



DÍALOGOS: MARAVILHOSO E VERISMO EM LYGIA BOJUNGA
DIALOGUES: WONDERFUL AND “VERISMO” IN LYGIA BOJUNGA’S
TEXTS

Regina Michelli⁴⁰
UERJ

Resumo: Lygia Bojunga é escritora contemporânea de reconhecido mérito. O objetivo deste trabalho é analisar como as instâncias do maravilhoso e do verismo dialogam em duas obras desta escritora brasileira: *A bolsa amarela* e *Meu amigo pintor*

Palavras-chave: Lygia Bojunga – maravilhoso – verismo - *A bolsa amarela* - *Meu amigo pintor*

Abstract: Lygia Bojunga is a contemporary writer of recognized merit. The aim of this paper is to analyze how the instances of the marvelous and the verism dialogue in two works of this Brazilian writer: *A Bolsa Amarela* and *Meu amigo pintor*.

Keywords: Lygia Bojunga – Marvelous - Verism - *A Bolsa Amarela* - *Meu Amigo Pintor*

1 MARAVILHOSO

A literatura é categoricamente realista, na medida em que ela sempre tem o real por objeto de desejo; e direi agora, sem me contradizer, porque emprego a palavra em sua acepção familiar, que ela é também obstinadamente: irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível. Roland Barthes

⁴⁰ www.sepel.uerj.br;





O maravilhoso tem servido de esteio à produção de obras de Literatura Infantil e Juvenil. Desde a origem desta literatura, narrativas – que não se destinavam à infância - vêm impregnadas de seres prodigiosos, objetos mágicos, eventos sobrenaturais:

Em seus primórdios, a literatura foi essencialmente fantástica: na infância da humanidade, quando os fenômenos da vida natural e as causas e os princípios das coisas eram inexplicáveis pela lógica, o *pensamento mágico* ou *mítico* dominava. Ele está presente na imaginação que criou a primeira literatura: a dos mitos, lendas, sagas, cantos rituais, contos maravilhosos, etc. (...) Compreende-se, pois, por que essa literatura arcaica acabou se transformando em literatura infantil: a *natureza mágica* de sua matéria atrai espontaneamente as crianças. (COELHO, 2000, p.52)

Se voltarmos nosso olhar aos contos escritos por Charles Perrault no Século XVII, oriundos de recolha da oralidade, percebemos a presença desse elemento. As fadas, herdeiras das Moiras gregas e das Parcas latinas (BRANDÃO, 2002, p.231), são responsáveis por definir o destino das personagens principais, surgindo nas histórias de “A Gata Borralheira”, “Pele de Asno”, “A Bela Adormecida do Bosque”, “Riquete do Topete” e “As Fadas”:



A palavra “fada”, nas línguas românicas, tem um significado ligado ao conto maravilhoso ou de fadas, pois remonta a uma palavra latina feminina, *fata*, variante rara de *fatum* (fado), que se refere a uma deusa do destino. As fadas se assemelham a esse tipo de deusas, pois também conhecem os caminhos da sorte. *Fatum*, literalmente “aquilo que é falado”, o particípio passado do verbo *fari*, “falar”, em francês resulta em *fée*, no italiano em *fata*, no espanhol em *hada*, todas as palavras significando “fada” e contendo conotações ligadas ao fado; (WARNER, 1999, p. 40)

Em alguns contos de Perrault, elas desempenham ações benéficas, ajudando e premiando suas protegidas, como Cinderela ou a princesa Pele de Asno; em outros, porém, aproximam-se mais da função de juíza que da de ‘fada madrinha’, como se pode observar em “Riquete do Topete” e “As Fadas”. Não nos esqueçamos ainda que, em “A Bela Adormecida do Bosque”, a fada excluída do banquete surge a fim de se vingar da desonra sofrida, lançando a maldição da morte sobre a princesinha recém-nascida.

O revés da fada é o ogro, responsável por realizar feitos que o inserem no território do malefício, vencido, ao final, pelo herói. Arlette Bouloumié desenvolve um estudo profícuo sobre esta personagem na literatura, iluminando o fato de Perrault chamar sua obra de “Contos de Fadas e Ogos” (2000, p. 755), figura presente em “O Pequeno

Polegar” e “O Mestre Gato ou O Gato de Botas”, com uma correspondente feminina, a ogra, em “A Bela Adormecida do Bosque”. A personagem do lobo, em “Chapeuzinho Vermelho”, é também uma espécie de ogro destruidor, conto sem caçador à espreita para salvar avó e neta das entranhas do animal, como ocorre na narrativa dos irmãos Grimm.

Elementos maravilhosos povoam as histórias, com animais falantes, objetos mágicos, metamorfoses. Há a chave de Barba Azul, a varinha das fadas, a transformação do ogro de “O Mestre Gato” e a bota de sete léguas, que permite deslocamentos inexplicáveis segundo a ordem do senso comum.

Faz parte do maravilhoso, a maneira instantânea, o “passe de mágica” que soluciona os problemas mais difíceis ou satisfaz os desejos mais impossíveis. Tais soluções atendem, sem sombra de dúvida, a uma aspiração profunda da alma humana: resolver, de maneira mágica ou por um golpe de sorte, os problemas insuperáveis ou conquistar algo aparentemente inalcançável. (COELHO, 2000, p. 178)

O maravilhoso, portanto, está presente nas narrativas da tradição. Para a significação do termo, reportamo-nos a Tzvetan Todorov, que distingue fantástico, estranho e maravilhoso. O primeiro é definido como “a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, em

face de um acontecimento aparentemente sobrenatural” (1992, p. 31). Para este estudioso, se os acontecimentos sobrenaturais recebem uma explicação lógica e racional ao final da história, desfazendo-se todo o conteúdo extraordinário, estamos no território do ‘estranho’. O maravilhoso, ao contrário, aceita o sobrenatural sem questionamentos, gênero marcado por eventos sobrenaturais que não despertam qualquer estranheza em personagens ou leitores e está presente em muitos contos da tradição. Sua manifestação associa-se a vários tipos de ocorrência.

Relaciona-se geralmente o gênero maravilhoso ao conto de fadas; de fato, o conto de fadas não é senão uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais aí não provocam qualquer surpresa: nem o sono de cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas (para citar apenas alguns elementos dos contos de Perrault). (TODOROV, 1992, p. 60)

Para Jacques Le Goff, historiador medievalista, o significado do termo remete a imagens e metáforas relacionadas à visão: “Os *mirabilia* não são naturalmente apenas coisas que o homem pode admirar com os olhos, coisas perante as coisas se arregalam os olhos” (1990, p.18). A experiência do maravilhoso explica-se pela reação de espanto face à inapreensibilidade do significado do acontecimento, reflexo do deslumbramento diante de um inexplicável

incorporado àquele universo, estabelecendo uma relação de estranhamento e de cumplicidade. O contexto em que Le Goff analisa o maravilhoso remete às novelas de cavalaria em que as personagens deparam-se com eventos sobrenaturais, em princípio inexplicáveis, como se vê em *A Demanda do santo Graal*.

Recorrendo a Tolkien (2006), escritor cujas narrativas estão imersas no cenário do maravilhoso, observa-se que ele caracteriza esse mundo imaginário, encantatório, como o Belo Reino, espaço de sonho que pode abrigar a existência das fadas e do sobrenatural. Para Tolkien, os contos de fadas carecem, porém, de ser apresentados como verdadeiros: “Mas, visto que a história de fadas trata de “maravilhas”, ela não pode tolerar qualquer moldura ou maquinaria que dê a entender que toda narrativa em que ocorrem é uma ficção ou ilusão.” (2006, p. 20-21). Garante-se, portanto, o pacto estabelecido entre narrador e leitor, “a suspensão voluntária da incredulidade”, diluindo-se o estranhamento: o leitor ou ouvinte mergulha naquele universo impregnado pela maravilha, mas, “No momento em que surge a incredulidade, o encanto se rompe; a magia, ou melhor a arte, fracassou.” (TOLKIEN, 2006, p. 44). Como explica Umberto Eco:

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de “suspensão da descrença”. O leitor tem de saber que o

que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. (2004, p.81)

Na Literatura Infantil ou mesmo Juvenil, a passagem do real ao imaginário não causa grandes surpresas, talvez por estar consagrada pelo tempo. A própria expressão “Era uma vez” – que tem seu correlato em outras línguas, como *Once upon a time*, em inglês, e *Érase una vez*, em espanhol - remete ao tempo mítico, projetando seu leitor em um universo que se afasta da cotidianidade. Penetra-se, quase que automaticamente, em um cenário com castelos, florestas, reis, rainhas e princesas à espera de seu príncipe encantado...

2. VERISMO

Para Nelly Novaes Coelho, a linha fantasista caracteriza a literatura infantil desde sua origem, no Século XVII, mantendo-se durante o Romantismo, “quando o maravilhoso dos contos populares é definitivamente incorporado ao seu acervo” (2000, p. 53). Este momento também se caracteriza por obras centradas no realismo cotidiano, a fim de garantir a transmissão dos valores burgueses através das histórias direcionadas às crianças:

À medida que o homem avança no *conhecimento científico* do mundo, e começa a explicar os fenômenos pela razão ou pelo *pensamento lógico*, também vai exigir da literatura uma *atitude científica*



que possa representar a *verdade do real*.
(COELHO, 2000, p.52).

É ainda no Século XIX que o Realismo se impõe, defendendo a centralidade no conhecimento ‘positivo’, científico da realidade, tendência que se arrasta até os meados dos anos 60 do Século XX, quando alguns fenômenos começam a escapar à apreensão racional, pautada na lógica e no pensamento científico.

Regina Zilberman destaca a década de 70, no Século XX, como o período de renovação na Literatura Infantil e Juvenil brasileira, graças ao aparecimento de bons novos autores e “da adoção de um programa de perspectiva realista na criação dos textos, ao mostrar a vida ‘tal qual é’ ao leitor mirim” (2003, p. 195). Pode-se considerar que predomina na narração de cunho mais realista a apresentação das coisas que realmente existem no mundo cotidiano, empírico, onde “uma raposa é uma raposa, enquanto que uma menina é uma menina. Uma e outra não coincidem” (HELD, 1980, p. 25). Para Zilberman, o predomínio do verismo evidencia a preocupação de reproduzir, o mais fielmente possível, a realidade, retratando – e denunciando - os problemas da sociedade brasileira urbana, em que afloram profundas desigualdades econômicas e culturais. Esta escritora, porém, chama a atenção para um detalhe que evidencia sua crítica:

se faltam à criança um senso do real mais desenvolvido, vivências mais profundas e um conhecimento que lhe permita



decodificar apropriadamente sua circunstância, não se pode esperar que uma literatura infantil rigorosamente realista preencha o efeito desejado, pois para tanto teria de contar com o que ainda não existe. (2003, p. 200)

Na literatura contemporânea destinada ao público infantil e juvenil, observa-se a irrupção do maravilhoso em muitas obras, algumas inclusive levadas às telas do cinema. Na literatura brasileira, voltada para o público citado, fantasia e realidade caminham muitas vezes de mãos dadas. A contemporaneidade abole, de certa forma, visões polares e maniqueístas, consagrando a relatividade que já vinha sendo fomentada em períodos anteriores. Assim, “Hoje as duas tendências [realista e fantasista] coexistem igualmente poderosas e vivas (ora separadas, ora fundidas no realismo mágico ou na ficção científica), tanto na literatura adulta como na infantil.” (COELHO, 2000, p.54).

3. LYGIA BOJUNGA

É inquestionável o valor literário da obra de Lygia Bojunga, o que se confirma pela obtenção de vários prêmios, dentre eles o Hans Christian Andersen – IBBY, obtido em 1982, e o ALMA - Astrid Lindgren Memorial Award, em 2004, ambos recebidos pelo conjunto de sua obra. Dentre os vários livros escritos por Lygia Bojunga, nosso olhar deter-se-á em dois, *A bolsa amarela*, de 1976, e *Meu amigo pintor*, de 1987,

observando-se em que medida *maravilhoso* e *verismo* encontram-se nos dois textos da escritora.

A *bolsa amarela* é já considerada um “clássico”. Seu enredo focaliza as aventuras – e desventuras iniciais – de Raquel, protagonista da história que, em focalização autodiegética, vai narrando episódios ligados a sua vida. Raquel é a caçula de uma família composta pelos pais e quatro filhos - um rapaz, duas moças e ela, ainda criança. Caracterizando a produção da escritora, Marisa Lajolo e Regina Zilberman afirmam que

As personagens dessa autora vivem, no limite, crises de identidade: divididas entre a imagem que os outros têm delas e a autoimagem que irrompe de seu interior, manifestando-se através de desejos, sonhos e viagens, os livros de Lygia registram o percurso do protagonista em direção à posse plena de sua individualidade. (1985, p.158)

A narrativa de *Bojunga* dispensa as caracterizações iniciais em que se apresentam, de modo direto, os elementos narrativos. O leitor é enredado por uma intriga que o lança em meio aos conflitos narrativos: o início do primeiro capítulo traz as vontades da protagonista, desejos que se justificam face à problemática existencial vivenciada pela menina, silenciada em sua expressão pelos mais velhos, que também restringem sua livre ação: tal como *Terrível*, o galo de pensamento costurado para se fixar em apenas um objetivo – brigar para

enriquecimento dos donos -, Raquel é incentivada a um comportamento de obediência e submissão, ainda que só se dobre às exigências quando não lhe resta alternativa. Suas vontades são: crescer, deixando de ser criança e, obviamente, prescindindo da tutela a que a submetem; ter nascido menino, uma vez que reconhece a prevalência deste gênero na organização de poder e no exercício de autonomia; escrever, manifestando o desejo de criar através da palavra, tornando-se escritora.

Na história de Raquel não aparece “fada madrinha” alguma para auxiliá-la a enfrentar suas dificuldades. Há uma bolsa, amarela, onde a protagonista consegue “esconder” suas vontades da curiosidade alheia, preservando-se de críticas e censuras que recebe. A bolsa, que intitula a obra, é uma espécie de inconsciente acionado pela imaginação da menina: lá, além das vontades e de outras pequenas coisas, moram Afonso, um galo falante; o Alfinete de Fralda, que se comunica riscando na mão da menina o que deseja expressar; a Guarda-chuva enguiçada, cuja fala precisa ser traduzida por Afonso. Há ainda Terrível, o galo de briga que, contra a sua própria vontade, permanece temporariamente na bolsa, forma encontrada por Afonso, outro galo, para preservá-lo da morte que adviria no confronto com Crista de Ferro, um galo de briga muito mais forte.

De certa forma, a bolsa amarela, com suas personagens, representa o espaço de permanência do

maravilhoso. Há animais falantes e objetos antropomorfizados que com vida própria vão tecendo histórias, estabelecendo uma relação dialógica com Raquel. Gradativamente, a menina reestrutura seus paradigmas – começa a “pensar diferente”, como aparece explicitado no título do nono capítulo -, o que ocorre também em função do contato com uma estrutura familiar diversa da sua, na Casa dos Concertos, em que predominam a igualdade e o respeito entre seus membros - pai, mãe, filha e avô.

Paralelamente a esse mundo mágico, alimentado pela fantasia de Raquel, há a denúncia de injustiças na representação do espaço social narrativo, como as diferenças econômicas existentes entre a família nuclear de Raquel e a de tia Brunilda, destacando-se o poder abusivo centrado nas mãos dos adultos e a coerção à liberdade de pensamento. Através de uma narrativa que privilegia o ponto de vista infantil – como já foi citado, Raquel ocupa a função de narrador autodiegético -, apresentam-se os sentimentos da menina frente às vivências que ela experimenta, o que lhe permite reelaborar seu mundo interno e, ao final, reestruturar-se. Dos três desejos, permanece apenas um, o de ser escritora.

Meu amigo pintor tematiza a amizade entre um menino e um vizinho pintor que se suicida, questão por demais delicada – e até mesmo polêmica – para uma narrativa destinada a um público não adulto, não fosse o tratamento

literário primoroso que o tema recebe na escritura de Bojunga. A obra foi originalmente publicada em 1983 sob a forma de cartas, *Sete cartas e dois sonhos*, adaptada para o teatro e encenada em 1985, com o título *O pintor*.

O livro apresenta nove capítulos cujos títulos são dias da semana, à guisa de um diário não cronológico, narrativa também em primeira pessoa, orientada por um narrador infantil, protagonista da história: Cláudio. A estrutura narrativa vai se construindo entre a memória das experiências do vivido, em especial com o amigo pintor (palavras deliberadamente grafadas com maiúsculas, a partir do segundo capítulo), e a tentativa de estruturar um significado para o suicídio dele, decorridos já três dias no primeiro capítulo. Na linha do verismo, a representação de um mundo considerado “real” configura-se na obra, denunciando-se: os desconcertos sociais, como a credice de que suicida vai para o inferno – dito à queima roupa para um chocado Cláudio; as ideias cristalizadas em torno de algum tema, impedindo a relatividade, a pluralidade e a instauração do novo; a perseguição política à época da ditadura; o amor e suas diferentes nuances e relações; o valor estético da criação artística. Costurando toda a obra, a “leitura” de mundo realizada por Cláudio através da cor, aprendizagem de significação cuja mola mestre foi o amigo pintor: surgem o amarelo contente e o amarelo síndico, o silêncio dolorido do branco, o vermelho da paixão e da cor-de-saudade, o marrom de chateação...

Dentro deste cenário, parece que o maravilhoso se extingue completamente. Pode se dizer que sim, mas prefiro considerar que há um maravilhoso que se executa – qual partitura musical – no sonho. Há o relato de dois sonhos de Cláudio que conferem um sentido à aparente falta de sentido do suicídio do amigo. Convém destacar que Clarice, a amada do pintor, também vive às voltas com as mesmas interrogações - por quê? por quê? por quê? – do menino: na carta que o pintor lhe deixara havia apenas um buquê de flor e um pedido de desculpas, elementos que não permitiam a Clarice configurar uma simples explicação, sequer plausível.

Retornando aos sonhos, eles acontecem no quarto e sétimo capítulos. No quarto, Cláudio sonha que está em um teatro, com cortina cor-de-saudade, quando aparecem três figuras, uma branca e duas azuis, semelhantes a uma das pinturas existentes no álbum que o amigo lhe havia dado. A branca é o pintor, atuando como fantasma; as outras duas representam o coro. O menino, ao perceber o amigo, dá vazão ao choro, que cessa com a reclamação do público por a peça não começar. Ele é chamado ao palco e, para acalmar a plateia, começa a contar a história daquele fantasma recém-morrido: a construção da narrativa permite que o protagonista elabore uma explicação para o suicídio através da metáfora do nevoeiro. No segundo sonho, o menino vê também as três figuras, que agora representam as três paixões do pintor: Dona Clarice, a Pintura e a Política, as duas últimas personificadas. No sonho, as três se integram, o que

significa a possibilidade de paz e felicidade – “para sempre” – do pintor. Essa garantia de que o amigo está feliz tranquiliza Cláudio que, ao final da narrativa, desenvolve uma perspectiva de compreensão dos diferentes “lados” do amigo, tal qual a última pintura do álbum que recebera.

O material onírico afasta-se da lógica do senso comum que comanda o viver cotidiano, aproximando-se do fantástico. O sonho funde realidades, instaurando novas, ainda que tenha raiz nas experiências diárias. A abertura ao inconsciente permite o encontro das respostas no mais fundo do ser, função também exercida pelos contos de fadas, como atestou o psicanalista Bruno Bettelheim ao focalizar a importância desse tipo de narrativa:

Na verdade, em um nível manifesto, os contos de fadas ensinam pouco sobre as condições específicas da vida na moderna sociedade de massa; estes contos foram inventados muito antes que ela existisse. Mas através deles pode-se aprender mais sobre os problemas interiores dos seres humanos e sobre as soluções corretas para seus predicamentos em qualquer sociedade, do que com qualquer outro tipo de história dentro de uma compreensão infantil. (2002, p.13)

Ao lado de uma abordagem realista do viver, o maravilhoso habita, pois, as duas obras citadas de Lygia

Bojunga, apenas metamorfoseado pela mestria da escritora em tempos outros.

4. CONCLUSÃO

Na busca de definir o fantástico, Jacqueline Held afirma que “se o fantástico se opõe ao real, será fantástico o que for ‘criado pelo espírito, pela fantasia’” (1980, p.23) de alguém. Considera como imersos nesse clima os contos de fadas tradicionais, citando Perrault, Grimm e Andersen, narrativas onde se movimentam fadas, gênios, bruxas e sereias. Held passa, então, a questionar o que é real e o que é irreal: “o fantástico seria o irreal no sentido estético daquilo que é apenas imaginável; o que não é visível aos olhos de todos, que não existe para todos, mas que é criado pela imaginação, pela fantasia de um espírito” (1980, p.25). Para ela, a narração “realista” nos interessa e nos toca porque apresenta talvez a realidade, mas também porque toda realidade é modelada pelo sonho, e recriada pelo autor, é ficção. A autora citada questiona a existência de um “fantástico puro” que nos apresentaria apenas o desconhecido, sem ponto de contato com a realidade cotidiana do leitor: “a obra fantástica, assim como qualquer outro gênero literário, encontra sua fonte numa experiência cotidiana, com personagens conhecidos, acontecimentos vividos” (1980, p.28). Afirma ainda que o fantástico “é feito de insólito, e o insólito ‘para nós’ poderá muito bem ser a realidade comum dos outros” (1980, p.29). Propõe a “polissemia do fantástico”, suscetível de várias

leituras, oscilando entre real e imaginário, mistura de insólito e de cotidiano.

Em Bojunga, encontramos uma articulação entre esses diferentes planos. O maravilhoso habita o território da fantasia e do sonho, mundo encantado em que se deslocam seus protagonistas a partir de um contexto social encravado na realidade. Suas personagens situam-se num espaço social mais próximo da realidade cotidiana, ainda que as narrativas recuperem certa ambiência que caracterizava os contos de fadas através do aparecimento de situações insólitas ou imaginárias.

Regina Zilberman, na esteira dos pesquisadores alemães Dieter Richter e Johannes Merkel, vinculados ao estudo de uma Literatura Infantil progressista, destaca o poder da fantasia que, na concepção desses autores, não seria apenas compensatória, mas uma forma de transformar a realidade vivida como opressiva: “O exemplo oferecido é o do conto de fadas, cuja propagação deu-se durante o feudalismo, quando refletia o anseio da camada popular inferiorizada de se libertar de seus opressores.” (ZILBERMAN, 2003, p. 201). A escritora atribui à fantasia criadora funções que o verismo restrito não alcança, analisando algumas estratégias ficcionais com o objetivo de que a fantasia ultrapasse a função compensatória para ser emancipadora, “conduzindo a atenção da criança à discussão dos valores que a circundam e,



concomitantemente, assentando-se na realidade imediata percebida pelo leitor” (2003, p. 203).

O maravilhoso permite que o ser humano saia de sua inserção comum, rotineira e penetre a ficção, o fingimento, o poder ser: “Elas [as narrativas dos contos de fadas] abrem uma porta para Outro Tempo e, se a atravessarmos, nem que seja por um momento, estaremos fora de nosso tempo, talvez fora do próprio Tempo.” (TOLKIEN, 2006, p. 39). A narrativa impregnada de maravilhoso “reúne, materializa e traduz todo um mundo de desejos: Compartilhar a vida animal, libertar-se da gravidade, tornar-se invisível, mudar seu tamanho e – resumindo tudo isso – transformar à sua vontade o universo” (HELD, 1980, p.25). Por sua vez, as narrativas maravilhosas oportunizam o contato com realidades outras, inclusive as internas que são, algumas vezes, bastante desconhecidas e inconscientes ao ser:

Um conto convida a psique a sonhar com alguma coisa que lhe parece familiar, mas em geral tem suas origens enraizadas no passado distante. Ao mergulhar nos contos, os ouvintes reveem seus significados, “leem com o coração” conselhos metafóricos sobre a vida da alma. (ESTÉS, 2005, p.12-13)

Lygia Bojunga é escritora contemporânea imersa em vivências do mundo em que se situa e do qual dificilmente conseguiria se apartar. Navega articulando diferentemente o maravilhoso e o verismo em suas criações literárias,



revitalizando o gênero narrativo na Literatura Infantil e Juvenil. Suas narrativas são universais, não apenas porque abordam temas e problemáticas concernentes à dimensão humana, mas também pelo fato de poderem ser lidas, sob diferentes pontos de vista, por um público infanto-juvenil ou adulto. As obras de Bojunga transcendem em dimensão artística e humana, concorrendo para a emancipação do leitor a partir dos questionamentos que suscitam e da tomada de consciência que promovem durante a aventura da leitura – rima que se justifica ao fim e ao cabo deste trabalho.

5. REFERÊNCIAS

- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. São Paulo: Paz e Terra. 1980.
- BOJUNGA, Lygia. *A bolsa amarela*. Rio de Janeiro: Objetiva. 2002.
- _____. *O meu amigo pintor*. Rio de Janeiro: José Olympio. 2002.
- BOULOUMIÉ, Alette. O ogro na literatura. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio. 2000.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. v.1. Petrópolis, RJ: Vozes. 2002.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria – análise – didática*. São Paulo: Moderna. 2000.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. 8.reimp. São

Paulo: Companhia das Letras. 2004.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. A Terapia dos Contos. GRIMM. *Contos dos irmãos Grimm*. Editado, selecionado e prefaciado pela Dr^a Clarissa Pinkola Estés; ilustrado por Arthur Rackham; tradução de Lya Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, p.11-29. 2005.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil brasileira – História e histórias*. São Paulo: Ática. 1985.

HELD, Jacqueline. *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. São Paulo: Summus. 1980.

LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval*. Lisboa: Edições 70. 1990.

PERRAULT, Charles. *Contos de Perrault*. Belo Horizonte: Itatiaia. 1989.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva. 1992.

TOLKIEN, J. R. R. *Sobre histórias de fadas*. São Paulo: Conrad. 2006.

WARNER, Marina. *Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. São Paulo: Companhia das Letras. 1999.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global. 2003.