



SEÇÃO: O CONTO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO DE AUTORIA FEMININA

***Tua mão na minha*, de Eloí Bocheco: fantasia e imaginação no conto contemporâneo de autoria feminina para crianças**

Tua mão na minha [Your hand in mine] written by Eloí Bocheco: fantasy and imagination in the female authorship's contemporary short story for children

Tua Mão na minha, de Eloí Bocheco: fantasía e imaginación en el cuento contemporâneo de autoria femenina para niños

Fabiano Tadeu Grazioli¹

orcid.org/0000-0002-3860-6767
ftg@uricer.edu.br

Rosemar Eurico

Coenga²

orcid.org/0000-0001-9317-8120
rcoenega@gmail.com

Anna Maria Ribeiro F. M. da Costa³

orcid.org/0000-0003-1759-0281
annaedu@hotmail.com

Recebido em: 2 abr. 2021.

Aprovado em: 9 ago. 2021.

Publicado em: 9 nov. 2021.

Resumo: No artigo, investiga-se a fantasia e a imaginação, tomadas como recursos no contexto da criação do conto contemporâneo destinado à criança, por meio de uma pesquisa bibliográfica de abordagem qualitativa, que permite aproximar considerações teóricas da obra *Tua mão na minha*, de Eloí Bocheco, autora brasileira, sobretudo catarinense. O percurso delineado para o artigo parte de uma breve consulta a ponderações sobre o conto, o que se faz a partir de Charles Kiefer (2004), em direção às considerações de Vera Teixeira de Aguiar (2001), Nelly Novaes Coelho (2000), Marta Morais da Costa (2006, 2007), Bruno Bettelheim (2007), Diana Lichtenstein Corso e Mario Corso (2006) e Regina Zilberman (2005, 2014), entre outros. Esse arcabouço permite perceber, pela história e pelas características específicas desta narrativa, a importância da fantasia e da imaginação na sua constituição. Em seguida, apresenta-se uma leitura do conto de Bocheco, explorando os aspectos nos quais a fantasia e a imaginação são potencializadas no enredo e nas ações de Dúnia, a protagonista da narrativa. Ao final, das muitas possibilidades e sugestões que o conto em questão inventivamente inaugura e provoca, atesta-se que *Tua mão na minha*, tecido a partir da memória e, por isso mesmo, capaz de investir tanto nos recursos imaginativos, é narrativa que, no seu enredo, duplica-se, à medida que lhe é permitido imaginar, e, em uma atividade genuína da infância, mobilizar recursos do mundo interior quando é necessário lidar com situações-limites que se encontram na trajetória/travessia do leitor.

Palavras-chave: Conto contemporâneo para a infância. Fantasia. Imaginação. Eloí Bocheco. *Tua mão na minha*.

Abstract: In the article, it was investigated the fantasy and the imagination, used as resources in the creation context of the contemporary short story destined to the children and occurred throughout bibliographical research of qualitative approach, which allows approximate the theoretical considerations of the book *Tua mão na minha [Your hand in mine]*, written by Eloí Bocheco, Brazilian author, overall Catarinense. The path outlined for the article starts from a brief consultation to consider the short story, which is done by Charles Kiefer (2004), towards the considerations of Vera Teixeira de Aguiar (2001), Marta Morais da Costa (2006, 2007), Bruno Bettelheim (2007), Diana Lichtenstein Corso and Mario Corso (2006) and Regina Zilberman (2005, 2014), among others. This framework allows us to understand, the short story and the specific characteristics of this narrative, in other words, the importance of fantasy and imagination in its constitution. Then, a reading of Bocheco's short story is presented, exploring the aspects in which fantasy and imagination are enhanced in the plot and the actions of the protagonist of the narrative named Dúnia. In the end, from the many possibilities and suggestions that the short story in question inventively inaugurates and provokes, it is attested that *Tua mão na minha [Your hand in mine]*, which was weaved from memory and, therefore, able to invest as much in the imaginative resources, it is a narrative that, in its plot, doubles, as it is



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI), Erechim, RS, Brasil.

² Universidade de Cuiabá (Unic), Cuiabá, MT, Brasil.

³ Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso (IHGMT), Cuiabá, MT, Brasil.

allowed to imagine, and, in a genuine childhood activity, mobilize resources from the inner world when it is necessary to deal with limit situations that are found in the reader's trajectory/crossing.

Keywords: Contemporary short story for childhood. Fantasy. Imagination. Eloí Bochecho. *Your hand in mine*.

Resumen: En el artículo se investiga la fantasía y la imaginación, tomadas como recursos en el contexto de la creación del cuento contemporáneo dirigido a los niños, a través de una investigación bibliográfica con enfoque cualitativo, que permite abordar consideraciones teóricas de la obra *Tua Mão na minha*, de Eloí Bochecho, autora brasileña, sobretudo de Santa Catarina. El camino trazado para el artículo parte de una breve consulta a consideraciones sobre el cuento, lo que se hace desde Charles Kiefer (2004), hacia las consideraciones de Vera Teixeira de Aguiar (2001), Nelly Novaes Coelho (2000), Marta Morais da Costa (2006, 2007), Bruno Bettelheim (2007), Diana Lichtenstein Corso y Mario Corso (2006) Regina Zilberman (2005, 2014), entre otros. Este marco nos permite percibir, por la historia y características específicas de esta narrativa, la importancia de la fantasía y la imaginación en su constitución. Luego, se presenta una lectura del cuento de Bochecho, explorando los aspectos en los que la fantasía y la imaginación son potencializadas en la trama y en las acciones de Dúnia, la protagonista de la narrativa. Al final, de las muchas posibilidades y sugerencias que el cuento en cuestión inventivamente inaugura y provoca, se plantea que *Tua mão na minha*, tejido desde la memoria y, por lo tanto, capaz de invertir tanto en recursos imaginativos, es una narrativa que, en su trama, se duplica, a medida que se le permite imaginar, y, en una actividad genuina de la infancia, movilizar recursos del mundo interior cuando es necesario hacer frente a situaciones límite que se encuentran en la trayectoria/cruce del lector.

Palabras clave: Cuento contemporáneo para la infancia. Fantasía. Imagination. Eloí Bochecho. *Tua mão na minha*.

Sobre os motivos, a proposta e um convite

"E agora somos verdadeiramente adultos: é o que pensamos numa manhã, olhando no espelho nosso rosto sulcado, escavado, olhando-o sem nenhum orgulho, sem nenhuma curiosidade, com um pouco de misericórdia. Temos de novo um espelho entre quatro paredes. Quem sabe daqui a pouco tenhamos de novo um tapete, talvez uma luminária. Mas perdemos as pessoas mais queridas: então, que nos importam a essa altura os tapetes e as pantufas vermelhas? Aprendemos a separar e a guardar os objetos dos mortos; a voltar sozinhos aos lugares onde estivemos com ele; a interrogar, sentindo o silêncio ao redor. Já não temos medo da morte: olhamos a morte toda hora, a cada minuto, recordando seu grande silêncio sobre o rosto mais querido".

(Natalia Ginzburg)

"As relações humanas", de Natalia Ginzburg, que compõe *As pequenas virtudes* (2020), cujo texto da orelha afirma ser "um elogio extraordinário, discreto e sem sobressalto às verdadeiras grandezas humanas", é um dos textos mais lúcidos que lemos nos últimos tempos. A ideia que chegou até nós como provocação lançada na orelha – de que as escritas transitam entre o ensaio e a autobiografia – passou até despercebida. Lamentamos tê-lo conhecido depois de determinada idade, mas acreditamos que cada escrita chega na vida do leitor no momento certo; na verdade, nos apegamos a essa crença porque o nosso lamento é gigantesco. O ensaio autobiográfico em questão reverbera ainda fortemente em nós, de modo que qualquer formulação mais elaborada seria imprudência. O que podemos comentar, por enquanto, é que a autora estabelece alguns parâmetros para pensar as fases da existência humana, que, por recorte e extremos, tomaremos aqui pela infância e pela vida adulta, já que a autora escreve o ensaio com trinta e oito anos de idade. Tais parâmetros são basicamente as relações que viveu, todavia, e o que nos impressiona, é a honestidade e a coragem com que fala dos seus medos, das suas perdas, suas das imperfeições, dos seus destellos e como ela consegue perceber e nos fazer perceber a fortaleza que há nisso.⁴ Quando Ginzburg, na sua pequena epopeia, chega à passagem em que trata da vida adulta, é a declaração que usamos como epígrafe que ela lança primeiro para pensar a fase, justamente um ponto que coloca em evidência a perda de quem nos é querido.

Foi no momento em que chegamos ao final do parágrafo posto em epígrafe – revelador, absolutamente necessário de se compreender, na sua profundidade e totalidade, principalmente no contexto da pandemia que estamos vivendo – que nos perguntamos de imediato: E se essa ordem alterar-se e aquela criança que Ginzburg descreve no início do ensaio como assustada pelas vozes dos adultos, que alteram o volume e o tom nos outros cômodos da casa de sua in-

⁴ O ensaio em questão foi escrito em Roma, na primavera de 1953, e publicado no jornal *Terza Generazione*, segundo consta no volume aqui utilizado.

fância, tivesse que, naquela fase, enterrar os seus mortos, tal qual fez Dúnia, a protagonista de *Tua mão na minha*, de Eloí Bochecho? Talvez Ginzburg já respondeu a nossa pergunta em outros de seus ensaios autobiográficos, em outras de suas obras, talvez nas ficcionais, entretanto nós tomamos a pergunta como inspiração, e nem não é nosso objetivo respondê-la de fato, de imediato; o que podemos é, durante o percurso dessa escrita, deixar uma ou outra sugestão.

Do que podemos dar notícia, é que nossa proposta, neste artigo, é investigar acerca da presença da fantasia e da imaginação no conto contemporâneo destinado à criança, como um recurso que pode ser potencialmente aproveitado na construção do enredo e das personagens, tomando como exemplo a obra *Tua mão na minha*, de Eloí Bochecho, um conto contemporâneo de autoria feminina. Pelas singularidades do texto escolhido para a análise, na seção dois far-se-á uma revisão de questões teóricas que partem das características do conto em direção ao conto contemporâneo, perpassando por aspectos de sua estrutura, que, pela sua origem, encontra correspondência nos contos de fadas. Para tanto, buscamos estabelecer alguma sintonia com estudos Charles Kiefer (2004), Vera Teixeira de Aguiar (2001), Nelly Novaes Coelho (2000), Marta Morais da Costa (2006, 2007), Bruno Bettelheim (2007), Diana Lichtenstein Corso e Mario Corso (2006) e Regina Zilberman (2005, 2014).

É importante afirmar desde já que não há dúvida de nossa parte de que a fantasia e a imaginação são recursos fundamentais na construção da literatura infantil de todos os tempos e de todas as formas e gêneros literários oferecidos à criança. Entretanto, a mobilização em torno dessa temática que se fará nesse estudo será direcionada ao conto contemporâneo que queremos exemplificar a partir de *Tua mão na minha*, de Bochecho, que, na seção três, será analisada tendo como pauta a presença da fantasia e da imaginação no enredo e na trajetória de Dúnia, a protagonista, além de observar outras questões que julgamos pertinentes, tais como as reações curiosas de adultos e crianças frente à recepção do conto,

em relação aos pontos nos quais os recursos fantasiosos e imaginativos são potencializados no enredo, entre outras. No fechamento, uma olhada discreta para um paratexto da edição de *Tua mão na minha* utilizada no estudo e algumas considerações que permitem reafirmar, quando a autora revela a natureza memorialística do conto em questão, quanto o conto contemporâneo pode se beneficiar dos recursos imaginativos, se o entendimento da infância for, de fato, verdadeiro. E, por fim, o convite: “[...] eu cavei um túnel que vai dar numa cantiga luminosa. Você pode vir comigo, se quiser; eu quero que você venha” (BOCHECO, 2006, p. 160).

O conto, o conto contemporâneo para a infância e a margem para a fantasia e a imaginação

O conjunto de ideias que buscamos construir nessa escrita organiza-se de modo mais coerente se partirmos de algumas considerações sobre o conto, como seu surgimento e suas características, antes de situá-lo nas instâncias seguintes, conforme sinalizamos na seção anterior. Charles Kiefer, na primeira edição de *A poética do conto* (2004) – originalmente uma tese que encontrou amplo respeito no meio acadêmico, quando se trata do tema sinalizado no título –, salienta que o suporte imaterial do conto foi a memória, e que sua transmissão dependia dela.

Nesse período, que se perdeu no passado, o conto configurou um dos seus principais elementos de eficácia, a *essencialidade*. Para ser lembrado e para poder ser recontado, incorporou um modelo estrutural repetitivo, baseado na rígida casualidade de começo, meio e fim [...]. Suas figuras, motivos e situações, extraídos da vida prática, ou do fabulário mítico, conservaram um caráter pedagógico, moral e religioso durante séculos, marcados que foram pela *exemplaridade* (KIEFER, 2004, p. 137, grifo do autor).

Das características assinaladas pelo autor – essencialidade e exemplaridade –, a primeira visita as páginas dessa forma narrativa até hoje. A essencialidade sempre exigiu do conto a brevidade do enredo e a condensação das ações ao limite do que precisa ser dito/registrado. Quem

lança mão do conto para se comunicar com qualquer público, inclusive a criança, atualmente o faz, sobretudo, com domínio da estrutura, oferecendo ao leitor o essencial, o econômico, em termos de palavra.

Enquanto os gêneros e as formas se transformavam ao longo da história, a narrativa curta, “[...] em qualquer de suas manifestações – forma oral, popular ou erudita – manteve suas características primitivas: brevidade, unidade⁵ e totalidade” (KIEFER, 2004, p. 137). A passagem da forma oral à forma escrita levou a humanidade a uma maior intelectualização e ao aprimoramento das técnicas narrativas. Nesse contexto, segundo Kiefer, a memória liberada do esquematismo necessário ao arquivamento mental pode se dedicar à complexificação artística:

O que se conta, a fábula, no sentido que lhes deram os formalistas russos,⁶ continuou a ter importância, mas a fixação do enredo no suporte material chamado texto permitiu ao leitor a compreensão dos aspectos formais da trama – o como se conta (KIEFER, 2004, p. 138).

E, se permitiu tal compreensão, possibilitou que se teorizasse sobre a estrutura, a composição, a moldura do conto, acrescentamos. Do trabalho de entender e explicar como o conto se reorganiza a partir da escrita, com marcas evidentes da história matizada na oralidade, Kiefer (2004, p. 138) afirma: “O gênero tornou-se mais sofisticado, mais intrincado, mais artístico. No entanto e sintomaticamente, não evoluiu para o romance. A sua temporalidade fechada, de fato consumado e acabado, distingue-o radicalmente da narrativa longa”. Deduzimos, pela experiência de sermos leitores de narrativas longas e breves, que o conto necessita ser pequeno em extensão, para garantir-se autônomo e total, como quer o pesquisador. No que se refere aos efeitos ou respostas, já que falaremos na próxima seção sobre a maneira de determinados leitores reagirem frente ao conto escolhido para a análise,

cabe lembrar que Kiefer (2004, p. 139), associando rapidamente as características levantadas até então para o conto à recepção, afirma: “Produz uma reação no leitor tão mais intensa quanto maiores forem a sua intensidade e singularidade. Apesar de sua antiguidade mantém a vitalidade, o frescor e a novidade”.

As características do conto que levantamos dialogam em larga medida com aquelas que, a partir de agora, passaremos a tratar. Quando possível, sinalizaremos em que medida elas foram mantidas ou precisaram ser maleáveis, tendo vistas à comunicação com um público específico, denominado aqui como a criança, bem como à correspondência com o projeto de Bocheço para o conto escolhido para ser analisado nesta escrita.

Talvez cause admiração para aqueles que se encontram fora dos espaços de circulação da literatura para a infância a nossa observação de que, se percebidos pela estrutura, pelo menos setenta por cento dos textos narrativos ou em prosa oferecidos à criança no formato de livro literário ou obra literária (e aqui não vamos fazer uma distinção entre aquelas obras podem ser, de fato, considerados livros ilustrados) são contos. E cabe considerar que a grande maioria – em torno de, pelo menos, oitenta por cento das obras literárias publicadas para a infância – são textos narrativos ou em prosa. Uma olhada rápida nos catálogos das editoras que publicam literatura para criança confirma as porcentagens que simulamos e, no caso de delimitarmos um espaço que nos é bastante especial, a escola, a biblioteca e seu acervo. Uma olhada um pouco mais demorada em três pontos que dizem respeito aos editais do Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE), nas categorias correspondentes à Educação Infantil e Anos Iniciais do Ensino Fundamental, corroboram com a nossa simulação. Os pontos que sugerimos uma observação mais apurada: a) as obras que as editoras inscreveram atendendo os editais; b) as obras que

⁵ Diversos autores, inclusive chamados ao diálogo na obra de Kiefer, tomam o conto e a partir da correspondência à unidade de ação, espaço e tempo que se organizam seu estudo. A título de exemplo, vamos citar Massaud Moisés em *Guia prático de análise literária* (1969), cujas informações completas se encontram nas “Referências”.

⁶ “Os acontecimentos considerados em si mesmos – materiais não trabalhados artisticamente – com os quais vai se construir a narrativa” (PIRES, 1989, p. 135).

os especialistas selecionados para a avaliação técnica das obras inscritas apresentaram ao final de cada processo ou edital; e c) nos últimos anos, as obras que representam a escolha que as próprias escolas, na figura dos gestores e professores, puderam fazer.⁷ Nesses três casos, a predominância chega – se não ultrapassa – aos oitenta por cento já simulados. Obviamente há questões de diversas ordens que envolvem a predominância do conto nesses contextos, mas o que não podemos é desqualificar essa forma narrativa por conta da ampla adesão a ela por parte de escritores, editores, avaliadores (que são quase sempre pesquisadores, docentes em nível de ensino superior ou críticos da área da literatura da qual estamos tratando), professores e demais mediadores de leitura e, claro, os leitores. O que de melhor podemos fazer é entendermos os motivos dessa adesão, o que também faremos, de certa forma, neste trabalho.

É importante pontuar que a abordagem que apresentamos toma como ponto de partida as distinções entre o conto para a infância e outras formas narrativas apresentadas à infância no formato de livro ou obra literária. Nelly Novaes Coelho (2000), por exemplo, ao propor uma “gramática da literatura infantil” – primeira parte da obra aqui utilizada –, e tratar do gênero narrativo a partir de sua estrutura, estabeleceu diferenças entre o conto, a novela e o romance.⁸ Na mesma parte obra, quando situa o gênero narrativo no contexto dos outros gêneros literários, estabelece diferenças básicas para a fábula, o apólogo, a parábola, a alegoria, o mito, a lenda, todavia, é para o conto que destina grande parte da seção e para ele também consegue estabelecer em disparada medida as diferenças e singularidades em relação às outras categorias, aqui já chamadas de subgêneros ou formas básicas. Vera Teixeira de Aguiar (2001), por sua vez, encontrou parâmetros para fundamentar diferenças entre o mito,

a lenda, a fábula, o apólogo, a novela e o conto e, reconhecida a sua importância deste último, destinou um capítulo só para ele na obra *Era uma vez... na escola: formando educadores para formar leitores*, e de tal capítulo traremos diversos fragmentos para esta seção. Marta Morais da Costa (2007), já chamando as formas narrativas de gêneros textuais, acrescentou ao grupo de Aguiar a crônica e as narrativas mistas.

Enquanto forma ou gênero, essa estrutura particularizada por ter um único núcleo dramático, o conto contemporâneo produzido para as crianças encontra na fantasia um ponto de contato fundamental com os contos de fadas⁹, gênero que marca a gênese das narrativas para a infância. Aguiar explica como a fantasia é articulada na estrutura dos contos de fada e como a criança percebe esses elementos e os aproveita na leitura:

Essa estrutura com começo, meio e fim bem nítidos ajuda a criança a compor uma visão sobre a vida, que ela não tem como experimentar e compreender em sua diversidade. A ordenação de um dilema existencial de forma breve leva-a de um modo mais essencial, a aprender um problema como [...] a questão do abandono [...], ou a descoberta da identidade [...]. Como os contos de fadas colocam o ingrediente da **fantasia** em uma certa estrutura narrativa, esse expediente auxilia o pequeno leitor a organizar suas percepções e a vivenciar e resolver emoções que lhe parecem complexas e de difícil compreensão (AGUIAR, 2001, p. 79, grifo nosso).

A forma breve a que se refere Aguiar é a conhecida estrutura dos contos de fadas (situação inicial, conflito, processo de solução e sucesso final) que, por sua vez, encontra correspondência nos recursos narrativos econômicos e condensados sugeridos por Kiefer e comentados por nós anteriormente. Essa forma breve, mesmo simplificada e repetida, já que é modelo para os autores desde muito tempo, quando serve de estrutura a um história complexa à criança, a qual Aguiar chama de dilema existencial – expressão repetida tantas vezes, e não em vão, por Bruno

⁷ Os dados estão disponíveis em: <http://portal.mec.gov.br/programa-nacional-biblioteca-da-escola>. Acesso em: 6 fev. 2021.

⁸ É preciso considerar que seus estudos, na obra em questão vão até o leitor crítico, a partir dos 12 ou 13 anos, segundo a psicologia experimental, fase em que estariam consolidados, salvo todas as exceções que um percurso de formações de leitores precisa acolher, algumas preferências ou gostos que poderiam incluir, desde o conto, na sua estrutura tão breve, até o romance, expansivo por natureza.

⁹ Vale lembrar que essa denominação encontra correspondência, no âmbito deste trabalho, nas pesquisas de Coelho sobre o tema e que, depois de consultar a bibliografia da autora que temos disponível, basta afirmar que tais contos, com ou sem a presença de fadas, desenvolvem-se dentro da magia feérica e correspondem, ou seja, são gerados, impulsionados por uma problemática existencial.

Bettelheim (2001) –, necessita da fantasia para que a criança consiga dar conta do impacto da narrativa e dos desdobramentos em nível emocional, com fins de organizar a sua compreensão do mundo e de si mesmo, quando retorna à realidade, com a experiência que o contato com o conto proporcionou-lhe. A relação entre realidade e literatura infantil é pontuada por Aguiar (2001, p. 81, grifo nosso), quando afirma que:

[...] os problemas que desencadeiam as narrativas são sempre reais, [...] e as respostas valem-se dos elementos maravilhosos, bem ao gosto do público infantil, que ainda não tem condições de lidar com a realidade de modo racional, por essas razões (**a estrutura fixa e a presença da fantasia**) os contos de fadas transformam-se com o tempo nos contos infantis por excelência e servem de modelo para todas as narrativas dirigidas às crianças até os dias atuais.

Nessa perspectiva, o conto infantil chega aos dias atuais fazendo-se ponte entre a realidade e o mundo do maravilhoso, e traz, como herança, a estrutura fixa e a presença da fantasia. Frente ao universo que vemos despontar neste início de 2021, período em que elaboramos este trabalho, já não afirmariamos como tanta veemência como o fez Aguiar, em meados de 2001, que tais características “[...] servem de modelo para **todas** as narrativas dirigidas às crianças até os dias atuais” (AGUIAR, 2001, p. 81, grifo nosso). De fato, o que temos visto em termos de produção narrativa de qualidade no segmento infantil deixa-nos inseguros. Entretanto, à época em que produz seu estudo, ela visualiza que a fantasia perdura na atualidade sob duas formas: “[...] nos contos de fadas modernos e em outras narrativas cujos elementos mágicos se fazem presentes” (AGUIAR, 2001, p. 82).

A primeira categoria comporta contos que retomam elementos das narrativas tradicionais com tratamento novo, “contos em que antigos e corriqueiros problemas existenciais são apresentados a partir de uma nova perspectiva” (AGUIAR, 2001, p. 82). Por conta desse desdobramento, muitos autores contemporâneos não conseguem oferecer um resultado satisfatório à própria categoria e principalmente ao leitor, considerando

o universo simbólico e tudo que se organiza a partir dele, inclusive a entrada que ele permite à psicanálise, tema que trataremos mais adiante. Fato é que, quando Aguiar menciona as novas perspectivas em que os antigos e corriqueiros problemas existenciais são apresentados, ela parece mirar para o exemplo que trará em seguida, como representante da tendência: Marina Colasanti – com todos os méritos, a nosso ver. Uma parte da obra da escritora, da qual podemos tomar como recorte os contos que compõem as obras *Um ideia toda azul*, *Entre a espada e a rosa* e *23 histórias de viajantes*, serve para ilustrar o processo de (re)criação que Colasanti propõe nessa parte de sua criação. Regina Zilberman (2005) discorreu tão bem sobre os contos tradicionais (entenda-se, aqui, os contos de fadas), sua interligação com o folclore na sua gênese e em diversos estágios de sua história, seu estabelecimento e desenvolvimento no Brasil até chegar na obra de Colasanti, em capítulo inserido estrategicamente na obra *Como e por que ler a Literatura Infantil Brasileira*. No fechamento do referido capítulo, a pesquisadora afirma:

Recorrendo ao universo dos contos de fadas, Marina Colasanti pode contrariar a tendência ao conformismo que marca o gênero tradicional. Renova-o, pois, ao mesmo tempo preservando conquistas obtidas por esse tipo de história, assegurando, dessa maneira, lugar na trajetória da literatura infantil nacional (ZILBERMAN, 2005, p. 101).

Há um inconformismo, não se pode negar, principalmente atribuído às personagens femininas dos contos de fadas, questionado desde pelo menos a década de 1980, mais acentuadamente perceptível nos últimos vinte anos, que não vamos aprofundar no estudo, apesar de tê-lo pontuado. O que salientamos é o projeto de Colasanti que, para mobilizar tal conformismo, inaugurou mais que um projeto, uma poética, que se instaura em uma zona difícil de delimitar e até mesmo de registrar nessas poucas linhas, pois trata-se de renovar e, ao mesmo tempo, manter o que é essencial daquilo que se herda de tão longa e complexa tradição literária. Nesse sentido, os

estudos de Vanessa Gomes Franca sobre os contos da autora são uma contribuição importante.¹⁰

A segunda categoria, a quem Aguiar chama, agora, de grupo, talvez por agregar um universo tão amplo e heterogêneo que destoe da expressão categoria, antes utilizada, é assim caracterizado:

O outro grupo de obras infantis que se vale da fantasia envolve uma vasta produção que inclui histórias de ficção científica, de animais, do cotidiano, de terror, de suspense, de dramas existenciais, enfim, um amplo rol de narrativas que trazem elementos fantásticos ou mágicos como ingredientes constitutivos do texto (AGUIAR, 2001, p. 82).

O conjunto de obras representado pelas narrativas citadas pela pesquisadora faz com que elas se interliguem pela fantasia, ponto de encontro, partida ou chegada, na sua concepção e projeto criativo. Mas o que há na fantasia de tão singular, de insubstituível, a ponto de acompanhar a estrutura básica dos contos e chegar à contemporaneidade como condição especial para que a criança consiga uma experiência de leitura significativa, capaz de marcar sua subjetividade, na perspectiva que estamos encaminhando nossas reflexões? Aguiar esclareceu essa questão nas seguintes palavras:

A permanência da **fantasia** na literatura infantil e a frequência com que os autores se valem dela na composição de suas obras, deve-se ao fato, como Bettelheim já apontou de atender a uma necessidade do leitor infantil. Para Jesualdo, a **imaginação** é um aspecto essencial da mente da criança, é através dela que sua **consciência** elabora, num primeiro momento, os dados da realidade circundante, **imaginando** o leitor forma novas combinações, joga com objetos e pessoas, faz transferências de características, cria situações e explica o mundo ao sabor de sua mente **fantasiosa** (AGUIAR, 2001, p. 82-83, grifo nosso).

A pesquisadora trouxe ao seu texto as coordenadas de Bettelheim que, em *A psicanálise nos contos de fadas* (2001), reafirma a cada página da obra a importância da fantasia e da imaginação no processo que envolve a criação e a recepção nas

narrativas em questão. Dentre tantas afirmações que poderíamos trazer ao trabalho, pinçamos esta: "Se somos privados desse recurso natural, nossa vida fica limitada; sem fantasias para nos dar esperanças, não temos forças para enfrentar as adversidades da vida. A infância é a época em que essas fantasias precisam ser alimentadas" (BETTELHEIM, 2001, p. 173). Trata-se de uma das diversas maneiras de exemplificar, a partir da obra em questão, a permanência da fantasia da literatura contemporânea, em especial no conto para a infância, como uma necessidade da criança: recorre-se a ela, enquanto leitores, pela possibilidade e premência de termos uma vida mais completa em seus diversos aspectos e porque, principalmente em épocas como a que escrevemos esse manuscrito – a pandemia da COVID-19 – precisamos de esperança redobrada, visto que a vida tem-se colocado redobradamente adversa.

Aguiar vale-se, no fragmento, das formulações de Jesualdo Sosa, pedagogo uruguaio, orientadas pela psicanálise, área do conhecimento que, desde seus estudos fundadores até os desdobramentos mais contemporâneos, coloca a fantasia e a imaginação em evidência quando se trata de demonstrar a importância dessas propriedades no que se refere à construção das narrativas para a infância em todos os tempos, conforme reafirmamos nas releituras e nas novas leituras realizadas para esta escrita. Os psicanalistas Diana Lichtenstein Corso e Mario Corso, na obra *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis* (2006) – a qual foi apresentada por Marta Moraes da Costa (2006, p. 36) nas palavras "Ia obral reforça essa concepção integradora da literatura e da vida pessoal" –, afirmam que "A paixão pela fantasia começa muito cedo, não existe infância sem ela, e a fantasia se alimenta da ficção, portanto não existe infância sem ficção" (CORSO; CORSO, 2006, p. 17).

Esse processo no qual infância e fantasia fundem-se e alimentam-se mutuamente pelo viés da palavra, do imaginado, do ficcionalizado, já esquematizado didaticamente por Aguiar a par-

¹⁰ Para citar um exemplo de estudo, a autora e colegas pesquisadores analisaram contos da obra *23 história de um viajante*, de Colasanti; sugerimos a consulta do capítulo "De mulheres e bruxas: o imaginário medieval nos contos *São os cabelos das mulheres* e *Quem me deu foi a manhã*, de Marina Colasanti", que se encontra publicado na obra *Leitura e literatura infantil e juvenil: limiares entre a teoria e a prática*, organizada por Fabiano Tadeu Grazioli e Rosemar Eurico Coenga, cujas informações completas do capítulo e da obra estão nas "Referências".

tir de Jesualdo,¹¹ é uma resposta importante à pergunta que lançamos anteriormente e abre espaço para outra afirmação dos psicanalistas:

Frequentar as histórias **imaginadas** por outros [...] ajuda a pensar a nossa existência sob pontos de vistas diferentes. Habitar essas vidas de **fantasia** é uma forma de refletir sobre destinos possíveis e cotejá-los com o nosso. Às vezes, uma história ilustra temores de que padecemos, outras, encarna ideais ou desejos que nutrimos, em certas ocasiões iluminam cantos obscuros do nosso ser. O certo é que escolhemos aqueles enredos que nos falam de perto, mas não necessariamente de forma direta, pode ser uma identificação tangencial, enviesada (CORSO; CORSO, 2006, p. 20, grifo nosso).

O que percebemos é uma dilatação da declaração anterior dos autores de como a fantasia e a imaginação articulam-se à vida da pessoa, que, aqui, visto o recorte do estudo, continuamos observando como criança, condição que não tira a legitimidade da afirmação, pelo contrário, da área de estudo e pesquisa que propomos essa escrita, potencializa-a, pois entendemos a infância como um espaço privilegiado para a fruição, cujas experiências acerca da linguagem artística, em especial a literária, precisam ser fartamente oferecidas e fomentadas. Assim, as "histórias imaginadas por outros", bem como as "vidas de fantasia" poderão ser "frequentadas" e "habitadas" e, em um movimento que nos parece, por experiência, espontâneo, levar à reflexão e ao cotejo com as nossas histórias. Dessa tentativa de equilíbrio e encaixe, o que não encontra correspondência imediata aproveita-se de muitas outras maneiras, desde uma possibilidade de se pensar uma nova existência até então desconhecida até um motivo para acionar a fantasia, em um processo de retroalimentação, já sinalizada pelos autores anteriormente.

Quase no final da obra, Corso e Corso (2006, p. 303), como em muitas outras vezes, lançam mão de uma analogia que trazemos ao estudo:

Um grande acervo de narrativas é como uma boa caixa de ferramentas, na qual sempre temos o instrumento certo para a operação necessária, pois determinados consertos ou instalações só poderão ser realizados se ti-

vermos a broca, o alicate ou a chave de fenda adequados. Além disso, com essas ferramentas podemos também criar, construir e transformar os objetos e os lugares.

Reside no fragmento outra resposta à pergunta que fizemos: a fantasia e a imaginação são ferramentas (com a licença, Diana e Mario, para a utilização mesma da analogia) das quais dispõem a criança – e o ser humano que essa fase inaugura – para que os sucessivos consertos ou instalações possam ser realizados, principalmente no mundo interior, espaço que recebe e também projeta as histórias curtas, os contos, já que, como bem lembram os autores, as mesmas histórias possuem ferramentas que dão vazão a outro movimento, nem tão distanciado assim da leitura, o de criar ou de escrever.

Aguiar, com clareza e discernimento, no fechamento do capítulo em que se propôs a tratar do conto para a infância, declara:

Portanto, o uso da fantasia na literatura infantil é mais recurso de adequação do texto ao leitor [...], já que a criança compreende a vida pelo viés do imaginário. A partir da transfiguração da realidade pela imaginação o livro infantil põe a criança em contato com o mundo e com todos os seus desdobramentos, oferecendo-lhe com isso a possibilidade de entendê-lo melhor e de ele se adaptar (AGUIAR, 2001, p. 83).

A autora desapega-se das nomenclaturas a nós tão claras nesta escrita, sobretudo as que revelam a relação deste estudo com a chamada que visamos a atender, porque a afirmação serve para todos os gêneros literários para a infância publicados nos diversos suportes que a criança dispõe hoje para a leitura. Essa mesma fantasia que, junto com a sua estrutura, delineia o conto quando ele passa da oralidade para a escrita, no século XVII, pelas mãos Charles Perrault, mobiliza toda a literatura destinada à criança na contemporaneidade, quem sabe um efeito que se duplique na estrutura do conto contemporâneo oferecido a esse público, que resiste, bravamente nesse universo.

No breve ensaio no qual Costa (2006) apresenta a obra de Corso e Corso utilizada nesta seção, a nosso ver, com palavras muito bem colocadas,

¹¹ É como o pedagogo, autor de *Literatura infantil*, publicado no Brasil em 1967, ficou conhecido no meio acadêmico.

intitulado *A leitura necessária e fecundante*, há uma declaração que julgamos necessária acrescentar no fechamento da seção. Essa declaração deixa algumas pistas ao leitor que chegar até aqui e também lhe dá balizamentos acerca de nossa opção por encerrar a seção com tal fragmento, algo que, nós mesmos, tantas vezes, apontamos como equivocado nos trabalhos acadêmicos, mas que tem um propósito, sobretudo como exercício provocativo ou então fantasioso e imaginativo, que também pode ser a atividade intelectual:

Tratar da importância do imaginário e dos relatos não é uma atribuição apenas de professores ou contadores de histórias. Cada vez mais e mais intensamente, reflexões e exposições sobre a natureza das histórias e como elas se enraízam no cotidiano concretizam-se em páginas e livros. Vozes de jornalistas, filósofos, cientistas, psicanalistas e historiadores unem-se, em coro, para cantar as belezas da literatura e como elas se expandem para além das paredes domésticas ou dos muros escolares e integram a vida das pessoas que convivem e trabalham nos mais diferentes ambientes. A leitura da literatura ganha relevo e dimensão no olhar entusiasmado de quem descobre nos escritos **rios** caudalosos, veredas estranhas e fascinantes, encruzilhadas de surpresas e auto-estradas de pensamentos e explicações para o que não compreendemos sozinhos (COSTA, 2006, p. 32, grifo nosso).

Tua mão na minha, de Eloí Bocheco: enredo e notas que não calam

Eloí Bocheco, catarinense, é autora de literatura para a infância e a juventude e transita com habilidade pela narrativa para a criança, narrativa juvenil, poesia inspirada na tradição oral e poesia autoral. Fora desses sistemas,¹² escreveu uma coluna de crônicas para um jornal catarinense: essas crônicas foram reunidas na obra *Pedras soltas* (2006), composições sobre as quais não arriscaríamos qualquer consideração crítica ou

teórica, mas às quais recorreremos em momentos complexos, ou adversos, para lembrar a maneira como Michèle Petit os caracteriza em suas escritas sobre leitura, em especial da literatura. Bocheco estreou com *Uni... Duni... Téia*, em 1998, e publica quase anualmente. Tem obras nos catálogos de diversas casas editoriais do país, muitas delas premiadas, bem como aprovadas e distribuídas em diversos programas de leitura governamentais que possibilitaram que suas obras literárias chegassem aos leitores por meio das bibliotecas e das escolas brasileiras, espaços muito caros à autora, que também é professora, hoje aposentada, e já exerceu atividades de mediação de leitura em bibliotecas escolares.

Nesse último recorte – obras premiadas e distribuídas em programas de leitura governamentais – podemos citar, obedecendo a ordem da publicação das obras, salvo algum engano em nosso levantamento: *Uni... Duni... Téia* (1998), que conquistou Prêmio Boi-de-Mamão de Melhor Livro Infantil, concedido pela Câmara Catarinense do Livro, no ano seguinte à sua publicação; *O pacote que tava no pote* (2003), que foi selecionado para o Programa Nacional do Livro Didático (PNLD), do Governo de São Paulo; *Beatriz em trânsito* (2005), que conquistou o primeiro lugar na terceira edição do Prêmio Casa de Cultura Mario Quintana, na categoria Literatura Juvenil, no ano de sua publicação, e, no ano seguinte, a obra foi selecionada para o Catálogo *White Ravens*, da Biblioteca Internacional da Juventude de Munique, para o Catálogo de Bolonha/*Feira Del Libro Per Ragazzi*/Itália, para o Acervo Básico FNLIJ e para o Programa Mais Cultura do Ministério da Cultura e Biblioteca Nacional; *Roda Moinho* (2011), que foi finalista, em 2006, do Prêmio João de Barro, da Prefeitura de Belo Horizonte; *Batata cozida*,

¹² A literatura para a infância e juventude em relação ao que se considera literatura para os adultos (em uma separação um tanto polêmica, mas necessária, tendo em vista diversos fatores, entre eles o mercado editorial, que, por sua vez, faz parte do sistema literário) representa hoje um sistema literário independente e sólido, bem como atestou a pesquisadora Regina Zilberman (2014), em estudo intitulado *Leituras brasileiras para crianças e jovens: entre o leitor, a escola e o mercado* – que analisou detalhadamente o grande número de exemplares de literatura infantil e juvenil impressos para o PNBE em 2010, 2011 e 2012, o número de exemplares comercializados no país e as negociações (faturamento) do PNBE junto às editoras brasileiras nesses mesmos anos. Se observadas em comparação, literatura para crianças e literatura para jovens, embora comunguem de muitos pontos de contato, também são considerados sistemas distintos, por mirarem públicos distintos, como se percebe no esforço (e obviamente, nos resultados desse esforço) do pesquisador João Luis Ceccantini, ao estabelecer os parâmetros da literatura juvenil. O estudo de Zilberman citado anteriormente, apresenta números tão expressivos e argumentos iniludíveis que, mesmo que ele não apresente a separação entre os sistemas em questão, corrobora com a perspectiva das pesquisas de Ceccantini e tantos outros autores.

mingau de cará (2006), que foi selecionado para o programa Literatura Para Todos, do Ministério da Educação (MEC), na categoria Tradição Oral, oportunidade por meio da qual foi distribuído para todas as escolas públicas do país; *Pomar de Brinquedo* (2009), que foi selecionado para o Programa Minha Biblioteca, da Prefeitura de São Paulo, e para o Programa Mais Cultura, do Ministério da Cultura e Biblioteca Nacional; e *Tua mão na minha* (2012), que foi selecionado para o kit de literatura da Secretaria Municipal de Educação de Belo Horizonte, em 2014, obra que escolhemos para a análise neste artigo.

Tua mão na minha, na sua primeira edição, foi ilustrada por Walther Moreira Santos e ainda não temos conhecimento de uma nova publicação. É um conto contemporâneo para a infância e tem como protagonista a menina Dúnia, de quem são revelados detalhes, pela voz de um narrador em terceira pessoa, onisciente, a cada momento do enredo, do início ao fim da narrativa, de modo que é a protagonista que concentra e movimenta todo o enredo.

Dúnia é uma menina que tem uma relação tão especial com a água, o poço, e a atividade de buscar água para a mãe, que o narrador dispensa qualquer outra circunstância ou contextualização no início do conto:

Todos os dias, no meio da tarde, a menina vai ao poço. Enche um balde com a água fresca e carrega-o até a casa. A moradia fica longe. Ela faz várias pausas para descanso. Às vezes a mãe grita da **janela**: 'Ande logo com essa água!'. Ela ouve, mas não se apressa (BOCHECO, 2012, p. 5, grifo nosso).

Na tentativa bem realizada de assumir-se "pequeno, autônomo, total", como bem nos sugere Kiefer (2004, p. 139), e de lançar as primeiras coordenadas da situação inicial, na estrutura requerida pelos contos de fadas, como nos sinaliza Aguiar, o conto de Bochecho traz o essencial, e o fragmento transcrito apresenta as coordenadas suficientes para que o leitor siga a narrativa a contento. A autora, na narrativa, organiza-se a partir da estrutura do conto em direção ao projeto que particularmente tem para a história da protagonista.

É nas pausas para o descanso da atividade de buscar água no poço, atitude transgressora,

se considerada que é uma desobediência em relação às ordens da mãe, como verificamos no fragmento anterior, que Dúnia encontra momentos importantes, considerando a trajetória que nos é permitida conhecer no enredo como um todo:

Um pouco do líquido claro cai durante a caminhada e vai deixando marcas na estrada de terra batida. Nas pausas para descanso, a menina se debruça sobre o balde e fica esperando a água aquietar-se dentro do recipiente. Faz então uma canoa com a folha da figueira e remos de vassourinha do campo. Solta a canoa na água. Não demora muito e ela embarca e vai até a casa da avó. Dá um abraço e um beijo e logo diz tchau, porque a canoa está esperando.

– Nem vai provar o meu doce de abóbora espelhado?
– Depois eu volto - ela diz e pula pra canoa (BOCHECO, 2012, p. 7).

A protagonista, sem rodeios, no aproveitamento potencializado da fantasia e da imaginação, transforma os recursos que têm (um balde de água, a folha da figueira a vassourinha do campo) em história, narrativa fluida que desconhece limites, pelo menos para a infância. Já vimos muitas vezes leitores na graduação, no Pós-Graduação e em cursos de formação para professores em exercício confundirem-se com o ímpeto com que Dúnia lança-se na atividade imaginativa. Todavia, pouquíssimas vezes vimos crianças fazerem tal confusão, provavelmente por se reconhecerem em Dúnia e no seu ímpeto fantasioso. Quando propositalmente discutimos com os adultos em que ponto do fragmento anterior eles se "perderam", sinalizaram-nos que era justamente no trânsito daquilo que, reconhecida a inventividade que envolve o conto, apresenta-se como realidade e a entrada para o espaço da fantasia e da imaginação. Ouvimos diversas vezes que era no trânsito direto e natural que Dúnia faz da realidade para a fantasia, o qual lhes passava despercebido, embora sinalizado que eles se atrapalhavam, detalhe que lhes comprometia avançar no enredo e principalmente na apreensão dos significados tão caros que o conto pode oferecer. Dúnia prossegue no mesmo intervalo de descanso físico:

O peixe dourado vem brincar nas águas do rio de balde. Peixes miudinhos entram nos cabelos da menina. Ela tenta se livrar de uns e já

outros se enroscam nos fios de seus cabelos. A lagartixa fica espantada com o cabelo da menina enfeitado de peixes de todas as cores. O grilo sempre pula na canoa. A menina vira a embarcação pra ver o grilo nadar. Ele mergulha e demooooora para voltar. Traz pedrinhas do fundo da água para a menina brincar (BOCHECO, 2012, p. 9).

No seu exercício imaginativo, fantasioso por excelência, Dúnia encontra personagens que parecem familiares, como o grilo, deixa seus cabelos à disposição dos peixinhos, o que nos lembra uma espécie de ritual, devido à entrega da menina e a comunhão com a água e os animais aquáticos, embora a lagartixa que a enxerga com o cabelo enfeitado de peixes coloridos fique espantada... São muitos os passeios que o intervalo de tempo, que sequer é mencionado, permite. No meio deles, o narrador aproveita para contar de passeios anteriores e volta ao passeio presente; e em quase todos eles Dúnia conduz sua canoa no "rio de balde". São vários caminhos, personagens, encontros que inauguram possibilidades para vários significados. O final dos passeios, naquela tarde, é assim narrado: "Os passarinhos querem andar em bando na canoa. A menina organiza o passeio e leva um de cada vez. O canário-do-reino não serve para remar. Quando começa a cantar, esquece os remos e deixa a canoa afundar" (BOCHECO, 2012, p. 15).

As obras de Bocheco são recheadas de referências intertextuais de matrizes diversas. Como já exploramos em outros trabalhos, a presença de elementos folclóricos nos seus poemas para a infância salta aos nossos olhos uma possível alusão à cantiga *A canoa virou*, no fragmento transcrito anteriormente. Ademais, é com o referido fragmento que o vínculo com o mundo imaginário estabelecido no "rio de balde" se rompe. Aliás, no nível da linguagem, a título de exemplo (e curiosidade), a expressão "rio de balde" dimensiona a atividade imaginativa que Dúnia realiza: a imensidão do rio – e aqui se pode perceber pelo menos uma referência intertextual ao conto "A terceira margem do rio", de João Guimarães Rosa, e não é pela coincidência da repetição da expressão "rio", mas pelo contingente de significados que a repetição permite estabelecer – , que aponta

para a imensidão (incalculável) da fantasia e da imaginação, e o balde, que nos lembra o ponto fixo, estanque, lugar físico a partir do qual se projeta o ato imaginário.

No que convém sintetizar, é importante registrar que Dúnia entregou a água para sua mãe, que considerou o líquido sujo e que servirá somente para lavar a louça. O narrador recupera informações importantes sobre a protagonista, dentre elas destacamos a sugestão, a instabilidade emocional de sua mãe, que já havia aparecido anteriormente, o que incide em atitudes que fragilizam justamente o que Dúnia tem de mais potencializado, sua fantasia e imaginação, e também o fato de a menina reclamar das lidas domésticas em geral: "Foge para a casa da tia para não varrer os terreiros, que acha um serviço interminável" (BOCHECO, 2012, p. 17). À medida que são salientados pelo narrador os trabalhos domésticos que Dúnia repudia, a busca da água, a ida ao poço – apresentada como uma tarefa pela mãe –, é acolhida com gosto pela menina, pois é a única das ocupações que faz porque gosta e só não vai até ele em dias de chuva, até o frio e a geada ela enfrenta.

E veio o período em que a ida ao poço, o passeio propriamente dito, e tudo o que dele derivava cessaram. A natureza, em tantos detalhes, manifestou a falta de Dúnia. A água, as plantas, os animais, o sol, a brisa, enfim, talvez a menina nem soubesse da falta que fazia. E, por dias seguidos, a natureza manifestou tal falta. A chegada do frio sugere que o período do afastamento de Dúnia foi longo, pode ter ultrapassado uma estação: "O tempo mudou, veio a friagem e nada de a menina surgir na estrada" (BOCHECO, 2012, p. 19). Quando ela, enfim, retorna ao poço, sem balde, em uma tarde cheia de sol, notamos, pela voz narrativa, uma desconexão entre ela e a natureza, percebida no fragmento a seguir, que também justifica o período da ausência da menina:

Um bem-te-vi cantou num ramo próximo, mas ela não prestou atenção como era seu costume quando ouvia canto de passarinho. Olhos fixos no céu, procurava um ponto, um sinal, uma réstia, um movimento qualquer. Um sinal da mãe que fora morar nas alturas (BOCHECO, 2012, p. 21).

Somente uma justificativa à altura da importância que a atividade imaginativa tinha na vida da protagonista poderia implicar o afastamento da fonte. Também poderia reforçar o seu envolvimento com ela, mas não foi esse o encaminhamento que a autora deu à narrativa, e é com universo criado por Bochecho que estamos dialogando. O que importa é que Dúnia, no universo ficcional em que está inserida, voltou ao poço depois de determinado tempo do falecimento de sua mãe. E está confusa, tem dúvidas sobre a morte, as quais a avó Isa, que, pelo que nos é informado na narrativa, é quem cuida dela agora, responde com analogias, que lançam mão da imaginação e da fantasia, tão familiares à menina:

Será que agora ela estaria brincando com as aves do céu? A vó dissera que o trabalho da mãe da menina agora era cuidar das aves celestes. De madrugada, fica cercada de aves que vêm comer os grãos que ela joga nos terreiros eternos. À tarde, traz mais grãos. As aves surgem de todos os lados e vêm comer na palma da mão, feito as aves da terra que ela cuidava – dissera a avó (BOCHECO, 2012, p. 22).

É assim que a avó vai explicando a Dúnia questões tão complexas do momento que elas estão vivendo. No processamento das analogias e na busca de entendimento da situação limite que vive, é no jogo imaginativo que Dúnia comunica-se com a avó, na busca de entendimento para suas demandas; nessas oportunidades, a avó, cuidadosamente, com o carinho que é próprio dessas criaturas, às vezes abrindo mão da fantasia, devido à urgência das circunstâncias, diz algumas verdades que são incontornáveis, como flagramos no exemplo:

Se virasse uma garça, a menina voaria até a porta dos céus, perguntaria pela mãe e pediria a Deus para deixá-la voltar pra casa. Mas a vó disse que "agora ela é eterna, não pode mais voltar".
– E se eu virar eterna, vó Isa?
– Ninguém vira eterno quando quer, Dúnia. Isto só acontece quando chega a hora (BOCHECO, 2012, p. 22).

Retomando o fio narrativo que conduz a história de Dúnia pelo enredo, lembremos que ela voltou

à fonte e a experiência a seguir, na estrutura tão cara aos contos tradicionais, pode ser considerada processo de solução ou clímax, a depender da nomenclatura que se queira utilizar:

O sol anda alto na tarde clara. A menina levanta da grama, e vai para a beira da fonte. Inclina-se sobre a água para olhar o céu refletido ao fundo. A mãe aparece na **janela** do céu.

As aves divinas passeiam em sua cabeça, ombros e palmas da mão. "Dúnia, não demore com a água".

A menina ouve-a gritar e acena, manda beijos e abraços. Grita que está com saudades, mas a mãe não ouve por causa dos cantos, piados e rumores de asas. Depois a mãe vai diminuindo, diminuindo até virar um pontinho no fundo azul da fonte.

As lágrimas da menina caem no espelho da água, caem no azul do céu (BOCHECO, 2012, p. 22-24, grifo nosso).¹³

E voltamos à questão que intriga os adultos quando leem esse conto, mas que não preocupa a maioria das crianças: Dúnia, no jogo ficcional, enxergou a mãe no céu refletida na água do poço, entre as aves, no contexto que a vó Isa descrevera? Se antes havia algum sinal mais específico no nível da linguagem, agora parece que não há, já que o narrador não sugere que a protagonista faz uso da atividade imaginativa, ele narra o acontecimento e a reação imediata de Dúnia, como se percebe no conto. Estamos diante de uma questão que o retorno para os temas tão caros à infância, como a fantasia e a imaginação, tomados nessa escrita como norteadores na composição do conto contemporâneo destinado às crianças, pode responder.

Quando Dúnia volta ao poço e vê a imagem da mãe refletida na água, "na janela do céu", ela vive um tempo/espço que é próprio da infância, tão especial que não cabe uma explicação definitiva, exata, racional. Quanto à construção narrativa, à elaboração do conto, já afirmamos anteriormente, pelo entendimento do texto, que Dúnia, a quem coube imaginar tanto no conto, agora está enxergando a imagem da mãe refletida na água. Quanto ao leitor criança, no livre arbítrio que vem conquistando, principalmente depois

¹³ Há uma ilustração interposta entre os dois primeiros parágrafos e os dois últimos, julgamos importante informar.

dos estudos da recepção, e que a infância, na sua essência, sempre garantiu, decide se Dúnia vê ou imagina aquela cena. Na experiência de mediadores de leitura que temos, pouquíssimas crianças nos interrogaram até hoje se Dúnia não estaria vendo a mãe, número muito menor, muito mesmo, dos adultos já caracterizados aqui, que se atrapalham com as atitudes imaginativas relacionadas à protagonista ou qualquer atividade circunscrita para além do plano racional, tal qual a imagem da mãe de Dúnia refletida na água e vista pela menina pode representar.

Na estrutura do conto – que Bocheco não perde de vista –, aquilo que desde os contos tradicionais chamam de sucesso final, o que percebemos, no nível da narrativa, é que Dúnia, depois da última experiência no poço, está mais preparada, encorajada para seguir sua vida:

Assustada com a demora, a avó vem ao poço. “Sua tia chegou, Dúnia, e está esperando por você. Vamos?” Pega na mão da menina e as duas seguem para casa. A mão da vó tinha a mesma quentura da mão da mãe. Parecia que ela estava segurando a mão da mãe. “Três linhas, ponho a tua mão na minha”. Era assim que terminava o jogo que ela brincava com a mãe (BOCHECO, 2012, p. 25).

O encorajamento do qual falávamos é a percepção, assimilação, processamento ou simples entendimento de que a mãe não está mais fisicamente entre elas, mas simbolicamente, o que Dúnia consegue entender pela mão da avó, ou mais especificamente, pela “quentura” da mão da avó, que lembra a “quentura” da mão da mãe. O que cabe reforçar, no que nos propomos nesta escrita, é que a percepção de algo tão necessário para que a protagonista siga no enfrentamento da vida – e pelo que compreendemos do conto de Bocheco – foi encontrado na última experiência do poço narrada no conto. Tal experiência tem matriz na fantasia, todavia não se limita a ela, justamente porque não é fixa, é pulsante, inaugura possibilidades, situações, nuances, detalhes, e até interconecta mundos. Não estaria Dúnia, nas tantas paradas para descanso do retorno do poço – sugestão quantitativa que a narrativa nos autoriza deduzir –, nos caminhos corajosamente

abertos com sua canoa de folha de figueira, nas visitas inusitadas e inesperadas aos seres reais e inventados, preparando-se, justamente na e pela experiência da fantasia e da imaginação, para viver essa situação última no poço, quando do afastamento físico da mãe? Ai está a necessidade, percebida por nós como um direito, de devolver a possibilidade – ou deveríamos dizer crença? – ao leitor de decidir se Dúnia viu ou imaginou sua mãe na fonte, a partir de suas experiências, inclusive na seara da fantasia e da imaginação.

Da experiência, aos nossos olhos, decisiva, na fonte, o desdobramento final, que encerra o conto é:

O colo da vó era fofo feito o da mãe. A voz também era quase igual à da mãe, se não fosse por um detalhe: a voz da vó tinha sempre a mesma altura, e a da mãe podia ficar muito alta em certos dias. Então era como se ela tivesse duas mães. Uma que segura a mão de Dúnia na terra, e outra que virou eterna e foi morar no lugar mais alto e mais bonito que existe.

Aperta com força a mão da vó e inicia uma brincadeira que foi a avó mesma que ensinou à mãe, que ensinou à Dúnia:

- Três pontos
- Caminho e conto
- Três riscos
- Pulo e me arrisco
- Três pingos
- Espalho e sigo
- Três passos
- Chego e passo
- Três linhas
- Ponho a tua mão na minha... (BOCHECO, 2012, p. 27).

A avó, que supomos que seja a avó Isa, é a primeira a receber uma visita no passeio do rio de balde narrado no início do conto, portanto, a fantasia e a imaginação da menina conduzem-na à casa da avó naquele momento e, no fechamento do conto, a situação vivenciada, na imaginação passa a ser realidade, já que é a avó que acolhe a neta, sobretudo com colo, afeto e carinho, que é o que ela mais precisa naquele momento. Vó Isa é o apoio depois da partida da mãe, é elo entre a menina neste plano e a mãe em um plano imaterial, um desdobramento poético da tão repetida analogia “avó é mãe duas vezes”. É quando falta a primeira mãe que nos parece que essa expressão é posta à prova, de fato. Vó Isa, Dúnia

e sua mãe, na nossa compreensão, reafirmam um sentimento e um discurso que nos parece pertencer às mulheres, nessa história cerzidos e cerzidas pela fantasia e pela imaginação, no uso e no entendimento que também fazem da palavra, da linguagem, de suas memórias, que são também memórias brincantes, como bem nos lembra Dúnia – marcadamente folclóricas, mesma fonte dos contos de fadas –, na brincadeira que encerra o enredo, o conto e também o intitula, que também interliga as três gerações de mulheres pelas memórias dos seus brincantes.

Ademais, notamos que Dúnia lança mão da brincadeira, com sua carga simbólica, um recurso claramente fantasioso e imaginativo, para reagir (sobreviver) a um momento difícil na sua trajetória, um momento limite para qualquer ser humano, que se potencializa tragicamente na infância. Todas as experiências acerca da fantasia e da imaginação possibilitaram à menina movimentos fundamentais durante toda a vida, e principalmente a reação (tentativa de sobrevivência) em um momento que já sinalizamos na abertura do artigo, como nevrálgico, principalmente na infância. A fantasia e a imaginação – recursos capazes de trazer equilíbrio, conexão, segurança, quando a vida, pela ausência, desestrutura o mundo interno e externo de Dúnia – merecem, sim, ser estudadas por “jornalistas, filósofos, cientistas, psicanalistas e historiadores”, como menciona Costa (2006, p. 32) no fechamento da seção anterior e por tantos outros profissionais interessados na infância. Os autores de diversas áreas que colocamos em diálogo na seção anterior e que avalizaram nossas reflexões na seção que agora encerramos encontram-se nesse ponto, apesar de sem muito esforço o leitor ter percebido as reflexões que eles permitiram até então. De Bettelheim a Corso e Corso, na sua área, Josualdo, Coelho, Kiefer, Zilberman, Aguiar e Costa, a partir da literatura para a infância e nas interlocuções que ela permite, circunscrita no conto contemporâneo para a infância, sobretudo sobre de autoria feminina, atestam que Dúnia tem

direito e necessidade de fazer uso da fantasia e da imaginação para construir seu mundo interior, fortalecê-lo ao máximo pelas experiências que esses recursos possibilitam, para viver as experiências que a existência exigir, inclusive quando essa existência colocar na infância uma experiência que a maioria das pessoas só consegue vivenciar na vida adulta.

Na conclusão, uma das orelhas fala o necessário e, mesmo assim, inaugura possibilidades

Na edição utilizada neste estudo, o conto *Tua mão na minha* veio acompanhado de duas orelhas com textos que julgamos importantes, um deles assinado pela autora, já apresentada na seção anterior.¹⁴ Entre tantos pontos que poderíamos trazer no fechamento do estudo, em um espaço delimitado, julgamos importante transcrever esses fragmentos:

A história de Dúnia surgiu da lembrança dos **rituais** de carregar água das fontes para as moradias, no campo, no século passado. As crianças faziam da “estrada da fonte” um caminho mágico, de **brincadeiras** e **encantamentos**. Nas pausas para descanso, a **imaginação tomava conta de tudo** e era possível **viajar para longe nas águas** do “rio de balde” ou **inventar inusitados** brinquedos com os **vultos** da paisagem **enfeitiçados** pela **fantasia**.

Em dias de grandes sofrimentos, a “estrada da fonte” transformava-se em **refúgio poético ao relento** e auxiliava no esparecimento e na acomodação da dor para que a vida pudesse prosseguir e **brotar outra vez**, como brotava a mina d’água (BOCHECO, 2012, grifo nosso).

Enquanto paratexto, o local que foi inserido na obra, orelha direita, pode sugerir que o leitor chegue nele depois que realizou a leitura, embora ninguém possa garantir que não o faça antes. Se foi a intenção da equipe editorial, entendemos como importante o esforço em fazer as palavras da autora chegarem ao leitor depois do contato com o conto, já que nossa orientação sobre esses materiais que se situam para além ou antes dos textos literários na obra impressa, inclusive daquelas destinados à infância, é desconfiar, ou, então, investigar. É desse esforço que constata-

¹⁴ Tomamos as palavras de Bochecho expostas em uma das orelhas da primeira edição do conto no formato de livro como “paratexto”, na perspectiva do teórico francês Gérard Genette.

mos que, se o contato ocorrer antes, o comentário não compromete a experiência tão intensa que é adentrar pelas veredas da narrativa de Bocheco sem revelar de antemão as coordenadas necessárias para que o leitor possa usufruir da leitura justamente na perspectiva de que tratamos aqui: fantasiando e imaginando em potencialidade.

Nas palavras inseridas na orelha direita, Bocheco apresenta chaves para o entendimento do seu processo criativo, que evidenciam o diálogo de suas narrativas com as memórias de infância, procedimento bastante presente no conjunto da sua obra. Ao declarar os pontos de contato entre suas memórias e as atividades imaginativas de sua protagonista, ela deixa justamente a margem necessária para que os leitores entendam que a fantasia e a imaginação são componentes fundamentais do conto contemporâneo endereçado à infância, seja ele o leitor que está chegando e lerá o conto ou o leitor que já leu e está fechando o livro e resolveu ler, porque percebeu (e há quem nem perceba, por distração ou deslumbramento com a narrativa) o texto da orelha. As expressões que mobiliza com as aspas e aquelas que destacamos no fragmento, por exemplo, demonstram nossa afirmação frente à experiência ao que o leitor é convidado a participar.

Não subscrevemos esse trabalho nos estudos da memória, embora tenhamos feito referência a esse campo de estudo e pesquisa desde a abertura da escrita, ou ao comentarmos a obra *A poética do conto*, de Kiefer. Desse ponto, conforme pode-se observar, não aprofundamos a temática frente ao encaminhamento dado ao trabalho, mas foi impossível não flertar com ela diversas vezes. Entretanto, na sua declaração no paratexto do livro que acolheu o conto *Tua mão na minha*, transcrita anteriormente, Bocheco traz decisivamente o tema à discussão e só temos espaço para afirmar que autoras como ela – que transitam com maestria pela narrativa para a criança, pelas narrativas jovens de temáticas e formatos diversos, pela poesia inspirada na tradição oral e pela poesia autoral¹⁵ – vêm endossar

justamente os primeiros comentários que fizemos acerca do conto na abertura da seção dois, de que o suporte imaterial dele foi a memória, e que sua transmissão dependia dela. Aí está aquilo que chamaremos de matriz literária da autora, obviamente, em um outro tempo, mas em uma infância como a de tantas crianças às quais foi permitida – antes mesmo do domínio e até do conhecimento da palavra escrita – a presença de contadores de histórias e tantos outros componentes que se agregam à memória e àquilo que é possível transmitir através dela, conforme a autora declara também em outro paratexto. Trata-se da sua apresentação em *Pomar de Brinquedo* (2009), sobre a comunidade de Duas Pontes (hoje, Zortéa, município catarinense), na qual viveu até os doze anos e diz ser lugar de “[...] contadores de histórias, serões, matinês, piqueniques na mata, estradas de chão batido, brincadeiras de roda, águas de riachos e fontes, pitangueiras, guamirins e araçás” (BOCHECO, 2009, p. 48). É essa matriz que confere identidade à autora e permite que transite por vários formatos ou gêneros literários, conforme podemos acompanhar a cada obra que ela oferece ao sistema literário (infantil, juvenil, entre outros). Bocheco só consegue entregar o material literário comprometido com a infância e com a literatura destinada a esse período sagrado, percebido e testemunhado no conto *Tua mão na minha*, porque tem um compromisso com suas memórias da infância e com o seu leitor, principalmente a criança, dedução nossa, já que é o público que mais percebemos associado às suas obras hoje disponíveis nas escolas, bibliotecas, na internet (sites de livrarias e sebos, blogs, páginas da autora em diversas redes sociais, entre outros).

Na segunda seção, lançamos uma provocação, frente à declaração de Aguiar – de que o uso da fantasia e da imaginação na literatura para a infância corresponde a um recurso do qual os autores lançam mão para adequar o texto à criança, uma vez que ela corresponde a esses estímulos pela imaginação de maneira espontânea –, no sentido de refletir se um desdobramento de tais

¹⁵ Registro o convite para conhecer as obras da autora. Um modo de convidar, com as palavras da autora, já inserimos neste artigo no fechamento da primeira seção.

recursos na literatura contemporânea oferecida à criança não poderia ser aquilo que, na pressa e no imprevisto de uma nomenclatura, chamamos de “um efeito que se duplique na estrutura do conto contemporâneo oferecido a esse público”. Também no imprevisto, arriscamos algumas palavras para a resposta.

É na narrativa que elabora a partir da memória e da linguagem literária que Bochecho oferece o espaço duplicado a que nos referíamos. Ele se duplica à medida que o enredo apresenta uma narrativa que, pelo aproveitamento da fantasia e da imaginação, reconhecidos como características da protagonista Dúnia e potencializados na atividade justamente de colocar a imaginação e a fantasia em atividade constante na história, constrói uma narrativa altamente estimulante também para a criança que a lê. Trata-se, a nosso ver, da fantasia da fantasia, ou a imaginação da imaginação, pois Dúnia é menina que fantasia e imagina, no jogo, assim, duplo que Bochecho estabelece a partir do conto *Tua mão na minha* e que, na leitura, inaugura constantemente um processo tão potente, criativo e provocativo quanto o é, na linguagem de Bochecho para o conto, o rio de balde.

Referências

AGUIAR, Vera Teixeira de (coord.). *Era uma vez... na escola: formando educadores para formar leitores*. 4. ed. Belo Horizonte: Formato Editorial, 2001.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise nos contos de fadas*. 23. ed. Tradução de Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

BOCHECO, Eloí. *Pomar de Brinquedo*. Ilustrações de Tatiane Schubach. São Paulo: Larousse do Brasil, 2009.

BOCHECO, Eloí. *Tua mão na minha*. Ilustrações de Walthier Moreira dos Santos. Erechim: Habilis, 2012.

BOCHECO, Eloí Elisabete. Dentro do carço. In: BOCHECO, Eloí Elisabete. *Pedras soltas*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2006. p. 159-160.

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

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mario. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

COSTA, Marta Morais da. A leitura necessário e fecundante. In: COSTA, Marta Morais da. *Mapa do mundo: crônicas sobre leitura*. Belo Horizonte: Letitura, 2006. p. 30-32.

COSTA, Marta Morais da. *Metodologia do ensino da literatura infantil*. Curitiba: Ibpx, 2007.

GINZBURG, Natalia. As relações humanas. In: GINZBURG, Natalia. *As pequenas virtudes*. Tradução de Maurício Santos Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. p. 88-109.

KIEFER, Charles. *A poética do conto*. Porto Alegre: Nova Prata, 2004.

MOISÉS, Massaud. *Guia prático de análise literária*. São Paulo: Cultrix, 1969.

PEREIRA, Nair Fernanda; SOUZA, Edilson Alves de; FRANCA, Vanessa Gomes. De mulheres e bruxas: o imaginário medieval nos contos São os cabelos das mulheres e Quem me deu foi a manhã, de Marina Colasanti. In: GRAZIOLI, Fabiano Tadeu; COENGA, Rosemar Eurico (org.). *Leitura e literatura infantil e juvenil: limiares entre a teoria e a prática*. Jundiaí: Paco Editorial, 2018. p. 61-84.

PIRES, Orlando. *Manual de teoria e técnica literária*. Rio de Janeiro: Presença, 1989.

ZILBERMAN, Regina. Dos contos tradicionais ao folclore. In: ZILBERMAN, Regina. *Como e por que ler a Literatura Infantil Brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005. p. 90-101.

ZILBERMAN, Regina. Leituras brasileiras para crianças e jovens: entre o leitor, a escola e o mercado. *Revista Gragoatá*, Rio de Janeiro, v. 19, p. 221-238, dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/32994/18981>. Acesso em: 14 jan. 2021.

Fabiano Tadeu Grazioli

Doutor em Letras (Área de concentração Letras, Leitura e Produção Discursiva, Linha de Pesquisa: Leitura e Formação do Leitor) e Mestre em Letras (Área de concentração Estudos Literários, Linha de Pesquisa Leitura e Formação do Leitor) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo (UPF), em Passo Fundo, RS, Brasil. Professor da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI), Campus de Erechim, RS, Brasil.

Rosemar Eurico Coenga

Doutor em Teoria Literária e Literaturas pela Universidade de Brasília (UnB), em Brasília, DF, Brasil; Mestre em Educação pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), MT, Brasil. Docente do Programa de Pós-Graduação em Ensino da Universidade de Cuiabá (Unic), em Cuiabá, MT, Brasil.

Anna Maria Ribeiro F. M. da Costa

Doutora em História pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), PE, Brasil; mestre em História pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Cuiabá, MT, Brasil. Pesquisadora da Funai de 1982 a 2015; vinculada ao Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso (IHGMT), em Cuiabá, MT, Brasil.

Endereço para correspondência

Fabiano Tadeu Grazioli
Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e
das Missões
Campus de Erechim
Rua Eduardo Stefanos Zaar, 1051
Bairro Colégio Agrícola, 99714-304
Erechim, RS, Brasil

*Os textos deste artigo foram revisados pela Poá
Comunicação e submetidos para validação do(s)
autor(es) antes da publicação.*