real e o irreal encontra-se diluída e, ludicamente a protagonista transfigura o real em maravilhoso:

¹⁶⁰ BOJUNGA, Lygia, *A Bolsa Amarela*, ed. cit., p. 27.

¹⁶¹ CHEVALIER, Jean, e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, ed. cit., p.40.

*[...] Abri a bolsa correndo. [...] o galo saiu de lá de dentro. [...] Eu estava de boca aberta: nunca tinha visto um galo usando máscara. E ele usava. Preta*¹⁶².

A cor preta representa o aspecto frio e negativo¹⁶³. Logo, a cor da máscara utilizada pelo galo, simboliza a angústia e o inconsciente da protagonista. Do ponto de vista psicológico, nos sonhos diurnos ou noturnos, o preto é considerado como ausência de toda a cor, de toda a luz:

*[...] absorve a luz e não restitui [...] Evoca o caos, o nada, o céu noturno, as trevas terrestre da noite, o mal, a angústia, o inconsciente e a Morte*¹⁶⁴.

3.2.8 Anel azul / Anel vermelho

Além de estar usando uma máscara, o galo apresentava também dois anéis na perna: um azul e outro vermelho.

O anel nesta narrativa reforça o envolvimento de Raquel com o personagem galo, porque ambos se encontram ligados pelos mesmos ideais: o de lutar por suas ideias contra o autoritarismo hierárquico e a repressão.

O anel azul constitui, de certa forma, um elemento de identificação e de compromisso e permite o acesso ao caminho da fantasia, visto a cor azul simbolizar:

*[...] o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário [...] o caminho da divagação [...] o pensamento consciente [...] que vai pouco a pouco cedendo lugar ao inconsciente [...]*¹⁶⁵

O anel vermelho traduz a força guerreira do galo, a vontade de “lutar pelas suas ideias”. A cor vermelha, por ser universalmente considerada como o símbolo

¹⁶² BOJUNGA, Lygia, *A Bolsa Amarela*, ed. cit., p. 33

¹⁶³ CHEVALIER, Jean, e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, ed. cit., p. 740.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.742.

¹⁶⁵ CHEVALIER, Jean, e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, ed. cit., p. 107.

fundamental do princípio da vida, com a sua força e poder, assim, de acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant:

[...] uma referência à capacidade guerreira [...] é perpetuamente o lugar da batalha¹⁶⁶.

Raquel através de seu imaginário, reapropria-se do ideal do galo e juntos, unidos no mesmo combate, lutarão contra a opressão.

O anel serve, portanto, essencialmente para indicar o elo entre as personagens e para vincular essa união:

[...] em numerosos contos [...] o anel serve como meio de reconhecimento: símbolo de uma força ou de um laço que nada pode romper [...]¹⁶⁷

3.2.9 O galo Rei/ O nome Afonso

Por não aguentar as imposições de seus donos, o galo foge do galinheiro e, ao fugir, refugia-se na bolsa amarela. Aí é baptizado por Raquel com o nome de Rei. Porém ele recusa-o, já que no imaginário infantil, não existe ainda o sentido das hierarquias sociais. Ora, é isso que a figura do rei representa. De facto, para a criança todos são iguais, logo, todos têm os mesmos direitos.

O rei é simbolicamente, como uma projecção do “eu” superior, o ideal a realizar, e ainda:

[...] torna-se um valor ético e psicológico. Sua imagem concentra sobre si os desejos de autonomia, de governo de si mesmo, de conhecimento integral, da consciência [...]¹⁶⁸

O galo, nesta narrativa é, justamente, portador de um papel dialéctico: este ser “dominado” pelos seus donos tem, concomitantemente, como função de “dominar” o

¹⁶⁶ CHEVALIER, Jean, e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, ed. cit., p.944.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.55.

¹⁶⁸ CHEVALIER, Jean, e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, ed. cit., p.776.

galinheiro. Por isso, a personagem não sendo capaz de conviver com as antinomias e de pactuar com um regime ditatorial resolveu afirmar-se e, cedendo aos seus impulsos de liberdade e de não sujeição, realizou o seu ideal:

[...] Pensei pra burro. Acabo resolvendo que ia lutar pelas minhas ideal¹⁶⁹.

Na opinião de Marie Louise Von Franz, num conto infantil, a figura de um rei incarna a dominante do consciente colectivo, a imagem central que rege a colectividade¹⁷⁰.

O galo passa, então, a chamar-se Afonso, outro nome masculino, o que acomoda a vontade da protagonista em ser homem. O nome Afonso, de origem teotónica¹⁷¹, significa “guerreiro preparado” o que simboliza “pronto para combate” e preocupado com o bem-estar dos outros, procurando ajudar todos os que se encontram em dificuldades. É, no fundo, mostrando ser um idealista que coloca a justiça acima de tudo¹⁷².

O nome Afonso veicula uma mensagem. Ele é o galo que, ao fugir do galinheiro, leva consigo a ambição de lutar pelas suas ideias e pelos seus ideais. Este facto deve ser relacionado com o momento que Raquel vive relativamente à sua transformação, ou seja, as tais ambições da personagem galo são, na realidade, os questionamentos e os valores em que Raquel acredita.

3.2.10 O alfinete / O Guarda-chuva

Certa vez Raquel encontra perdido na rua um pequeno alfinete de fralda. Não podemos deixar de relacionar este pequeno objecto com o espírito da infância, ou seja, tudo aquilo que é mais ingénuo e infantil em Raquel. O “alfinete de fralda” perdido e

¹⁶⁹ BOJUNGA, Lygia, *A Bolsa Amarela*, ed. cit., p.35.

¹⁷⁰ FRANZ, Marie Louise Von, *La Voie de L'Individuation dans les Contes de Fées*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1978, p.40.

¹⁷¹ A palavra "teutónico" é, às vezes, utilizada como sinónimo de "germânico".

¹⁷² Significado e origem do nome “Afonso”. Disponível em: <http://www.significado.origem.nom.br/nomes_a/>. Acesso em: 10 set 2009.

largado na rua, simboliza, também, em nosso entender, todas as infâncias esquecidas, as crianças abandonadas e a injustiça social de que são alvo.

De todos os amigos imaginários de Raquel, o único que a protagonista guardará é o alfinete, para que um dia, mesmo quando for adulta, encontre a sua natureza pura e infantil.

No capítulo “A volta da escola” nos é apresentado um outro personagem, um guarda-chuva que Afonso encontra e com o qual vai presentear Raquel. Esta personagem alude aos elementos femininos utilizados por Lygia Bojunga na sua narrativa. O objecto apelidado por Raquel de “A guarda-chuva” reenvia-nos para uma concordância entre a protagonista e o seu sexo. Além disto, actua como um abrigo, uma protecção, ou seja, uma segurança que a menina está ganhando.

Segundo Jean Chevalier e Alaine Gheerbrant, a simbologia do guarda-chuva, pode desempenhar a função:

[...] do acolhimento, da protecção [...] Simbolicamente é uma fuga das realidades e das responsabilidades [...] ¹⁷³.

À estrutura, ou seja, a mecânica do guarda-chuva também corresponde uma simbologia: a menina compreenderá que não tardará a transformar-se na adulta que idealiza ser e que ao tornar-se mulher (e não o homem que desejara ser) também terá condições de ser tão forte e independente, como qualquer pessoa do sexo masculino. Mas independente do que almeja ser, inconscientemente, continuará sempre, a ter sempre a essência pura e infantil de agora.

3.2.11 O galo Terrível / Linha Forte

Outra personagem que arrasta consigo também uma simbologia na narrativa, é o galo de briga, de seu nome Terrível, primo do galo Afonso. Terrível, cujo pensamento foi costurado por uma Linha Forte, ganha também ele um significado muito importante dada a sua relação com o poder.

¹⁷³ CHEVALIER, Jean, e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, ed. cit., p.480.

O galo Terrível, que foi ensinado a detestar e a não aceitar derrotas, tem somente um pensamento único, livre e “descosturado”: “pensar em brigar e ganhar de todos os seus adversários”, conforme se lê no texto:

*[...] Desde pequenino que resolveram que ele ia ser galo de briga, sabe? [...] Você sabe como é esse pessoal, querem resolver tudo pra gente. E aí começaram a treinar o Terrível. Botaram na cabeça dele que ele tinha que ganhar de todo mundo. Sempre. Disseram até, não sei se é verdade, é capaz de invenção, que costuram o resto do pensamento dele com uma linha bem forte. Pra não arrebentar. E pra ele só só pensar: «eu tenho que ganhar de todo mundo», e mais nada [...]*¹⁷⁴

Julgamos estarem aqui expressas algumas das críticas de Lygia Bojunga à sociedade do seu tempo, pois, no universo capitalista, o que importa mesmo, é ganhar sempre, é “o lucro”. O galo de briga preocupa-se exclusivamente com os lucros e ganhos para o seu dono, da mesma forma que a classe trabalhadora representa “o ganho”, “o lucro” para a classe empresarial, em troca de um pequeno salário.

A autora utiliza a personagem Terrível, que pelo seu pensamento costurado é a metáfora do cidadão médio, escravizado por um sistema que controla o pensamento.

A Linha Forte que costura os pensamentos do Terrível é na realidade, uma analogia à “linha dura” do regime totalitário. Simbolicamente ele representa o regime militar, ou seja, a conjuntura política brasileira, em 1976, ano em que a obra foi publicada. Eis aqui o mérito da obra de Lygia Bojunga, pois, dificilmente uma outra obra conseguiria utilizar metáforas tão criativas para denunciar os processos da ditadura:

Segundo Jean Chevalier e Alaine Gheerbrant,

*[...] a linha rectilínea tornou-se o símbolo ou o traçado da rigidez intelectual e moral [...]*¹⁷⁵

3.2.12 A praia / O barco

¹⁷⁴ BOJUNGA, Lygia, *A Bolsa Amarela*, ed. cit., p.55-56.

¹⁷⁵ CHEVALIER, Jean, e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, ed. cit., p.552.

Nesta narrativa, a praia representa o espaço do encantamento, da revelação e do encontro. Raquel ao descrever a Praia das Pedras como um lugar que está sempre vazio, começa a desenhá-la como um espaço de revelação, de silêncio, de quietude e de liberdade não controlada:

*[...] Foi por isto que o pessoal fez briga lá. [...] eles sabiam que briga de galo é proibido, [...] mas eles sabiam também que fazendo briga de noite lá na Praia das Pedras ninguém ia ver [...]*¹⁷⁶

Terrível, ao fazer “uma força danada” até “rebentar” as suas ideias costuradas com Linha Forte, fez com que os seus pensamentos descosturassem:

*[...] Até que de repente – plá! De tanto fazer força, rebentou. [...] Besteira eu morrer nesta praia só porque eles cismam que eu tenho que brigar [...] E se mandou! Correu pró mar.*¹⁷⁷

A personagem Terrível viu outros personagens aproximarem-se e entrou ainda mais pelo mar dentro. No mar começa-se a esboçar-se uma transformação e finalmente, Terrível desvincula-se dos pensamentos costurados e revolta-se, atitude que pode significar a rebeldia contra o sistema que instituído.

Fugirá, então, num barco, acto este que nos remete para a problemática da viagem, da travessia, ou seja, também para o despertar da consciência e da lucidez mental, para uma abertura de fronteiras, para novos comportamentos e uma nova relação com a existência.

Poderíamos ver ainda aqui, graças à imagem do barco, uma alusão ao exílio outorgado a todos considerados agitadores rebeldes na época da ditadura brasileira, época em que, como já dissemos, Lygia Bojunga escreveu a obra¹⁷⁸.

¹⁷⁶ BOJUNGA, Lygia, *A Bolsa Amarela*, ed. cit., p.76.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.88.

¹⁷⁸ O exílio é o estado de estar longe da própria casa - seja cidade ou nação - e pode ser definido como a expatriação, voluntária ou forçada de um indivíduo. Também pode-se utilizar as palavras, banimento, desterro ou degredo. Alguns autores utilizam o termo exilado no sentido de refugiado. Durante a ditadura militar muitos brasileiros deixaram o país e seguiram para o exterior. Era o início do exílio. Porém, diferente dos vizinhos latino-americanos, o exílio brasileiro não foi "em massa". Ou seja, não representou um grande fluxo de pessoas saindo do país. O exílio atingiu apenas uma pequena parte da população brasileira, formada, sobretudo, por uma classe média intelectualizada. o lado das prisões e dos assassinatos com motivação política, o exílio teve a função de afastar os opositores do novo regime

3.2.13 A “Casa dos Consertos”

No capítulo IX, no episódio intitulado a “ A casa dos concertos”, encontramos um sentido ambíguo se nos impõe para a palavra “concerto”. Nela podemos encontrar dois sentidos ou símbolos. De facto, a palavra “concerto”, por ser uma palavra homófona¹⁷⁹ pode remeter para um duplo significado.

Assim, a imagem da “Casa dos Consertos” descrita como um espaço que se dividia em quatro partes, remete-nos para a ideia de encontro, de união e de harmonia, princípios que a protagonista desejava ter, entre todas pessoas que fazem parte da sua família: seu pai, sua mãe, seus irmãos:

Na primeira [parte] tinha uma menina assim da minha idade; na outra tinha um homem; na outra tinha uma mulher e na outra, um velho¹⁸⁰.

Neste lugar “maravilhoso” as tarefas são organizadas pelos moradores, que se vão revezando, ou seja, cada um dos componentes da família tem a possibilidade de fazer um pouco de cada trabalho. Todos têm a possibilidade de dar opinião sobre as mesmas, num clima de harmonia, de satisfação e sem hierarquias. Funciona, pois como uma sociedade ideal, na qual todos desempenham qualquer tipo de tarefa e estas tem também o mesmo grau de importância, independentemente de quem a executa.

Aqui a escritora expressa e configura a perfeita organização familiar e social, onde todos têm o poder de decisão e têm também condições de executar as mesmas tarefas, independente da idade ou sexo. Todos pensam, dão suas opiniões, tomam decisões, inclusive nas questões sociais ou políticas.

instalado em 1964. Nem todos, contudo, enquadraram-se nesse caso. Alguns exilados simplesmente resolveram deixar o país quando o presidente João Goulart foi deposto. Foram para o exterior legalmente e, até mesmo, sem uma visão crítica sobre a realidade brasileira.

¹⁷⁹ Concerto: Pertence à classe gramatical dos substantivos, com o significado: reparo; modificação para que volte ao estado original; assim também como pertence à classe gramatical dos verbos, com o significado de reparar; trabalho realizado para que volte ao estado original. A palavra “concerto” é classificada como uma palavra homófona da palavra “concerto” e esta, tem como significado a apresentação musical de orquestra ou qualquer grupo de pessoa ligada à música.

¹⁸⁰ BOJUNGA, Lygia, *A Bolsa Amarela*, Rio de Janeiro, ed. cit., p.96.

*[...] A mulher cozinhava cantando baixinho [...] A menina estava fazendo o mapa do mundo [...] O homem botou o relógio no ouvido e ficou todo satisfeito: - Ah, agora sim, o tique – taque tá bom [...] O velho espiou no fundo da panela e falou: - Vou soldar essa panela [...]*¹⁸¹

Nesta dinâmica equitativa também as vontades de Raquel vão sendo “reparadas e voltam ao estado original” e, assim, ao diminuir essas vontades, os seus amigos imaginários já estão prontos para partir. Nesta fase do conto, o galo Afonso conclui que a ideia pela qual terá que lutar é a de não deixar que costurem seus pensamentos, como fizeram com Terrível:

*[...] Vou sair pelo mundo lutando pra não deixarem costurar o pensamento de ninguém*¹⁸².

Mas a casa dos concertos, também nos remete para outra simbologia: ela representa o local onde se dá uma apresentação musical feita por um do grupo de pessoas:

*[...] Era um relógio grandão [...] E batia hora tocando música [...] mas não era música antiga, não: era música tão quente que todo mundo ficou logo ligado e deixou tudo que estava fazendo pra ir pro meio da sala dançar. Faziam uns passos bacanas, riam, cantam [...] o relógio tocava cada vez mais gostoso [...] o relógio batia certinho com a música [...]*¹⁸³

Além de desencadear um “concerto” o relógio estabelece uma relação forte com o tempo, simbolizado pelo seu movimento giratório. Ele evoca o ciclo da vida¹⁸⁴. Lygia Bojunga, através deste episódio, lembra-nos que há tempo para todo o tipo de concerto:

[...] todo dia tem hora de resolver coisa. Que nem ainda há pouco teve hora de brincar. A gente senta aí na mesa e resolve tudo que precisa. Resolve se vai brincar mais do que trabalhar; ou estudar mais do que brincar;

¹⁸¹ BOJUNGA, Lygia, *A Bolsa Amarela*, Rio de Janeiro, ed. cit., p.96..

¹⁸² *Ibid.*, p.94.

¹⁸³ *Ibid.*, p.98.

¹⁸⁴ CHEVALIER, Jean, e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, ed. cit., p.876.

*resolve o que é que vai comer; quanto é que vai gastar em roupa, em comida, em livro; resolve essas transas todas. Cada um dá a sua ideia E fica resolvido o que a maioria acha melhor*¹⁸⁵.

A palavra conserto é, pois, uma palavra polissémica visto remeter, não só para a acção de reparar algo, como também para “o arranjo e para a harmonia”. Assim, a escritora abre possibilidades para “consertar” e construir uma outra organização familiar e social ideal onde todos, independentemente de idade ou do sexo, teriam voz e direito de decisão.

3.2.14 O sonho / O mar

No regresso às aulas, Raquel sentia-se melhor com as suas vontades já mais magras, dando a impressão que iriam sumir-se. A protagonista percebia que a sua vida estava a melhorar. Ora, ela teve um sonho. Sonhou que estava na praia soltando pipas. Refira-se que:

*O sonho é a expressão ou realização, de um desejo reprimido [...] é a auto-representação, espontânea e simbólica, da situação actual do inconsciente*¹⁸⁶.

Podemos afirmar que o sonho é um dos melhores agentes de informação sobre o estado psíquico de quem sonha. Raquel, ao sonhar, revela-nos um quadro da sua situação existente e presente, visto o sonho ser, para quem sonha, uma imagem frequentemente insuspeitada de si mesmo e é, deste modo, um revelador do *ego* e do *self*¹⁸⁷.

Raquel regressa, através do sonho, para a praia e fica a olhar para o mar. Afonso abria as asas para voar bem alto. As asas, símbolos do levantar voo, do aligeirar de um peso, de desmaterialização e de liberação, remetem para a ideia da autoconfiança conquistada por Raquel, graças à personagem Afonso. As asas segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant:

¹⁸⁵ BOJUNGA, Lygia, *A Bolsa Amarela*, ed. cit., p.100.

¹⁸⁶ CHEVALIER, Jean, e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, ed. cit., p.843.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p.846.

*[...] exprimem geralmente uma elevação ao sublime, um impulso para transcender a condição humana [...] indicam uma liberação e vitória*¹⁸⁸.

Quanto ao vento, nele podemos reconhecer vários atributos. Deste modo, ele revela-se como:

*[...] símbolo da vaidade, de instabilidade, de inconstância Quando o vento aparece nos sonhos, anuncia que um evento importante está para acontecer; uma mudança surgirá*¹⁸⁹.

A mudança sugerida pelo símbolo do vento é a transformação que Raquel sofrerá a partir do universo criado e graças ao seu poder imaginativo. Mudança esta, referida na voz da personagem Afonso:

*[...] eu não preciso mais ter medo de voar alto [...] chegou a hora de sair pelo mundo lutando pela minha ideia*¹⁹⁰.

Sonhar com o mar sugere uma transformação, pois o mar, ainda de acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, tem por símbolo a dinâmica da vida:

*[...] Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Água em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão [...]*¹⁹¹.

¹⁸⁸ CHEVALIER, Jean, e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, ed. cit., p. 90.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 935.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p.110.

¹⁹¹ *Ibid.*, p.592.

O sonho permitiu estabelecer no psiquismo da protagonista uma espécie de equilíbrio compensador, pois como se sabe, o sonho acelera o processo de individualização que rege a evolução de ascensão e da integração do homem¹⁹².

Então entrei no mar de uniforme, sapato, bolsa amarela e tudo. Furei uma onda e mergulhei fundo [...] pela primeira vez na minha vida, achei Raquel um nome legal. Achei que não precisava de outro nome nenhum. Abri a bolsa, tirei tudo quanto é nome que eu guardava no bolso sanfona [...] eu tive que sair do mar [...] agora eu escrevo tudo o que quero ela [a vontade] não tem tempo de engordar [...] A bolsa amarela tava tão vazia [...] E eu também, gozado, eu também estava me sentindo um bocado leve¹⁹³.

Raquel transformou-se, a partir do mundo que criou e que os seus devaneios e a sua imaginação permitiram. A protagonista encontrou-se e compreendeu-se como criança. Sentindo-se feliz consigo própria, encontrou a sua verdadeira natureza e identidade. Não necessitava mais das duas vontades dominantes e obsessivas: a de ser um homem e a de ser um adulto.

A única vontade que guardou consigo foi a de ser escritora, pois, assim, continuaria a construir os seus mundos, os seus amigos, os seus sonhos, independentemente da idade que tivesse. Poderia cumprir uma importante função social como escritora de contos maravilhosos: denunciar a opressão, a exclusão, o preconceito e mostrar as normais diferenças existentes entre as pessoas, contribuindo assim, para a inclusão social.

¹⁹² CHEVALIER, Jean, e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, ed. cit., p. 846.

¹⁹³ BOJUNGA, Lygia, *A Bolsa Amarela*, ed. cit., p.115.

4. Conclusão

Numa altura em que se deverão apontar as principais linhas trilhadas ao longo deste trabalho, devemos começar por referir que foi nosso intuito “esgotar” quase até à exaustão, todas as informações. Se esporadicamos deixamos o nosso entusiasmo transparecer no texto parece-nos que ele foi sempre secundada por leituras efectuadas¹⁹⁴.

Defendendo a ideia do conto maravilhoso como trampolim para o auto-conhecimento, procuramos captar em *A Bolsa Amarela*, uma espécie de espelho mágico capaz de operar como uma imagem fiel do universo dos valores infantis.

Na verdade, os contos maravilhosos, são registos simbólicos, através dos quais a psique se manifesta podendo assim contribuir para a formação harmoniosa do leitor, seja ele criança ou jovem. O texto literário, especificamente o conto de fadas, segundo Bruno Bettelheim, favorece o desenvolvimento psíquico e a compreensão dos conflitos existentes no leitor, graças aos elementos presentes, que promovem imagens com as quais ele pode estruturar seus devaneios e com estes dar melhor orientação à sua vida¹⁹⁵.

Isso mesmo estará explicitado, ainda de que forma resumida, no título que atribuímos ao nosso trabalho: O itinerário simbólico *em A Bolsa Amarela*, de Lygia Bojunga: “Fantasiar para Incluir”.

Ao problematizar a especificidade desta obra, tentamos ter sempre presente a ideologia epocal vigente.

A sua análise leva-nos a concluir que este tipo de texto responde a uma necessidade dos jovens leitores, visto contribuir para a formação da sua identidade, abrindo caminhos para a reflexão e equilíbrio interior. A literatura maravilhosa ao encenar a complexidade dos problemas da vida torna-se um modelo exemplar para revelar as conexões entre Literatura Infantil e Educação, se entendermos que formula a

¹⁹⁴ Cabe, neste nosso percurso hermenêutico, referir que não nos coibimos de citar os mais diversos autores, conscientes de que o fizemos para melhor nos exprimirmos e ainda para, nas palavras de Eugénio Lisboa “*dar ao nosso texto uma outra forma e outra sedução*”. Na verdade “*só o ignorante tem medo de citações, sobretudo por temer a força por ela acrescentada ao texto que a integra [...], citar é, em suma, partilhar o que se descobriu com quem ainda não descobriu*”. LISBOA, Eugénio, *O pecado de citar*, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº900, de 30 de Março a 12 de Abril de 2005, p. 35.

¹⁹⁵ BETTELHEIM, Bruno, *A psicanálise dos Contos de fadas*, ed. cit., p.34.

discussão dos conflitos humanos de um modo significativo, funcionando, assim, como uma “porta que se abre para determinadas verdades humanas”.

Apesar das circunstâncias externas, das conjunturas sócio-político-económicas, existem saídas para o ser humano, não apenas a partir da colectividade, mas também a partir das mudanças e transformações de cada um: o caminho a que Jung denominou “processo de individualização”. O leitor ao ouvir ou ler *A Bolsa Amarela* pode ver reforçado o seu “eu”, apoiando-se na dinâmica própria dos conflitos aí narrados e das saídas que para estes lhe são apresentados na narrativa.

A Bolsa Amarela, vai de encontro à libertação do *eu*, pela possibilidade de existir entre as personagens e o leitor de uma mesma vivência subjectiva.

Pode-se dizer que a narrativa de Lygia Bojunga, tal como outras narrativas do género passa a ser a ilustração da história de cada leitor, pois, com a sua característica marcante de conto maravilhoso - mesmo sendo um conto maravilhoso não puro - pela sua vasta simbologia e pela acção de todas as personagens e dos seus respectivos conflitos interiores, o leitor é conduzido a superar os seus traumas, as suas obsessões, os preconceitos sociais.

Foi-nos possível concluir, que esta obra tem por objectivo despertar recordações e situações conflituosas do período da infância ou da adolescência e conduzir cada leitor a experimentá-la e pô-la em acção, orientando-as para a criatividade e para uma relação sadia entre o homem e o mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ABRAMOVICH, Fanny, in Folha de São Paulo.

ADAM, Jean-Michel, *Le style dans la langue: une reconception de la stylistique*. Lausanne, Delachaux & Niestlé, 1997.

ANDO, Marta Yumi, *Os lugares vazios no sofá: leituras e releituras da obra lygiana*. Disponível em: «<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActasSciHumanSocSci/article/viewFile/195/143>». Acesso em: 4 dez 2007.

AMARAL, Lígia Assunção, *Pensar nas diferenças/deficiências*. Brasília, Coordenadoria da Pessoa Portadora de deficiência, 1997.

BACHELARD, Gaston, *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de la Rêverie*, Paris, P.U.F., 1971.

_____ *La Poétique de l'Espace*, Paris, P.U.F., 7ª ed., 1972.

BARINE, Arvède, *Poètes et névrosés*, 2.ª ed. Paris, Hachette, 1908.

BELINKY, Tatiana, in Estado de São Paulo.

BENJAMIN, Walter, “Rua de mão única”. In: *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, 34 ed. São Paulo, Duas Cidades, 2002.

BETTELHEIM, Bruno, *A psicanálise dos contos de fadas*, Lisboa, Editora Bertrand, 2006.

BROUGÈRE, Gilles, *Brinquedo e Cultura*, São Paulo, Ed. Cortez, 1995.

CADEMARTORI, Lígia, *O que é literatura infantil?* São Paulo, Brasiliense, 2006.

CALDIN, Clarice Forkamp, *A função social da leitura na literatura*, Revista Electrónica Biblioteconomia – Encontro de bibliotecários. Florianópolis – SC, N.15, jan/jun. 2003, p.5. Disponível em:

«http://www.encontros-bibli.ufsc.br/Edicao_15/caldinfuncaosocial.pdf» Acesso em:10 Out.2006.

CANDIDO, Antonio, *Direitos humanos e literatura*, in FESTER, António Carlos Ribeiro. *Direitos humanos e...* São Paulo, «Comissão de Justiça Paz de São Paulo», Brasiliense, 1989.

CARNEIRO, Maria do Nascimento, *O Fantástico nos contos de Álvaro do Carvalho*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de, *Literatura Infantil: Estudos*. São Paulo, Editora Edart, 1982.

CENTENO, Yvette, *Dos profetas à televisão*, in Diálogos Filosóficos e Alquímicos, Victor Mendanha (org.), 1º ed., Lisboa, Edições Pergaminho, 1996.

CHEVALIER, Jean, e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, 17ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 2002.

COELHO, Nelly Novaes, *A Literatura Infantil: História, Teoria, Análise*, São Paulo, Editora Global, 1982.

_____ *O Conto de Fadas*, São Paulo, Ática, 1987. Disponível em:
«http://pt.wikipedia.org/wiki/Contos_maravilhosos» acesso em: 10 set 2009.

_____ *A Literatura Infantil: Teoria – Análise – Didáctica*, São Paulo, Ed. Ática, 1991.

CONFERÊNCIA MUNDIAL SOBRE NECESSIDADES EM EDUCAÇÃO ESPECIAL, A declaração de Salamanca sobre princípios. Políticas e Práticas em Educação Especial, UNESCO, 1994.

CORREIA, João Carlos, *Ricoeur e a Expressão Simbólica do Sentido*, Braga, Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para Ciência e a Tecnologia, 1999.

DURAN, Gilbert, *As estruturas Antropológicas do Imaginário*, São Paulo, Martins Fontes, 1997.

_____ *A Imaginação Simbólica*

CUNHA, Antônio Geraldo da, *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.
ca, Lisboa, Edições 70, 1993.

ELIADE, Mircea, *Imagens e Símbolos – Ensaio sobre o Simbolismo Mágico-Religioso*, São Paulo, Martins Fontes, 2002.

_____ *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo, Perspectiva, 1972.

ERNEST- PEREIRA, Aracy, *(RE) inventando contos de fadas: um estudo sobre o fenómeno da exclusão - (Anpoll –GT – Análise do discurso)*. Disponível em: «http://www.geocities.com/gt_ad/analisedodiscensino.html» [Consultado em 27 set. 2006].

EPSTEIN, Isaac, *O Signo*, São Paulo, Ed. Ática, 2000.

FARIA, Maria Alice, *Como usar a literatura Infantil na sala de aula*, São Paulo, Editora Contexto, 2006.

FRANZ, Marie Louise Von, *La Voie de L'Individuation dans les Contes de Fées*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1978.

FREITAS, Lima de, *Natureza e Propriedade do Símbolo*, in Revista Nova Renascença, Vol.IX, José Augusto Seabra (dir.). Jul., de 1989/90.

FREUD, Sigmund, *O estranho*, in: *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud – 24 Volumes*, Rio de Janeiro, Imago, 1996.

GRIMAL, Pierre, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, (Victor Jabouille Coordenador da edição portuguesa), 2ªed., Lisboa, DIFEL, 1951.

HELD, Jacqueline, *O Imaginário no Poder: as crianças e a literatura fantástica*. São Paulo, Ed. Summus, 1980.

_____ *L'imaginaire au Pouvoir*, Paris, Les Editions Ouvrières, 1975.

JABUR, M.R.M, *Sindónio Muralha: um poeta português na literatura infantil brasileira*, Dissertação (Mestrado) – UNESP, Araraquara, 2003.

JARDIM, Maria Antónia, *Da Hermenêutica à Ética em Paul Ricoeur*, Porto, Universidade Fernando Pessoa, 2003.

JOUVE, Vicent, *La Littérature Selon Barthes*, Paris, les Éditions de Minuit, 1986.

JUNG, Carl G, *O Homem e seus símbolos*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1992.

_____ *Símbolos de transformación*, Buenos Aires, Paidós, 1962.

_____ *Sincronicidade*, Rio de Janeiro, Editora Vozes, 2000.

LACAN, Jacques, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, e L'agressivité en psychanalyse*, in *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966.

LAJOLO, Marisa, *O que é Literatura?* Coleção primeiros Passos, São Paulo, Editora Brasiliense, 1982.

LAPLANCE, Jones, *Vocabulário da Psicanálise*, Lisboa, Moraes Editores, 1970.

LAPLATINE, François, TRINDADE, Liana., *O que é imaginário?* Col. Primeiros Passos. São Paulo, Editora Brasiliense, 1996.

LISBOA, Eugénio, *O pecado de citar*, in: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº900, de 30 de Março a 12 de Abril de 2005.

LOPEZ, Rosa Sílvia, *O Poder Mágico da Palavra*, São Paulo, Devir- Arte e Ciência, 2004.

MACHADO, Álvaro Manuel, *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1988.

MACHADO, Ana Maria, In: *Jornal do Brasil*, 2004.

MACHADO, Luiz Raul: In: *Jornal Rios Artes*.

MARTINS, J.S, *A sociedade a beira do abismo*, Petrópolis, Vozes, 2002.

MELLO, Ana Maria Lisboa de, *Poesia e imaginário*, Porto Alegre, Edipucrs, 2002.

MENDES, João, *Teoria Literária*, Lisboa, Ed., Verbo, 1986.

NUNES, Lygia Bojunga, *A Bolsa Amarela*, Rio de Janeiro, Agir, 1986.

_____ *A Cama*, Rio de Janeiro, AGIR Editora, 1999.

_____ *A Casa da Madrinha*, Rio de Janeiro, AGIR Editora, 1978.

_____ *Angélica*, Rio de Janeiro, AGIR Editora, 1975.

_____ *Aula de Inglês*. Rio de Janeiro, Ed. Casa Lygia Bojunga Ltda, 2006.

_____ *Corda Bamba*, Rio de Janeiro,, Civ. Brasileira, 1979.

_____ *Dos Vinte 1*, Rio de Janeiro, Ed. Casa Lygia Bojunga Ltda, 2007.

_____ *Fazendo Ana Paz*, Rio de Janeiro, AGIR Editora, 1991.

_____ *Feito à Mão*, Rio de Janeiro, AGIR Editora, 1996.

_____ *Livro, um encontro com Lygia Bojunga*, Rio de Janeiro, AGIR, 1988.

_____ *Nós Três*, Rio de Janeiro, AGIR Editora, 1987.

_____ *O Abraço*, Rio de Janeiro, AGIR Editora, 1995.

_____ *O Meu Amigo Pintor*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1987.

_____ *O Sofá Estampado*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.

_____ *O Rio e eu*. São Paulo, Salamandra, 1999.

_____ *Os Colegas*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1972.

_____ *Paisagem*, Rio de Janeiro, AGIR Editora, 1992.

_____ *Retratos de Carolina*, Rio de Janeiro, Ed. Casa Lygia Bojunga Ltda, 2002.

_____ *Sapato de Salto*, Rio de Janeiro, Ed. Casa Lygia Bojunga Ltda, 2006.

_____ *Seis Vezes Lucas*, Rio de Janeiro, AGIR Editora, 1995.

_____ *Tchau*, São Paulo, AGIR Editora, 1984.

ORLANDI, Eni Pulcineli, *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. Campinas, Pontes, 2ed., 1987.

PALO, Maria José; D. OLIVEIRA, Maria Rosa, *Literatura Infantil: voz de criança*, Série Princípios. São Paulo, Editora Ática S.A., 1986.

PEREIRA, Marília Mesquita Guedes, A biblioterapia e leitura crítica para a formação da cidadania com os alunos do Instituto dos cegos da Paraíba “Adalgisa Cunha”, in: *Proceedings XIX Congresso Brasileiro de Biblioteconomia e Documentação* ., Rio Grande do Sul, Editora da PUC, 2000.

POSTIC, Marcel, *O imaginário na Relação Pedagógica*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1993.

PROPP, Wladimir, *Morfologia do conto maravilhoso*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1984.

REIS, Carlos, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1987.

_____ *Técnicas de Análise Textual*, Coimbra, Livraria Almedina, 1981.

RICOEUR, Paul, *Temps e Récit*, Tome 8, Paris, Seuil, 1983.

RODRIGUES, Selma Calasans, *O Fantástico*, São Paulo, Ed. Ática, 1988.

SASSAKI, Romeu kasumi, *Inclusão: Construindo uma sociedade para todos*, Rio de Janeiro, WVA, 1997.

SHAW, Harry, *Dicionários de Termos Literários*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1982.

SHRODES, Caroline, *Bibliotherapy: a theoretical and clinical-experimental study*. 344f. Dissertation Doctor of Philosophy in Educação, Universidade of California, Berkeley, 1949.

SOARES, Francisco, *Portugal, Razão e Mistério – Notas em torno de um posicionamento*, in. António Quadros, Lisboa, Instituto de Filosofia Luso-Brasileira, 1993.

TELLES, Norma, *História das Mulheres no Brasil*, São Paulo, Contexto, 2000.

TODOROV, Tzvetan, *As estruturas narrativas*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1970.

XIMENES, Sérgio, *Minidicionário da Língua Portuguesa*. 2ºed., São Paulo, Ediouro, 2000.

ZARDO, Sinara Polom; FREITAS, Soraia Napoleão, *A literatura infantil como auxílio pedagógico para uma educação inclusiva*, Revista partes- Revista virtual do leitor, São Paulo – Ano IV, nº 46, jun 2004.

Disponível em: <http://www.partes.com.br/ed46/educacao2.asp>. Acesso em 12 set.2006.

ZILBERMAN, Regina, *A literatura infantil na escola*. [10ªed.] São Paulo, Global, 1985.

ÍNDICE

Introdução	
1. Lygia Bojunga Nunes e a sua obra	11
1.1. A autora e a sua produção literária	11
1.2. <i>A Bolsa Amarela</i> : do mundo real ao mundo imaginário	17
2. Definições e Fronteiras	25
2.1 O Fantástico e o Maravilhoso	25
2.2 A narrativa maravilhosa como trampolim para integração e formação psico-social da criança	34
2.2.1 O conto infantil à luz da psicanálise	46
3. Símbolos e Simbologia em <i>A Bolsa Amarela</i>	58
3.1 O que é <i>Símbolo</i> ?	58
3.2 Elementos simbólicos em <i>A Bolsa Amarela</i>	63
3.2.1 O “nome” e “as vontades” da protagonista	66
3.2.2 A carta dentro do sapato	68
3.2.3 O papel/ O pão	69
3.2.4 A viagem/ O quintal	70
3.2.5 O galo	72
3.2.6 A bolsa amarela	73
3.2.7 A máscara preta	74
3.2.8 Anel azul/ Anel vermelho	75
3.2.9 O galo Rei/ O nome Afonso	76
3.2.10 O alfinete/ O Guarda-chuva	77
3.2.11 O galo Terrível/ Linha Forte	78
3.2.12 A praia/ O barco	79
3.2.13 A “Casa dos Consertos”	81
3.2.14 O sonho/ O mar	83

4. Conclusão	86
5. Referências Bibliográficas	88