Com quantas cores se narra uma saudade? O narrador infantil e a leitura do real em um texto de Lygia Bojunga

¿Con cuántos dolores se narra lo extrañar? El narrador infantil y la lectura de lo real en un texto de Lygia Bojunga

Juliana Santini[1]

Rejane Cristina Rocha[2]

RESUMO: O caráter pedagógico da literatura infantil serviu, durante muito tempo, como fator de desprestígio do gênero, seja pela imposição de padrões comportamentais advindos de uma postura autoritária do adulto, subjacente ao texto, seja por ter minimizado a preocupação com a elaboração artística da linguagem. Este artigo analisa de que modo a narrativa *O meu amigo pintor*, de Lygia Bojunga, supera esse modelo, ao instaurar um equilíbrio entre o respeito ao universo em formação da criança e os meios linguísticos que representam o universo infantil a partir do olhar da própria criança, facultando-lhe a elaboração de seus significados.

[1] Doutora da área de Literatura Brasileira. Professora do Departamento de Literatura da UNESP, Araraquara. E-mail: jsantini@fclar.unesp.br.

[2] Doutora da área de Literaturas de Língua Portuguesa. Professora na UFSCar. E-mail: rejane@ufscar.br.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura infantil. Narrador. Perspectiva. Universo simbólico.

INTRODUÇÃO

É recorrente nos estudos que tocam a literatura infantil a percepção de que este é um gênero suscetível a determinações que não são próprias do campo literário. Entre as exigências pedagógicas da instituição escolar e moralizantes da instituição familiar, desde o seu surgimento, o texto literário para crianças e jovens viu-se pressionado por contingências históricas, sociais e ideológicas, cerceadoras do fazer artístico e da liberdade de criação. Respondendo a interesses institucionalizados, a literatura infantil brasileira tem servido, ao longo de sua história, à difusão da consciência cívica nacionalista, à afirmação da linguagem nacional, à idealização da vida rural, à consolidação e crescimento do mercado editorial. Para além dessas exigências, variáveis de acordo com cada contexto histórico, um traço aparece como recorrente: a transmissão, por meio dos enredos, em diferentes graus de explicitação, de valores identificados ao universo adulto que impõem ao jovem leitor padrões de comportamento e visões de mundo.

Por outro lado, é inegável que, mesmo apresentando tamanha porosidade às injunções externas, a literatura infantil e juvenil promove, assim como qualquer forma de arte, a sustentação de um universo imaginário que conduz o ser humano a uma compreensão aprofundada do real. No caso específico do universo infantil, em que a percepção da realidade está em processo de sistematização, a literatura, por meio da fabulação, coloca diante de seu leitor um espaço que lhe possibilita compreender as relações humanas e as conjunturas sociais que integram de modo ainda inconsciente. Nesse sentido, a linguagem literária funciona como mediadora entre a criança e o mundo que a envolve.

É, portanto, pela linguagem que a literatura infantil e juvenil consegue aliar o caráter formador que lhe é próprio à construção de um espaço que acolha a criança e o jovem em seus interesses e anseios sem que a sombra do mundo adulto conduza seu olhar. No Brasil, é a partir do terceiro quartel do século XX que a produção literária para a infância e a juventude encontra meios formais para se emancipar da tutela pedagógico-moralizante, de modo a fazer da linguagem um centro gerador de significados que devem ser apreendidos por uma leitura também emancipada. São textos que correm o risco de assumirem a sua condição de literários, antes de qualquer coisa, sobretudo porque apostam na competência de seus jovens leitores para a decodificação de uma realidade que se constrói pela linguagem:

> São muitas as formas pelas quais o texto infantil contemporâneo busca romper com a esclerose a que o percurso escolar e o compromisso com uma pedagogia conservadora parece ter confinado o gênero. A ruptura acarreta ainda a produção de textos autoconscientes, isto é, de textos que explicitam e assumem sua natureza de produto verbal, cultural e ideológico. Reside aí o ponto de radicalidade mais extrema a que chega o texto infantil das duas últimas décadas (LAJOLO; ZILBERMAN, 1991, p. 161).

Essa consciência verbal assumida pela literatura infantil faz com que o trabalho com a linguagem, que, ficcionalmente, concretiza-se por meio da exploração das instâncias narrativas e, poeticamente, por meio da valorização da ludicidade da palavra, suplante as contingências externas do gênero e avulte o estatuto literário do texto.

Essa autoconsciência ou a dimensão metalinguística que se torna recorrente na literatura infantil e juvenil aproxima o jovem leitor do texto literário na medida em que transforma a linguagem em meio a partir do qual esse leitor participa do processo de criação, revelando a ele o estatuto da construção ficcional. Bom exemplo desse movimento que integra o ato de leitura ao ato de criação é a dimensão metaficcional dos três volumes

publicados por Lygia Bojunga entre 1988 e 1992[3], espécie de tríptico que envolve, do ponto de vista temático, a escrita, o livro e o leitor.

Se a autonomia estética da literatura infantil e juvenil está diretamente relacionada, historicamente, a uma necessidade de emancipação relativamente ao caráter dogmático e doutrinador que o texto carregava ainda em meados da segunda metade do século XX, é necessário considerar que a absoluta ruptura com a dimensão ética da arte também não se sustentaria na e pela linguagem. Nesse sentido, o papel formador dessa produção subsiste na medida em que à literatura para jovens e crianças pertencem as mesmas funções discutidas por Antonio Candido (2004) na já clássica conferência, proferida em 1988, sobre a relação entre a literatura e os Direitos Humanos.

Formando leitores, essa produção não apenas atende a necessidade humana de fabulação, mas atua, também, na formação do gosto, na relação do sujeito consigo mesmo e, ainda, na constituição de um olhar crítico para o que diferentes configurações sociais: "Quer percebamos claramente ou não, o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e, em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo" (CANDIDO, 2004, p. 177).

Publicado em 1987, *O meu amigo pintor*, de Lygia Bojunga, põe em cena a decifração do universo interior do personagem Cláudio e do universo exterior que se lhe mostra como enigma. Por meio da fala desse personagem narrador, um menino que, em seu diário, narra a circunstância trágica da perda de um amigo que se suicida, o texto dramatiza a tentativa desesperada de

[3] Na narrativa *Fazendo Ana Paz* (BOJUNGA, 1995), de 1991, a "[...] a dimensão metaficcional é previamente apontada pela autora no prólogo 'Caminhos', esclarecendo ao leitor que se apresenta diante dele é parte de um conjunto maior, composto, ainda, por *Livro – um encontro com Lygia Bojunga*, de 1988, e *Paisagem*, de 1992. Na verdade, a trilogia recobre um projeto temático que se inicia, no volume de 1988, com a problematização da relação da escritora com o livro e a leitura e termina, em 1992, com a transferência do foco para o leitor." (SANTINI, 2013. p. 105-106).

compreensão desse acontecimento externo pelo garoto – a quem os adultos tentam poupar – e, também, dos sentimentos que lhe acometem.

É digno de nota o fato de que o momento histórico em que essa obra de Lygia Bojunga é publicada caracteriza-se pelo processo de redemocratização do país, depois de duas décadas de opressão do regime militar e insere-se em um contexto literário marcado por um esforço de representar e compreender como os anos de repressão deixaram marcas indeléveis na subjetividade das pessoas, mesmo daquelas – como no caso de Cláudio – que, se não sofreram diretamente a opressão e a violência, foram por elas tocadas indiretamente, e se viram obrigadas a elaborar, subjetivamente, os vestígios desse contexto[4]. A elaboração formal da obra em questão, que elege um personagem narrador que extravaza as suas dúvidas e angústias em um diário – documento íntimo que, se não oferece o distanciamento temporal das memórias, por exemplo, ainda assim pressupõe certa organização e racionalização das experiências – proporciona o tratamento ideal a esse recorte temático[5].

A narrativa transcreve o diário a que o garoto confia, depois da morte de seu amigo pintor, tanto a fascinação provocada por esse companheiro, quanto a dor pela sua perda. Espaço acolhedor da subjetividade, o diário congrega a consciência em relação à importância assumida pelo amigo adulto na vida do personagem, as indagações acerca dos motivos que o levaram ao suicídio e, principalmente, a elaboração, por meio da linguagem, do caos interior que Cláudio vê-se obrigado a administrar sem a ajuda dos adultos. O acontecimento externo tinge-se de uma tonalidade enigmática para o

[4] Rocha (2006, principalmente capítulos 4 e 5) investiga o que denomina de "esmaecimento do projeto utópico" a partir do final da década de 70, observando como, a partir de então, os projetos que sustentavam o engajamento político da década anterior dão lugar a uma investigação individual/subjetiva e, às vezes, a uma perspectiva cética a respeito das possibilidades de sobrevivência de um projeto coletivo. Beatriz Sarlo (2007) também identifica, a partir da década de 70, uma "guinada subjetiva", quando as questões concernentes ao sujeito passam a ser valorizadas.

[5] Beatriz Sarlo (2007) identifica, a partir da década de 70, uma "guinada subjetiva", quando as questões concernentes ao sujeito passam a ganhar relevância e os gêneros relativos a uma "escrita de introspecção" – entre elas o diário – traduzem culturalmente tal relevância.

personagem, já que o suicídio representa, nesse caso, um tema marcado por uma dupla interdição: à condenação religiosa que paira sobre os que atentam contra a própria vida soma-se a possível motivação do suicídio, que parece relacionar-se ou com os posicionamentos políticos do pintor, ou com a impossibilidade de concretização, no presente, de um amor perdido no passado ou, ainda, à insatisfação com a sua própria atividade artística – talvez à soma de todas essas circunstâncias dolorosas.

Se os detalhes circunstanciais que motivaram o gesto desesperado do amigo são sonegados de Cláudio pelo comportamento adulto – principalmente pelos pais e por Clarice, com quem o amigo nutria uma profunda relação afetiva – resta ao personagem narrador converter a sua caótica e conflituosa interioridade em gesto ordenador de escrita. Na relação entre a escrita e a percepção do mundo vivido, o garoto insere signos que são próprios do mundo de seu amigo pintor, já que dizem respeito à interpretação do real, subjetivo ou não, por meio da atribuição de valores afetivos às diferentes cores.

Os matizes pictóricos apreendidos pelo personagem a partir da realidade que o cerca e das sensações que experimenta são a mediação entre a sua subjetividade e a exterioridade que se lhe apresenta nebulosa. Contada pela voz de Cláudio, a narrativa se constrói também pelo seu olhar, de modo que é o garoto que detém a perspectiva dos fatos. Desenha-se, assim, um conjunto de referências das quais se ausenta o filtro ideológico e valorativo do adulto, colocando sob o olhar infantil os processos de significação em que o leitor se vê inserido. A mesma necessidade de apreensão e sistematização vivida pelo personagem é experimentada pelo jovem leitor, que é colocado diante de um universo de sentidos a serem desvendados.

CORES DO MUNDO, O MENINO E A PALAVRA

É por meio de um diário, cuja redação inicia-se três dias após a morte do pintor, que o leitor vê desenrolarem-se diante de si, paulatinamente, os acontecimentos objetivos e subjetivos que sustentam o enredo de *O meu amigo pintor*. Neste documento íntimo, o personagem narrador deixa registradas as sensações e dúvidas que o acometem desde que toma conhecimento da morte do amigo, vizinho do prédio, parceiro de gamão e interlocutor habitual, com quem divide as tardes e as descobertas da juventude.

A peculiaridade do formato narrativo do diário está relacionada, sobretudo, com o exíguo distanciamento temporal entre o fato e a sua narração, entre o tempo vivido e o tempo narrado. Disso decorre outra consequência importante para a construção do texto, que é a ausência de distanciamento etário entre o sujeito em que se centra a ação e o leitor jovem. É devido a essa peculiaridade, somada ao fato de que o diário representa, para Cláudio, a oportunidade de ordenar o seu caos subjetivo, que o leitor parece acompanhar muito de perto não só os acontecimentos, como também, e sobretudo, os esforços recorrentes que o garoto faz para compreendê-los.

É nesse aspecto – na ausência de distanciamento temporal entre fatos narrados e fatos vividos – que o diário diferencia-se de outro gênero textual caracterizado pela exposição íntima, as memórias. *O meu pé de laranja lima*, de José Mauro de Vasconcelos (1994), se apresentaria como exemplo paradigmático dessa solução textual. Nessa obra, o contato com o real é mediatizado pelo olhar judicativo do narrador, adulto, que conta a sua experiência. A relação entre fatos narrados e fatos vividos é marcada por um hiato cronológico que faz Maria Alice Faria (1997, p. 48) inserir o romance na linha de escrita memorialista em que se coloca também Graciliano Ramos com seu volume *Infância* (1980).

A opção por um modelo narrativo que minimiza a separação entre fato e voz[6] faz com que o personagem narrador relate os acontecimentos sem conhecer completamente seus desdobramentos. Tal procedimento insere o leitor no turbilhão experimentado por Cláudio, que reproduz a intensidade dramática dos acontecimentos que vivencia, já que, por estar temporalmente – e, por extensão, afetivamente – próximo deles, não passou por um processo de amadurecimento que teria esmaecido a estupefação inicial pela perda do amigo.

O narrador, em *O meu amigo pintor*, não se coloca em espaço privilegiado em relação ao leitor, mas divide com ele suas angústias e descobertas. Se Cláudio elege um interlocutor privilegiado, o diário, o texto ficcional também o faz, colocando o leitor para ocupar o espaço da interlocução. Nesse sentido, o narrador personagem não conduz o olhar do leitor, mas compartilha com ele o seu ponto de vista, ainda em aberto, ainda em processo de construção, em relação ao mundo. Isso é possível graças à estratégia de centrar, em um mesmo sujeito, protagonista e narrador, o que, no caso do texto de Lygia Bojunga, assume significado peculiar dada a opção por um personagem que acabou de completar onze anos.

Cria-se, portanto, um elo entre o olhar perscrutador do personagem Cláudio e do leitor que acompanha o processo de compreensão e decodificação do real. Essa solidariedade do olhar apresenta-se como uma marca importante dessa narrativa, sobretudo pelo que representa de contraste com grandes textos da literatura brasileira que elegeram o narrador autodiegético e a focalização interna fixa como elementos fundadores de sua constituição ficcional. Tome-se, por exemplo, o narrador machadiano do romance *Dom Casmurro* (ASSIS, 1995) ou, ainda, a fala ideologicamente

[6] Tal separação é o que sustenta o conceito narratológico de narração ulterior: "[...] o narrador colocando-se perante esse universo diegético por assim dizer encerrado, inicia o relato, numa situação que é a de quem conhece, na sua totalidade, os eventos que narra" (REIS; LOPES, 1988, p.117).

determinada e interessada de Paulo Honório, em *São Bernardo* (RAMOS, 1995), de Graciliano Ramos, narrativas em que a opção por esse tipo de voz e de focalização instaura a dubiedade que leva o leitor a desconfiar do relato que se lhe apresenta: Bento Santiago procura justificar sua falência moral ao atribuir culpa a Capitu; o narrador do romance de Graciliano Ramos une as duas pontas da vida e, na solidão, isenta-se da responsabilidade pela inépcia afetiva, localizando no ambiente agreste em que vive a determinação de seu comportamento.

Diferentemente do que ocorre com esses narradores, a fala de Cláudio, no diário, não parte de um pressuposto avaliativo do passado, de modo a recompor sua história pela narrativa. O narrador de Lygia Bojunga não reconstrói uma história passada porque precisa, antes, vivenciá-la, compreendê-la e, por fim, a compor.

Composição e compreensão da realidade são, nesse sentido, atos simultâneos a que se lança o personagem. Sem o intercurso do tempo e, portanto, da maturidade, Cláudio usa o seu diário para lançar luz ao vivido, o que se realiza concretamente na atribuição de significados às cores, que passam a funcionar como símbolos muito particulares:

> O símbolo tem precisamente essa propriedade excepcional de sintetizar, numa expressão sensível, todas as influências do inconsciente e da consciência, bem como das forças instintivas e espirituais, em conflito ou em vias de se harmonizar no interior de cada homem (CHEVALIER, 2002, p. 12).

Nesse sentido, a maneira como o personagem entende o universo a partir de diferentes sentimentos que emanam de cada cor acaba por instituir um processo de codificação da realidade que, desde então, será decodificada por ele. Essa relação estabelecida entre o sujeito e o real se realiza sem que haja elementos tomados aprioristicamente, ou seja, mesmo o significado atribuído às cores parte da experiência subjetiva de Cláudio, que cria, assim, uma

palheta cromática que simboliza as diferentes dúvidas surgidas a partir do suicídio de seu amigo pintor.

Essa semiotização do real é, inclusive, a matéria que abre o diário do garoto, que se questiona não apenas a respeito da morte do amigo, mas também dessa apreensão particular dos fatos que lhe foi ensinada por ele:

> Eu não sei se já nasci desse jeito ou se eu fui ficando assim por causa do meu amigo pintor, mas quando eu olho pra uma coisa eu me ligo logo é na cor.
> Gente, casa, livro é sempre igual: primeiro eu fico olhando pra cor do olho, da porta, da capa; só depois eu começo a ver o jeito que o resto tem (BOJUNGA, 1997, p. 8).

Mais do que chamar a atenção de Cláudio, as cores sintetizam e expressam o que o garoto ainda não tem condições de expressar linguisticamente, como ocorre com a descrição do primeiro momento em que ouve as badaladas do relógio do amigo após a sua morte. O som que preenchia a vida do narrador com a cor amarela – símbolo de felicidade – e com a presença constante do amigo no andar superior do apartamento dos pais é substituído pelo silêncio da ausência, que ainda não pode ser nomeada – porque não compreendida:

> Tinha um livro que eu estava gostando. Mas eu nem quis mais ler.
> Só pra ficar aqui. Escutando o relógio bater.
> E ele bateu. No princípio amarelo forte. Mas depois o amarelo foi ficando mais fraco; cada vez mais fraco. O relógio estava perdendo corda e é por isso que a batida se arrastava com aquele amarelo cada vez mais desanimado, cada vez mais esbranquiçado.
> Hoje ficou tudo branco: o relógio não bateu mais. [...]
> Nada. Só aquele branco todo; eu nunca pensei que silêncio fosse assim tão branco. E aí, sim, eu vi mesmo que o meu amigo tinha morrido e que branco doía mais que preto, amarelo nem se fala!, doía mais que qualquer cor (BOJUNGA, 1997, p. 10).

O diário de Cláudio, além de expor ao leitor, com ele compartilha o processo de atribuição de sentidos íntimos ao real: diante da experiência

dolorosa – observe-se que os dois últimos vocábulos aliam a exterioridade contingencial à reação subjetiva a ela – que não consegue compreender, o personagem narrador desenvolve um código simbólico particular que lhe permitirá, posteriormente, ressignificar e, assim, compreender a realidade. O leitor aprende, assim como o garoto, que o real só pode ser entendido racionalmente quando seus significados são elaborados afetivamente.

A tentativa de racionalização das sensações que acometem Cláudio a partir da morte de seu amigo alia-se à busca por uma explicação que justifique o ato suicida. Nesse ponto, entram em cena indagações que ultrapassam a capacidade de compreensão de Cláudio, já que, dos vestígios dispersos nas conversas que ouve dos adultos – os pais, o síndico do prédio e Clarice – o garoto consegue reunir apenas cacos que o levam às três possíveis motivações do suicídio, referidas anteriormente.

Arte, amor, política: as três incógnitas colocam Cláudio diante de contingências que, em tensão, nele suscitam a necessidade de introduzir questões do mundo adulto em suas reflexões. Impossibilitado de apaziguar esse embate racionalmente – já que os adultos tornam-se refratários ao diálogo – o personagem encontra, na decifração de um sonho, as pistas de que necessita para dirimir a dúvida:

> Essa noite as três voltaram. As tais: as figuras do sonho.
> Eu fico até pensando se daqui pra frente elas vão morar no meu sono, e cada vez que eu quiser sonhar elas resolvem me visitar.
>
> As três chegaram que nem da outra vez: juntinho. Mas dessa vez estavam de roupa verde. (Um verde igualzinho ao blusão verde que o meu Amigo usava pra pintar.) Mas nesse elas eram as três paixões do meu amigo pintor (BOJUNGA, 1997, p. 40).

A insistência com que os sonhos trazem à mente do garoto os fatos que ele se esforça em compreender sinaliza a persistência da dúvida, verbalizada por Cláudio nos sucessivos advérbios interrogativos que preenchem as

últimas páginas do diário (BOJUNGA, 1997, p. 50). Ao processo inicial de atribuição de valores afetivos à realidade segue a tentativa de racionalização das emoções. Ao fim da narrativa, o narrador põe em xeque a necessidade de compreensão imediata e definitiva das coisas e, do amálgama entre razão e sentimento, surge a intuição de que a dúvida faz parte da vida:

> Agora, quando eu penso no meu Amigo (e eu continuo pensando tanto!) eu penso nele inteiro, quer dizer: cachimbo, tinta, por quê? gamão, flor que ele gostava, morte de propósito, por quê? relógio batendo, amarelo, por quê, blusão verde: tudo bem junto e misturado.
> E comecei a gostar de pensar assim.
> Acho até que se eu continuo gostando de cada *por quê* que aparece, eu acabo entendendo um por um (BOJUNGA, 1997, p. 41, grifos da autora).

Longe das certezas, o diário encerra-se no momento em que o personagem encontra não respostas, mas uma possibilidade de lidar com suas angústias, de modo que o que se tem é a representação do processo de amadurecimento do garoto que, apesar da interdição adulta, encontra uma via de acesso às circunstâncias – para ele incompreensíveis – e a sua própria interioridade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção de significados na narrativa, centrada no olhar da criança – e em sua opção de aceitar a dúvida –, confere ao leitor a possibilidade de aderir à atitude desse narrador. A adesão, que pressupõe o compartilhamento de valores e a compreensão das angústias, permite, ao jovem leitor, que ele – assim como o narrador protagonista – encontre os seus próprios meios de enfrentar a realidade que, às vezes, se lhe mostra aterrorizante, incompreensível. Nesse aspecto, *O meu amigo pintor* vincula-se, aos textos que, como identifica Regina Zilberman (2003), voltados para a infância e a

juventude, alcançam um grau de excelência que advém do fato de, não abrindo mão de localizar na criança o seu leitor ideal, consegue acomodar, no espaço simbolicamente e esteticamente privilegiado do discurso literário, as especificidades do universo infantil. Desse modo, não lhe são impostas soluções prontas, sequer respostas que transfiram do universo adulto para o infantil padrões morais ou comportamentais colocados como indiscutíveis.

O respeito ao olhar em formação da criança – que está em fase de consolidação dos significados relativos ao contexto em que está inserida e, também, relativos a sua própria subjetividade – não advém apenas de uma escolha ética do escritor, mas, sobretudo, de uma **opção literária**. Como se pretendeu demonstrar, o texto de Lygia Bojunga constrói-se literariamente – a partir da eleição de um narrador específico e da criação de um universo simbólico relacionado às cores – a fim de expor o indesvendável, a insolubilidade que a consciência de *ser no mundo* acarreta para qualquer sujeito, seja adulto ou criança.

Justamente por sua fatura estética, *Meu amigo pintor* insere-se no contexto da literatura brasileira publicada durante a década de 80 e que enfrenta a problemática de, finda a ditadura militar, lidar com a representação das marcas que a violência e a opressão deixaram não só na sociedade, compreendida como coletividade, como também na subjetividade dos indivíduos. As opções estéticas de Lygia Bojunga, nesse romance, ao mesmo tempo em que constroem a representação do olhar de um jovem narrador personagem que não consegue compreender as aporias do mundo a sua volta, vinculam-se às características da série literária que abrigam o romance, ou seja, um contexto literário marcado pelo desafio de compreender o terrível passado recente – a maneira como as questões político-sociais interferiram na vida privada dos indivíduos, marcando-lhes a subjetividade – a fim de enfrentar um futuro ainda incerto.

RESUMEN: El carácter pedagógico de la literatura infantil ha servido, por largo tiempo, como factor de desprestigio del género, ya sea por la imposición de paradigmas comportamentales advenidos de una postura autoritaria de los adultos, subyacente al texto, ya sea por haber minimizado la preocupación artística del lenguaje. Este artículo analiza de que manera la narrativa *O meu amigo pintor*, de Lygia Bojunga, supera ese modelo, al instaurar un equilibrio entre el respeto al universo en formación de los niños y los medios lingüísticos que representan el universo infantil desde la mirada de la propia creatura, facultándole a ella la elaboración de sus significados.

PALABRAS-CLAVE: Literatura infantil. Narrador. Perspectiva. Universo simbólico.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Nova Cultural, 1995.

BOJUNGA, Lygia. *Fazendo Ana Paz*. São Paulo: AGIR, 1995.

_____. *O meu amigo pintor*. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CANDIDO, A. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 4.ed. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004. p. 169-191.

CHEVALIER, J. Introdução. In: _____; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Trad. Vera Costa e Silva. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

FARIA, Maria Alice. O meu pé de laranja lima ou "a ternura da vida". In: _____. (Org.). *Narrativas juvenis*: modos de ler. São Paulo: Arte & Ciência; Assis: Laboratório Editorial Proleitura, 1997. p. 35-58.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira*: história e histórias. 5. ed São Paulo: Ática, 1999.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. 16. ed. Rio de Janeiro: Record, 1980.

_____. *São Bernardo*. 62. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

ROCHA, Rejane. *Da utopia ao ceticismo*: a sátira na literatura brasileira contemporânea. Tese. UNESP/Araraquara, 2006.

SANTINI, Juliana. A personagem que se faz: sobre Ana Paz e a ficção. In: GAMA-KHALIL. Marisa Martins; ANDRADE, Paulo Fonseca. *As literaturas infantil e juvenil... ainda uma vez*. Uberlândia: GPEA; CAPES, 2013. p. 105-114.

SARLO, Beatriz. *Tempo Passado:* cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

VASCONCELOS, José Mauro de. *O meu pé de laranja lima*. 75. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1994.

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