

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURA DA LÍNGUA PORTUGUESA

JOSEANE MAIA SANTOS SILVA

**Tecendo estórias das comunidades remanescentes de
quilombolas aqui e acolá**

São Paulo
2010

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURA DA LÍNGUA PORTUGUESA

**Tecendo estórias das comunidades remanescentes de
quilombolas aqui e acolá**

Joseane Maia Santos Silva

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Estudos Comparados de Literatura de Língua
Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo,
para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Lúcia Pimentel de Sampaio Góes.

São Paulo
2010

TESE: TECENDO ESTÓRIAS DAS COMUNIDADES REMANESCENTES DE
QUILOMBOLAS AQUI E ACOLÁ
ALUNA: JOSEANE MAIA SANTOS SILVA

ERRATA

Na página 44: supressão do último parágrafo: “Outra obra célebre, traduzida até hoje.....a se transformar séculos depois.”

Na página 59: supressão do 2º parágrafo: “Assim, antes do século XIX... como analisam Zilberman e Lajolo:” bem como toda a citação das autoras.

Na página 68: na nota de rodapé 139, onde se lê: “Na Revolta da Balaiada, os bem-te-vis (cabanos conservadores) representavam a classe média que deu início ao movimento contra os grandes fazendeiros e que, ao final, aliaram-se às tropas que combateram os balaios e perseguiram, principalmente, Negro Cosme.” leia-se: “ Na Revolta da Balaiada, os bem-te-vis (os liberais) representavam a classe média que deu início ao movimento contra os grandes fazendeiros, os cabanos (conservadores), e que, ao final, aliaram-se às tropas que combateram os balaios e perseguiram, principalmente, Negro Cosme.”

Na página 118: no 2º parágrafo, onde se lê “Para Zumthor ambas são indissociáveis, uma vez que aquela ‘envolve toda a existência, penetra o vivido e mantém o presente na continuidade dos discursos humanos’ e esta é o veículo da transmissão viva do saber” leia-se “Para Zumthor, ambas são indissociáveis, uma vez que aquela traduz a existência e alimenta o presente na continuidade dos discursos proferidos enquanto esta constitui-se veículo da transmissão viva do saber coletivo.”

Na página 159: no 3º parágrafo, onde se lê “José Lins do rego”, leia-se “José Lins do Rego”.

Na página 175: no 4º parágrafo, onde se lê “Lei nº 5.692/7”, leia-se “Lei nº 5.692/71”.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Joseane Maia Santos Silva
Tecendo estórias das comunidades
remanescentes de quilombolas aqui e acolá

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Estudos Comparados de Literatura de Língua
Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Área de concentração: Estudos Comparados de
Literatura de Língua Portuguesa.

Aprovada em:

Prof^a. Dr^a. _____

Instituição _____ Assinatura: _____

Prof^a. Dr^a. _____

Instituição _____ Assinatura: _____

Prof^a.Dr^a. _____

Instituição _____ Assinatura: _____

Prof^a.Dr^a. _____

Instituição _____ Assinatura: _____

Prof^a.Dr^a. _____

Instituição _____ Assinatura: _____

OFERECIMENTOS

Aos meus pais, Dalvino e Meroca, Dorival e Odila (*in memorian*).

Aos meus filhos, Luís Fernando, André Luís e Isaiás Neto, aos quais procuro transmitir o amor pela leitura.

Ao Luís, pelo amor e incentivo em tudo que faço.

Às minhas irmãs, Maria Isabel (*in memorian*), Maria Tereza, Eva Roseane e Maria Flor de Liz, pelo amor que nos une.

AGRADECIMENTOS

A Deus, que guia e me fortalece.

À Universidade Estadual do Maranhão, pela oportunidade de alçar novos vãos, e aos colegas do Departamento de Letras, do Centro de Estudos Superiores de Caxias-CESC, em especial, Marinalva Aguiar Teixeira Rocha, pela dedicada amizade e pela torcida.

À professora Lúcia Pimentel Góes, pela orientação e generosidade dispensadas desde o primeiro contato.

Aos professores Deline Maria Fonseca Assunção e Elizeu Arruda de Souza, pela criteriosa leitura e colaboração.

À minha família, em São Paulo, Raimunda, Dalvino, Márcia, Daniel, Danilo e Cauã, cuja dedicação e apoio incondicionais me permitiram cumprir tarefa tão exigente.

À colega de curso, Rosane Aparecida da Silva, pelo carinho e disposição em colaborar em todos os momentos.

Aos narradores das comunidades Jenipapo, Olho D' Água do Raposo, Cana Brava das Moças e Mandacaru dos Pretos, pela forma tão afetiva com que acolheram e pela forma tão entusiasmada com que me contaram suas estórias.

Aos que compartilham comigo a luta pela divulgação da leitura, em Caxias-MA, em especial, Janilde Maria Rodrigues Alves Costa de Alencar, pelo companheirismo de sempre.

À querida Jucélia Nunes Maia Silva, pelo carinho e torcida.

À fiel Maria Monteiro Queiroz, pela dedicação à nossa família.

RESUMO

A presente tese objetiva a recolha de narrativas orais em comunidades rurais remanescentes de quilombola, em 2008, no município de Caxias-Maranhão, e análise do sentido estético, ético, bem como a função social desses enredos. Marcadas pela luta do direito à posse da terra, todas as atividades culturais aí desenvolvidas, como a dança do baião, a festa do Divino e a contação de estórias, fortalecem a identidade étnica, o passado de exploração, o sentimento de pertencimento e as ações reivindicatórias por serviços públicos que lhes garantam vida digna. O confronto dessas narrativas orais com as narrativas escritas, divulgadas por folcloristas brasileiros, a partir da segunda metade do século XIX, mostra que as temáticas, profundamente humanas, estão relacionadas com valores, crenças, sonhos, desejos e comportamentos regidos por uma moral relativa, revelando, pois, o mundo de quem narra e a atualidade dos enredos. A variedade de contos (de encantamento, de exemplo, de animais, facécias, demônio logrado, adivinhação etc.), além de mitos, lendas e causos comprova que o motor da tradição oral é a inovação, pela incorporação do elemento local e articulação com os anseios das comunidades onde circulam que são: a busca do conhecimento, a realização amorosa, financeira, o tradicional embate entre o velho e o novo, entre o fraco e o forte, entre o bem e o mal. Veiculada numa linguagem simbólica e exercendo função essencialmente lúdica, a literatura popular sintoniza-se com o viver. Isso justifica sua cooptação pela literatura infanto-juvenil, uma vez que, ao lidar com a subjetividade, conflitos e ambigüidades, apresenta alto nível de comunicabilidade com a infância. É o que comprovamos através da história da literatura brasileira voltada para crianças e jovens, cujo viés nacionalista das primeiras publicações avança para o realismo maravilhoso de Monteiro Lobato e, na atualidade, reconhecida em âmbito mundial, mantém-se no patamar de arte como deve ser toda literatura comprometida com a formação da infância e a juventude de cada país.

Palavras-chave: narrativas orais, narrativas escritas, comunidades quilombolas, literatura infanto-juvenil, formação de leitores.

ABSTRACT

This thesis proposed to collect and analyse oral narratives in slave reminiscent communities (also known as “quilombolas”) from Caxias-Maranhão. The collection was realized in 2008, and the tales were analysed regarding their aesthetics and ethical sense, as well as the social function performed by their plot. All their cultural activities, such as “dança do baião”, “festa do Divino”, and the habit to tell tales were marked by the fight for land and have made strong their ethical identity, their exploited past, their belonging feeling, and their protest for public service to assure them a good life. The confrontation between the oral and written narratives were exposed by Brazilian folklorists since the second half of century XIX. This comparison shows that these themes are deeply human, and related to values, faith, dreams, wishes and a moral guided behavior, thus revealing the world of who tells them and the period of the stories. The diversity of stories (tales of magic, ordinary folk-tales, animal tales, jockes, cumulative tales, for example), myths, legends and yarns proves that the engine of the oral tradition is the innovation. They innovate through the incorporation of the local element and the articulation to the community wishes, which are search for knowledge, love, money, and the confront between old and new, weak and strong, and good and bad. The popular literature, which is transmitted through a symbolic language and plays a essentially ludic role, is syntonized to life. Therefore justifying its co-optation by the child literatura, since it deals with subjectiveness, conflicts, and ambiguities, and presents a high communication level to the children. This is proved through the history of literature in Brazil, whose nationalism in its first publications progressed to the wonderful realism of Monteiro Lobato. Nowadays, these literature is world wide accepted and treated as art. A treatment that all literature committed to the formation of children should have.

Key-word: oral narratives, written narratives, reminiscent communities, child literatura, formation of the reader.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	8
2 NARRATIVAS POPULARES: O ORAL E O ESCRITO LITERÁRIO	16
2.1 O percurso das narrativas orais	22
2.2 A história do conto popular no mundo.....	33
2.3 O oral e o escrito na formação da literatura infanto-juvenil no Brasil	50
3 QUILOMBOS: IDENTIDADE E MEMÓRIA	61
3.1 A questão quilombola no Brasil e no Maranhão	66
3.2 Vendo e ouvindo o mundo quilombola	75
3.3 Instalando as vozes quilombolas.....	83
4 OUVINDO AS NARRATIVAS MARANHENSES	90
4.1 Do maravilhoso ao trato com a morte	92
4.2 Os significados dos contos populares.....	107
4.3 Das lendas aos causos: ficção e realidade	124
5 A TRADIÇÃO POPULAR BRASILEIRA ATRAVESSANDO SÉCULOS	133
5.1 Século XIX: a busca por uma identidade nacional	136
5.2 Século XX: o maravilhoso popular ganha cores e público leitor	144
5.3 Século XXI: novos suportes da literatura popular na contemporaneidade	206
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	220
REFERÊNCIAS	229
NARRATIVAS ORAIS.....	240
ANEXOS	275

1 INTRODUÇÃO

Ah! Lá vem a palavra.
Vem mostrando, revelando,
Decidindo, navegando,
Confirmando a direção, o rumo.
E mesmo que ela venha como gota,
Rio, mares e oceanos,
Ela vem.¹

O delineamento desta pesquisa foi motivado após a leitura do fascículo Quilombolas de Caxias do Maranhão, do Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia², que resume a situação histórica e social de dezesseis comunidades remanescentes de escravos, além de trazer um mapa da região e fotos de homens, mulheres, casas e paisagens. Uma foto de duas crianças dançando baião, no povoado denominado Mandacaru dos Pretos, chamou-nos atenção de tal forma que tivemos a momentânea impressão de que via *in loco* a dança se concretizando como quando olhamos imagens em terceira dimensão. A cena nos fez pensar no zelo das comunidades pela própria história e cultura. Este fato conjugado aos estudos levados a efeito nos cursos da Área de Estudos Comparados em Literaturas de Língua Portuguesa, da FFLCH-USP, direcionaram a presente pesquisa para as narrativas populares dessas comunidades.

Sabemos ser o baião um gênero musical sertanejo que conjuga canto e dança, não muito divulgado, um tanto esquecido mesmo, estando, pois, na contramão das danças mostradas na mídia televisiva como expressão artística representante do país, daí imaginar que outros bens culturais, como mitos, lendas, contos, adivinhações sejam cultivados também pelas comunidades, numa atitude que arriscamos nomear de “resistente” em tempos globalizados. Tempos em que são corriqueiras as apresentações de crianças, nas escolas, em ocasiões festivas, imitando dançarinos e dançarinas das bandas de forró, de axé etc.

Assim, o pré-projeto do doutorado, que a princípio seria direcionado para uma pesquisa sobre fábulas, foi modificado para o estudo sobre as narrativas orais de comunidades rurais remanescentes de quilombolas do Maranhão que, confrontadas com narrativas escritas, divulgadas em língua portuguesa, no Brasil, em algumas obras de autores antigos e

¹ ALMEIDA, Sônia. *Penumbra*. São Luís-MA, LITHOGRAF: 1999, p. 33.

² Desenvolvido em parceria com a Associação de Comunidades Negras Rurais Quilombolas do Maranhão-ACONERUQ, sob a Coordenação de Alfredo Wagner Berno de Almeida, com a colaboração da equipe de pesquisa da Profª Arydimar Vasconcelos Gaioso e universitários dos cursos de História e Geografia do Centro de Estudos Superiores de Caxias-Universidade Estadual do Maranhão, elaborado durante a Oficina de Mapas das Comunidades Quilombolas de Caxias, em março de 2006.

contemporâneos, catalogadas como literatura popular, literatura folclórica ou literatura infanto-juvenil, objetiva analisar-lhes o sentido estético, numa visão integradora, distinguindo aspectos éticos, sociais e ideológicos.

Registrá-las, diretamente da memória das pessoas, num estudo de caráter comparativo com as narrativas escritas circulantes no mercado editorial do Brasil, reveste-se de relevância, na medida em que alça ao mesmo patamar diferentes modalidades de criação literária que detêm a mesma importância porque veiculam visões de mundo, experiências de vida, ideologias, idiosincrasias, traduzidas numa linguagem simbólica, através da qual é possível dizer verdades, crenças, quimeras, vontades, que permitem a compreensão do Outro, que aproximam o homem do Outro, isto é, permitem o conhecimento da realidade objetiva e subjetiva e da cultura que compõe o patrimônio de um país.

Já trilhamos o universo da literatura infanto-juvenil num processo similar a este, de investigação e produção do conhecimento, em 1995, numa pesquisa de mestrado que comprovou o papel da obra literária na formação de leitores de nível pré-escolar, com enfoque nos dois principais sujeitos do processo educacional: o aluno e o professor. Portanto, as motivações que orientam o nosso olhar, mais uma vez, têm subjacente uma certeza: enquanto forma de comunicação entre os homens, a literatura, não importa a modalidade, se oral ou se escrita, graças à potencialidade estética, tangencia experiências, mesmo fazendo parte do que denominamos de “ficção” e, nessa relação, dá-nos a impressão de interagir com realidades possíveis com as quais aprendemos, sobre as quais questionamos e a partir das quais conhecemos a nós mesmos e o mundo em que vivemos.

Apesar de acreditar na força estética e ficcional da linguagem veiculada na literatura, nenhuma obra humana constitui-se desvinculada do contexto, portanto se a realidade vivida influencia no processo de criação/recriação das manifestações artísticas, se estas são reveladoras das relações históricas determinantes de temáticas, de matizes que revelam aspectos sociais e culturais de uma comunidade, vale perguntar: o que narrativas tão antigas revelam dessas comunidades? Quais os preceitos imbricados nessas narrativas que, de forma consciente ou não, estão relacionados às suas vidas? Por que homens e mulheres recontam essas histórias numa prática coletiva e, portanto, adversa das práticas culturais ditas pós-modernas?

Da mesma forma, considerando ainda as motivações de autores e editoras, vale indagar: por que essas narrativas são escolhidas, publicadas e republicadas sob essas terminologias (literatura popular ou literatura folclórica ou literatura infanto-juvenil)?

Enquanto recriação individual, quais os preceitos éticos e estéticos imbricados nas narrativas que, de forma consciente ou não, são relacionados à formação de crianças e jovens leitores?

Enfim, duas perguntas amplas podem sintetizar o que buscamos aprofundar nesta pesquisa: qual o papel dessas narrativas contadas por adultos nessas comunidades? Tomando a análise dessas narrativas escritas, publicadas ao longo da história da literatura brasileira, qual o papel da literatura infanto-juvenil na formação do ser humano?

Logo, as narrativas remetem à categoria *popular* que, além de compor significados com a *literatura*, relaciona-se ao termo *cultura*, campo que guarda alguns problemas de ordem conceitual por remeter a diversos sentidos, além de evocar a negação para afirmar-se, ou seja, ancora-se na oposição entre o culto e o não culto. Se tomarmos o conceito de cultura como uma herança de valores e objetos compartilhada por um povo, basta pensar na formação do nosso país e no fato de sermos uma sociedade de classes para chegarmos a, pelo menos, uma premissa: temos várias culturas brasileiras. Misturada, e em constante transformação, a cultura, enquanto categoria, alimenta o desejo de uma “totalidade coerente, estável, de contornos tangíveis, capaz de condicionar os comportamentos”, como afirma Serge Gruzinski³. Porém, essa ideia de entidade bem estruturada, íntegra, autêntica e autônoma, fora do campo de força das relações de poder e de dominação é ilusória, por isso enquanto categoria exige aparato teórico que articule para além do cultural, o social e o político.

Quanto ao qualificativo popular, se acreditarmos que corresponde “aos *mores* materiais e simbólicos do homem rústico, sertanejo ou interiorano, e do homem pobre suburbano”⁴, da mesma forma, opõe-se à cultura erudita. Entretanto, práticas populares são cooptadas pela erudita e vice-versa, além do que essa oposição revela-se representativa de uma elite, ideológica, por caracterizar a cultura erudita como padrão, de onde o julgamento de níveis de cultura dos indivíduos e dos grupos sociais dos quais fazem parte. Há em nossa cultura, tanto na erudita quanto na popular, uma pluralidade que reflete conflitos de interesses entre os grupos sociais no interior das sociedades de classe, reconhecê-los pode levar a uma compreensão do jogo de dominação e/ou de legitimação que pauta o processo das manifestações materiais e espirituais do povo brasileiro. Por isso, é recomendável pensar na relação entre as culturas antes de acreditar, por exemplo, que a cultura popular é reflexo da erudita.

³ GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 51.

⁴ BOSI, Alfredo. *A dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 309.

Não existindo isoladamente, a cultura está no centro de uma luta contínua, marcada pelas transformações operadas num duplo movimento de contenção e resistência/aceitação e recusa, razão por que é nos estudos culturais, nas palavras de um de seus fundadores, Stuart Hall, que encontramos noção mais adequada, qual seja, cultura popular como “as formas e atividades cujas raízes se situam nas condições sociais e materiais de classes específicas; que estiveram incorporadas nas tradições e práticas populares”⁵. A vantagem dessa definição é ser uma concepção antropológica descritiva que valoriza costumes, valores, mentalidades, mas vai além, porque se polariza em torno da seguinte dialética cultural: a das relações que colocam cultura popular numa tensão contínua com a cultura dominante. Nesse sentido, a dança das crianças nas comunidades remanescentes de quilombolas não deixa de ser um exemplo dessa tensão.

Consideramos, pois, as narrativas orais inseridas na cultura popular, para relevar o pertencimento das comunidades, o que caracterizaria sua fruição e função social em relação com o processo histórico de formação dessas comunidades remanescentes de quilombolas, sem que isso signifique o radicalismo de pensá-las como espaços isolados onde residem homens e mulheres a viverem num tempo presente, remoendo o passado, lembrando e contando suas histórias e estórias, preservando suas tradições. Os contatos constantes com a cidade, sede do município de Caxias-MA, bem como a presença dos meios de comunicação (televisão, rádio, telefones públicos), em algumas dessas comunidades, são indícios da complexidade que os conceitos de cultura, de popular, de identidade, evocam.

Mesmo não sendo adotado nessa pesquisa, é comum aparecer como sinônimo de literatura popular e de literatura oral, o termo literatura folclórica, sendo necessário explicar a razão desse registro através de um breve histórico. William John Thoms, em 1803, um arqueólogo inglês dedicado ao estudo de “antiguidades populares” ou “literatura popular” considerou que seria mais apropriada a palavra *folk* (povo) e *lore* (sabedoria), daí folk-lore, sem o hífen folklore, e depois folclore, ficando oficializada a partir da criação da Sociedade de Folclore, em Londres, em 1878, passando a designar, em geral, os estudos da cultura do primitivo e do povo.

No Brasil, independente de terminologias como cultura espontânea⁶, cultura popular⁷, folclore⁸, todas estão relacionadas às práticas culturais específicas de uma parcela da população considerada à margem, sendo possível verificar o quanto guarda juízo de valor, na

⁵ HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 241.

⁶ LIMA, Rossini Tavares. *A ciência do folclore*. São Paulo: Ricordi, 1978.

⁷ ALMEIDA, Renato. *Vivência e projeção do folclore*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1971.

⁸ BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é folclore*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

medida em que expressam a dicotomia *povo x elite*, cujas diferenças fariam parte da natureza do ser humano.

Como já foi explicitado no objetivo dessa pesquisa, as narrativas serão analisadas levando em conta as duas modalidades de expressão: o oral e o escrito, porém não pretendemos estabelecer a gratuita polaridade literatura popular x literatura erudita, uma vez que importa o termo comum a ambas – literatura – enquanto fenômeno de linguagem, através do qual são comunicadas experiências, ideias, aprendizagens, ligadas à vivência e ao imaginário humanos. Desse modo, se necessário a eleição de um ponto central para norteamento dessa pesquisa, eleita está a linguagem como forma do pensamento, das artes e, nesse aspecto, relaciona-se com sentidos prévios e cria novos, exprime significados e descobre outros, enfim, revela a capacidade inventiva do ser humano.

O espaço escolhido para a pesquisa são as comunidades: Olho D'Água do Raposo, Jenipapo, Cana Brava das Moças (povoados do município de Caxias-MA) e Mandacaru dos Pretos (povoado do município de Matões-MA). A pesquisa de campo consistirá, inicialmente, de visitas às comunidades, para levantamento de possíveis narradores que serão informados dos objetivos da pesquisa. Não há necessidade de permanência de longos períodos nas localidades, a fim de forjar uma 'convivência' que permita a recolha das histórias, uma vez que conversas informais, em momentos de descanso, principalmente, nos finais de semanas, em eventos festivos e religiosos, constituem-se oportunidades privilegiadas para a realização de gravações, registro fotográfico ou outros procedimentos que a pesquisa requeira.

As narrativas orais transcritas e as narrativas escritas de vários autores e autoras nacionais serão analisadas em seus aspectos literários, bem como a visão de mundo que as obras exprimem por acreditarmos que a obra literária conjuga fatores estéticos e fatores sociais, de tal modo que esses aspectos externos tornam-se estruturantes, conferindo-lhe uma materialidade observável na forma de potencialidades da linguagem. Sejam enredos míticos, lendários, fictícios, estaremos lidando com a literatura popular, resultante, como explica Frederico Augusto Garcia Fernandes, “de um trabalho com a linguagem, em que a criatividade, as maneiras de contar, o entretenimento e o plano ideológico, provenientes dela, trazem indícios de que se está lidando com uma ‘enfabulação’ do cotidiano”⁹.

⁹ FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. *Entre histórias e tererés: o ouvir da literatura pantaneira*. São Paulo: Editora UNESP, 2002, p. 16.

O suporte teórico-metodológico de cunho comparatista está ancorado em Antonio Candido¹⁰ para quem a literatura, tanto a oral como escrita, possui uma *estética* cuja integridade aponta para três funções: total, social e ideológica, segundo as quais é possível compreender a estética da criação literária popular desde que haja a combinação de três áreas: o folclore, a sociologia e a análise literária, ideias que serão esclarecidas no capítulo que trata dos significados das narrativas.

O percurso histórico sobre as origens, características e os possíveis elos dos mitos com as narrativas orais e as narrativas publicadas como literatura infanto-juvenil trará os autores: André Jolles, Michele Simonsen, Mircea Eliade, Lucia Pimentel Góes, Nelly Novaes Coelho e Ricardo Azevedo.

Realizado mais recente, importa destacar, ainda, para fins de compreensão do quesito *oralidade*, o importante estudo levado a termo por Paul Zumthor¹¹. Para ele não há oralidade em si mesma, e sim múltiplas estruturas de manifestações simultâneas, com um substrato comum: a especificidade linguística de toda comunicação vocal em que comporta pelo menos dois sujeitos, o locutor e o ouvinte; portanto, fortemente social e individual, a voz situa o homem no mundo, bem como perante o outro. Passando ao largo da terminologia literatura oral, o autor opta pelo termo poesia oral sob o pressuposto de que, como toda cultura possui sistema passional próprio, percebido graças a marcas semânticas, o texto poético oral parece ser aquele em que essas marcas são mais evidentes. Continuando, o autor afirma considerar como oral toda comunicação poética em que, pelo menos, transmissão e recepção passem, ao mesmo tempo, pela voz e pelo ouvido, portanto a categoria de *performance* utilizada na presente pesquisa.

Luís da Câmara Cascudo¹² constitui-se suporte dessa pesquisa, não somente por fornecer um extenso mapa folclórico brasileiro, mas também pela defesa da literatura oral, segundo a qual reúne todas as manifestações da recreação popular, mantidas pela tradição, compostas dos elementos português, indígena e africano, formando um rico enovelado de presenças em nossa cultura. Além disso, adotamos sua nomenclatura dos contos tradicionais para a classificação das narrativas orais pesquisadas.

Complementam os pressupostos teóricos, as obras dos sociólogos Florestan Fernandes¹³, para quem o folclore não constitui uma realidade social apenas porque diz respeito a grupos inteiros de pessoas, e sim porque exprime modalidades do comportamento

¹⁰ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

¹¹ ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Editora Hucitec/EDUC, 1997.

¹² CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

¹³ FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

coletivo e vincula-se às condições da vida social da comunidade; e de Oswaldo Elias Xidieh¹⁴, que analisou a compreensão do papel das manifestações culturais populares nas comunidades rústicas, através de uma pesquisa em São Paulo. O autor faz questão de afirmar que jamais a literatura popular constitui-se imitação ou reprodução da literatura escrita e, não sendo gratuita, como não são gratuitos os seres e coisas integrantes do mundo rústico, a cultura do povo define-se em termos de uma função para sua vida.

Para compreender a situação histórica das comunidades, torna-se indispensável uma abordagem da questão quilombola na visão de alguns autores que partem de um pressuposto: a historiografia brasileira tem omitido ou subestimado o papel do negro na construção do país. A defesa de sua identidade, a obstinação em transmitir seus bens culturais e a procura por cidadania plena são o vetor de suas lutas no cotidiano das comunidades. Disso tratam Kabengele Munanga, Nilma Lino Gomes, Flávio dos Santos Gomes, Maria Nazaré Soares Fonseca e Roberto Maliguetti.

A questão quilombola, no Maranhão, tem estreita relação com o Centro de Cultura Negra (CNN), cuja sede fica em São Luís, capital do Estado, de modo que haveremos de buscar as publicações da instituição que, desde 1979, tem desenvolvido ações de formação, com a finalidade do segmento da população negra, organizado, atuar na transformação da realidade de opressão social que tem no racismo a forma mais acintosa de desrespeito ao ser humano e de desvalorização da cultura. Suas publicações veiculam a história do movimento negro e sua luta articulada com outras instituições, pesquisas levadas a efeito com ajuda de órgãos nacionais e internacionais, bem como projetos que objetivam resgatar a cidadania do povo negro.

Com esses questionamentos e referenciais teóricos e metodológicos, acrescidos de outros autores, na medida em que a pesquisa assim o exigir, ensejamos novas indagações sobre a literatura popular e a literatura infanto-juvenil, sem a pretensão de encontrar todas as respostas, porém com a convicção de encará-la como ciência que diz respeito ao ser humano, o que dá a consciente responsabilidade com a tarefa que ora realizamos.

A tese compreende quatro capítulos. No primeiro estudamos as origens das narrativas orais (mito, lenda e fábula), com destaque para o conto, seu percurso, características e ligações com o processo de formação da literatura infanto-juvenil.

No segundo capítulo, apresentamos as comunidades maranhenses pesquisadas, a partir do conceito quilombolas numa relação com as categorias identidade e memória, cujo

¹⁴ XIDIEH, Oswaldo Elias. *Narrativas populares: estórias de Nosso Senhor Jesus Cristo e mais São Pedro andando pelo mundo*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1993.

vetor dá sustentação à luta pelo direito à terra, bem como suas práticas culturais, incluindo o contar estórias.

No terceiro capítulo, classificamos as narrativas orais coletas nas comunidades e analisamos seus enredos do ponto de vista estético e ético, levando em conta os significados que refletem a visão de mundo de quem narra.

O quarto e último capítulo mostra como a tradição popular, desde o final do século XIX até na contemporaneidade, exerce papel fundamental no processo de formação da identidade nacional, enriquece a literatura infanto-juvenil brasileira, com temáticas humanas e atualizadas, além de contribuir para o *status* de que desfruta atualmente.

2 NARRATIVAS POPULARES: O ORAL E O ESCRITO LITERÁRIO

Se a linguagem cultiva, ela também fabrica; se uma palavra pode realizar-se, também pode gerar o novo, mudando a ordem das coisas. A linguagem fabrica formas ao realizar o ato poético, no verdadeiro sentido desta palavra. O que a linguagem fabricou tem uma existência tão sólida quanto, no domínio da vida, as fabricações do artesão¹⁵.

É inquestionável o fato de a literatura constituir-se uma *práxis* humana sobre a palavra. Talvez, por isso mesmo, seja difícil responder a tradicional pergunta: o que vem a ser literatura? Esse conceito envolve tamanha complexidade que tem sido retomado em muitos manuais sobre o assunto, principalmente, desde que o cânone passou a ser questionado, desde que o advento da oralidade mostrou não ser o literário uma prerrogativa do escrito. Isso tornou possíveis afirmações como a de que não existe uma essência da literatura ou que é ilusório pensar na literatura como uma categoria objetiva no sentido de ser eterna, imutável como afirma Terry Eagleton¹⁶.

Para esse autor, definições que tomam como características a ficcionalidade cai por terra porque a própria distinção entre fato e ficção é questionável; e a peculiaridade da linguagem, apresentada pelos formalistas, que põe em relevo a forma em detrimento do conteúdo, isto é, faz da literatura um desvio da norma, cuja estranheza, numa análise constrativa entre discursos, avultaria como essência do literário, por si só não imprime à linguagem uma materialidade que implique em “literaturidade”, como pretendiam os adeptos dessa corrente. Sem negar que algumas singularidades da linguagem são indícios do que entendemos por literatura, o autor afirma que alguns textos nascem literários, outros alcançam essa condição e em outros ela é imposta e conclui que literatura é um tipo de escrita altamente valorizada.

Ao aceitar o que diz o autor, temos uma tipologia de textos literários, assim considerados, ao sabor da leitura realizada, porque “a definição de literatura fica dependendo da maneira pela qual alguém resolve *ler*, e não da natureza daquilo que é lido” (itálico do autor)¹⁷, assim, até que ponto os textos literários seriam afetados na relação com o leitor? Ora negando, ora afirmando existir algo nomeado de literário, as considerações do autor, ainda assim, valem pelas demonstrações de como os juízos de valor em literatura relacionam-se

¹⁵ JOLLES, André. *Forma simples*. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 26

¹⁶ EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

¹⁷ Op. cit., p. 11.

com as ideologias enquanto frutos do exercício de poder que uma classe social exerce sobre outra.

E como o autor acredita no fato de que literatura tem tudo a ver com a história política e ideológica de cada época, exatamente porque tem relação com a significação, valor, linguagem, sentimento e experiência humanos, porém é um discurso diferente, defende que a teoria literária deveria preocupar-se com os tipos de efeitos produzidos pelos discursos e não como são produzidos, numa crítica literária que o autor atribui semelhança com a antiga retórica, acrescentando ser necessário discutir política em literatura, quer tenha essa terminologia ou não, ou seja:

[...] seria mais útil ver a 'literatura' como um nome que as pessoas dão, de tempos em tempos e por diferentes razões, a certos tipos de escrita, dentro de todo um campo daquilo que Michel Foucault chamou de 'práticas discursivas', e que se alguma coisa deva ser objeto de estudo, esta deverá ser todo o campo de práticas, e não apenas as práticas por vezes rotuladas, de maneira um tanto obscura, de 'literatura'.¹⁸

René Wellek e Austin Warren¹⁹ reconhecem que a natureza do literário não se explicita satisfatoriamente pela oposição linguagem literária x linguagem não-literária ou linguagem científica x linguagem cotidiana, uma vez que a literatura se constitui uma organização altamente complexa, de caráter estratificado, com inúmeros significados e relações; portanto, a maioria das definições em que se discute organização, percepção, ficcionalidade, por exemplo, releva um aspecto em detrimento de outro ou mesmo simplifica, daí que a análise da obra literária deve começar pelo modo de existência, enquanto sistema de signos constituído de vários estratos, com um objetivo estético específico. Admitindo que, ao contrário das outras artes, a literatura não possui veículo exclusivo, tendo muitas formas mistas e transições sutis, ela não está atrelada somente ao escrito, ao oral (falante ou leitor), à experiência do leitor, à experiência do autor, à experiência social e coletiva.

Dizem, ainda, os autores citados acima que a natureza da literatura tem relação com a função, assim, pressupondo que ambas têm mudado ao longo da história, conforme a questão seja analisada por filósofo ou poeta, são muitas as funções possíveis, sendo considerada primordial a fidelidade à própria natureza da literatura que em suas palavras é tomada como:

¹⁸ Op. cit., p.281.

¹⁹ WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 200.

[...] um objeto de conhecimento *sui generis*, que tem sua própria condição ontológica. Não é real (física, como uma estátua), mental (psicológica, como a experiência de luz e de dor) nem ideal (como um triângulo). É um sistema de normas de conceitos ideais que são intersubjetivos. Por pressuposto, estas devem existir na ideologia coletiva, mudando com ela e acessíveis apenas através de experiências mentais individuais, baseadas na estrutura sonora de suas sentenças²⁰.

Vale a observação dos autores de que, mesmo considerando possuir a obra um modo de existência, com a complexidade que lhe é peculiar, isto é, concebendo-a como uma estrutura de normas, como um sistema de vários estratos, realizada apenas, parcialmente, na experiência de seus muitos leitores ou ouvintes, ela é criada em certo momento, é histórica, estando sujeita às mudanças e mesmo à destruição. Mesmo assim, não podemos negar-lhe uma materialidade estrutural que está sujeita ao nosso juízo de valor, nem tampouco esquecer de que seus aspectos externos lhe são influenciadores.

Pelo exposto, mediante as dificuldades de conceituar literatura, fica clara a advertência dos autores para não cair no subjetivismo fácil e elaborar conceitos individuais, sendo fundamental conceber uma análise crítica. Alerta feito por Vitor Manuel de Aguiar e Silva²¹, que, partindo do lexema literatura, explica sete acepções para o termo que parte do conjunto literário de uma época ao conhecimento sistematizado do fenômeno literário. Usando o conceito de Roman Jakobson de literariedade – o que faz de determinada obra uma obra literária –, Silva a considera elemento definidor e acrescenta ser a literatura um sistema semiótico de significação e comunicação. Para ele, é inquestionável o fato de a obra literária possuir uma realidade material, uma textura semiótica como condição para, enquanto artefato, se realizar como objeto estético, guardando, ainda, um princípio: somente adquire existência quando lida ou interpretada.

Considerando o texto e contexto como radicalmente indissociáveis, o autor lembra ser necessário um quadro conceitual apesar do risco e afirma que o texto literário possui as mesmas propriedades formais do texto semiótico – expressividade, delimitação e estruturalidade – características que:

[...] constitui uma unidade semântica, dotada de uma certa intencionalidade pragmática, que um emissor/autor realiza através de um acto de enunciação regulado pelas normas e convenções do sistema semiótico literário e que os seus receptores/leitores decodificam, utilizando códigos apropriados²².

²⁰ *Idem. ibidem.* p. 200.

²¹ SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1984.

²² *Idem. ibidem.* p. 574.

Álvaro Machado e Daniel-Henri Pageaux²³, para quem não há uma fronteira rígida entre Literatura Comparada e Teoria da Literatura, afirmam ser a literatura um conjunto de fenômenos literários e culturais, um processo de criação, de comunicação e de socialização, conseqüentemente, não se constitui apenas veículo privilegiado duma comunicação intersubjetiva, mas uma prática cultural “com suas palavras, os seus temas, os seus mitos, as suas idéias, os seus sentimentos, as suas representações, os seus arquétipos, a sua ideologia, etc”. Ou ainda, “a literatura é uma linguagem simbólica que exprime e define um espaço cultural mais ou menos homogêneo, um espaço nacional, étnico, político, mais ou menos uno”²⁴. Assim, para além do estético, considerado um ponto de partida e não um ponto de chegada, é possível pensar em obra literária sob um prisma histórico-cultural e, nesse sentido, revelar a complexidade dessa relação que é, fundamentalmente, uma relação de poder.

Do mesmo modo, defende Nelly Novaes Coelho²⁵, quando afirma ser a literatura um fenômeno de linguagem, engendrado por uma experiência cultural ligada ao contexto social, cuja matéria é a palavra, o pensamento, as idéias, a imaginação. Considerando literatura como arte, “... as relações de aprendizagem e vivência, que se estabelecem entre ela e o indivíduo, são fundamentais para que esta alcance sua formação integral (Eu + Outro + Mundo, em harmonia dinâmica)”. Porém, não deixa de registrar que, num mundo de profundas mudanças estruturais, a noção de literatura predominante é de um processo dinâmico de produção/recepção que se converte a favor de intervenção sociológica, ética ou política.

Nomeando a literatura como uma das mais importantes ciências do imaginário, a autora deposita alta expectativa no texto literário por acreditar ser este fruto de “... um autêntico e complexo *exercício de vida*, que se realiza *com e na* linguagem – esta complexa forma pela qual o pensar se exterioriza e entra em comunicação com os outros pensares” (itálicos da autora)²⁶. Na defesa da autora, para além de um conceito de obra literária, está o pressuposto de que esta possui uma materialidade cuja força propulsora é capaz de transformar realidades individuais, uma vez posta a serviço da formação de crianças e jovens. Subjacente a esse argumento está aquilo que Mikhail Bakhtin afirma sobre a obra de arte: “A

²³ MACHADO, Álvaro Manuel & PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da Literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1988.

²⁴ *Idem. ibidem.* p. 149.

²⁵ COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria-análise-didática*. São Paulo: Ática, 1993, p.8.

²⁶ _____. *Literatura: arte, conhecimento e vida*. São Paulo: Peirópolis, 2000, p. 24

obra é viva e significativa do ponto de vista cognitivo, social, político, econômico e religioso num mundo também vivo e significativo²⁷.

Há teóricos que não demonstram dificuldades em caracterizar a obra literária e não somente optam por um conceito de literatura, antes o tomam como pressuposto basilar de suas obras. Antonio Candido, por exemplo, a concebe como um sistema (produtores-receptores-transmissor), cujas características internas (língua, temas, imagens) formam, segundo suas próprias palavras:

[...] um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como um sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade²⁸.

É possível encontrar, em sua vasta obra, várias argumentações sobre literatura como sendo um fenômeno em que se conjugam fatores estéticos e fatores sociais. Diz ele que a arte – incluída a literatura –, estabelecendo com a realidade uma relação arbitrária, deformante, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la, garante, paradoxalmente, sua eficácia como representação do mundo. Assim, os dados de natureza social interiorizam-se na obra literária a ponto de tornarem-se núcleos de elaboração estética que lhe conferem organicidade, por isso afirma que o texto literário é o resultado integrado de elementos sociais e psíquicos, defendendo para os estudos literários uma interpretação dialética que leve em conta texto e contexto.

A concepção de obra como organismo, como realidade autônoma, pode induzir a equívocos teóricos e metodológicos, como, por exemplo, considerar o objeto estético desprovido de uma prática social e realizar uma crítica estruturalista ou idealista que desconsidera o valor histórico da obra, todavia Candido adverte que o valor da obra está na fórmula como modela os aspectos extraliterários – matéria-prima da criação – residindo sua importância não somente no fato de refletir sobre determinado aspecto da realidade social ou individual e, sim, no modo por que reflete. E acrescenta:

²⁷ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Editora UNESP/HUCITEC, 1993, p. 30.

²⁸ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 25.

No limite, o elemento decisivo é o que permite compreendê-la e apreciá-la, mesmo que não soubéssemos onde, quando, por quem foi escrita. Esta autonomia depende, antes de tudo, da eloqüência do sentimento, penetração analítica, força de observação, disposição das palavras, seleção e invenção das imagens; do jogo de elementos expressivos, cuja síntese constitui a sua fisionomia, deixando longe os pontos de partida não literários²⁹.

Pelo exposto, há um equilíbrio distante do extremismo da afirmação de que a literatura possui estrutura autônoma isolada de qualquer referência externa, sendo, portanto, “um reino fechado e voltado para dentro” como queria Northrop Frye (*apud* EAGLETON³⁰). Já para Umberto Eco, a obra literária possui forma fechada, acabada em si, em sua perfeição, porém é aberta, passível de várias interpretações, pelo fruidor, sem que isso implique alteração em sua singularidade, por isso a “cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original.” (itálico do autor)³¹.

Avesso a definições por considerá-las território “de recusas, de impotências, de nem-verdadeiro/nem falso”, Paul Zhumthor descarta o critério de qualidade e considera indiferente a noção de literariedade, uma vez que, para ele, a poesia oral tem um discurso marcado, socialmente reconhecível imediatamente, conforme suas palavras:

É poesia, é literatura, o que o público – leitores ou ouvintes – recebe como tal, percebendo uma intenção não exclusivamente pragmática: o poema, com efeito (ou, de uma forma geral, o texto literário), é sentido como a manifestação particular, em um dado tempo e em um dado lugar, de um amplo discurso constituindo globalmente um tropo dos discursos usuais proferidos no meio do grupo social³².

Não houve pretensão de esgotar a questão conceitual, nem tampouco a pesquisa pretende dar tal resposta, antes importa, para efeitos desse trabalho, compreender que, embora o conceito de literatura seja tão marcado pela questão da escrita, é indiscutível seu caráter oral, sendo que para alguns é de onde se origina tudo, como defende Antônio Henrique Weitzel:

²⁹ Op. cit., p. 35.

³⁰ Op. cit. p.127.

³¹ ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 40.

³² Op. cit. p. 40.

A tradição oral, evoluída natural e espontaneamente, deu origem à literatura. E a primeira manifestação da ciência literária foi a literatura tradicional, ou seja, a literatura oral, porque transmitida de boca em boca, de geração em geração, e levada a todos os recantos da terra. Essa literatura folclórica ou popular, porque nascida do povo e por ele conservada pelos séculos a fora, sofre modificações de tempo e lugar, na medida em que se vai divulgando entre diferentes povos, assimilando inovações peculiares e tomando material um dos outros³³.

Ou ainda Cecília Meireles:

A Literatura, porém, não abrange, apenas, o que se encontra escrito, se bem que essa pareça a maneira mais fácil de reconhecê-la, talvez pela associação que se estabelece entre ‘literatura’ e ‘letras’. A palavra pode ser apenas pronunciada. É o fato de usá-la, como forma de expressão, independente da escrita, o que designa o fenômeno literário. A Literatura precede ao alfabeto. Os iletrados possuem a sua Literatura. Os povos primitivos, ou quaisquer agrupamentos humanos alheios ainda às disciplinas de ler e escrever, nem por isso deixam de compor seus cânticos, suas lendas, suas histórias; e exemplificam sua experiência e sua moral com provérbios, adivinhações, representações dramáticas – vasta herança literária transmitida dos tempos mais remotos, de memória em memória e de boca em boca³⁴.

Assim sendo, para os objetivos desse trabalho, vale lembrar a importância dos conceitos de literatura que remetem ao fato de ter como aspecto central a linguagem – instrumento que o homem usa para comunicar-se, relacionar-se com o mundo e com os outros, interagir com a vida social, cultural e política, sendo nessa mediação que a palavra habita as coisas e veicula significações³⁵. Partiremos sempre da premissa de que na linguagem literária reside uma característica fundante: “Por detrás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras”³⁶.

2.1 O percurso das narrativas orais

Para trilhar o percurso das narrativas, alguns autores conduzem-nos aos tempos primevos em que o ato de narrar surgiu com o próprio homem como necessidade imperiosa de explicar fatos, compreender forças misteriosas que regiam o mundo primitivo, desvelar a natureza desse homem, num cogitar alimentado por fértil imaginação. Esse fazer humano,

³³WEITZEL, Antônio Henrique. *Folclore literário e linguístico: pesquisas de literatura oral e linguagem popular*. Juiz de Fora-MG: EDUFJF, 1995, p. 19.

³⁴MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, pp. 19-20.

³⁵CHAUI, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 1995, p. 149.

³⁶HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001, p. 7.

denominado mito para uns, lenda para outros e ainda mito ou lenda como sinônimos, teve, desde sempre, relação com o ato de conhecer a realidade pelo crivo da sensibilidade e da intuição, através de imagens, símbolos, metáforas e comparações.

Considerado por muitos autores um “primeiro”, o mito nasce do exercício da imaginação entregue ao seu próprio cogitar, livre da pressão racionalizada e tem como matéria os fenômenos naturais e os acontecimentos humanos, afirma Lúcia Pimentel Góes³⁷. Nesse sentido, é uma narrativa inaugural, instalando uma realidade que passa a existir, não importando que seja pela ação de seres fantásticos, uma vez que guarda na essência um caráter sagrado, ou seja, convertendo-se em realidade, o mito assume feição de verdade. Explica a autora que tão antiga quanto o mito, a lenda também está relacionada ao sobrenatural, ao maravilhoso, sendo uma narrativa localizada com precisão, cujos personagens são determinados e heróicos³⁸.

Para Johan Huizinga, o mito é mesmo uma “imaginação” do mundo exterior e situa-se na esfera lúdica, condição que permite entendimento para além do alcance da razão. Certo de haver relação entre poesia, mito e jogo, explica:

Seja qual for a forma sob a qual chegue até nós, o mito é sempre poesia. Trabalhando com imagens e ajuda da imaginação, o mito narra uma série de coisas que se supõe terem sucedido em épocas muito recuadas. Pode revestir-se do mais sagrado e profundo significado. Pode ser que consiga exprimir relações que jamais poderiam ser descritas mediante um processo racional³⁹.

Jesualdo afirma que, para o homem primitivo, os dados dos sentidos e das imagens superavam as concepções racionais, portanto, vivendo a simplicidade do meio, com uma imaginação espontânea e livre, sem conhecimentos acerca da natureza e das leis que a governavam, restou-lhe criar aventurosas teorias para explicar o cosmo e seus fenômenos, portanto “que outra coisa poderia surgir dessas criações a não ser o mito?”⁴⁰. Situado no primeiro estágio da arte de narrar como fruto da imaginação pura, o mito, enquanto essência de uma realidade vivida, servia para explicar reações naturais ante os diversos fenômenos que sacudiam a alma primitiva. Porém, o mito não constitui patrimônio exclusivo dos povos antigos, pois atravessou épocas, traduzidos em lendas, consideradas narrativas que também explicam os fatos naturais que o homem desconhece. Citando Van Gennepe, Jesualdo diferencia o mito como uma lenda cuja região e tempo são irreais, com personagens divinos,

³⁷ GÓES, Lúcia Pimentel. *Introdução à literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Pioneira, 1984, p. 103.

³⁸ Op. cit., pp.106-107.

³⁹ Op. cit., p. 144.

⁴⁰ JESUALDO. *A literatura infantil*. São Paulo: Editora Cultrix, 1993, pp. 96-111.

agindo através de ritos e a lenda como uma narração localizada, individualizada, objeto de fé, com personagens heróicas, sendo importante tanto a lenda mitológica quanto a lenda histórica.

Nelly Coelho, também na vertente de que o homem primitivo teve como manifestação primeira o pensamento mítico, afirma que o mito perde-se no princípio dos tempos, está ligado a fenômenos inaugurais – à origem dos deuses, do mundo, do homem e explicação da dinâmica da natureza – então, sua criação foi uma necessidade religiosa. Para ela, mito e história caminham juntos, um explica o outro:

[...] o *mito* (construído pela imaginação, pela intuição do homem) responde pela zona obscura e enigmática do mundo e da condição humana, zona inabarcável pela inteligência; a *história* (construída pela razão) responde pela parte clara, apreensível e mensurável pelo pensamento lógico. (itálicos da autora)⁴¹.

Baseada em vasto suporte teórico sobre o assunto, a autora diz que no homem rude e na criança predomina o pensamento mágico com lógica própria, uma consciência a-histórica, pois sua compreensão da realidade circunscreve-se ao presente, como consequência, sua vivência é comunicada numa linguagem simbólica. Também denominado de pensamento mítico, seria a primeira manifestação do pensamento religioso, explicação da vida, do mundo, enfim do Cosmo, do qual fazem parte o Homem e a Natureza. Eis a ligação, portanto, entre mito e literatura cuja essência é a palavra literária sem a qual o primeiro não existiria. Partindo desse pressuposto, a autora acredita haver uma identidade entre o popular e infância, visto que em ambos – povo e criança – o conhecimento do real dá-se através do sensível e não através do racional, como é de praxe ocorrer com adulto e com o indivíduo culto.

Com o nome de subgêneros⁴², a autora afirma que um mito abarca várias lendas sem que o desenvolvimento dessa narrativa comprometa-lhe a unidade. Acrescenta que o argumento da lenda é oriundo da tradição, portanto antiga e breve, de acontecimentos em que o maravilhoso e o imaginário superam o histórico e o verdadeiro, apresentando determinação local e temporal.

Outros autores colocam algumas setas na contramão dessa história, ao questionarem exatamente essa concepção primitiva como condição para a criação do mito. Mircea Eliade, por exemplo, partindo de uma perspectiva histórico-religiosa, estudou

⁴¹ *Literatura infantil: teoria, análise, didática*, p.150.

⁴² *Idem. Ibidem.* pp. 145-153. Nesse capítulo, a autora explica ser a ficção, um *gênero-matriz*; o conto, a novela ou romance são *formas narrativas básicas*; e como *subgêneros, categorias ou espécies*: a fábula, o apólogo, a parábola, a alegoria, o conto maravilhoso, o conto de fada, o conto jocoso, a estória, a estorieta, o mito, a lenda, etc.. Essa opção dá a entender que o conto seria um primeiro e não o mito como querem alguns.

sociedades arcaicas e tradicionais onde o mito é considerado vivo porque fornece modelos de conduta humana e confere significação e valor à existência. Defendendo que é preciso reconhecê-lo como fenômeno humano, cultural, espiritual e não como fruto de instintos bestiais ou infantis, assim o define:

[...] o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do 'princípio'. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma 'criação': ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser⁴³.

Para Eliade, além de uma atividade criadora e reveladora do sagrado, o mito concorreu para a conversão do homem em ser mortal, sexuado, submetido às regras sociais, pois a sucessão de eventos míticos no princípio resultou no ser humano como é na atualidade. Considerando que a “vivência” do mito implica numa experiência religiosa, conclui: “Em suma, os mitos revelam que o mundo, o homem e a vida tem uma origem e uma história sobrenaturais, e que essa história é significativa, preciosa e exemplar”⁴⁴.

Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henry Pageaux afirmam que o mito é uma narrativa que dá sentido ao universo e possui uma lógica interna; embora contando o que aconteceu num tempo imemorial, mantém-se sempre válido; é saber, é História e um sistema de valores. No plano literário, pois, o mito “é linguagem de um grupo, ele é uma forma de expressão social que conta, transmite e manifesta a afetividade profunda do grupo”⁴⁵.

Faço comparecer também Antônio Candido, crítico das pesquisas sobre a mentalidade primitiva, cuja visão antropocêntrica vê no primitivo duas características equivocadas: ora como um ser quase de outra espécie, ora como um ser reduzido à imagem do civilizado, fato que dispensa o esforço de penetrar nas suas singularidades. Para ele, a verificação da relatividade da cultura é que possibilita explicar tais singularidades à luz das peculiaridades com que cada contexto geral interfere no significado dos diferentes traços que, reciprocamente, determinam configurações diversas. E conclui:

Assim, a atitude correta seria investigar a atuação variável dos estímulos condicionantes, pois se a mentalidade do homem é basicamente a mesma, e as diferenças ocorrem sobretudo nas suas manifestações, estas devem ser relacionadas às condições do meio social e cultural. Isso explicaria por que os comportamentos,

⁴³ ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006, p. 11.

⁴⁴ Op. cit., p. 22.

⁴⁵ Op. cit. p.127.

as soluções, as criações variam tanto no primitivo e no civilizado, sem que se possa falar em mentalidade pré-lógica⁴⁶.

Passando, também, ao largo da questão da mentalidade primitiva, Michele Simonsen, levando em conta características formais, temas e função, apresenta um quadro em que os principais gêneros narrativos populares – o mito, a gesta ou saga, o conto, a lenda, a anedota – são apresentados em seus traços distintivos. Para ele, o mito constitui-se verdade, possui forma (poesia), protagonistas (divindades, heróis) e função social (rito) ou melhor “ligado a um ritual, tem um conteúdo cosmogônico ou religioso. Simboliza as crenças de uma comunidade, e os acontecimentos fabulosos que ele narra são tidos como verdadeiro”⁴⁷; quanto à lenda também constitui-se verdade, possui forma (prosa), protagonistas (divindades, seres sobrenaturais, santos, seres humanos) e função (lição, moral ou sapiencial). Há, portanto, discordância de Jesualdo e Lúcia Pimentel Góes no que diz respeito à qualidade heróica do mito, uma vez que para estes, esta característica pertence somente às lendas.

Analisando autores da linha psicanalista, estruturalista, histórica, Ricardo Azevedo, num trabalho em que aponta os vínculos entre narrativas míticas e contos populares, põe em dúvida se a concepção pré-lógica ou primitiva é atributo de povos não civilizados, uma vez que são virtualidades da condição humana. Admitindo, porém, que há uma visceral vinculação entre o homem primitivo e a natureza, conclui que “essa espécie de consangüinidade, típica da visão arcaica, indica que boa parte da simbologia mítica estaria radicada nos processos vitais e naturais”⁴⁸, portanto, defende a ideia de que os enredos e imagens míticas estão enraizados tanto nas tentativas de explicar a realidade como nos processos humanos vitais, como a vida, a morte, a fecundação etc.

Para comprovar essa tese, o autor aprofunda sua análise sobre os elementos significativos do mito, do ponto de vista do conteúdo, a que chama de substrato, analisando carga semântica e comprovando como constituem ingredientes intrínsecos, característicos, senão de todos, mas em inúmeros mitos. São eles: origem das coisas; sagrado; tempo, festa, renovação; memória; iniciação; linguagem; xamãs; lúdico; riso; herói; criação pessoal e criação coletiva.

Outro autor, considerado uma referência no assunto, é André Jolles, que defende a tese de que há formas, a que chama de simples, criadas e transmitidas oralmente pelo povo,

⁴⁶ *Literatura e sociedade*, p. 39.

⁴⁷ SIMONSEN, Michele. *O conto popular*. São Paulo: Martins Fontes, 1984, p. 6.

⁴⁸ AZEVEDO, Ricardo. *Como o ar não tem cor, se o céu é azul?* Vestígios dos contos populares na literatura infantil. Dissertação de Mestrado, USP, 1998, p. 26.

classificadas como legenda, saga, mito, adivinha, ditado, memorável, conto e chiste, a partir dos quais as atualizações dariam origem às formas literárias. Criticando a imprecisão de dicionários e de Jacob Grimm acerca do que seria mito, o autor faz interessante análise a partir do trecho bíblico referente à criação do mundo para afirmar que mito é criação, visto constituir-se pergunta e resposta ao mesmo tempo ou “o mito é o lugar onde, a partir da sua natureza profunda, um objeto se converte em criação”⁴⁹. Assim, admite que o mito é saber, não no sentido de posse total de conhecimentos, mas do saber a partir do momento em que um objeto se cria a si mesmo numa pergunta e em sua resposta, para se tornar conhecido e existir na palavra.

Pode parecer paradoxal partir de uma referência bíblica para mostrar o mito como uma criação em si mesmo, entretanto, a nosso ver, foi uma escolha coerente partir da linguagem e categorizar sobre o poder da palavra em instituir o real, por essa razão valem os argumentos do autor buscados na filosofia, religião, filologia, bem como nos inúmeros exemplos de fontes variadas, desde escritos antigos à tradição oral, para caracterizar todas as formas que considera ligadas à cultura popular.

Afirmando que no mito tem-se a concentração do medo à paixão, enfim, “todos os valores do espírito humano em seu estado primário, na ânsia de conhecer o mistério da existência ou talvez apenas de regular condições de vida”, o folclorista Renato Almeida⁵⁰ diz ainda que o mito é ambivalente porque de um lado o fato corresponde à crença, do outro a narrativa corresponde à literatura oral. O autor orienta que cabe ao estudioso do assunto verificar o que revela o mito na sua existência viva, isto é, como um ato de crença na realidade, sendo essa a sua base, portanto há de se captar sua vida interna, mobilidade e versatilidade. Da mesma forma, é importante verificar o que existe do mito naquilo que se transformou em criação da literatura oral – a narrativa mítica. Nessa bifurcação, adverte ele, uma questão enfocada é o fato de a mentalidade que gerou o mito não coincidir mais com a mentalidade atual. Prosseguindo na sua análise das várias vertentes explicativas do mito – simbologia, alegoria, animismo, magia, antropologia –, o autor destaca a importância de se estudar o significado dos fatos, não para chegar às origens, mas para verificar modificações que alteram essências dos valores de formas antigas.

Quanto à lenda, Renato Almeida⁵¹ define-a como uma narrativa fantasiosa sobre um fato real, sendo esse o elemento que a diferencia substancialmente do mito, uma vez que

⁴⁹ Op. cit., p. 91.

⁵⁰ ALMEIDA, Renato. *Inteligência do folclore*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana/MEC, 1974, p. 117.

⁵¹ *Vivência e projeção do folclore*, p. 147.

“é uma estória *inteiramente* fantástica” (itálico nosso), critério tão escorregadio que o próprio autor afirma ser difícil diferenciar na prática. Versando sobre religião, história, lugares, natureza, homem, acontecimentos e personagens, a lenda nasce do imaginário popular e, sob os auspícios da fantasia, deforma fatos, coisas e figuras, dando feições novas, numa espécie de renascimento para compor o que se entende por narrativa lendária. Para o autor, mito e lenda são fatos folclóricos.

Outro autor, Antônio Henrique Weitzel⁵², que trilha a mesma linha de Renato Almeida, insere o mito e a lenda no que ele classifica de folclore narrativo em oposição ao folclore poético que engloba o acalanto, as cantigas, os desafios, as brincadeiras cantadas etc. Em um quadro distintivo do que ele chama de narrativas populares, o autor, define o mito como um fato que transcende a natureza humana, cujos personagens são entes sobrenaturais, divinos ou divinizados (deuses, gênios, demônios, totens, duendes, etc.).

Surgido da necessidade do homem explicar a própria presença e o mundo em que vive, a sua classificação do mito compreende:

- a) teogônicos (a origem dos deuses);
- b) cosmogônicos (origem e evolução da Terra);
- c) astronômicos (origem e atuação do mundo astral);
- d) culturais (origem dos seres e explicação de uma prática, uma crença, uma instituição);
- e) naturais (os fenômenos físicos);
- f) etiológicos (origem das coisas).

Afirma ainda que, de tempos imemoriais, a lenda, por sua vez, versa sobre fatos reais a partir dos quais a imaginação criadora os desfigura com caracteres maravilhosos, sendo que o que a caracteriza principalmente é a sua vinculação a um personagem famoso, ou a marco geográfico ou a um evento local, podendo dividir-se em pessoais, locais, episódicas e etiológicas.

Câmara Cascudo⁵³ denomina de estórias populares o mito, a lenda, a fábula e o conto. Para ele o mito foi sempre definido de modo impreciso e até confundido com a fábula. Criticando Max Muller pela afirmação de que o mito transforma-se em lenda e a lenda em conto, firma as características do mito: milenar e atual, de ação constante, acusa-se pela função, age e vive envolto em credices, escondido em medos, em pavores oriundos de um passado distante. Constante em movimento, constitui-se explicação imediata em cuja essência

⁵² *Folclore literário e linguístico*: pesquisas de literatura oral e linguagem popular, pp. 36-37.

⁵³ *Literatura oral no Brasil*, pp. 98-130.

a ação é personalizada e para comprovar cita deuses do Olimpo – Hércules, Teseu, Perseu –, e mitos brasileiros – Jurupari, Curupira, Boitatá, Caapora, Lobisomem, Moura Encantada etc. Enquanto a lenda é um elemento de fixação que determina um valor local, não carecendo de ritual e sim de veneração, narrado através do maravilhoso, num ambiente heróico, daí o traço religioso como uma constante e o elemento coletivo como opostos do mito. Exemplifica o dito com várias lendas de origem indígena e portuguesa, conferindo à obra referência indispensável ao aprofundamento do assunto.

Enquanto Câmara Cascudo distingue na lenda o traço religioso e o sentido coletivo como diferenças-chaves, Américo Pellegrini Filho⁵⁴ enfatiza o elemento diferenciador do mito – a presença de uma personagem constante em torno da qual giram diferentes narrativas que explicam, justificam a existência do homem e de tudo que o cerca. Afirma que no mito ocorrem o maravilhoso ou o sobrenatural e classifica-os em mitos cosmogônicos (explicam a origem do mundo e do homem); mitos divinos (sobre deuses); mitos heroicos (personagens excepcionais); e mitos escatológicos (sobre o futuro ou o fim do mundo). Quanto à lenda o autor também apresenta o maravilhoso em sua tentativa de compreensão do universo e de afirmação de valores socioculturais, porém não gira em torno de um personagem, diz respeito a um fato e um tempo localizados.

É possível verificar, nessa exposição, para além da dificuldade dos autores em caracterizar o mito e a lenda, que paira ainda o problema da antiguidade de ambos. Observando os títulos dos capítulos das obras de alguns desses teóricos, encontram-se concepções que contrariam o que dizem ao dissertarem sobre o assunto. Por exemplo, Renato Almeida, no capítulo IV (denominado de *No começo era o mito*)⁵⁵ sugere o mito como um primeiro, para depois afirmar que não há razões para distinguir mito, lenda e conto. Jesualdo, com a afirmativa de que o mito continua a existir em todas as épocas traduzido em lendas, passa a ideia de evolução do mito em lenda, para no capítulo seguinte (denominado de *Primeira etapa, o imagismo: lenda e mito*)⁵⁶ falar dos dois como se sinônimos fossem, apenas com alguns elementos diferenciadores.

Isso significa não haver consenso nessa questão nem tampouco é o dado mais relevante, porque podemos até duvidar se a origem dessas narrativas remonta aos primórdios da civilização, mas não podemos deixar de admitir que são uma prova da força que possui a linguagem, pois, mais do que explicação de fenômenos ou simples narrativa, é a maneira pela

⁵⁴ PELLEGRINI FILHO, Américo. *Literatura folclórica*. São Paulo: Editora Manole, 2000, pp. 43-58.

⁵⁵ *Inteligência do folclore*, p. XI

⁵⁶ *A literatura infantil*, p. 109.

qual, através das palavras, os seres humanos buscam a compreensão de si mesmos e do universo, organizam a realidade e a interpretam. É bom lembrar também a menção ao mito, nos livros de filosofia, como fazendo parte do processo intuitivo do conhecimento pelo qual passou o homem antes da etapa da racionalidade em que se baseia a ciência.

Entre opiniões divergentes e convergentes, é possível chegarmos a alguns pressupostos: é da natureza humana a busca pelo desvelamento de tudo que está ao seu redor, sendo a criação artística uma das maneiras utilizadas pelo homem desde sempre; faz parte também desse processo a necessidade de falar sobre o que acontece, contar para o outro acerca do que acontece. Digamos, pois, que essas narrativas têm uma existência ligada ao cotidiano do homem, à natureza, ao universo, ao cosmo, desde os primórdios da humanidade, porém sua existência mesma se efetiva **na e pela** linguagem revestida pelo maravilhoso, pelo fantástico e pelo sobrenatural. Desse modo, apresentam-se como explicação através de uma fala que narra.

No que tange à fábula, é uma narrativa que também nasceu em tempos longínquos, ao lado do mito, da lenda e do conto. Para os estudiosos, Grécia e Índia disputam o estatuto de pátria da fábula, de modo que somente há convergência quanto ao seguinte: a fábula possui uma construção discursiva comum, independente do lugar onde se originou, foi e continua sendo um dos gêneros narrativos mais cultivados por diferentes povos.

São duas as vertentes da fábula – a esópica e a indiana. Maria Celeste C. Dezotti ressalta sua essência na seguinte definição: “Fábula é um ato de fala que se realiza por meio de uma narrativa” – e como tal está a serviço de vários objetivos: aconselhar, mostrar, censurar, recomendar, exortar etc.⁵⁷ Citando Morten Nojgaard, a autora afirma que a fábula se servia de anedotas (personagens humanas); de etiologias (explicam origem de algo relacionado ao mundo natural); de narrativas zoológicas (exploram comportamento peculiar de certo animal); do conto maravilhoso (personagem que desafiam provas); e do mito (narrativas de deuses).

A fábula grega não se limitou às histórias de animais, pois encontram-se como personagens: deuses, heróis, homens, plantas, objetos, diferentes partes do corpo e entidades abstratas. Desse modo, os temas se relacionavam com a vida, com o processo de conhecimento da realidade tanto objetiva quanto subjetiva. O fato de ser incluída na Retórica como possibilidade de construção de provas persuasivas, como importante exercício de competência argumentativa para futuros oradores e de ser recomendado seu uso em escolas,

⁵⁷ DEZOTTI, Maria Celeste C. (org.) *A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine*. Brasília: Ed. UNB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.

dá a dimensão do valor da fábula para os gregos. É possível verificarmos uma regularidade de temáticas nas fábulas esópicas, a partir de diferentes objetivos: comunicar mensagens; expressar enunciados; explicar origens de aspectos do mundo natural; exemplificar comportamentos; demonstrar propósitos; aplicar em situações particulares; aconselhar e divertir.

A estrutura da fábula indiana tem a forma de encaixe em que as narrativas trazem provérbios, ditados, enumerações, sendo que as repetidas expressões dialógicas “como se deu isso”, “por isso que eu digo” revelam traços de oralidade. Ajustando-se ao modelo da parábola, esse tipo apresenta um discurso articulado nos seguintes níveis: narrativo - apresenta uma história; interpretativo - comenta a estória para resgatar o sentido; e pragmático - o sentido resgatado traz uma regra de ação que terá a forma de uma injunção endereçada ao leitor/ouvinte, afirma Maria Valéria M. Vargas⁵⁸.

As fábulas apresentam-se como manual de boa conduta, de bem viver, mas muito relacionadas com a vida política, a vida prática, às formas de como manter e conseguir o poder. Nessas estórias exemplares, que giram em torno de objetos e animais, representando tipos sociais, estão embutidos temas como: a vitória ou prepotência dos fortes sobre os fracos; a luta pelo poder através de quaisquer meio; a falsidade das mulheres; a ambição desmedida de riqueza e poder; a astúcia dos fracos para escapar à prepotência dos fortes; análise do comportamento humano.

Há quem considere mito e fábula variantes do conto primitivo, como as primeiras formas narrativas literárias de cunho popular que apareceram na face da Terra, antes da invenção da escrita. De origem anônima, divergentes em seus objetivos e pontos de partida, assim Manuel Avaleza distingue as duas primeiras:

A principal diferença entre o Mito e a Fábula consiste no fato de o Mito ser um produto coletivo e espontâneo, inicialmente sagrado, originado das profundas perplexidades humanas surgidas de acontecimentos históricos, ou de experiências vividas no plano espiritual, posteriormente fantasiados pela imaginação humana, na sua ânsia de propor uma explicação para algo explicável racionalmente; ao passo que a Fábula é uma obra individual, adrede elaborada, com o objetivo de explicar comportamentos e situações da vida prática cotidiana, chegando mesmo a sugerir soluções, principalmente no campo da convivência social⁵⁹.

⁵⁸ VARGAS, Maria Valéria M. *Do pachatantra a La Fontaine: tradição e permanência na fábula*. Tese de Doutorado, São Paulo: FFLCH-USP, 1991.

⁵⁹ AVALEZA, Manuel. *Interpretando algumas fábulas de Esopo*. Rio de Janeiro: Thex Editora, 2003, p. XXX.

De natureza simbólica, a fábula conta algo que diz respeito a uma situação humana e, na opinião de Nelly Novaes Coelho, é considerada a primeira espécie narrativa, cujas origens se perdem no tempo, resistem até hoje, mantendo suas características essenciais: “ser uma estória de animais, que ‘prefiguram’ os homens”⁶⁰. Aprofundamento e novidade encontramos no estudo de Lúcia Pimentel Góes⁶¹ em que inclui a fábula no quadro proposto por Michele Simonsen, como gênero narrativo ficcional, com forma (prosa, poesia, fórmulas rimadas), personagens (seres humanos, animais, seres inanimados, seres divinos) e função social (lição de moral ou sapiencial, informação, divertimento).

Uma vez constatada, em vários exemplos, características derivadas das tradições esópica e indiana, acrescidas de peculiaridades espaço-temporais, mais histórico-sócio-culturais únicas, a autora afirma estar inaugurada a brasilidade no gênero da fábula, fruto de três vertentes: a fábula de recriação popular (reúne as tradições esópica e indiana), a fábula de origem indígena e a fábula de origem africana. Essa mistura resulta em singularidades tanto no plano do conteúdo como plano da expressão, de tal modo que “forma e conteúdo apresentar-se-ão em combinatória complexa, variada, embricada. Mescla cultural, mescla narrativa, mescla linguística”⁶².

Assim sendo, a autora propõe a seguinte classificação dividida em quatro subcategorias:

- a) fábula aprendizagem – contém explicações sobre origens, início, etc;
- b) fábula didático-moralista – contém estatuto axiológico, com discurso monolítico-dogmático, moralista, maniqueísta;
- c) fábula admiração – contém visão nova reinventada pelo povo brasileiro;
- d) fábula moderna – contém o resultado da fábula-matriz nas estórias de animais e no resgate de formas.

Mas a autora não se limita a propor apenas uma classificação, acrescenta, baseada em ampla bibliografia, que a leitura de fábulas pela criança e o jovem é importante para sua formação porque tangencia a experiência humana, colaborando com o enfrentamento das questões ligadas ao psicológico e ao emocional, porque o fabular se imbrica, miscigena, transtextualiza. Em suas palavras:

⁶⁰ *Literatura infantil: teoria-análise-didática*, p. 147.

⁶¹ GÓES, Lúcia Pimentel. *Fábula brasileira ou fábula saborosa: sábia, divertida, prudente, criativa*. São Paulo: Paulinas, 2005.

⁶² *Idem., Ibidem.* p. 116.

Todo esse contar (vindo desde os tempos mais remotos, quando as formas não obedeciam à limites rígidos, até os dias de hoje) muitas vezes brota da necessidade do homem de explicar o mundo e de explicar-se, de se situar nele. Por outras palavras, é a busca incessante de conseguir a egoicidade, de alcançar a integridade, assenhorar-se da própria identidade, enfim, de tornar-se SUJEITO DE SUA PRÓPRIA HISTÓRIA, que tece as estórias criadas pelo homem, sobre o homem, sobre o homem e a vida. (destaque da autora)⁶³.

Além dessas narrativas primordiais, vale lembrar também o apólogo, a parábola e alegoria. A primeira narra, numa linguagem metafórica, fatos sobre seres inanimados que adquirem vida e reportam-se a situações exemplares para o homem; a segunda, estabelecendo comparação, expressa situações vividas por seres humanos contendo ou não ensinamento moral; a terceira, usando imagens, narra episódios com entes sobrenaturais, mitológicos e lendários, sob forma figurativa.

Até aqui falamos de narrativas antigas relacionadas com a atividade humana numa ação sobre/com a linguagem que, gestadas no imaginário e verbalizadas através da palavra oral, materializaram-se, acompanharam o ser humano desde sempre até nossos dias, espalharam-se pelo mundo e encontram-se em todos os lugares do planeta Terra. Tudo isso graças à tradição oral que transgride barreiras, vence distâncias. Seguramente, não há um lugar onde existe vida humana que estórias sobre fenômenos naturais, entes sobrenaturais, elementos fantásticos e maravilhosos, considerados estranhos, inexplicáveis, desconhecidos, não sejam contadas, a partir do que abarca a visão, do gosto sentido, do rumor ouvido, do cheiro inalado, tecidas a partir da escolha do Verbo, nas suas múltiplas combinações e potencialidades. Por sua vez, quem as ouve, da mesma forma, usando da prerrogativa de reelaboração a partir do dito, dá continuidade àquilo que chamamos viver marcado pelo ato de contar, de narrar.

E para continuar com mais narrativas, passaremos ao conto, numa abordagem em destaque, por estar presente em quase todas as formas literárias, desde os primórdios, passando pela epopeia até a narrativa moderna, possui uma divisão ampla, e, na atualidade, compõe um vasto acervo das literaturas destinadas à criança em todos os países.

2.2 A história do conto popular no mundo

Não é difícil encontrar em obras que tratam desse assunto diferentes termos para designar o conto popular, como conto maravilhoso, conto tradicional, conto de encantamento,

⁶³ *Idem. Ibidem* p. 230.

além da confusão estabelecida quando o conto é apresentado como sinônimo de fábula, mito e lenda, assim, a opção por conto popular leva em conta a coerência de manter o mesmo termo numa pesquisa acerca de narrativas populares⁶⁴, bem como a importância do adjetivo popular, por tratar-se de representações do imaginário, de manifestações criativas, enfim das tradições mais caras que traduzem o viver de um povo.

Outro termo – narrativas maravilhosas - por sua vez, classificadas em contos maravilhosos e contos de fadas, aparece em Nelly Coelho, que assim as define: “acontecimentos ou aventuras que se passam no mundo mágico ou maravilhoso, espaço fora da realidade comum em que vivemos, e onde os fenômenos não obedecem às leis naturais que nos regem”⁶⁵. Esse conceito traz o ficcional como elemento diferenciador do mito e da lenda, se levarmos em conta o que dizem Mircea Eliade (o mito como elemento sagrado passa a “ser”, é uma história verdadeira) e Michele Simonsen (mito e lenda são acontecimentos tidos como verídicos). Já a possibilidade de conjugar verdade e fantasia aparece em Rossini Tavares de Lima⁶⁶ que afirma ser o conto popular a estória, o causo, que tem características verossímeis e que pode ocorrer nas circunstâncias do maravilhoso e do sobrenatural. Longe de clarear a questão, a variedade de campos teóricos de onde provêm as informações (literatura ou mitologia ou folclore) parece suscitar mais dúvidas: O conto é originário do mito? Se assim for, o que o conto guarda do mito? Em que se diferenciam? Vejamos mais opiniões.

Continuando com Nelly Coelho⁶⁷, os contos de fadas, com ou sem fadas, representam os constituintes do maravilhoso e do feérico nas figuras de reis, rainhas, príncipes, princesas, fadas, bruxas, gigantes, anões, objetos mágicos e metamorfose, cujas ações situam-se num tempo e espaço fora da realidade. Neles, tendo como elemento central uma problemática existencial, o herói ou heroína enfrenta empecilhos como ritos de passagem. Já os contos maravilhosos, apresentando como norte uma problemática social, sem fadas, acontecem no cotidiano mágico e maravilhoso com animais falantes, objetos mágicos, gênios, duendes, expressando desejo de vitória do herói ou anti-herói, do alcance de bens e de poder.

Para a autora, a origem das narrativas maravilhosas, também, são distintas: enquanto os contos de fadas são de origem celta, das novelas de cavalaria, os contos maravilhosos são de origem oriental e difundidos pelos árabes. Para ela, numa viagem através

⁶⁴ Narrativas populares compreendem mitos, lendas, fábulas, apólogos, parábolas, sagas, causos, contos jocosos, alegorias, contos maravilhosos e contos de fadas.

⁶⁵ *Literatura infantil: teoria-análise-didática*, p. 153.

⁶⁶ LIMA, Rossini Tavares de. *Abecê de folclore*. São Paulo: Ricordi, 1985.

⁶⁷ COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1987, pp. 11-14.

de textos, nas mais diferentes épocas, desde a era a.C. até a era romântica, é possível verificar que, embora com títulos diferentes, há nessas narrativas semelhanças no enredo e na caracterização de personagens, sendo possível o reconhecimento de um fundo comum oriundo das fontes orientais, célticas e européias, não sem antes afirmar que: “... na passagem da era clássica para a era romântica, grande parte dessa antiga literatura maravilhosa destinada aos adultos é incorporada pela tradição oral popular e transforma-se em *literatura para crianças*.” (itálico da autora)⁶⁸.

Jesualdo⁶⁹ acredita que da palavra, em imagem viva e animada, surgiu o mito e deste o conto, que teria sido fruto da experiência humana no ato de contemplar a natureza e os fenômenos, numa espécie de dominação da realidade exterior, em que avultam as lutas enfrentadas nas relações sociais, tanto que riqueza, poder, paixão, domínio, estão na base de todos os contos. Assim não ficam mais na esfera apenas da imaginação, mas passam a refletir sobre acontecimentos reais e mesmo vividos no passado, são guardados, recolhidos e recontados segundo interesses particulares ou coletivos. Não deixam, portanto, de resumir a história profana e religiosa de um povo, que, transmitida via oralidade, foi depois recolhida não por narradores, mas por poetas. Com o tempo, ao passarem ao domínio das crianças, adquirem particularidades como a intervenção do maravilhoso e dos personagens abstratos.

Michele Simonsen define o conto pelas características da oralidade e da ficcionalidade, com a finalidade de divertir, isto é, é um relato “que não afirma a realidade do que ele representa mas, ao contrário, procura mais ou menos deliberadamente destruir ‘a ilusão realista’”⁷⁰. Ele classifica o conto em três grupos, seguindo a orientação de Delarue-Ténéze e Aarne-Thompson: contos propriamente ditos (subdivididos em contos maravilhosos, contos realistas ou novelas, contos religiosos, histórias de ogros estúpidos), contos de animais e contos humorísticos. Segundo o autor, a relação entre a tradição oral e a literatura escrita é delicada porque a presença de relatos em obras escritas, às vezes, é isolada, não significando origem direta ou, ao contrário, sendo as interferências inúmeras, fica difícil detectar em que sentidos as influências ocorrem. Apesar disso, são apontados vários exemplos dessa possível mescla em obras escritas da Antiguidade até nossos dias.

⁶⁸ Op. cit. p. 15.

⁶⁹ *A literatura infantil*, pp. 112-114.

⁷⁰ *O conto popular*, p. 9.

Admitindo que atualmente a questão das origens dos contos seja ultrapassada, o autor defende que suas raízes históricas são inúmeras e suas tradições variadas, não sem antes descrever as teorias concebidas, ao longo de séculos de pesquisa, da seguinte forma⁷¹:

- teoria indo-européia ou mítica (Jacob Grimm, Max Muller, Hyacinthe Husson) – os contos derivariam-se dos mitos cosmológicos arianos da era pré-histórica da Índia;
- teoria indianista (Teodor Benfey, Emmanuel Cosquim) – se fábulas e contos de animais da obra Panchatantra são de origem ocidental (grega), os contos maravilhosos, todos provém de um fundo comum: a Índia;
- teoria etnográfica (Andrew Lang) – o conto é a forma anterior, primitiva e rudimentar do mito, nascendo em vários locais cujas culturas estão nos níveis do animismo e do totemismo;
- teoria ritualista (Paul Saintyves) – os personagens dos contos lembram cerimoniais em ritos populares mais ou menos desaparecidos;
- a teoria marxista (Vladimir Propp) – o conto é uma superestrutura onde é possível encontrar vestígios de ritos e crenças das sociedades de clãs.

Ocorre que o conto popular fixa valores culturais que viajam no tempo e no espaço, inseridos nas comunidades, são documentos vivos ligando passado e presente, através das atualizações de acordo com o contexto sociocultural, portanto, afirma Pellegrini Filho: “refletem mentalidades e comportamentos regionais, nacionais e também universais”⁷². Com tamanha complexidade constitui-se um problema adotar teorias totalitárias que pretendem o enquadramento de matéria literária tão peculiar, portanto, a abordagem variada parece mais recomendável, sendo imperativo, também, aliar perspectivas diacrônica e sincrônica.

Adolfo Coelho pergunta-se como os mesmos contos reproduzem-se em épocas distantes, em diferentes países, com idênticos fundos e formas na tradição de todas as raças humanas. Responde ser isso,

[...] prova já de per si, evidentemente, uma unidade estética elementar tão completa, pelo menos, enquanto a receptividade, que nada, *a priori*, nos impede de julgarmos essas raças diversas dotadas de igual grau de produtividade artística elementar, sujeito nas suas manifestações a leis idênticas. Provando-se, como cremos que não é difícil provar, que pelo que respeita a um grande número de contos populares a transmissão se operou de povo a povo, não se pode deixar de admitir que a condição *sine qua non* dessa transmissão é a existência no povo que recebe de tradições

⁷¹ Op. cit., pp. 35-40.

⁷² *Literatura folclórica*, p. 88.

próprias do mesmo gênero; sem estas, o que se lhe conta seria para ele absolutamente ininteligível ou não lhe despertaria nenhum interesse⁷³.

Com a devida ressalva à teoria do autor, visto carecer de estudos que a comprovem, além do pioneirismo de sua coletânea que colocou Portugal no movimento europeu, iniciado na Alemanha, pelos irmãos Grimm, valem algumas ideias que defendeu, como o fato de ligar o estudo das origens literárias ao estudo dos contos populares, assim como não admite uma origem única para os contos.

Outro oralista, Teófilo Braga⁷⁴, excursionou na pesquisa dos contos populares considerados por ele como última transformação dos mitos primitivos. Explica o autor que faltavam investigações, isso em 1883, sobre estes para explicar melhor aqueles, isto é, o fato de raças criarem mitos solares, siderais, meteorológicos, catonianos e agrícolas, resultam interpretações confusas sobre origens, analogias e transmissão dos contos, mas acreditava que pesquisar essas narrativas de imensa riqueza de fantasia, que ultrapassava o poder da invenção artística, com personagens fantásticos em situações dramáticas, era uma forma de explicar o presente pelas relações ininterruptas com o passado. Nesse sentido, chama Jacob Grimm de gênio criador pelas compilações feitas, caminho seguido por outros, em diferentes países, revelando os contos populares como documentos étnicos e psicológicos, de fundo primitivo comum ou que correspondiam a épocas e interações de diferentes raças antecedentes de tempos históricos.

Citando as pesquisas que indicam serem os contos de origem indiana, de origem semítica e de origem asiática, Teófilo Braga afirma ser necessário que as investigações liguem o sentido mítico dos contos ao exame da situação social neles representadas e que o caminho é o restabelecimento da evolução mental do homem, partindo das concepções concretas até as concepções abstratas.

O autor exemplifica com a fábula que nasce de uma comparação material, num estágio mental subjetivo, que depois da metáfora é a forma mais rudimentar do conto. Por isso, nos contos há antropofagia, poderes mágicos, seres inanimados falantes e antropomorfismo. Saber a transição natural dos sistemas religiosos das raças, verificando questões como animismo, fetichismo, são possibilidades de pesquisa que, segundo o autor, evitaria equívocos como o de considerar a origem dos contos europeus diretamente da Índia, sem levar em conta as várias etnias, por isso o problema das raças é indispensável à

⁷³ COELHO, Adolfo. *Contos populares portugueses*. Lisboa: Ulmeiro, 1999, pp. 13-14.

⁷⁴ BRAGA, Teófilo. *Contos tradicionais do povo portugueses*. Volume I. Lisboa, Publicações D. Quixote, 1998.

inteligência dos contos.⁷⁵ Ao criticar as compilações realizadas por outros autores, explica que:

A única classificação racional dos contos é que se funda nos temas tradicionais derivados dos tipos míticos, como acima indicamos,; para realizar esse trabalho é preciso conhecer a sucessão dos estados mentais da humanidade, as capacidades das raças, e só assim é que se verá como os mitos derivam já da *comparação*, como as fábulas do fetichismo, já da *analogia*, como nas personificações politeístas, já da *plausibilidade*, como nas épocas em que existe um certo grau de abstracção tendente para o monoteísmo, e em que o mito subsiste na forma da parábola, e em que a lenda se converte em história (itálicos do autor)⁷⁶.

Teófilo Braga mostra a evolução do conto tradicional – denominado por ele de novelística popular – levando em conta as concepções subjacentes de acordo com os estágios mentais do ser humano: concepções fetichistas (peculiares aos povos selvagens e persistentes nas civilizações cuchitas mongolóides); concepções politeístas (das sociedades rudimentares, aparecendo desenvolvidas nas civilizações semíticas e áricas); e concepções monoteístas (das sociedades superiores, em que preponderam ideias abstratas). Essa classificação, confusa, pressupõe serem as manifestações artísticas passíveis de criação num tempo determinado, por determinadas etnias.

André Jolles, também pesquisador do conto, para caracterizá-lo como “forma simples”, faz interessante incursão pela história literária a partir da polêmica travada entre Jacob Grimm e Achim von Arnim, ambos autores de coletâneas de contos, cujas concepções diferentes acerca da poesia (poesia natural x poesia artística) é tomada como viés para chegar a algumas conclusões sobre o assunto, não sem antes reconhecer o papel do primeiro para a unificação em torno do que seria conto, a ponto de chegar a uma curiosa definição: “conto é uma narrativa da mesma espécie das que os irmãos Grimm reuniram...”⁷⁷. A análise que faz, porém, preenche o que o conceito deixa vago de início.

Para ele, o conto apresenta uma fisionomia própria que ao ser “transportado para o universo, este transforma-se de acordo com um princípio que só rege esta Forma e só é determinante para ela”⁷⁸. Ou melhor, no conto que enfrenta o universo e o absorve, o universo mantém, mesmo transformado, mobilidade, generalidade e pluralidade, dando a impressão de ser novo a cada vez que é contado, o que reforça a máxima de que quem conta um conto

⁷⁵ Concepção muito criticada nos tempos modernos e que influenciou inclusive o início das pesquisas sobre os contos populares no Brasil, como comprova a obra de Silvio Romero.

⁷⁶ Op. cit. p. 58.

⁷⁷ *Formas simples*, p. 182.

⁷⁸ Op. cit. p. 194

aumenta um ponto. Mas de que seria constituída a formação do conto, segundo Jolles? Considerado criação espontânea (forma simples) e não uma elaboração artística (forma artística), nele a linguagem, as personagens, os lugares, os incidentes são fluídos, abertos, móveis, podendo ser renovados, constantemente, com palavras próprias da forma, isto é, podem ser atualizados. Foi o que os irmãos Grimm realizaram ao captarem as vozes do povo. E cada vez que o conto se afastar destas características mobilidade, generalidade e pluralidade e ganhar solidez, peculiaridade e unicidade, constitui-se forma artística graças à personalidade ou ao talento de quem o escreveu.

Mas qual seria o princípio que rege esta formação? Segundo Jolles, no conto há uma disposição mental segundo a qual tudo que ocorre no universo deveria passar de acordo com nossa expectativa, a isso chama de *ética do acontecimento* ou *moral ingênua*, isto é, no conto “o acontecimento e o curso das coisas obedecem a uma ordem tal que satisfazem completamente as exigências da moral ingênua e que, portanto, serão ‘bons’ e ‘justos’ segundo nosso juízo sentimental absoluto”⁷⁹. Rechaçando, pois, o universo real, denominado pelo autor, de *trágico*, que é contrário à moral ingênua, por não corresponder à sua ética, o conto ao mesmo tempo propõe outro universo que satisfaz, porque há no homem uma inclinação pelo maravilhoso e um amor pelo natural, pelo verdadeiro, “mas, sobretudo, porque as coisas se passam nessas histórias como gostaríamos que acontecessem no universo, como deveriam acontecer”⁸⁰. Nesse sentido, a base do conto, sua característica mais marcante, seria o maravilhoso natural por ser a única possibilidade a garantir que o trágico da realidade seja eliminado. Se a força do conto está na ação que se dá num tempo, num espaço e cujos personagens estão fora da História, os gestos verbais estão impregnados do trágico e da justiça, no sentido da moral ingênua, e os objetos, mesmo reais, apresentam a condição de maravilhoso e ajustados às necessidades dessa mesma moral. Essa é uma análise bem diferente de outras, que apresenta elementos pertinentes para o assunto, mas faz falta uma relação dessa articulação mental com o contexto cultural no qual são concebidas as formas tanto as simples como as artísticas.

Mesmo assim, são amplas as possibilidades de, partindo dos pressupostos apresentados pelo autor, fazer investigações na área de literatura infanto-juvenil, dentre elas, destacamos duas: as características de determinadas obras de autores brasileiros, que, atualizadas, se apresentam abertas e emancipatórias, geradoras de múltiplos sentidos, de

⁷⁹ Op. cit. p. 200.

⁸⁰ Op. cit. p. 198.

rompimento de estereótipos, de desvelamento de preconceitos; e as relações entre o popular e o infantil.

A segunda vertente foi a escolhida por Ricardo Azevedo, já citado, que buscou referencial teórico em Mikhail Bakhtin, André Jolles, Paul Zumthor e Claude Lévi-Strauss, para comprovar alguns elos existentes entre mito e conto e defende que num processo de dessacralização, (fenômeno cujo aspecto mais importante é o fato de constituir-se um processo que caminha do pensamento concreto para o abstrato), provavelmente, narrativas antes sagradas transformaram-se em estórias profanas contadas pelo povo, isto é, o conto popular. Para tanto, a exemplo da caracterização do mito, analisa *substratos* dos contos como conteúdos significativos, aspectos inerentes, ingredientes intrínsecos e peculiares, e, posteriormente, comprova a presença destes substratos em várias obras. Nesse aspecto, destacamos suas conclusões em cinco dos doze substratos, numa espécie de amostragem, por julgá-las bastante interessantes e revestidas de importância enquanto suporte teórico para análise de outras obras, que contribui, certamente, para o debate acerca das origens e do estatuto da literatura infanto-juvenil. São eles:

1. Conto e origem das coisas

Dessacralizadas, ou seja, sem o caráter de explicação verdadeira, religiosa, apoiada em valores transcendentais, essas narrativas, muitas vezes bem humoradas e agora ligadas ao território da fantasia e da ficção, contam também de como tais e tais coisas ou fenômenos surgiram⁸¹.

2. Conto e sagrado

[...] tanto as narrativas míticas quanto as narrativas populares medievais representavam profundamente e eram expressão das concepções e das aspirações da comunidade, servindo ao ouvinte de instrumento para a compreensão da realidade, de si mesmo, e de sua conexão com a sociedade e com o mundo...⁸².

3. Conto, tempo, festa e renovação

[...] o tempo das narrativas míticas, tempo cíclico, transumano, verdadeiro patamar onde as coisas acontecem perenemente, onde os deuses fazem sua gesta, pode ser considerado análogo ao tempo dos contos populares, tempo idealizado (no sentido de remeter ao geral, ao denominador comum, ao coletivo em oposição ao particular, específico e individual), onde personagens também idealizadas vivem, num espaço

⁸¹ *Como o ar não tem cor, se o céu é azul? Vestígios dos contos populares na literatura infantil*, p. 82.

⁸² *Idem. Ibidem.* p. 85.

idealizado, regidas por uma ética específica, aventuras com as quais todos podem se identificar⁸³.

4. Conto e memória

Druidas, sacerdotes, xamãs, bardos, menestréis e contadores de estórias, nesse sentido, podem perfeitamente ser aproximados. Tanto uns como outros, detinham seu poder catalizador através, sem dúvida de um talento para contar estórias, mas também fundamentalmente através do poder da memória que conserva e atualiza o conhecimento e os sentidos da tradição⁸⁴.

5. Conto e iniciação

[...] se há, sim, resquícios ou vestígios dos mitos iniciáticos nos contos populares e eles aparecem não no sentido de 'lição', instrumento e concepção instituído posteriormente, ligado aos procedimentos do pensamento analítico, racional e abstrato, mas sim no sentido amplo da 'revelação' e talvez da 'especulação' sobre a existência e a realidade⁸⁵.

Vimos então que, enquanto narrativa fictícia, cujas lutas, iniciações e experiências humanas acontecem no terreno do maravilhoso, o conto apresenta estrutura comum com o mito, possui uma atmosfera otimista (sempre acaba bem) e indica uma degradação do sagrado como quer Mircea Eliade⁸⁶. Segundo ele, com essa essência o conto tem se projetado no tempo e no espaço, graças a essa força vital, passando a integrar a literatura escrita do mundo inteiro, embora seja difícil atestar o nascimento de um conto como texto literário autônomo. Resumindo o pensamento do autor, é certo considerar que apesar de o conto maravilhoso há muito ter se convertido em literatura de diversão para crianças ou de evasão para adultos, ainda mantém estrutura de uma aventura séria, pois se constitui enredo iniciatório relacionado ao imaginário, isto é, provas e mortes reais ou simbólicas fazem parte da existência do homem, tem tudo a ver com o mundo subjetivo desde sempre.

Talvez a compreensão do papel do conto na história da humanidade esteja também nas palavras de Clarissa Pinkola Estés, ao teorizar sobre o significado nos contos:

⁸³ *Idem. Ibidem.* p. 87.

⁸⁴ *Idem. Ibidem.* p. 89.

⁸⁵ *Idem. Ibidem.* p. 95.

⁸⁶ *Mito e realidade*, pp. 173-175.

Exatamente como nos contos de fadas mais antigos, a vida é um mundo em que as nossas fraquezas são em geral nossas maiores dádivas, em que o mundo da perda e do reencontro do coração e da alma são dolorosos, mas são em geral a única questão fundamental e valiosa⁸⁷.

Assim, passemos ao histórico das narrativas populares, já com o estatuto de literatura, destacando as obras escritas mais conhecidas de acordo com dados de Rossini Tavares de Lima⁸⁸, Lúcia Pimentel Góes⁸⁹ e Salvatore D'Onofrio⁹⁰.

Consta que o conto mais antigo é *Dois Irmãos*, escrito no Egito há mais de três mil anos, descoberto na Itália, em 1852, certamente depois de ser contado inúmeras vezes. Mas, origina-se da Índia, séculos antes de Cristo, o primeiro livro *Niti-Xástras*, onde estão fábulas, revelando que o autor ou os autores possuíam amplo conhecimento da sabedoria popular da velha tradição. Porém, o mais importante é o *Pantchatantra* que possui uma fábula com dois chacais, Karataka e Damanaka, compilado por volta de I d.C., mas sua data de nascimento ninguém sabe ao certo, sendo que alguns acreditam que seja por volta de 6 a.C. Uma obra que recebeu influência do *Pantchatantra* e que também se propagou para o Ocidente foi a *Hitopadexa* (instrução útil) em sânscrito, no ano X d.C., cujo conteúdo e estrutura são muito semelhantes ao daquela, ou seja é mais uma coletânea de fábulas. Por isso, muitas estórias que são contadas atualmente possuem variantes dessas duas obras.

A obra *Das Fábulas*, de Esopo, um dos escritores mais antigos do mundo, séc. VI a.C., contém narrativas de caráter alegórico e moralizante que remontam tempos muito antigos, mas se popularizou de tal modo que passou a ser considerado o pai da fábula. A escassez de documentação põe dúvidas se ele teria existido ou seria invenção dos gregos, assim sendo, Heródoto, historiador, é o nome que confere credibilidade às informações sobre sua vida.

Vale observar que a maioria dessas coletâneas não possuem autores ou são ignorados, porque, contadas pelo povo, assumem caráter anônimo e universal, não interessando mesmo o conhecimento de autorias, até porque o culto à personalidade do escritor somente ocorreu mais tarde.

Nem a Bíblia ficou alheia a essas influências. Como exemplos, os sonhos de Nabucodonosor, o sacrilégio e fim de Baltazar, Daniel na cova dos leões, no Livro de Daniel, e o caso do profeta engolido pela baleia, no Livro de Jonas, todos episódios narrados no

⁸⁷ ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Contos dos Irmãos Grimm*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 19.

⁸⁸ *Abecê do folclore*, pp. 86-94.

⁸⁹ *A literatura infantil e juvenil*, pp. 111-139.

⁹⁰ D'ONOFRIO, Salvatore. *Literatura ocidental: autores e obras fundamentais*. São Paulo: Ática, 1990, pp. 25-198.

Velho Testamento, lembram estórias aramaicas e de marinheiros da costa do Mediterrâneo e de Jafa. Se do período arcaico, da Grécia, temos os poemas épicos *Íliada* e *Odisséia*, de Homero, que tem como referente a Guerra de Tróia, com várias estórias e referências a seres míticos; do período imperial, da era antiga, temos *O Asno de Our*, de Apuleio, com ritos de iniciação e metamorfoses.

Da era medieval, um livro, considerado matriz de várias estórias, que Menendez y Pelayo chamou de rio que inundou a Europa, é *Calila e Dimna*, cujos relatos são do *Pantchatantra* e de procedência persa, síria e árabe. São duas raposas que contam estórias de sentido moral na forma de apólogos. Outra obra importante é *Sendebâr* ou o *Livro dos enganos das Mulheres*, coletânea originária também da Índia, atribuída ao filósofo hindu Sendabad, cuja versão em sânscrito se perdeu, mas há versões em árabe, persa, dentre outras, bastante divulgada a partir do séc. XIX. Com nomes dos reis da Índia, *Barlaam y Josaphat* é uma obra da mesma época e traz apólogos, fábulas e parábolas. Outras obras que devem ser mencionadas são: *El Bonium o Bocados de Ouro*, atribuído ao rei da Pérsia, Bonium; *Poridad de Poderidades*, contos traduzidos do árabe; *Gran Conquista de Ultramar*, quatro livros historiados das Cruzadas.

É bom lembrar que os países que participaram de guerras na Idade Média, como Alemanha, Itália, Gália, relataram seus feitos na forma de lendas heróicas, por isso citemos: *Cavaleiro Cifar*, *Demanda do Santo Graal*, *Lancelot*, *Amadis de Gaula*, estas duas últimas publicadas no século XV.

Muito divulgada no séc. XII, a coleção de estórias *Disciplina Clericalis*, escrita em latim por Moisés Sefardi, utiliza-se de provérbios, exemplos árabes, episódios da raposa e da onça. Gestas e poemas heróicos são recheados de estórias com personagens mitológicos. Citemos *Siegfried*, em que há fragmentos de lendas e motivos folclóricos; *Canção de Rolando*, cujo núcleo narrativo é a expedição de Carlos Magno, rei da França, contra Saragoça, cidade da Espanha, ao redor do qual surgem lendas populares; e *Távola Redonda*, centrado em aventuras desse herói lendário e inspirado na tradição celta dos tempos do Rei Arthur e seus cavaleiros, do ciclo bretão. No romance francês *Renart*, fica evidente a inspiração popular, folclórica, nas fábulas em que a raposa luta contra vários animais, isto é, a astúcia contra a força bruta. Nos séculos XII e XIII, publicam-se vários *Bestiários*, como *Livro das Maravilhas*, de Raimundo Lúlio, que contém estórias contadas pelo povo que as retomam e assim prosseguem. Aliás, era comum encontrar em gêneros literários eruditos relatos do povo.

No século XIV, D. Juan Manuel publica *Libro de Exemplos del Conde Lucanor* y

Patronio, que não traz nada de original, sendo todas estórias oriundas de narrativas orientais. Da mesma forma, Boccaccio, em *Decameron*, conjunto de cem novelas, deixa revelar onde se inspirou para escrevê-lo: nas tradições indianas. Entre esse e o século XV, Juan Ruiz escreveu *Libro de Buen Amor*, autobiografia em versos, repleto de fábulas, apólogos, burlas, em que se mesclam o erudito e o folclórico, depois intitulado *Libro de Cantares*. Foi o interesse pela literatura folclórica que inspirou Geofrey Chaucer a escrever *Os Contos de Canterbury*, estórias situadas na Inglaterra do século XIV, cujas personagens de todas as classes sociais percorrem vinte e quatro narrativas as mais variadas, de fino humorismo. No mesmo tom, escreve Gio Francesco Caravaggio (Straparolla) *Lê XIII Piacevoli Notte*, no século XVI, em que damas e cavalheiros contam várias estórias com fábulas, novelas e anedotas.

Consta que do século V ao século XV, criações famosas foram os Isopetes, histórias de animais, escritas em versos e em língua romance. Destaca-se com essa fórmula o *Isopete Historiado*, de Huan Hurus, um dos primeiros livros editados na Espanha.

De Portugal, no século XVI, veio uma das mais importantes fontes de divulgação de estórias populares, *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*, de Gonçalo Fernandes Trancoso. Essas estórias tiveram tanta repercussão no Brasil que se popularizou o termo “estória de trancoso” quando se trata de narrativas populares. Mas foi Gil Vicente quem escreveu obras monumentais, com tradições vinda do povo português, entre os séculos XV e XVI, como *Auto de Mofina Mendes*. É dessa mesma época, publicada na Espanha, a obra *Sobremesa y alívio de caminantes*, de Juan Timoneda, coleção de estórias, breves e em tom de chiste.

No século XVII, considerado um livro de folclore, o *Pentamerone*, de Giovan Battista Basile, coleção de contos populares napolitanos redigidos com cunho literário, traz variantes de estórias as mais populares, como *Gata Borralheira*, *Gato de Botas*, *Bela Adormecida no Bosque*, *Branca de Neve*, dentre outras.

Outra obra célebre, traduzida até hoje, do século XVII, *Os Contos de Mamã Gansa*, adaptadas por Charles Perrault, abrange as estórias de *Chapeuzinho Vermelho*, *Barba Azul*, *Gata Borralheira*, *João e Maria*, dentre outros contos tradicionais. Com interesse claramente pedagógico, esse autor pretendeu afastar-se do modelo popular, entretanto, o triunfo das personagens ao final denunciava a estrutura dos contos orais, assim não houve uma dissociação entre literatura oral e a versão culta, mas uma integração, um alargamento do domínio da cultura erudita. É unânime a constatação dos pesquisadores de que foi a partir dele que o conjunto dos contos populares, a princípio de interesse de adultos e, posteriormente, de crianças, ganha o estatuto de literatura infanto-juvenil, passando a ser considerado um gênero

e apontando para o filão em que viria a se transformar séculos depois.

No século XVII, são publicadas *Telêmaco*, de Fénelon e *Fábula*, de La Fontaine, este conhecedor profundo das tradições populares, e embora à época não tenha sido endereçada ao público infantil, atualmente se constitui um clássico da literatura para crianças.

Do Oriente surge outra obra clássica, *Mil e uma Noites*, escrita no fim do séc. XV, mas chegou ao Ocidente somente no séc. XVIII e, ao contrário das outras obras, não tinha a explícita intenção moralizante. Nela, a palavra é vista como vital, pois através dela Xerazade manteve-se viva. As ações desenrolam-se em torno das relações homem e mulher e da dupla natureza atribuída à mulher: fiel e infiel, pura e impura. É dessa coleção as famosas estórias de *Aladim e a Lâmpada Maravilhosa*, *Sindbá o Marinheiro* e *Ali-babá e os Quarenta Ladrões*.

Outra obra célebre, traduzida até hoje, do século XVII, *Os Contos de Mamãe Gansa*, adaptadas por Charles Perrault, abrange as estórias de *Chapeuzinho Vermelho*, *Barba Azul*, *Gata Borralheira*, *João e Maria*, dentre outros contos tradicionais. Com interesse claramente pedagógico, esse autor pretendeu afastar-se do modelo popular, entretanto, o triunfo das personagens ao final denunciava a estrutura dos contos orais, assim não houve uma dissociação entre literatura oral e a versão culta, mas uma integração, um alargamento do domínio da cultura erudita. É unânime a constatação dos pesquisadores de que foi a partir dele que o conjunto dos contos populares, a princípio de interesse de adultos e, posteriormente, de crianças, ganha o estatuto de literatura infanto-juvenil, passando a ser considerado um gênero e apontando para o filão em que viria a se transformar séculos depois. Suas metamorfoses de novo colorido superaram as fontes originais, transformando o folclore numa obra de arte, mas com uma linguagem simples e clara, dotada de belo estilo. Porém, tudo isso foi marcado sutilmente por um cunho moralista, de inspiração cristã, com ensinamentos incorporados às personagens que, movimentando-se na ficção, retrataram a sociedade da época, daí o realismo a caracterizar sua obra. A novidade de sua obra foi acrescentar aos poderosos, a classe humilde e os fracos, compensados por cultivarem qualidades morais e espirituais, traço popular que conferiu ao conjunto de sua obra um sentido altamente humanizado. Concluindo com Lúcia Pimentel Góes: “sua originalidade reside na presença das paisagens francesas, suas campinas e sua atmosfera em que se movem aldeões, grandes damas e cavaleiros, seu acento irônico mas comedido...que despertaram o escândalo de mentalidades puritanas”⁹¹.

⁹¹ *Introdução à literatura infantil*, p. 78.

Destaque especial tem a obra-prima dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, *Contos de Fadas para Crianças e Adultos*, no século XIX. Na condição de filólogos, buscaram as histórias do povo, mantendo-se fiéis à tradição oral. Sua obra trouxe uma nova essência aos contos graças ao valor estético e humano com que tratou a matéria popular, exaltando o povo alemão através da vivacidade e poeticidade de suas narrativas. Juntos realizaram a aventura de viajarem, indo de aldeia em aldeia, hospedando-se nas casas dos camponeses e lenhadores, ouvindo e registrando histórias e lendas de toda a região da Alemanha. Colheram material vivo diretamente do povo, para depois escreverem maravilhosos contos. Tornaram-se conhecidos no mundo todo, sendo que as pesquisas folclóricas na Europa realmente foram iniciadas a partir deles. Mantiveram em suas narrativas a essência popular, sem floreios, com simplicidade, revelando a alma do homem primitivo, conseqüentemente, sua obra atingiu a infância. Inspirados pelo Romantismo, dotam sua obra de profundo humanismo a refletir o maravilhoso da vida e o estético da matéria popular.

Igualmente notável foi Hans Christian Andersen, autor de *O Patinho Feio* e *Os trajes do Imperador*, considerado hoje o pai da literatura infantil, razão por que na data de seu nascimento, 2 de abril, é comemorado em todo mundo o dia do livro infantil. Ao reelaborar a matéria popular, com seu gênio criativo, imprimiu em suas obras a marca da originalidade. Dotado de elevada sensibilidade artística e delicadeza de sentimentos, desde cedo, a sua vida de muitas privações o colocou em contato com o povo humilde de quem ouvia contos, lendas e fábulas. Sua obra contempla um vasto quadro de gêneros literários que focalizam o folclore, numa variedade de estilos: o satírico, o trágico e o lírico. Tudo isso narrado com beleza e fantasia únicas, com expressividade, linguagem encantadora e elementos fantásticos, refletindo uma realidade compartilhada por ele e pelo povo. Não imprimiu a moralidade diretamente, mas de forma artisticamente bem elaborada mostrou que virtude e beleza de sentimentos, isto é, o Bom e o Belo precisam ser cultivados. Lúcia Pimentel Góes assim analisa: “... em Andersen sobressai a atmosfera poética, a ambivalência da realidade e irrealidade em que se movem as fadas, crianças, fantasmas, homens comuns, cegonhas, ratões, árvores”⁹².

Sobre Charles Perrault, Jacob e Wilhelm Grimm, Hans Christian Andersen Bárbara Vasconcelos de Carvalho⁹³ manifesta-se dizendo que o povo é o traço comum às suas obras, com algumas peculiaridades. Os irmãos Grimm foram mais objetivos que os dois, fazendo ao mesmo tempo uma obra folclórica, através de uma observação direta, pois tinham

⁹² *Idem. Ibidem.* p. 90.

⁹³ CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. *Literatura infantil: estudos*. São Paulo: Lótus, 1980, pp. 196-202.

a preocupação de retratar, pesquisar e recolher a tradição do povo alemão. Andersen tem o povo como experiência vivida, como substância em sua obra e como essência a poesia. Perrault, com a sutileza e a penetração do espírito francês, foi crítico, através do povo, conferindo realismo a sua obra.

Outros autores escreveram obras direcionados para crianças formando um acervo considerado clássico e universal: *Robinson Crusué*, de Daniel Deföe (1719), *Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift (1726), *Aventuras do Barão de Munchausen*, de Rodolfo E. Raspe (1785), *Ivanhoé*, de Walter Scott (1820), *Oliver Twist*, de Charles Dickens (1838), *Memórias de um Burro*, da Condessa de Ségur (1859), *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carrol (1862), *Vinte Mil Léguas Submarinas*, de Júlio Verne (1869), *As Aventuras de Tom Sawyer*, de Mark Twain (1876), *As Aventuras de Pinóquio*, de Collodi (1881), *A Ilha do tesouro*, de Robert L. Stevenson (1883) e *Mougli*, de Rudyard Kipling (1895).

Por fim, importa destacarmos, ainda, três autores (dois já comentados) pela relação histórica de suas obras com a literatura no Brasil. Estamos nos referindo a *Contos populares portugueses*, de Adolfo Coelho (1879), *Contos Tradicionais do Povo Português*, de Teófilo Braga (1883) e *Contos Populares Portugueses*, de Consiglieri Pedroso (1910). Todas coletâneas de contos tradicionais, frutos de recolhas do povo português, cujos objetivos, expressos nas respectivas introduções, relacionavam-se ao preenchimento de pesquisas na área, como também à divulgação da cultura portuguesa.

De um modo geral, nas obras então mencionadas avulta uma característica curiosa do conto e tão bem captada pelos autores em questão, que é uma aparente simplicidade tendo subjacente uma expressa complexidade, como se fosse uma moeda com duas faces. Américo Pellegrini Filho fala em face explícita e face oculta do conto. A primeira mostra aspectos imediatos ligados a um passatempo, no sentido de diversão, enquanto a outra,

[...] nos revela certas **funções** que os traços folclóricos desempenham na coletividade, como também revela a experiência acumulada de geração em geração nessa coletividade, ou seja, a **tradição viva** e frequentemente renovada, constituindo mentalidade e práticas que os seres humanos mantêm em interação (vivendo em contato uns com os outros), marcadas pelo modo **espontâneo** com que se manifestam (quer dizer, não se restringindo a condicionamentos da cultura oficial ou institucionalizada, embora sem ignorá-la) e pelo modo **empírico** com que surgem e se mantêm (quer dizer, livres de teoria) (negritos do autor)⁹⁴.

⁹⁴ *Literatura folclórica*, p. 39.

Assim, essas obras, antes destinadas aos adultos, são adaptadas para serem lidas para/por crianças e jovens, com o estatuto de literatura infantil. E para atender a uma nova mentalidade – os ideais sociais –, no início do século XX, foram publicados *Peter Pan*, de James M. Barrie (1904) e *O Lobo do Mar*, de Jack Londom (1906). Mais próximo do nosso tempo, são destaques: *O Hobbit*, de J. R. Tolkien, a *História sem fim*, de Michael Ende e o fenômeno *Harry Potter*, de Joanne K. Rowling, todos fiéis ao antigo modelo tradicional do gênero, com personagens enfrentando lutas, ritos, com um pé no fantástico. Embora, sejam mais divulgados, por serem roteiros de filmes do que propriamente pelo ato da leitura, a velha forma demonstra fôlego, numa constatação indiscutível: o maravilhoso continua a encantar crianças e adultos em qualquer época e em qualquer lugar do mundo, como se tudo isso fizesse parte da vida, não importando o lugar, na zona rural ou na zona urbana, isto é, continua a alimentar o imaginário do homem.

O percurso das narrativas populares aponta para algumas considerações importantes para o entendimento do papel que desempenham no âmbito da literatura e de outras ciências:

- O homem, no contato com a realidade objetiva e subjetiva, tendo a necessidade de transmitir sensações, sentimentos e emoções, bem como de compreender os fenômenos naturais, criou narrativas míticas, lendárias, fábulas, contos que, posteriormente, passaram a compor a tradição oral dos povos e, atualmente, compõem o que denominamos de literatura popular⁹⁵;
- A irradiação do conto pelo processo migratório dos povos, pelo processo da transculturação⁹⁶, constitui-se pela complexidade, na medida em que acréscimos, modificações e adaptações provocam a permanência de determinados traços, a associação com outros traços, ao sabor da receptividade e dos empréstimos;
- As narrativas primordiais, termo adotado por Nelly Coelho, transformadas em populares, foram incorporadas à literatura oral do mundo,

⁹⁵ De acordo com definições do Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira e do MEC, os termos tradições populares, saber popular, folclore, cultura popular geralmente dizem respeito a todos os bens materiais e imateriais (música, alimentação, vestuários, instrumentos musicais, medicamentos, crença, festas, literatura); enquanto a literatura oral ou popular abrange mitos, lendas, fábulas, contos, poesias, adivinhas, parlendas, causos, cordel, trava-línguas etc.

⁹⁶ Termo que se opõe à aculturação e definido por Angel Rama como um processo cujos contatos entre culturas diferentes ocorre num jogo de dominação pelo empreendimento colonial, isto é, no primeiro momento há parcial desculturação, em seguida há incorporação da cultura externa e, finalmente, há neoculturação, ou seja, a articulação dos elementos sobreviventes e os de fora. Conferir: RAMA, Angel. Os Processos de Transculturação na Narrativa Latino-americana. IN: AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Orgs.). *Angel Rama: literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001.

sendo que, após as pesquisas realizadas pelos folcloristas de cada país, compõem também o acervo da literatura dirigida para crianças e jovens. A matéria literária dessas narrativas apresenta diferentes concepções, conforme a mesma autora: do mundo real, do mundo das metamorfoses, do mundo religioso, porém o conteúdo é o mesmo, isto é, falam das necessidades básicas do ser humano e o objetivo também é o mesmo, ou seja, a transmissão de situações que sejam tomadas como exemplos para a humanidade;

- Já no século XVIII, época do ideário romântico, as narrativas populares, principalmente, o conto, considerado uma forma literária clássica, continua a efabular sobre as mesmas temáticas: a busca da felicidade, a luta pelo poder e o eterno embate entre o Bem e o Mal. De novidade, a exemplaridade atrelada ao didatismo que trouxe sérias consequências para o gênero e o nacionalismo que orientou os sentimentos de amor e exaltação pela pátria na literatura como um todo;
- Chegando ao século atual, o conto, com a exemplaridade gratuita rechaçada, continua como forma literária em destaque, às vezes, rompendo com o tradicional, sempre se renovando, mas, curiosamente, continua refletindo as mesmas temáticas, revelando o paradoxo de conservar fontes matriciais e refletir sobre problemas atuais.

Ocorre que o conto constitui-se uma manifestação literária tão complexa e instigante, numa linguagem simbólica tão significativa que ação, espaço, tempo, personagens, formando um todo orgânico, abrem possibilidades para a compreensão do ser humano. Tem sido a partir desse princípio – o desvelamento do homem – que a Psicanálise o toma como objeto de estudo, de abordagens, de terapias⁹⁷. Vincula-se à Antropologia, à História e ao Folclore, visto falar de origens, fontes, influências, revelando, pois, como as nações interagem umas com as outras num jogo de poder nada inocente. Também relaciona-se com a Ética, a Psicologia e a Sociologia por refletir sobre a sociedade, a infância, o homem⁹⁸.

Enfim, acreditamos estar sedimentada, atualmente, se não pelo menos deveria, a ideia de que as narrativas populares são expressão de arte como toda literatura de qualidade e como tal devem ser encaradas como veículo de cultura, merecedora de reflexões comprometidas com o avanço do conhecimento e com a formação intelectual de crianças e

⁹⁷ BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980; _____. *Na terra das fadas: análise dos personagens femininos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997; BONAVENTURE, Jette. *O que conta o conto?* São Paulo: Paulus, 1992.

⁹⁸ HELD, Jacqueline. *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. São Paulo: Summus, 1980.

jovens. Ancorada, pois, nesses pressupostos, passemos à história das narrativas populares no Brasil.

2.3 O oral e o escrito na formação da literatura infanto-juvenil no Brasil

Vimos como, ao fazer considerações sobre as narrativas literárias escritas, tangenciamos a literatura infanto-juvenil, enquanto conjunto de obras voltadas para crianças e jovens. Mas lembremos que nem sempre foi assim. Não podemos esquecer de que essas narrativas nasceram destinadas aos adultos e que estiveram associadas a uma função – atuar sobre a mente humana – pelo processo metafórico articulador, em torno de um dado contexto, de vivências e aprendizados fundamentais para a formação do Homem. Uma vez conferido este papel, em determinado tempo histórico, passa a se relacionar com a infância e a educação.

Estando suas origens nas manifestações literárias orais destinadas aos adultos, as narrativas escritas infantis que compõem, atualmente, o acervo variado da literatura de cada país, continuam bebendo na fonte das tradições, por isso está mais para popular, segundo comprovam alguns autores. As razões são muitas: no plano da expressão, o discurso dessas narrativas é conciso, marcado pela oralidade, pelo vocabulário familiar e teatralidade; no plano do conteúdo, recorre ao elemento cômico, à fantasia, às personagens movidas pelo livre-arbítrio, aos temas e enredos que remetem à busca do auto-conhecimento ou da identidade e ritos de iniciação, às personificações, antropomorfizações e metamorfoses, e, por fim, ao final feliz⁹⁹.

Mas e no Brasil? Que caminhos percorreram as narrativas populares? Antes de falar dessa trajetória na forma de livro e sua caracterização como literatura infanto-juvenil, falemos da sua relação com o folclore nacional, levando em conta o processo de colonização do país.

É indiscutível que aqui chegando o colonizador trouxesse na bagagem suas histórias e que também o índio utilizasse a própria palavra como instrumento instaurador dos ritos, de compreensões dos fenômenos naturais, da comunicação de experiências às gerações, de reflexão sobre as lutas, buscas, iniciação e prazeres. Entre os séculos XVII e XIX, com a chegada do africano, mais histórias aqui fizeram morada, formando uma diversidade cultural

⁹⁹ AZEVEDO, Ricardo. *Elos entre a cultura popular e a literatura*. Disponível em <http://www.ricardoazevedo.com.br>

composta de mitos, lendas, fábulas, poesias, contos, cantos, parlendas, anedotas, adivinhas etc.

Câmara Cascudo, na introdução da sua obra *Literatura oral no Brasil*,¹⁰⁰ conta como foi a infância no interior do Nordeste, nas primeiras décadas do século XX, onde apesar da escassez de livros, teve sua formação forjada pelo ouvir de uma literatura tão rica quanto variada, graças aos provérbios, ditados, frases-feitas, estórias contadas à noite, como “moedas correntes”, na convivência diária, constituindo-se “o primeiro leite alimentar”. Ao frequentar a escola, conheceu a outra literatura – a erudita – e constatou as diferenças, como também a riqueza e a profundidade de ambas. Ouvindo uma, lendo outra, verificou que, ao lado dos processos populares de conservação de temas, circulação, modificação e adaptação às condições, costumes e mentalidades locais, a literatura oral era composta, principalmente, de estórias cujos assuntos constavam em obras de séculos atrás, isto é, as estórias de Trancoso, de fadas. Assim, não somente como testemunho, mas consciente da importância da matéria, pesquisou elementos, temas, características, contribuições portuguesa, indígena e africana e, sobretudo, as próprias estórias, na esteira do que fez Sílvio Romero, o pioneiro a esquadrihar nosso patrimônio.

Para Sílvio Romero, um dos intelectuais mais produtivos do Brasil colonial, as tradições populares eram a fonte original da literatura nacional, porém sua tese mais polêmica foi a da mestiçagem como síntese das raças. E não é difícil encontrar controvérsias nas ideias que defendeu com tanto ardor. Ao mesmo tempo que reconhece a complexidade das tradições populares brasileiras legadas pelos portugueses, índios e negros, afirma não crer que os tupis-guaranis tivessem verdadeira poesia e os negros “ainda menos do que os índios eram senhores de uma poesia, no sentido que esta tem entre os povos, cujas mitologias são conhecidas”¹⁰¹, para depois dizer que acreditava nessa possibilidade, porém os fragmentos colhidos são insignificantes. Ele cobra o direito do negro constar na história brasileira, de assinalar, pelo lado intelectual, o que lhe devemos, mas diz ser difícil a tarefa porque os negros foram “desviados do seu sentir africano”, como se isso fosse possível. Em que pesem essas questões, é indiscutível o valor da sua pesquisa, pela variedade de narrativas reveladas. Acreditando que o brasileiro mestiço, como síntese das três raças, atingirá patamar superior, afirma:

Dos três povos que constituíram a atual população brasileira, o que um rastro mais profundo deixou foi por certo o português; segue-se-lhe o negro e depois o indígena.

¹⁰⁰ *Literatura oral no Brasil*, pp. 12-17.

¹⁰¹ ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 2001, p. 128.

À medida, porém, que ação direta das duas últimas tende a diminuir, com a internação do selvagem e a extinção do tráfico dos pretos, a influência européia tende a crescer com a imigração e pela natural propensão para prevalecer o mais forte e o mais hábil. O mestiço é a condição dessa vitória do branco, fortificando-lhe o sangue para habituá-lo aos rigores de nosso clima.¹⁰²

Se a pesquisa de Sílvio Romero valeu pelo pioneirismo, atualmente, a questão das origens é secundária, uma vez que as narrativas estão inseridas num contexto histórico-cultural imediato que envolve as comunidades onde são narradas, portanto se os contos tradicionais mantêm uma matriz, ao mesmo tempo, são modificados, enriquecidos com elementos locais e, com o passar do tempo, enredos se interpenetram graças à memória, fonte inesgotável de saber, criando uma dinâmica entre o tradicional e o novo.

Essa particularidade é abordada por Câmara Cascudo¹⁰³, para quem cada anedota, cada estória é constituída por elementos não virgens que, justapostos, encadeados, numa disposição tal, formam o conteúdo, conferem uma fisionomia diferente. O grau de aproximação numa escala de parentesco entre os vários contos, resultante da maior ou menor coincidência do enredo geral ou de um e mais elementos formadores, é que vai criando as variantes. Todavia esse posicionamento não o impede de admitir que há criações nativas, com elementos sugestivos e curiosos que não vieram na bagagem do colonizador. Acerca da produção de fundo indígena, ele afirma que se reduz às áreas geográficas onde a tribo se fixou; a de influência negra espalhou-se pelo país rapidamente através do mestiço; e a segunda geração de brasileiros atuou como retransmissores das estórias dos pais.

Ainda de acordo com Câmara Cascudo¹⁰⁴, no Brasil, o gênero mais antigo foram as fábulas, cuja finalidade era doutrinar o povo e a criança, colocando ao seu alcance ensinamentos religiosos e sociais importantes para a vivência dos grupos. Os mitos, presentes pelo movimento, pelo testemunho humano, conservaram alguns caracteres, mas adaptaram costumes ao ambiente em que atuavam, através do processo de encantação e desencantação, razões do castigo, fim da punição, bem como outros elementos; já as lendas, sendo um elemento de fixação, determinam um valor local, explicam hábitos, cultos, diferem em pormenores, sinalizam o típico, atrelam-se a determinado ponto da terra; quanto aos contos vivem numa região, emigram, viajam através da memória coletiva.

O autor registra o folclore dentro da cada influência – a indígena, africana e a

¹⁰² Op. cit., p. 135.

¹⁰³ *Literatura oral no Brasil*, p. 33.

¹⁰⁴ Op. cit., p. 51.

portuguesa¹⁰⁵ – comentados aqui nessa sequência. A narração oral entre os indígenas, chamada poranduba, repete-se como herança deixada pelos ancestrais em todas as tribos brasileiras e possui significações que vão da notícia ao relato triste, passando pelo fantástico, ilusório, mitológico, real, feitos guerreiros, sem o cunho didático das lendas. Disso há relatos feitos por seringueiros, viajantes mercadores e registro pelos cronistas coloniais de que, no terreiro em volta de uma fogueira, velhos indígenas contavam estórias de caças, feitos de chefes, mistérios da mata, assombros, explicações para seus moços tomarem conhecimento e manterem-se ligados pela tradição, isto é, a tradição oral indígena guardava não somente o “registro dos feitos ilustres da tribo, para emulação dos jovens, espécie de material cívico para excitação, como também as histórias facetas, fábulas, contos, o ritmo das danças inconfundíveis”¹⁰⁶.

Até meados do século XVIII, o idioma tupi teve considerável divulgação, uma vez que apesar de o português ser a língua oficial, a conquista foi realizada com a própria língua dos colonizados. O índio, entretanto, não pôde contar estórias para as crianças brancas, como a africana que manteve uma convivência muito próxima, exercendo funções de ama, mucama, mãe de leite, ainda assim, a língua aproximava a todos, de modo que as estórias não foram de todo ignoradas, atravessaram o tempo, integrando os contos populares portugueses, assim como os contos populares portugueses integraram os contos tradicionais tupis, mesmo que “a contribuição folclórica, no tocante ao conto, não seria tamanha, nem mesmo proporcional, ao volume do mundo bárbaro que se diluiu na convivência do europeu e descendentes iniciais”¹⁰⁷.

Segundo Cascudo¹⁰⁸, pouco se sabe do contar das narrativas dos indígenas, pois é a escassa documentação do século XVIII. Além disso, acrescenta que na problemática convivência com o branco, a vida do índio mudara, ficando uma massa triste, humilhada, desconfiada e até desviada de seus costumes. Esse fato imprime às pesquisas folclóricas problemas no que se refere às origens, divulgação e função social das narrativas, como, por exemplo, a questão se o ciclo do Jabuti é de origem africana ou indiana, a que Artur Ramos apresentou uma hipótese, dizendo que as histórias de animais, contadas pelos negros nos Estados Unidos e Brasil, são procedentes da África e que os índios entraram em contato com

¹⁰⁵ Esse estudo de Câmara Cascudo está inserido na linha de uma matriz formadora da cultura brasileira pelas influências das três raças, sem levar em conta as questões sociais, visão considerada ultrapassada nas pesquisas folclóricas da atualidade. De qualquer modo, a erudição de que se vale para comprovar fontes, origens, variantes revelam um autor incansável na tarefa de mostrar a natureza variada do folclore brasileiro.

¹⁰⁶ *Idem. Ibidem.* p. 80.

¹⁰⁷ *Idem. Ibidem.* p. 86.

¹⁰⁸ *Idem. Ibidem.* p.93

estes, posteriormente.

A fábula divertia, criticava e ensinava, enquanto a lenda tudo explicava naturalmente e, mesmo desprovida de ritual, revelava uma veneração visível na maneira de narrar o maravilhoso. Câmara Cascudo cita lendas que explicam origem da mandioca, do milho, do guaraná, dos peixes, do arco e das flechas, da lua, estrelas e arco-íris, portanto, elementos indispensáveis em suas vidas, com o sobrenatural como característica, com identificação espacial e personalização da tribo, constituindo-se uma comunicação fraterna e de apelo à compreensão dos mistérios, dos ritos e divindades. Quanto às lendas gerais o autor afirma que:

Abrangendo países, continentes inteiros, aquelas que são imediatamente compreendidas porque expressam conquistas de utilidades reais, produzir o fogo pelo atrito, cozinhar ou assar os alimentos, preparar bebida pela fermentação de frutas, arte plumária, tecidos de fibras vegetais, processos para conservação da comida, são mais ou menos idênticas, variando de acordo com o ambiente psicológico da tribo e caráter espiritual da tradição¹⁰⁹.

Naquela época, o autor dizia que a lenda indígena não constituía um elemento vivo na literatura oral brasileira e que, limitada aos interesses indígenas, os naturalistas e missionários a tornavam elemento literário e não popular. Essa situação pouco mudou nos dias atuais, porque a cultura indígena ainda é vista apenas como exótica nos currículos escolares. Por isso, é louvável a publicação de obra que reflete pesquisa e comprova, com reflexões sérias e estatísticas confiáveis, a importância e a dívida que o Brasil e o mundo tem para com os indígenas¹¹⁰.

Quanto aos mitos indígenas, continua Câmara Cascudo, são, em sua maioria, articulados com vago sistema religioso e com a superstição, sendo os duendes os mais prestigiados pelos tupis, assim a literatura oral registra os mitos curupira, ipupiara, caipora, saci-pererê, uirapuru, boitatá, matintaperera, anhangá, uaiará, jurupari. Maria de Lourdes Borges Ribeiro¹¹¹ fala de originalidade, nacionalismo, quando afirma que os mitos indígenas não são frutos de difusão de mitos europeus ou africanos, são verde-amarelos e vivem de norte a sul.

No que se refere à influência afro-descendente, Câmara Cascudo lembra de que o negro ao chegar em terras brasileiras já trazia influências asiáticas e européias do lado de lá

¹⁰⁹ *Idem. Ibidem.* p. 104.

¹¹⁰ BOFF, Leonardo. *O casamento entre o céu e a terra: contos dos povos indígenas do Brasil*. Rio de Janeiro, Salamandra, 2001.

¹¹¹ RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. *Folclore*. Rio de Janeiro: Bloch/FENAME, 1980. v. 4.

do oceano, principalmente do Oriente, o que dificulta ainda mais a questão das origens. Os africanos falam mais de quinhentos idiomas e dialetos, daí a infinidade de variantes, o pendor para a narrativa, por isso conhecem uma variedade de gêneros. No Brasil, a negra como amade-leite teve importante participação na convivência íntima dos brancos ao contar histórias de heróis míticos de suas terras, de bichos, anedotas, adivinhações, cantos, povoando-lhes não somente a memória, mas contribuindo com o vocabulário e com a prosódia.

Os negros trazidos para o Brasil, foram divididos em dois grandes grupos, sudaneses e bantos. O segundo freqüentou mais o sudeste, no ciclo do ouro e do café, e os primeiros espalharam-se mais pelo nordeste, no ciclo do açúcar, passando a viver nos engenhos, militando em todos os campos de atividades e em diversos ofícios, de forma que o modo como as relações escravistas ocorreram aqui, promoveram uma mistura peculiar de culturas, marcada pela dominação do branco sobre o negro. Artur Ramos¹¹² já alertava, em 1934, para essa peculiaridade ao dizer que, para abarcar o assunto da influência do negro, eram necessários especialistas de ramos científicos diferentes: história, antropologia, etnografia, biologia, linguística e sociologia.

Atualmente, a complexidade, mencionada pelo autor brasileiro, gerada por uma sobreposição de mundos tão diversos, continua a ter na tradição oral o repositório dessa “herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo”, constituindo-se a estratégia de quem deseja penetrar na história e espírito africanos, como aconselha Fernanda Cavacas¹¹³.

A presença portuguesa, no Brasil, considerada a mais consistente, compõe-se de uma variedade de influências prévias orientais, trazidas graças às viagens terrestres e marítimas, bem como indianas e chinesas por obra do comércio e das descobertas. Assim, as histórias contadas, principalmente, pelas pessoas mais idosas, falavam de madrastas, príncipes, bruxas, princesas, gigantes, mouras encantadas, de batalhas entre cavaleiros e dragões, narrativas mantidas pela tradição e transmitidas pela oralidade de geração para geração.

Segundo Câmara Cascudo¹¹⁴, o português viajava com seu mundo na memória e para cá trouxe histórias religiosas, de encantamento, facécias, fábulas de animais, lendas (principalmente as que envolvem aparições de imagens ou visões divinas), mitos (lobisomem, moura encantada, pisadera, amazonas), como também livros impressos da novelística

¹¹² RAMOS, Arthur. *O negro brasileiro*. Rio de Janeiro: Grafhia, 2001.

¹¹³ CAVACAS, Fernanda. Mia Couto: palavra oral de sabor cotidiano/palavra escrita de sabor literário. IN: CHAVES, Rita e MACÊDO, Tânia. *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006, p. 69.

¹¹⁴ *Literatura oral no Brasil*, p.173.

tradicional, de romances em versos e livros religiosos que, juntos, se constituem fontes da literatura popular brasileira mantida pela voz do povo. Destacam-se: *A Comédia Eufrosina*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos, *A Princesa Magalona*, de Bernardo de Treviez, *História do Grande Roberto do Diabo ou Roberto de Deus*, *História de João Calais*, *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, de origem francesa, *História da Imperatriz Porcina*, de Baltazar Dias, *História da Donzela Teodora*, de origem oriental. Quanto ao romance, de origem anônima, merecem destaques: *A Bela Infanta*, *Delgadina* e *Nau Catarineta*.

Segundo Leonardo Arroyo, os marinheiros portugueses trouxeram a literatura religiosa e a literatura oral que, acrescida da mitologia e das tradições indígenas e mais tarde enriquecida com a contribuição africana, formaram uma confluência sólida que compõe a nossa formação não somente cultural, mas histórica, social e política. Assim, continua o autor, a criança do tempo colonial, tendo a literatura oral como suporte, ouvia muita estória, “mercê dessa interação oral que encontrava no Brasil, pela confluência das três correntes culturais assinaladas, condições de pleno desenvolvimento”¹¹⁵, fato que continuou no Império em todas as regiões. Citando Gilberto Freire, o autor afirma que aos novos medos trazidos da África ou assimilados dos índios pelos colonos brasileiros e pelos negros, juntaram-se aos portugueses, por isso nas praias, temos o terrível devorador de partes humanas; no mato, o caipora; por toda a parte, a mula-sem-cabeça; nos riachos, a mãe-d’água; de noite, as almas penadas, enfim um mundo fantástico sobrevivendo na paisagem tropical.

Mas, continua Arroyo, ao lado dessa peculiaridade da tradição oral brasileira, no período colonial, houve um esforço educacional de jesuítas, franciscanos, dominicanos, dentre outros, acrescido, ainda no século XIX, do ensino leigo, ambos os períodos marcados por um fato: a escassez de livros. Com uma educação precária, destinada apenas à elite, a situação cultural do país apresentava duas faces – a popular e a erudita – que, apesar de tudo, influenciavam uma a outra. A primeira tinha por base a tradição popular, o folclore que oferecia ensinamentos em todas as áreas relacionadas ao ser humano e a segunda, uma tradição consolidada.

Mais uma vez faremos uma menção especial ao conto popular, no âmbito do Brasil, cujo adjetivo aponta para um gênero vivo, narrado por portugueses, negros, indígenas e depois pelo brasileiro, cujos gestos, entonações verbais, fórmulas, compõem, juntamente com as temáticas, um quadro documental que denuncia costumes e mentalidades de nosso

¹¹⁵ ARROYO, Leonardo. *Literatura infantil brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1990, pp. 45-57.

país. Outra razão para destacá-lo, é o fato de as primeiras buscas das vozes ancestrais brasileiras, segundo Maria Inês de Almeida e Sônia Queiroz¹¹⁶, tomarem como ponto de partida exatamente o conto, através da figura já citada, de Sílvio Romero, em 1885, quando publica a coletânea de *Contos populares do Brasil*¹¹⁷, em Portugal e, em 1888, no Brasil, embora antes já tivesse sido publicada a primeira obra de tradição popular, *O Selvagem*, de Couto de Magalhães, em 1876, livro que inclui 25 lendas indígenas.

Contos populares do Brasil foi um marco na história do conto popular brasileiro, cujas narrativas coletadas, em sua grande maioria, nos estados de Sergipe e Pernambuco, apresentam a seguinte divisão: contos de origem européia (51 narrativas), de origem indígena (21 narrativas), de origem africana e mestiça (16 narrativas). Explica o autor que, assim como a poesia, os contos estão sob a ação de agentes *criadores* – classificados em diretos e indiretos – e *transformadores*; os primeiros são as três raças distintas mais o mestiço e o segundo somente o mestiço; o conto sofre ação direta das três raças e ação insignificante do mestiço como transformador. Afirma ainda que os contos de origem portuguesa são análogos aos que constam nas coleções européias. Os de origem indiana apresentam como notáveis os do ciclo do cágado, o ciclo do jabuti e do ciclo da raposa, a micura dos tupis. Quanto aos de origem africana não os considera tão fantasiosos e apresentam uma certa ingenuidade.

Apesar do empenho do autor em explicar sua teoria, é fácil perceber a fragilidade dos argumentos por falta de comprovação, assim também como fica perceptível que desempenha muito bem o papel de compilador interessado mais em divulgar as tradições do que comparar contos, para verificar origens, variantes, circulação, uma tarefa que ele mesmo afirma ser enfadonha. Essa obra foi e é tão importante que mereceu várias reedições, constituindo referência até hoje para pesquisadores e autores da literatura infanto-juvenil, como veremos depois.

Foi, também, com base nela que Câmara Cascudo deu início ao trabalho de folclorista mais importante do século passado, criando obras clássicas dentre as quais o destaque é *Contos tradicionais do Brasil*¹¹⁸, publicada em 1946, em que não somente apresenta as características do conto popular (antiguidade, anonimato, divulgação e persistência) como propõe uma divisão (a segunda depois dos estudos romerianos).

¹¹⁶ ALMEIDA, Maria Inês e QUEIROZ, Sônia. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica/FALE/UFMG, 2004. Se o objeto dessa pesquisa fosse a literatura geral, esta obra seria de muito mais valia porque nela é traçado um balanço minucioso do que foi publicado sobre o conto oral no Brasil, por antropólogos, folcloristas, escritores, jornalistas, pesquisadores ligados a instituições de ensino superior (graduação e pós-graduação), a instituições governamentais, do período de 1881 a 2000.

¹¹⁷ ROMERO, Sílvio. *Contos populares do Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia/EDUSP, 1985.

¹¹⁸ CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. São Paulo: Global, 2004.

A obra citada, divulgada numa época em que o folclore era considerado uma manifestação do passado que sobrevivia no presente, portanto, necessitava de registro antes que acabasse, traz essa concepção conservadora que se revela na coletânea de cem contos em que as variantes são analisadas como deturpação de um texto matriz, sem ser levada em conta a função social para a comunidade que conta/ouve, nem os significados acionados na atualização de determinado conto. A questão da persistência, por exemplo, limitava o olhar do folclorista que não via o novo, nem analisava a capacidade do povo de manter uma prática cultural e, ao mesmo tempo, renovar seus sentidos, antes interessava registrar o velho que persistia graças à divulgação pelo povo anônimo, mas resistente.

Levando em conta a classificação de Aarne-Thompson¹¹⁹, Câmara Cascudo fez uma divisão do conto popular, segundo os “motivos”, isto é, as semelhanças temáticas e formais, ficando assim sistematizado: Contos de Encantamento (aqui incluídos os contos de fadas), Contos de Exemplo, Contos de Animais, Facécias, Contos Religiosos, Contos Etiológicos, Demônio Logrado, Contos de Adivinhação, Natureza Denunciante, Contos Acumulativos, Ciclo da Morte e Tradição. Na época, foi apresentada e aprovada pela Sociedade Brasileira do Folclore, hoje, Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular que mantém essa nomenclatura. Como a presente pesquisa não visa propor uma nova classificação, mas uma análise do ponto de vista literário em sua articulação com o social, as histórias coligidas nas comunidades apresentam a mesma divisão de Cascudo.

Mas em que momento a tradição oral aqui comentada tangencia a literatura escrita? E ainda o que Silvio Romero tem a ver com a literatura infanto-juvenil brasileira?

Para Arroyo, tudo isso não foi indiferente ao estabelecimento da literatura para a criança, isto é, houve aproveitamento de todos esses conhecimentos tradicionais. Em resumo:

Com efeito, todo esse imenso repositório de tradições passou a ser valorizado devidamente, não só na literatura em geral, nas artes plásticas, no teatro, como também, e principalmente, na área da literatura infantil de expressão mais moderna. O tema popular, o tema da terra em sua complexa e rica diversificação, reflete-se amplamente na criação literária para a infância entre a maioria de nossos atuais escritores. É o processo acabado da valorização da base cultural brasileira, dessa ‘eflorescência que espanta’ como diz Teófilo Braga, que se vivifica cada vez mais entre nós. Esta é a soma ou a síntese de uma cultura que pertence, de modo geral, assinala Câmara Cascudo, ao patrimônio de todos os povos da terra ‘e são formas convergentes de soluções encontradas nas culturas mais distantes’.¹²⁰

¹¹⁹ Os pesquisadores Antti A. Aarne e Stith Thompson classificaram os contos populares a partir dos motivos, tipos constantes, indicados por seqüência numérica, ficando conhecida como *Classificação Aarne-Thompson*.

¹²⁰ Op. cit., pp. 63-64.

Nas últimas décadas do século XIX, intelectuais, educadores, editores, preocupados com a situação cultural do país e, conseqüentemente, com o tipo de leitura destinada à criança, deram início às traduções nacionais, com destaque para Carlos Jansen, com *Contos Seletos das Mil e uma noites* (1882), *Robinson Crusóe* (1885), *Viagens de Gulliver* (1888), *As Aventuras do celeberrimo Barão de Münchhausen* (1891); para João Ribeiro, com a tradução de *Cuore* (1891); e Alberto Figueiredo Pimentel, autor encarregado do projeto editorial de compilação e adaptação de estórias infantis do acervo português. Ao publicar *Contos da Carochinha* (1894), *Histórias da avozinha* (1896) e *Histórias da baratinha* (1896) com versões abasileiradas dos contos de Charles Perrault, Irmãos Grimm, Hans Christian Andersen e algumas narrativas dos *Contos populares do Brasil*, de Sílvio Romero, fortaleceu o movimento de nacionalização da literatura brasileira, verificável em outras obras como o *Livro do Povo*, de Antônio Marques Rodrigues (1864)¹²¹, *Contos Infantis*, de Adelina A. Lopes Vieira e Júlia Lopes de Almeida (1886), *Livro das Crianças*, de Zalina Rolim (1897), *Os contos pátrios*, de Olavo Bilac e Coelho Neto (1904), *Histórias da nossa terra*, de Júlia Lopes de Almeida (1907), *Através do Brasil*, de Olavo Bilac e Manuel Bonfim (1910) e *Alma Infantil*, de Francisca Júlia (1912), *Saudade*, de Tales de Andrade (1919), dentre outras.

Assim, antes do final do século XIX, com adaptações de obras clássicas e cooptação do folclore nacional, nasce a literatura infanto-juvenil brasileira assumindo certas características, bem como os primeiros vínculos explícitos com a pedagogia, como analisam Zilberman e Lajolo:

De um lado, a literatura infantil se converte facilmente em instrumento de difusão das imagens de grandeza e modernidade que o País, através das formulações de suas classes dominantes, precisa difundir entre as classes médias ou aspirantes a elas no conjunto das camadas urbanas de sua população. De outro, inserida no bojo de uma corrente mais complexa de nacionalismo, a literatura infantil lança mão, para a arregimentação de seu público, do culto cívico e do patriotismo como pretexto legitimador¹²².

O percurso trilhado até aqui pretendeu mostrar como a narrativa popular, especialmente o conto, enquanto manifestação artística, partindo de um imaginário atrelado à vivência coletiva e lançando mão do maravilhoso, mantém relação com a existência humana e

¹²¹ Autor maranhense, considerado importante precursor da vertente que viria a caracterizar uma literatura escolar. Apesar da obra ter sido publicada em São Luís, popularizou-se em todo o Brasil por atender à carência de livros de leitura para crianças e jovens brasileiros em meados do século XIX.

¹²² ZILBERMAN, Regina e LAJOLO, Marisa. *Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos*. São Paulo: Global, 1986, p. 18.

confirma sua universalidade na modalidade oral, na recolha escrita por folcloristas e na recriação literária com a denominação de literatura infanto-juvenil (trajetória a ser estudada, com detalhes, no último capítulo).

Embora sejam evidentes as mudanças na roupagem dessa narrativa, a essência é a mesma, sobrevive ao modernismo e à tecnologia, numa resistência que só poderia ter mesmo a palavra como matéria, o universo da voz como exercício sociológico e a concretude da escrita como estabilidade histórica.

3 QUILOMBOS: IDENTIDADE E MEMÓRIA

O nego panhava sem necessidade. Agora, hoje, num acha mais quem conte história, porque hoje tão tudo civilizado, num quer mais contá feiúra. A minha mãe contava muita coisa que aconticia pra nós¹²³.

Sem pretender fazer um histórico da categoria identidade, mas ao mesmo tempo, reconhecendo ser um ponto de vista importante para compreensão da questão quilombola, buscamos novamente Stuart Hall pelas ligações estabelecidas entre identidade e cultura em tempos pós-modernos.

É comum nas discussões em torno da tão propalada crise de identidade ouvirmos falar de fragmentação como resultado do declínio dos paradigmas da modernidade. Num retrospecto das concepções que sustentam a noção de identidade, vemos que a iluminista tinha como base o individualismo (homem centrado, unificado); a concepção sociológica ancorava-se no interativismo (homem na interação com o outro), isto é, o eu-real constituía-se no diálogo com mundo interior e exterior; e a concepção pós-moderna, por sua vez, sustenta que o sujeito é composto não mais de uma identidade, mas de várias (homem sem identidade fixa, permanente). Se a identidade condiciona o sujeito à estrutura, ambos, então, estão modificando-se, isto é,

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais 'lá fora' e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as 'necessidades' objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático¹²⁴.

Com uma identidade móvel, definida historicamente, o sujeito, no confronto com significações e representações culturais múltiplas, igualmente, identifica-se com elas ainda que temporariamente, o que o obriga a realizar constantes exames e re-elaborações nas práticas sociais, chamados de deslocamentos, processo que caracteriza a globalização e suas interconexões planetárias. Se mudança é o distintivo da sociedade pós-moderna, em

¹²³ Trecho de entrevista do Sr. Raimundo José da Silva, conhecido por Raimundo Geraldo, 77 anos, no Quilombo Jenipapo.

¹²⁴ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005, p.12.

comparação com a tradicional, o termo identidades no plural parece mais adequado para dar conta de uma característica básica - a diferença – e sua estrutura – aberta – permanentemente. Mas adverte o autor, isso tem aspectos positivos na medida em que abrem possibilidades de novas articulações, a criação de novas identidades e produção de novos sujeitos.

Na opinião de Stuart Hall¹²⁵, os avanços da teoria social e das ciências humanas do período da modernidade tardia (segunda metade do século XX) que provocaram impactos no sujeito cartesiano foram:

- a) a teoria marxista, ao colocar as relações sociais e não uma noção abstrata de homem no centro de um sistema teórico;
- b) a descoberta freudiana do inconsciente ao ver identidade, sexualidade, desejos com base em processos psíquicos e simbólicos, colocando a identidade em constante processo;
- c) a teoria saussureana ao apresentar a língua com um sistema social e não individual, por isso a palavra oral e escrita ativa significados que não são fixos, ligam-se ao mundo exterior, logo a identidade estrutura-se na língua;
- d) a teoria foucaultiana ao apresentar um novo poder – o disciplinar – que coloca a vida, o trabalho, a felicidade e o prazer do homem, enfim todas as práticas sociais e culturais sob controle e disciplina;
- e) o movimento social feminista, ao questionar conceitos de público/privado, ao trazer para o centro questões sociais novas (família, sexualidade, trabalho doméstico etc.), ao politizar as relações homem/mulher, mães/pais, e ao questionar a noção de o homem e a mulher serem da mesma humanidade.

Com esse descentramento, a identidade cultural nacional do sujeito, fragmentado, passa a ser formada e transformada no interior de símbolos e representações de cada nação, cujo discurso constrói sentidos com os quais as pessoas se identificam e formam identidades, sendo que os sentidos estão nas histórias e estórias contadas sobre os países, na memória a conectar passado e presente, nas imagens que deles são construídas.

Então cabe a pergunta: qual a narrativa da nação brasileira? Ou melhor, qual a narrativa da cultura brasileira? De certo modo, a narrativa da nação foi construída, primeiramente, sob a perspectiva indianista, na imagem de um paraíso tropical cujos nativos precisavam ser catequizados, depois sob a perspectiva da síntese espetacular das raças, da mestiçagem sincrética, graças à “junção” do português, do negro e do índio e pela valorização

¹²⁵ *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, pp. 34-46.

da tradição (conjunto de práticas para firmar um passado glorioso, de lutas representado, por exemplo, pelas datas comemorativas), que remete aos estereótipos caracterizadores: o exotismo da cultura, o pendor para o futebol e para o carnaval, como também para o mito da democracia racial. Florentina da Silva Souza explica que:

Detendo o olhar sobre a realidade demográfica, constata-se a construção e a divulgação, desde a década de trinta do século XX, de um discurso de democracia racial, cristalizado como especificidade do país e contraditoriamente aliado à manutenção de estruturas socioeconômicas nas quais as desigualdades fundamentam-se em bases raciais inequívocas. O discurso institucionalizado, entretanto, continua apregoando a inexistência de racismo ou discriminação para preservar o ‘mito’¹²⁶.

É natural que cada nação, embora composta de diferentes raças, busque unificá-las numa identidade cultural, porém, é tarefa difícil quando se trata da América Latina e, portanto, do Brasil, um país híbrido, cujas diferenças precisam ser levadas em conta, sob pena de termos apenas a narrativa de um Brasil oficial (da perspectiva de uma classe dominante), ficando a narrativa do Brasil real nas entrelinhas.

Segundo Benjamin Abdala Júnior¹²⁷, no Brasil, mesmo quando houve apropriação das culturas indígena e africana, porque não foi possível negar seu valor, usou-se o expediente ideológico do escamoteamento, da sustentação das ideologias dominantes voltadas para a hegemonia europeia, num sincretismo nebuloso que minimizava, principalmente, a contribuição do negro.

Numa linha de pensamento convergente à de Stuart Hall, mas já direcionando para o contexto brasileiro, Abdala Júnior considera o conceito de hibridismo cultural necessário para dar conta do processo de deslocamentos e de justaposições capazes de romper com concepções fixas e sedentárias. Para o autor, o termo hibridismo pressupõe contínua transformação, sem ponto de chegada, por isso as tensões entre elementos heterogêneos (campo propício à lei do mais forte). Ainda assim acredita em articulações comunitárias para combater a homogeneização da diferença, a tendência à exclusão de identidades diferentes, visto ser esse o processo que favorece a promoção de coexistência contraditória onde um não anule o outro. Através dessa face solidária do hibridismo cultural, torna-se possível a historicização da sua matéria constitutiva, de modo a descortinar os sentidos das ações dos “atores sociais observados, combinando-os criativamente, para dessa forma voltarmos a

¹²⁶ SOUZA, Florentina da Silva. *Afro-descendência em cadernos negros e jornal do MNU*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p. 49.

¹²⁷ ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *De vãos e ilhas: literatura e comunitarismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

sonhar com projetos possíveis, que promovam uma efetiva democratização – da vida política, econômica e social para o campo da cultura”¹²⁸.

Outro teórico que analisa o conceito e a história da mestiçagem como símbolo da identidade nacional é Kabengele Munanga. Para ele, o modelo sincrético, não democrático, construído pela pressão da elite dirigente, tentou assimilar as diversas identidades existentes na identidade nacional, pensada de um ponto de vista eurocêntrico cujo objetivo foi a exaltação do mulato acoplada ao ideal do branqueamento:

Ideal esse perseguido individualmente pelos negros e seus descendentes mestiços para escapar aos efeitos da discriminação racial, o que teve como consequência a falta de unidade, de solidariedade e de tomada de uma consciência coletiva, enquanto segmentos politicamente excluídos da participação política e da distribuição equitativa do produto social¹²⁹.

Assim, é mais adequado falar identidade plural, sem negar que houve a miscigenação de negros, índios, europeus e asiáticos, o que faz do Brasil uma nova civilização, pelo processo da transculturação, gerando uma nova cultura, não sincrética, mas pluralista. Entretanto, essa identidade não se constitui um processo dado como pronto, pelo contrário, está sempre em negociação e renegociação “de acordo com os critérios ideológico-políticos e as relações do poder”¹³⁰. Baseados nessa premissa, os movimentos negros brasileiros contemporâneos enfatizam o resgate da identidade étnica, do sentimento de pertencimento, como elemento mobilizador para conquistas inadiáveis, como o direito à terra pelas comunidades remanescentes de quilombolas, por exemplo.

Nesse sentido, identidade neste trabalho deve ser entendida na relação tempo e espaço em que as comunidades rurais quilombolas vivem o momento presente de lutas por direitos básicos (educação, saúde, transporte etc.) como cidadãos que viveram e vivem historicamente à margem e, principalmente, a luta pelo direito à terra de seus antepassados, portanto, a ligação com o passado é condição *sine qua non* no processo de garantia desses direitos.

Mas a ligação com o passado extrapola essa dimensão, visto o zelo demonstrado pelas danças, festividades, costumes, numa evidente atitude de resistência em tempos pós-modernos. Nesses espaços rurais onde já não impera mais o isolamento dos antigos

¹²⁸ ABDALA JÚNIOR, Benjamin (org.) *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004, pp. 19-20.

¹²⁹ MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2006, p. 110.

¹³⁰ Op. cit., p. 119.

quilombos, eles mantêm lugares (aqui o termo lugar significa espaço concreto, familiar), em cujas raízes são criadas e mantidas práticas culturais ligadas às suas identidades, num embate constante contra as influências mais variadas, contra o consumismo global que divulga estilos, bens e serviços na velocidade da luz.

No que se refere à memória, vem da afirmação de Marilena Chauí o aspecto que a relaciona com essa pesquisa. Segundo a autora, “a memória é a garantia de nossa própria identidade, o podermos dizer ‘eu’ reunindo tudo o que fomos e fizemos a tudo que somos e fazemos”¹³¹, mas para além da dimensão pessoal e introspectiva é preciso reconhecer que há na memória uma dimensão coletiva ou social. Assim, desde os antigos que a consideravam uma identidade divina protetora das Artes e da História, passando pela função essencial para a Retórica, até hoje, quando, ao lado da memória humana, existe a memória do computador, temos a alternância da valorização e desvalorização da memória. Além de componentes objetivos (físico, fisiológico, químico), o processo de memorização possui elementos subjetivos que têm relação com o significado emotivo, a necessidade, o prazer, a dor etc.

Se Câmara Cascudo concebe a memória como coletiva, Paul Zumthor aponta-lhe dupla função: para o coletivo, a memória é fonte de saber e para o indivíduo é aptidão para esgotá-la e enriquecê-la. Reconhecendo o papel desempenhado na cultura, pelas transmissões orais, afirma, ainda, que a memória “envolve toda a existência, penetra o vivido e mantém o presente na continuidade dos discursos humanos”¹³².

As comunidades rurais pesquisadas, para além da subjetividade, exercitam a memória social ou histórica, visto haver uma preocupação com o registro das histórias do surgimento das comunidades, das histórias de cativo, com a recolha de artefatos que comprovem a ancestralidade quilombola, assim como com o reavivamento de práticas culturais vividas pelos antepassados, pois, como tradição, precisa ser transmitida de geração para geração. E mais, congregando tudo isso, está a terra, para eles, um símbolo cujo sentido tem relação com o espaço onde é possível demarcar identidades, sendo a memória um dos elos que permite vivenciar esse processo.

¹³¹ CHAUI, Marilena. Op. cit., p. 125.

¹³² ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 140.

3.1 A questão quilombola no Brasil e no Maranhão

Para uma abordagem acerca do negro no Brasil, é fundamental reconhecer a omissão da historiografia oficial sobre sua participação em vários momentos de luta pelos direitos humanos, fato que contribuiu e ainda contribui para o não reconhecimento do papel desempenhado na construção do país. Apesar de visto apenas como massa escravizada indispensável ao processo de enriquecimento das classes abastadas, o negro não foi passivo, muito menos resignado, nem durante o período da escravidão, tampouco no período pós-escravidão, em que a busca por cidadania plena constituiu-se a marca do movimento social negro no Brasil, no qual está inserida a luta dos remanescentes de quilombolas.

A história mostra que a escravidão no Brasil extrapolou em todos os aspectos quando comparada com outros países. Aqui teve vida longa, desde o início da colonização até fins do século XIX. Se em muitas colônias do Novo Mundo a independência nacional veio junto com a abolição, aqui se destacou como último país a implementá-la; ao contrário dos Estados Unidos, por exemplo, onde a escravidão perdurou em algumas regiões, aqui abrangeu todo o território nacional, chegando à metade da população a condição de escravos. Isso aconteceu, principalmente, com a transformação do tráfico em uma atividade mercantil extremamente lucrativa que tornou a escravidão como base do modelo de desenvolvimento interno e externo, conseqüentemente, o tecido social que se opôs durante todo o período da escravidão foi a resistência negra.

Instituída a escravatura de negros como forma de propriedade e produção, coube-lhes viver um roteiro de subordinação e insubordinação que imprimiram marcas históricas, ainda que:

As lutas dos escravos, por uma série de motivos, não tiveram a sorte de destruir o sistema escravista. Contudo, condicionaram historicamente a instituição e seus mecanismos de repressão. Atualmente, a emergência da organização das etnias negras no campo, como sujeitos de direitos, é, sem dúvida, uma das múltiplas possibilidades de exteriorização da história secularmente negada¹³³.

De acordo com Kabengele Munanga e Nilma Lino Gomes, luta e organização, marcadas por atos de coragem, caracterizaram o que se convencionou chamar de “resistência negra”, cujas formas variavam de insubmissão às condições de trabalho, revoltas,

¹³³ PROJETO VIDA DE NEGRO. *Vida de negro no Maranhão: uma experiência de luta, organização e resistência nos territórios quilombolas*. São Luís-MA: SMDH/CCN-PVN, 2005, p. 25.

organizações religiosas, fugas, até aos chamados *mocambos* ou *quilombos*¹³⁴. Onde houve escravidão dos africanos e seus descendentes houve processo de aquilombamento, então podemos considerar os quilombos brasileiros como de inspiração africana.

Os dois autores defendem a ideia de que os quilombos, no Brasil, constituíram-se estratégias de oposição “a uma estrutura escravocrata, pela implementação de uma outra forma de vida, de uma outra estrutura política na qual se encontraram todos os tipos de oprimidos”.¹³⁵ Desse modo, rechaçam o conceito de quilombo apenas como refúgio de escravos fugidos, visto formarem um grupo social, com laços de solidariedade e convivência resultante de uma luta para resgatar a liberdade e a dignidade, sendo o uso coletivo da terra a base de uma sociedade fraterna e livre das formas mais cruéis de preconceitos e de desrespeito a sua humanidade.

Entretanto, há quem analise a questão com mais parcimônia, como João José Reis que atribui a poucos quilombos organização, com essa magnitude e com esse propósito de construir uma sociedade alternativa à escravocrata. Dentre eles, Palmares, em Alagoas, considerado “uma federação de vários agrupamentos, tinha uma população de alguns milhares de alma, embora, provavelmente, não os quinze, vinte e até trinta mil habitantes que alguns contemporâneos disseram ter.”¹³⁶ Segundo o autor, depois de Palmares, os senhores e governantes coloniais tomaram providências para que a experiência não se repetisse, sendo a criação da figura do capitão-do-mato uma delas.

As explicações que seguem no artigo do citado autor, trazem expressões como “a metrópole procurou combater os quilombos no nascedouro”, “o número de quilombos foi inflacionado”, “o objetivo da maioria dos quilombos não era demolir a escravidão”, “os quilombos não foram ameaça efetiva à escravidão”, “os quilombos conseguiram fustigar com insistência desconcertante o regime escravagista”, numa análise contraditória que ora diminui ora engrandece o número e o papel representado pelos quilombos.

Ainda assim, a leitura do autor é válida quando analisa as relações dos quilombolas com outros segmentos sociais, pois nem todos os quilombos se formaram em áreas distantes, muitos deles, mantiveram-se próximos a engenhos, vilas e cidades, favorecendo o estabelecimento:

¹³⁴ Palavra originária da língua banto “umbundo”, falada pelo povo ovimbundo, da área formada pela atual República Democrática do Congo e Angola.

¹³⁵ MUNANGA, Kabengele e GOMES, Nilma Lino. *O negro no Brasil de hoje*. São Paulo: Global, 2006, p. 71.

¹³⁶ REIS, João José. Ameaça Negra. *Revista de história*. Rio de Janeiro, n. 27, p. 18, 2007.

[...] de redes de apoio e de interesses que envolviam escravos, negros livres e mesmo brancos, de quem recebiam informações sobre movimentos de tropas e outros assuntos estratégicos. Com essa gente eles trabalhavam, se acoitavam, negociavam alimentos, armas, munição e outros produtos; com escravos e libertos, podiam manter laços afetivos, de parentesco, de amizade¹³⁷.

Flávio dos Santos Gomes, em sua análise sobre mocambos no Rio de Janeiro, no século XIX, denomina de campo negro essa complexa rede social, permeada por aspectos multifacetados, inclusive no sentido econômico, que se estabeleceu entre quilombos e outros segmentos. Segundo ele:

Constituíram a base de uma teia maior de interesses e relações sociais diversas, por meio das quais quilombolas souberam tirar proveito, visando à manutenção de sua autonomia. Representava um verdadeiro campo negro no qual as ações dos agentes históricos envolvidos tinham lógicas próprias, entrecruzando interesses, solidariedades, tensões e conflitos¹³⁸.

A verdade é que as poucas linhas nos livros didáticos que circularam até as três últimas décadas do século passado, com destaque, às vezes, apenas para o Quilombo de Palmares, escondem ou distorcem fatos importantes como população (os números variam de 10 a 30 mil) e a efetiva participação do negro nos movimentos populares em diferentes regiões do país. Engajado coletivamente, sua luta ultrapassou a questão escravagista como comprovam os fatos ocorridos na Revolta dos Alfaiates (Bahia, 1798-1799), na Cabanagem (Pará, 1835-1840), na Sabinada (Bahia, 1837-1838) e na Revolta da Balaiada (Maranhão, 1838-1841).

O principal destes movimentos, a Balaiada, de cunho social, por reunir as massas oprimidas (pobres, negros, índios, fugitivos e prisioneiros), opunha-se aos abusos dos proprietários de terras e aos comerciantes portugueses, tendo nos quilombolas apoio ostensivo até o fim do combate, com destaque para a figura de Negro Cosme, considerado um dos mais importantes personagens nordestinos da luta contra a escravidão. Liderando um número considerável de negros, escravos e pretos libertos, africanos e crioulos, ele tinha um projeto específico - a insurreição contra a escravatura em favor da liberdade - muitas vezes confundido com a luta mais geral dos chamados bem-te-vis¹³⁹. Preso em fevereiro de 1841,

¹³⁷ *Idem. Ibidem.* p.20

¹³⁸ GOMES, Flávio dos Santos. *Histórias de quilombolas: mocambos e comunidades de senzalas no Rio de Janeiro, século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 45

¹³⁹ Na Revolta da Balaiada, os bem-te-vis (cabanos conservadores) representavam a classe média que deu início ao movimento contra os grandes fazendeiros e que, ao final, aliaram-se às tropas que combateram os balaios e perseguiram, principalmente, Negro Cosme.

foi executado em setembro de 1842, após ser condenado à forca por liderar no Maranhão uma das mais temidas insurreições populares, com repercussão em todo o Brasil.

Algumas publicações têm reavaliado a história da Balaiada, permitindo, assim, uma nova leitura, com destaque para o papel que representou o povo nessa batalha, cuja ideologia é possível de ser apreendida na farta documentação do Arquivo Público do Estado do Maranhão. Na avaliação de Matthias Röhrig Assunção traduziu-se como:

A luta contra o despotismo e a reivindicação de cidadania, ao lado da fidelidade ao Imperador e à religião católica, aparecem como elementos constitutivos da ideologia balaia. Esta constitui uma síntese original da cultura popular cabocla e tradicional com idéias revolucionárias de liberdade e igualdade, divulgadas sobretudo a partir da época da Independência na província. A elaboração deste liberalismo popular, mais radical que o liberalismo das elites, do qual se reapropriaram algumas categorias, foi uma contribuição importante das lideranças rebeldes à luta pelo Império dos seus sonhos, mais justos e democráticos¹⁴⁰.

Segundo Mundinha Araújo, essa foi a revolta dos excluídos porque dela participaram:

Os humilhados na sua pobreza, os perseguidos pelo recrutamento, vendo-se obrigados a sobreviver escondidos nos matos, os discriminados pela cor, os injustiçados em geral, e aquela considerável massa de trabalhadores negros escravizados e revoltados levantam-se movidos por todas essas causas e condições sociais em que viviam e armados abandonam seus casebres, as senzalas dos engenhos e fazendas para guerrear¹⁴¹.

Outro fato diz respeito ao engajamento dos quilombolas que antecedeu à batalha. Astolfo Serra esclarece que na época do surgimento da Balaiada, a revolta de negros já se alastrava por todos os municípios maranhenses, o que levou várias vezes o governo a enviar tropas para dizimá-los, ou seja, antes da revolta dos balaios já havia uma revolta permanente de negros “...e que o preto Cosme quando aparece no cenário da BALAIADA já é como líder de grande prestígio entre os de sua raça, reunindo em torno de sua pessoa, nada menos do que 3.000 negros em armas!” (destaque do autor)¹⁴².

Assim, constatamos que quilombo significou, ao mesmo tempo, uma subversão da ordem e uma forma de organização de uma sociedade livre formada de “homens e

¹⁴⁰ ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. *Prefácio*. IN: ARAÚJO, Maria Raimunda (org.). Documentos para a história da Balaiada. São Luís: FUNCMA, 2001, p. 12.

¹⁴¹ ARAÚJO, Mundinha. *Em busca de Dom Cosme Bento das Chagas – Negro Cosme: tutor e imperador da liberdade*. Imperatriz-MA, Ética, 2008, p. 83.

¹⁴² SERRA, Astolfo. *A Balaiada*. Rio de Janeiro: BEDESCHI, 1946, p. 219.

mulheres que se recusavam viver sob o regime da escravidão e desenvolviam ações de rebeldia e de luta contra esse sistema”, afirmam Kabengele e Gomes¹⁴³.

Por que é tão importante a revisão do conceito de quilombo? Acreditamos que a ideia de quilombo apenas como reduto de negros escravos fugitivos escamoteia suas lutas, ignora suas estratégias de organização e minimiza seus papéis históricos nos demais movimentos reivindicatórios sociais instituídos no Brasil, afinal foi essa visão que norteou os pesquisadores do assunto até bem pouco tempo atrás.

A partir dos anos 70, a questão quilombola foi recolocada no contexto nacional, graças, em grande parte, ao movimento negro contemporâneo e ao exercício intelectual de vários autores como Abdias do Nascimento, Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez, Joel Rufino, Kabengele Munanga, dentre outros. Ao lado disso, é importante mencionar a mobilização política que culminou com a publicação na Constituição Federal de 1988 do:

Art. 216. Inciso V. § 5 – Ficam tombados todos os documentos e os sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos quilombos¹⁴⁴.

Ato das Disposições Constitucionais Transitórias – 68 – Aos remanescentes das comunidades de quilombos que estejam ocupando suas terras é reconhecida a propriedade definitiva, devendo o Estado emitir-lhe os títulos respectivos¹⁴⁵.

Foi com a participação efetiva do movimento negro, no Maranhão, que, também, a Constituição Estadual ratificou que iria reconhecer e legalizar, na forma da lei, as terras ocupadas por remanescentes das comunidades dos quilombos.

“Terras de pretos”, “comunidades negras rurais”, “remanescentes das comunidades de quilombolas” são variações que comprovam não haver consenso quanto à questão quilombola, visto que a origem dessas comunidades apontam para a compra da terra pelos escravos alforriados, para a doação de terras pelos proprietários falidos, para a prestação de serviços em revoltas e não somente pela referência aos redutos de negros fugitivos. Nesse sentido, historiadores e antropólogos advertem para o fato de o termo quilombo, tomado política e juridicamente, abrigar, sob um mesmo teto conceitual, todas as comunidades negras cujas formações são particulares e adversas.

É do antropólogo Alfredo Wagner Berno de Almeida que vêm mais explicações quanto à heterogeneidade das situações que envolvem segmentos de camponeses e seus

¹⁴³ *O negro no Brasil de hoje*, p. 72

¹⁴⁴ BRASIL. *Constituição*. Brasília, Senado Federal, 1988, p. 142.

¹⁴⁵ Op. cit., p. 189.

descendentes, cuja “noção corrente de **terra comum** é acionada como elemento de identidade indissociável do território ocupado e das regras de apropriação” (grifos do autor). Para o autor, terras de preto compreendem¹⁴⁶:

- terras doadas, entregues ou adquiridas por famílias de ex-escravos;
- concessões feitas pelo Estado pela prestação de serviços guerreiros;
- domínios correspondentes a antigos quilombos; e
- áreas de alforriados próximas a núcleos de mineração.

Afinal, importa lembrar, ainda, que muitas comunidades foram formadas após a promulgação da Lei Áurea, que extinguiu a escravidão, por uma razão: era a única possibilidade de o negro viver em liberdade, em um espaço onde sua cultura não era desprezada, sendo possível, por isso, preservar a dignidade. Ainda assim, em que pese a advertência acima, isto é, o cuidado com relação ao termo, é incontestável a existência de remanescentes de quilombos em todas as regiões do Brasil, o que mostra a diversidade do fenômeno, afinal:

Os quilombos – que mal aparecem em nossos livros escolares – deixaram de ser considerados apenas como um fenômeno do passado: estão em toda a parte e têm direito ao futuro, onde é necessária a difícil combinação entre desenvolvimento e preservação do lugar. Não faz sentido enquadrá-los outra vez num tempo e num espaço únicos¹⁴⁷.

O fato é que, concentrando a maior quantidade de quilombos, o Nordeste possui centenas de comunidades negras cuja resistência cultural imprime-lhes características próprias, verificáveis nos costumes, nas tradições, nas festividades e nas manifestações religiosas. Detentores de um patrimônio cultural rico e valioso, porém, desconhecido de muitos, as comunidades remanescentes de quilombolas são formadas de grupos sociais cuja identidade étnica constitui a base de suas vivências cotidianas.

Segundo Roberto Malighetti¹⁴⁸, os quilombos localizavam-se em áreas de maior concentração de escravos e como o Maranhão foi um dos estados que mais importaram, por ser um dos principais centros econômicos brasileiros, do século XVII até metade do século XIX, chegou a exibir o mais elevado percentual de escravos no Brasil (66,6%).

¹⁴⁶ ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. *Terras de quilombo, terras indígenas, “babaquais livres”, “castanhais do povo”, faxinais e fundos de pastos*: terras tradicionalmente ocupadas. Manaus: PPGSCA-UFAM, 2006, pp. 113-115.

¹⁴⁷ RATTS, Alesandro J. P. (Re)conhecer quilombos no território brasileiro: estudos e mobilizações. IN: FONSECA, Maria de Nazaré Soares. *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 322.

¹⁴⁸ MALIGHETTI, Roberto. *O quilombo de Frechal*: identidade e trabalho de campo em uma comunidade brasileira de remanescentes de escravos. Brasília: Senado Federal, 2007, pp.184-185.

Nessa conjuntura, teve importância fundamental a atuação da Companhia do Comércio do Grão Pará e Maranhão (1775-1777), responsável pela importação de negros para as fazendas de algodão, arroz e, depois, para as propriedades produtoras de cana-de-açúcar, de modo que a maioria das fazendas – que se constituíam limites com a fronteira agrícola – possuía quilombos em sua volta, por isso há registros de inúmeros conflitos não somente com os quilombolas como com os indígenas também. Nas fontes arquivísticas, são encontrados anúncios de fugas; de insubordinações, que geraram quilombos em Guimarães (1811), em Codó (1838); de campanhas guerreiras contra os quilombos de São Benedito do Céu, Limoeiro, de São Sebastião, Turiaçu, de Lagoa Amarela, Chapadinha; notícias de quilombos menores no vale do Itapecuru, vale do Mearim e na Baixada Ocidental.¹⁴⁹

Isso justifica que, atualmente, haja um número significativo de comunidades,¹⁵⁰ formadas a partir de situações diversas que têm na apropriação de um território comum sua razão de ser e sobrevivência até os dias atuais. Explicando melhor:

O contingente populacional negro, em alguns casos, engendrou uma forma específica de apropriação e uso dos recursos naturais, dentro de um território comum. Em numerosos casos, a conquista da autonomia da produção dos povoados se deu no interior das fazendas, diante das vistas do patrão falido e impotente. Esse é o cenário de emergência de uma identidade baseada não exatamente na idéia de quilombo, mas na expressão regionalizada *terra de preto* (itálico do autor)¹⁵¹.

Reiterando que o apossamento de terras na zona rural pelos negros, no Maranhão, teve relações com o período das revoltas escravas e com o processo de autonomia, face à decadência do modelo de produção econômica, que obrigou muitos fazendeiros endividados a abandonarem suas propriedades, possibilitando muitas famílias de escravos e ex-escravos a apropriação de terra, o conceito de quilombo “tem como ponto de partida situações específicas, caracterizadas por instrumentos político-organizativos que se referem à construção de uma identidade étnica e sociocultural”¹⁵².

A partir dessas considerações, isto é, a presença dos negros em grande número e extensão em terras maranhenses, numa prova incontestada de resistência à escravidão, antes e

¹⁴⁹ PROJETO VIDA DE NEGRO, p. 28-31.

¹⁵⁰ Os números das comunidades apresentam controvérsias. O governo federal já certificou 1.209 comunidades, das quais 112 no Maranhão, segundo dados da Fundação Palmares, veiculados no site www.palmares.gov.br (acesso em 31/05/2008). Segundo a ACONERUQ, somente no Maranhão há 600 comunidades. O número parece alto, entretanto o censo do MEC, em 2004, já apontava mais de 10 mil crianças quilombolas frequentando a rede escolar pública do Estado do Maranhão.

¹⁵¹ PROJETO VIDA DE NEGRO, p. 27.

¹⁵² PROJETO VIDA DE NEGRO, p.33.

depois da abolição, têm razão os autores da tese reivindicatória do registro do outro lado da história, visto que a oficial se não omite pelo menos oblitera a questão.

A trajetória dos remanescentes de quilombolas maranhenses insere-se na história do Centro de Cultura Negra do Maranhão (CCN-MA)¹⁵³, criado em 19 de setembro de 1979, entidade cuja luta, organização e projetos visam às ações de formação para os afro-descendentes perceberem-se como sujeitos históricos, sociais, capazes de modificar a realidade de opressão em que vivem – resquício da forma de racismo ainda existente no país. Valorizando a arte e a cultura negra como legado importante no processo de civilização do Brasil, o CCN-MA tem se destacado pela pesquisa, pelos projetos e pelos contatos diretos com as comunidades negras rurais, bem como pela realização de encontros, desde 1986, em parceria com a Sociedade Maranhense de Direitos Humanos (SMDH), fundada em 12 de fevereiro de 1979.

Dentre os vários projetos desenvolvidos pelo CCN-MA, destacamos os mais antigos, Grupo de dança afro Abanjá, desde 1985; Projeto Vida de Negro (PVN)¹⁵⁴, desde 1988; Projeto Quilombo e Resistência Negra (PQRN), desde 1995; Projeto o Sonho de Erês, desde 1995; bem como os mais recentes Banda afro Akumabu, Curso Pré-Vestibular “Negros em Ação”, Projeto Ato-Irê: Religiões Afro Brasileiras e Saúde, Projeto Griot e Projeto Tambores Quilombolas.

Pela relação com a questão da terra, merece destaque o Projeto Vida de Negro, principalmente, as suas metas:

[...] mapeamento das terras de preto no Maranhão; pesquisa socioeconômica e cultural; pesquisa cartorial, em documentos dos séculos XVIII e XIX referentes a quilombos no Maranhão; realização de encontros de comunidades negras rurais; articulação e mobilização dos quilombolas e do movimento negro em âmbito estadual e nacional; realização de seminários de formação e capacitação nas comunidades negras rurais; titulação de terras de preto no Maranhão; publicação das pesquisas realizadas pelo PVN; criação de banco de dados sobre as terras de preto no Maranhão¹⁵⁵.

Suas ações abrangem pesquisa, levantamentos de dados, mapeamentos (476 comunidades e 146 identificações), estudos de caso, titulação de terras (17 comunidades), publicações (3 livros, 8 cartilhas, 5 cordéis, relatórios e jornais), realização de vários encontros e seminários que deram origem à associação que representa atualmente os

¹⁵³ Site: www.ccnma.org.br

¹⁵⁴ Conta com parcerias nacionais como Cese (Bahia) e Fundação Cultural Palmares (Ministério da Cultura) e de agências internacionais como Fundação Ford (Estados Unidos), Oxfam (Inglaterra), EDE (Alemanha).

¹⁵⁵ PROJETO VIDA DE NEGRO, pp 40-41.

interesses das comunidades negras do Maranhão. Trata-se da Associação de Comunidades Negras Rurais Quilombolas (ACONERUQ), criada em 1997, filiada à Coordenação Nacional de Articulação das Comunidades Negras Rurais Quilombolas (CONAQ), que realiza os encontros, assim como vários projetos cujos objetivos abarcam a formação cultural e qualificação profissional de jovens, a regularização das associações quilombolas, o processo de identificação e mapeamento das comunidades quilombolas.

Em 2006, o maior evento desse segmento no Brasil aconteceu em Itapecuru-Mirim-MA, a 120 km da capital São Luís, quando foi realizado o VIII Encontro Estadual de Comunidades Negras Quilombolas do Maranhão, com a participação de mais de duas mil pessoas onde discutiram temas como Território e Identidade, além de prestarem homenagens ao líder da Balaiada, Negro Cosme.

Passadas quase duas décadas da publicação do Artigo 68, da Constituição Federal de 1988, e quatro anos da publicação do Decreto nº 4.887/2003, que regulamenta o processo de identificação, reconhecimento, demarcação e titulação das terras ocupadas por remanescentes das comunidades de quilombolas, atualmente, a luta continua nos âmbitos jurídico e educacional.

Ao longo desses anos, o processo de titulação da posse da terra caracteriza-se pela morosidade e pelos conflitos em várias regiões do país, e o que parecia apenas ameaça de não cumprimento da lei, em setembro de 2007, virou fato concreto, na audiência pública sobre o decreto acima citado, quando cerca de quinhentos remanescentes de quilombolas, de vários estados do país, compareceram a Brasília para discutir o Projeto de Decreto Legislativo (PDL) 44/2007 que, se aprovado, suspende o decreto nº 4.887/ 2003, o que significa lutar novamente para manter um direito já adquirido.

Assim posto, no presente, a situação das comunidades rurais negras gira em torno da necessidade de permanência na terra, com direito à titulação, bem como a todas as políticas públicas destinadas ao povo brasileiro, com destaque para a saúde e educação. A propósito, outra iniciativa do poder público, o Programa Brasil Quilombola, criado em 2004, sob a coordenação da Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR), tem como objetivo articular ações “transversais, setoriais e interinstitucionais”, juntamente com a sociedade civil. Apesar de dispor de um orçamento na ordem de R\$ 202,5 milhões, em 2006, teve uma atuação criticada pelo Instituto de Estudos Socioeconômico (INESC), visto que apenas metade dos recursos foram utilizados por várias razões: excesso de burocracia, conflitos indígenas, articulações políticas de fazendeiros e latifundiários que impedem a regularização da terra.

Do ponto de vista educacional, não basta a promulgação da Lei 10.639/2003, que torna obrigatório o ensino da História e Cultura Afro-Brasileira e Africana, é indispensável um programa de formação de professores que realmente ponha na pauta do currículo o que a historiografia omitiu durante séculos. Fazer acontecer um ensino que analise e discuta acerca do papel do negro na história do Brasil e do mundo é tarefa articulada entre educadores, diretores, pessoal de apoio pedagógico e administrativo da escola e membros das comunidades. Isso implica uma outra luta para a qual todos, e não somente os negros e/ou as comunidades remanescentes de quilombolas, são convocados a fazerem uma releitura da história brasileira.

De um modo geral, caracterizam esses povoados o sistema de uso comum da terra, base essencial para um modo de vida “norteado por valores, onde os laços de consanguinidade e compadrio têm relevância com cumprimento de ritos recebidos dos antepassados”, como veicula o site do CNN-MA. Logo, é possível afirmar que se constitui elemento aglutinador no processo de preservação de uma identidade étnica, cuja ligação com o passado contribui para a manutenção de práticas sociais e culturais singulares em um espaço próprio onde prevalece o uso coletivo de bens materiais e imateriais que compõem um patrimônio simbólico, preservado pela memória também coletiva.

Assim sendo, essas comunidades negras rurais têm empreendido uma luta pelos direitos à liberdade, cidadania e igualdade, no conjunto das reivindicações pela posse da terra – bens considerados sagrados e formadores de uma identidade étnica. Demanda essa legítima, na medida em que o Estado brasileiro contraiu uma dívida secular com a população negra, formando assim, juntamente com outras classes sociais marginalizadas, o que Ariano Suassuna chama de Brasil real em contraposição ao Brasil oficial das classes privilegiadas.

3.2 Vendo e ouvindo o mundo quilombola

O fascículo da Nova Cartografia Social da Amazônia traz um mapa que mostra as comunidades quilombolas situadas em três municípios – Caxias, Matões e São João do Sóter – compondo a regional de Caxias,¹⁵⁶ isso ocorre porque o mapeamento da ACONERUQ não leva em conta a divisão político-administrativa, mas o espaço de relações e articulações das comunidades rurais negras, extrapolando, por isso, as fronteiras municipais. Assim sendo, o espaço da pesquisa abrange quatro comunidades: Jenipapo onde residem 32 famílias (distante

¹⁵⁶ A sede da regional fica na cidade de Caxias distante 360 km da capital São Luís.

45 km de Caxias), Mandacaru dos Pretos, com 228 famílias (distante 55 km), Cana Brava das Moças, com 62 famílias (distante 50 km) e Olho D'Água do Raposo que possui 32 famílias (distante 32 km) (anexo 1).

As visitas foram precedidas de dois encontros, em setembro de 2007, no Centro de Estudos Superiores de Caxias-Universidade Estadual do Maranhão, ocasião em que foram dadas as explicações sobre a pesquisa, para Rosa Maria Barroso da Conceição, Manoel Moura da Silva e João Batista da Rocha Santos, representantes caxienses da ACONERUQ e moradores dos povoados Olho D'Água do Raposo, Jenipapo e Gameleira, respectivamente, que se colocaram à disposição para fornecer esclarecimentos sobre as comunidades.

Nos contatos iniciais, os representantes fizeram muitas perguntas sobre a pesquisa, deixando transparecer uma certa desconfiança e, ao mesmo tempo, um misto de esperança acerca da possibilidade da Universidade ajudá-los de alguma forma.¹⁵⁷ O fato de estarem em constante envolvimento com organização de associações, com trâmites de documentação junto ao INCRA, com Sindicatos, coloca-os em rota de colisão com proprietários de terras e até com lavradores que não querem participar da luta em que estão inseridos. Portanto, deixaram claro que gostariam de nos acompanhar, para apresentar as pessoas e colaborar no que fosse necessário.

Para situar Caxias, começamos por dizer que é a terceira cidade do Estado, pertence à Microrregião do Leste Maranhense, possuindo uma área de 5.290,2 km² e 143.682 mil habitantes (Censo de 2005). A economia do município gira em torno do funcionalismo público estadual e municipal, sendo que na zona rural destacam-se, na agricultura, os cultivos do arroz, feijão, mandioca, milho e cana-de-açúcar; na pecuária, é forte a criação de bovinos, suínos e aves.

Mas nem sempre foi assim. A posição geográfica e o fato de ser banhada pelo Rio Itapecuru¹⁵⁸, a transformou, durante toda a segunda metade do século XVIII e início do século XIX, em “empório do sertão”¹⁵⁹, passando a ocupar o segundo maior centro comercial do Maranhão, perdendo apenas para a capital. O fim da escravidão bem como os ideais republicanos trouxeram decadência ao período colonial. Entretanto, ao final do século XIX, fortemente ligada ao fabrilismo têxtil, as ideias de modernidade aportaram em Caxias através da implantação de fábricas de tecidos, chegando a cidade a ser denominada de Manchester

¹⁵⁷ Nesses meses todos de convivência, tem sido comum pedirem orientação sobre documentação. Como eles pretendem fazer um documentário e escrever um livro sobre a história das comunidades, solicitaram nossa colaboração para interceder junto à Secretaria de Educação e à própria Universidade.

¹⁵⁸ Além de vários riachos circundarem a cidade, há uma fonte de água mineral não explorada.

¹⁵⁹ Sendo entreposto, para Caxias, deslocavam-se sertanejos confinantes para venderem algodão, sola, couro, fumo, escravos, gado, cavalos que levavam em troca produtos vindos até da Europa.

Maranhense. Sobre este período, Jordânia Maria Pessoa faz uma análise em sua dissertação de Mestrado, em que assim resume a situação daquela época: “Nesse afã de progresso, o mundo ‘*belle époque*’ penetra no universo caxiense com a implantação das indústrias têxteis. Esse advento gerava a constatação de que Caxias havia rompido com um passado socioeconômico decadente e de que havia penetrado no mundo do progresso e da civilidade.”¹⁶⁰

Passada a época áurea da indústria fabril, Caxias ainda vivenciou, até fins do século passado, novo surto de desenvolvimento econômico com a implantação de indústrias de grande porte de óleo de babaçu, estando atualmente desativadas, o que é pouco compreensível, visto ser o Maranhão o Estado onde há a maior concentração de palmeiras nativas, riqueza que devidamente explorada colaboraria com o desenvolvimento da região. Nos tempos atuais, destaca-se uma fábrica de cerveja, de âmbito nacional, instalada desde 2001.

A estrutura fundiária de Caxias caracteriza-se pela predominância de grandes proprietários de terra, o que gera muitos conflitos com os donos de minifúndios, dentre estes os remanescentes de quilombolas. De certo modo, a estagnação das técnicas de produção e esgotamento do solo constituem-se dilemas para os pequenos lavradores, apesar da riqueza do solo. O município possui um quadro migratório preocupante, no sentido zona rural para zona urbana, o que tem provocado um inchaço na periferia da cidade e, conseqüentemente, tem elevado os índices de violência, conforme informações da Secretaria de Segurança e da Pastoral da Terra.

A cultura caxiense destaca-se no âmbito estadual e nacional, principalmente, no que diz respeito à literatura tão bem representada por Antônio Gonçalves Dias, Joaquim Vespasiano Ramos, Raimundo Teixeira Mendes, César Augusto Marques e Henrique Maximiliano Coelho Neto que dá nome à Academia Caxiense de Letras. Aqui desenvolveu-se intensa atividade de imprensa, já a partir do final do século XIX, chegando-se a publicar cerca de quarenta jornais até os dias de hoje.

A distância das comunidades em relação a Caxias varia de 30 a 60 km, todas com acesso pela estrada MA-034 que, por sua vez, liga-se às estradas vicinais, algumas com facilidade de acesso, outras menos, de modo que não se constituem comunidades isoladas. Algumas possuem escolas razoáveis, outras taperas que caem se o inverno for rigoroso como nos últimos dois anos ou ainda há casos em que a escola fica em outro povoado próximo, de modo que as crianças precisam deslocar-se a pé. A maioria das residências possui energia

¹⁶⁰ PESSOA, Jordânia Maria. *Entre a tradição e a modernidade: a belle époque caxiense: práticas fabris, reordenamento urbano e padrões culturais no final do século XIX*. Imperatriz: Editora Ética, 2009, p. 49.

elétrica, portanto a televisão está presente em várias casas. Em algumas comunidades existem telefones públicos, cujas cabines são zeladas como se fossem bens de propriedade particular. Não há postos de saúde, por isso é comum homens e mulheres viajarem para a sede, ocasião em que aproveitam também para fazerem compras no comércio local.

Embora as pessoas das comunidades mantenham um trânsito com a cidade, é possível evidenciar que tudo na zona rural segue num ritmo lento que dá a impressão de que o tempo passa devagar e que há preservação de um modo de vida ainda bem singular. Casas com portas sempre abertas; crianças brincando à vontade nos terreiros (anexo 2); a divisão tradicional do trabalho, com os homens na roça e as mulheres nos afazeres domésticos e na quebra do coco (anexo 3); as conversas na porta das casas à tardinha (anexo 4); a manutenção de símbolos do passado escravagista (anexo 5); o trabalho artesanal (anexo 6); e resistência ao modismo (anexo 7).

O cotidiano dessas comunidades é marcado pelo sentido do trabalho relacionado à terra, isto é, pelo tempo de roçar, tempo do plantio, tempo da colheita, tempo de espera pelo inverno e pelo verão, dos quais dependem, para começar o ciclo a cada novo ano. Tudo isso na simplicidade do saber e do fazer, sem muita complicação, mas com as dificuldades de sempre como a semente que o governo ficou de mandar e o vereador tal levou para o povoado onde moram seus eleitores, que também desviou o poço artesiano; é a desilusão com a demora da regularização das terras; é o gado do proprietário de posses que entrou na roça e destruiu tudo etc.

O cultivo da terra e outras formas de produção caracterizam-se pelo uso comum, em que combinam a apropriação privada e coletiva, pois somente é individualizado o produto do trabalho de cada família sobre a terra (as colheitas), o preparo da mandioca (farinha) e as árvores frutíferas. Essa forma de trabalho com a terra, em que todos possuem e lucram, certamente, constitui-se um dos elementos mantenedores de uma coesão social muito forte a integrá-los, a fortalecê-los nas ações implementadas com a ajuda da ACONERUQ.

Os conflitos não se resumem a essa esfera, às vezes, estão dentro de casa, como problemas familiares de filho que não quer saber de roça, que rouba, que fugiu de casa, que foi embora para São Paulo e não deu mais notícias. Nesse contexto, em que homens e mulheres vão falando de seus cotidianos, são lembrados regras de condutas, valores cristãos, comparações com um passado em que a autoridade familiar tinha um poder extremo, num saudosismo em que o presente apresenta-se pior, em suas avaliações, com relações deterioradas, costumes diferentes, como revela a fala do Sr. Francisco de Assis dos Santos ao lembrar da infância em que dava a bênção para todos os adultos que encontrava na estrada.

Porém, nem tudo é lamentação, em todas as comunidades há terreiros de macumba, locais onde comemoram os dias consagrados às entidades, há igrejas onde realizam festejos dos santos, há casas de festas onde dançam o baião. Curioso é que também são realizadas festas com bandas pequenas, em finais de semanas, quando acontecem torneios de futebol. É o antigo e o novo num mesmo cenário como que para atender às diferentes gerações, à diversidade da demanda.

Do ponto de vista da tradição cultural, vale mencionar os festejos do Divino Espírito Santo¹⁶¹, como festas das senzalas que, de geração em geração, permanecem até hoje, com a participação efetiva de adultos, jovens e crianças (anexo 8). Ao participar desse evento, evidenciamos a seriedade, o envolvimento, a demonstração de fé com que celebram o ritual, com que cantam as músicas e proferem as rezas, às vezes, até chorando tal a contrição sentida.

Ressaltamos o respeito aos idosos detentores do conhecimento acerca do ritual da Festa do Divino, da dança do baião e das histórias/estórias da comunidade, ficando evidente durante o banho da imagem do Divino, figura de uma pomba de prata que, segundo informações, possui mais de 300 anos, sendo mantida nos altares de algumas casas (anexos 9 e 10). Os homens que executam as músicas usam camisas vermelhas – cor da bandeira que representa o Divino – e um artefato de madeira para apoiarem os braços, uma vez que a imagem circula em todas as casas da comunidade, sendo essas visitas importantes pelo significado religioso: casa visitada, significa casa abençoada o restante do ano (anexo 11).

Na contramão dessa demonstração de apego às tradições, observamos que o currículo escolar, implantado nas comunidades pesquisadas, ignora essas manifestações culturais, pois as narrativas não são contadas nas escolas, as festas não são incluídas no calendário de comemorações, nem tampouco o problema de reconhecimento das comunidades enquanto quilombolas são discutidos por diretores e professores. É o saber de uma geração inteira que a instituição desconhece. É o retrato da história não valorizada e, conseqüentemente, de uma cultura que não se extingue porque resistência tem sido o motor de suas vidas a sustentar ações das mais simples (a Festa do Divino Espírito Santo, a Festa do Santo Reis, por exemplo) às mais complexas (a luta pelo direito à terra).

Por essa razão, o ideal seria o sistema educacional do município implementar um currículo que reconheça e respeite a diversidade étnico-racial, que parta, em primeira mão, do

¹⁶¹ Festa maranhense, de origem afro-brasileira, em que a figura do Divino é homenageada, numa mistura do sagrado e profano, assumindo diferentes formas de manifestação no Estado. Na região dos Cocais, os foliões e caixeiros realizam festejos, participam de ritos fúnebres, fazem encontros de cantadores, tudo com muita fé e devoção. Cf. Festa do Divino Espírito Santo: IN: NUNES, Izaurina de Azevedo (org.) *Olhar, memória e reflexões sobre a gente do Maranhão*. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2003.

estudo dos elementos formadores do conceito quilombola; dos espaços; das formas de organizações; das culturas e das formas de religiosidade; uma vez que da compreensão e do conhecimento é possível redimensionar concepções arraigadas graças ao paradigma eurocêntrico desde o Brasil colônia.

Tudo é relatado em meio às histórias do lugar, da escravidão, da Balaiada, de Trancoso (nome mais usado), de Camonge, do tempo em que os animais falavam, revelando um jeito de ser quilombola, que passa por um sentimento de compartilhamento de saberes, em que a memória vai sendo instigada para trazer do passado fatos distantes, mas que tem tudo a ver com o presente, afinal as vozes lembradas são do pai, da avó, do bisavô, de uma tia, alguns já mortos, outros vivos cujas estórias são lembradas.. Estas, quase não se ouvem mais, lembra D. Clarice Maria da Conceição, pois, atualmente, segundo ela, as crianças não querem ouvir gente velha.

É comum ouvi-los falar do exercício de contar estórias como coisa do passado, incompatível com o presente que não oferece mais as condições para tal, pois, segundo alguns depoimentos, a chegada da televisão na zona rural constitui-se empecilho para reproduzir a imagem que vivenciaram na infância, uma vez que, de acordo com suas lembranças, o ato de contar estórias pressupõe hora certa (à noite) e, às vezes, até período (semana santa) e um público ouvinte (crianças e jovens). Por essa razão, alguns manifestaram surpresa quando indagados sobre as estórias, pois segundo eles, ninguém tem mais interesse por essa prática.

A fala de uma narradora, D. Maria Barbosa da Silva, ao dizer que antigamente tinha muito mato onde aparecia muita coisa “feia e assombrosa”, tem relação com mudanças na geografia das comunidades como um dos fatores para certos personagens não aparecerem mais, não povoarem mais o imaginário das pessoas, como o lobisomem, por exemplo.

É curioso que, em todas as comunidades visitadas, as pessoas saibam quem conta estórias, e não raro, o mesmo nome é citado várias vezes, portanto, essa atividade não está esquecida como querem fazer crer as pessoas entrevistadas. Participando de uma conversa durante um adjunto de coco¹⁶², uma moradora afirma que D. Rita Nunes conta muita estória, assim concluímos: esse pode ser um dos momentos em que essa prática acontece, bem como durante o serviço na roça, nas caçadas, nas pescarias, nos velórios.

A contação de estória estabelece uma dinâmica em que uma estória puxa outra, ora diferente, ora semelhante, mas com variações, às vezes em contraposição à outra, como a narrativa contada pelo Sr. Antônio Paulino dos Santos em que a morte engana o homem, ao

¹⁶² Reunião de mulheres que juntam o coco no quintal de uma delas, quebram juntas e o coco quebrado fica com aquela que sediou o adjunto, depois farão o mesmo nas casas das outras, de modo que todas são beneficiadas.

que, imediatamente, Sr. Francisco Nunes de Almeida contou outra em que a morte é enganada. Enquanto saber comum, o conto popular circula, criando uma imagem apropriadamente definida por Francisco de Assis de Sousa Lima:

Circulante como o anel que passa de mão em mão, o conto possui portadores. Não há quem o administre, senão o próprio público que o tenha cultivado. É matéria de tempo livre, e é cadência no espaço lúdico da ocupação. Próximo do sonho, é sentinela da vigília. Fantasia e imagem, é também veículo do real¹⁶³.

E assim, a tradição oral se faz presente, mais viva do que nunca, sempre se renovando, atualizando-se, confirmando o que disse Renato Almeida¹⁶⁴ sobre o fato folclórico caracterizar-se pela espontaneidade e pelo poder de motivação sobre as pessoas de uma coletividade, contrariando aqueles que o veem como sobrevivência. E no cerne do ato de contar estória está a oralidade, enquanto força viva, contemporânea, a estabelecer o elo entre passado e presente.

Qual a função do contar e o ouvir estórias? A própria fala dos narradores aponta algumas questões. Várias fontes disseram que, quando crianças, tinham medo dos enredos de assombração, do lobisomem, do pé-de-garrafa, de alma penada, o que faz subentender que os contos exercem um fascínio tanto para quem ouve como para quem conta, visto estabelecer com o ouvinte uma conexão com a imaginação. Pelo caráter lúdico, também pode situar-se no âmbito da brincadeira; por trazer momentos engraçados, pode ser recreação; por veicular regras, exemplos, pode ensinar sem querer e, além disso, o conto:

[...] é depositário de singularidades em relação a outras formas de diversão popular, dado o caráter formador e universalizante de que mais especialmente se reveste. Não atingindo a dimensão de espetáculo, seja de cunho religioso, misto ou profano, nem a movimentação coletiva comum aos folguedos infantis, a prática do conto se orienta pela escuta de um público diante da figura central do contador, numa concentração participante, em que o ponto básico é o silêncio¹⁶⁵.

O destaque que o autor atribui ao narrador tem toda a razão de ser. Detentor de um saber, veicula um discurso vivo, com a autoridade de quem conserva a força da palavra que, mesmo depois de muito tempo, se dá à nova escuta, à nova interpretação, a novos sentidos. Considerada por Walter Benjamim “forma artesanal de comunicação”, a narrativa faz do narrador um artífice da tecedura do discurso, isto é, “falando das coisas perfeitas que se

¹⁶³ LIMA, Francisco Assis de Sousa. *Conto popular e comunidade narrativa*. São Paulo/Recife: Terceira Margem/Editora Massangana, 2005, p. 46.

¹⁶⁴ ALMEIDA, Renato. *A inteligência do folclore*. Op. cit.

¹⁶⁵ *Conto popular e comunidade narrativa*, p. 55.

encontram na natureza, pérolas imaculadas, vinhos encorpados e maduros, criaturas realmente completas”, o narrador descreve-as como o resultado precioso de uma teia de causas análogas entre si. E mais, recorrendo à própria experiência e à alheia, “assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer”¹⁶⁶.

Vale lembrar de que o narrador implica a existência do ouvinte, estabelecendo, desse modo, um palco onde se dá um embate com a palavra e que Paul Zumthor denominou de *performance*, – a transmissão e recepção – e como tal é um elemento tão importante da forma narrativa quanto constitutivo dela. Baseado nessa premissa, Frederico Fernandes afirma:

A performance é, então, um momento de fascínio, articulada pela mistura de códigos e diversidade lingüística, envolvendo não somente pela fábula, mas também pela maneira como é transmitida. O olhar, o silêncio, o franzir da testa, as mãos, o riso, objetos próximos, sons guturais, a fala. Cabeça, tronco e membros. O corpo é um turbilhão de mensagens, que ressoa códigos impraticáveis na escrita¹⁶⁷.

É necessário esclarecer, por fim, que, executando o papel de pesquisadora, temos interesse mais na forma como o discurso quilombola é construído do que numa recolha, denominação inadequada oriunda da ciência, como analisa o autor acima citado, pois longe de ser um fenômeno à disposição do cientista para ser estudado, a fonte oral deriva de um processo de “construção”, ou melhor:

Há uma predisposição do narrador para erguer seu discurso e do entrevistador para participar desse jogo comunicativo. O registro, por mais que o entrevistador se mantenha calado, dá-se em virtude de um discurso específico concebido pelo narrador para responder (ou pelo menos tentar responder) às próprias inquietações, pois é pelas respostas e interpretações conferidas ao mundo que o cerca que ele encontra uma identidade¹⁶⁸.

Apresentaremos, pois, os remanescentes de quilombolas, em seus cotidianos, narrados por suas próprias vozes.

¹⁶⁶ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp 197-221.

¹⁶⁷ *Entre histórias e tererês: o ouvir da literatura pantaneira*, p.28.

¹⁶⁸ FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. *A voz e o sentido: poesia oral em sincronia*. São Paulo: Editora UNESP, 2007, p. 160.

3.3 Instalando as vozes quilombolas

Embora o foco da nossa pesquisa seja as narrativas populares, destacaremos trechos das entrevistas para, de uma forma resumida, apresentar os membros das comunidades em seus cotidianos. O que mais chama atenção nos relatos dos entrevistados é a relação que mantêm com a terra, sejam aqueles situados num passado distante ou mesmo no presente, numa demonstração de que constitui-se um dos elementos identitários a nortear mais fortemente a visão de mundo, crenças, desejos, perspectivas de futuro, verificáveis nos discursos e ações do dia-a-dia. Durante a Oficina de Mapas, em Caxias, em 2006, isso foi constatado pelos membros da ACONERUQ que assim registraram:

Seus atos e falas ressaltam: o sentimento de autonomia, a preservação de ‘reliquias’ históricas, a memória da escravidão através da toponímia (lugares chamados explicitamente de *Quilombo*, de *terras de preto* e de *refúgio*), a genealogia que remete à descendência de escravos, a religiosidade de matriz africana, as festividades e as práticas de construção de uma territorialidade específica. Na fala dos agentes, esses elementos aparecem tanto em separado quanto agrupados de maneira sistêmica (itálicos do autor)¹⁶⁹.

O sentimento de autonomia é relevado quando relatam, desde longas datas, como tem sido a luta pela terra que simboliza, do ponto de vista coletivo, um bem indispensável às comunidades, cujo valor é transmitido de geração para geração¹⁷⁰:

Nós somos negros mesmos com vida sofrida, essa quantidade de negro foi sofrida bastante, com conflito de terra. A minha família agüentou, pesá que eu não estava aqui nessa época... eu não tava na luta, dos fazendeiros que queriam tomá nossas terras, que a terra é realmente nossa, por direito era nossa, mas a juíza foi comprada e deu diversas causas para os fazendeiros, foram cinco causas, a causa foi perdida, mas mesmo assim a gente não se deu por vencida.. (ENTREVISTA: Antônio Paulino dos Santos, 68 anos, Quilombo Mandacaru dos Pretos).

Pra você vê não é só uma questão nossa, dos quilombolas, mas de muita gente que teve jogado nas periferia da cidade, das grandes cidades, das pequenas cidades viu? A importância de uma área de chão pra eles trabalharem, pra nós trabalhá, sabe por quê? Porque se nada o cidadão fizer, a gente tem o pão de cada dia e se a gente tem o pão de cada, com certeza as coisas vai melhorá, fica mais fácil....(ENTREVISTA: Francisco de Assis dos Santos, conhecido por Diá, 61 anos, Quilombo Jenipapo).

A terra não sendo coletivo, as coisas ficam mais difícil, com o trabalho da Associação dos Agricultores e Agricultora Familiar Quilombola, tá com 2 anos, o processo pra nós receber o título da terra tá em andamento... (ENTREVISTA:

¹⁶⁹ PROJETO NOVA CARTOGRAFIA SOCIAL DA AMAZÔNIA. Série: Movimentos sociais, identidade coletiva e conflitos. Fascículo 8. Quilombolas de Caxias do Maranhão. Caxias, maio de 2006, p. 5.

¹⁷⁰ As entrevistas foram gravadas e transcritas, preservando, dentro do possível, o modo como falam os entrevistados.

Francisco Nunes de Almeida, de 44 anos, conhecido por Chico Brasinha, Quilombo Mandacaru dos Pretos).

Meu pai era um nego veio, trabaiaador, fazia cada paiol de arroz, de algodão, um quarto assim cheio de algodão, aí nós ia apanhá, mais a mamãe, mamãe era uma veia, ela surrava minino que queria ir pa roça, hoje minino num quer ir pa roça... Eu ia escondida quando ela dava fé, ô menina eu podia te bater, mas como tu veio trabaiaá, vai trabaiaá, aí eu aprendi a trabaiaá, numa condição, que tô veia e aonde que quero ficá em casa? (ENTREVISTA: Clarice Maria da Conceição, vulgo Binoca, 79 anos, Quilombo Jenipapo).

Porém, a terra assume uma representação que extrapola a questão da sobrevivência, visto que se apresenta como elemento de coesão social, de ligação com os ancestrais, através da preservação de relíquias como ruína, cacimba, cemitério (anexo 12), dobradiça de casarão de senhor de escravos (anexo 13):

[...] o cemitério continua dentro da terra dele¹⁷¹. Meus pais, os troncos velhos ta lá dentro enterrado... o cacimbão também, tenho fé em Jesus que Deus não vai deixar eu morrer antes de libertar ele, pra isso eu tô trabaiaando em cima de disso... Deus vai me segurar mode vê se eu consigo libertá esse cacimbão. Por que que eu digo essas palavras pra senhora?... porque quando Deus me colocou nessa terra a primeira água que eu bebi foi desse lugar, não só eu como muitos... é uma água mineral, água boa, que foi de diversas pessoas... (ENTREVISTA: Antônio Paulino dos Santos, 68 anos, Quilombo Mandacaru dos Pretos).

Aqui tem o problema do cemitério que tá cercado pelo homem acolá, e meu avô dizia antes de morrer (morreu com 70 anos) que não queria ser enterrado no cemitério cercado pelo fazendeiro porque pra ele era como se ficasse preso, então foi ele o primeiro a ser enterrado no novo cemitério. (ENTREVISTA: Francisco Nunes de Almeida, de 44 anos, conhecido por Chico Brasinha, Quilombo Mandacaru dos Pretos).

A minha mãe nasceu no Quilombo, meu pai no Bananal, minha vó por parte de pai, ela tem 88 anos e morava numa feitoria, mas ela num era escrava.. Ela tem um pote grande, grande. Ela dança baião e até hoje canta excelência¹⁷² em enterros. (ENTREVISTA: Rosa Maria Barroso da Conceição, 32 anos, articuladora da ACONERUQ, Quilombo Olho D'Água do Raposo).

A escravidão aparece não apenas nas referências toponímicas mas, sobretudo, através de relatos tristes, curiosos, resumidos ou com riquezas de detalhes, num exercício orientado pela memória que traz a voz dos antepassados e lembranças da infância:

Arcancei muita gente que sabe de cativoiro, minha mãe foi criada junto com o povo do cativoiro, era negra veia também, mas num foi cativa. E bem aqui nesse Ferrão teve uma feitoria de nego, o feitor, chamava-se ele...era o ... como era o nome dele? O bicho já morreu... faz tempo (pergunta pra filha, demonstrando que contava essa estória para os filhos). Num sabe, não, costumada ver eu contá. Morava a

¹⁷¹ Do fazendeiro com quem os técnicos do INCRA têm mantido negociação para delimitar a terra, deixando para os remanescentes de quilombolas o cemitério e uma cacimba como era anteriormente.

¹⁷² Cantiga de velório sem acompanhamento instrumental.

finada Germana essa bebeu um bule de café com sal que o branco deu pra ela. Os pareceiro dele vieram visitar ele, num sabe? Aí mandou ela passar o café, aí ela passou avexada mas invés de botar açúcar, botou foi sal, que quando eles tumaram o café, só fizeram levantá. Aí ele precurou o que foi, eles num disseram nada, também eles só fizeram amuntá nos animal, foram embora. Que é certo que... aí quando eles saíram, ele foi experimentá o café e o café tava salgado, viu? Aí ele botou o café pra ela beber todim, mas foi uma saúde pra ela, porque ela viveu 115 anos, viu? Com 115 anos tá vendo, ela infia uma agulha, viu? O que é certo é que essa eu arancei e vi ela contá não foi só uma vez nem duas. Ela cansou de dizer: olha, meu filho, quem num sabe o que é cativa.... eu quase morro, bibi um bule de café com sal, mas ainda tô viva. Eles abriram um cacimbão grande, era três braças de largura, e quando o branco tava danado, eles faziam ele saltar lá po outro lado debaixo de taca, e o que é certo que por aí vem vindo assim que quando surgiu a forria, muitos negos morreram de alegre, saltavam, saltavam, que ficaram com pé inchado, mas tem muita gente aí que num quer ser nego, mas teve deles que os pais foram cativos. (ENTREVISTA: Raimundo José da Silva, 77 anos, conhecido por Raimundo Geraldo, Quilombo Jenipapo).

A D. Ana, ela era das mais velha, ela já não é mais viva, ela disse que o carrasco dali, era parente dela, dos troncos velho, quando o nego fugia dali, fugia pro brejo, ele mandava atrás pra bater... ali onde tem o cruzeiro, era o lugar dos castigos. Ali era a feitoria mesmo de executá os negro. (ENTREVISTA: Expedito Cardoso da Silva, 63 anos, Quilombo Cana Brava das Moças).

Minha mãe contava muita história triste, mas num quero contá essas histórias não.... (ENTREVISTA: Raimunda Vieira do Nascimento, 88 anos, Quilombo Olho D'Água do Raposo).

A genealogia é invocada com nomes, características físicas, psicológicas, explicações sobre nomes das comunidades, sobre as relações entre brancos e negros, tudo isso a reforçar o sentimento de pertença à comunidade:

A minha bisavó chamava-se Martinha, ela serviu no cativeiro. Meu bisavô materno chamava-se Antônio de Aristarco. Quando essas moças vieram de Portugal, direto pra Caxias, elas sabendo que tinha essa terra nacional... Meu bisavô já morava lá, aí elas foram e tiraram 2.400 hectares de terra, aí elas passaram a dominá como delas, aí os negro foram trabaiá quando libertaram os negos, elas ficaram sem ninguém e foram embora pra Caxias e lá morreram. Elas eram muito fina, não tinha contato com negro. Só o Benedito, o feitor, ele a mulher D. Martinha, minha bisavó. (ENTREVISTA: Nazaré Costa dos Santos, 65 anos, Quilombo Cana Brava das Moças).

Nós nunca saímos daqui pra lugar nenhum... Eu vi ainda um pedaço da casa veia, era grande... Dizem que o castigo era grande, inclusive ainda tem uma cerca de preda feita por eles (escravos), um resto... Lá embaixo na lagoa, tem um mato, cana brava, que num serve como a cana, acredito que seja por causa disso que chama Cana Brava. O meu avô, pai do meu pai, José Maria, a mãe dele, era branca, era solteira e num quis descobrir, teve ele lá e botaram numa bandeja, lá no alto da Cana Brava, onde tem o cruzeiro, lá tinha um pé de árvore, que chamava jenipapo, uma sombra muito bonita, sei que aí botaram o menino pra lá, acho que ela mesma, a mãe do menino botou a empregada pra ficar prestando atenção, não deixar bicho carregar, aí certo que inventou que o menino tava chorando e mandou a nega reparar o que era aquilo, a empregada foi e disse é um menino ali, numa bandeja, bem alvim, dos olhos azuzim, todo enfeitadinho, de cordão e tudo e pois vai buscar pra gente ver, aí ela foi a empregada, aí trouxe, aí quando viram lá, aí o menino bem alvo, dos olhos azul, de família de gente branco como eles lá, aí criaram, que era o

pai do meu pai, foi nascido e criado e morreu não sei com quantos anos, aí meu pai morreu com 81, nascido e criado aqui, minha mãe nascida e criada aqui, morreu com 75. Somos doze irmão, o mais novo é eu que já tenho 52 anos. (ENTREVISTA: Raimundo Costa dos Santos, conhecido por Raimundinho Majó, de 52 anos, Quilombo Cana Brava das Moças).

Eu tinha um tio, por nome Zé Baú. Zé Baú era irmão de minha vó. Esse negro veio, preto, preto mesmo, bem preto e encapetado. Ele chegava num lugar que tinha uma roda de gente. Zé Baú chegou! Todo mundo queria ver o que ele tava conversando. (ENTREVISTA: Antônio Paulino dos Santos, 68 anos, Quilombo Mandacaru dos Pretos).

Eu nasci e me criei no Mandacaru, os meus avós moraram aqui e os pais deles também, minha mãe tem 80 anos. (ENTREVISTA: Francisco Nunes de Almeida, de 44 anos, conhecido por Chico Brasinha, Quilombo Mandacaru dos Pretos).

A minha vó, ela me contava que no dia que nasceu... foi com três dias ou três mês foi findado a questão do cativo, então eles foram criado por pessoas por fazendeiro... então eles foram criado assim, mas já fora do cativo, alforriado... (ENTREVISTA: Francisco de Assis dos Santos, conhecido por Diá, 61 anos, Quilombo Jenipapo).

As referências às histórias de Trancoso também estão relacionadas aos antigos, ao passado, tempo diferente dos tempos atuais, em que a televisão já se faz presente e as crianças têm outros interesses:

Essas história prosseguiram muito até depois do desenvolvimento. Depois que as coisas começaram a desenvolver, as pessoas a ter mais conhecimento foi acabando essas histórias, o povo foram... Antes os veios contavam pras crianças, era uma forma de ter mais contato humano com os filhos, juntava um horror de menino, se era de conversá besteira, inventava aquela história de Trancoso, os meninos se intertiam que dormia. De primeiro existia... no tempo deu menino que saia na estrada que encontrava um nego veio com um patoá (pra botar munição)... de primeiro todo mundo usava.... tinha uns que era uns monstros (grande), quando os meninos via de longe.... bença meu tio. Hoje as crianças não respeita mais os mais vei..(ENTREVISTA: Francisco de Assis dos Santos, conhecido por Diá, 61 anos, Quilombo Jenipapo).

Eu tinha uma tia, Clarinda, rezadeira, no mês de maio e com a lua bonita ela contava muita história.... (ENTREVISTA: Francisco Nunes de Almeida, de 44 anos, conhecido por Chico Brasinha, Quilombo Mandacaru dos Pretos).

Pois é, essa é uma história de Trancoso que vejo falando assim, que eu via meus avô, o pessoal mais velho contava. (ENTREVISTA: Maria Barbosa da Silva, 61 anos, Quilombo Cana Brava das Moças).

Menino de primeiro era bicho égua, agora hoje... assim mesmo na idade que tô, me lembro, minha mãe dizia... já hoje eu tô veia, ninguém quer conversar comigo. Tem vez que as meninas tão conversando e eu chego e digo: O que vocês tão conversando? A senhora num entende. Eu tô veia, não conversam em minha vista, não! (ENTREVISTA: D. Clarice Maria da Conceição conhecida por D. Binoca, 79 anos, Quilombo Jenipapo).

Se os relatos do passado relacionados ao período anterior e pós-escravidão revelam o horror de um ser humano escravizar seu semelhante, os relatos, dos últimos vinte anos, revelam conflitos que não giram apenas em torno da luta pela manutenção da terra, mas pelo reconhecimento, por parte do poder público, da propriedade garantida pela Constituição Federal, uma vez que “há comunidades cujas áreas ainda estão em poder daqueles que se autodeclararam ‘proprietários’, e as famílias são forçadas ao aforamento, obrigadas a pagar ‘renda’ para permanecerem na terra”¹⁷³.

Numa análise ligeira da situação atual, conforme dados da ACONERUQ, confirmada por seus representantes em Caxias, a região possui: três comunidades tituladas; sete cumpriram parte das etapas e esperam reconhecimento definitivo; onze já estão autodefinidas; e três encontram-se em processo de autodefinição.

O processo desenvolvido pela entidade consta de visitas às comunidades, encontros preliminares com representantes de Associações (quando não há são tomadas as providências no sentido de criá-las) e a realização de oficinas, em que são lidos textos referentes à história da escravidão (líderes, batalhas, datas importantes etc.) enfim, o papel do negro é discutido à luz de um outro vetor – o do protagonismo – como estratégia para tornar visível sua participação na vida social e política do país. Essa estratégia constitui-se fundamental na medida em que vai na contramão do processo denominado por Florentina da Silva Souza de “invisibilidade” do afro-descendente no Brasil. Segunda a autora, com formatos variados na vida pública e privada, nos setores econômicos e políticos-sociais, essa invisibilidade é paradoxal quando se verifica o numeroso contingente populacional de negros e mestiços, como também o fato de, sendo visíveis no tecido social, as tradições e marcas culturais de origem africana estão presentes e até citadas nos discursos institucionais e alternativos, no entanto, quando se discutem as motivações políticas definidoras dos lugares e espaços sociais que lhe são destinados, são usadas justificativas redutoras de cunho econômico ou social.

Ou seja, as questões acima não são analisadas como resultado do processo histórico de exclusão das oportunidades educacionais e de trabalho a que o negro foi e continua sendo submetido. Acrescenta a autora que:

A invisibilidade social do afro-brasileiro manifesta-se, ainda, na incapacidade de enxergá-lo fora dos papéis sociais a ele destinados pela sociedade. Em determinados papéis, a presença do afro-descendente é ‘naturalizada’; na maioria das cidades brasileiras vê-se como ‘normal’, por exemplo, um número majoritário de negros

¹⁷³ PROJETO NOVA CARTOGRAFIA SOCIAL DA AMAZÔNIA, p. 9.

exercendo funções de subalternidade em empregos de baixa remuneração, circulando pelo centro da cidade e pelos chamados bairros nobres no exercício de tais funções, situações em que quase não são notados como pessoas, fazem parte do cenário – são invisíveis¹⁷⁴.

A estratégia da ACONERUQ, portanto, é o uso de um discurso para construir a autoimagem e a autoestima positivas, em contraposição ao discurso estereotipado da inferioridade, da incapacidade do negro, cristalizado no imaginário ocidental, afinal enquanto meio de exercício do poder, o uso do contradiscurso, numa espécie de antídoto, possibilita o desvelamento, nos discursos instituídos, da sua unilateralidade. Isso é uma forma de resistência com efeitos práticos para os desdobramentos estabelecidos pela entidade. É necessário que os membros das comunidades sintam-se, enquanto grupo social, construtores de um discurso identitário, por isso, nas oficinas, a memória histórica é estimulada para fixar tudo que, no passado, serviu para dar feição às suas diferenças étnicas e culturais, que formam uma tradição, às vezes, ignorada pela tradição oficial.

Assim, para além da questão da terra, ouvimos das comunidades visitadas reivindicações de direitos como escolas decentes, professores regulares, que não faltem tanto, visitas de médicos da família, sementes para plantarem, cabines telefônicas (algumas já possuem), outros serviços de infra-estrutura (luz, estradas, pontes), inserção nos programas do governo, dos quais ouvem apenas notícias sobre verbas e mais verbas disponibilizadas. “Como é que nossas crianças vão estudar numa escola dessa? Foi nós que fizemos, porque só prometeram e nunca... e agora?”, pergunta D. Maria Barbosa da Silva, apontando para uma casa coberta de palhas, velhas, com vários buracos no teto e uma das paredes de barro no chão, depois das fortes chuvas (anexo 14).

Analisando o texto do Programa Brasil Quilombola, criado em 2004, é possível verificar, na retórica elegante do discurso, a falta de precisão quanto aos mecanismos que permitiriam o desenvolvimento de ações arroladas em seus quatro eixos: regularização fundiária, infra-estrutura e serviços, desenvolvimento econômico e social, controle e participação social. Nas explicações sobre a metodologia a ser utilizada, por exemplo, no item estudos e pesquisas, sem mencionar o trabalho já implementado por diversas instituições não governamentais atuantes há décadas junto às comunidades, prevê ações para dar início ao processo de produção de informações sobre o assunto. Ao final, nos anexos do livro citado, além das leis que regulamentam a questão, são arrolados todos os ministérios e superintendências do INCRA, numa omissão às ONGS que trabalham efetivamente. Desse

¹⁷⁴ *Afro-descendência em cadernos negros e jornal do MNU*, p. 35.

modo, soa vazia para quem lê a frase “Com o PROGRAMA BRASIL QUILOMBOLA, mulheres e homens quilombolas, brasileiros de todas as partes serão valorizados e sua contribuição ao patrimônio histórico-cultural reconhecida”¹⁷⁵ e para quem visita essas comunidades, um engodo.

Segundo Rosa Maria B. da Conceição, moradora do Quilombo Olho D’ Água do Raposo, a forma da chibatada se modernizou, porém o conflito é o mesmo. Logo, se a palavra resistência for insuficiente para caracterizar a luta do povo negro desde que chegou ao Brasil, passando pela escravidão, formação de quilombos e pela abolição, até o momento atual, de luta pelo direito à terra, já garantido legalmente, é lícito perguntar o que sustenta suas ações e suas vozes?

Cremos que a identidade dos remanescentes de quilombolas, marcada pelo passado escravagista, é alimentada pela memória individual e coletiva, como estratégia consciente e mobilizadora de ações em duas frentes: do ponto de vista sociopolítico e do ponto de vista cultural. É, pois, como prática cultural que analisaremos os contos coletados nas comunidades citadas.

¹⁷⁵ PROGRAMA BRASIL QUILOMBOLA. Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Social. Brasília, 2005, p. 5. Livro de 48 páginas, bem escrito, contendo fotos de quilombolas de várias partes do país, marco legal, modelo de gestão, diretrizes, estratégias de ação, áreas de atuação, orçamento federal, comitê e documentos com as leis que normatizam a questão.

4 OUVINDO AS NARRATIVAS MARANHENSES

[...] essa é uma história de Trancoso que vejo falando assim, que eu via meus avô, o pessoal mais velho contava¹⁷⁶.

Ao discorrer no primeiro capítulo sobre o percurso das narrativas e a relação da nossa tradição oral com o processo de colonização, vimos a importância do saber acumulado composto pelo indígena, pelo português, pelo africano e como, na condição de formadores do universo cultural brasileiro – pluriétnico e multicultural –, esses povos compõem a matriz da nossa literatura popular. Embora as leituras realizadas sobre o assunto convençam acerca do vigor dessa tradição, foi visitando as comunidades, conhecendo pessoas, vendo os espaços, ouvindo as histórias, que constatamos o potencial da oralidade. Ora fomos conduzidas ao passado repleto de imagens da escravidão, de sofrimento com os castigos, de alegria com as festas, ora fomos cooptados pela magia e pelo mistério das histórias de Trancoso, através de relatos mesclados de ficção e realidade.

As lembranças embaladas pelas vozes trouxeram palavras capazes de formar, em nosso imaginário, como num mosaico, cenas físicas de lugares, com cores, gentes, objetos, pertencentes a um tempo recuperado por suas memórias. Ora éramos trazidas para o presente marcado pela luta empreendida pela posse de terra, pela garantia de direitos básicos, pela reivindicação de cemitérios, poços, antes bens pertencentes a todos e, no momento atual, bens privados, de modo que chama a atenção um jeito de viver em comunidade, caracterizando o mundo quilombola. O “nós” está incorporado ao discurso de forma marcante, avultando, pois, uma mentalidade coletiva tão cara às pesquisas sobre o folclore – fenômeno humano, de cunho psicológico, que se manifesta em sociedade, por isso revelador do modo de ser dos seus portadores.

De um modo geral, o processo de reconhecimento da condição de remanescentes de quilombolas porque passam essas comunidades deixam, principalmente, os homens e mulheres mais envolvidos na luta por seus direitos, atentos e zelosos a toda e qualquer atividade cultural que os fortaleçam enquanto grupo. A contação de histórias não está imune a isso, tanto que alguns narradores mencionaram essa atividade como sendo comum também aos antepassados, nas senzalas, nas feitorias, referindo-se às “histórias de Trancoso” como “histórias de nego”.

¹⁷⁶ Depoimento de Maria Barbosa da Silva, 61 anos, no Quilombo Cana Brava das Moças.

Observamos que o quadro cultural apresenta-se intensamente articulado, coeso, de tal modo que o contar estórias não se constitui atividade, com vistas somente à diversão, ao contrário, apresenta-se como uma das esferas de manifestação a veicular aspectos simbólicos, sociais e ideológicos, revestidos de um tecido estético. Traduzindo preceitos, a literatura popular resulta num conjunto rico, diverso, plural, graças à capacidade de comunicação e à multiplicidade de sentidos. Diríamos, então, como Lima que:

Contar histórias é uma atividade ligada ao veio da nossa vida que o cotidiano recebe, diversifica, acaba e atualiza, articulando-se, no seu mais amplo sentido, ao anseio de imaginação e de encontro que assiste o homem através do tempo e das civilizações.¹⁷⁷

Ou ainda como constatou Oswaldo Xidieh em sua pesquisa das narrativas populares:

É que essas elaborações da literatura popular flutuam entre o real e o imaginário; projetam-se indiferentemente, em torno de personagens humanos, animais, vegetais e do mundo inanimado; aninham-se às cronologias históricas e aos fatos comprováveis, transbordando no entanto, para a intemporalidade e para o anacronismo¹⁷⁸.

A afirmação do autor reflete o nível de complexidade dessas narrativas, pois como elemento folclórico caracteriza-se por encerrar, na sua aparente simplicidade, aspectos sociais que apontam significados e funções ligados ao espírito, ao trabalho, ao modo de viver, preservados e alimentados pela memória e pela imaginação como esclarece Câmara Cascudo:

O conto é um vértice de ângulo dessa memória e dessa imaginação. A memória conserva os traços gerais, esquematizadores, o arcabouço do edifício. A imaginação modifica, ampliando pela assimilação, enxertias ou abandonos de pormenores, certos aspectos da narrativa. [...] O conto popular revela informação histórica, etnográfica, sociológica, jurídica, social. É um documento vivo, denunciando costumes, idéias, mentalidades, decisões e julgamentos¹⁷⁹.

A variedade das temáticas, a manutenção de velhos enredos, a inserção de elementos locais confirmam as ideias acima defendidas pelos pioneiros da pesquisa folclórica, seja na região sudeste (Oswaldo Xidieh), seja na região nordeste (Sílvio Romero e Câmara Cascudo).

¹⁷⁷ *Conto popular e comunidade narrativa*, p. 52.

¹⁷⁸ *Narrativas populares: estórias de Nosso Senhor Jesus Cristo e mais São Pedro andando pelo mundo*, p. 27.

¹⁷⁹ *Contos tradicionais do Brasil*, p. 12.

4.1 Do maravilhoso ao trato com a morte

Mediante a necessidade de classificarmos os contos maranhenses adotamos a divisão proposta por Câmara Cascudo que leva em conta as afinidades temáticas e formais numa variedade de motivos¹⁸⁰, tarefa aparentemente simples, porém, com seus percalços. Isso ocorre porque é comum o entrelaçamento de enredos, a convergência de temas, a repetição de episódios, bem como lacunas, omissões, esquecimentos, assim sendo, levamos em conta as características que sobrepõem sobre outras, de modo que o *corpus* analisado está dividido em:

- contos de encantamento: nº 1 e 2;
- contos de exemplo: nº 3, 4, 5, 6;
- contos de animais: nº 7, 8;
- facécias: nº 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15;
- conto de demônio logrado: nº 16;
- contos de adivinhação: nº 17, 18;
- conto de natureza denunciante: nº 19
- conto acumulativo: nº 20
- contos do ciclo da morte: nº 21, 22.

O fato dos informantes nomearem os contos de “estórias de Trancoso”¹⁸¹ e/ou “estórias de Camonge”¹⁸², não significa acesso às obras escritas, uma vez que, com exceção de dois, todos os outros são analfabetos, o que não impede que tenham noção do tipo de discurso que estão lidando. Para eles, esse tipo de narrativa pertence a um tempo em que se valorizava a conversa dos idosos, ainda que os enredos tratassem de fatos inventados, de coisas não “acontecidas”. Para a maioria deles, as pessoas, antigamente, principalmente, as crianças, gostavam de ouvir e até fingiam acreditar. Os narradores se queixam da falta de crença dos ouvintes de hoje, o que não impede que sintam orgulho de serem detentores desse saber, bastando uma oportunidade, para contarem suas estórias com entusiasmo, com marcas

¹⁸⁰ Lembrando que para os folcloristas “motivo” é a decomposição do tema em elementos constantes, invariantes aos quais se acrescentam variantes, ou ainda, é o menor elemento narrativo de um conto que permanece no processo de difusão.

¹⁸¹ Gonçalo Fernandes Trancoso, escritor português, nascido entre 1515 e 1520 e falecido antes de 1596, publicou em 1575 *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*, obra muito lida em Portugal e tão divulgada no Brasil que o sobrenome do autor passou a ser considerado sinônimo de narrativas populares. Acreditamos que exemplar da obra deve ter vindo para o Brasil logo nos primeiros anos de colonização, pois, em 1618, na Paraíba, já se fala em seus contos, daí espalhar-se pelo Nordeste

¹⁸² Corruptela de Luís Vaz de Camões, poeta português, nascido em 1524 e falecido em 1580, autor de *Os Lusíadas*. No Brasil, Camões foi transformado numa figura mítica pelo inventivo imaginário popular e, conseqüentemente, personagem facilmente encontrado na literatura de cordel em que mostra astúcia e irreverência.

peculiares da oralidade, encontrando na comunidade respostas afirmativas como atenção, risos, comentários jocosos, complementação com outras narrativas, comparações com pessoas conhecidas, enfim o lugar do conto popular nessas comunidades mostra-se integrado a outros saberes produzidos, comprovando que há momentos, sim, de vivência dessa prática, apesar de reclamarem de sua escassez.

A sensação ora de reconhecimento, de ouvido ou lido em algum momento da vida, ora de espanto pela estranheza de elementos e pelas temáticas inusitadas, fizeram-nos constatar que o oral e o escrito possuem realmente uma relação assaz embricada, formando uma teia de influências mútuas cuja circulação imprime riqueza e complexidade à literatura. Assim, considerando que vários enredos ouvidos são reconhecíveis em versões escritas nas publicações mais divulgadas em Portugal e no Brasil, faremos menção a esses pontos de convergências e atualizações motivadas, evidentemente, pelo contexto onde são concebidas, sem pretender estabelecer origens ou fios indiscutíveis quanto à filiação dos contos pesquisados.

Analisaremos suas mutações sem que isso implique na busca do texto matriz de cada conto ouvido, pois interessa-nos sua função social para a comunidade que narra, isto é, pretendemos percebê-lo “pelo significado e sentido que emana dele em razão de combinações e de transformações efetuadas pelo narrador, no momento em que ele está atualizando um arquétipo”, ensina Fernandes¹⁸³.

Afinal estamos lidando com tradição e, como Pellegrini Filho, acreditamos que:

[...] os temas dos contos populares são transmitidos de uma pessoa para outra, em contatos interpessoais, e viajam daqui para ali, de uma região para outra, de um continente para outro, atravessando os séculos, ao mesmo tempo em que vão passando por naturais modificações e adaptações. Essa força de manutenção aberta a mudanças, diga-se em acréscimo, é o que no estudo de folclore se compreende por tradição: uma linha de continuidade que, entretanto, não significa imobilidade. É tradição viva, é um processo de continuidade que admite modificações¹⁸⁴.

Começemos pelo conto de encantamento que se caracteriza pelo elemento sobrenatural, pelo auxílio de elementos extraterrenos, pela presença do maravilhoso – chave que aciona a fantasia, embora possa partir de uma situação concreta como mostra a narrativa nº. 1¹⁸⁵, de dois irmãos cujo pai determina que, com sua morte, fosse permitido ao filho mais

¹⁸³ *A voz e o sentido: poesia oral em sincronia*, p. 51.

¹⁸⁴ FILHO PELLEGRINI, Américo. Op. cit., p. 29.

¹⁸⁵ A narrativa nº 1 apresenta enredo complexo do ponto de vista estrutural que pode ser analisada à luz do que propõe Nelly Novaes Coelho cuja síntese do método de W. Propp e A. J. Greimas apresenta invariantes em número de cinco que integram a efabulação dos contos maravilhosos de origem popular que são: “aspiração (ou

moço a prerrogativa de fazer o que quisesse. Mas eis que a ação se passa fora dos limites do tempo e do espaço, as personagens veem-se mediante o desafio de buscar a felicidade, é empreendida uma viagem, cujo caminho oferece conflitos e desafios. Surgem os elementos fantásticos, animais falantes, sábios e justiceiros, que intervêm no sentido de restaurar a ordem – o que somente acontece com a morte do irmão que, ao fazer tudo que queria, torna-se egoísta, cruel e inconsequente.

É universal esta temática de irmãos (dois ou três)¹⁸⁶ que mediante a perda ou não do pai tem que sair de casa para conhecer o mundo, enfrentando desafios em viagens, em palácios onde vozes dão ordens, desvendando enigmas para casarem com filhas de reis, administrando heranças, às vezes inusitadas, enfim é-lhes dado o enfrentamento do mundo com suas adversidades, para, mediante o amadurecimento, empreender o retorno na condição de vencedor. Conhecido também é o expediente em que o jabuti junta os ossos e dá vida às personagens Virisso e o urubu, similar ao que acontece num dos contos mais divulgados no Brasil – *A festa no céu*¹⁸⁷ – cujo fato é ligado à religiosidade uma vez que Nossa Senhora, com pena do sapo, junta seus pedaços e dá-lhe vida, por isso possui o couro cheio de remendos.

A narrativa nº 2, com a temática das crianças abandonadas, constitui-se uma versão bem elaborada cujo enredo, pela variedade de elementos - a transformação das cinzas da bruxa em serpente, a teimosia de Maria e os cachorros que ajudam João a vencer o último desafio – aproxima-se da versão de Sílvio Romero¹⁸⁸, coletada no Rio de Janeiro e em Sergipe, publicada com o título de *João mais Maria*. A esperteza de duas crianças que vencem a experiência e a maldade da bruxa tem forte carga exemplar, embora os traços do maravilhoso sejam preponderantes, razão porque a consideramos conto de encantamento e não conto de exemplo como classifica Câmara Cascudo.

A temática em questão tornou-se universalmente conhecida no tradicional enredo de João e Maria que costuma integrar a maioria das coletâneas de literatura popular. Divulgada pelos Irmãos Grimm por toda a Europa, foi publicada em língua portuguesa com o título de *Os meninos perdidos*, por Adolfo Coelho¹⁸⁹, *As crianças abandonadas*, por Teófilo

desígnio); viagem; obstáculos (ou desafios); mediação auxiliar e conquista do objetivo.” Conferir em COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria-análise-didática*. São Paulo: Editora Ática, 1993, p. 100.

¹⁸⁶ Cf. COELHO, Adolfo e ESTÉS, Clarissa Pinkola.

¹⁸⁷ *Contos tradicionais do Brasil*, p. 271.

¹⁸⁸ *Contos populares do Brasil*, p. 85.

¹⁸⁹ *Contos populares portugueses*, p. 125.

Braga¹⁹⁰ e *Os dois pequenos e a bruxa*, por Consigliere Pedroso¹⁹¹. No Brasil, publicaram-na Sílvia Romero e Câmara Cascudo com o título de *João mais Maria e Joãozinho e Maria*.

Já a vertente exemplar ensina uma “moral sensível e popular, facilmente perceptível no enredo, de fácil fabulação, mesmo atraente e sugestiva pelo colorido do motivo”¹⁹², trazendo em duas narrativas (nº 3 e nº 4) o expediente do caçador que faz planos com o animal caçado. Na primeira, nos moldes da antiga fábula de La Fontaine, *A vendedora e o jarro de leite*¹⁹³, e mais recentemente, na versão de Ricardo Azevedo, *O gambá e o jarro de leite*¹⁹⁴, o caçador, ao deparar-se com um veado, planeja como vai pegá-lo e transportá-lo para casa. O devaneio é tão real que imagina a égua subindo a ladeira com o veado às costas, por isso a enxota, faz barulho e o veado foge. Na segunda, mediante a decisão do filho em não dividir a carne do veado com a mãe, isto é, planeja comê-la sozinho, este passa a andar pela mata sem encontrar o caminho de volta, graças ao elemento mágico que, embora não seja mencionado, faz com que se perca e o veado apodreça.

Embora a temática do homem preguiçoso apareça nos livros de tradição oral, a narrativa nº 5 assume ares de originalidade. A graça reside no episódio dos animais e objeto falantes que atingem em cheio a falta de crença do pai em relação ao discurso dos filhos, além de ser um explorador de sua força de trabalho. Ocorre o mesmo com a narrativa nº 6, cujo enredo, bem mais elaborado esteticamente, ganha força na demonstração do que o visitante é capaz de fazer com um homem que explora o trabalho da própria mulher: esquartejar, assar e comer, uma vez que ele enfatiza com muita veemência só se alimentar de carne de homem preguiçoso. Enquanto argumento, se mostra tão persuasivo que o homem, a partir de então, não permite mais que a mulher trabalhe de roça.

No que se refere aos contos de animais, clássicas fábulas de tradição europeia e africana, “onde os animais vivem o exemplo dos homens”, como afirma Cascudo, são representados pelas narrativas nº 7 e nº 8 que trazem a onça e o macaco como personagens tornando-se, comprovadamente, as mais populares, pelo número de versões ouvidas, como por integrarem quase todas as antologias do folclore nacional. Trazem o expediente em que o macaco usa disfarce para enganar a onça (lambuza-se de mel e cobre-se de folha) como nas versões escritas *A amiga folhagem*¹⁹⁵, *O bicho folharal*¹⁹⁶ e *A onça e o coelho*¹⁹⁷, só para citar

¹⁹⁰ *Contos tradicionais do povo português*, p. 176.

¹⁹¹ *Contos populares portugueses*, p. 110.

¹⁹² *Literatura oral no Brasil*, p. 282.

¹⁹³ *A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine*, pp. 185-186.

¹⁹⁴ AZEVEDO, Ricardo. *Histórias que o povo conta*. São Paulo: Ática, 2002.

¹⁹⁵ *Contos populares do Brasil*, p. 156.

¹⁹⁶ *Contos tradicionais do Brasil*, pp. 207-208.

três autores que publicaram em diferentes épocas. A versão de nº 7 é similar à *A onça, enganada pelo coelho, come seus próprios filhos*, coligida por Octávio da Costa Eduardo¹⁹⁸, enquanto a versão de nº 8 tem o final semelhante ao de *O Macaco e Aluá*, de Silvio Romero¹⁹⁹.

As duas narrativas maranhenses trazem ainda episódios que constam em outras estórias como: o vento soprar tanto que a onça precisa ficar amarrada, a onça pede para outro animal ensiná-la a pular e um animal vai à festa dentro de um instrumento musical. Nesse caso, os motivos apareceram entrelaçados ou migraram de outras narrativas, confirmando o que disse Cascudo: “Assim, as estórias mais populares no Brasil, não são as mais regionais ou julgadamente nascidas no país, mas aquelas de caráter universal, antigas, seculares, espalhadas por quase toda a superfície da terra”²⁰⁰.

Já os enredos que veiculam não somente o humor, mas situações inusitadas, estranhas, com imprevisto no desfecho, às vezes, veiculando sátira e crítica, caracterizam as facécias, como a narrativa nº 9, cuja temática da fome reveste-se de graça porque o homem toma um sapo por animal comestível (no caso a codorniz), passa mal e morre, sendo o anúncio da morte dito de forma dúbia: “- Eu já me vou!” Na verdade ele estava morrendo e a mulher entendeu de modo equivocado o que ele dizia, pois pensou que ele ia embora. Essa dúbia linguagem a causar o elemento cômico é antigo como podemos constatar em *As orelhas do abade*, de Teófilo Braga. Neste conto, o abade é convidado para comer duas perdizes na casa do caçador. A mulher chateada porque não a incluíram na contagem, cozinha, come as perdizes e para o abade diz que o marido quer é cortar-lhe as orelhas e para o marido diz que o abade comeu tudo e foi embora. O marido grita da porta:

“- Ó senhor abade! Pelo menos deixe-me uma.

- Nem uma, nem duas! Respondeu ele bem de longe.”²⁰¹

O pedido de uma vasilha para fazer a comida pode ser uma imigração de elementos da facécia *O caldo de Pedra* em que o lavrador nega comida ao frade faminto. Este, então, pede uma panela para fazer um caldo de pedra, depois pede óleo, sal e chouriço.

¹⁹⁷ LISBOA, Henriqueta. *Literatura oral para a infância e a juventude: lendas, contos & fábulas populares no Brasil*. São Paulo: Peirópolis, 2002, pp. 156-157.

¹⁹⁸ Pesquisa realizada em 1944, no povoado Santo Antônio dos Pretos, município de Codó-MA, distante 90 Km de Caxias, em que o autor analisa oito contos de animais e que foi publicada com o título *Aspectos do Folclore de uma Comunidade Rural*, em 1947, na Revista do Arquivo Municipal de São Paulo, por ter obtido primeiro lugar no II Concurso de Folclore Nacional da Discoteca Pública Municipal de São Paulo.

¹⁹⁹ *Contos populares do Brasil*, pp. 186-188.

²⁰⁰ *Literatura oral no Brasil.*, p. 33.

²⁰¹ *Contos tradicionais do povo português*, p. 266.

Ao final bebe apenas o caldo todo temperado e ao perguntarem sobre a pedra, responde o frade: “– A pedra, lavo-a e levo-a comigo para outra vez”²⁰²

Da mesma forma na narrativa nº 10, temos o elemento cômico graças ao emprego da palavra “neném” que, tomada ao pé da letra, faz o homem, que pediu pernoite numa casa, pensar numa criança que o incomodaria, atrapalharia o sono, quando, na realidade, é o apelido de uma moça bonita, por isso atribui a si próprio o nome de “égua”, sinônimo de bobo. A concisão, a dubiedade, o motivo conferem ao enredo a característica de anedota.

De todos os contos cômicos, chama a atenção a narrativa nº 11, embora o expediente linguístico seja similar aos das narrativas nº 9 e nº 10. Primeiro, porque não verificamos no decorrer da pesquisa nenhuma estória escrita parecida com essa, segundo pela novidade da temática: o homem não conhecia carne, sendo essa a razão de sua peregrinação pelo mundo. A estranheza se dá porque é comum nas narrativas populares, pelo menos nas obras dos oralistas aqui citados, a realização da viagem para adquirir recursos, ficar rico, procurar melhorias de vida. Nessa, a busca é pelo conhecimento, alcançado via esperteza e vivacidade de espírito. O elemento bem regional, atinente ao costume local diz respeito ao que dizem os donos da casa quando o homem se despede, residindo exatamente aí o elemento que diverte e provoca o riso.

“– Patrão, já vou.

Ele disse:

–Vai com Deus!

E ele disse:

– E com Nossa Senhora!

A mulher disse:

– E os anjos!

– Vixe Maria!

Voltou no estaleiro ligeiro, pegou os pedacinhos dos anjos...”

A narrativa nº 12 apresenta a temática da mulher que engana o marido, motivo recorrente como comprovam narrativas antigas: *O carpinteiro enganado pela esposa*, de Ibn Al-Mukafa²⁰³, e *O caso do tio Jorge Coutinho*, de Teófilo Braga²⁰⁴. Na narrativa atual, o que a insere numa ambiência bem nordestina é o fato da mãe usar o mingau de puba²⁰⁵, que,

²⁰² *Idem. Ibidem.* pp. 231-232

²⁰³ AL-MUKAFA, Ibn. *Calila e Dimna*. Rio de Janeiro: Editora RECORD, s/d, p. 104.

²⁰⁴ *Contos tradicionais do povo português*, pp. 257-259.

²⁰⁵ Massa obtida da mandioca amolecida, fermentada na água. Segundo consta, a mandioca desencadeia efeito alucinógeno, podendo até matar se ingerida in natura.

segundo a sabedoria popular, é tão forte que faz a pessoa enxergar dois ao invés de um²⁰⁶. Se nas narrativas antigas citadas, a traição é aceita por complacência dos maridos que não se importam de serem enganados, na estória pesquisada o estratagema é utilizado de tal modo que a traição é disfarçada e considerada um equívoco, constituindo, assim, o efeito hilariante do enredo.

As narrativas nº 13 e 14, contadas pela mesma informante, trazem o conhecido Camonge, sendo que a primeira insere-se na linha de narrativas atribuídas à sua autoria, muito comuns no Nordeste, relacionadas às questões sexuais e obscenas, sendo muitas vezes até utilizadas como piadas. A observação irônica e debochada da mulher acerca da situação de Camonge – “... tá se acabando o rei dos homens.” – é uma referência ao fato dele vencer obstáculos, ludibriar reis e enganar poderosos, pelo uso da astúcia e da linguagem, daí o efeito hilariante quando sentencia o tipo de herança que deixa para a viúva e suas filhas, repetindo assim o roteiro de ganhar sempre dos interlocutores, mesmo no leito de morte²⁰⁷.

Quanto à segunda narrativa encontra similaridade com a facécia *O Conselho do Doutor Doido*, de Câmara Cascudo²⁰⁸, cujo enredo apresenta um rapaz rico que deseja casar-se e procura uma noiva. Encontra uma mulher-dama, uma viúva e uma moça donzela. Ao buscar conselho para fazer a escolha, o Doutor afirma:

“– Quem sempre foi, sempre é! Besta velha não se acostuma em pasto novo! Quem nunca foi, vai-se fazer!”.

Temos, pois, as mesmas proposições na narrativa pesquisada com uma novidade. À Camonge não é dado o papel de decifrador, como é comum nas estórias, mas o de propositor:

- “– Quem tem um costume é difícil largar.
- Uma besta parida é ruim de puxar.
- E o risco da poltra é num amansar.”

Quanto à questão “Camonge”, não encontramos em nenhuma obra dos oralistas portugueses narrativas populares atribuídas à Luís Vaz de Camões. Desse modo, o que justifica ser tão comum essas estórias serem atribuídas a ele? Lendo a bibliografia de Camões²⁰⁹, concluímos não ser difícil compreender como tantas aventuras são-lhes atribuídas, uma vez que desde a data de seu nascimento, morte, amores, viagens, tudo é envolto em

²⁰⁶ Foi curioso o fato de em conversa com duas pessoas da zona urbana, ambas mencionarem que suas avós diziam isso como forma de alerta: - não comam muito mingau de puba pra não enxergarem dois!

²⁰⁷ Ouvi uma versão desse mesmo conto na cidade de Gov. Eugênio Barros-MA, contada por D. Eldi, de 63 anos.

²⁰⁸ *Contos tradicionais do Brasil*, p. 237.

²⁰⁹ CAMÕES, Luís. *Os Lusíadas*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

incertezas. A linguagem cheia de reservas da autora Campedelli²¹⁰ – “provavelmente”, “dizem”, “atribui-se” – exemplifica o quanto de hipotético foi criado em torno da vida e obra do autor. Elizeu Rodrigues²¹¹, quanto ao fato do personagem ter sido incorporado ao imaginário popular no Brasil, afirma haver hipóteses que vai da capacidade de deturpação do povo que o transformou numa figura mítica, por ser autor das façanhas descritas em *Os Lusíadas*, até a da fama ter relação com os ciclos temáticos da literatura de cordel, juntamente com seu compatriota Manuel Maria Barbosa Du Bocage.

A facécia de nº 15 narra a estória do cego avarento que pede ao vizinho para ajudá-lo a enterrar seu dinheiro. O vizinho o rouba, o cego descobre e usa inteligente estratégia para reaver o dinheiro de volta: diz querer colocar mais dinheiro. O vizinho acredita, pensa em conseguir mais dinheiro, devolve o roubado. O cego apanha o dinheiro que lhe pertence e anuncia para o vizinho que não vai mais guardar dinheiro e sim gastá-lo. O enredo do nosso informante apresenta elementos similares a dois contos antigos. Em *O cego e o mealheiro*²¹², o cego, ao descobrir o roubo pelo vizinho, usa o expediente da herança que deixará para ele, por isso precisa colocar mais moedas. Depois da devolução, o cego diz para o vizinho: “– Roubaram-me tudo! Roubaram-me tudo, Senhor Vizinho”.

Já em *O cego e o dinheiro enterrado*²¹³, o vizinho toma conhecimento de que o cego quer esconder mais dinheiro e quer conselho: “– Guardo tudo junto ou levo esse dinheiro para a cidade?”. O vizinho pensando em roubar mais, aconselha-o que deixasse tudo junto, devolve o roubado, perde tudo e o cego recupera o dinheiro.

Mais recentemente, a mesma estória foi publicada com o título de *Gastar o meu dinheirinho*?²¹⁴, obra que compõe o acervo do Programa Nacional de Biblioteca Escolar-PNBE, do MEC, numa demonstração de como a tradição folclórica continua valorizada.

Classificada como demônio logrado, disputa em que o diabo perde a aposta, embora não apresente os motivos comuns das narrativas antigas (o diabo como padrinho, duelo poético, perguntas enigmáticas e reunião de demônios), a narrativa de nº 16 encontra analogia em Câmara Cascudo, na estória *O diabo na garrafa*²¹⁵, que afirma ser o conto corrente em Portugal, possuindo elementos de contos das Mil e Uma Noites e em Ruth

²¹⁰ CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Literatura: história e texto*. São Paulo: Saraiva, 1999, v. 1.

²¹¹ RODRIGUES, Elizeu. *Cordel: Origens e estripulias dos heróis da literatura de cordel*. Disponível em: <<http://www.bahai.org.br/cordel/origens.html>>. Acesso em: 09/03/2009.

²¹² *Contos tradicionais do povo português*, pp. 239-240.

²¹³ *Literatura oral no Brasil*, pp. 312-313

²¹⁴ ALMEIDA, Fernanda Lopes de. *Três contos de muito ouro*. Editora Projeto, 2001.

²¹⁵ *Literatura oral no Brasil*, p. 330.

Guimarães, na estória *Pedro Malasarte*²¹⁶. A versão maranhense tematiza, num primeiro plano, a tão mencionada curiosidade feminina e, num segundo plano, e nem por isso menos importante, a esperteza da mulher que faz com que até o diabo seja vencido, fato esse reforçado na fala do informante:

“O cão num leva vantagem pra muié não!”

No âmbito da tradição oral, essa narrativa pode ter relação com dois ditados muito populares na região:

“Com mulher de bigode nem o diabo pode!”

“Não deixa o diabo sair da garrafa, senão ele não quer mais voltar!”²¹⁷

Oswaldo Xidieh afirma que pode haver transições nos gêneros populares, isto é:

Poderíamos acrescentar, ademais, que toda essa inconsistência, derivada seguramente do fluxo da cultura popular, vai mais além e que há lendas que acabam resultando em ditados e enunciados de advertência, práticas mágico-religiosas que se entrosam nos contos através da ação dos personagens, orações secularizadas a transformarem-se em relatos de todos os tipos e simpatias e ensalmos tomando a forma de adivinhas²¹⁸.

Os contos de adivinhação apresentam como principal característica enigmas – motivo que remonta à antiguidade – cuja vitória do herói consiste na elucidação do mesmo. De caráter lúdico, sagrado, o enigma implica em conhecimento. A propósito, segundo Huizinga, para o homem, desde a era primitiva, se as proezas físicas eram fonte de poder, o conhecimento era fonte de poder mágico²¹⁹. A narrativa nº 17, trazendo novamente Camonge, como decifrador de enigmas, apresenta elementos análogos ao antigo conto *João Ratão*, de Teófilo Braga²²⁰. Neste, um carvoeiro, por acaso, descobre quem está realizando roubos na corte do reino, porém, para casar-se com a filha do rei, precisa adivinhar o que está a beber: mijo de porca. Então afirma: “– Aqui é que a porca torce o rabo.”

Segundo o autor citado, na Itália, muda o objeto da adivinhação para um grilo, assim a expressão “adivinha grilo!” liga-se à figura do bobo dos contos populares, influência que se estendeu à obra de Figueiredo Pimentel na versão *O Dr. Grilo*²²¹ cujo enredo apresenta a mesma frase-resposta da adivinhação. No Brasil, a expressão “aqui que a porca torce o rabo

²¹⁶ GUIMARÃES, Ruth. *Lendas e fábulas do Brasil*. São Paulo: Cultrix, 1967, pp. 27-34.

²¹⁷ Dito numa ocasião, por D. Isabel (conhecida por Beliza), de 93 anos, para o marido. Sr. Antônio, de 87 anos, numa discussão em que a mulher queria fazer valer a opinião.

²¹⁸ *Narrativas populares: estórias de Nosso Senhor Jesus Cristo e mais São Pedro andando pelo mundo*, p. 28.

²¹⁹ *Homo ludens: o jogo como elemento de cultura*, p. 119.

²²⁰ *Contos tradicionais do povo português*, p. 205-206.

²²¹ PIMENTEL, Figueiredo. *Histórias da avozinha*. Rio de Janeiro, Editora Científica, 1963, pp. 82-83.

se ela não for bicó” é usada como ditado popular para significar que o falante está numa situação difícil e na estória maranhense constitui-se exatamente a decifração do enigma:

“– Minha mãe me falou que aqui a porca troce o rabo se ela não ser bicó”

A narrativa nº 18 traz a proposta de adivinhação pela princesa, temática que se repete em inúmeras versões na Europa, segundo Coelho, que coletou *As três lebres*²²² e Braga, a reconta em *A princesa que adivinha*²²³, sendo mais divulgada no Brasil, por Silvio Romero, como *O matuto João*²²⁴, por Figueiredo Pimentel, como *A princesa adivinha*²²⁵ e por Câmara Cascudo com o título *A adivinha do Amarelo*²²⁶, por sinal, título quase idêntico atribuído pela informante à narrativa que apresenta a seguinte proposição:

“Eu vi quem nunca nasceu
E a mãe trago na mão
Dona Ganja fez o ninho
E a princesa bebe o vinho.”

Na versão de Silvio Romero, quando João chega ao castelo para propor a adivinhação, todos riem e chamam-no de “matuto”, de “amarelo”, logo acreditamos ser os títulos nas versões de Câmara Cascudo e da narradora maranhense uma influência desta versão.

Tanto nas estórias escritas como na estória oral coletada, a princesa atrela o próprio casamento à manifestação da inteligência masculina, o que diferencia as narrativas são os elementos argumentativos das adivinhações, ademais a fórmula se repete, como, por exemplo: quem consegue decifrar a adivinhação proposta apresenta sempre a condição de pobre, desvalido, tolo, contrariando, assim, qualquer expectativa de sucesso, bem como invertendo o *status quo* que preconiza a vitória aos privilegiados do ponto de vista físico e cognitivo.

A narrativa nº 19 enquadra-se na narrativa de natureza denunciante cujas versões são universais, pois o crime é denunciado por elementos que assumem a condição do maravilhoso, uma vez que não apenas falam como cantam, sendo esta a característica principal desse tipo de conto. Nessa narrativa, as cinzas e a espuma do sabão denunciam, através de uma música, a maldade da sinhá que, para encobrir o namoro escondido, matou a cachorra e a queimou. Por exemplo, a denúncia do crime cometido pela madrasta que enterra

²²² *Contos populares portugueses*, pp. 151-152.

²²³ *Contos tradicionais do povo português*, pp. 184-186.

²²⁴ *Contos populares do Brasil*, pp. 109-111.

²²⁵ Op. cit. p. 89.

²²⁶ *Literatura oral no Brasil*, p. 331-332.

uma enteada é feita em *A menina e o figo*²²⁷, por uma roseira; em *O figuinho da figueira*²²⁸, por flores; em *A madrasta*²²⁹, pelo capinzal; em *A menina enterrada viva*²³⁰, e em *Os passarinhos da figueira*²³¹, pelo capim. Com exceção de Ruth Guimarães, os outros quatro autores citados falam em ciclo da Natureza Denunciante.

A versão coligida apresenta também o universal elemento musicalizado com uma novidade – palavras de origem africana “zumbi, zumbá” –, e diferente das versões escritas, a música não revela o crime diretamente, apenas serve como uma espécie de “voz da consciência” a lembrar à criminosa o crime cometido. A informante não soube explicar o porquê das palavras de origem africana, apenas disse que aprendeu assim de ouvir a mãe cantar.

O conto acumulativo, representado pela narrativa nº 20, é muito popular em todas as literaturas, “alguns tipos conservando as mesmas características em continentes inteiros”, segundo Câmara Cascudo²³². Também conhecido como histórias-sem-fim, trava-línguas, a variante clássica, *A formiga e a neve*, consta em todas as antologias publicadas em Portugal e no Brasil, constituindo o enredo em que, um problema – a formiga prende o pé na neve –, para ser resolvido, a personagem central busca ajuda do sol, da parede, do gato, do cão etc. A série de tentativas que se repete sucessivamente encadeia os elementos, numa ordem, até o final da estória, servindo, pois, como exercício de memorização. Nas publicações antigas, o problema não é resolvido, ao contrário, na versão pesquisada, não somente o problema é resolvido como o narrador apresenta uma singularidade: todos os elementos encadeados são repetidos na ordem, ao contrário, até o primeiro citado no início da estória.

Nesse sentido, apresenta analogia com a narrativa *O macaco perdeu a banana*²³³, em que uma banana cai no oco da árvore e o macaco pede ajuda ao pau, ao ferreiro, ao soldado, ao rei, à rainha, ao rato, ao gato, ao cachorro, à onça, ao caçador, à morte; com *O macaco e o confeito*²³⁴, cuja sequência é quase idêntica à de Câmara Cascudo; e com *O macaco e o grão de milho*²³⁵. Nestas, a última personagem a quem o macaco recorre é a rainha cuja ameaça de ter a roupa roída é suficiente para a resolução do problema.

²²⁷ *Contos populares portugueses*, p. 155-156.

²²⁸ *Contos tradicionais do povo português*, p. 128.

²²⁹ *Contos populares do Brasil*, p. 68-69.

²³⁰ *Contos tradicionais do Brasil*, p. 302-303.

²³¹ GUIMARÃES, Ruth. *Lendas e fábulas do Brasil*. São Paulo: Cultrix, 1967, p. 51-54.

²³² *Literatura oral no Brasil*, p. 339.

²³³ *Contos tradicionais do Brasil*, p. 309.

²³⁴ *Lendas e fábulas do Brasil*, p. 127-131.

²³⁵ AZEVEDO, Ricardo. *Contos de bichos do mato*. São Paulo: Ática, 2005, pp. 5-6.

Vale observar que essas narrativas não apresentam elementos numa sequência aleatória, ao contrário, a ordem têm uma lógica de ordem semântica, na medida em que representam relações de poder físico ou psicológico, relações de obediência, relações de hierarquia, tal como são estabelecidas e conhecidas no mundo objetivo e subjetivo. Por exemplo, na narrativa pesquisada em Caxias, o gato pega o rato, o rato rói o gibão do vaqueiro etc. O gibão do vaqueiro representa o elemento que indica o contexto nordestino, uma vez que é um tipo de roupa, feita de couro, usada por vaqueiros quando buscam bois no mato ou os conduzem em grandes distâncias, a fim de se protegerem dos matos, espinhos, mosquitos etc.

Sobre os contos do ciclo da morte, Câmara Cascudo afirma ser o contrário do Demônio Logrado, pois se naquele o diabo perde, nesses a morte sempre vence. Nessa linha, temos as narrativas nº 21 e 22. Tem razão o autor quanto à universalidade desse tipo de narrativa, como podemos conferir nas publicações: *Comadre Morte*²³⁶, *A comadre Morte*²³⁷, *A morte que fez um homem rico*²³⁸, *A visita da comadre morte*²³⁹ e *Compadre da Morte*²⁴⁰. Os enredos também confirmam a vitória da morte tanto nas estórias escritas quanto na narrativa nº 21, em que o homem faz um trato para ficar rico e não quer cumprir o acordo, após ganhar carro, dinheiro e casa. Raspa a cabeça, a fim de não ser reconhecido e no dia marcado vai para uma festa. A morte bate à porta, não o encontrando, vai para a festa também e, reconhecendo o homem, diz que levará o homem de cabeça pelada no lugar do homem cabeludo.

Na narrativa de nº 22, a vitória do homem sobre a morte se dá em termos de efabulação, pois para driblá-la usa um argumento inusitado: dar três gritos. A morte permite, mas o tempo de cem anos mostra que Câmara Cascudo tem razão quando afirma ser aparente o sucesso de alguém sobre a morte. Esse expediente parece original, pois não o encontramos em nenhuma outra narrativa. Como elementos locais destacam-se: a família com muito filhos, a rede, os foguetes anunciando a festa, a expressão “bota um negócio pra mim, aí” que significa pedir uma dose de cachaça.

As observações feitas sobre as narrativas orais e a tradição escrita têm relação com o processo de transmissão do folclore, isto é, com a facilidade com que o conto se espalha pelo mundo, a ponto de ser considerado gênero errante e cosmopolita, conservando

²³⁶ *Contos populares portugueses*, p. 111-112.

²³⁷ *Contos tradicionais do povo português*, p. 251-252.

²³⁸ *Contos populares portugueses*, p. 240-241.

²³⁹ *Literatura oral no Brasil*, p. 344-346.

²⁴⁰ *Contos tradicionais do Brasil*, p. 312-313.

em suas andanças algo matricial que, às vezes, incorpora-se com outras temáticas. Segundo Câmara Cascudo, “as melhores coleções portuguesas, onde encontramos os fios mais próximos dos contos tradicionais do Brasil, não são abundantes”²⁴¹ e cita dentre poucos, Adolfo Coelho, Teófilo Braga e Consiglieri Pedroso, assim o *corpus* encontrado no Maranhão, conforme as indicações bibliográficas, comprova o que o autor já constataria no século passado, quando coletou da boca do povo os contos e publicou-os posteriormente.

Ainda com relação à irradiação do conto, principalmente, aos fios que aparecem na literatura escrita e na literatura oral, vale trazer Renato Almeida, citando referência italiana, sobre o fato da obra impressa revigorar a tradição oral, refrescá-la e modificá-la:

O problema da transmissão folclórica necessita ser por igual revisto. Por muito tempo se falou na oralidade, ou seja, a transmissão de boca a boca, incluindo-se essa forma de comunicação como característica do folclore, o que evidentemente só pode ser aceito dentro do conceito restritivo de limitar-se folclore à literatura oral. Aliás, mesmo nesse terreno, não tem completa razão de ser²⁴².

Continua o autor com sua tese destacando a importância do teatro popular e da literatura de cordel na difusão do folclore oral, principalmente, nos Estados do Nordeste, entre eles o Maranhão, questão que não interessa a esse trabalho, entretanto, constitui-se veio importante de pesquisa para a área da literatura. Importa, sim, para esse trabalho, as ideias que o citado autor defende sobre o fato folclórico manter-se vivo, quando se atualiza, quando possui uma funcionalidade, sendo um perpétuo vir-a-ser, renovado, vigoroso, contínuo, como comprovam os contos pesquisados.

É possível verificar que, dentre enredos originais, há vários conhecidos, reminiscências de uma tradição milenar, cuja explicação para o termo Literatura Tradicional é dada por Cecília Meireles:

Sendo tão diversa em cada país, é a mesma no mundo todo. É que a mesma experiência humana sofre transformações regionais, sem por isso deixar de ser igual nos seus impulsos e idêntica nos seus resultados. Se cada um conhecer bem a herança tradicional do seu povo, é certo que se admirará com a semelhança que encontra, confrontando-a com a dos outros povos. Esse manancial profundo que a todos nos alimenta não constitui apenas uma riqueza, mas um milagre, quando se pensa na facilidade que daí advém para as relações humanas. É um humanismo básico, uma linguagem comum, um elo entre as raças e entre os séculos²⁴³.

²⁴¹ CASCUDO, Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. BH, Itatiaia; SP: USP, 1988, p. 249.

²⁴² *A inteligência do folclore*, p. 199.

²⁴³ *Problemas da literatura infantil*, pp. 78-79

Importante a última observação, pois constatamos que a manifestação da cultura popular, no sentido já especificado na introdução, sendo una e diversa, revela modos de pensar, de sentir e de agir, na vida e no mundo, tornando-se, por isso, fonte de conhecimento, como esperamos comprovar na presente pesquisa em que as narrativas podem responder questões sobre as comunidades.

Do conjunto dos contos coligidos, a maioria pertence ao tipo *facécia*²⁴⁴ ou conto humorístico que, segundo Simonsen²⁴⁵, reúne abundância de situações: relatos que caçoam dos ricos, dos poderosos, das instituições, dos fracos, dos doentes, dos bobos, dos maridos enganados, das mulheres infiéis, dos habitantes de uma região, da honestidade, da castidade, da piedade etc., com a fictividade como elemento distintivo da realidade, distância realizada através do riso. De tradição antiga, as *facécias* já alegravam o mundo humanista ao integrar o lazer de gente culta na Europa, como as escritas em latim, do escritor florentino Poggio Bracciolini²⁴⁶. Em sua grande maioria, eram sucintas, porém traziam a gênese de verdadeiros contos que foram aproveitados pela tradição escrita em várias literaturas do mundo. Retroagindo mais ainda no tempo, os estudos de Mikhail Bakhtin caracterizam a literatura medieval cujo espírito popular revela-se numa visão de mundo otimista, de regeneração periódica, de igualdade entre as pessoas, de riso festivo, mesmo diante das intempéries da vida.

Também conhecido como contos jocosos, a *facécia* apresenta como elemento constante o imprevisível, no final, no discurso e/ou na ação das personagens, sem, necessariamente uma finalidade exemplar expressa, entretanto, pode veicular moralidade, aceitação, rechaçamento, deboche, crítica, além de revelar quadros de costumes que dizem respeito ao espírito coletivo e seu posicionamento perante às normas vigentes. Nesse sentido, os comentários feitos após as narrativas revelam uma implícita exemplaridade, não somente com relação às *facécias* como ao conjunto das histórias: “É isso aí...”, “Quer ver como não tem quem possa com mulher?” “Mulher sem-vergonha não tem jeito...”, “Ser desonesto não dá certo...”, “Não tá vendo que não vou guardar dinheiro precisando!!!” Quer dizer, o exemplo é disponibilizado aos ouvintes, coletivamente, para aproveitamento ao seu modo individual.

²⁴⁴ Difícil estabelecer os limites entre *facécia* e anedota, pois nem as informações constantes no site do Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira, nem autores como Câmara Cascudo e Américo Pellegrini Filho esclarecem muito.

²⁴⁵ Diz o autor que conto acumulativo integra o conto humorístico, informação que não procede, uma vez que são evidentes os limites de um e de outro. Conferir pp. 8-9.

²⁴⁶ FERREIRA, Aurélio B. de Holanda e RONAI, Paulo. *Mar de histórias*: antologia do conto mundial. I: da origem ao fim da Idade Média. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 237.

Poderíamos nos perguntar por que número tão expressivo de facécias? Esse dado revela o quê sobre as comunidades pesquisadas? Ocorre que as variantes caxienses, apesar de trazerem o humor como traço preponderante imbricado com o ficcional, remetem a questões sérias como são a fome, a fidelidade, a morte, o casamento, a avareza. Nisso não há leviandade. Se as pessoas vivenciam esses fatos, se tudo isso faz parte da vida, é encarado com naturalidade²⁴⁷. Aliás, Ricardo Azevedo aponta a recorrência do elemento cômico nos contos populares como uma espécie de revide aos paradoxos da vida, a qual é encarada com uma visão um tanto quanto otimista.

Outro aspecto interessante diz respeito à linguagem usada pelos informantes, transcrita fielmente como se apresentam nos anexos. Mesmo aquelas relacionadas à sexo, partes do corpo, foram contadas sem constrangimento, de modo muito natural, refletindo um modo de encarar essas questões como fazendo parte mesmo da vida, isto é, o sério, o triste, o sagrado, o picante, o cômico dizem respeito à humanidade concretamente e, portanto, não foi camuflado, ao contrário, foi dito, verbalizado, sem preocupação com etiquetas.

Creemos ser pertinente reconhecer nesse comportamento uma visão de mundo relacionada às classes populares nos moldes daquilo que Bakhtin analisou na cultura popular medieval tomando como contexto o carnaval – festa em que o homem libera-se de uma verdade dominante, abole relações hierárquicas, livra-se de tabus, opõe-se a toda espécie de regulamentação que diz o que pode e o que não pode fazer ou dizer. Segundo o autor, nessa festa, graças ao contato livre, vivido intensamente, eliminavam-se barreiras sociais, instituindo-se uma visão carnavalesca do mundo e em consequência:

[...] essa eliminação provisória, ao mesmo tempo ideal e efetiva, das relações hierárquicas entre os indivíduos, criava na praça pública um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais. Elaboravam-se formas especiais do vocabulário e do gesto da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decência²⁴⁸.

Nesse sentido, a condição de pesquisadora, de pessoa estranha ao meio, não impôs restrições ao processo de contação de histórias, no que se refere às temáticas, à linguagem

²⁴⁷ Um fato parece iluminar o que queremos dizer: Em Cana Brava das Moças, para ter acesso a um lugar onde havia uma antiga casa grande de senhoras de escravos, andamos cerca de 1 km, por um caminho difícil, com ladeiras de pedras, guiadas por uma jovem mãe e seu filho de 5 anos. A mãe em nenhum momento carregou o filho nos braços e quando ele reclamava que estava cansado, ela dizia: estamos chegando, anda ligeiro... Assim, desde cedo, são acostumados com desafios, a enfrentarem as dificuldades que, por sua vez, são encaradas com naturalidade.

²⁴⁸ *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.*, p. 9.

utilizada, sendo assim essa liberdade de expressão pode encontrar explicação na análise do autor citado.

Vimos, portanto, como as variantes coligidas revelam considerável potencial criativo para transformar a tradição oral, constituída não por um repertório fechado, mas pela atualização de enredos, com evidente carga simbólica que traduz significados os quais serão analisados a seguir.

4.2 Os significados dos contos populares

No item anterior mantivemo-nos no campo da análise literária, verificando as formas orais como textos e no campo do folclore, descrevendo fios que os aproximam de outros textos. Reconhecemos a devida importância da tarefa, porém, somente esse esforço não responde ao objeto da presente pesquisa: analisar, numa visão integradora, o sentido estético e a função social das narrativas para as comunidades. Esse pensamento sustenta-se na seguinte concepção: o elemento folclórico é parte de um conjunto cultural amplo, é, portanto, “uma configuração sociocultural onde ele tem forma, uso, significado e função característicos”²⁴⁹. Para tanto, buscaremos outro campo – o da sociologia – que formará a conjunção de três pontos de vista que leve em conta “o quadro sociocultural em que as manifestações literárias se situam, mas procurando captá-las na integridade do seu significado”, como orienta Antonio Candido²⁵⁰.

Ainda segundo Candido, a literatura oral possui uma estética cuja integridade aponta para três funções. A função **total**, cuja simbologia revela visão de mundo, exprime representações subjetivas e objetivas para além da situação peculiar que as gerou, transformando as manifestações literárias em patrimônio de uma comunidade. A função **social**, talvez a mais presente na literatura oral, revela o papel desempenhado pela criação literária nas relações sociais, nas necessidades espirituais e materiais, na transmissão de valores que integram a tradição cultural do grupo. A função **ideológica** diz respeito à comunicabilidade da criação literária, em relação ao seu público, cujos desígnios formam uma das camadas de significado e que a dotam de uma certa finalidade.

²⁴⁹ FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 60.

²⁵⁰ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000, p. 46.

Assim, as três funções permitem compreender a estética da criação literária popular por meio da combinação das áreas do folclore, da sociologia e da análise literária, isto é:

O que interessa de fato é a combinação da análise estrutural com a da função social, pois a literatura dos grupos iletrados liga-se diretamente à vida coletiva, sendo as suas manifestações mais *comuns* do que *pessoais*, no sentido de que, ao contrário do que pode ocorrer nas literaturas eruditas, nunca o artista ou poeta deixa de exprimir aspectos que interessam a todos (itálicos do autor)²⁵¹.

Buscamos, também, o referencial teórico de Ricardo Azevedo²⁵², cujas ideias fecundas sobre o conto popular colaboram com o percurso dessa pesquisa. Para o autor, os sentidos do conto popular apontam a presença constante do encantamento, do maravilhoso e da sabedoria popular e abordam questões relacionadas à vida humana concreta. Partindo, pois, dessa premissa, apresentaremos, como primeiro aspecto, as seguintes características que integram o plano do conteúdo dos contos:

- a) assumida ficcionalidade;
- b) a permanência do maravilhoso;
- c) ocorrência num tempo e com personagens indeterminados.

Predomina nos enredos do *corpus* pesquisado a ficcionalidade, em maior ou menor grau, se a entendermos como simulação, como uma configuração imaginária, ainda que descrevam personagens do mundo real, remetam à situações correspondentes à realidade e usem uma linguagem local. As narrativas instalam um mundo possível pela voz dos contadores. Nesse mundo possível, ocorrem metamorfoses, seres fantásticos e sobrenaturais convivem com seres humanos, crianças enfrentam bruxas, vivem ritos e amadurecem, irmãos representam o Bem e o Mal, filho sonega comida à mãe, pai explora filhos, marido explora mulher, mulher trai o marido, homens aparentemente bobos vencem enigmas, animais e objetos representam pessoas, homens enfrentam o mundo na busca de conhecimento, isto é, tudo está ligado à ficticidade, embora evoque um mundo tradicional como afirma Michele Simonsen ao caracterizar o conto popular²⁵³. Porém, essa característica não se constitui em demérito, pois como esclarece Ricardo Azevedo:

²⁵¹ Op. cit., p.43.

²⁵² Já abordamos no item 1.2 esse referencial que trata da análise das características do conto as quais o autor nomeia de *substratos* que aparecem tanto no plano da expressão como no plano do conteúdo, comprovando os elos existentes entre narrativas míticas e os contos populares.

²⁵³ *O conto popular*, p. 7.

Por não estar necessariamente comprometido com o que de fato ocorreu, o caráter ficcional do conto popular, por outro lado, abre para o homem, ouvinte ou leitor, as portas da fantasia, da imaginação, do maravilhoso, do fantástico, do desconhecido, do estranho, do sublime, e por outro lado, do mundo infinito das hipóteses, do imponderável, da virtualidade, da relatividade das coisas, etc.²⁵⁴.

Assim sendo, os contos maranhenses traduzem um mundo carregado de sentidos, tecidos esteticamente pela imaginação de contadores e contadoras, com elementos mágicos, maravilhosos, inexplicáveis, estranhos, desconhecidos, inverossímeis, entremeados com elementos universais e locais, antigos e atuais, donde avulta uma realidade fecunda em suas normas e valores formadores do cotidiano dessas comunidades quilombolas, visto tratarem de questões existenciais da coletividade, revelarem o embate entre o velho e o novo, descreverem a luta perene pela sobrevivência e busca da felicidade, enfim tratam da vida e da morte, no mesmo roteiro das narrativas primordiais, míticas, cuja diferença em relação ao conto está na sua condição de verdadeiras.

Acreditamos, ainda, que o fato dos nossos contadores lembrarem de determinadas estórias, de recontarem no ritmo individual de suas criatividade, na medida de suas imaginações fantasiosas, não constitui-se uma atividade aleatória, pelo contrário, tem relação com vivências, histórias de vida, sentimentos, e, desse modo, são perguntas e respostas relacionadas ao mundo vivido, às suas experiências.

Quanto ao maravilhoso, entendido como o espaço à margem da realidade vivida onde os acontecimentos não obedecem às leis que regem o mundo subjetivo e objetivo, apresenta-se em vários contos. Por isso, apresentam elementos sobrenaturais, sobre-humanos, mágicos, além de metamorfoses, milagres, fenômenos ilógicos etc., como comprovam os enredos a seguir.

Em *Os dois irmãos* o maravilhoso está na travessia do rio feita em cima de um urubu, no ajuntamento dos ossos do Virisso e do urubu por um jabuti e posterior ressuscitação e em *João e Maria*, na transformação da cinza em serpente por um simples toque. Quando a personagem, em *O caçador*, não acerta o caminho de casa, porque sonega um pedaço de carne de veado à mãe, esse argumento constitui-se um fenômeno sobrenatural, como também todas as personificações nos dois contos de animais, no conto acumulativo e em *Os meninos, o cavalo e a cachorra*. A figura do cão no único conto de Demônio Logrado, e da morte, nos dois contos que representam o Ciclo da Morte, figuram como elementos que povoam um universo mágico onde as leis do mundo real não os alcançam. Igualmente, em *A estória da*

²⁵⁴ *Como o ar não tem cor se o céu é azul? Vestígios dos contos populares na literatura infantil*, p. 77.

cachorrinha a cinza que canta, a transformação da cinza em sabão, a espuma que canta, tudo compõe um quadro onde a personagem possui poderes sobrenaturais, sofre metamorfose e defronta-se com a força do Mal.

Há, portanto, nos exemplos citados, aventuras que se passam num mundo mágico cujo lugar situa-se fora dos limites do tempo e do espaço e onde as ações não são submetidas às normas que regem a dinâmica do real. As personagens simples vivenciam situações diferentes, inusitadas, graças aos poderes sobrenaturais, aos deslocamentos que contrariam a lei da gravidade, às metamorfoses sucessivas, aos embates entre o Bem e o Mal, às intervenções de entidades fantásticas, com vistas ao alcance de objetivos, à solução de problemas, à restauração da ordem.

É verdade que os problemas são vinculados à realidade, mas a busca de solução costuma situar-se no plano da fantasia acionada pelo maravilhoso. Por exemplo, a desobediência de Maria pode ser real, mas a cinza que se transforma em serpente e a come situa-se numa esfera fantasiosa; a viagem de Virisso e Matia, também, porém montados num urubu é inverossímil; da mesma forma os animais e objetos dos contos fazem parte da nossa realidade, porém não lhes é dado a faculdade de falarem.

Quanto ao tempo a-histórico, sabe-se que tem origem nas narrativas míticas em que não havia evolução temporal, uma vez que passado, presente e futuro representavam um tempo único, cíclico. “Disse que se perderam...”, “Diz que era um cidadão...”, “Tinha um caçador...”, “No tempo em que os bicho falava...”, “Era uma vez...” “Existia uma família...”, “Um certo tempo...”, todas essas expressões retiradas dos contos maranhenses são exemplos de que o tempo é indeterminado. Além disso, não ocorre a passagem do tempo, assim, com uma ação suspensa, inconclusa, sem início e sem fim, as narrativas contadas em pleno século XXI trazem o tempo mítico do homem arcaico.

Embora nos contos do Ciclo da Morte a passagem do tempo constitua-se um dos motivos da efabulação, isso não marca suas personagens nem tampouco as personagens das outras narrativas. O tempo não torna João e Maria adolescentes, Virisso e Matias não ficam velhos, Camonge, o rei, a filha, o caçador, todos terminam do mesmo jeito que começaram. O tempo de três dias em que o caçador encontra o caminho de casa na narrativa nº 4 é irrelevante, como explica Azevedo:

A passagem do tempo, em geral, inexistente nessas histórias. O herói despede-se do pai, viaja pelo mundo, enfrenta perigos e um sem número de aventuras, desobedece uma recomendação, é castigado, foge, liberta a princesa das garras do monstro, retorna, é traído, luta, vence, casa-se com ela e em termos temporais aparentemente nada

mudou. Crianças, jovens e velhos começam e terminam a estória mantendo, em geral, suas respectivas idades.

Pode-se dizer que, paradoxalmente, o tempo de muitas narrativas populares se dá num passado distante e, ao mesmo tempo, num presente fixo, apartado da realidade cotidiana, onde as horas não passam e quando passam são quase rituais: ‘três dias e três noites’, por exemplo²⁵⁵.

Com exceção de João, Maria, Matia, Virisso e Camonge, ocorre indeterminação com relação a todos os outros personagens. “Um casal”, “dois irmãos”, “um cidadão”, “um caçador”, “a mulher”, “um homem”, “o rei”, “uma filha”, “uma velha”, “uma sinhá”, “o cara”, “uma viúva”, todos são personagens das narrativas coligidas que comprovam ser uma característica recorrente. Essa indeterminação, por outro lado, não deixa de apontar para um painel de tipos humanos a exercerem papéis e executarem ações tal qual a realidade se apresenta, afinal cremos, como Xidieh, que a literatura popular manipula esses personagens como peças de uma engrenagem:

[...] essas figuras todas não são simples imagens que a literatura popular vai embaralhando e distribuindo pelos diversos gêneros de narrativas. São as formas padronizadas e consagradas pela experiência coletiva no sentido de se constituírem, para possíveis pontos de referência, as categorias de tipos humanos.

Ademais, essas figuras são formas que se renovam em conteúdo consoante as injunções sociais de cada fase da existência de uma sociedade. E não se estancam dentro dos limites das narrativas; podem servir como padrões de comportamento veiculados pela educação difusa²⁵⁶.

O segundo aspecto a dar forma aos contos populares, segundo Ricardo Azevedo, é a não obediência a uma moral de princípios, isto é, moral no sentido de um conjunto de regras comportamentais que regulam as relações interpessoais tal como a conhecemos. Segundo o autor, a moral dos contos populares, chamada de moral ingênua, conceito desenvolvido por André Jolles²⁵⁷, não é ligada a princípios abstratos e universais, ao contrário é relativa, flexível e pragmática porque relacionada a situações concretas do cotidiano. Em sendo assim, parece haver uma contradição, na medida em que, ao se originar de uma situação imediata, como explicar que se torne representação de um grupo social? A explicação está numa das funções da literatura oral – a função **total** – questão já esboçada antes. Esclarece Antonio Candido que essa função exprime representações individuais e sociais que excedem o contexto imediato, para inscreverem-se no patrimônio do grupo, residindo a grandeza dessa

²⁵⁵ *Idem. Ibidem.* p. 87.

²⁵⁶ *Narrativas populares: estórias de Nosso Senhor Jesus Cristo e mais São Pedro andando pelo mundo*, p.109.

²⁵⁷ Essas ideias foram apresentadas resumidamente no item 1.2 que trata da história do conto no mundo.

literatura na relativa intemporalidade e universalidade que, por sua vez, dependem da capacidade da função total desligar-se de um momento e de um lugar determinados.

Veremos, pois, como esse aspecto aparece nos contos analisados cujo sistema simbólico transmite a visão de mundo das comunidades quilombolas.

Observamos que as narrativas de encantamento constituem-se um embate entre o Bem e o Mal. Na narrativa nº 1, não resta dúvida que Matia, ao matar, destruir, tocar fogo na casa, configura-se como endiabrado mesmo, porém Virisso não faz nada de concreto para impedir, ao contrário, deixa-se conduzir sob o argumento de atender ao pedido do pai no leito de morte, fato que não justifica considerando o desfecho das ações de Matia – matou a égua, a empregada, queimou a barraca que armazenava comida –, além do preço que ambos pagam: perda de bens e a total desestruturação. Portanto, ao irmão “bonzinho” cabe-lhe ajuda, no caso, por parte dos animais e, ao irmão, que apronta todas as maldades, cabe mesmo a morte pela artimanha da raposa que a desce pelo rabo e o faz soltar-se.

A narrativa nº 2 traz o enredo de crianças, perdidas, famintas a enfrentarem sozinhas um mundo desconhecido e perigoso, cheio de maldade, simbolizado pela velha cega que pretende devorá-las. Mas, em que pese tamanha perversidade, as crianças respondem à altura, uma vez que a empurram para o fogo e ficam a salvo, assim sendo parece normal e correto que crianças tenham essa atitude. A velha foi dissimulada, fingindo-se de boazinha, tratou-os como netos, deu-lhes comida, com o intuito de fazer o mal; as crianças também, fingindo-se de tolas, dizem não saber como dançar, induzem-na a dançar primeiro, quer dizer, embora com o intuito de escapar de um fim trágico, também agiram com crueldade. A esperteza demonstrada quando usaram um rabo de labigó ao invés do dedo, para protelarem suas mortes, não foi colocada em prática para fugirem de uma mulher que, além de velha, é cega de um olho. Assim, em nome da sobrevivência, tudo pode ser feito, porque importa a solução do problema enfrentado por João e Maria, importa a vitória do Bem representado pelas crianças.

Quanto aos contos da vertente exemplar, embora não veiculem uma mensagem ostensiva de preceitos e normas como a fábula, aparece latente um quadro comportamental que aponta para o que deve ou não ser feito, isto é, para os valores morais que regulam as ações dos membros da comunidade. A natureza desse quadro aponta para sentimentos e qualidades como respeito à família, amor materno, bondade, dignidade, responsabilidade, opostos a sentimentos e defeitos como imprudência, ganância, preguiça, desprezo e desrespeito pela família. Além de princípios morais, algumas narrativas veiculam punições em consonância com esse quadro de referência comportamental. Na narrativa nº 3, por

exemplo, a imprudência do caçador o faz perder a caça; na narrativa nº 4, o caçador é punido por ter sido ganancioso, por negar comida à mãe; na narrativa nº 6 por pouco o preguiçoso não é morto por explorar a mulher, sendo que a própria narradora avalia como tal ao dizer: “... acho que era um castigo.” Assim sendo, no geral, os enredos apontam valores prescritos pelo grupo social que instruem comportamentos, ensinam veladamente o que parece ser bom e correto na visão de mundo da comunidade que os fazem circular.

Os contos de animais inserem-se na categoria das fábulas e como tal põem em jogo animais, cujos comportamentos e situações da vida prática assemelham-se aos vividos por homens, chegando a propor soluções no âmbito da convivência social, conferindo-lhes característica didática e moralizante. Porém, há quem afirme haver mais do que utilidade prática nas fábulas, principalmente as de tradição esópica:

Muito mais do que simples preceitos a serem seguidos, essas narrativas alegóricas simbolizam o elogio das virtudes e a censura dos vícios, com uma constante preocupação ética que ultrapassa, frequentemente, a simples e despreziosa observação dos fatos cotidianos²⁵⁸.

Assim, nas duas narrativas, a onça, cujo porte físico a coloca em ampla vantagem em relação ao macaco e ao gato, é ludibriada por ambos, sendo vencida no embate com eles, graças à criatividade (o macaco lambuzava-se de mel), à esperteza (inventa que um vento a levará se a onça não se amarrar), à astúcia (o gato não ensina todos os tipos de pulos à onça). Fica claro que ser forte parece contar pouco ou nada quando a inteligência é acionada. Ou ainda, alçada a inteligência ao estatuto de virtude pode dar, aos de aparência fraca, a vitória. Estabelecendo o paralelo com as relações individuais, os enredos parecem transmitir que no mundo dos homens, os poderosos oprimem, levam vantagem, impõem vontades, massacram, porém, é possível reverter a situação, usando a mente e a criatividade.

Quanto às narrativas de traço humorístico revelam uma questão importante relacionada ao espírito coletivo. A hospitalidade, por exemplo, é enfocada nas narrativas nº 9, 10, 11, ficando disponível a ideia de ser solidário com quem viaja, anda pelo mundo peregrinando, de dividir a comida com quem está faminto. No caso específico, panela é dada para fazer comida, rede é armada, é oferecido café da manhã. O autor Oswaldo Xidieh já destacara o elemento da hospitalidade enquanto valor inerente às comunidades rústicas, na sua pesquisa sobre as narrativas pias que, por sua vez:

²⁵⁸ *Interpretando algumas fábulas de Esopo*, p. XXIII.

[...] exprimem uma organização social à base da solidariedade, isto é, de comunidade, com todas as suas características de isolamento e insulamento geográficos, dispersão da população por extensas áreas e com seus sistemas sociais de fato; áreas em que o homem, mais do que em outras, necessita do amparo direto dos seus semelhantes e, nas quais, como simples exemplo de passagem, na calada da noite, ao brado de *As almas!* os cablocos saltam do catre e saem a revezar os carregadores da rede do enterro que passa (itálico do autor)²⁵⁹.

Embora as comunidades não sejam mais tão isoladas assim, em nossas andanças foi possível constatar que isso ainda acontece na prática, sendo visível o despreendimento com que recebem os visitantes, a alegria de compartilhar a comida, embora sintam necessidade de tecer explicações sobre a simplicidade da culinária, com justificativas por oferecerem somente o trivial (arroz e feijão), segundo suas próprias avaliações.

É curioso na narrativa de nº 11, o fato de o homem, ao apanhar pedaços de carne pertencentes a quem lhe oferece arrancho, não parecer ferir a moral dos costumes, afinal, não deixa de ser um roubo. Porém, parece importar a causa maior – alcançar o objetivo a que se propôs – isto é, conhecer carne e ainda levar ao conhecimento dos seus familiares. Ampliando a análise para a questão da moral ingênua, nada mais aceitável surrupiar comida de quem tem em abundância, quando a sociedade apresenta-se tão injusta a ponto de uns só comerem arroz e feijão e outros possuírem um boi para comer.

Trair não é suficiente, convencer o traído de que está equivocado é preciso para a manutenção da paz familiar. Nesse aspecto, a narrativa nº 12 traz uma efabulação bem tecida em que, junto ao argumento relacionado ao aspecto físico – comer mingau de puba –, há o argumento relacionado ao aspecto psicológico – persuadir através do discurso (“É por isso que eu não gosto de comer mingau de puba, toda vez que eu como eu inxergo dois.”), que encontra terreno numa boa dose de ingenuidade por parte do marido enganado. A visão da mulher que, embora desonesta com o marido, mantém o casamento e evita algo pior, graças a um jogo mentiroso, fala mais alto que a traição consumada.

A narrativa nº 13 tangencia a solidariedade uma vez que viúva e filha visitam um homem doente, porém fala alto mesmo a falsa moralidade, pois ao demonstrarem ironia e falta de compaixão com Camonge à beira da morte, parece que queriam ouvir o que de fato ouviram, isto é, o enredo aponta para uma censura ao comportamento daqueles que somente aparentam serem recatados, pudicos, mas no íntimo guardam desejos, vontades, pensamentos que a boca não revela. São os dissimulados que apresentam comportamentos tão condenáveis quanto os depravados.

²⁵⁹ *Narrativas populares: estórias de Nosso Senhor Jesus Cristo e mais São Pedro andando pelo mundo* p. 84.

Através de enigmas, Camonge, personagem cuja esperteza encontra saída para as situações as mais complicadas, na narrativa nº 14, fala da dificuldade que tem o homem em lidar com a mulher, seja qual for o seu estado civil. A prostituta talvez não consiga ser fiel; a viúva, com filhos, é sinal de problemas; e a moça, jovem, impulsiva, sem maturidade, pode não se amoldar, de modo que em qualquer uma das relações há riscos de o homem se dar mal. Dessa vez, portanto, se não há solução, há pelo menos advertência do que o rapaz irá enfrentar de acordo com a escolha feita.

Quanto ao enredo da narrativa nº 15 traz o alerta para os perigos da avareza. O dinheiro por si só promove inveja, discórdia; a falta dele ocasiona privações de toda ordem; e o zelo excessivo a ponto de não gastá-lo, embora tenha necessidade, é um contrasenso que traz consequências desagradáveis como o ocorrido com o cego que, tendo dinheiro, enterra-o, mas é roubado pelo próprio vizinho. Assim, podemos dizer que o ditado popular, “Quem guarda com fome o gato vem e come”, vai além da narrativa na sua propositura de não somente alertar como condenar ao prejuízo aqueles que são avaros.

Remonta à tradição antiga, a mulher ser retratada com dupla natureza, fiel e infiel, pura e impura, como por exemplo, nos contos de *Mil e Uma Noites*, do fim do séc. XV, em que Xerazade se mantém viva pela capacidade de usar a palavra. Como exemplo dessa tradição, a narrativa nº 16, *A mulher que enganou o cão*, mostra que esperteza, sagacidade, persuasão, curiosidade são atributos que caracterizam a natureza feminina, expressando uma ordem social em que o mundo é dominado pelo homem, sim, entretanto, resta reconhecer-lhe uma propensão a ser ludibriado pela mulher quando fala, quando pede, isto é, se o poder masculino reside na força física, numa suposta superioridade intelectual, o poder feminino reside no uso da palavra. Além disso, subverte o paradigma da imagem do demônio, cujo poder subjuga o mortal ao pior dos desígnios – o inferno –, ao mostrá-lo como ingênuo, bobo, suscetível de ser enganado por uma mulher, dando-lhe uma dimensão humana e igualando-o, em certa medida, ao mais comum dos homens.

Essa narrativa como outras coligidas trazem o tradicional embate entre fortes x fracos, pobres x ricos, poderosos x simples, em que o vencedor é a mulher, mesmo quando o opositor é a figura poderosa do diabo, ou Camonge (narrativa nº 17) ou um menino “amarelim” (narrativa nº 18) etc, ou seja, quando é posto em jogo a capacidade de criar, o uso da inteligência, é possível ridicularizar reis, vencer obstáculos os mais adversos, até vencer a morte temporariamente (narrativa nº 22).

As narrativas do ciclo da morte abordam a seguinte questão: o cumprimento da palavra dada. Respeitar um trato feito insere-se no quadro de referência relacionada à

honestidade, quando isso não acontece o indivíduo é punido, como ocorre com o homem levado pela morte, apesar da inútil tentativa de enganá-la, ao raspar a cabeça (narrativa nº 21). Se é verdade que os contos populares veiculam o que é correto ou não, o que pode ou não pode ser feito, também veiculam o que tem ou não tem cabimento. A morte levar um homem, pai de um “horror de meninozim”, e deixá-los órfãos, enquadra-se nessa moral que se adéqua às necessidades da comunidade (narrativa nº 22). Da mesma forma que na narrativa nº 16, há uma subversão do paradigma da morte, detentora do poder sobre a vida do homem, porém, este, usando de esperteza, pode reduzi-la a um patamar rasteiro, ou seja, com criatividade, pode brincar de Deus, ao driblar a morte, escolhendo o tempo de morrer.

Por outro lado, ainda que esses valores sigam uma ética questionável, quando a consciência fala mais alto, então não há sossego. É o que acontece com a sinhá da narrativa nº 19, isto é, não adianta esconder o crime que a voz da consciência, simbolizada pela cinza e pela espuma de sabão²⁶⁰, lembra a maldade cometida e a atormenta:

“Zumbi, Zumbá, sinhá num tá aqui, não.
A sinhá tá dormindo, olha o bicho sinhá!
Que quer te pegar.”

Vimos como as narrativas condensam uma moral relativa, ligada às condições do meio social e cultural, assumindo um caráter coletivo e por isso mesmo reveladoras de uma visão de mundo cuja compreensão depende de se levar em conta o contexto. Concordamos, pois, com Azevedo que afirma ser a questão da moral ingênua contraditória, ou melhor, boa parte dos contos populares “...obedece a uma moral que, embora eventualmente condenável em termos da sociabilidade, pode trazer à baila situações e conflitos humanos de grande interesse”²⁶¹.

Nesse sentido, a análise acima constitui-se uma tentativa de, através das manifestações artísticas das comunidades remanescentes de quilombolas, descrever-lhes normas reguladoras, formas de atuação no mundo, além de traduzir-lhes uma expressa comunicação de ideias, valores e crenças. Mas é necessário deixar clara uma questão: não tivemos nenhuma intenção de comprovar lições e ensinamentos fechados, contidos nos contos, como se fossem tratados de conhecimento que regem a vida das pessoas. Neles há o que chamamos de sabedoria popular, entendido como um tipo de conhecimento, relacionado com aspectos da realidade vivida, disponibilizados aos ouvintes da comunidade pesquisada.

²⁶⁰ Antigamente, as mulheres faziam sabão de cinza, de fato de boi, de mamona.

²⁶¹ AZEVEDO, Ricardo. Conto popular, literatura e formação de leitores. IN: SILVA, René Marc da Costa (org.) *Cultura popular e educação*. Salto para o futuro/ MEC. Brasília, 2008, p. 182.

Igualmente, não consideramos ser essa moral uma prerrogativa de parcela da população, oriunda da zona rural, visto ser pertinente a todo ser humano a disposição para a busca de realizações, sendo normal a luta entre a ética particular (que visa o interesse de cada um) e a ética geral (que visa o interesse de todos).

Segundo Ricardo Azevedo, as bases dessa sabedoria – experiência de vida, senso comum, necessidades corporais, emoções, intuições, perplexidades, forças e ciclos da natureza, busca da felicidade – geram o conhecimento que remetem a questões concretas como:

[...] a morte; a existência; as relações sexo-afetivas; a luta pela sobrevivência (a alimentação e o trabalho); o bem (as coisas que contribuem para a existência – a riqueza, a fertilidade, a força, a criatividade, a alegria, a memória) e o mal (as coisas que prejudicam a existência – a miséria, a dor, a doença, a esterilidade, a impotência, a degeneração, a tristeza, o esquecimento, a desesperança); a busca da felicidade e do prazer; o contato com o caos, com o incompreensível etc²⁶².

O terceiro aspecto do conto popular, no plano da expressão, que está relacionado ao seu caráter narrativo e integra a camada da significação é a oralidade, realizada pela voz e entendida sob dois aspectos: como realização fundada na experiência imediata do falante e como um conhecimento mediatizado, em parte, pela tradição²⁶³. Existindo na/pela oralidade, o conto popular “não se exaure no momento de sua realização: persiste no tempo, evidenciando de forma clara que a pervivência de um determinado capital cultural não passa inevitavelmente pelo recurso a um código grafemático”. Para os autores dessa citação, Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes²⁶⁴, além do código linguístico, o conto popular estrutura-se no código cinésico (que regula os movimentos do corpo); no código proxémico (que estrutura o espaço); e no código paralinguístico (que regula a entoação, a qualidade da voz, a ênfase).

O fato de contos tão antigos quanto os coletados chegarem até nós, em pleno século XXI, deve-se ao exercício de narrar que acompanha o homem desde o princípio do mundo, sendo inerente à natureza humana como enfatiza Ricardo Azevedo:

[...] a narrativa é um recurso humano vital e fundamental. Sem ela, a sociabilidade, e mesmo a visão que temos de nós mesmos, não poderia ser construída. Narramos nossas experiências cotidianas, nosso dia no trabalho, fatos acontecidos, lembranças, sonhos, projetos e desejos. Narramos, mesmo de forma solitária, em pensamento, para nós mesmos, episódios acontecidos que de alguma forma não ficaram claros.

²⁶² *Como o ar não tem cor se o céu é azul? Vestígios dos contos populares na literatura infantil*, p.97.

²⁶³ *Introdução à poesia oral*, p.35.

²⁶⁴ REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 2002, pp 82-83.

Para além de um recurso literário, a narrativa pode ser considerada um dos procedimentos através dos quais tornamos a vida e o mundo interpretáveis²⁶⁵.

Nesse exercício caracterizado por Azevedo, a memória e a voz desempenham papéis imprescindíveis. Para Zumthor ambas são indissociáveis, uma vez que aquela “envolve toda a existência, penetra o vivido e mantém o presente na continuidade dos discursos humanos” e esta é o veículo da transmissão viva do saber. Sobre ambas vale a pena ler a longa citação:

Donde a autoridade particular de que, no seio da tradição, é dotada a voz, inspirada pela memória, a qual sozinha lhe confere sua perceptibilidade. O discurso que ela pronuncia, ligado mais do que outros às formas experimentadas, mais sujeito às pegadas de um incontável passado, é também mais eficaz do que qualquer outro; o que diz essa boca parece mais opaco, requer atenção de maneira mais insistente, penetra mais fundo na lembrança e aí fermenta, confirma ou revolve os sentimentos vividos, alarga misteriosamente a experiência que eu, ouvinte, creio ter de mim mesmo, de ti e desta vida. O único fato é que esse homem está em vias de nos dizer neste dia, nesta hora, neste lugar, entre as luzes ou as sombras, um texto que talvez eu já saiba de cor (pouco importa); o fato de que ele se dirige a mim, entre aqueles que me cercam, como a cada um deles, e de que preenche (em maior ou menor grau, pouco importa) nossas expectativas; aquilo que ele enuncia é dotado de uma pertinência incomparável; é imediatamente mobilizável em discursos novos; integra-se saborosamente no saber comum, do qual, sem perturbar-se a certeza, suscita um crescimento imprevisível²⁶⁶.

A autoridade de que fala o autor caracteriza a *performance* definida como “ação oral-auditiva complexa, pela qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida, aqui e agora” e que, portanto, coloca falante e ouvinte, face-a-face, numa situação em que se opera a função da linguagem, denominada fática, sendo assim que a “transmissão de boca a ouvido *opera* o texto, mas é o todo da performance que constitui o *locus* emocional em que o texto vocalizado se torna arte e donde procede e se mantém a totalidade das energias que constituem a obra viva” (itálicos do autor)²⁶⁷. Explica ainda o autor que a obra performatizada, mesmo quando um único participante tem a palavra, é dialógica em sua essência, sem dominante, nem dominado, é livre troca. Diremos, por fim, como Carlo Ginzburg²⁶⁸ que a linguagem da cultura oral é gesticulada, sussurrada, gritada, por isso constitui-se um prolongamento do corpo.

Exigindo aproximação, afetividade, a capacidade de fazer rir, chorar, a *performance* adapta-se às circunstâncias para atender à plateia, por isso usa fórmulas verbais,

²⁶⁵ *Conto popular, literatura e formação de leitores*, p. 185.

²⁶⁶ *A letra e a voz: a literatura medieval*, pp. 140 e 150.

²⁶⁷ *Idem. ibidem*, p. 222.

²⁶⁸ GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 104.

jogo de palavras, rimas, clichês, gírias, vocabulário conhecido, temas comuns; utiliza dramatização; e lança mão da concisão e reiteração. São as características de toda expressão oral, as quais Zumthor pesquisou em textos escritos da época medieval como índices de oralidade e que Azevedo, a partir desse legado teórico, relacionou o conto popular à literatura infanto-juvenil.

Nas narrativas transcritas e nesta pesquisa, respeitados os recursos estilísticos, verificamos que há:

- a) repetição de palavras, ênfase, principalmente, em flexões verbais para reforçar uma ação (caminhando, caminhando, aí andou, andou);
- b) reforço em determinados fonemas para imprimir expressividade (loooonge, cumpriiiiiido);
- c) chamamento do ouvinte ao palco da enunciação, como a comprovar se está prestando a atenção (né?, minha dona, muié, viu?).

O papel desempenhado pelos contadores de estórias, portanto, assemelha-se aos menestrelis, sacerdotes, caciques, griots, cujo instrumento – a palavra – converte-se num discurso acessível, adequado à plateia, dirigido ao imaginário da coletividade, enfim, aborda:

[...] temas amplos e humanos, relativos a situações concretas da existência, que possibilitem uma reflexão sobre a vida e o mundo, com enredos e personagens com os quais todos possam se identificar, enraizados em temas básicos como a mortalidade (a efemeridade que pressupõe a busca da felicidade, portanto da identidade – o que eu sou? O que eu quero? – num período limitado), a sexualidade (o matrimônio, o amor, a paixão etc.), a necessidade de lutar pela sobrevivência (o trabalho, a riqueza, o poder), a existência do incompreensível e do desconhecido etc. tudo isso apresentado através de um discurso acessível [...]²⁶⁹.

Abordaremos, por fim, as temáticas e imagens veiculadas nos enredos contados à pesquisadora. Quando Clarissa Estes afirma que o conto contribui com o aprendizado da vida e para o desenvolvimento da percepção em assuntos sérios e triviais, temos a função **social** de que fala Antonio Candido, uma vez que, apesar de fictício, tangencia questões concretas, apresenta uma comunicabilidade porque veicula através de seus enredos assuntos relacionados à condição humana.

Os contos maranhenses dão visibilidade a temáticas que dialogam entre si e que resumiríamos como:

²⁶⁹ *Como o ar não tem cor se o céu é azul?* Vestígios dos contos populares na literatura infantil, p. 105.

- a) a busca do conhecimento (narrativas 1, 11, 14 e 16);
- b) a busca de realização amorosa (narrativas 17, 18 e 19);
- c) a busca de realização financeira (narrativas 21 e 22);
- d) o embate entre o velho e o novo (narrativas 2 e 5);
- e) o embate entre o fraco e o forte (narrativas 7, 8, 16, 17, 18);
- f) o humor como traço marcante em enredos que, paradoxalmente, tratam de questões sérias como a fome, a morte, o adultério etc. (narrativas 3, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15);
- g) pactos com seres sobrenaturais (narrativas 21 e 22);
- h) a maldade humana em que afloram a violência, o egoísmo, o ódio (narrativas 1, 2, 4, 19);
- i) sentimentos negativos e auto-destrutivos como a preguiça e a avareza (narrativas 5, 6, 15);
- j) sentimentos positivos e construtivos como a solidariedade e a hospitalidade (narrativas 9, 10 e 11);
- k) o brincar com a memória (narrativa 20).

A variedade acima revela significados os quais as comunidades quilombolas consagram à vivência e às relações sociais, bem como àquelas desejadas por seus imaginários. Por isso nos enredos a astúcia, a criatividade e a inteligência podem mais que a força física e a própria experiência. Por isso crianças vencem adultos; animais de menor porte enganam os maiores; homens aparentemente bobos vencem sábios, decifram enigmas; empregado simplório passa a perna no patrão; mulher ludibria homem; a morte e o diabo são tapeados; cego se dá melhor do que quem enxerga, ou seja, em geral, as circunstâncias históricas e materiais mostram que costuma levar a melhor quem tem mais experiência, possui dinheiro, exerce o poder. Contudo, o roteiro bem que poderia ser outro. É o que acontece no conto popular. Essa possibilidade se concretiza graças “à ética do conhecimento ou moral ingênua”, segundo a qual existe no conto uma forma oposta ao acontecimento como observado habitualmente no universo.

Ricardo Azevedo explica com muita clareza que essa constitui-se uma ética que se realiza num patamar concreto da vida das pessoas, daí ser interessada. Em suas palavras:

No patamar da *moral ingênua*, todas as pessoas estão lutando em busca de felicidade e todas, sem exceção, tem direito à essa luta. O conto popular fixa o herói, ou seja, quem merece vencer, determina quem é bom, puro, e justo, em geral jovem e bonito (até porque o novo sempre vence): fixa o representante do Bem; e conta a estória pelo ponto de vista deste herói. Tudo que vai contra a sua trajetória representa o que

é injusto, impuro, errado e merece perder: o Mal. Não são valores absolutos e sim relativos no sentido de conjunturais [...] São valores afetivos, pessoais, subjetivos, e ao mesmo tempo, pragmáticos, simples, concretos, ligados ao senso comum e ao livre arbítrio²⁷⁰.

As temáticas mostram que a satisfação das necessidades espirituais e materiais exige coragem, deslocamentos, enfrentamentos, para isso é legítimo a busca de novos horizontes, de conhecimento, de orientação, ainda que os caminhos percorridos sejam pautados por uma ética questionável. É importante lembrar, ainda, que tudo isso pode ter no humor e, conseqüentemente, no riso, um veículo em potencial, caso da maioria das narrativas coletadas em solo maranhense, cujos enredos, engraçados, referem-se a assuntos da maior seriedade como fome, casamento, adultério, busca pela sobrevivência etc. Conforme Bakhtin, esse é um traço típico da cultura popular enquanto reminiscência de uma concepção arcaica de mundo ancorada em costumes coletivos, vividos pelo povo, como festas de carnaval, espetáculos teatrais, a escritura de paródias que, opostos a costumes legitimados pela instituições oficiais, imprimiam ao mundo medieval um certo dualismo²⁷¹.

À esta visão de mundo, denominada de cosmovisão carnavalesca, analisa Ricardo Azevedo, existe subjacente um pressuposto para a realização de “cultos religiosos e cômicos, que brincavam com os deuses, blasfemavam e parodiavam. [...] o sério e o cômico estariam ligados indissolúvelmente e atos como rir, caçoar, comemorar e festejar faziam parte e eram aspectos sagrados da existência”²⁷².

Os sentimentos presentes nos enredos das narrativas coletadas, sejam os considerados benéficos, sejam os considerados maléficis, em alguma medida, dão o tom de como o ser humano se comporta em sociedade. O reforço a determinados comportamentos e atitudes apontam para a manutenção de uma certa “ordem” a reger o mundo, estabelecendo um compartilhamento que fortifica laços, transmite crenças e concepções que, por sua vez, formam a tradição da comunidade pesquisada. Este lado, digamos, interessado, direcionado das narrativas contadas pelos remanescentes de quilombolas cumprem a função a que Antonio Candido denominou de **ideológica**, já explicada anteriormente.

Afinal, difícil imaginar um grupo social em que comportamentos básicos para a sobrevivência não sejam compartilhados, reconhecidos e obedecidos. É que segundo Florestan Fernandes:

²⁷⁰ *Idem. Ibidem.* pp. 191-192.

²⁷¹ Conferir obras já citadas.

²⁷² *Idem. Ibidem.* p. 129.

Essas regras, quando cristalizadas sob a forma de elementos folclóricos [...] passam a operar, de modo amplo, como um veículo de uniformização dos padrões de comportamento, contribuindo para tornar possível a vida em sociedade e criar uma mentalidade característica da própria sociedade como um todo, pelo menos quanto aos valores comuns essenciais²⁷³.

Chamamos, a partir de então, a atenção para duas imagens que os contos caxienses fazem repercutir de forma mais contundente. Para tanto, trazemos Gaston Bachelard²⁷⁴ que, à luz da fenomenologia da imaginação, analisa a subjetividade, a amplitude, a força e o sentido de imagens em várias obras literárias escritas. Como o autor, acreditamos que “a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser humano.” Embora seja o resultado de uma consciência ingênua, é nela que a alma afirma presença, logo ouvindo os contos é possível construir imagens pela voz dos narradores e narradoras como ressonâncias que invadem ouvidos, olhos, mente, constituindo a riqueza de fatos e seres imaginados e narrados por eles.

A primeira diz respeito à viagem. Em vários contos populares escritos²⁷⁵, o enredo gira em torno de personagens que empreendem uma viagem. O filho mais velho, o caçula, os três filhos (um de cada vez), Camonge, Jesus Cristo e São Pedro, Pedro Malazarte, os exemplos abundam, o certo é que alguém vagueia pelo mundo, desloca-se, sai de um lugar para outro. Nos contos orais coletados, temos as seguintes falas que anunciam o que acontecerá na sequência das histórias:

“– Matias, eu vou me embora.”

“... dois irmãos, eles se perderam... Eles foram caminhando, caminhando...”

“O homem saiu no mundo...”

“– Muié, eu vou tirá nesse mundo grande...”

A simbologia da viagem não aponta somente para o sair de casa, esse lugar seguro considerado o berço do homem e a mais importante força de integração dos pensamentos, das lembranças, dos sonhos, sem a qual “o homem seria um ser disperso”, nas palavras de Bachelard²⁷⁶. As andanças pelo mundo significam o sair de si, conhecer o mundo e a si próprio, pois atende à necessidade de, pela experiência da viagem, buscar e descobrir o novo ou como esclarecem Jean Chevalier e Alain Gheerbrant: “Em todas as literaturas, a viagem simboliza, portanto, uma aventura e uma procura, quer se trate de um tesouro ou de um

²⁷³ *O folclore em questão*, p. 64.

²⁷⁴ BACHELARD, Gastón. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 2.

²⁷⁵ Na obra *Contos tradicionais do Brasil*, de Câmara Cascudo, por exemplo, há 15 contos que remetem à viagem: “procurar a vida pelo mundo de meu Deus”, “saiu pelo mundo para ganhar a vida”, “viajar por este mundo”, “correr mundo”, “chegando na idade de sair pelo mundo”, “o filho ganhou o mundo” etc.

²⁷⁶ Op. cit., p. 26.

simples conhecimento, concreto ou espiritual”²⁷⁷. Logo, a imagem de caminhantes, tanto nas narrativas orais quanto nas escritas, pode ter origem na própria matéria narrativa – o conto – e em seu processo de difusão em que colonizadores e escravizados, no caso do Brasil, os portugueses, africanos e índios tiveram papéis fundamentais.

A propósito disso, a obra infantil *Como as histórias se espalharam pelo mundo* metaforiza a natureza viajante do conto na figura de um rato que atravessa cidades, portos, aldeias, florestas, desertos, rios, santuários, mosteiros, colhendo todas as narrativas, coloca-as num baú, representando cada uma com cordões coloridos. O vento carrega-os. Assim, “... as histórias se espalharam pelo mundo e passaram a ser contadas e recontadas...”²⁷⁸.

A palavra mundo tem estreita ligação com a noção de imensidão, representada nos contos por caminhos longos, florestas, matos, que assustam, mas encantam, enquanto manifestação da vida, ou seja, provocam angústia, medo, oferecem perigo, apontam para o desconhecido. Mas para sair do sentido óbvio a que a palavra remete, reafirmamos que o sair no mundo significa enfrentar a própria imensidão, pois, para Bachelard, a imensidão reside no homem e até quando estamos imóveis, sonhamos num mundo imenso. Logo, as andanças possibilitam o alcance do conhecimento de si mesmo numa dimensão profunda que, por sua vez, alargam o conhecimento do próprio mundo. Diríamos, ainda, sob a influência do autor citado, que a palavra mundo evoca uma grandeza dupla: o universo do Cosmo e o universo do Homem.

A segunda imagem que chama a atenção diz respeito à infância. Nos contos *João e Maria* e *O cavalo, o cachorro e o cavador*, temos a temática da criança abandonada e da criança trabalhadora, explorada, ambas inseridas num quadro social típico da família nordestina. A realidade mostra ser esta uma situação que se perpetua ao longo da história da humanidade, apesar da criação de leis, pois tanto nas sociedades antigas quanto nas sociedades pós-modernas estas “imagens podem nos ajudar a capturar a dimensão social, histórica e cultural da infância capaz de tornar a criança porta-voz de suas próprias necessidades”, afirma Andréia Cardoso Reis²⁷⁹. E a necessidade da infância nos contos coletados está relacionada ao comer, ao vestir e ao brincar, mas essa seria um outro viés que, de tão complexo, ensejaria um outro trabalho, bastando para a nossa pesquisa constatar como

²⁷⁷ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003, p. 952.

²⁷⁸ BARBOSA, Rogério Andrade. *Como as histórias se espalharam pelo mundo*. São Paulo: DCL, 2002, p. 36.

²⁷⁹ REIS, Andréia Cardoso. *Imagens históricas da infância refletidas nos contos populares*. Rio de Janeiro: Teias, ano 6, 11-12, 2005, p. 11.

um simples conto popular pode abordar uma questão tão séria - a luta pela sobrevivência por parte da criança.

Mas, por que acreditarmos que estórias guardadas na memória das pessoas e recontadas para seus pares, possam exercer um papel para além do entretenimento? E mais, possam fazer refletir sobre assuntos tão importantes como os abordados até aqui? É Zumthor quem responde: “Todo discurso é ação, física e psiquicamente efetiva. Donde a riqueza das tradições orais, contrárias ao que quebra o ritmo da voz viva. O Verbo se expande no mundo, que por seu meio foi criado e ao qual dá vida”²⁸⁰.

Logo, acreditamos que sendo uma palavra enriquecida, pela experiência de cada um dos narradores, essa palavra torna-se saber. Não é por outra razão que falamos em “sabedoria popular”. Assim, apesar do lugar indiscutível que ocupa a escrita, passa pelo universo da voz – ainda que esta não seja mais tão nômade como em séculos passados - estórias sobre o homem, sobre o universo, sobre a natureza, isto é, “...tudo que impede a história de fechar-se em Destino, e a palavra, em livro fechado”²⁸¹.

4.3 Das lendas aos causos: ficção e realidade

Além da divisão apresentada no item 4.1 *Do maravilhoso ao trato com a morte*, ouvimos narrativas com temáticas sobre monstros, bichos, tesouros enterrados, almas penadas em que ficção e realidade se moldam formando um inventário muito comum no Nordeste. São relatos que trazem experiências de vida ao lado de elementos pertencentes à tradição os quais denominamos de narrativas míticas (lobisomem), narrativas lendárias (cabeça de cuia e pé-de-garrafa) e causos (tesouro enterrado e alma penada):

- lobisomem: nº 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7;
- cabeça de cuia: nº 8;
- pé-de-garrafa: nº 9, 10, 11;
- tesouro enterrado: nº 12, 13, 14;
- alma penada: nº 15 e 16.

Embora haja traços comuns no conto, mito e lenda, como o maravilhoso e o sobrenatural, algumas diferenças são óbvias, como já as analisamos no decorrer do percurso das narrativas orais. Porém, lembremos de que o mito apresenta uma personagem constante em enredos universais que explicam a origem do mundo, do homem, de deuses e de

²⁸⁰ *A letra e a voz: a literatura medieval*, p. 75.

²⁸¹ *Idem. Ibidem.* p. 95.

fenômenos; enquanto a lenda faz referência a regiões e fatos localizados, encerrando, também, explicações acerca do universo. Lendas e mitos ainda diferem dos contos porque estes são considerados inteiramente fictícios e aqueles são tidos como verídicos, ou melhor, situam-se no âmbito do rito que nas palavras de Pellegrini Filho “conferem coerência interna à cultura de uma coletividade, quando lhe faltam justificativas científicas para certos problemas ou fenômenos observados”²⁸². Importante lembrar, ainda, de que o mito é considerado uma história verdadeira porque narra uma realidade e tem como função revelar modelos exemplares de ritos e atividades humanas. Em resumo, o mito explica o mundo, daí ser uma forma de conhecimento.

A figura do lobisomem, considerado o mais popular dos animais fabulosos, com a maior área geográfica de influência, aparece nos relatos míticos, do nº 1 ao nº 7, corroborando assim o crédito da tradição. Segundo Câmara Cascudo²⁸³, consta ser um mito universal dos povos indo-europeus, trazido pelos portugueses, que envolve a metamorfose do sétimo filho, depois de uma série de sete filhas, para cumprir um fado: correr, à meia-noite, visitando sete cemitérios, sete vilas, sete partes da região, sete encruzilhadas, perseguido por cachorros, até voltar ao lugar de origem. Quem feri-lo, quebra o fado, desde que não toque no sangue para não herdar a mesma sorte.

Segundo os narradores caxienses, o lobisomem é “pequeno, cabeça pelada”, “do tamanho de um jumento”, sendo que a transformação de gente em um bicho tão assombroso está fortemente ligada à noção de pecado vigente no imaginário dos entrevistados, de castigo mediante comportamentos que infringem a moral e vão de encontro aos princípios religiosos, como podemos constatar nas falas do Sr. Francisco de Assis dos Santos, de D. Clarice Maria da Conceição e do Sr. José Correia:

“... o pessoal dizia que ele batia muito na mãe dele.”

“Diz que era mal-feitoria que ele fazia, às vez matava gente, brigava com o pai, com a mãe.”

“São homens que se serve da fia, da afiada, por isso vira bicho”²⁸⁴.

Oliveira Martins, *apud* Cascudo, confirma:

Os traços com que a imaginação do nosso povo retratou o lobisomem são duplos, porque também essa criatura infeliz, conforme o nome mostra, é dual. Como homem é extremamente pálido, magro, macilento, de orelhas compridas e nariz levantado. A sua sorte é um fado, talvez a remissão de um pecado: mas esta adição vê-se quanto é

²⁸² *Literatura folclórica*, p. 58.

²⁸³ *Literatura oral no Brasil*, pp. 183-184.

²⁸⁴ Depoimento não gravado de José Correia, 71 anos, da comunidade Jenipapo (28/01/2008).

estranha ao mito na sua pouca generalização. Por via de regra, o fado é a moral – é uma sorte apenas. Nasce-se lobisomem: em lugares são os filhos do incesto, mas, em geral, a predestinação não vem senão de um caso fortuito, e liga-se com o número que a astrologia acácia ou caldaica tornou fatídico – o n.º 7²⁸⁵.

Nem todas as narrativas coletadas tem como motivo central o elemento sobrenatural, caso do enredo n.º 8 em que apenas tangencia a lenda do cabeça-de-cuia. O inserimos por ser bastante popular na região confirmando o que disse Câmara Cascudo sobre a lenda: “Liga-se a um local, como processo etiológico de informação...”²⁸⁶

O cabeça-de-cuia é uma das lendas mais divulgadas no Piauí e que conta a estória de Crispim, pescador que morava à beira do Rio Poti. Um dia, não conseguindo pegar nenhum peixe, sem comida, culpou a mãe, bateu-lhe com um osso na cabeça, ela morreu, mas jogou uma praga: ele viraria um monstro, com a cabeça em forma de cuia, maldição que somente seria quebrada se devorasse sete virgens de nome Maria. Ele enlouqueceu e afogou-se no Rio Parnaíba. Como não conseguiu devorar nenhuma moça nessas condições, somente homens e meninos, até hoje aparece metade do ano no Rio Parnaíba e a outra metade no Rio Poti²⁸⁷. É comum mães intimidarem as crianças com essa estória quando não querem que os filhos nadem e mesmo homens evitam tomar banho nos rios, principalmente, em época de enchentes.

As narrativas de n.º 9, 10 e 11 trazem enredos sobre o pé-de-garrafa. Segundo Moura²⁸⁸, essa lenda conta que dois caçadores estão andando na mata, um se perde e começa a gritar pelo outro. Ao invés do amigo, aparece-lhe estranha criatura que deixa marcas de fundo de garrafa no chão, portanto, é muito comum a seguinte advertência que circula entre caçadores: a de não gritar quando se perde, nem responder se ouvir gritos, pois do contrário corre o risco de encontrar-se com o bicho aterrorizante. Câmara Cascudo não o caracteriza nem como mito nem como lenda e sim como “ente misterioso”, “monstro assombrador”, “singular fantasma”, demonstrando um não querer optar por uma definição. Contudo, se estudiosos ligam essa narrativa ora ao Piauí, ora ao Rio Grande do Sul, Mato Grosso e Maranhão, consideramos não haver dúvida tratar-se de uma lenda.

Descrito pela narradora caxiense como “cabeludo, cabelo grosso, cacunda, pisa como um casco de animal, tem só um pé e come miolo de gente”, o grito anuncia sua presença, de modo que ou não precisa ser visto ou é visto raramente pelos caçadores que:

²⁸⁵ *Dicionário do folclore brasileiro*, p. 441.

²⁸⁶ *Idem. Ibidem.* p. 434

²⁸⁷ MOURA, Mécia Morais. *Folclore piauiense e outras histórias*. Teresina, PI: Edições Cirandinha, 2004, p. 11-12; OLIVEIRA, Noé Mendes. *Folclore brasileiro Piauí*. Teresina: Fundação C. Mons. Chaves, 1999, p. 30.

²⁸⁸ *Idem. Ibidem.* pp. 17-18.

Ouvem sempre seus gritos estrídulos, ora amedrontadores, ora tão familiares que os caçadores procuram-no, certos de tratar-se de um companheiro transviado. E quanto mais rebuscam, menos o grito serve de guia, pois, multiplicado com todas as direções, atordoia, desvaira, enlouquece. Os caçadores terminam perdidos ou voltam a casa depois de luta áspera para reencontrar a estrada habitual²⁸⁹.

Podemos observar que há uma dependência do elemento fantástico com o espaço dos acontecimentos, isto é, com as matas, pois D. Maria Barbosa disse: “Ele vivia na mata. A mata foi abaixo, ele foi embora.” Ele é o pé-de-garrafa. Nesse sentido, é interessante o registro sobre o monstro em questão feito por Frederico Fernandes em sua pesquisa sobre as narrativas orais do Pantanal. Adotando o binômio ficção/realidade, sua classificação das narrativas contemplam mitos, lendas, contos e causos, o que não revela novidade, entretanto na subdivisão que faz dos mitos (mitos gerais, mitos da água e mitos da mata) leva em conta lugar e ação por meio dos quais se manifesta, assim classifica o pé-de-garrafa como um dos mitos da mata que pertence ao espaço primitivo, sendo:

[...] resultado da tendência que os pantaneiros têm em representar a terra como se ela possuísse arbítrio e animação, empregando para isso entes zoomorfizados ou antropomorfizados. Não deixam também de revelar respeito e veneração por ela, chegando, em alguns casos, a tratá-la como se fosse o umbigo do mundo [...] ²⁹⁰.

Pelo visto, essa não é uma prerrogativa dos pantaneiros. Para os maranhenses, a terra e tudo que compõem esse espaço é o vetor de suas vidas. Preservá-la com suas matas não é só uma questão relacionada ao alimento do corpo como também ao alimento do imaginário. Assim, o desmatamento, realizado nos povoados pelos grandes latifundiários, soa como lamento, como perda de algo muito importante para todos. Os comentários abaixo evidenciam isso:

“... esse cabeça-de-cuia andava por essas matas. Que aqui tinha muitas matas, né, hoje tá tudo distorrido,” diz D. Maria Barbosa da Silva.

“... nesse tempo... isso aí era tudo mato,” afirma o Sr. Francisco de Assis dos Santos

“... diz que um bicho aparecia... era o lobisomem, mas acabou,” lamenta D. Clarice Maria da Conceição.

²⁸⁹ *Dicionário do folclore brasileiro*, p. 595.

²⁹⁰ *Entre histórias e tererés: o ouvir da literatura pantaneira*, pp. 40-41.

Nas narrativas de nº 12, 13 e 14, sobre tesouro enterrado, encontramos sonhos e almas como elementos sobrenaturais. Considerado por Câmara Cascudo como pertencente à esfera do divino, o sonho é um aviso, uma mensagem, sendo os africanos, ameríndios e portugueses seus devotos fiéis, daí para integrar a literatura, a distância foi pequena. Cabe uma pergunta: por quê? Segundo João Ribeiro, o sonho constituiu-se uma das regiões fantásticas do folclore porque aos homens primevos e incultos, o sonho dava a impressão de haver outras realidades inacessíveis, é considerada uma mensagem divina, prova disso são os vários sonhos relatados na Bíblia e conclui: “A imaginação popular contenta-se com a sua alquimia primitiva e nos ensina a prever futuros e a descobrir tesouros com a mais encantadora simplicidade”²⁹¹. Como se não bastasse, acrescenta o autor, Aristóteles aconselhou a não ignorá-lo e os estudos de S. Freud alçaram-no a um estatuto cujas conclusões são irrecusáveis.

Se acreditarmos que visão é como o sonho que “nasce do fundo obscuro e inconsciente da nossa alma”²⁹², não é de estranhar o fato de, na narrativa nº 12, a descrição detalhada colaborar com o mistério, além de reatar um fio com o passado escravagista: “...um rapaz que morava perto do olho d’água... quando chegou perto era uma corrente assim com as argolonas...”. Afinal, no povoado Cana Brava das Moças, as marcas da escravidão encontram-se à vista como comprovam as fotos nos anexos.

Segundo Câmara Cascudo, com forma humana, traços fisionômicos reconhecíveis, a alma concretiza-se pela voz e presentifica-se na terra enquanto dever promessas ou não cumprir sentenças impostas por Deus, por isso faz pedidos de missas e orações. Também indica o lugar onde há tesouros e caso o beneficiado seja medroso, o aviso acontece através de sonhos.

A indicação do tesouro é vinculada a regras que deverão ser cumpridas, caso contrário não é encontrado. Na narrativa nº 13 e 14, temos exemplos disso:

“... aí disse que uma alma ensinou um dinheiro pa ele. Disse que pra ele ir com um amigo dele por nome Luso. Aí também ele não ligou. Passou, passou, ela tornou ir lá de novo, aí disse que já não falou no Luso, disse que era só pra ele. Lá tinha uma coisa pra ele.”

“Olha, por detrás da Lagoa tem um pote de dinheiro enterrado pra tu mais o Didi, diz a alma para Patrício.”

“Por detrás da Lagoa do..., lá no Mandacaru, tem um pote de dinheiro pra tu mais o Patrício, diz a alma para Didi.”

²⁹¹ RIBEIRO, João. *O folclore*. Rio de Janeiro: Organizações Simões, Editora, 1969, p. 111.

²⁹² *Idem, ibidem*.

Patrício vai sozinho e não encontra nada, quando vai com Didi, intenciona matá-lo para ficar com o tesouro sozinho, porém, ao abrirem o caixão somente encontram carvão. Ambos levam para casa, sendo que o carvão de Patrício ficou “toda a vida carvão” e o de Didi “virou tudo moeda”. A lição parece evidente, quer dizer, para as pessoas honestas, de bons princípios, a recompensa; para as pessoas desonestas, de maus princípios, o castigo. Fernandes esclarece:

[...] as lendas de enterros não só narram o fato de alguém enriquecer da noite para o dia; o acaso é posto de lado em razão de uma *prova*, em que a pessoa é avaliada moral e sapiencialmente. Possuir virtudes e conhecer bem toda a tradição que o cerca é condição básica para quem deseja melhorar ou mudar de vida (itálico do autor)²⁹³.

Câmara Cascudo fala sobre essa tradição: rezar para a alma, manter sigilo, não ir acompanhada, caso contrário o tesouro vira carvão. Em grande parte a narrativa coletada cumpre o roteiro descrito pelo autor: “O tesouro é encontrado unicamente por quem o recebeu em sonhos. Mesmo que dê todas as indicações, o outro companheiro não o verá. Se faltar alguma disposição, erro no processo extrativo, o tesouro transforma-se-á em carvão”²⁹⁴.

Percebemos no relato lendário um destaque aos lugares, isto é, há exigências de fixação no espaço, sendo esse talvez o traço que mais o distancia do relato mítico. Assim, esses lugares tornam-se, digamos, “marcados” por aparições, passam a compor o imaginário das pessoas, associam-se ao medo, chegando até ao ponto do lugar exercer “poder” sobre o homem. No caso das narrativas de enterro, temos:

“Ali na ladeira, ali aparecia um negócio com uma corrente...” (narrativa nº 12);

“... ficava bem no lugar da forquilha, de canto da casa onde o homem morou...” (narrativa nº 13);

“A lagoa onde a alma disse que tinha o dinheiro ficava nas terras do Nascimento” (narrativa nº 14).

Além do que já foi dito para mostrar em que essas narrativas diferem dos contos, diríamos que em todas elas, sem exceção, o vínculo com a realidade fica evidente nos enredos e os narradores sentem necessidade de enfatizar isso. Para tanto, evocam:

a) explicações topográficas:

“Aqui nesse meio, nesse mato, daqui pó Godô...”

²⁹³ *Entre histórias e tererés: o ouvir da literatura pantaneira*, pp. 46-47.

²⁹⁴ *Dicionário do folclore brasileiro*, p. 747.

“É que tem um riacho que chama Praquê...”

“No Ferrão tinha um rapaz...”

“Tinha um sobrinho meu que morava lá no Baxão...”

“... um parente dela morava no Piauí...”

“... aí ele vinha vindo da banda da Lagoa do Mariano...”

“Ele foi po Tamboril, num lugar por nome Cantagrilo.”

b) testemunhos de fé:

“... o pessoá mais velho contava...”

“O nome dele é Cazuzza, tá vivo ainda e de vez em quando vejo ele em Caxias.”

“Uma vez um primo meu...”

“Minha mãe contava, estória real, coisa verídica mesmo...”

“O meu irmão é que viu o pé-de-garrafa, ele conta essa história...”

“... o pai dessa menina aí conta... ele que conta essa história, ele conta melhor.”

“D. Ana disse que ficou um trecho com pedra...”

“... logo, logo, o Dora melhorou de vida, comprou carro, e inté hoje ele vive bem.

Isso foi verdade.”

“Essa história meu pai cansou de contar.”

Lima reforça, com clareza, a diferença à qual estamos nos referindo:

Além da dimensão ficcional apontada, há no conto uma característica de generalidade, contraposta, por exemplo, à especificidade dos casos em sua referência de acontecimento, mesmo que nestes intervenham recursos de linguagem e de fabulação semelhantes aos empregados nas histórias tradicionais²⁹⁵.

Duas narrativas, a de nº 15 e 16, versam sobre aparição de almas. Digamos que são narrativas situadas no âmbito da religiosidade e que sofrem influência das crenças populares na medida em que nem todo mundo acredita que um morto venha fazer pedidos, avisar que já morreu, por exemplo. Nesse tipo de relato o sobrenatural ganha ênfase no encontro entre seres de esferas opostas – a vida (plano terrestre) e a morte (plano espiritual) – como comprova a fala da narradora da estória nº 16: “... diz que a fala num sai... fiquei durmentim que não prestei pa nada.”

Detalhe este descrito por Câmara Cascudo que, citando Pe. Antônio Vieira, afirma: “Quando a alma do que morreu aparece e fala ao que está vivo, eriçam-se os cabelos,

²⁹⁵ *Conto popular e comunidade narrativa*, p. 51.

treme a pele em convulsões de frio, confrange-se o ventre e emudece a língua: o vidente é a estátua do medo”²⁹⁶.

Da mesma forma que nos contos, essas narrativas veiculam normas comportamentais que integram a ordem social. De forma prática, sem querer dizer e dizendo, elas recomendam:

- respeito à natureza (mata, rios) e aos mortos;
- alimentam crenças e costumes (rezar pelas almas);
- orientam sobre o que é considerado bem/mal e
- sobre o que é perigoso, ainda que seja pela imposição do medo.

Como no processo de narração dos contos, a linguagem (força instaladora do real), a memória (fonte de conhecimento) e a performance (ação de veicular a palavra viva aqui e agora) colaboram com a significação dos enredos. Associada ao ato de contar, para atingir a plateia, a *performance* envolve desde um vocabulário redundante e, ao mesmo tempo, direto, conciso, um tom dramático, gestos exagerados, conferindo aos contadores importância similar a todos aqueles que, na história da humanidade, veiculam as tradições, o conhecimento: os sacerdotes, xamãs, bardos, menestrelis etc. Quanto a esse aspecto, Ricardo Azevedo, baseado em farta bibliografia, explica serem pontos de contato entre eles: a utilização da memória, de um discurso acessível, de um enredo adequado à platéia e de um repertório compartilhado, mas não autoral.

Trazendo, pois, a pergunta contida na introdução sobre qual o papel das narrativas contadas nas comunidades, concluímos que, de um modo geral, elas trazem nos seus enredos a vida e o mundo de quem narra, colocando de pé, através da linguagem oral, um pensamento fruto das “leituras” que realizam dos fenômenos, dos saberes, das relações humanas, dos acontecimentos. Totalmente fictícias ou num meio termo, entre a ficção e o real, as narrativas maranhenses, embora assentadas em matrizes antigas, são discursos atualizados por uma memória coletiva, reveladora de um passado que se reverbera num presente de luta pela vida e pela terra, e, ao mesmo tempo, unificadora de uma identidade, como diz com propriedade Jacques Le Goff:

²⁹⁶ *Dicionário do folclore brasileiro*, p. 39.

A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é um das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia.

Mas a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder. São as sociedades cuja memória social é, sobretudo, oral, ou que estão em vias de construir uma memória coletiva escrita, aquelas que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória²⁹⁷.

As comunidades pesquisadas, então, vivem a tensão entre o global e o local, na contramão da chamada “homogeneização cultural”²⁹⁸, na medida em que fortalecem suas identidades. Ou seja, o que os integrantes dessas comunidades fazem, paralela à cultura dominante, é uma produção cultural legítima, com características particulares e com funções sociais aqui analisadas, como explica Edmir Perrotti:

Na verdade, os oprimidos sussurram e desse modo resistem, preservam e recriam seu mundo. Se o sussurro não se expande é porque os mais fracos não encontram canais para tal. Todavia, isso não os impede de viverem, ainda que semiclandestinos, uma experiência forte, rica, variada. Experiência onde eles se reconhecem sujeitos, ativos, participantes, humanos²⁹⁹.

A Festa do Divino Espírito Santo, a Festa de Santo Reis, os terreiros de macumba, o baião, a contação das histórias de cativeiros, das estórias de Trancoso, dos relatos míticos, lendários, dos causos, as últimas práticas realizadas, ainda que numa frequência menor do que antigamente, tudo compõe, dentro de certos limites, o que chamamos de identidade quilombola. Poder colaborar com a divulgação desse patrimônio é um privilégio.

²⁹⁷ GOFF, Jacques Le. *História e memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003, pp. 469-470.

²⁹⁸ A propósito do termo afirma Stuart Hall: “No interior do discurso do consumismo global, as diferenças e as distinções culturais, que até então definiam a *identidade*, ficam reduzidas a uma espécie de *língua franca* internacional ou de moeda global, em termos das quais todas as tradições específicas e todas as diferentes identidades podem ser traduzidas (itálicos do autor)” (Op. cit., pp. 75-76).

²⁹⁹ PERROTTI, Edmir. A criança e a produção cultural. IN: ZILBERMAN, Regina (org.) *A produção cultural para a criança*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984, p. 21.

5 A TRADIÇÃO POPULAR BRASILEIRA ATRAVESSANDO SÉCULOS

Pois eu gostei da história – disse Pedrinho – porque me dá idéia da mentalidade do nosso povo. A gente deve conhecer essas histórias como um estudo da mentalidade do povo³⁰⁰.

Como já informamos ao longo deste trabalho, o marco na história do conto popular nacional foi a publicação da obra *Contos populares do Brasil*, de Silvio Romero, em 1885, visto desempenhar papel similar às obras dos oralistas Adolfo Coelho, Teófilo Braga e Consigliere Pedroso, autores que, sob declarado sentimento nacionalista, consideravam as pesquisas dos contos populares indispensáveis à compreensão da história cultural de Portugal senão da identidade daquele povo. Afirmou Silvio Romero à época: “A colheita não é ainda muito abundante; mas até hoje é a primeira e séria tentativa feita no Brasil no peculiar estudo da novelística popular.”³⁰¹ Patriota convicto e vaidoso acerca da própria obra, acreditava ele ser a raça critério explicativo da formação social, ética e cultural brasileira, por isso, na obra em questão, divide os contos segundo a origem europeia, indígena, africana e mestiça, esta última sua aposta do que viria a ser o elemento “verdadeiro nacional”. Ao conceber a literatura como fato social, os seus escritos possibilitaram intensa crítica sobre o país, além de compor o esforço da intelectualidade, da época, em fortalecer um espírito nacional, residindo, sobretudo, nesse aspecto, a importância da obra romeriana.

Vale lembrar que o valor das manifestações literárias, dos costumes e das tradições como indispensáveis ao reconhecimento e valorização dos nossos bens culturais, foi também defendido por José Veríssimo. Em sua análise sobre a educação nacional, cujas reivindicações versavam sobre a necessidade de o brasileiro conhecer a geografia e a história, o autor denunciou serem raros os livros próprios sobre o país, ao mesmo tempo em que preconizava reformas urgentes no livro de leitura:

O desanimador resultado destes factos infelizmente incontestáveis, é esta dolorosa verdade:

– Nós nos ignoramos a nós mesmos!

E a funestíssima consequência desta ignorância é a extrema pobreza sinão falha completa de sentimento nacional³⁰².

³⁰⁰ LOBATO, Monteiro. *Histórias de tia Nastácia*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 12.

³⁰¹ *Contos populares do Brasil*, p. 196.

³⁰² VERISSIMO, José. *A Educação nacional*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1906, p. LX.

Desse modo, ao final do século XIX, narrativas de Sílvio Romero foram inseridas nas obras de Alberto Figueiredo Pimentel, selando, desde então, a parceria entre a literatura oral e a literatura escrita que vem atravessando séculos, numa prova de como essa iniciativa foi importante para o movimento de nacionalização do livro para criança. Logo, se em séculos anteriores, as narrativas primordiais eram transmitidas de viva voz, de geração para geração, a partir de então os mesmos enredos foram cooptados pela tradição escrita, aportando, por sua vez, na escola, a fim de servir às exigências pedagógicas e ideológicas, como podemos constatar na citação que segue:

A produção nacional de textos infantis consolidou-se a partir da Proclamação da República, quando a sociedade brasileira, em processo de urbanização, viu nascer um público que precisava se instruir, pois estava ávido por consumir os produtos culturais dos novos tempos. Como a escola passou a exercer um papel fundamental na transformação da sociedade rural em urbana, houve uma aproximação entre livros infantis e os livros escolares. As obras que surgiram nessa época possuíam a característica de tentar ser modelares não só no plano temático (falando ufanisticamente de um Brasil de natureza exuberante e predestinado a um futuro glorioso), mas especialmente no nível da linguagem³⁰³.

Zilberman e Lajolo também situam no tempo o surgimento (antes do final do século XIX), descrevem o objeto (com adaptações e tradições de obras clássicas e cooptação do folclore nacional), e a dinâmica (vínculos explícitos com a pedagogia) da literatura infanto-juvenil brasileira cujas características são:

De um lado, a literatura infantil se converte facilmente em instrumento de difusão das imagens de grandeza e modernidade que o País, através das formulações de suas classes dominantes, precisa difundir entre as classes médias ou aspirantes a elas no conjunto das camadas urbanas de sua população. De outro, inserida no bojo de uma corrente mais complexa de nacionalismo, a literatura infantil lança mão, para a arregimentação de seu público, do culto cívico e do patriotismo como pretexto legitimador³⁰⁴.

Desde longa data, a aliança entre folclore e literatura, bem como entre literatura e escola, foi defendida por intelectuais como Sílvio Romero, José Veríssimo, Afrânio Peixoto, Monteiro Lobato, Lourenço Filho, Hernani Donato, dentre outros³⁰⁵, fato que não passou despercebido entre autores e editores, como comprovam as primorosas publicações, o

³⁰³ AGUIAR, Vera Teixeira de (Coord.). *Era uma vez... na escola: formando educadores para formar leitores*. Belo Horizonte: Formato Editorial, 2001, p. 25.

³⁰⁴ ZILBERMAN, Regina e LAJOLO, Marisa. *Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos*. São Paulo: Global, 1986, p. 18.

³⁰⁵ Conferir textos dos autores citados em ZILBERMAN, Regina e LAJOLO, Marisa. *Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos*. São Paulo: Global, 1986, pp. 262-346.

crescente número de coleções folclóricas e, por último, a aposta de instituições e do governo federal, através de programas como CIRANDA DE LIVROS, LITERATURA EM MINHA CASA e PNBE-PROGRAMA NACIONAL DE BIBLIOTECA ESCOLAR, cuja inclusão de contos, lendas e mitos tem sido recorrente.

Assim, da mesma forma que analisamos as manifestações artísticas da tradição oral, analisaremos a tradição escrita, sob o estatuto de literatura infanto-juvenil. Isto é, lembrando os questionamentos feitos na introdução, enquanto recriação individual, quais os preceitos éticos, estéticos e ideológicos imbricados nas narrativas populares escritas? Por que são objetos de interesse por parte de escritores, editores e leitores? Para respondê-los, faremos um rastreamento da matéria folclórica, enquanto fonte de pesquisa e de motivação para autores e autoras brasileiras nos séculos XIX e XX, além de trazermos considerações sobre o século XXI, face às inovações tecnológicas no suporte, na linguagem e no modo de recepção da literatura infanto-juvenil.

Ao inserirmos este percurso em três séculos, estamos fugindo da divisão periódica da história da literatura infanto-juvenil, levada a termo pela maioria dos autores que elencam quatro períodos assim nomeados: 1ª fase ou período 1890-1920; 2ª fase ou período 1920-1945; 3ª fase ou período 1945-1965 e 4ª fase ou período 1965 até a atualidade. Há divisões em torno dos fatos históricos influenciadores de tendências, de ideologias e de características da literatura, como: a instauração da República; o movimento Modernista; o processo de modernização do país; o capitalismo cultural, nesta sequência³⁰⁶. Esta opção não significa, porém, a não utilização de autores dessas obras como referencial teórico e sim o estabelecimento de um itinerário mais adequado à esta pesquisa.

Aproximamo-nos, pois, da orientação de Nelly Novaes Coelho³⁰⁷, cuja divisão abrange “dos precursores ao período pós-lobatiano”, assim sendo, destacaremos autores representantes da temática do folclore brasileiro e analisaremos algumas obras, tendo como critério de escolha aquelas consagradas pelo leitor, as premiadas, as re-editadas sucessivamente, as integrantes de coleções e de acervos do governo federal disponibilizados para as escolas brasileiras.

³⁰⁶ Cf. ZILBERMAN/LAJOLO, 1986; LAJOLO/ZILBERMAN, 1991; SARAIVA, 2001.

³⁰⁷ COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira: séculos XIX e XX*. São Paulo: EDUSP, 1995.

5.1 Século XIX: a busca por uma identidade nacional

A chegada da família real, no Rio de Janeiro, em 1808, gerou necessidades de toda ordem, dentre as quais, a de escola e imprensa, cujas instalações primaram pela improvisação e precariedade a ponto de comprometer um desenvolvimento pleno com a qualidade necessária. Se enquanto colônia o panorama cultural brasileiro foi de aguda dependência de Portugal, foi a partir do império, apesar da carência e da inadequação do sistema educacional, que as primeiras preocupações com práticas leitoras se fizeram divulgadas. Não somente constituíram problemas graves o ensino da língua, da literatura e o despreparo do professor, como também o livro didático e o livro de leitura, importados de Portugal, eram considerados inadequados para a criança e o jovem brasileiros, conforme denúncias da intelectualidade brasileira da época³⁰⁸.

Subjacente às reivindicações por uma nacionalização do material escolar, havia uma conscientização acerca dos valores nacionais como imperativo necessário à formação e afirmação de uma identidade brasileira, sendo a escola e o livro os instrumentos por excelência dessa missão. Eis a razão de a literatura infanto-juvenil desenvolver-se sob os auspícios da pedagogia escolar e do importante papel que desempenharam educadores, escritores e jornalistas, a ponto de existir ao lado daquela uma literatura escolar cujos assuntos, projeto editorial e finalidade são descritos minuciosamente por Arroyo:

Tais livros constituíam o que se chamava a 'leitura escolar', ou seja, o livro por excelência lido sistematicamente pela infância e juventude do Brasil, ambos à espera de uma autêntica literatura infantil, mesmo que nos viesse de fora. E assim sucedia, mas essa mesma, a que nos vinha de fora, ressentia-se de uma tradução adequada para a linguagem brasileira infantil, embora nesse mesmo setor se possam apresentar muitas exceções, conforme se constata a cada passo nesse ensaio. Pelos numerosos livros aparecidos e utilizados durante a fase que representou no desenvolvimento da literatura infantil, pode-se afirmar que a literatura escolar, como temos visto, exerceu papel relevante. Não só quanto ao espírito pedagógico propriamente dito em função do seu objetivo didático, mas também revelando e preparando, despertando e cultivando o hábito da leitura entre as crianças da época. Tais livros não traduziam apenas o processo do aprendizado da história, das ciências naturais, da gramática, da retórica. Traziam também aquele necessário condimento que é o sal da curiosidade, muitos deles tecnicamente enriquecidos por ilustrações e desenhos, a que não eram estranhas as preocupações estéticas³⁰⁹.

Portanto, essa literatura não se restringia à ficção nem tampouco somente à obra de caráter infantil. Representada, à princípio, por obras traduzidas ou adaptadas, depois foi

³⁰⁸ LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1999.

³⁰⁹ *Literatura infantil brasileira*, p. 98.

composta por coleções (Biblioteca da Infância, Biblioteca Rosa Ilustrada, Biblioteca da Juventude, Biblioteca Popular), seletas e antologias formadas por autores estrangeiros e também nacionais. Foi uma estratégia no sentido de adequar leituras para um público que desde a mais tenra idade, sem condições para tal empreitada, liam Camões, Cervantes, Dante, Milton, Júlio Verne, Condessa de Ségur, Edmundo de Amicis, Gonçalves Dias, José de Alencar, Castro Alves etc.

Segundo Nelly Coelho, o conjunto dessas obras pioneiras (adaptadas, traduzidas ou originais) veiculavam o ideário cristão-burguês-liberal que consolidaram o Romantismo, enquanto sistema social fruto da fusão “...de cristianismo, idealismo, liberalismo, pragmatismo, resquícios do feudalismo, do aristocratismo, da mentalidade escravagista, influências do materialismo positivista nascente etc”³¹⁰.

Importante papel desempenhou a imprensa, em todo o país, no processo de formação da literatura destinada à criança, através de publicações, em jornais e revistas, de contos, poesias, charadas, adivinhas, quadrinhos, jogos, brincadeiras cuja função recreativa e educativa teve seu ponto alto com a revista *Tico-Tico*, publicada durante cinquenta e sete anos. De certo modo, as ações dos organizadores de coleções e dos militantes da imprensa criaram as condições para o que viriam a ser as primeiras iniciativas de uma literatura infantil nacional.

Porém, o destaque à Figueiredo Pimentel, encarregado pelo dono da Livraria Quaresma, Pedro da Silva Quaresma, e incentivado pelo gerente, José de Matos, de organizar uma Biblioteca Infantil, deve-se ao fato dos livros *Contos da Carochinha* (1894), *Histórias da Baratinha* (1896) e *Contos da Avozinha* (1896) trazerem narrativas folclóricas coletadas por Sílvio Romero, reação concreta rumo à divulgação e solidificação da cultura brasileira em suas raízes mais legítimas. Ao lado de estórias tradicionais e da própria autoria, de forma pioneira, ele instaurou a vertente popular nacional, além de abrasileirar os contos maravilhosos, consistindo seu mérito em ter escrito numa linguagem voltada para o público infantil, ainda que num português bastante formal.

Laura Sandroni analisa assim o papel do autor:

Figueiredo Pimentel representa a fase inicial da tradução no Brasil. Ele é quem primeiro toma consciência de que o livro traduzido em Portugal já não interessava à criança brasileira, cuja linguagem oral adquiria cada vez mais caracteres próprios, diversos da língua-mãe. No entanto, pela análise de alguns títulos, essa nacionalização refere-se apenas à área da linguagem. Os temas, mesmo quando os contos não são ‘originais’, seguem sendo apenas pastiches daqueles traduzidos, sem

³¹⁰ *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira: séculos XIX e XX*, p.24.

qualquer preocupação de retratar a sociedade e os costumes da capital ou da província. Essa situação muda apenas nos contos saborosamente brasileiros recolhidos da tradição oral e incluídos no livro *Os meus brinquedos*, que a rigor pertence à categoria de pesquisa folclórica (itálico da autora)³¹¹.

Contos da Carochinha traz narrativas clássicas como *João e Maria*, *O barba-azul*, *O Chapeuzinho Vermelho*, *O pequeno polegar*, *Aladim e a lâmpada maravilhosa*, *A gata borralheira*, *A bela adormecida no bosque*, *A bela e a fera*, *A moura torta* etc., a maioria contos de encantamento e de exemplo, para continuar com a classificação adotada nessa pesquisa. Apresentadas pelo autor como “histórias para crianças, mas todas têm moral, muito proveitosa”, as narrativas cumprem a finalidade de transmitir valores comprometidos com a educação moral e estética da infância como virtude, honestidade, caridade, fé, solidariedade, gratidão, dedicação ao labor, a pureza de sentimentos, ao mesmo tempo em que condena a inveja, a avareza, a vaidade e os maus hábitos.

Quanto à iniciativa de abasileiramento é muito tímida nesta obra, não passando, pois, de um cuidado em aproximar a linguagem do português do Brasil, uma vez que personagens (reis, rainhas, príncipes, soberano, sultão, fidalgo, monge, frade), nomes (Henrique, Guilherme, Jacques, Gilles de Retz, Moámed), lugares (Inglaterra, Dinamarca, Turquia, Suíça, Damasco, Bagdad), profissões (lenhador, moleiro, alfaiate, mercador), animais (urso, veado, lobo), referências a fatos históricos (guerra dos Trinta-Anos, viagem de Carlos Magno), tudo configura um contexto originariamente europeu e oriental. Nelly Coelho confirma:

Trata-se de uma coletânea de ‘61 contos populares, morais e proveitosos de vários países, traduzidos e recolhidos diretamente da tradição local’, conforme se explica na abertura do volume. Nela há contos de Perrault, de Grimm e de Andersen, fábulas, apólogos, alegorias, contos exemplares, lendas, parábolas, provérbios, contos jocosos, etc. É curioso notar que nenhum deles tem início com o clássico ‘Era uma vez...’ Por outro lado, estão impregnados de orientalismo. Por exemplo, *A Bela Adormecida no Bosque*, nessa tradução-adaptação, passa-se no Oriente: ‘O imperador dos turcos, Tamerlão I, e a rainha, sua mulher, desesperavam-se por não terem filho...’ Ou, ainda, em *A Bela e a Fera*, inicia-se com ‘Riquíssimo e honrado mercador do Oriente, chamado Abdenos, tinha três filhas formosíssimas...’³¹².

Já *Histórias da Baratinha* traz trinta e cinco estórias, das quais três foram coletadas por Sílvio Romero: *O papagaio de Limo Verde* (renomeada *O papagaio real*), *A*

³¹¹ SANDRONI, Laura. Monteiro Lobato: vida e obra. IN: BRASIL. Ministério da Cultura. *Cursos da casa de leitura*. Rio de Janeiro: FBN, s/d, p. 18.

³¹² *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira: séculos XIX e XX*, p. 37.

onça e o gato, A madrasta e O padre sem cuidados. Num trabalho de adaptação, Figueiredo Pimentel nomeia as personagens destas estórias, além de fazer mudanças principalmente na extensão do enredo da primeira, considerando ter o autor sergipano publicado sua coletânea numa linguagem cheia de pormenores, próxima do relato oral.

Os contos de encantamento, de exemplo, de animais, facécias, natureza denunciante, são narrados na mesma linha editorial de *Contos da Carochinha*, com ênfase na exortação de boas ações e bons sentimentos, porém há novidades. Ao lado de textos com informações como: “... um moço chamado Zeferino Morand foi estudar em Paris...”, “Um navio francês fazia viagem...”, “Certo mercador de Bassora, no reino da Pérsia...”, “Almanson, célebre califa árabe...”, temos “Num pequeno lugarejo dos sertões...”, “Isaura ouvira dizer que Santo Antônio era padroeiro das pessoas que queriam casar-se.”, “Raul e Olavo, dois amigos, passeavam uma tarde à beira-mar”, isto é, ao lado da nacionalização do acervo europeu, aos poucos instalava-se um discurso que apontava para uma identidade nacional, bem como uma linguagem que começava a afastar-se do padrão lusitano, tão criticado por autores e educadores.

É o que podemos constatar no prefácio, intitulado “Às Mães de Família”, escrito em 26 de outubro de 1896, por Olavo Guerra que, após, destacar a importância da obra para a educação da infância, face aos sentimentos do bem, da religião e da caridade, afirma:

Há ainda outras vantagens nas obras infantis de Figueiredo Pimentel.

As velhas edições que existiam em língua portuguesa eram pouco caprichosas, porque o estilo se ressentia do anonimato do autor, continham palavras obsoletas ou difíceis, e cenas imorais! Toda a simplicidade é pouca – demanda-se a máxima pureza.

É porque são criteriosamente escritos os livros da BIBLIOTECA INFANTIL, que os venho recomendar às mães de família (destaque do autor)³¹³.

Por sua vez, *Histórias da Avozinha*, com cinquenta contos, traz as seguintes narrativas de Sílvio Romero: *O careca* (renomeada *O moço pelado*) *O pinto pelado* (*História de um pintinho*), *A onça e o bode* (*A onça e o cabrito*), *A proteção do diabo* (*O príncipe enforcado*), *Três irmãos* (*Joaquim, o enforcado*), *O matuto João* (*A princesa Adivinha*) *O jabuti e a onça* (*As aventuras de um jabuti*), *O macaco e o moleque de cera* (*O macaco e o moleque*), *A cumbuca de ouro e os maribondos* (*A casa de maribondo*), *O urubu e o sapo* (*O cágado e o urubu*)³¹⁴ e *A sapa casada e O sargento verde* (ambos com os títulos originais). Prevaecem na obra os contos de encantamento e de exemplo, mas há contos de animais, etiológico,

³¹³ PIMENTEL, Figueiredo. *Histórias da baratinha*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1954, p. 10.

³¹⁴ Hoje reescrita por vários autores com o título de *A festa no céu*.

acumulativo, demônio logrado, dentre outros, trazendo todos, subjacente ao enredo de cunho maravilhoso, um fundo edificante, reforçado pelo próprio Figueiredo Pimentel na apresentação:

Continuamos hoje a série tão auspiciosa e brilhantemente encetada, publicando este terceiro volume – *Histórias da Avozinha*. Estamos certos que o presente livro, alcançará o mesmo estrondoso sucesso dos dois antecedentes, porque encerra novos contos, a maior parte inteiramente inéditos, e que não estão enfeitados nas *Histórias do arco da velha, nos Contos da Carochinha*, ou qualquer outra coleção nossa, ou das que ultimamente têm feito aparecer a inveja e a imitação dos exploradores de idéias e trabalhos alheios. As crianças brasileiras, às quais destinamos e dedicamos esta série de livros populares, encontrarão nas *Histórias da Avozinha* agradável passatempo, aliado a lições de moralidade, porque tais contos encerram sempre um fundo moral e piedoso (itálicos do autor)³¹⁵.

Conforme anuncia, o ineditismo marca a maioria dos contos, um pouco mais inseridos numa atmosfera brasileira e atual, ficando os tradicionais elementos orientais circunscritos à somente dez contos. Como exemplos dessa novidade destacamos: em *O anjo da guarda*, o personagem Luís, diante da impossibilidade de continuar morando na cidade, muda-se para a roça; em *O bom juiz*, a personagem Zenóbio é um empregado da limpeza pública; em *O Dr. Grilo*, a personagem Carolino é filho de um simples operário; em *O grande advogado*, Gustavo, pobre, semi-analfabeto, manda o filho Lucas para S. Paulo estudar Direito; em *As aventuras de Zé Galinha*, a personagem central vem de Portugal para Jacarepaguá e até faz compras na Livraria Quaresma, no Rio de Janeiro. A propósito, esse último título é emblemático do distanciamento do modelo clássico europeu, ao lado de *O avô e o netinho, A casa de maribondo, O pai e o filho, Um raio de sol, O vestido rasgado*, cujos enredos, porém, trazem exemplaridade tão explícita que comprometem a atmosfera do maravilhoso e da fantasia. Ou seja, a proximidade com o tempo histórico do leitor vincula a obra à causa da literatura infanto-juvenil (nacionalização e modernização) de modo exagerado, conforme pudemos comprovar acima ou ainda no início da estória *Joaquim, o enforcado*:

Ter um ofício qualquer que seja ele, por mais rude que possa parecer, mesmo o mais brutal e pesado, é a melhor coisa que pode haver. É por isso que o Positivismo, a bela e nobilíssima religião da Humanidade, fundada pelo imortal filósofo Augusto Comte exige dos seus adeptos que aprendam um ofício, que tenham uma profissão, uma arte manual. Devia até ser obrigatório a todos os cidadãos.

³¹⁵ PIMENTEL, Figueiredo. *Histórias da avozinha*. Rio de Janeiro: Ed. Científica, 1963, p. 1.

Ora, ouçam, o que sucedeu a três irmãos: João, José e Joaquim. Vivendo numa cidade antiga, há muitos e muitos anos passados, o mais velho, João, aprendeu para ferreiro, José para carpinteiro, e Joaquim para barbeiro³¹⁶.

O sucesso da coleção composta pelas três obras confirma a aposta de Figueiredo Pimentel num público carente de obras do gênero, dando início ao estabelecimento de um novo mercado editorial, despertando outras iniciativas, não sem causar-lhe ciúmes por considerar-se precursor do movimento de nacionalização da literatura infantil brasileira, imbricado no seguinte contexto da época:

[...] a literatura infantil e a escola revestem-se de uma importância especial, quando a sociedade passa por um modelo de transformação caracterizado, de modo geral, pelo empenho em prol da modernização. Crescem as cidades e a população urbana, amplia-se a rede de serviços públicos, fortalece-se a classe média, diversifica-se a atividade econômica, adota-se forma de governo considerada mais dinâmica e atualizada. A sociedade, até então dominada pela economia agrícola e pelo imobilismo próprio à vida rural, sofre significativo abalo. Começa então a agir sob o signo da mudança e do progresso, até converter estes conceitos em objetivos existenciais para seu cidadão.

Tanto a escola como a literatura infantil expressam e se beneficiam da noção de mudança. Por isso, somente podem desenvolver-se no contexto de uma sociedade em fase de modernização, que estimule os mesmo valores. É o que começa a acontecer entre nós a partir do final do século XIX, de modo que as histórias respectivas da instrução e do gênero literário para crianças articulam-se de maneira inseparável à história das transformações da sociedade nacional, fazendo parte dos rumos que esta escolhe³¹⁷.

Situada, pois, entre os objetivos de distrair, instruir e consolidar o projeto de um Brasil moderno, desvinculado definitivamente de Portugal, a literatura infanto-juvenil, do final do século, passa a cumprir uma espécie de missão tanto na instituição escolar como fora dela, lembrando que esta situação não abrangia o país como um todo, sendo a região sudeste, por excelência, protagonista e, ao mesmo tempo, maior beneficiária deste processo.

Embora os títulos dos livros analisados (*Contos da Carochinha*, *Histórias da Baratinha* e *Contos da Avozinha*) remetam ao processo oral em que um narrador conta estórias para alguém, a informação “Livro para Crianças”, contida nas capas das publicações da época, reitera o papel de um público-leitor, explícita numa re-edição, sessenta e sete anos depois da primeira publicação:

Esta obra, cuja leitura tanto tem concorrido para a educação de nossa juventude, estava a pedir uma revisão completa que viesse atualizá-la, não só no que diz respeito à nova ortografia, como no tocante à terminologia e linguagem. [...] Espera-

³¹⁶ Op. cit., p. 54.

³¹⁷ *Um Brasil para crianças*: para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos, pp. 249-250.

se, assim, a Editora ter prestado um grande serviço à causa da boa literatura infanto-juvenil, tão necessitada de leituras que unam o útil ao agradável³¹⁸.

Assim, a tradição e o folclore nacional, reconhecidos como “boa literatura infanto-juvenil”, a serviço de um projeto educacional brasileiro, tem nas obras pioneiras de Figueiredo Pimentel a expressão máxima. Vale dizer, em *Contos da Carochinha* prevalecem a ficcionalidade e o maravilhoso, num compromisso com a imaginação e a fantasia da criança, porém com elementos realistas, através de uma linguagem formal, correta, elevada, com bastante movimento, articulada literariamente, quase sem apelo visual, expressando assim um modelo da língua nacional; ao mesmo tempo, veicula, em maior ou menor grau de exemplaridade, valores ideológicos como: moralismo, religiosidade, nacionalismo, culto ao trabalho e idealismo, consonantes com o ideário burguês romântico da época. Orientação semelhante ocorre também em *Histórias da Baratinha* e *Histórias da Avozinha*, todavia a busca por uma identidade nacional torna-se mais evidente, na contextualização dos enredos, nas temáticas, cuja brasilidade aparece, principalmente, nas estórias de animais, em que a inteligência vence a força e a criatividade é premiada.

Constatamos, ainda, que quanto mais autorais as estórias, o compromisso com a literariedade fica comprometido em favor de um didatismo gratuito, como, por exemplo, *Um raio de sol*, em que a personagem Helena, mediante descrição da natureza e de ações, resolve tornar-se uma criança amante do trabalho; *A faquinha e a bilha quebrada*, em que Vicente abre mão de comprar uma faquinha para ajudar uma criança pobre que quebrara uma bilha de leite; e em *O vestido rasgado*, cuja personagem, Ivone, é ridicularizada na escola por Eugênia que, arrependida, deu o vestido de sua boneca para ajudá-la. Contudo, este paradigma dos contos populares cumpre objetivos afinados com a ideologia vigente, difícil de ser desvelada, sendo até admirável que se percebesse “...à época que a riqueza vem sempre associada à vitória do bem (Fortuna tem sempre o sentido de felicidade + dinheiro). Que beleza e riqueza estão juntas não só na rima. Feiúra é associada sempre à maldade (assim como a cor preta)”³¹⁹.

Desse modo, as obras analisadas, ditas tradicionais, apresentam características estilístico-estruturais assim resumidas:

- maravilhoso ao lado dos primeiros indícios de realismo;
- tempo a-histórico (como nas narrativas antigas);

³¹⁸ PIMENTEL, Figueiredo. *Histórias da baratinha*. Rio de Janeiro, Editora Científica, 1963, p.7.

³¹⁹ SANDRONI, Laura Constância. O nacionalismo na literatura infantil no início do século XX. IN: KHEDÉ, Sônia Salomão (org.). *Literatura infanto-juvenil: um gênero polêmico*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1986, p. 33.

- personagens representativos (interessa o comportamento ético, o caráter, a personalidade edificante e não a função desempenhada na sociedade);
- nacionalismo (veneração pela pátria-mãe);
- exemplaridade (resultado do viés pedagogizante);
- narrador (onisciente, tudo sabe e vê);
- temáticas tradicionais (o bem, o mal, pactos, disputas, necessidades humanas como poder, conhecimento, felicidade, dinheiro);
- predominância do final feliz.

Apropriando-se da matéria folclórica, burilando-a, de modo a adequar-se à infância, Figueiredo Pimentel deu início ao processo de alçar a tradição oral brasileira à condição de literatura infanto-juvenil, inserindo-a no circuito da leitura, ao lado da literatura escolar. O momento era propício. Iniciava-se o período republicano, o país não era mais escravocrata, a classe média urbana mostrava força, a urbanização tornava-se acelerada, a conquista do saber oferecia a chave das conquistas, o ensino se impunha como indispensável à modernização, daí a importância de escritores e educadores na história do gênero no Brasil de entre-séculos.

Desde então, as obras aqui analisadas têm sido publicadas, com o devido registro ao feito de Alberto Figueiredo Pimentel, conforme consta na orelha do livro em sua última edição, já nesse século:

Esse cronista cheio de exigências cerimoniais foi o popularizador da literatura infantil, traduzindo, adaptando, registrando da tradição oral, os contos populares mais conhecidos, que conservaram a frescura da sua rica base folclórica e a naturalidade singela da narrativa, obtendo dezenas de edições, lidas por todo o Brasil. [...] Esses volumes continuam sendo reeditados e são o índice da popularidade tradicional do conto oral, amado pelas crianças e sabido por todas as idades³²⁰.

Acreditando no potencial da obra, editoras há que, para atender ao leitor de hoje, apostam no texto tradicional e incrementam com ilustrações de página inteira, opondo-se àquela época em que a linguagem verbal tinha supremacia sobre a linguagem visual, por isso as ilustrações, quando eram utilizadas, em preto e branco, mostravam apenas as personagens

³²⁰ PIMENTEL, Figueiredo. *Contos da Carochinha*. Minas Gerais: Villa Rica Editoras Ltda., 2005.

principais. O exemplo dessa iniciativa é a recente publicação de *A bela e a fera e outros contos da Carochinha*³²¹, contendo sete narrativas de Figueiredo Pimentel.

Por fim, o simbolismo da obra *Contos da Carochinha* pode ser avaliado, ainda, com o fato da empresa brasileira de Correios lançar, em 1994, selo comemorativo dos cem anos do primeiro livro infantil brasileiro, em que aparecem ilustrações da citada obra.

5.2 Século XX: o maravilhoso popular ganha cores e público leitor

No Brasil, o século começa com o firme pacto entre literatura e pedagogia para formar crianças e jovens, através das campanhas de instrução e de alfabetização, sob a inspiração de alçar o país ao estatuto de civilizado. Neste cenário, motivos patrióticos, exaltação da paisagem brasileira e matéria folclórica eram temas imprescindíveis ao processo de formação de uma consciência nacional.

Assim, na esteira do trabalho iniciado por Figueiredo Pimentel, outros nomes buscaram o folclore brasileiro. Alexina de Magalhães Pinto, educadora empenhada na criação de uma literatura nacional, re-elaborou estórias folclóricas, resgatou brincadeiras infantis em quatro importantes obras, das quais citamos *As Nossas Histórias* (1907); Osvaldo Orico, professor, folclorista, também merece ser lembrado, por publicar ao lado de romances históricos, obras para crianças como *Contos da Mãe Preta* (1932) e *Histórias de Pai João* (1933) e Arnaldo de Oliveira Barreto, professor que, à frente da Edições Melhoramentos, prestou relevante impulso ao gênero, ao publicar várias obras infantis, inclusive dois contos de Sílvio Romero, *O sargento verde* e *Três príncipes coroados* (1924), todas obras raras, difíceis de serem encontradas na atualidade. A importância do livreiro reside, ainda, no fato de ter dirigido a coleção “Biblioteca Infantil”, com a preocupação legítima de atingir o público infantil, através de mudanças no aspecto gráfico das obras, como esclarece Arroyo:

Fisicamente já representavam um divórcio dos moldes escolares. Não eram volumes pesados, com aquela seriedade doutoral dos lançamentos do século XIX. Pelo contrário, desde seu aspecto externo eram uma festa para os olhos dos meninos pelo seu rosto colorido e a figura simpática da vovozinha cercada de netos. Eram volumes de poucas páginas entremeadas de gravuras também coloridas, estórias compostas em tipo grande, com um equilíbrio de texto em cada página que se constituía em verdadeira atração para a leitura³²².

³²¹ PIMENTEL, Figueiredo. *A bela e a fera e outros contos da Carochinha*. Ilustração Marcos Freitas. São Paulo: Editora Hedra, 2001.

³²² *Literatura infantil brasileira*, p. 187.

Período transitório, a década de 20 imprime demandas, principalmente, a industrialização de regiões ricas, como a Centro-Sul, com expressivo poder político, abrindo fossos em relação às outras regiões do país e, conseqüentemente, em relação a determinados grupos sociais. Na avaliação de Zilberman e Lajolo, as mudanças verificadas na cultura e na arte, sintetizadas em vanguardas como dadaísmo, surrealismo, cubismo etc., chegaram ao Brasil, ao lado dos avanços tecnológicos (representados pelo rádio, pelo cinema) e dos investimentos ao setor editorial, ampliando os horizontes culturais, graças às condições em que circulam estes novos ideais estéticos. Esta modernização, segundo as autoras, tendo o contexto paulista como exemplo, caracterizou-se, no entanto, pela mescla de posturas renovadoras e dessacralizadoras com atitudes românticas e servis, assim, as radicalizações - setorizadas, diga-se de passagem - foram se acomodando, a ponto de a cultura popular e a literatura infantil "... sobreviverem e expandirem-se em decorrência de seu atrelamento aos interesses do Estado e às instituições que o serviam"³²³.

A inserção do Brasil no processo de modernização, com destaque para a Semana da Arte Moderna, em 1922, trouxe reivindicações da burguesia urbana, inclusive, educação para outras classes sociais e não somente para a elite, porém, em algumas regiões, como o Nordeste, a situação de mandonismo continuou, fato que se fez refletir na cultura de um modo geral. Assim, setorizada em determinada região e acomodada em outras, a modernidade mostrava suas contradições que atingiram a produção cultural para crianças.

A criação do Ministério da Educação e Saúde Pública, em 1930, é sinal evidente do processo de implantação de novas diretrizes educacionais, contexto reformista que atinge a área de literatura infanto-juvenil. Coelho analisa com propriedade o momento que se estende até os anos 40:

Em plena consonância com a nova política educativa e com a crescente expansão da rede escolar, cresce também a produção de literatura infantil. Em sua base está a *intencionalidade pedagógica* que vinha do período anterior e até hoje não perdeu a sua legitimidade, tudo dependendo do grau em que se exerce essa intenção (que vê no estudo o caminho ideal para o aprendizado da leitura e da vida). Se exagerado ou radicalizado, esse ideal pedagógico transforma a literatura em mero meio educativo. Foi o que aconteceu, no geral, com a literatura infantil desse período (no qual a formação letrada ainda não tinha sido substituída pela formação imagística ou visual trazida pela televisão). Daí o inexpressivo nível literário de maior parte de sua produção e a conseqüente indiferença da crítica ou dos estudiosos em relação a ela (considerada sempre como uma *literatura menor*). (itálicos da autora)³²⁴.

³²³ *Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos*, p.61.

³²⁴ *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira: séculos XIX e XX*, p. 59.

Se a finalidade didática sobrepunha-se ao aspecto literário, com predominância de informação e de formação cívica, assim como avultam o antagonismo entre realismo e fantasia e a ênfase ao nacionalismo, há, porém, aspectos inovadores como a linguagem coloquial, incorporação do contemporâneo, atualização de personagens, de cenários, de temáticas e de ideias. Portanto:

Estes elementos sugerem que a literatura infantil escrita e publicada entre 1920 e 1945 está plenamente integrada aos problemas, ideais e realizações da época. Entretanto, não se pode afirmar que ela os reflita mecanicamente, nem que os sonegue. A questão é mais complexa e, examinando a produção do período, discriminam-se algumas constantes, cujo conjunto acaba por configurar temática e procedimentos caracterizadores da literatura infantil desta fase³²⁵.

Assim, analisaremos algumas obras que trazem como cenário o espaço rural, nordestino, e como referência a contadora de estórias, num resgate do antigo modo de circulação de narrativas, com o objetivo de registrar a tradição oral enquanto berço da literatura brasileira no contexto acima esboçado. A importância de quem conta estórias nesse processo de formação da nossa literatura é ressaltado por Neide Medeiros Santos que afirma:

Talvez a literatura infantil brasileira não tivesse o prestígio de que hoje desfruta, se os escritores e memorialistas não houvessem divulgado as histórias ouvidas ao pé do fogão, contadas e dramatizadas por Totônias, Iaiás, Paticas e tantas outras que transmitiram uma literatura popular, agráfica, baseada na tradição popular e no folclore³²⁶.

José Lins do Rego presta-lhe homenagem na apresentação de *Histórias da Velha Totônia* (1936), ressaltando: “Não havia menino que não lhe quisesse um bem muito grande, que não esperasse, com o coração batendo de alegria, a visita da boa velhinha, de voz tão mansa e de vontade tão fraca aos pedidos dos seus ouvintes”³²⁷. Ele cita Silvio Romero como pesquisador e o utiliza como fonte das quatro narrativas que re-elabora: *Dr. Botelho* (com o título de *O macaco mágico*), *D. Labismina* (com o título de *A cobra que era uma princesa*), *O homem pequeno* (com o título de *O príncipe pequeno*) e *Sargento verde* (mesmo título). Mantendo-se fiel aos enredos do pesquisador sergipano, exceção feita ao final da quarta narrativa, o autor, porém, não passa a palavra à narradora homenageada, ele escreveu “pensando nelas”, as “velhas Totônias do Brasil”.

³²⁵ *Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos*, p. 64.

³²⁶ SANTOS, Neide Medeiros. *Guriatã: uma viagem mítica ao “país-paráiso”*. João Pessoa: Editora Idéia, 2005, p. 45.

³²⁷ REGO, José Lins do. *Histórias da Velha Totônia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, p. vii.

Como a orientação do Modernismo dava ênfase à representação do povo na literatura, José Lins do Rego dá sua contribuição, afirmando o desejo de todos os meninos do Brasil ouvirem as histórias contadas pela velha, magra, que andava “de engenho a engenho”, e se dá por satisfeito ao afirmar: “Se eu tiver conseguido este milagre, não precisarei de maior alegria para a minha vida”³²⁸. Ou seja, importava conhecer esse saber popular e não suscitar indagações sobre, por exemplo, as condições de peregrinação e de miséria da narradora, símbolo de um expressivo contingente da população nordestina, assim, respeitando as diretrizes literárias regionalistas, que focalizava realidades nacionais, o autor “... tenta preservar do esquecimento as estórias que, há séculos, vinham povoando de sonhos, alegrias, esperanças ou medos o espírito das crianças e adultos brasileiros”³²⁹.

José Lins do Rego burila as estórias, acrescenta mais detalhes, cria muitos diálogos, atualiza a linguagem, tornando-a mais coloquial (*Seu Botelho era um santo*), mostra costume regional (Ó de casa/Ó de fora), sem avançar muito no item nacionalização – outra bandeira do Modernismo. Sua escolha recai em três contos de encantamentos de origem europeia e um de origem africana e mestiça, misto de estória de animal e encantamento, deixando clara a aposta nos tradicionais elementos pertencentes aos âmbitos do maravilhoso e do fantástico, com reis e rainhas como personagens, com animais cuja metamorfose os transformam em príncipes e princesas, ou seja, o valor da obra reside na transposição de um material folclórico nacional direcionado para um público determinado, evocado na apresentação “Aos meninos do Brasil”, isto é, a infância é o objetivo explícito do livro e as ilustrações (embora poucas) reforçam o fato; reside também na perspectiva que apontava de, mesmo sendo objeto de leitura no ambiente escolar daquela época, escapar aos ditames do pedagogismo porque a tônica da obra é a aventura, o sonho e a fantasia como promete o comentário na contra-capa. Ao tornar-se, posteriormente, um clássico da literatura infanto-juvenil, o que era uma possibilidade, quando foi publicado pela primeira vez, transformou-se em realidade.

Outro autor, preocupado com questões nacionais, a fazer referência ao ato de narrar, na vertente da homenagem, é o maranhense Viriato Correia, em *Cazuza* (1938), obra escrita num estilo direto, simples, coloquial, com alto nível de comunicabilidade com o público infantil, razão porque alcançou também a condição de clássico da literatura infanto-juvenil brasileira. Ele não faz menção explícita ao folclore nacional nem tampouco dá voz à contadeira de estórias, mas a descreve como uma personagem da paisagem brasileira, isto é,

³²⁸ *Idem, ibidem.*

³²⁹ *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira: séculos XIX e XX*, p. 503.

“rija, gorda, preta, bem preta e a cabeça branca como algodão em pasta.”, detentora de um saber valoroso, em que pese a simplicidade, portadora de uma tradição antiga e mediadora, por excelência, entre o maravilhoso e a mente infantil, deixando disponível, de forma simbólica, a importância da cultura oral popular na formação de uma geração, como comprova o seguinte trecho:

Na sua boca, as coisas simples e as coisas insignificantes tomavam um tom de grandeza que nos arrebatava; tudo era surpresa e maravilha que nos entrava de um jacto na compreensão e no entusiasmo.

E não sei onde ela ia buscar tanta coisa bonita. Ora eram princesas famosas, aprisionadas em palácios de coral, erguidos no fundo do oceano ou das florestas; ora reis apaixonados que abandonavam o trono para procurar pelo mundo a mulher amada, que as fadas invejosas tinham transformado em coruja ou rã.

Não perdíamos uma só das suas palavras, um só dos seus gestos.

Ela ia contando, contando... Os nossos olhinhos nem piscavam...³³⁰.

Entretanto, o compromisso com a infância atinge a supremacia nas obras de outro autor – Monteiro Lobato – intelectual preocupado com a educação da criança brasileira e, por extensão, com a leitura, cuja correspondência comprova e demonstra suas restrições à literatura tradicional³³¹, razão porque não é exagerado dizer que, imprimindo ação às palavras, o autor encontrou um novo caminho reclamado pela literatura infanto-juvenil, num contexto onde havia o embate entre a tradição e a modernidade.

A obra lobatiana divide, pois, com justiça, a história do gênero em “antes” e “depois”, ao inaugurar concretamente uma literatura nacional, a ponto de ser considerado o criador da literatura infanto-juvenil brasileira. José Bento Monteiro Lobato (1882-1948) viveu num período de importantes e decisivos acontecimentos, pois se as duas Guerras Mundiais, a Revolução Russa, a Guerra Espanhola e a quebra da Bolsa de New York marcaram o mundo, o fim da escravidão, a adoção do regime republicano, o Modernismo, a Revolução de 30 e o Estado Novo marcaram o Brasil. Atuante em áreas como a econômica, a política e a cultura, a sua obra para adultos atinge sucesso imediato graças à urdidura das temáticas abordadas como também às estratégias de divulgação do livro que apontavam, desde então, o editor ousado que viria a ser, antenado com os ventos modernizantes da época. *O Saci-Pererê e Urupês* (1918), *Cidades mortas* (1919), *Negrinha* (1920) são obras que marcam a trajetória do autor-editor que, em 1925, cria a Companhia Editora Nacional. Antes, em 1920, publica o que viria a ser o início do maior legado voltado para a infância brasileira, *A menina do narizinho*

³³⁰ CORREIA, Viriato. *Cazuza*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2002, p. 26.

³³¹ Conferir correspondência na obra de ZILBERMAN, Regina e LAJOLO, Marisa. *Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos*. São Paulo: Global, 1986.

arrebicado, depois renomeado *Narizinho arrebitado* (1921) e, por fim, *Reinações de Narizinho* (1931), cujos trechos havia antecipado na *Revista do Brasil*, também de sua propriedade.

Com esta obra, estava promovido o encontro entre sua mais criativa invenção – o Sítio do Picapau Amarelo – e o imaginário infantil. Em resumo:

A história de Dona Benta, aquela velha de mais de sessenta anos, óculos de ouro no nariz, que mora na companhia da mais encantadora das netas, mergulha na eternidade. Junto com ela, tia Nastácia, Emília, Pedrinho e Visconde insuflam vida nova às personagens com que contracenam, imprimindo dimensão fantástica ao cenário brasileiro do sítio. Ao desdobrar-se nas aventuras contadas nos livros que até o fim da vida Monteiro Lobato publicou aqui e na Argentina, o sítio do Picapau Amarelo marca a imaginação de gerações e gerações de brasileiros. [...] A obra infantil lobatiana é um projeto literário e pedagógico sob medida para o Brasil que a viu nascer e multiplicar-se ao longo de mais de vinte anos. Monteiro Lobato aposta alto na fantasia, oferecendo a seus leitores modelos infantis – as personagens – cujas ações se pautam pela curiosidade, pela imaginação, pela independência, pelo espírito crítico, pelo humor³³².

O citado projeto pedagógico tem no sítio a metáfora da escola, tendo como mestra D. Benta, que proporciona às crianças uma viagem por diferentes áreas, sem que isso signifique tornar as obras fechadas em informações conteudísticas com objetivos meramente didáticos. Em suas obras, o leitor entra em contato com:

- **Literatura**, em *Fábulas* (1922), *Peter Pan* (1930) e *D. Quixote das Crianças* (1936);
- **Astronomia**, em *Viagem ao Céu* (1932);
- **História**, em *História do Mundo para Crianças* (1933);
- **Geografia**, em *Geografia de D. Benta* (1935);
- **Matemática**, em *Aritmética da Emília* (1935);
- **Geologia**, em *O Poço do Visconde* (1937);
- **Biologia**, em *A Reforma da Natureza* (1941);
- **Política**, em *A Chave do Tamanho* (1942);
- **Mitologia**, em *O Minotauro* (1939) e *Os Doze Trabalhos de Hércules* (1944), dentre outras.

Quanto ao projeto literário traduz-se:

- numa **linguagem coloquial**, popular, familiar, atualizada no tocante à semântica, à sintaxe e à ortografia;

³³² LAJOLO, Marisa. *Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida*. São Paulo: Editora Moderna, 2000, pp 59-60.

- no **humor** largamente empregado nas estórias, contrapondo-se ao discurso sisudo da literatura educativa de então;
- no uso da vertente **realismo maravilhoso** que consiste em conceber o maravilhoso como possibilidade de ser vivido no cotidiano real por personagens comuns, através da fantasia.

Característica mais marcante de sua obra como um todo, a fusão do real com o maravilhoso firmou-se nas sucessivas versões que escreveu de *A menina do Narizinho Arrebitado*, por exemplo, de modo a constituir-se um estilo particular assim explicado, com detalhes, por Nelly Coelho:

Um dos grandes ‘achados’ da criação lobatiana foi a anulação de fronteiras entre a vida real, conhecida de perto pelo pequeno leitor, e o espaço do maravilhoso, que é próprio da literatura infantil tradicional. Sua estórias não decorrem em nenhum reino maravilhoso, fora do tempo e espaço histórico (como as clássicas estórias de *Branca de Neve*, *O Pequeno Polegar*, etc.). Pelo contrário, todas as situações que estruturam as efabulações de cada livro radicam no mundo cotidiano, familiar ao dia-a-dia da meninada e, ao mesmo tempo, evoluem segundo as leis do imaginário ou do maravilhoso.

Todas as situações narradas em cada livro acontecem (ou começam) no Sítio do Picapau Amarelo, espaço familiar onde vivem pessoas comuns (avô, netos, empregada, brinquedos, bichos...). Nesse ambiente conhecido e comum, surge de repente um elemento estranho, pertencente ao reino do imaginário, do sonho ou da fantasia. Mas, devido à naturalidade com que esse elemento estranho passa a integrar o natural, ambos se igualam ou se identificam como possibilidade de existência.

Plenamente identificado com uma das rupturas mais importantes trazidas pelos movimentos renovadores deste século (a que, desafiando a lógica tradicional, rompe os limites entre o real e o imaginário), Monteiro Lobato funde os dois mundos. Uma das conseqüências mais importantes dessa fusão, em termos da psicologia do leitor, é que o maravilhoso ou o mágico (aquilo que ultrapassa os estreitos limites da realidade concreta) se mostra possível de ser vivido por qualquer pessoa. Mostra que qualquer ser humano comum pode viver numa dimensão maravilhosa, através de sua imaginação criadora³³³.

A análise acima pode ser exemplificada em várias obras do autor que apenas cumpriu o que prometera numa carta endereçada ao amigo Godofredo Rangel. Na ocasião, farto de escrever para adultos, decide escrever para crianças livros onde as crianças possam morar uma vez que considera livro “todo um mundo”. Assim, do/no sítio, todas as ações são desencadeadas e as aventuras são vividas por Narizinho, Pedrinho, D. Benta, Tia Nastácia, Emília, Visconde, Quindim, assim como para o sítio retornam, depois de visitarem a Lua, por exemplo.

³³³ *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira: séculos XIX e XX*, p. 850.

Nesse mundo representado pelo sítio, a liberdade de imaginação é o motor a conduzir as personagens a vivenciarem enredos criativos, pitorescos, engraçados, mas, ao mesmo tempo, veículos de ideias e valores muito caros à Monteiro Lobato: a necessidade do país avançar no seu desenvolvimento e a urgente defesa de um protagonismo inteligente, empreendedor e ousado. Por isso, sua obra propõe um modo de vida, através das crianças-personagens situadas num mundo verossímil/inverossímil - o Sítio do Picapau Amarelo - que “seja o da espontaneidade inventiva, o da livre iniciativa, o da independência mental em relação às convenções estabelecidas”³³⁴.

Ao cunhar a matéria literária com esses elementos, isto é, pondo em prática aquilo que acredita ser importante numa obra para a criança, é possível vislumbrar o pensamento do autor no que diz respeito à leitura e ao leitor. Para ele, a leitura da obra infantil deveria conjugar diversão, alimento para a fantasia e vivência de emoções ao lado de compreensão da realidade, aquisição de conhecimentos e exercício de uma consciência crítica (principalmente através da irreverência da Emília). Para ele, o leitor não deve ser passivo, ao contrário, deve questionar, discordar, emitir opiniões, sobretudo pensar a respeito do lido (a Emília, mais uma vez, pode ser vista como esse modelo de leitora).

O que aguarda esse leitor é a inserção na dimensão afetiva da literatura como analisa Vânia Resende:

Partilhar da dimensão do afeto, com que se tece o universo literário que Lobato projetou, acessível e coerente com a infância do homem (não apenas da criança), é alentador também para a alma adulta, pelo fato de presenciar a harmonia entre dois planos (faces ou fases) dos seres humanizados, que são felizes no recanto do sítio e de todos os outros recantos a que a imaginação permite chegar. Recantos de si mesmos que se aportam em lugares de contornos reais ou que sendo irreais se tornam possíveis, na mente sem divisões, onde há diálogo da maturidade com o menino interior, do ontem com o hoje, da realidade com a fantasia, do estabelecido com o porvir, do possível com o provável. Essa coerência da coexistência dinâmica dos lados predomina nos seres do Sítio que também conhecem o conflito, as diferenças, as contradições, sendo a Emília o paradigma avançado da consciência perceptiva, lúcida, sensível, criativa, que evidencia a relatividade da oposição entre a novidade e o conservadorismo, o instintivo e o racional, a perspicácia e a ingenuidade, a coragem e a fragilidade, a autenticidade e a hipocrisia, a verdade e a mentira, a obediência e a irreverência... Suas idéias são acatadas e vivenciadas por todos, abrindo horizontes na direção do novo³³⁵.

Como já foi mencionado, Monteiro Lobato aborda temas em diversas áreas e o **folclore** não foi esquecido. *O Saci* (1921) e *Histórias de Tia Nastácia* (1937) versam sobre a

³³⁴ *Idem. Ibidem.* p. 853.

³³⁵ RESENDE, Vânia Maria. Literatura, afeto, memória. IN: SERRA, Elizabeth D'Ângelo. (org.) *Ética, estética e afeto na literatura para crianças e jovens*. São Paulo: Global, 2001, pp. 91-92.

tradição brasileira. O primeiro narra as aventuras empreendidas por Pedrinho e Saci no encontro com os mitos brasileiros, a Cuca, o Boitatá, etc. Quanto ao segundo merece análise mais acurada pelas questões abordadas acerca da cultura popular.

Histórias de Tia Nastácia traz trinta e seis narrativas da obra *Contos populares do Brasil*, de Sílvio Romero, contadas por Tia Nastácia e sete autorais contadas por D. Benta. A obra inicia com Pedrinho perguntando sobre o significado da palavra folclore, mote para inserir Tia Nastácia na trama, como legítima representante do povo, detentora e transmissora da tradição folclórica preservada pela memória coletiva e, conseqüentemente, personagem ideal para viver o papel do negro como componente da família brasileira, a esta integrada por laços amorosos, embora ainda baseados na exploração, mas importante por representar uma certa sabedoria. Além disso, a obra reforça o estatuto oral da literatura destinada para crianças de qualquer parte do mundo, tanto é assim que, após as narrativas nacionais, D. Benta apresenta estórias do folclore da China, do Caucásio, da Pérsia, do Congo, da Rússia, da Islândia, etc., bem como um conto-do-vigário do Rio de Janeiro. Com a palavra Lajolo e Zilberman:

[...] a obra de Lobato parece sugerir um percurso interessante para a formação de leitores: rejeita as experiências mais ortodoxas de leitura e recorre à sua origem mais primitiva, a narração e audição oral, quando contador e ouvintes – a platéia atenta, silenciosa e, quando necessário, também participante – partilham espaço e tempo³³⁶.

Ela dá início à narração dos contos, numa sequência alternada de vinte estórias de tradição europeia, onze de origem indígena e cinco de origem africana e mestiça, sendo que os títulos são mantidos em sua grande maioria, quando há alterações dizem respeito à utilização de sinônimos (como *A princesa ladrona* ao invés de *A princesa roubadeira*) redução (*A cumbuca de ouro* ao invés de *A cumbuca de ouro e os maribondos*), inversão (*O macaco, a onça e o veado* ao invés de *A onça, o veado e o macaco*), etc. Os enredos também são mantidos, embora haja maior celeridade nas ações, linguagem mais dinâmica e coloquial, mais diálogos, sem que isto signifique novas versões dos contos romerianos.

Mais do que caracterizar o estilo lobatiano, tarefa que exigiria a análise não somente de uma obra e sim de várias, importa destacarmos, no livro citado, as ideias veiculados pelo autor, principalmente através da personagem Emília, acerca da cultura popular, do nacionalismo, do embate entre o tradicional e o moderno, enfim, as

³³⁶ A formação da leitura no Brasil, p. 217.

representações externas tornadas internas para formar a materialidade literária da obra *Histórias de Tia Nastácia*.

A considerarmos a tese de muitos teóricos de que Emília é porta-voz do autor, causa espanto, logo após a narração do primeiro conto, o desprezo pelo nosso folclore, o que parece contraditório com a atitude de buscar na tradição oral pesquisada material para compor a obra em questão. Se as histórias folclóricas são “bobas”, “sem pé nem cabeça”, e o povo é “idiota”, por que divulgá-las? Ora uma das fontes inspiradoras do Modernismo era o folclore, assim como o nacionalismo traduzido na concepção paternalista do povo, representada pelo negro/negra narrador(a) ou personagem, detentor(a) de um saber, embora ingênuo e sem criatividade, sendo esses aspectos o objeto da crítica de Monteiro Lobato.

Além disso, essa era a bandeira do regime ditatorial de Getúlio Vargas – o Estado Novo –, isto é, a busca da brasilidade como moeda de manipulação e de controle. Era, portanto, esta visão conservadora da cultura o alvo mirado, assim o autor “...manifestou contrariedade em relação às orientações dadas à representação do ‘povo’, criticando a leniência e benignidade com que sua criatividade e personagens eram entendidos”³³⁷. Tanto que admite ser o conhecimento do saber popular da maior importância, através da fala de Pedrinho: “A gente deve conhecer essas histórias como um estudo da mentalidade do povo”³³⁸.

Mediante a observação da Emília de que as histórias parecem alteradas por quem conta, as explicações de D. Benta sobre as diferenças entre a escrita e a oralidade tornam-se atenuantes das duras críticas, na medida em que mostram a fixidez daquela e a flexibilidade desta, como vemos no trecho a seguir:

As histórias que andam na boca do povo não são como as escritas. As histórias escritas conservam-se sempre as mesmas, porque a escrita fixa a maneira pela qual o autor a compôs. Mas as histórias que correm na boca do povo vão se adulterando com o tempo. Cada pessoa que conta muda uma coisa ou outra, e por fim elas ficam muito diferentes do que eram começo.

Ninguém que ouça uma história é capaz de contá-la para diante sem alteração de alguma coisa, de modo que no fim a história aparece horrivelmente modificada. Todas as histórias do folclore são assim. Há sábios que pegam nessas histórias e as estudam, e vão indo até encontrarem o seu ponto de partida. E mostram as mudanças que o povo fez³³⁹.

³³⁷ ZILBERMAN, Regina. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005, p. 94.

³³⁸ LOBATO, Monteiro. *Histórias da tia Nastácia*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1996, p. 12.

³³⁹ Op. cit., p. 15.

Por outro lado, o analfabetismo de Tia Nastácia é considerado a causa da falta de apuro artístico nas estórias narradas, bem como do atraso do povo, pois “Só quem sabe ler, e lê os bons livros, é que se põe de acordo com os progressos que as ciências trouxeram ao mundo.”³⁴⁰, afirma D. Benta. As críticas atingem, também, as temáticas e as personagens, consideradas ultrapassadas, pertencentes a um contexto que não tem nada a ver com o Brasil, além disso, as estórias “Não são engraçadas, não têm humorismo”, “Eu gosto de fantasia, mas de fantasia com pé e cabeça,” diz Emília³⁴¹.

Para o autor, humor e fantasia são características tão indispensáveis que depois de Tia Nastácia contar narrativas de origens africana e indígena, o interesse da plateia aumenta e o entusiasmo ganha registro enfático: “_ Bravos! – exclamou Emília – Gostei da historinha. Vale por todas as outras que tia Nastácia contou. Está bem engraçada. Viva o coelho!”³⁴². A maioria dessas estórias mostra que no embate entre o fraco e o forte, cabe a vitória a quem usa a inteligência, a quem é esperto, temática bastante sintonizada com as ideias de Monteiro Lobato que exagera na defesa: “_Por isso vivo dizendo que a esperteza é tudo na vida – gritou a boneca. _ Se eu tivesse um filho, só lhe dava um conselho: Seja esperto, Emiliano!”³⁴³.

O fato de Emília dizer que gosta mais das estórias de bichos do que das de reis, de Joãozinhos e que está farta de príncipes, tanto aponta para o momento cultural de busca de uma afirmação da literatura aqui levada a termo como para a defesa do escritor-editor Monteiro Lobato por uma literatura infantil nacional. E como porta-voz de si e de outros intelectuais e educadores, dotou a própria obra de um estatuto abaixo analisado:

Verdadeiro ponto de partida da literatura infantil brasileira, a obra lobatiana, lida hoje contra o pano de fundo da época em que foi escrita, revela-se como confluência de forças aparentemente opostas, as da tradição e as da renovação. Sua maior novidade estava nas novas relações: crianças e adultos. Relações baseadas na afeição mútua e na harmonia, mas livres do tradicional condicionamento exemplar a ser assimilado pelos pequenos. Muito embora não sejam relações conflitantes, mas sim de equilíbrio, nelas já estão presentes: o *questionamento* ao mundo convencional de então, o estímulo ao *espírito lúdico* e o *desafio ao racionalismo* imperante, através do incentivo à livre imaginação e à fantasia, indispensáveis à criatividade que precisava ser incentivada (itálicos da autora)³⁴⁴.

Chama atenção na escolha de Monteiro Lobato para compor o elenco de estórias narradas por Tia Nastácia o seguinte: depois de dezenove estórias de origem europeia, há uma

³⁴⁰ *Idem. Ibidem.* p. 37.

³⁴¹ *Idem. Ibidem.* pp. 18 e 25.

³⁴² *Idem. Ibidem.* p. 49.

³⁴³ *Idem. Ibidem.* p. 51.

³⁴⁴ *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira: séculos XIX e XX*, p. 849.

sequência de histórias africanas e indígenas, sendo que no meio desta sequência, após a Emília solicitar uma “historinha bem bonita em que haja um pinto!”, temos *O pinto sura*³⁴⁵ (variante de origem europeia *O pinto pelado*, de Sílvio Romero) com muitas modificações, aliás, é o conto em que o autor mais imprime sua marca. Ele mantém o enredo central, isto é, o pinto e a viagem ao palácio acompanhado da raposa, do rio e do espinheiro, porém:

a) cria verso:

“Foi saracura,
Ó pinto sura!
Quem te pregou
Tamanho surra?”

b) usa onomatopéias:

zás! Zás! (comer milho)
Glug! glug! (pinto bebendo água)
Qui-qui-ri-qui-qui! (voz do pinto infantil)
Có-có-ri-có-có! (voz do pinto adulto)
Pá-tá-tá! Pá-tá-tá! (galope de animais)

c) usa ditado popular:

“Que leve a breca!”
“Quem não arrisca não petisca!”

d) usa de recursos da oralidade:

Hein! Chispa! Hum! Epa!

e) lança mão da intertextualidade:

“... até que deu com uma raposa sentada à beira do caminho com um cacho de uvas na mão.”

f) usa prosa rimada:

“Có-có-ri-có-có!
Quem é o rei daqui?
E a galinhada inteira respondeu:
O galo sura só!”

³⁴⁵ *Histórias da tia Nastácia*, pp. 60-62.

g) incrementa o final: (tornando-o glorioso para o pintinho cujo tempo decorrido o transforma num):

“...formoso galo, de crista no alto do coco e esporas apontando nos pés”.

Os destaques acima descritos comprovam a execução do projeto literário reivindicado pelo autor em obras adaptadas ou escritas para criança, bastante divulgado na correspondência ao amigo Godofredo Rangel, cujos resultados aparecem posteriormente no volume de vendas de livros, confirmando o que sempre defendera quanto à literatura infantil brasileira. Ele considerava essencial a obra ser vertida com leveza e graça e acreditava ser o “excesso de literatura” a desgraça da maior parte dos livros e justificava o porquê:

Ah, Rangel, que mundos diferentes, o do adulto e o da criança! Por não compreender isso e considerar a criança “um adulto em ponto pequeno”, é que tantos escritores fracassam na literatura infantil e um Andersen fica eterno. Estou nesse setor há já vinte anos, e o intenso grau da minha ‘reeditabilidade’ mostra que o meu verdadeiro setor é esse. A reeditabilidade dos meus livros para adultos é muito menor. Não posso dar a receita. Entram em cena imponderáveis inapreensíveis³⁴⁶.

Desse modo, além da importância no conjunto da produção literária lobatiana, *Histórias de Tia Nastácia* cumpre algumas funções: divulgar o folclore nacional, dentro da proposta do Modernismo, um nacionalismo com novo viés - o da conscientização; informar sobre pesquisa folclórica; resgatar a dimensão oral e coletiva do conto popular; ao mesmo tempo em que faz refletir sobre o contexto social e político, no qual está inserida a cultura popular brasileira.

É o resultado de um projeto literário que tem no realismo maravilhoso a expressão máxima, cuja invenção atuou/atua, vigorosamente, no imaginário da criança-leitora. Uma justificativa para tal dimensão pode ser o fato de Monteiro Lobato “acreditar na inteligência da criança, na sua curiosidade intelectual e capacidade de compreensão”, como afirma Sandroni³⁴⁷. Para Arroyo, o que valoriza a literatura lobatiana é o poder da expressão, e justifica:

E é esse poder a razão do seu êxito e da sua permanência. Tudo aí é possível. O burro que fala; Newton redivivo. Daí a naturalidade com que o pessoal do Sítio do Pica-pau Amarelo sai de casa de D. Benta para ir ao céu em aventuras

³⁴⁶ *Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos*, p. 297.

³⁴⁷ *Monteiro Lobato: vida e obra*, p. 22.

extraordinárias. O Visconde de Sabugosa, simples sabugo de milho; Emília, feia boneca, pensam e agem como gente grande, inclusive falando³⁴⁸.

Ainda na década de 30, outro autor a ganhar notoriedade pela vinculação da sua obra à tradição popular foi o pernambucano Luís Jardim que submeteu duas obras *O boi aruá* e *O tatu e o Macaco* a um concurso do MEC, obtendo o 1º lugar em Literatura Infantil e o 2º lugar em Livros de Estampa³⁴⁹. Ligado à corrente regionalista, o autor dá voz, em *O boi aruá* (1940)³⁵⁰, à Sá Dondom, preta, velha, cozinheira, “medonha” na arte de contar histórias de Trancoso, como são nomeados os contos folclóricos no Nordeste. *O boi aruá*, *História das maracanãs* e *História do bacurau*, com ilustrações do próprio autor, são contados pela narradora que impõe à plateia – todos meninos – “modos” de ouvir, sem “perguntar besteiras”, numa evidente menção à Tia Nastácia, a quem as crianças dirigiam-se com plena liberdade. Lajolo e Zilberman explicam:

Estes, se ainda interferem no primeiro conto, acabam por desaparecer completamente, revelando que a interpolação de um segundo narrador, por parte do autor, tem antes o objetivo de garantir maior proximidade entre quem conta a história e a origem desta. Substitui a oralidade por esta vizinhança entre a procedência popular de Sá Dondom e dos relatos apresentados aos filhos do patrão. Esse fator aparece igualmente em Lobato que, entretanto, permite a interferência dos ouvintes, os quais, pode-se supor, dispõem de uma oportunidade mais ampla de crítica e agressividade, porque o narrador é Tia Nastácia, a doméstica sem qualquer autoridade no reino de Dona Benta³⁵¹.

É importante ressaltar, porém, que se não é permitido perguntar, pois se os meninos quisessem saber alguma coisa, perguntassem ao pai ou ao professor, numa clara referência às instituições detentoras do saber oficial – Família e Escola – cabe-lhes a prerrogativa de usarem a imaginação para criarem as imagens descritas à medida da efabulação, como recomenda Sá Dondom ao falar da perseguição dos vaqueiros ao boi: “Cada qual que faça uma idéia, imaginando mais de não sei quantos cavaleiros no mato fechado atrás dum boi brabo daqueles”³⁵².

O autor parece dizer que história de Trancoso não precisa ensinar nada, basta estimular o imaginário. De preferência, de menino, é o que afirma em certo momento o

³⁴⁸ *Literatura infantil brasileira*, p. 206.

³⁴⁹ A comissão julgadora era formada por Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Jorge de Lima e José Lins do Rego, dentre outros membros.

³⁵⁰ JARDIM, Luís. *O boi aruá*. São Paulo: Edições Melhoramento, 1967.

³⁵¹ LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN. *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. São Paulo: Ática, 1991, p.73.

³⁵² *O boi aruá*, p. 29.

papagaio da estória. Além disso, não precisa ser vertida em língua culta como explica Juca, um dos ouvintes de Sá Dondom. Portanto, os contos, numa linguagem coloquial, envolvente, rica em descrições do ambiente, da flora e da fauna brasileira, trazem, logo nas primeiras linhas, a ambiência nordestina: “Os meninos já estavam enjoados de tanto brincar de boca-de-forno. (...) O coração parecia que ia sair pela boca e a pancada batia bem dentro do ouvido, como zoada de pilão ao longe...”³⁵³

Com um boi como personagem, o primeiro conto de encantamento evoca questões de profundo valor simbólico para o homem sertanejo – o pecado do orgulho/virtude da humildade – e, principalmente, a religiosidade. É que Lourenço, fazendeiro orgulhoso, soberbo, descrente, montado no seu cavalo Voador, por três vezes tenta domar o boi encantado, em vão, somente conseguindo, quando admite a própria insignificância do ponto de vista humano e reconhece Deus como o regente de todas as ações que o Homem busca realizar. A narrativa disponibiliza, portanto, uma ética cristã, como explica Coelho:

Como se vê, a base ideológica dessa lenda folclórica é de natureza religiosa e se identifica de maneira profunda com a natureza dos nordestinos (ou de todos os povos primitivos que ainda vivem na dependência das forças da natureza), gente visceralmente apegada às explicações sobrenaturais religiosas e nelas encontrando a esperança e as forças necessárias para a sobrevivência num mundo rudimentar ou brutal³⁵⁴.

No segundo conto de animal, a exaltação do nacional é expressa na visão edêmica do lugar Mulungu, situado no sertão, descrito como: “... bonito como os amores. Além disso havia fartura de tudo. As árvores que não davam frutas tinham cortiço para dar mel. E as que tinham frutas, já se sabia como era: cada cacho que arrastava no chão!”³⁵⁵.

No melhor estilo fábula, o conto traz as relações humanas representadas por animais, como o macaco Chico, cantador de quadras populares, em cujo embate com a raposa, que só falava dos outros, com o papagaio, que ridicularizava os outros e com os caçadores, faz valer a inteligência, a criatividade e a liderança, além de provar que tudo na natureza tem uma função, até as maracanãs (pequenas araras). São elas que, pousadas nas árvores como se fossem folhas, escutam o que os caçadores falam, informam tudo para os animais da floresta, que se mantêm escondidos, até aqueles desistirem de caçar e deixarem os animais em paz.

No terceiro conto de animais, há um desfile de bichos, do mais conhecido, como o macaco, ao bacurau, preguiçoso e egoísta, pois na “mata virgem havia tudo quanto há de

³⁵³ *Idem. Ibidem.* p. 7.

³⁵⁴ *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira: séculos XIX e XX*, p. 625.

³⁵⁵ *O boi aruá*, pp 37-38.

bicho na terra...”, com o conhecido ditado nordestino “Pois então Deus lhe pague...” como mote para encadear todos numa sucessão de obstáculos, de problemas, de modo a todos os animais receberem ajuda do outro que, mediante o agradecimento, vão contraindo dívidas para com Deus. Com uma estrutura de conto acumulativo e, ao mesmo tempo, de conto etiológico, inserido na tradição indígena, a narrativa explica porque as dívidas da Terra devem ser pagas aqui mesmo e as do Céu são outras.

Assim sendo, nas três narrativas, fica evidente o caráter religioso da matéria literária, pois concordamos com a seguinte afirmação: “Os animais são o pretexto do tema, mas Jardim procura manter a coerência entre o assunto, de orientação mais universalizante, e o contexto, nacional, porque associado ao folclore, onde transcorre a ação.”³⁵⁶ Segundo ainda a fonte citada, o autor não tem o posicionamento crítico de Lobato. Ao que acrescentaríamos acerca do *O boi aruá*:

- renova a literatura infanto-juvenil da época porque é baseada exclusivamente num contexto rural nordestino, não havendo nenhuma ação que evoque contexto europeu, como fizeram José Lins do Rego e Monteiro Lobato, nas suas obras folclóricas;
- privilegia, pois, somente o maravilhoso popular de matriz indígena (baseada na natureza, seus fenômenos e acidentes) e africana (baseada na superstição, no sofrimento);
- pela riqueza de detalhe das ações e das descrições, confere ao cenário rural conotação simbólica, isto é, representa a imagem de um Brasil de natureza pujante, diversificada, rica e bela que tem na figura do boi a expressão máxima do folclore popular;
- fez parte da história de leitura de uma geração, uma vez que foi publicado como integrante da “Série Alegria da Infância”;
- veicula uma ética afinada com o preceito didático-instrutivo atribuído à literatura devidamente expresso na contra-capla do livro:

Se todos os jovens lessem as três histórias contidas neste livro, veriam o quanto o autor ressalta a modéstia, o amor a Deus, a perfeição com que tudo fez e o quanto é justo em Suas decisões. Veria também, em resumo, uma agradável leitura, que não cansa por ser cabocla, por ser natural e brasileira³⁵⁷.

³⁵⁶ *Literatura infantil brasileira: história & histórias*, p.73.

³⁵⁷ Op. cit.

O item inovação não se restringiu a Monteiro Lobato. Originalidade consegue Graciliano Ramos, renovador da ficção brasileira, com *Histórias de Alexandre* (1944)³⁵⁸, cuja ação também se passa no Nordeste. Desde o gênero literário, o autor aponta para o novo, pois a obra não traz os tradicionais contos e sim os famosos casos, ou melhor os “causos”, como são popularmente conhecidos, protagonizados por caçadores, pescadores, tropeiros, caxeiros-viajantes e vaqueiros. Weitzel esclarece ser um tipo de narrativa de fatos ocorridos “...com uma determinada pessoa, que pode ser o próprio narrador, ou assistido por ele ou até mesmo contado a ele. Tudo enfeitado pela fantasia e chegando, por vezes, às raias do absurdo, com a intervenção de supostas influências sobrenaturais”³⁵⁹.

Como matéria folclórica, tal relato, embora ocorrido com uma pessoa, passa a palmilhar a tradição, pela força da transmissão oral. Nesse sentido, Graciliano Ramos não deixa margem para dúvidas ao afirmar que as histórias não são originais, pertencem ao imaginário popular nordestino, sendo possível que algumas tenham sido escritas. O narrador e sua esposa, respectivamente, Alexandre e Cesária, são apresentados pelo autor, assim como o cenário, modo de viver, os costumes, as roupas, os dizeres, as demais personagens, numa ambiência essencialmente rural, nordestina, onde os fatos são descritos e narrados com riqueza de detalhes e sabor de aventura, numa linguagem original, viva, fiel à fala do sertanejo.

Fugindo do protótipo da narradora, negra, velha, pobre, subalterna, mulher, a narrativa traz um misto de caçador/vaqueiro, que teve posses, depois, já sem recursos, na velhice, passa a contar as peripécias protagonizadas por ele mesmo, para uma platéia de adultos, com a ajuda da mulher que tanto reaviva-lhe a memória como confirma os fatos, principalmente, quando situam-se em níveis inacreditáveis de inverossimilhança que causam desconfiança nos ouvintes.

É para Seu Libório (cantador de emboladas), Mestre Gaudêncio (curandeiro), Das Dores (benzedeira de quebrantos) e Firmino (cego), que Alexandre abre “a torneira” e narra como, montado numa onça pensando ser a égua pampa do pai, perdeu o olho esquerdo que, colocado por ele no lugar, pelo avesso, permite ver o interior dos pensamentos, do corpo, depois, recolocado, torto, permite enxergar tudo e até no escuro. Os outros episódios, do enorme bode usado como se fosse cavalo, do papagaio rezador, do estribo inchado por causa do veneno de uma cascavel, da cobra que calçou pensando ser uma bota, da guariba vestida de guarda-peito e gibão, da espingarda que juntava chumbo e atirava até a distância de 17 léguas,

³⁵⁸ RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.

³⁵⁹ Op. cit., p. 57.

etc., até chegar ao final, tudo é contado, à noite, com excesso de fantasia e altas doses de exagero, graças à capacidade inventiva do narrador, cujo olho torto dota-o de uma capacidade de “enfeitar” o mundo olhado e as ações vivenciadas. Afinal, é depois de perguntar “Os senhores já sabem porque é que eu tenho um olho torto?” que Alexandre dá início às suas aventuras onde os limites entre a realidade e o fantástico são tênues.

O autor, numa linguagem cheia de particularidades estilísticas, articula imagens inusitadas, temática local e visão de mundo do homem do sertão, alcançando um resultado modelar como analisa Zilberman:

As intrigas são, todas, fantásticas e inacreditáveis, de modo que Alexandre, além de narrar aventuras fabulosas, tem de convencer os ouvintes – as pessoas que gostam de ouvi-lo – de que o relatado efetivamente aconteceu, por mais absurdo que pareça. O uso desses recursos – integração do narrador aos acontecimentos contados; busca da credibilidade da audiência, que representa no interior do texto o leitor, que está fora – torna Histórias de Alexandre produto original e engraçado. O resultado final é uma das principais obras elaboradas para crianças e jovens da literatura brasileira e outro daqueles livros que diverte grandes e pequenos³⁶⁰.

Aqui também a plateia participa, porém o narrador não gosta das interrupções feitas por Firmino que exerce um certo papel regulador das efabulações, apesar de cego. Se essa condição impõe-lhe limitações em ver o real, contraditoriamente, dá-lhe noção do que é possível de ser imaginado, por isso cobra detalhes, duvida dos absurdos, questiona as medidas da légua, por exemplo, ironiza os feitos. Alexandre contra-argumenta dizendo detestar exageros como ainda faz curiosa diferença entre oralidade e escrita: “...quando um cidadão escreve, estira o negócio, inventa, precisa encher o papel. Natural. Conversando, como agora, a gente só diz o que aconteceu. É o que faço.”³⁶¹.

Narrador e ouvintes integram o mesmo ambiente rural, possuem as mesmas condições sociais e detêm a mesma importância cultural, conferindo novidade à obra quando comparada com as que a antecederam. Lajolo e Zilberman acrescentam haver uma grande confluência:

[...] entre o narrador e as personagens e entes espantosos de que fala; e entre o espaço doméstico, no interior do qual os relatos são feitos, e aquele mais propício à aventura, que está ao alcance dos olhos do auditório. O leitor mergulha mais facilmente no meio onde os fatos se passam, sejam os vividos ou os ouvidos, fazendo com que a matéria folclórica acorra de modo livre, sem parecer algo estagnado, distante ou exótico. Ela pertence ao mundo do leitor, no momento em

³⁶⁰ *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*, p. 41.

³⁶¹ *Alexandre e outros heróis*, p. 52.

que a ação é apresentada, facultando a recuperação da vivacidade e sentido original das histórias³⁶².

A recuperação e o sentido de que falam as autoras somente é possível porque Graciliano Ramos imprimiu à obra, através de uma linguagem simbólica, uma literariedade que conjuga com a temática regional (a realidade brasileira pura, ingênua, porém, autêntica do homem sertanejo), questões universais como:

- valorização da instituição casamento (representado por Cesária que endossa o discurso de Alexandre, com doses expressivas de admiração e amor);
- respeito à experiência, à velhice (representado, principalmente, por Gaudêncio e Libório que dizem ser a palavra de Alexandre “uma escritura”, “um evangelho”);
- reconhecimento dos insondáveis mistérios da natureza (tanto o herói-narrador como os ouvintes-personagens encaram bichos e fenômenos com naturalidade);
- embora as peripécias sejam protagonizadas por um sertanejo capaz de enfrentar as aventuras mais perigosas, fica implícita ser a coragem uma das qualidades indispensáveis ao homem no enfrentamento da vida.

Nesse sentido, enquanto representação de seu tempo, *Histórias de Alexandre* revelou uma face do Brasil – o Nordeste – desconhecido por muitos, dentro da proposta do Modernismo de valorização do nacional. A princípio foram divulgadas em jornais do Rio de Janeiro (entre fins de 1938 e setembro de 1940), sendo publicado posteriormente para o público infantil e juvenil, num volume com outras histórias. Segundo a editora, o livro “De uma linguagem e diapasão acessíveis ao leitor que se inicia...” é generoso, claro e otimista.

Com relação a esta obra, bem como às outras do mesmo período, Zilberman e Lajolo fazem uma ressalva ao fato de trazerem personagens marginalizadas pelas classes dominantes (crianças, velhos, negros, vaqueiros), por comprometerem o ângulo de representação, tornando-o pouco significativo se considerado como ponto de partida para o conhecimento da realidade. Porém, não custa lembrar da parceria entre escola e literatura infanto-juvenil, já solidificada à época, para situar a possibilidade de resolução do impasse nas práticas leitoras críticas que professores e professoras têm o dever de realizar.

No início da década de 50, duas obras bastante divulgadas como antologias, isto é, trazem recolhas de literatos, folcloristas, missionários viajantes, cientistas etc. foram *Histórias*

³⁶² *Literatura infantil brasileira: história & histórias*, p. 74.

dos meninos índios e Literatura oral para a infância e a juventude, respectivamente, de Hernani Donato e Henriqueta Lisboa.

Publicada em 1951, a primeira traz contos de encantamento, contos de animais e contos etiológicos, num total de vinte e uma narrativas, todas de origem indígenas, baseadas nas pesquisas de Couto de Magalhães, Rondon, Vilas Boas, Stradelli, Baldus, Schaden etc.. Embora não haja um narrador explícito, na apresentação, o autor faz menção à situação de transmissão oral (“À noite, em torno das fogueiras, as crianças da tribo ouvem os velhos narradores...”), às finalidades dessa tradição (“Essas narrativas encantam, divertem”), ao valor e igualdade da criação literária oral (“... os indígenas brasileiros não ficam atrás dos escritores ditos civilizados.”), além de indicar o destinatário (“o leitor das cidades”)³⁶³.

Os títulos, *Aventuras de um menino perdido, Como apareceram os animais, Quando os bichos eram gente, O primeiro fogo, Os curumins que se tornaram estrelas, A chuva e a onça, A onça e o filhote do vento, A moça em busca de marido*, anunciam enredos que explicam fatos da natureza e fenômenos naturais como, por exemplo, o aparecimento dos animais, o descobrimento das frutas pelo homem, a descoberta do fogo, a velocidade do sol, o cultivo da mandioca; que revelam, num tom humorístico, a esperteza do coelho, do jabuti e do macaco, dentro da conhecida fórmula do forte ser vencido pelo mais fraco; também refletem o comportamento humano.

Há enredos, porém, que mesmo ambientados na mata, com personagens da tradição indígena, a atmosfera de encantamento e os motivos da efabulação lembram os contos de tradição europeia. Como *As noivas da estrela*, em que duas irmãs, a invejosa Imaerô e a bondosa Denakê, disputam o amor de Tahina-Can, a estrela da boca da noite. Aquela tem fim trágico - explodiu, virou urutau, ave noturna de voz triste -, esta tornou-se esposa da estrela. Também em *Os dois irmãos valentes*, um índio luta com uma onça que, para não devorá-lo, exige a filha como noiva, esta afirma ser um dever cumprir a promessa, despede-se do pai e casa-se com a onça. É evidente a semelhança com o tão conhecido enredo da *bela e a fera*.

Desse modo, sem provocar inserções críticas sobre a situação do índio brasileiro, a obra citada juntou-se às outras em termos de contribuição à literatura infanto-juvenil da época, ao cumprir o roteiro de privilegiar a matéria folclórica nacional, numa linguagem acessível, estabelecendo comunicabilidade com o leitor ao qual se destina. Em outras palavras, há aproveitamento da temática, porém a cultura indígena segue desconhecida. O

³⁶³ DONATO, Hernani. *Contos dos meninos índios*. São Paulo, Melhoramentos, 2005, p. 7.

autor busca ainda no folclore matéria para *Novas Aventuras de Pedro Malasarte* (1949), quando resgata o popular Pedro Malasartes e realça o velho embate da esperteza dos oprimidos contra os opressores.

Quanto à obra de Henriqueta Lisboa, ao ser encomendada pelo MEC, traz nas origens o destino – a escola – embora traga no prefácio a advertência da autora de que o folclore nunca deve ser oferecido à criança como estudo, mas, sim, de modo recreativo e espontâneo. Dividida em três partes, lendas (trinta e oito), contos (quarenta) e fábulas (vinte e oito) e com o registro das fontes, num total de dezoito pesquisadores como Sílvio Romero, Couto de Magalhães, Amadeu Amaral, Câmara Cascudo, Affonso Arinos, dentre vários outros, a obra assume um caráter de documento da história da pesquisa folclórica no Brasil, numa abrangência do século XIX à meados do século XX e abarca as narrativas de tradição europeia, africana e indígena.

Até onde foi possível comparar, a autora mantém títulos e enredos originais, portanto as temáticas já aqui analisadas se repetem, sendo exatamente essa recorrência uma das justificativas para sua re-edição recentemente, conforme prefacia Ricardo Azevedo:

Todas as narrativas do livro, de qualquer forma, tratam de temas importantes e recorrentes: a luta do fraco contra o forte; a busca do parceiro amoroso; os heróis lutando para atingir seus objetivos diante de forças adversas e desconhecidas; as iniciações; a existência do Mal e do hediondo; os conflitos decorrentes de uma ética ingênua; a batalha pela sobrevivência; os ardis de uma sabedoria com base no senso comum; as explicações das origens das coisas, reafirmando as relações entre conto e mito, entre muitos outros. São assuntos humanos e cotidianos que, de formas diferentes, têm interessado a todas as pessoas independentemente de culturas e épocas³⁶⁴.

Nessa primeira metade do século XX, é digno de nota, ainda, Lúcia Miguel Pereira, autora de *Fada menina* (1939) e Francisco Marins, autor da *Série Taquara-Póca* (1945-1950), cujos cinco volumes contam: as aventuras de Dudu, Tiãozinho e Tico-Tico na fazenda de mesmo nome, ao mesmo tempo em que informam sobre o mundo rústico da zona rural; estórias de mitos e de animais da fauna brasileira; episódios de solidariedade e de extermínio de índios. Um dos volumes compôs o acervo do projeto Ciranda de Livros, em 1985.

Segundo Coelho, lançada na época do apogeu do regionalismo, em momento de interesse das camadas sociais urbanas pela realidade rural, a obra desse autor inscreveu-se:

³⁶⁴ LISBOA, Henriqueta. *Literatura oral para a infância e a juventude: lendas, contos e fábulas populares no Brasil*. São Paulo: Peiropólis, 2002, p.11.

[...] numa das correntes mais fortes da literatura infanto-juvenil da época: a da intenção documental ou informativa da realidade brasileira mais “pura”, isto é, ainda não transformada pelo progresso urbano. Informações que deveriam chegar aos jovens leitores através do divertimento sadio das aventuras e sugerir exemplos de atitudes positivas como: coragem, entusiasmo de viver, generosidade, curiosidade fecunda, solidariedade, paciência, tolerância etc ³⁶⁵.

Ao mostrar a realidade rural como um palco de aventuras para a criança urbana, as narrativas de Francisco Marins permitem análise da decadência do modelo econômico que tem o café como riqueza brasileira, o que não deixa de ser uma ótica diferenciada a pautar sua criação. Acurado estudo sobre a obra do autor foi levado a termo por Lúcia Pimentel Góes que o compara a Lobato no sentido de, ao eleger a realidade como matéria literária, aponta os problemas e quer melhorá-la, por isso afirma sobre sua obra:

É uma lição de harmonia e homogeneidade marcada pela constância e lucidez de um artesanato e de uma temática que tornam seus livros bastante importantes. Não se deixou o autor, felizmente, convencer (embora possa até defendê-la pessoalmente) pela tese de que literatura infantil tem compromissos com a educação em seu sentido pedagógico ou didático. Tal literatura só tem compromissos com a beleza (Jesusaldo) e com a dinâmica do ludismo, isto é, é um objetivo dinâmico de beleza e entretenimento, harmônico com a complexa realidade da criança ³⁶⁶.

Tomando como viés a matéria folclórica, é possível verificarmos, nos primeiros cinquenta anos, do século XX, que a literatura infanto-juvenil firmou-se trilhando um caminho de embate entre a tradição e o modernismo, entre realismo e fantasia, com assumido compromisso com a função educativa. Nesse sentido, com poucas inovações, as temáticas, os heróis, a ambientação rural, a linguagem, tudo esteve consonante com um projeto ideológico que tinha o próprio Brasil como personagem mais importante, sem provocar grandes rupturas com as estruturas de dominação.

Para Lajolo e Zilberman, embora o nacionalismo, a exploração da tradição folclórica e a inclinação educativa tenham sufocado a imaginação, esta, quando liberada, tentou criar um mundo de fantasia que possibilitou ao leitor criticar a realidade, a exemplo do que fez Monteiro Lobato, bem como outros escritores já consagrados na literatura não-infantil, principalmente, Graciliano Ramos. Não por acaso, os dois autores contribuíram sobremaneira com a inovação no aspecto da linguagem, ao romperem com a norma culta, ao

³⁶⁵ *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira: séculos XIX e XX*, p. 349.

³⁶⁶ GÓES, Lúcia Pimentel. *Sonho, terra, homem: estudo da obra do escritor Francisco Marins*. São Paulo: Clíper Editora, 2004, p. 35.

incorporarem a linguagem oral e ao reproduzirem a situação original de transmissão da tradição oral. Em resumo, os autores citados disfarçaram “... a natureza gráfica de suas obras, visando aproximá-las ao máximo ao contexto primeiro que as gerou. Recuperam a familiaridade do discurso e facilitam, conseqüentemente, a identificação do leitor, possibilitando à narrativa posicionar-se sempre no presente daquele”³⁶⁷.

Assim, as obras comentadas comprovam que a retomada do folclore, enquanto temática reclamada pelo movimento modernista, atendeu aos ideais vigentes, bem como aos ditames do circuito escolar, e contribuiu, a despeito desse engajamento, para com o processo de maturidade da literatura infanto-juvenil. Aqui importa relevar o importante papel da indústria do livro infantil que o colocou em circulação no ambiente educativo, porém não despertou o interesse de críticos literários, atividade intelectual cuja postura analítica faria avançar a produção literária em qualidade.

Como era de se esperar a profissionalização do escritor ocorreu sob as exigências desse mercado, implicando no horizonte de criação, o que a família, a escola e o Estado esperavam que a criança e o jovem brasileiros lessem. Assim, embora as obras baseadas na matéria folclórica não tenham revelado o país nas suas profundas diferenças de ordem econômica, social e cultural, refletiram o processo de modernização da sociedade brasileira, cuja concepção de desenvolvimento foi atrelada à aceleração da industrialização.

É nessa evolução rumo ao objetivo de alçar-se ao estatuto de nação moderna que o Brasil decreta a Lei de Diretrizes e Bases, de 1961, que regulava Municípios, Estados e Nação, bem como o setor particular, dando aos Estados liberdade para criarem seus sistemas educacionais, o que contemplava a diversificação e descentralização. Pouco durou a nova expectativa, pois o governo militar, instalado em 1964, impôs novos rumos à educação brasileira. O viés profissionalizante, para atender a demanda de mão-de-obra qualificada, aparece nos cursos de alfabetização, na criação de cursos técnicos, na expansão de cursos noturnos e cursos supletivos.

Esse incremento na área educacional ampliaria, na prática, o número de leitores na escola, entretanto, justamente nessa época, os baixos índices de leitura apontam os primeiros sinais de uma crise que se instalaria posteriormente. Coincidentemente, o Brasil já vivia a era da televisão, desde a década de 50, imprimindo um novo olhar acerca da realidade, sob a égide da imagem, com efeitos, principalmente, para a literatura em quadrinhos, cuja expansão

³⁶⁷ *Literatura infantil brasileira: história & histórias*, p. 83.

se dera a partir da década de 40, passando a ser rechaçada por educadores, sob a alegação de não contribuir com a formação do jovem.

Nesse quadro, fomentar a leitura se fazia urgente e necessário. Surgem instituições voltadas para este fim como a Fundação do Livro Escolar (1966), a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (1968) e Centro de Estudos de Literatura Infantil e Juvenil (1973) que, ao lado do antigo Instituto Nacional do Livro (1937), integraram significativo esforço nacional no sentido de editar, divulgar, publicar orientações didáticas, ações efetivas voltadas para ressaltar o valor do livro e a importância da leitura. O resultado traduziu-se no incremento comercial do setor, no surgimento de livrarias infantis, na dedicação exclusiva de escritores, na adesão de autores já consagrados pela crítica, de modo a caracterizar a década de 70 como o *boom* da literatura infanto-juvenil brasileira.

Na verdade, alinhada com o capitalismo vigente, em meio à ascensão de várias mídias e ao patrulhamento da censura, toda a produção cultural brasileira, paradoxalmente, desenvolveu-se com criatividade *sui generis*, com destaque para a música popular brasileira - espaço privilegiado para o lirismo e a crítica - divulgada nos festivais. Igualmente, o surto de criatividade pauta a produção literária infantil que passa a tematizar o universo social urbano, com seus problemas, cultiva a ficção científica, a narrativa policial, retoma o folclore, na linha do realismo, do fantástico, do maravilhoso, do resgate de formas e da paródia. Ventos inovadores alcançam também a poesia que desvencilha-se do viés pedagógico e incorpora temas e formas do Modernismo.

Nelly Coelho assim analisa a literatura infanto-juvenil do período compreendido entre os anos 70 a 90:

Sopram novos ventos criadores, novas palavras de ordem: o experimentalismo com a linguagem, com a estrutura narrativa e com o visualismo do texto; substituição da literatura confiante/segura por uma literatura inquietante/questionadora, que põe em causa as relações convencionais existentes entre a criança e o mundo em que ela vive; questionando também os valores sobre os quais nossa sociedade está assentada.

As novas forças estimulam os criadores a preparar as novas gerações para a estruturação/construção de um novo mundo e não para a consolidação de um sistema já estruturado em suas bases (como aconteceu no século XIX, ao difundir através da literatura infantil/juvenil os valores do Romantismo/Realismo...) ³⁶⁸.

Nesse sentido, é oportunidade reconhecer o fato de a literatura infanto-juvenil assumir características bem particulares, pois se é verdade que, finalmente, rompe com o tradicional, conserva alguns traços das narrativas míticas e dos contos populares antigos.

³⁶⁸ *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira: séculos XIX e XX*, p. 63.

Segundo a autora acima citada³⁶⁹, duas diretrizes a sustentam – a do questionamento e a da representação – e seis tendências marcam a produção contemporânea.

Dentre estas, interessa-nos a tendência do maravilhoso popular cujas narrativas exploram a herança folclórica, o lastro brasílico, escopo dessa pesquisa. Começamos com *O misterioso rapto de Flor-do-Sereno* (1979), de Haroldo Bruno³⁷⁰. Rigoroso com a própria criação, consciente das raízes da cultura brasileira, este autor soube fundir o antigo e o novo, o culto e o primitivo, o local e o universal, o oral e o escrito, para elaborar suas obras num estilo original, vigoroso e poético, como pretendemos mostrar, na obra citada, selecionada para o projeto de leitura Ciranda de Livros, em 1985.

Contrariando a tendência de republicar histórias conhecidas do folclore nordestino, mas inspirando-se nessa fonte, o autor narra como Zé Grande resgata a amada Flor-do-Sereno das garras de Sazafrás. Para tanto, usa a figura do contador de histórias, com seu linguajar rústico, desfiando relatos de natureza fictícia, em torno de um herói, em que abundam elementos picarescos e mágicos. O próprio autor afirma tratar-se de uma saga em que “...o fantástico tem forte conotação regional e realista, embora o tom geral continue sendo o da fábula, do raconto mágico”³⁷¹.

O subtítulo (*Combate de Zé Grande, herói dos canaviais do país de Pernambuco, contra o monstro Sazafrás, de antiga e negra memória*), assim como a apresentação de cada capítulo (são trinta e dois), apresenta formato narrativo antigo, tal como no cancionário popular e no cordel, ao anunciar o que aguarda o leitor. Zé Grande, seleiro, é uma representação do nordestino, pernambucano, assim descrito: “Pequeno era Zé Grande, e não tinha lá muita cor, igual a toda essa gente que nasce no melado das terras de cana-de-açúcar, porém prova mais do lado azedo que do lado doce da vida”³⁷².

O lado azedo vivido pela personagem traduz-se na “melancolia funda” em que mergulhou desde o rapto da esposa e o sumiço do pífano do pai, por artes do Sazafrás, monstro poderoso que vive no Nordeste. O lado aventureiro ocorre a partir do momento em que Zé Grande, herói franzino e amarelo, resolve viajar: “...passou a tramela na porta e ao mundo se fez, em missão de procura”³⁷³.

Logo no início das andanças encontra Manduca, menino abandonado e maltratado pelo padrasto, cujas histórias de encantamento transportam Zé Grande para o

³⁶⁹ *Literatura infantil: teoria- análise- didática*, pp. 133-144.

³⁷⁰ BRUNO, Haroldo. *O misterioso rapto de Flor-de-Sereno*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1979.

³⁷¹ Op. cit. p. 6.

³⁷² *Idem. Ibidem.* p. 9.

³⁷³ *Idem. Ibidem.* p. 15.

território da poesia, da alegria (onde dança xaxado num arrasta-pé), do amor, da dúvida (comparada ao cupim), da tristeza (representadas por comadres agarradas ao que-se-foi-e-não-é-mais), do ódio (marca da humanidade, intemporal como as estações) e do medo. Contudo, viver esses devaneios e acreditar neles somente é possível sob a condição de voltar à infância como anuncia o décimo quarto capítulo: “Trecho empolgante desta narrativa onde se conta que Zé Grande e Manduca voltaram ao tempo da meninice, com bonecos de barro e vaquejada”³⁷⁴. Mas se Manduca leva Zé Grande a sonhar, este o leva a enfrentar o rito de passagem, ao enfrentar a serpente verde que mora nos canaviais, para tornar-se valente, enfim, um “cabra macho”.

Os dois seguem viagem, irmanados em grande amizade, encontram Segismundo-Corre-Mundo, mágico sem mais poderes da encantação, a quem o céu revela o esconderijo de Sazafrás: na Toca dos Encantados, nas Terras do Sem-Fim. Juntos enfrentam novas aventuras: algumas perigosas como as transmutações do monstro em senhor de engenho, o enfrentamento às maldades de Emiliano Tibiriçá, no melhor estilo de cavaleiro andante, outras nem tanto, como a assombração da moça morta pelo pai por causa de uma paixão pelo primo e o encontro com Pedro Malasarte, até o encontro final com o Tinhoso, o Invisível, o Desconhecido, o Medonho, isto é, Sazafrás.

O cruel embate se dá, Zé Grande evoca o Coração de Jesus do escapulário que ganhara da mãe e consegue arremessar o monstro na ponta de uma estalactite da caverna, mas se arrepende, não o mata, obriga-o a vestir-se de mulher e dar cambalhotas como mico de circo. Flor-de-Sereno aparece, o monstro diz onde escondeu a flauta e todos dirigem-se ao Retiro das Coisas Perdidas, crianças, mulheres, moços, velhos, os companheiros de viagem e Zé Grande que é aclamado o libertador do país de Pernambuco, onde vive uma “raça forte e sábia”, não sem antes proclamar que a partir de então todos os cidadãos não terão mais medo, não serão presos e nem raptados, podem pensar e falar o que quiserem. De volta para casa, Flor-de-Sereno anuncia a gravidez a Zé Grande e vivem felizes daí em diante.

Sem ilustrações, o conto de encantamento, embora longo, enreda o leitor numa superposição de episódios, entremeados apenas pelos pensamentos de Zé Grande (em itálico), situados ora na realidade ora na fantasia. Aquela é representada por vários elementos da cultura pernambucana: canavial, engenho, seca, festa, religiosidade etc. Esta é representada pelos elementos do imaginário popular como a figura do cão, a serpente que voa pelos canaviais, assombração, alma penada, crenças, etc. Ambas – realidade e fantasia –

³⁷⁴ *Idem. Ibidem.* p. 39.

entrelaçadas numa linguagem simbólica, constituem-se representações do homem nordestino (Zé Grande) e do senhor de engenho (Sazafrás), sendo a viagem aventureira a representação do enfrentamento do primeiro contra o segundo. Como o motor desse embate é o amor, a amizade, a coragem e a persistência, fica disponibilizada uma mensagem de otimismo para quem acredita como Zé Grande no final da estória: “Pois a noite da procura e da volta tinha sido longa, mas o tempo do amor se cumpria breve”³⁷⁵.

Para Nelly Coelho, a temática da obra é a situação do Nordeste, narrada como faz-de-conta, todavia reflete o real ou conforme suas palavras:

Metaforizando o despotismo explorador dos poderosos da terra, nos malefícios e maldades de Sazafrás, Haroldo Bruno escreve uma verdadeira saga do Nordeste, região das mais sofridas do Brasil devido à prepotência dos “privilegiados” que, empedrados na continuidade de um sistema de relações injusto e desumano, perpetuam em pleno século XX a mentalidade medieval dos ‘senhores de baração e cutelo’ com seus milhares de servos. Se ‘não há bem que sempre dure’, também ‘não há mal que não se acabe’³⁷⁶.

O que garante organicidade à obra analisada é a sintonia entre a matéria narrativa e a linguagem. Para tanto, usa hífen para criar efeito semântico (viagem de-ir-e-não-voltar-mais, não-sei-que-mais-também, Demoro-mais-chego, o-que-é, está-sendo e está-por-acontecer etc.); a oralidade para imprimir ritmo, dando à narrativa um tom de conversa; a linguagem figurada em profusão; ditados populares e cria vocabulários novos (tremetremendo) etc. Até a pontuação, na esteira da metalinguagem, insere-se na construção literária, criando efeito estilístico singular, como no trecho a seguir:

Ora se deu que duma feita ia o moço, mais o seu amigo escudeiro quando...Esses três pontinhos são absolutamente necessários, se não perdemos o fio da meada nas viagens que ambos faziam aos mundos do sonho e da verdade. Ou da verdade e do sonho – era difícil explicar qual deles vinha primeiro, que entre uns esses mundos e outros esses mundos não havia clara divisória. Algumas coisas, nesse caminhar sempre para a frente, pareciam reais e não eram; outras, tinham a aparência de inventadas e quando ia-se conferir, eram a mais pura realidade. E na caça ao raptor de Flor-de-Sereno e do pífanos do mestre Felinho da Quitéria, aprendera Zé Grande que o melhor é não perguntar o-onde nem o-quando. Ir vivendo o que a vida se dá e se não dá, tira-se-lhe a pulso, a unhas e dentes³⁷⁷.

³⁷⁵ *Idem. Ibidem.* p. 105.

³⁷⁶ *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira: século XIX e XX*, p. 411.

³⁷⁷ *O misterioso rapto de Flor-de-Sereno*, pp. 50-51.

Como em outras passagens, o diálogo é com o leitor, cujo recado parece conter a recomendação para não duvidar do que conta a narrativa, visto ser a vida nordestina permeada tanto por fatos reais (opressão, fome, retirância, exploração) como pelo irreal (misterioso, sobrenatural, maravilhoso, fantástico). Ampliando a questão para o âmbito da literatura como um todo, não importa a época, graças à capacidade inventiva de seu povo, mitos, lendas, contos, fábulas são narrados como um tecido a ligar fios entre o antigo e o novo, o primitivo e o pós-moderno, religião e ciência, através da palavra, seja oral (como as narrativas caxienses), seja escrita (como as narrativas escritas por vários autores).

Uma espécie de exercício metalinguístico ocorre no capítulo vinte e oito – “Uma tarde Zé Grande encontra Pedro Malasarte e os dois começam a inventar incríveis histórias, bravatas em que cada um quer ser o mais valente”³⁷⁸ – que prenuncia o encontro das vertentes folclóricas, europeia e brasileira, representadas pelas duas personagens. Ao contarem narrativas cada uma mais absurda do que a outra, fica demonstrado que ambas as tradições estão em pé de igualdade tanto no quesito fidelidade às raízes e respeito à sabedoria popular, como no quesito criatividade.

Digno de nota é o artifício do autor ao lançar mão do humor para desconstruir a dramaticidade do encontro entre Zé Grande e Sazafrás: no momento em que o primeiro obriga o monstro-cão a usar roupa de mulher e quando Segismundo-Corre-Mundo, de posse dos seus dons mágicos, transforma-o: “...numa porca peituda que sai balançando o rabo, fuçando o chão, para nunca mais voltar”³⁷⁹. Como nas narrativas orais, temos aqui o elemento cômico como contraponto a problemas sérios, como é a opressão vivida pelo povo nordestino, sendo um dos traços antigos da tradição popular, conforme Mikail Bakhtin.

O misterioso rapto de Flor-de-Sereno exemplifica, com propriedade, a tendência da literatura infanto-juvenil dos anos 60 e 70, na medida em que, inserida no contexto industrial de produção, mantém ligação com velhas tendências, no caso o velho enredo pinçado da matriz folclórica, para atender ao mercado, ao mesmo tempo, apresenta elementos renovadores, numa estratégia de atingir o estágio já alcançado pela literatura para adultos, a partir do movimento modernista.

Se levarmos em conta os elos entre as narrativas míticas e os contos populares, como fez Ricardo Azevedo, a obra literária analisada apresenta os seguintes vestígios: do sagrado (apresentado como estranho, misterioso, mágico); do valor da memória (nos momentos de introspecção de Zé Grande); do rito de iniciação (Manduca enfrenta a cobra do

³⁷⁸ Op. cit., p. 89.

³⁷⁹ *Idem. Ibidem*, p. 102.

canavial), da busca da felicidade (viagem empreendida por Zé Grande); do personagem-herói; da ludicidade (nas brincadeiras e festas); da esperança e do riso (Zé Grande e Manduca não desanimam, nem perdem a alegria da busca); e da fantasia, como tecido do irreal e do real, ao mesmo tempo (representados por objetos mágicos, monstros, locais fantásticos, metamorfoses, almas penadas, maus espíritos, todas imagens configuradoras de um pano de fundo da literatura).

Quanto ao caráter educativo, permanece na literatura de então comprometimento com ideais da época, entretanto, desta feita, numa outra perspectiva: de questionamento sobre a realidade, sobre antigos paradigmas e arraigados valores tradicionais, com amplas chances de, pela leitura, estimular a consciência crítica de uma geração para atuar no contexto onde está imersa.

A partir da década de 80, as editoras passam a valorizar mais ainda o folclore como fonte alimentadora do mercado. Desse modo, buscam autores com afinidades com a temática como Joel Rufino dos Santos, historiador, jornalista, professor, combatente da ditadura militar, por isso foi exilado, admirador e pesquisador do folclore brasileiro que vem construindo uma obra indispensável para quem tem interesse no assunto. Para crianças, nessa linha, escreveu *O caçador de lobisomen ou o Estranho caso do cussarium da Vila do Passavento, Curupira e o espantalho*, (ambos em 1976), *O noivo da cutia e Uma festa no céu* (ambos em 1980)³⁸⁰ e *O Curumim que virou gigante* (2000). Entre 1983-1986 publicou na Coleção Curupira, criada para reunir histórias do fabulário popular nacional, *O saci e o curupira, Rainha Quiximbi, Dudu Calunga, Cururu virou pajé, A botija de ouro e História de Trancoso*. Como pesquisador, o autor busca no lastro do folclore indígena e africano, personagens, nomes, espaço físico, costumes, crenças, tipos populares, enredados num estilo ágil, divertido, lúdico, sem deixar, porém, de abordar questões históricas, assim como assuntos de profundo teor humanístico. Ora usa parte desse referencial para criar, ora para reinventar, como as duas obras analisadas a seguir.

*A botija de ouro*³⁸¹ narra a estória de uma menina, escrava, sem nome, maltratada pelo senhor, que descobre, cavando barro na parede para comer, a botija encantada do tempo de Carlos Magno, procurada desde o descobrimento do Brasil. Ao mostrar para Vó Belquise, esta ensina como a botija dava dinheiro: “É só esfregar as costas do dedo maior-que-todos.”. Para parar: “É só estalar os cinco dedos”.

³⁸⁰ Narrativa das mais populares, recontada por diversos autores em diferentes períodos da história da literatura infanto-juvenil nacional.

³⁸¹ SANTOS, Joel Rufino dos. *O saci e o curupira e outras histórias do folclore*. São Paulo: Ática, 2002, p. 19.

Desconfiados, senhor e feitor, tentam de todos os modos fazê-la contar sobre o achado: coloca-a no tronco, passa-lhe mel para as formigas a atacarem, porém os vagalumes a livram, isso acontece durante 549 noites. Toda manhã, o feitor verifica se a escrava tinha sido comida e repete sempre: “Espera a noite que vem.” Até que a negrinha entrega a botija ao senhor e conta-lhe como funciona, este faz tanto dinheiro que a fazenda começa a afundar sob o peso das moedas. Como a escrava não disse o modo de fazer parar, o senhor pede ajuda, gritando pelos negros que não escutam, a fazenda fica embaixo num buraco e os pretos em cima, libertos. Quando perguntavam que buraco fundo era aquele os escravos contavam a estória.

Ao começar com “Era uma vez...”, o autor instala a antiga situação de transmissão da tradição oral e a retoma no final quando um suposto ouvinte/leitor pergunta “E o feitor?” cuja resposta é: “Como ele vivia dizendo à escravinha: ‘Espera a noite que vem’, ela acabou ganhando esse nome: A Noite Que Vem”³⁸².

O tesouro enterrado e a velha sábia remetem a antigos elementos do imaginário popular, porém o novo está no protagonismo da criança, negra, oprimida e maltratada por um rico senhor de propriedade, poderoso e cruel, cuja ambição sem medidas o leva à ruína. O elemento maravilhoso circunscreve-se à natureza, na figura dos vagalumes, graças ao movimento “acende-apaga, acende-apaga”, que espanta as formigas e protege a escrava. Por mais simples que pareça a solução encontrada pelo autor para por fim ao horror da escravidão, colocando o senhor num buraco fundo, fica o recado para não esquecer a tradição (somente a avó sabe o segredo da botija), não se deixar abater para agir no momento certo. Insere-se, portanto, na categoria de conto de exemplo, sem que isso signifique uma lição fechada, na informação histórica sobre o confronto branco x negro, uma vez que a proposta é mostrar a ação da personagem, da sua inserção na própria história.

Quanto à *História de Trancoso*³⁸³, no melhor estilo facécia, traz a estória de um rico fazendeiro, viajante solitário, que encontra um padre com medo de curupira e um roceiro, montado num burro velho, com um só dente na frente e cara de bobo. Durante a viagem, com sede, o comerciante recusa a moringa do roceiro, a princípio, depois, com sede, mas com nojo, resolve beber num “lugarzinho lascado”, ao que o roceiro observa ser esse o lugar onde põe a boca. Numa venda, onde param, recebem, de presente, um queijo de cabra, “tão pequetinho” que ficará com o queijo quem tiver o sonho mais bonito. Dormem, acordam,

³⁸² Op. cit. p. 24.

³⁸³ Narrativa cultivada no Nordeste, inclusive pelo Sr. José Alves Ferreira, lavrador, 74 anos, morador da cidade de Coelho Neto-MA, distante 80 km de Caxias.

seguem viagem até o momento de a fome aparecer. O Padre sonhou com uma escada, cravejada de marfim, que o levaria para o céu, o fazendeiro sonhou com um lugar “iluminadão”, onde todas as coisas emanavam luzes, era o próprio céu. Ambos buscam o pedaço de queijo certos de suas vitórias na aposta, porém não encontram nada. O roceiro então conta que comera o queijo à noite, uma vez que o fazendeiro e o padre estavam no céu e não precisavam mais comer.

Da mesma forma, o “Era uma vez...” é usado como recurso do narrador que conta para um ouvinte/leitor uma estória, guardada na memória, inventada por um contador famoso pertencente à tradição europeia. Ao final, mediante à pergunta “Sabem quem era esse roceiro?”, a resposta é: “Trancoso.” Como já foi dito, o nome do famoso escritor português passou a designar os contos populares brasileiros como história de trancoso, assim, segundo Zilberman, ao retomar o acervo dessas narrativas, Joel Rufino rejeita a denominação como substantivo comum, incorporando-lhe um significado a mais por corresponder a um personagem do povo que se vinga dos ricos pelo uso da astúcia, “... como que fazendo em parte o caminho de volta, pois o substantivo comum torna-se, outra vez, nome próprio”³⁸⁴.

A esse recurso original soma-se uma óbvia representação e um embate previsível. O fazendeiro e o padre simbolizam a classe social alta que detém o poder econômico e o conhecimento e o roceiro a classe social baixa, desvalida, que não detém o saber sistematizado. Com sagacidade, inteligência e astúcia, porém, o fraco vence os mais fortes. Ainda na esteira da análise feita por Zilberman:

Como é próprio ao relato de extração popular, *História de Trancoso* sugere que não se subestimem os pequenos, sejam pobres, homens do campo ou crianças, figura que o roceiro igualmente metaforiza. Desse modo, a narrativa, de um lado, mantém as características do gênero de onde provém, exibindo as oposições entre o pobre e o rico, e entre o opressor e o oprimido, oposições que se resolvem quando o menor derrota o maior; sob esse aspecto, ela se mostra fiel às origens. De outro lado, ela transita com sucesso para a literatura infantil, porque propõe, como figura central, uma personagem fragilizada por sua condição social, mas que, graças às qualidades intelectuais, pode ultrapassar os problemas, encontrando soluções adequadas para eles (itálico da autora)³⁸⁵.

Podemos acrescentar que o mérito ocorre mesmo é no modo do autor lidar com linguagem: coloquial, objetiva, próxima da oralidade, como mostram as expressões “não se avexe”, “torceram o nariz”, “lá em riba”, “cês não ouviram”, “ouviram a mata bulir”, sem abrir mão do tom lúdico, como vemos nas construções “se for encantado vai virar peneira”,

³⁸⁴ *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*, p. 95.

³⁸⁵ *Op. cit.*, p. 96.

“Um golinho d’água, nonhê? Tá fresca, fresca...”, “Procurou um lugarzinho lascado, pensamentando”, “É aí mesmo, nesse quebradinho, que acostumo beber”.

Certamente, isso justifica o sucesso das obras da citada coleção, que foi relançada, em 2002, pela mesma editora, num volume único, com as mesmas ilustrações, com o título de “Quero ler folclore”, indicando a aposta das editoras na ideia de que é importante ler o Brasil, lendo sobre as raízes do fabulário nacional. A aposta faz jus à popularidade dessa narrativa, recontada em *O caboclo, o padre e o estudante*, por Câmara Cascudo³⁸⁶, e também por um narrador de Cariri-Ceará, com o título *O caboclo e o amo*, conforme consta na pesquisa de Francisco Assis de Sousa Lima³⁸⁷.

É indispensável lembrar de que a ilustração foi a responsável por altos níveis de inovação na literatura infanto-juvenil, a partir da década de 70, a ponto de o livro para crianças tornar-se um “objeto novo” como denomina Lúcia Góes, ao concentrar linguagens de natureza vária e variada, exigindo do leitor um “olhar de descoberta”³⁸⁸. À palavra juntou-se a imagem ou esta sozinha passa a concorrer para a efabulação, para a criação de obras infantis com requintes de obra de arte. Essa é uma evolução natural que, segundo Nelly Coelho, está inserida no âmbito da pedagogia moderna, visto privilegiar as relações da criança com a imagem, “...como o instrumental mais adequado para desenvolver a sua capacidade de ver, comparar ou pensar as formas do mundo, preparando-a para entrar no universo simbólico da leitura e da escrita inteligente”³⁸⁹.

Um fator muito importante que marca o período ora analisado foi a reforma de ensino, a Lei nº 5.692/7, cujas conseqüências foram o aumento considerável de escolas, alunos e professores, incentivo aos cursos universitários, bem como a implantação de cursos de pós-graduação. Com expressivo contingente de alunos oriundos da população de baixa renda, e, portanto, sem condições de adquirir livros, o governo torna-se o principal cliente da indústria editorial, condição que mantém até os dias atuais, através dos programas PNLD/ Programa Nacional do Livro Didático (1985) e PNBE/Programa Nacional Biblioteca da Escolar (1998), ambos responsáveis pela distribuição do livro didático e do livro de literatura, em toda a rede escolar brasileira. Historicamente, os atuais programas são oriundos de ações antigas como COLTED/Comissão do Livro Técnico e Livro Didático (1966) e PLIDEF/

³⁸⁶ *Contos tradicionais do Brasil*, p. 218.

³⁸⁷ *Conto popular e comunidade narrativa*, p. 176.

³⁸⁸ GÓES, Lúcia Pimentel. *Olhar de descoberta*: proposta analítica de livros que concentram várias linguagens. São Paulo: Paulinas, 2003.

³⁸⁹ *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira: séculos XIX e XX*, p. 64.

Programa do Livro Didático para o Ensino Fundamental (1971). Medidas que, de algum modo, foram decisivas para o incremento da qualidade dessa literatura.

Data dessa época, também, a parceria entre sociedade e FNLIJ/Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, no desenvolvimento de projetos de incentivo à leitura, com destaque para Ciranda de Livros (1982-1985), com 60 títulos de autores brasileiros distribuídos em 30.000 escolas, Viagem da Leitura (1987-1988), com 60 livros distribuídos em 3.500 Bibliotecas Públicas no Brasil e Livro Mindinho, seu Vizinho (1987/1988), pelos livros destinados às comunidades carentes da periferia dos grandes centros.

Estas ações, de algum modo, foram decisivas para o incremento do nível de qualidade que a literatura alcançou, como afirma Maria da Glória Bordini:

Essa explosão orientada da literatura infantil nos anos 80 trouxe conseqüências que perduram até hoje. Suas motivações incidiram mais no plano ideológico, em que conservadores e progressistas viam o papel da arte literária – pragmaticamente – ou como civilizatório ou como emancipatório, do que no plano estético. Apesar disso, o gênero adquiriu uma identidade própria, renovou estilos e conteúdos, penetrou em regiões onde antes a palavra em estado de arte jamais alcançara e produziu efeitos benéficos: atraiu jovens para a leitura literária. Pensando-se esta como uma simulação do mundo... muitas crianças e muitos adolescentes conheceram pelos livros de literatura em suas escolas aspectos da realidade que antes nem imaginavam poderem existir³⁹⁰.

Essa explosão transforma o processo de criação literária numa corrida para atender ao mercado consumista, ocasionando repetição de temas, multiplicação de obras em séries e compromissos com falsos valores, ao lado das tendências de renovação ou mesmo de continuação da tradição, numa perspectiva criativa, sendo a vertente do maravilhoso folclórico a opção de muitos autores como Werner Zotz, Ganymedes José, Luiz Galdino, Marcus Accioly³⁹¹, Walmir Ayala, Stella Leonardos, Ciça Fittipaldi, Antonieta Dias de Moraes, João Simões Lopes Neto, Sônia Junqueira, etc. Este fato desperta também o interesse de pesquisadores em questões teóricas, portanto, é compreensível ser a década de 80 o momento em que profissionais da área passaram a sentir necessidade de refletir concepções, tendências, papel e rumos da produção infantil.

É o que fez a já citada Lúcia Pimentel Góes, professora e ensaísta, participante ativa nas áreas de educação e literatura, condição usada para organizar e participar de marcantes e significativos eventos (seminários, congressos, mesas redondas, cursos), para o

³⁹⁰ BORDINI, Maria da Glória. A literatura infantil nos anos 80. IN: SERRA, Elizabeth D'Angelo (org.). *30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1998, p. 40.

³⁹¹ Autor da obra *Guriatã, um Cordel para Meninos*, objeto de acurada análise por Neide Medeiros Santos, aqui citada, ressaltando os vínculos entre literatura popular e a erudita.

avanço da história literária brasileira. Na qualidade de escritora e produtora editorial angariou importantes prêmios como Jabuti e APCA/Associação Paulista de Críticos de Arte, além de integrar o acervo do PNBE, com obras teórica e literária. O conjunto de sua obra literária abarca as linhas do realismo cotidiano e mágico, do maravilhoso e experimentalista, com objetivo bastante claro: estimular o imaginário da criança.

Esse norteamento do seu processo de criação artística encontra coerência com a defesa que faz da literatura:

Com a literatura, nos seus diversos gêneros e subgêneros, ... podemos influir sobre a vida afetiva e estética da criança. O livro... traz o conhecimento do mundo, do homem, das coisas, da natureza, do avanço da civilização em dimensões múltiplas – histórica, social, ética, tecnológica, psicológica, ontológica, holística -, portanto auxilia a aprendizagem de vida, formando o gosto, possibilitando escolhas, paradigmas fundamentais para o ser humano³⁹².

Categórica na definição do que seria literatura infantil, como sendo fruto de uma “...linguagem carregada de significados até o máximo grau possível e dirigida ou não às crianças, mas que responda às exigências que lhes são próprias”³⁹³, esse conceito perpassa centenas de obras que ora trazem a infância, com suas brincadeiras e aventuras, ora misturam o real e o irreal, ora versam sobre problemas do cotidiano. Demonstrando uma produção em contínuo amadurecimento estilístico e temático, Nelly Coelho afirma que Góes “... procura estimular na criança o sentimento da natureza, o interesse pela vida, pela realidade brasileira e, ao mesmo tempo, estimular sua imaginação, curiosidade e criatividade”³⁹⁴.

Ao considerar as possibilidades do livro de literatura infanto-juvenil ser um objeto novo, graças a conjunção de linguagens de natureza várias (diferentes) e variadas (múltiplas formas), a pesquisadora oferece aos professores – potenciais mediadores entre a criança e o livro – indispensáveis reflexões sobre modos de ler e de analisar o livro, sempre levando em conta que escola, pais e educadores devem estimular o apetite pelo ouvir, contar e ler histórias.

A literatura popular, principalmente o gênero fábula, tem sido objeto de rigoroso cogitar da autora em questão, assim destacaremos quatro de suas obras literárias, como exemplo de criatividade e reinvenção da matriz folclórica brasileira. Começamos por *A maior boca do mundo* (1984), que parte de conhecida adivinha popular “Qual a maior boca do mundo?” para enredar, através da resposta dada à menina Laurita, numa cadeia enumerativa, vários animais, a exemplo do conto acumulativo. Apesar da aparente simplicidade, a narrativa

³⁹² *Fábula brasileira ou Fábula saborosa*: sábia, divertida, prudente, criativa, p. 252.

³⁹³ *Ide. Ibidem*, p. 232.

³⁹⁴ *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira*, p. 589.

é divertida, cria expectativa e surpreende o leitor, além de tangenciar questões sérias como a busca do conhecimento, a coragem para enfrentar desafios e a necessidade do ser humano ter disposição para percorrer caminhos que levem ao aprendizado. Prática essa, conforme Huizinga comprova através de vários exemplos, vivida pelo homem primitivo, pois “as perguntas feitas possuíam um caráter predominantemente cosmogônico.”³⁹⁵

Ao colocar uma avó que instiga a neta a encontrar a resposta para uma pergunta difícil – por sua vez dada por um velhinho – a autora subverte a ordem, uma vez que é comum a criança perguntar muito e o adulto se queixar disso ou até desestimular a curiosidade infantil. O resultado dessa inversão é a imediata identificação da criança com a obra cuja mensagem comunica-se, ainda, com sua natureza brincalhona (a repetição vai ao encontro disso), aventureira (os lugares percorridos) e especulativa (a reiterada pergunta-mote da estória e a variedade de animais). A relação da criança com a avó e com o velhinho mostra ainda os benefícios e a importância dessa convivência onde a curiosidade encontra na experiência apoio e incentivo. A autora vai na contramão do senso comum e mostra que criança tem capacidade de compreensão e condições de interagir com o mundo. As ilustrações de Cláudia Scatamacchia oferecem complementaridade nas ações e significados propostos pelo texto, considerado por Claudimeiri Kollross: “Um trabalho inteligente e sensível de Lúcia Góes, que reverbera a importância e a sabedoria dos mais velhos, ao mesmo tempo em que resgata a adivinha do acervo popular”³⁹⁶.

A Girafa e o mede-palmo (1984)³⁹⁷ constitui-se o típico exemplo da estória de animal, subcategoria da fábula moderna, que a autora define como uma narrativa centrada em bichos, independentemente da presença ou não de seres humanos, de seres sobrenaturais ou de seres animados. O livro conta como Benedita, uma girafa superdistráida, fica presa nos galhos de uma árvore, “engalhada”, portanto. Aparece o pequeno mede-palmo, no seu passo lento, disposto a tirar a girafa de situação tão complicada. A princípio, mede-palmo ficou até incomodado com o choro da girafa, com os pingos de lágrimas que “Plem! Plem!” caíam em suas costas, para depois, diante da impossibilidade de, sozinho, resolver o problema, buscar a ajuda dos outros animais. O jabuti sobe em suas costas, mas diante de tamanha altura (“...aquele pescoço parecia maior que um prédio de apartamentos!”), chama a capivara, não sendo suficiente.

³⁹⁵ *Homo ludens*, p.120.

³⁹⁶ KOLLROSS, Claudimeiri Nara Cordeiro. *O maravilhoso, mítico e lúdico em resgate de formas*: Lúcia Pimentel Góes e Antônio Torrado. Dissertação de Mestrado, USP, 2003, p. 6.

³⁹⁷ GÓES, Lúcia Pimentel. *A girafa e o mede-palmo*. São Paulo: Ática, 2004.

Assim, usando o recurso da acumulação, a narrativa traz um desfile de bichos: o porco-espinho, o macaco-prego, o guariba, o jacaré, as aranhas que formando uma escada e, perante uma platéia de outros bichos (tatus, antas, coelhos, preás, corujas, raposas, cutias, borboletas, besouros, formigas), começam a operação desencilhe do pescoço da Benedita, sob as ordens de mede-palmo. Apesar de um fiapo de corda tecida pelas aranhas tocar no focinho do porco-espinho, quase provocando um espirro e do quase desmaio da capivara, a girafa seguiu as instruções do mede-palmo:

“Benedita, mexa o pescoço um palmo para a esquerda... isso.

Agora, vá dois palmos para a direita... muito bem!

Mais três palmos para a frente... Puxe agora o pescoço para trás...

Oba! O pescoço se soltou!”.

Os bichos desfazem a escada, na maior algazarra, Benedita sai alegre e mede-palmo, orgulhoso, retoma seu passo compassado, encerrando assim a narrativa:

“Junta os pés – mede um palmo – estica;

junta os pés – mede um palmo – estica; junta os pés...”³⁹⁸.

A obra remete à temática da união fazer a força, isto é, para o enfrentamento dos problemas, é necessário persistência, o uso da inteligência e, mais importante, o exercício da solidariedade. Porém, essa não é uma mensagem imposta, num discurso fechado, unilateral, para tanto, colabora o texto simples, transparente, cujo enredo, num crescendo de ações, forma o elo de união para a salutar convivência em comunidade. E o que era um problema divertiu, quebrou a rotina da floresta, transformou-se num espetáculo, com platéia, e exibição de um orgulhoso mede-palmo e uma aliviada e feliz girafa.

O texto é construído no diálogo entre linguagem verbal e linguagem imagética, em que as ilustrações de Maria Cecília Marra constituem-se elementos de apoio à narrativa do começo ao fim, sendo algumas páginas fundamentais para mostrar como a questão do alto/baixo constitui-se, a princípio, um desafio a ser vencido pelas personagens principais (a girafa e o mede-palmo). As imagens da lágrima da girafa nas costas do mede-palmo, fazendo-o pensar que é chuva (“E cada pingão!”); do mede-palmo na altura apenas do pé da girafa; do corpo da girafa, tendo na altura da perna os bichos que tentam ajudá-la, são exemplos de como o trabalho artístico da ilustradora enriquece o texto. As páginas 22 e 23 exigem do leitor o manuseio do livro no comprido, para admirar o tamanho da escada

³⁹⁸ Op. cit. pp. 30-32.

formada pelos bichos, comprovando o valor da imagem na ampliação de significados. (Anexo 15).

Literatura oral e literatura escrita, uma inspirando a outra, aquela oferecendo matéria para a reinvenção desta tem na obra, publicada em 1988, *Vira, Vira, Vira Lobisomem*³⁹⁹, um dos pontos altos da literatura infantil brasileira. Retomando o mito lobisomem, a autora centra no aspecto negativo – a metamorfose – para mostrá-lo como aspecto positivo. Explicando melhor: a narrativa tradicional enfoca a transformação do homem em bicho como um mistério que assombra e mete medo nas pessoas; ao contrário, esta narrativa, moderna, enfoca a transformação do homem, desde o nascimento, em vários bichos (gavião, leão, zangão, urso, tubarão, cisne, raposa, coruja, pomba, ostra e borboleta), cujas características acompanham o amadurecimento da espécie humana como, por exemplo, a elegância do cisne, a sabedoria da coruja etc.

Em prosa poética, numa linguagem metafórica, ao invés de medo, as transformações são apresentadas como natural processo de evolução pelas quais passa o ser humano para fazer como o gavião que “voou alto, alto, longe, longe”, explorando o universo; como o leão que “travou grandes combates”, no auge da vitalidade física; como o zangão que “perseguiu a Rainha e os dois viveram no vôo nupcial um lindo sonho de amor”, na plenitude da realização amorosa; como a ostra que descobriu ser “precisos dez vezes sete anos para se construir uma vida tão preciosa como a pérola...”, desfrutando a beleza viver; enfim, como a borboleta que fez o peso dos anos desaparecer e “tão leve e tão sereno foi ao encontro da lua cheia”, através da separação corpo e alma.

Há, portanto, uma desconstrução dos significados evocados pela narrativa mítica tradicional do lobisomem, em consonância com a proposta da autora expressa na orelha do livro: “Ler também pode ser brincar, divertir-se, aventurar-se ... e, assim, nesta estória do Lobisô, eu brinquei de “vira-vira”. Ao invés do temor diante das mudanças, temos o aprendizado proporcionado pelas experiências vividas na trajetória do tempo. Há, portanto, identificação do leitor com a narrativa porque “Se a personagem Lobisô representa o caminhar humano em direção à sabedoria, é natural que o ser humano se reconheça neste processo”⁴⁰⁰.

As ilustrações, de André Neves, acompanham a “viração” da personagem desde o nascimento até a velhice, num estilo que mistura traços fortes, cores vivas e imagens ora

³⁹⁹ GÓES, Lúcia Pimentel. *Vira, vira, vira lobisomem*. São Paulo: Paulinas, 2005.

⁴⁰⁰ *O maravilhoso, mítico e lúdico em resgate de formas*: Lúcia Pimentel Góes e António Torrado, p. 19.

surrealistas (anexo 16), ora convencionais (anexo 17), que aproximam o homem do animal comparado, numa comunhão palavra/imagem, com ares de irreverência.

A preguiça (1999) apresenta três estórias⁴⁰¹. A primeira com o mesmo título narra que a preguiça ao ver a filha-preguiça prestes a parir, “chorando os seus aís”, saiu “apressada” em busca da parteira. Porém, uma pedra (drummondiana) atrapalha tudo: “Pressa de preguiça, já sabemos: sete anos depois, ela ainda seguia viagem, quando deu uma topada numa pedra no meio do caminho.” O humor está contido na frase: “– É isso que acontece quando se tem muita pressa!” e no desfecho final: “Afinal, quando chegou com a parteira, encontrou os netos da filha brincando no terreiro”⁴⁰².

A segunda, *A fome da preguiça*, parte do anedotário popular, para inovar, do ponto de vista lingüístico, com a repetição de letras e de pontuação, nas respostas da preguiça, ao ser interpelada:

– Quer almoçar?

– Queeeeeeeeroooooo!

– Então vá buscar o prato!

– Nããããoooo queeeerooooo maiiiiiiiiissssss nããããoooo!!!!”.

Continuando pela releitura da tradição oral, na terceira estória, *A sede da preguiça*, a autora descreve um dia da preguiça que “acoooooooooorda, espreguiiiiiiiça, camiiiiiiinha, leeeeeevaaaaantaaaa” até choramingar que está morrendo de sede.

Como na estória anterior, mediante a pergunta: “– Quer água, preguiça?”

A resposta é a mesma: “_Queroooooooooooooooooo!”

O final surpreende o leitor: “– Então, faça o favor de soltar o pote e pegar a sua água...”⁴⁰³.

Lúcia Pimentel Góes retoma o conto de animal *A preguiça*, de Câmara Cascudo⁴⁰⁴, imprimindo-lhe aspectos estilísticos que levam em conta a comunicabilidade com o leitor, quando substitui, por exemplo, o início da narrativa: “Estando a filha com dor de parir...” por “A filha da preguiça ia ter preguicinha.”; quando descreve o jeito de ser do animal: “... cabecinha inclinada, carinha sempre alegre. Boca riscada meio que sorrindo.”; e quando acrescenta a surpresa da preguiça, ao arrematar a estória: “Já era bisavó!”. Ricardo

⁴⁰¹ GÓES, Lúcia Pimentel. *A preguiça*. São Paulo: Ediouro, 1999.

⁴⁰² Op. cit. pp. 12-15.

⁴⁰³ Op. cit. pp. 21-30.

⁴⁰⁴ *Contos tradicionais do Brasil*, p. 202.

Azevedo também parte dessa matriz para escrever a divertida estória *O filho da filha do bicho-preguiça*⁴⁰⁵.

O potencial criativo da autora alcança maior nível ao reunir, no mesmo livro, em três narrativas autônomas, uma trama semântica relacionada à representação do animal: lentidão e indolência para agir (na primeira narrativa), para comer (na segunda) e para beber (na última). Se é verdade que a autora partiu de um já dito, no caso a tradição popular, acrescentou o lúdico, o humor, a fantasia, brincou com as palavras e inverteu significados. Estamos nos referindo ao ditado popular “Ir com sede ao pote”, mote da última narrativa, usado sempre como advertência quando se quer dizer para a pessoa controlar ímpetos ao fazer algo ou como crítica quando se quer dizer que a pessoa exagerou ao fazer algo, enfim, é um ditado que recomenda o equilíbrio como necessário para tomar atitudes ponderadas, arrazoadas. Nesse caso, é o contrário, pois a preguiça, com sede, deve ir ao pote, sim.

As ilustrações de Daisy Startari, em página inteira, em cores suaves, ampliam em significações o texto, promovendo, de acordo com a própria Lúcia Pimentel Góes, o diálogo Palavra-Imagem:

Diálogo que se produz em gradação de complexidade, seja no verbal seja no visual, tanto quantitativa quanto qualitativamente, das palavras, das frases, da forma; ou dizendo de outro modo, complexidade crescente nos níveis fônico, morfológico, léxico, sintático, semântico e conjugação de linguagens⁴⁰⁶.

Na década de 80, Ana Maria Machado, tradutora, teórica na área da literatura, revela-se como uma das autoras mais inovadoras em todas as vertentes, isto é, do realismo cotidiano, passando pelo realismo mágico, ao maravilhoso. Com mais de cem livros publicados no Brasil e em mais de dezessete países, angariou o maior prêmio da literatura infanto-juvenil – Hans Christian Andersen –, em 2000, além de ser a primeira autora da categoria a ser eleita para a Academia Brasileira de Letras, em 2003.

Buscando no folclore nacional elementos matriciais para inovar ou recontando antigas estórias, a autora escreveu *O domador de monstros*, *Uma boa cantoria*, *O barbeiro e o coronel*, integrantes da Coleção Conte Outra Vez (1980-1981), *A peleja* (1986), *D. Baratinha* (1996), *A festa no céu* e *O veado e a onça* (ambas de 1997). A autora privilegia a literatura oral de outros países, como Finlândia, Jamaica, França, sendo *De olho nas penas*, uma obra prima a abarcar o continente sul-americano e a África, razão porque recebeu o Prêmio Casa

⁴⁰⁵ AZEVEDO, Ricardo. *Contos de bichos do mato*. São Paulo: Ed. Ática, 2005.

⁴⁰⁶ *Olhar de descoberta*: proposta analítica de livros que concentram várias linguagens, p. 73.

de Lãs Américas, dentre outros prêmios. Em 1999, organizou uma antologia numa linha editorial que relaciona a obra literária às virtudes (solidariedade, tolerância, fidelidade, prudência etc.) em que podem ser lidos poemas, fábulas, lendas, contos, dentre estes, dois de Sílvio Romero: *O jabuti e o jacaré* (adaptado) e *A cumbuca de ouro e os marimbondos* (mesma versão)⁴⁰⁷. Em *Tapete mágico* (2003), a autora divulga contos de fadas, lendas, fábulas e mitos de diferentes países.

Como exemplo da captação de elementos da tradição popular para criar o novo, analisaremos *História de jabuti sabido com macaco metido*⁴⁰⁸, ilustrado por Eva Furnari. Logo no início, Ana Maria Machado alude à formação da tradição brasileira, numa espécie de reconhecimento à contribuição indígena: “Jabuti pode parecer bicho meio bobo, assim pesadão, devagar, mas não é nada disso. Índio bem que sabe. Tanto sabe que conta um montão de histórias da esperteza de jabuti.” Faz menção às anteriores e antigas fontes que fizeram o registro: “E tanto conta que até muita gente que nem é índio aprendeu a contar também.” para depois inserir-se como contadora que inventa a partir de uma matriz original: “Até casos inventados. Histórias feito esta aqui”.

E como exímia contadora, a autora lança mão do tom oral para narrar, de forma divertida, leve, graciosa, como o jabuti vence o concurso para ver quem era o mais sabido da mata, cujo juiz era um Curumim e o prêmio uma fruta. Como respostas à pergunta “O que, o que é, que fica acima do céu” responderam o macaco que era Deus e o jabuti que era o acento agudo. Ambas as respostas são consideradas corretas, assim, diante do impasse, para desempatar, o juiz pergunta quantas frutas cada um quer. O macaco, guloso, afirmar querer todas que conseguir comer em jejum e o jabuti, esperto, afirma querer apenas uma. Com todos os bichos reunidos, diante de uma pilha de frutas (banana, goiaba, manga, pitanga, carambola, caju, jaca, tamarindo etc.), o macaco começa com a pretensão de comer todas, porém mal come uma banana, o jabuti lembra-lhe de que não está mais em jejum, portanto não pode mais comer nenhuma. Na vez do jabuti, o juiz começa a contar “uma, duas, três...”, no que é interrompido pelo próprio: “Pode ir parando... Deixa eu pegar a minha, essa aí que você chamou de uma”⁴⁰⁹. Curumim recomeça a contar “uma...” e o jabuti novamente usa o mesmo argumento até ficar com toda a pilha de frutas, ao final, divididas entre os amigos e a família.

O título anuncia quem vencerá o velho embate que caracteriza os contos de animais, porém há inovação na adivinhação, na premiação e nos argumentos que levam o

⁴⁰⁷ MACHADO, Ana Maria. *O tesouro das virtudes para crianças*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

⁴⁰⁸ MACHADO, Ana Maria. *História de jabuti sabido com macaco metido*. São Paulo: Quinteto Editorial, 1986, p. 4.

⁴⁰⁹ Op. cit. p. 14.

jabuti a vencer o macaco, cujo efeito é o humor. Embora seja uma temática bastante conhecida – a supremacia da esperteza – segundo opinião de Nelly Coelho, a autora reúne “motivos” de outras estórias “... a gula como indício de caráter negativo... e decifração de um enigma que provaria a força do herói...”⁴¹⁰.

A narrativa apresenta elementos intertextuais, como comprova o trecho a seguir: “Cada um foi contando vantagem. A cotia inventava como tinha enganado a paca. O coelho lembrava como um dia conseguiu pôr a sela na onça. A raposa se gabava de que uma vez se fingiu de bicho-folhagem. O macaco desfiava uma porção de gabolices”⁴¹¹. Todos são episódios de narrativas coletadas por Couto Magalhães, Silvio Romero e Câmara Cascudo, revelando desse modo o conhecimento da autora acerca do folclore como afirma Ruth Rocha, na apresentação do livro: “...esta foi Ana quem inventou, mostrando o grande conhecimento que ela tem do folclore brasileiro e ao mesmo tempo a sua grande criatividade”⁴¹². Vale lembrar de que os elementos intertextuais apontados pela autora também aparecem em episódios dos contos de animais, nº 7 e nº 8, contados pelos caxienses.

A propósito, Ruth Rocha, igualmente, trouxe à década o ar de originalidade que contribuiu para alçar a literatura para crianças ao patamar conquistado. Atuando na área, desde 1950, como orientadora, redatora, editora, tradutora, lançou vários autores, além de contribuir com o debate sobre questões teóricas da maior relevância para delineamento da trajetória da literatura no país. Começou a escrever para criança em 1972, tem mais de cento e trinta obras, entre livros de ficção, didáticos, paradidáticos e um dicionário, traduzidas em mais de vinte e cinco idiomas, sendo premiada inúmeras vezes, pelas Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, Câmara Brasileira do Livro, Associação Paulista de Críticos de Arte, Academia Brasileira de Letras, Prêmio João de Barro, da Prefeitura de Belo Horizonte e cinco Prêmios “Jabuti”, dentre outros.

O estilo de Ruth Rocha é bastante peculiar, como analisa Nelly Coelho:

... bom humor, espírito lúdico ou parodístico, resgate do passado (pela reinvenção das estórias antigas), consciência crítica acessível ao espírito infantil... consciência do momento de crise e de transformações que o século XX atravessa, entusiasmo pela vida, confiança no poder transformador do homem e esperança...⁴¹³.

⁴¹⁰ *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira: séculos XIX e XX.*, p. 109.

⁴¹¹ *História de jabuti sabido com macaco metido*, p. 6.

⁴¹² Op. cit. Contra-capá.

⁴¹³ *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira: séculos XIX e XX*, p. 998.

Lançando mão da sabedoria popular escreveu obras como *O velho, o menino e o burro & outras histórias caipiras*⁴¹⁴, ilustrado por Claudia Scatamacchia, em que fatos e personagens são tão comuns que se confundem com a realidade, como adverte logo no início: “Num lugar que você sabe este fato aconteceu. As pessoas que eu descrevo, você talvez conheceu. E se você não se lembra, procure na consciência. Porque se houver semelhança, não é mera coincidência”. Obra integrante da Coleção Era Outra Vez, a autora re-escreveu também fábulas de Esopo, contos de Perrault, lendas, histórias das mil e uma noites etc.

Tematizando a dificuldade do ser humano em agradar a todos, a facécia recontada por Ruth Rocha, que dá título ao livro, narra que um velho puxava um burro ao lado de um menino, provocando o seguinte comentário entre dois homens: “... Que despropósito! Em vez do velho montar no burro, vem puxando ele!”⁴¹⁵.

Ele monta no burro, levando uma mulher a recriminá-lo por deixar o menino a pé. Quando o menino monta, uma velha o critica. Ao montarem os dois, o padre considera um pecado maltratar tanto o burro. Após decidirem carregá-lo são ridicularizados. Ao final, o velho chega à conclusão de que: “... a gente já faz muito de pensar pela própria cabeça, e ainda quer pensar pela cabeça dos outros”⁴¹⁶. O desfile de personagens-tipo mostra que, independente da condição social, da idade e do sexo, é característica inerente à condição humana o julgamento do outro, sem levar em conta as circunstâncias.

Uns perus pro seu juiz narra a estória de dois vizinhos – Porfírio e Candinho -, o primeiro briguento e o segundo pacífico. Aquele brigava com parentes, vizinhos e até com filhos e este, amigo de todo mundo, resolvia tudo com jeitinho. Com inveja de Candinho que recebera uma herança, Porfírio desvia o curso do riacho que passava pelas fazendas de ambos, deixando o vizinho sem água e transformando o caso em peleja judicial. Candinho sonda o advogado sobre o envio de uns perus para influenciar o juiz no julgamento, sendo aconselhado a não fazê-lo, pois era muito severo. Dr. Horório, no dia do julgamento, com a cara fechada, como se estivesse zangado, condena Seu Profírio: “... a pagar um dinheirão ao seu Candinho e ainda teve de voltar o rio pra onde ele estava.” Seu Candinho dá uma festa, ocasião em que pergunta ao advogado:

“– Viu como foi bom mandar uns perus pro juiz?

– O quê? O senhor mandou os perus pro juiz?

⁴¹⁴ ROCHA, Ruth. *O velho, o menino e o burro & outras histórias caipiras*. São Paulo: FTD, 1999, p. 7

⁴¹⁵ Op. cit. p. 8

⁴¹⁶ *Idem. Ibidem*, p. 12.

– Mandei sim, doutor, mandei sim. Só que eu mandei no nome do seu Porfírio...”⁴¹⁷

Retomando a questão da moral ingênua, novamente, temos a relatividade do comportamento humano. Ainda que a estória simule o já conhecido embate entre a bondade e a maldade, as personagens são retratadas não como arquétipos fechados, ou seja, Seu Candinho, apresentado como bom, foi capaz de um ato, no mínimo, desonesto, ao enviar o suborno em nome de Seu Porfírio, enquanto este, apresentado como mau, foi “vítima” do primeiro, embora tenha merecido perder a questão. Quer dizer, a justiça prevaleceu graças ao suborno “às avessas”, ao ato de esperteza e uma boa dose de malandragem de Seu Candinho, ambas questionáveis, em contraposição à imagem negativa do Seu Porfírio de intransigente, briguento, perseguidor e péssimo vizinho. A identificação do leitor com o desfecho vai, portanto, ao encontro dessa virtualidade tão próxima da realidade existente fora do âmbito do maravilhoso. O mesmo ocorre com a narrativa anterior e a próxima.

Referimo-nos à *Dona Chiquinha, a mexeriqueira de Xique-Xique* que tangencia o comportamento leviano, inconsequente e os problemas causados nas relações humanas. Seu Honório, homem sério, calado, cansado dos boatos e fuxicos da mulher, dona Chiquinha, resolve dar-lhe uma lição. Simulou que botara um ovo de peru e pediu-lhe que não contasse o segredo para ninguém. Após a saída de seu Honório para o trabalho, dona Chiquinha conta para a comadre Trudinha que conta para a irmã e, a cada versão, com os acréscimos, a estória já contabilizava que um homem botava mais de três dúzias de ovos à noite. Quando o marido volta do trabalho, encontra uma multidão na porta e dona Chiquinha, toda atrapalhada, tentando explicar o caso. Ao final: “Ele então resolveu ficar fora por uns tempos e deixar que a mulher se arranjasse como pudesse. Quando ele voltou, dona Chiquinha nem tocou no assunto. E nunca mais dona Chiquinha saiu mexericando pelo Xique-xique...”⁴¹⁸

A leviandade de uma atitude pode abalar as estruturas do casamento, falar sem medir as conseqüências pode trazer transtornos às pessoas são questões abordadas nesse conto de humor, de uma forma leve e cômica, sem condenações severas à fofoca, uma vez que o marido a perdoa e volta para casa. Quer dizer, dona Chiquinha é uma fofoqueira que extrapolou o bom-senso e não uma pessoa má, por isso seu Honório impõe-lhe um limite, fazendo-a pensar no ato realizado e assumir postura mais equilibrada. Será que dona Chiquinha não vai fuxicar nunca mais? Ruth Rocha, deixando implícito que falar dos outros faz parte da vida, é traço inerente à humanidade, deixa em aberto o comportamento da

⁴¹⁷ *Idem. Ibidem*, p 18.

⁴¹⁸ *Idem. Ibidem*. p. 28.

personagem, para tanto encerra a estória com reticências, pontuação a indicar a suspensão de um ideia que se diria, deixando margem para o leitor pensar, inclusive, que dona Chiquinha parou de fuxicar até o próximo encontro com uma comadre. A propósito, Câmara Cascudo coletou essa estória com o título *O homem que pôs um ovo*⁴¹⁹, em que a mulher leva uma grande surra do marido, desfecho em nada construtivo.

A fluidez da efabulação, o tom coloquial, isto é, a linguagem bem próxima da oralidade, a temática cotidiana, contemporânea, espaço e personagens comuns, tudo concorre para torná-la uma narrativa muito simples, entretanto, o valor literário da obra reside no modo como a autora manipula as palavras para expressar simbolicamente questões tão humanas, de forma divertida, com reais possibilidades de levar o leitor a refletir sobre as pessoas e sobre o mundo que o cerca.

Com dissemos antes, a partir dos anos 80, a ilustração é responsável pelo lastro de inventividade nas obras infantis e dentre vários autores, Ângela Lago, artista plástica, tem contribuído, inclusive, para o reconhecimento internacional de que goza atualmente nossa literatura. Em razão disso, detém mais de cinquenta prêmios, como autora e ilustradora das próprias obras e de outros autores e autoras. Não é exagerado afirmar que tem mergulhado na tradição oral para criar verdadeiras obras-primas. É de sua autoria *Coleção Folclore de Casa* (1993), *Tampinha* (1994), *A festa no céu* (1995), *Sete histórias para sacudir o esqueleto* (2002), *Muito capeta* (2004), *O bicho folharal* (2005), *A casa da onça e do bode* (2005), *A flauta do tatu* (2005) etc., todas pertencentes à linha do folclore, porém queremos destacar duas obras por reunir palavra e imagem de forma criativa e inovadora como marcos importantes das mudanças ocorridas com o objeto livro infantil: *Sua alteza a Divinha* (1990) e *De Morte* (1992), ambas da Coleção Nosso Folclore.

*Sua alteza a Divinha*⁴²⁰ traz a estória da arrogante princesa Divinha que resolve casar-se com quem respondesse três adivinhações e lhe fizesse três adivinhações que ela não respondesse. Rei, soldado, capitão, ladrão foram enforcados por não conseguirem. Um homem simples, devoto, chamado Louva-a-Deus, resolve viajar rumo ao palácio para arriscar-se. Pede à vizinha que tome conta de sua vaquinha, esta, de olho nesta herança, prepara-lhe um bolo envenenado que, jogado para um cachorro, morre e mata sete urubus. Seguindo a viagem, o homem abriga-se debaixo de uma árvore, um vento derruba um ninho com sete ovos, cozinha-os numa fogueira feita com o livro de orações com que sempre andava, depois, com sede, subiu num coqueiro e tomou água de coco. Uma vez no palácio, fez três perguntas

⁴¹⁹ *Contos tradicionais do Brasil*, pp. 228-229.

⁴²⁰ LAGO, Ângela. *Sua alteza a divinha*. Belo Horizonte: Editora RHJ, 1990.

relacionadas aos acontecimentos da viagem (a morte do cachorro e dos urubus, os sete ovos cozinhados, a água de coco bebida), as quais a princesa não responde e na sua vez responde as três realizadas por ela, cujas respostas inusitadas têm relação com o momento vivido por Louva-a-Deus (a aflição mediante as adivinhações) porém, coincidentemente, correspondem às perguntas feitas. Os dois se casam e vivem felizes.

Nesse enredo, como nas narrativas caxienses, nº 17 e nº 18, há elementos comuns como heróis aparentemente sem chances de vitórias, a morte para quem não adivinha, a frase aleatória como resposta ao enigma proposto, a adivinhação elaborada a partir dos acontecimentos e o final feliz. Assim, bastante conhecido, através de variantes nos livros de folcloristas portugueses e brasileiros, já citados⁴²¹, a obra retoma a temática da luta entre o forte e fraco, o rico e o pobre, a realeza e o povo, com personagens-tipos (a princesa) e personagens-caracteres (o homem simples, a vizinha má), em que o bobo, sem dotes físicos e intelectuais, vence obstáculos, uma estrutura de poder (representado pela princesa inteligente que adivinhava tudo, o palácio, a plateia que assiste ao embate), graças à sorte e à proteção divina, como é o caso de Louva-a-Deus, um homem que andava sempre com um livro de orações, deixando disponível ainda a mensagem de que o temente a Deus, o que entrega-lhe suas aflições, recebe bênçãos sem medidas: vitória e a felicidade amorosa.

Apresentando, assim, outras características estilístico-estruturais: tempo indeterminado, espaço antigo, medieval, exemplaridade, a viagem como um rito de passagem com provações (fome e sede), decifração de enigmas, fortes traços de humor e ludicidade, num agradável estilo oral, a obra poderia ser vista como mais um conto de adivinhação, poderia ser mais um resgate da literatura popular com sua ética e moral ingênuas, entretanto, a autora reconta essa velha estória com palavras e imagens, isto é, se aquelas formam um texto impresso, estas formam um texto gráfico, de tal modo que podem suscitar leituras simultâneas, leituras paralelas, leituras simples, leituras complexas, estando no leitor a escolha do caminho a ser percorrido, para tanto, necessário se faz um “olhar de descoberta”, como aconselha Lúcia Pimentel Góes. Ler a variedade de elementos imagéticos da obra, para estabelecer relações, ligar informações, nomear atitudes, construir sentidos, na medida do universo simbólico geral e particular de cada um, constitui-se uma atividade exigente, porém, compensadora para o leitor de todas as idades, daí tantos prêmios recebidos: O Melhor Livro para Crianças, Prêmio Editoração e Projeto Gráfico e The IBBY Honour List Diploma.

⁴²¹ Adolfo Coelho, Teófilo Braga, Câmara Cascudo, Sílvio Romero e Figueiredo Pimentel, todos trazem variantes da princesa que propõe adivinhações aos seus pretendentes. É do último uma variante com o título *A princesa Adivinha*, em *Histórias da Avozinha* p. 89.

A complexidade da obra de Ângela Lago é de tal nível que mais de vinte teses e dissertações já foram escritas abordando diversos aspectos nestas duas obras e em outras publicações. André Mendes destaca sobre a multiplicidade de linguagens que enriquece e transforma o livro de Ângela Lago num objeto artístico:

O tipo de ilustração que ela procura criar é aquela realizada para ser uma transcrição do texto escrito, em que a imagem produzida a partir das inter-relações entre as linguagens pode tanto reproduzir uma parte da semântica do texto quanto negá-la. O objetivo dessa ilustração produzida é criar, a partir da interação com o texto, um novo significante cujas características, tanto extensas quanto intensas, serão ampliadas. Além de um acréscimo de novos significados ao texto original, essa artista procura a formação de um novo significante com um novo código e uma nova sintaxe, que incorporará aos seus significados possíveis e originais outros, além da soma matemática dos significados do texto escrito e do texto imagético⁴²².

Levando a efeito essa liberdade que deforma e inova, a autora usa desenhos graciosos, delicados, numa só cor, que fornecem dados da estória desde a capa até a contracapa. Tudo apresenta detalhes inovadores: as bordas, as molduras, as duas folhas transparentes que dão movimento às imagens (a primeira com o louva-a-deus inseto e a segunda com o Louva-a-Deus homem), a dedicatória, até o agradecimento. Há elementos visíveis (lua, estrelas), outros quase imperceptíveis (passarinhos), outros meio escondidos (sol); há junção de contextos espaciais (árvores de diferentes regiões), de contextos sociais (a plateia é composta de povo e elite); há detalhes nas roupas, nos olhares, nos trejeitos, nos braços, nas mãos, nos dedos; há palavras dispostas de tal modo a tornarem-se significante e significado (graças a letras ora grandes ora pequenas, inclinadas, repetidas, subindo, caindo, entrando, laçadas, seguras por mãos, encobertas); e do mesmo modo há signos visuais substituindo palavras.

As imagens antecipam, resumem, complementam e acrescentam informações ao texto. Como exemplo, chamamos a atenção da capa onde a figura da princesa, ao meio, de mão no queixo, indica quem detém o poder, e Louva-a-Deus, à esquerda, submisso, em posição de reverência (anexo 18); na contracapa, ao centro, aparece nosso herói-caipira, vitorioso, com a princesa ao lado esquerdo, vencida, mas feliz (anexo 19).

Concordando com Mendes, a autora funda um novo texto ao “...combinar a linguagem gráfica com a linguagem escrita, de tal modo que o ícone gráfico se torne símbolo impresso...”⁴²³. Assim, como resgate da cultura oral, cômica, popular, a obra representa, para

⁴²² MENDES, André. *O amor e o diabo em Ângela Lago: a complexidade do objeto artístico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 29.

⁴²³ Op. cit., p. 58.

os tempos pós-modernos, a oportunidade de interação com uma estória antiga, fruto de uma atividade coletiva (a própria autora informa na capa) porém, recriada artisticamente, com o propósito de, pela interpretação da palavra e da imagem, levar o leitor a recriá-la também.

A obra, nessa conjunção de linguagens, traz a comicidade, a linguagem oral, o contexto da praça pública, a adivinhação como um jogo, o enigma como rito, o espetáculo, o lúdico, o improviso, todos elementos da cultura popular medieval passíveis de análises instigantes como faz Rosemarie Giudilli Cordioli⁴²⁴. Segundo ela, trazendo a figura do homem simplório, tolo, inserido numa situação de humor irreverente, Ângela Lago desperta a atenção do leitor, que, em cumplicidade com as personagens, o faz interconectar-se com o conteúdo informativo-lúdico da narrativa. Ou ainda:

Pelo elo da literatura paródica, o narrador introjeta o tolo na esfera do leitor e este adentra ao universo do tolo, rindo de suas peripécias, apoiando a personagem no seu propósito e quando, pela incorporação da forma do tolo, desperta para a importância do espírito popular na obra e, aqui fazemos parênteses – a importância da obra para a Literatura Infanto-Juvenil, através do resgate da linguagem oral, do reavivar das adivinhas que põe em jogo as forças do conhecimento, a vida do interrogado, dos costumes e brincadeiras que são facilmente identificadas pelo leitor, que as reconhece como elementos inseridos dentro de seu tempo⁴²⁵.

Só para lembrar, a estreita ligação entre adivinha, jogo e conhecimento remonta aos antigos quando propunham enigmas, elemento essencial, pelo caráter sagrado, ritualístico e lúdico, para a civilização enquanto tal. Huizinga informa que o concurso de enigmas em que a vida é posta em jogo faz parte da mitologia nórdica, sendo curioso não ser “...através da reflexão ou do raciocínio lógico que se consegue encontrar a resposta a uma pergunta enigmática. A resposta surge literalmente numa solução brusca – o desfazer dos nós em que o interrogador tem preso o interrogado”⁴²⁶. Narradores e escritores ao lançarem mão desse expediente em suas criações artísticas comprovam a tese do autor de o enigma, a adivinhação possuírem uma função na cultura, além de ser elemento importante das relações sociais.

*De morte!*⁴²⁷ é o típico conto do ciclo da morte e de demônio logrado, igualmente coletado na zona rural de Caxias-MA, e integrante da obra de Figueiredo Pimentel, com o título *O Diabo e o Ferreiro*⁴²⁸. Na versão de Ângela Lago, Jesus, acompanhado de São Pedro, encontra um velhinho com quem joga uma pelada. Agradecido, Jesus dá-lhe permissão

⁴²⁴ CORDIOLLI, Rosemarie Giudilli. *De charadas e adivinhas: o continuum do contar em Ângela Lago*. Dissertação de Mestrado/USP, 2001.

⁴²⁵ Op. cit., p. 3.

⁴²⁶ *Homo ludens*, p. 124.

⁴²⁷ LAGO, Angela. *De Morte!* um conto meio pagão do folclore cristão. Belo Horizonte: Editora RHJ, 2005.

⁴²⁸ *Contos da Carochinha*, pp. 214-216.

para fazer três pedidos: ver a Morte quando chegasse sua hora, quem se encostasse na sua cama e cadeira que ficasse grudado. A Morte vem buscar o velhinho que a engana com sua esperteza, deixando-a ficar grudada na cama, até convencê-la a viver mais vinte anos, além da prerrogativa de informar quem morreria ou não. Com essas informações, o velhinho passa a adivinhar quem morre, quem não morre, ganhando presentes e cachaça, a morte volta acompanhada do Diabo que também é enganado, fica grudado na cadeira, é torturado, até prometer que não quer o velho no inferno. Chegando ao céu, São Pedro o impede de entrar, porém como o Diabo o dispensou, não resta outra alternativa, o velhinho entra e vive feliz.

A autora acrescenta ao título ser este um conto meio pagão do folclore cristão recontado por ela com o auxílio de Albrech Dürer, pintor renascentista alemão, de quem ela cola imagens, num trabalho criativo de remontagem. Como na obra anteriormente analisada, Ângela Lago oferece referenciais para além de um simples resgate da cultura oral, ao usar a linguagem imagética como elemento estrutural do texto escrito, para transmitir eloquência de sentimentos, para jogar com a expressividade e para fazer o leitor pensar. As várias re-edições e os prêmios referendam o valor da obra: O Melhor Para Crianças (1992) e Prêmio Jabuti de Editoração (1992).

A temática da disputa entre o ser humano (mortal, comum, simplório) contra a Morte e o Diabo (ambos poderosos) é tratada com humor, irreverência, ludicidade, de forma desmistificadora, afinal a ingenuidade demonstrada e as derrotas sofridas pelos dois, assim também como a imagem veiculada, contribuem para uma quebra do paradigma existencial e do paradigma visual das duas entidades, enquanto a figura de Jesus Cristo é mantida no paradigma da bondade e da justiça. Situada no âmbito do maravilhoso, a exemplaridade do conto, sem ser ostensiva, aponta para a necessidade de encarar a vida com criatividade, alegria, com uma boa dose de esperteza, até com um certo deboche, para enfrentar certos obstáculos e por que não até a morte e as forças do mal? Assim, as matreirices do velhinho conquistam o leitor, levando-o a torcer por ele, afinal, importa o ser feliz.

Num tom leve, direto, dinâmico, a narrativa flui pela força da oralidade (graças a termos como “tiririca”, “beleléu”, “aí”, “saúdeira”, “descadeirado”, “eta velho de morte”), porém instiga um olhar mais atento e perspicaz pela riqueza de detalhes das imagens. Desde a capa, onde um passarinho (de lápis no bico) escreve o título, um rato (com uma tesoura) formata o ponto de exclamação, uma mão segura a letra T, passando pelos visuais da morte (de perna grossa, calçada num sapatinho de salto, com ares de elegância) e do diabo (com um pé de boi, chapéu de bobo da corte, piscando um olho), tudo compõe um leque de referenciais antecipadores do que aguarda o leitor. Nem o oferecimento (para uma santinha da família) e a

apresentação da obra ficam imunes à irreverência da autora: uma página, cortada em mais da metade, abre o livro, desnudando a morte e revelando a praga para quem roubá-lo (ficar cheio de piolho).

Para Mendes, a obra é totalmente subversiva, uma vez que a autora pretende:

[...] desafiar o leitor para um jogo textual no qual tanto a linguagem gráfica quanto a escrita serão utilizadas de forma pouco convencional, chegando a ser subversiva. Ela cria uma estrutura que permite, durante a leitura, a produção de vários interpretantes. Se o leitor aceita o desafio, procurando dar sentido ao caos aparente que se apresenta a ele, novos interpretantes são produzidos nessa tensão entre o que deveria ser e o que é ou o que ele acha que é.

A autora não se limita ao desenho: ela vai até o enunciado da narrativa para apontar novas possibilidades de leituras visuais e narrativas. Com isso, ela pretende causar no leitor um estranhamento que pode levá-lo a procurar novas alternativas e ver o mundo de outra maneira (o leitor pode se atualizar e se complexificar). Ao estabelecer como características da sua poética a incerteza, a ambiguidade e a subversão das regras, Ângela Lago deixa na significação do texto um grande espaço para o acaso e torna mais complexa sua ilustração⁴²⁹.

Os exemplos dessa subversão, ao nível da linguagem escrita, são inúmeros: Jesus vem brincar na terra, joga pelada (ele parece ser brasileiro), atende o velhinho nos seus estranhos pedidos; São Pedro viola a regra de abrir a porta do céu para uma pessoa inconsequente; a Morte é ludibriada, fica sem poder “trabalhar”, teme tanto a esperteza do velho a ponto de pedir ajuda ao Diabo; este, doido por cachaça, (outro símbolo nacional), padece nas suas mãos, ficando impossibilitado de fazer maldades; quanto ao protagonista da narrativa, na verdade, é um anti-herói, pois mente, engana, trapaceia, negocia, passa-se por médico, bebe cachaça e, apesar disso tudo, dispõe da vida, uma vez ser ele próprio quem decide o momento de ir descansar no céu. Com esses perfis, é difícil temer a Morte e o Diabo, mas, paradoxalmente, é difícil hostilizar o malicioso velhinho, ao contrário, o leitor torce por ele e gosta da sua vitória ao final do jogo, vitória que não acontece na versão *O Diabo e o Ferreiro*, pois São Pedro e o Diabo negam entrada ao ferreiro e, como castigo, sua alma fica a vagar pelo espaço. Lembrando que nas narrativas caxienses nº 16, o cão é enganado por uma mulher e na de nº 22, a Morte também é ludibriada ingenuamente ao permitir que o homem dê três gritos. Depois do primeiro, ele comunica o tempo de cem anos para dar o outro grito, diferente das versões *Comadre morte* e *A morte que fez um homem rico*⁴³⁰.

Ao nível da linguagem imagética, a autora reveste as figuras da Morte e do Diabo com detalhes que rivalizam com dois ícones tradicionais – a foice e o espeto de três pontas -

⁴²⁹ *O amor e o diabo em Ângela Lago: a complexidade do objeto artístico*, p. 34.

⁴³⁰ Respectivamente dos autores Adolfo Coelho e Consigliere Pedroso, autores já citados.

que desaparecem de suas mãos, ao final da narrativa, numa espécie de negação/desconstrução dessa simbologia tão antiga. As pernas grossas, o sapato de salto, o manto que encobre a caveira, dão-lhe uma aparência elegante, contrastante com a idéia de terror, sendo que o cigarro (o vício mata) e o sorriso contribuem para seu aspecto até certo ponto humanizado; o Diabo, com chapéus e sapato de bobo da corte, não convence e parece assustado quando pede para a Morte ajudar-lhe a escapar da água quente jogada pelo velhinho; por sua vez, este, com vestes de frade, barba longa, calvície avançada, corpo curvado pela idade, de tênis (quanta modernidade!), é a própria imagem da honestidade e da ingenuidade, porém, com sagacidade e esperteza, vence os dois, engana seus contemporâneos e não trabalha. O ar de bonzinho desperta a simpatia do menino Jesus (dá o direito de fazer pedidos), do pássaro de asa quebrada (suspende letras, pega ratos, carrega xícaras), de um anjo (ilumina seu caminho, traz-lhe asas para voar até ao céu), dum coelho (amarra-lhe o cadarço do tênis), de um gato (devora ratos, é vigilante quantos aos acontecimentos), isto é, de algum modo, todos o ajudam e sua ascensão ao céu é motivo de júbilo. As imagens da Morte no topo da árvore, esconjurando, com braços em punho e do Diabo fugindo, quase saindo da página, dão a dimensão da derrota de ambos (anexo 20).

Vale lembrar que nem a profusão de ratos que a Morte traz consigo é suficiente para desestabilizar o velhinho, apesar de espalharem-se pela casa, pelas cortinas, anunciarem a morte, como uma praga, isto é, enquanto representação simbólica bastante negativa associada à Morte, poderia sintetizar essa imagem arraigada no horizonte de expectativa do leitor. Todavia, numa direção contrária, a Morte e o Diabo são apresentadas com uma dimensão significativa de humanidade, enquanto o velhinho é apresentado com uma quota de imortalidade e de diabrura. A essa desconstrução, Mendes denomina de “complexização da imagem”, ou seja, pela ilustração, Ângela Lago insere elementos não constantes no texto impresso que apontam para outras referências, ampliando as relações conceituais. Com a palavra o autor:

A utilização de várias linguagens aumenta o potencial de combinações possíveis entre os signos, criando uma polifonia de linguagens e mensagens, bem diferente da linearidade de leitura a que estamos acostumados, apontando muito mais para uma simultaneidade de sentidos. Ao invés dos significados fixos, vários interpretantes entram em confronto, estimulando o leitor a lidar com várias vozes ao mesmo tempo, permitindo que ele deixe falar sua voz ou a voz que melhor lhe aprouver⁴³¹.

⁴³¹ Op. cit., pp. 95-96.

A cor preta dos desenhos, de certo modo, colabora para o caráter ambíguo das imagens, contraria a ideia de que a ilustração complementa e esclarece o texto escrito, por outro lado, a materialidade poética e plástica da obra vai ao encontro do imaginário instigativo da criança. Segundo Nelly Coelho, a autora recusa a seleção disciplinadora do caos para, talvez, buscar o registro das realidades filtradas segundo a ótica não-selecionadora e fantasista infantil, para concluir depois:

Com isso, se, por um lado, sua sintaxe narrativa não se comunica racionalmente com o pequeno leitor, por outro lado, pode desafiar a sua curiosidade criativa, levando-o a repetidos contatos com o livro e a diferentes descobertas, resultantes de diferentes modos de ver⁴³².

Podemos afirmar que, nas obras de Ângela Lago, as imagens suscitam sentidos que se defrontam, contrariam expectativas, põem em cheque estereótipos, tornando a leitura um exercício de colaboração e de criação de múltiplos significados, por isso, mais do que comunicar ideias, Ângela Lago, ao conjugar texto e desenho, provoca reações, estimula o cotejo, enriquece o olhar e amplia o horizonte interpretativo do leitor. Em *Sua alteza a Divinha* e *De Morte!*, a autora reelabora a forma simples (narrativas anônimas, simples, espontâneas, que circulam desde a Antiguidade e, hoje, conhecidas como tradição popular) transformando-a numa forma artística, termos usados por André Jolles, autor já citado, com requintes de inventividade e modernidade, de modo a alçá-los à condição de arte como deve ser toda literatura que se pretende autêntica.

O final do século XX, portanto, configura-se como um momento de altos investimentos na literatura infanto-juvenil, por parte do mercado do livro e a vertente da tradição oral continua promissora, passando a despertar o interesse cada vez maior de autores já consagrados e de novos. Assim sendo, da mesma forma que se torna objeto de criação do ponto de vista literário, também passa a fomentar a pesquisa no âmbito dos cursos de pós-graduação, como mostram referências já utilizadas no presente trabalho.

Foi o caminho percorrido por Ricardo Azevedo. Consagrado como escritor e ilustrador de literatura infanto-juvenil também tem pesquisado sobre os contos populares e nessa condição tem pautado seu fazer literário e científico, divulgando a riqueza da cultura popular brasileira nos dois aspectos e publicando uma infinidade obras, atividade que começou ainda na década de 80. Não é exagero afirmar que, na atualidade, é o autor com maior número de obras publicadas nessa vertente, justificando o fato de integrar acervo de

⁴³² *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira: séculos XIX e XX*, p. 121.

programas do governo de formação de bibliotecas, de receber prêmios (vários Prêmios Jabuti, o APCA e outros) e de ser traduzido em espanhol, alemão e francês.

Embora seja autor de mais de cem obras, entre poesia e prosa, em variadas linhas de criação, destacaremos o seu legado na linha da cultura popular: *Meu livro de folclore* (1997), *Armazém do folclore* (2000), *Histórias de bobos, bocós, burraldos e paspalhões* (2001), *Bazar do folclore* (2001), *No meio da noite escura tem um pé de maravilha!* (2002), *Histórias que o povo conta* (2002), *Contos de enganar a morte* (2003), *Cultura da terra, o livro de folclore da Cargill* (2003), *Contos de bichos do mato* (2005), *Contos de espanto e alumbramento* (2005), *Papagaio come milho, periquito leva a fama* (2008) e *Contos de adivinhação* (2008).

Vale destacar a Série do Zé Valente (a partir de 2005), composta de quatro obras, contendo contos, quadras, ditados, trocadilhos, anedotas, adivinhas, brincadeiras com palavras e receitas culinárias: *Você diz que sabe muito, borboleta sabe mais!*, *Você me chamou de feio, sou feio mas sou dengoso!*, *Entreí num raio de sol, saí num raio de lua!*, *Não tenho medo do homem, nem do ronco que ele tem!* Segundo o autor, o objetivo dessas publicações é formar leitores por meio do contato com diferentes gêneros literários.

O folclore de um país compõe-se de bens materiais e imateriais como música, alimentação, vestuário, medicamento, crença, festa e literatura. Esta, por sua vez, abrange mito, lenda, fábula, conto, adivinha, parlenda, trava-língua, ditado, frase-feita etc., todas manifestações da oralidade, de interesse de pesquisadores e escritores que têm lançado mão para reproduzi-las ou exercitar o processo criativo, colocando a tradição popular do nosso país à disposição de crianças, jovens e professores, na forma de literatura infanto-juvenil. Atingindo variados públicos e diferentes propósitos, a obra de Ricardo Azevedo não se limita ao conto, reúne todos os gêneros da literatura oral, a partir da fonte de folcloristas portugueses e brasileiros, antigos e da atualidade, de diversas regiões do país, como faz questão de informar sobre a própria obra.

Ora explica o processo de criação:

Para escrever os contos, trabalhei da seguinte forma: selecionei as histórias, tentando encontrar diferentes versões de cada uma delas e, a partir daí, construí minha própria versão, cuidando de preservar e mesmo realçar o que julgava ser a essência de cada narrativa. No caso dos monstregos, às vezes chamados de “mitos”, procurei apresentar ao leitor suas características principais para, em seguida, levantar uma hipótese sobre seu significado em nossas vidas, hoje. [...] De resto, nos ditados, quadras populares, brincadeiras com palavras, receitas e frases feitas houve de tudo:

coisas que ouvi na infância; material recolhido por mim, enviado por colaboradores e, principalmente, retirado dos livros de numerosos pesquisadores⁴³³.

Descreve o processo de formação da tradição popular brasileira:

É preciso lembrar que boa parte dessas tradições veio de longe, de Portugal, da África, de outros países da Europa e até da Ásia. Também veio de perto: das culturas de nossos vários povos indígenas. No fundo, a chamada cultura popular brasileira é formada por várias e várias culturas regionais (nunca esquecendo que numa mesma região convivem diversas culturas), nascidas, basicamente, de tradições europeias, africanas e indígenas, espalhadas e misturadas pelo país afora. Isso faz com que seja possível ouvir a mesma história no Rio Grande do Norte e no Rio Grande do Sul. [...] Essa maravilhosa diversidade cultural é o Brasil. Por causa dela, nosso país tem a unidade que tem, fala a mesma língua e se entende tão bem⁴³⁴.

Justifica a atualidade de contos tão antigos e o papel da memória do povo no processo de preservação desse patrimônio:

[...] são histórias muito antigas, criadas e guardadas na memória do povo. Elas vêm sendo contadas de boca em boca desde que os portugueses chegaram no Brasil e até antes, pois os índios também contavam e ainda contam lindas histórias. Depois vieram as da cultura africana. [...] esses contos sempre falam de assuntos que interessam a todas as pessoas de qualquer idade. Heróis lutando para se conhecer melhor. Como todos nós. Desafios que o herói precisa enfrentar para conquistar seu objetivo. Como todos nós. Heróis que às vezes precisam encarar o acaso, o desconhecido, o inesperado e o incompreensível. Como todos nós. Fora isso, são histórias cheias de sentimentos e temas conhecidos de todas as pessoas como o amor, a luta pela sobrevivência, a ambigüidade, o medo, a inveja, a curiosidade, o arrependimento, a injustiça, o desânimo, a generosidade, a esperteza e muitos outros⁴³⁵.

Ora fala dos vínculos entre narrativas antigas e os contos populares:

[...] muitos pesquisadores acreditam que os contos populares nada mais são do que ruínas de antigos mitos, narrativas que perderam seu caráter de explicação religiosa e sagrada mas continuaram vivas por serem muito bonitas, ou por tratarem de temas humanos relevantes. De contador em contador, teriam virado contos de encantamento.

Se examinarmos esses contos, veremos que tendem a ser construídos a partir de um diálogo entre o ‘maravilhoso’ – feitiços, monstros, encantos, instrumentos mágicos e amigos sobrenaturais – e os fatos da ‘vida concreta’ – paixões entre homens e mulheres, mentiras, heróis em busca do autoconhecimento, inveja, egoísmo, amores, ardis, traições, violências e transgressões de toda ordem⁴³⁶.

⁴³³ AZEVEDO, Ricardo. *Armazém do folclore*. São Paulo: Ática, 2004, p. 127.

⁴³⁴ AZEVEDO, Ricardo. *Cultura da terra: o livro de folclore da Cargill*. São Paulo: Fundação Cargill, 2003, p.

9.

⁴³⁵ _____. *No meio da noite escura tem um pé de maravilha!* São Paulo: Ática, 2007, pp. 118-119.

⁴³⁶ _____. *Contos de espanto e alumbramento*. São Paulo: Scipione, 2005, pp. 166-167.

Essa é uma tese cara ao autor, defendida na sua já citada dissertação de mestrado, *Como o ar não tem cor, se o céu é azul? vestígios dos contos populares na literatura infantil*, em que analisa várias obras de autores nacionais e estrangeiros. Desse modo, a leitura desse trabalho e das suas obras literárias deixa evidente a coerência do autor, a influência de um processo sobre o outro, nas escolhas que faz dentre o vasto repertório do folclore brasileiro, esse universo onipresente, inventado pelo povo, do “tamanho do infinito”, como ele mesmo afirma. O resultado desse processo pode ser evidenciado na diversidade do patrimônio pesquisado e na qualidade estética expressa na forma e no conteúdo das obras literárias que escreve. Lendo seus contos, por exemplo, é possível reconhecermos as várias versões de Silvio Romero, Adolfo Coelho, Câmara Cascudo, Figueiredo Pimentel etc., porém, a versão dele, inovadora, numa linguagem atualizada, com imagens lúdicas, plurissignificativas e personagens profundamente humanos, envoltos em várias camadas onde ora prevalece o maravilhoso, ora a realidade, ora dialogam os dois, mostra um vigoroso exercício de criação sobre a palavra, resultando num texto extremamente prazeroso, pela comunicabilidade, pelo humor, pelo inusitado, pelo deslumbramento, pela aventura, enfim, pela possibilidade de fazer-nos pensar sobre questões das mais triviais às mais sérias.

O autor esclarece na dissertação acima, bem como em vários textos⁴³⁷, quanto aos elos entre narrativas populares e livros para crianças, que é fácil verificar as seguintes características:

- a) No plano da expressão: concisão de textos, marcas da oralidade, vocabulário comum, com vistas à interação imediata com o público leitor.
- b) No plano do conteúdo: constância da fantasia e do humor; personagens movidos por uma ética pragmática; temas e enredos oriundos de narrativas míticas; personificações e antropofomizações; metamorfose; elementos e ações mágicos; ritos; e final feliz, com vistas à comunicabilidade de questões de interesse de todo leitor, crianças e jovens (ao adulto também), independente de condição social, nível de escolaridade, crenças, porque tangenciam aspectos humanos e vivenciais.

As características acima são comprovadas em obras de vários autores, as quais o autor analisa, como também podem ser verificadas nas suas próprias obras. Em *Sapo com medo d'água*⁴³⁸, por exemplo, cujo enredo mostra a luta de um sapo para escapar de dois bandidos, que decidem jogá-lo num formigueiro, queimá-lo, ao que reage indiferentemente.

⁴³⁷ Publicados em obras que tratam da leitura e da literatura e que estão disponibilizadas também no site do autor: www.ricardoazevedo.com.br

⁴³⁸ AZEVEDO, Ricardo. *Meu livro de folclore*. São Paulo, Ática, 2004, pp. 5-8.

Quando resolvem jogá-lo na água, ele demonstra pavor, diz que não sabe nadar e argumenta ter mulher e filhos pra cuidar. Uma vez na água, reaparece, mostra a língua, canta, dança, requebra, feliz da vida. Temos o velho tema da esperteza sobrepujar a força. Mas se compararmos com a versão de Câmara Cascudo⁴³⁹, fica evidente a criatividade do autor na atualidade do argumento do sapo, no uso de uma linguagem fluente, rápida, no uso do ditado popular (É feio que dói), na irreverência da imagem final (o sapo mostra a língua, fazendo pouco), que pode transportar o leitor para esse tipo de comportamento típico de criança que ironiza a outra nas brincadeiras, no jogo etc.

Uma das histórias mais populares do Brasil é *Festa no céu*. Nela, o sapo ou cágado viaja no violão de outro animal, participa da festa e, ao ser descoberto, é jogado do alto, razão do couro ou do casco ser todo remendado. Pois a versão, *Forró no céu*⁴⁴⁰, sai do lugar comum, constituindo-se outro exemplo do fazer literário de Ricardo Azevedo. Da mesma forma que o enredo original, o sapo pede a vários pássaros para ir à festa, é zombado, esconde-se no violão do urubu e chega ao céu. Depois de comer, beber, dançar, dormiu... Todos foram embora. Então, São Pedro fez-lhe um par de asas de cera, prendeu nas costas do sapo e aconselhou: “– Tome cuidado e voe depressa. Lembre-se que você não é pássaro e que as asas são de cera. Cuidado com o sol!”. O sapo, feliz, começou a voar, imitando o beija-flor, o gavião, tanto voou que o sol esquentou, derreteu as asas e espatifou-se no chão, ficando todo despedaçado. Nossa Senhora o remenda, por isso tem marcas e manchas pelo corpo.

O texto é claro, direto, fluente, comunicativo, e a resposta, em verso, de cada pássaro ao sapo, imprime teatralidade, como podemos conferir: “Qua-qua-quá/ O sapo não vai nem vem/ Qua-qua-quá/ O sapo nem asas têm!”. Quanto à intertextualidade – com o mito de Ícaro – longe de ser gratuita, dá ao texto uma nova dimensão temática, na medida em que se pode discutir sobre desejos, sonhos, busca do conhecimento, equilíbrio e prudência, dependendo da leitura realizada.

Todavia a obra do autor não se resume à atualização da linguagem, ao exercício de acrescentar pequenos detalhes à própria versão. É possível verificar um processo de reinvenção na reprodução, como fruto do exercício do pesquisador aliado ao de autor. Citemos *A mangona e o pescador*⁴⁴¹, uma versão do conto de exemplo *O bem se paga com o bem*⁴⁴², em que a onça cai numa armadilha de caçadores, é salva por um homem, ainda assim resolve comê-lo. Antes consulta três animais se é lícito ou não comer quem lhe salvara. O

⁴³⁹ *Contos tradicionais do Brasil*, p. 196.

⁴⁴⁰ *Contos de bichos do mato*, pp. 15-18.

⁴⁴¹ *Cultura da terra: o livro de folclore da Cargill*, pp. 21-24.

⁴⁴² *Contos tradicionais do Brasil*, pp. 141-142.

cavalo e o boi, contando suas vidas, mostram que o Bem se paga com o Mal, pois trabalharam para seus donos e foram abandonados. Quanto ao macaco, duvidando do fato de o homem libertar um animal tão grande, usa de um ardil para dar uma lição na onça que cai novamente na armadilha, sob a sentença de que o Bem se paga com o Bem e como fizera o Mal o recebeu também.

Em sua versão, Ricardo Azevedo muda o título, as personagens principais (um peixe e um pescador) e o espaço físico (o mar). Um peixe, atolado na areia, é salvo pelo pescador que tenciona matá-lo, porém, depois de vários argumentos do peixe, solta-o no mar. Passado algum tempo, ao enfrentar uma tempestade o pescador é salvo pelo peixe que decide comê-lo. Ele lembra-lhe o favor prestado, então decidem consultar um cavalo e um boi, cujos relatos de vida comprovam ser o Bem feito ao homem pago com o Mal. Ao consultarem um gambá, este finge-se de surdo, e a cada explicação sobre os acontecimentos, o peixe vai se aproximando do mar, de modo a possibilitar a fuga do pescador que agradece ao gambá. Este resolve testar a questão acerca do Bem ser pago com o Bem ou com o Mal. Finge-se de morto e o pescador, lamentando, o enterra. O gambá sai da cova, finge estar morto e, novamente, o pescador enterra o gambá. Na terceira vez, o pescador conclui ser o gambá um bicho que todo mundo mata, por isso não deve prestar e joga-o longe. O gambá conclui que, para o bicho-homem, o Bem se paga com o Mal. Então: “O pescador baixou a cabeça, sentou-se numa pedra e ficou pensando. Lá no alto, a lua brilhou fria, iluminando o mar imenso”.

A versão de Câmara Cascudo, dentro do preceito do conto de exemplo – o ensinamento de uma moral sensível e popular –, conduz à lição da gratidão e do reconhecimento às boas ações, fecha a questão em torno de uma faceta somente: o homem deve ser bom. Já Ricardo Azevedo não encerra um conselho fechado, ao contrário, mostra a dubiedade da natureza humana: o pescador intenciona matar o peixe, mas depois o liberta. Para tanto, encaixa um episódio dos contos de Sílvio Romero, *A raposa e a onça* e *A raposa e o homem* (nestes a raposa finge-se de morta)⁴⁴³, de modo a inverter o conselho da versão do folclorista nordestino em um dado da realidade subjetiva. Além disso, se os relatos do cavalo e do boi, nas duas versões, são apenas exemplos de que o homem revida o Bem com o Mal, na versão de Azevedo, o homem é levado a comprovar a si mesmo, pelas ações, essa dupla condição da verdade, questão amplamente debatida em sua obra teórica, isto é, a da relatividade das atitudes humanas.

⁴⁴³ *Contos populares do Brasil*, pp. 157-158; 163-164.

Ocorre, ainda, no fazer literário do autor, alterar a versão da própria versão, como veremos em duas análises. Os contos *Quirino, vaqueiro do rei* e *o Boi Leição*, de Câmara Cascudo⁴⁴⁴, são as fontes de *O vaqueiro que nunca mentiu* e *O vaqueiro que não sabia mentir*⁴⁴⁵. Em ambas, o motivo central é a convicção de um vaqueiro de que não mente nunca. A paixão por uma linda moça (na primeira versão é filha do fazendeiro e no segundo é irmã) o leva a matar o boi mais valioso do patrão, colocando-o diante do imbróglio: contar ou não a verdade ao fazendeiro (lembra a lenda do Pai Francisco e Catirina)⁴⁴⁶. Ele conta a verdade, justificando ser o amor a razão de tudo, casam-se e são felizes para sempre. Porém, enquanto na primeira versão, o conto apresenta-se somente em prosa, na segunda, misturando prosa e poesia, a morte do boi e as explicações dadas ao fazendeiro são cantadas pelo vaqueiro na forma de quadras (quatro versos rimados em sete sílabas – artifício literário fartamente usado pelo autor em várias outras obras), com ritmo, musicalidade, simplicidade, sem abrir mão da ludicidade e de imagens figurativas. Seus versos exploram emoções, vivências e sentimentos, imprimindo ao texto uma comunicabilidade prazerosa como podemos constatar nos exemplos⁴⁴⁷:

- sobre o pedido da moça para o vaqueiro matar o boi: “Eu disse que não podia/
Ela disse que queria/ Eu disse que não devia/ Ela fez que não me ouvia”.
- sobre a prova concreta do amor exigido pela moça: “Eu amava de verdade/
Sentia amor pra valer/ Mas se o amor é invisível/ O que é que eu posso fazer?
Pra provar que ele existia/ Mostrar que tamanho tinha/ Cometi uma maldade/
Foi crime, foi culpa minha”.
- sobre a razão de matar o boi: “Fiz loucura aquela hora/ Por estar apaixonado/
Se errei, eu pago agora/ Mereço ser castigado!”.

Na segunda análise, temos *Melancia e Coco Verde* e *Coco Verde e Melancia*⁴⁴⁸, ambas originária do conto *Melancia e Coco Mole*, de Silvio Romero⁴⁴⁹. Pitoresca narrativa do casal apaixonado que combina os nomes melancia (para ela) e coco verde (para ele) como senha do namoro escondido não aceito pelo pai, que os separa graças a uma mentira e ainda impõe à moça um noivado a contragosto. Ele viaja, retornando no dia do casamento. Um

⁴⁴⁴ *Contos tradicionais do Brasil*. pp. 138-139; 180-183.

⁴⁴⁵ Conferir o primeiro em *Cultura da terra: o livro de folclore da Cargill* (pp. 113-116) e o segundo em *Armazém do folclore* (pp. 79-84).

⁴⁴⁶ Do tradicional do folclore maranhense.

⁴⁴⁷ *Armazém do folclore*, p. 83.

⁴⁴⁸ A primeira publicada em *Cultura da terra: o livro de folclore da Cargill* (pp. 29-32) e a segunda publicada em *No meio da noite escura tem um pé de maravilha* (pp. 41-53)

⁴⁴⁹ *Contos populares do Brasil*, pp. 183-184.

amigo de Coco Verde resolve ajudá-lo e na hora da celebração da cerimônia começa a cantar, informando Melancia, através de códigos, pela utilização dos apelidos, de que o seu amado está pronto para resgatá-la, ela então diz para todos quem é o amor de sua vida, eles se casam e são felizes.

A primeira versão é curta, traz palavras como guri, estância, estancieiro, chimarrão (o livro traz as manifestações populares divididas em regiões, sendo este conto inserido na Região Sul) e três quadras em versos - exatamente o aviso de que Coco Verde está pronto para impedir o casamento de Melancia com o noivo arranjado. Já a segunda versão, não está escrita numa linguagem regionalizada e traz trinta e quatro quadras em versos, tornando-a bem longa, pois o violeiro, ao pedir para cantar em homenagem aos noivos, narra toda a estória desde o começo até o momento do casamento (no que assemelha-se às cantorias do Nordeste), como mostram os seguintes trechos⁴⁵⁰:

- o amor dos dois: “Era uma vez uma moça/ Que gostava de um rapaz/ Sem ele, ela não vivia/ Sem ele, não tinha paz./ Também pro moço a tal moça/ Era a prenda mais querida/ Era pedra preciosa/ Era a luz da sua vida”.
- os impedimentos do pai: “Acontece minha gente/ Que o pai da moça era rico/ Não gostava do rapaz/ Nem daquele namorico”.
- a senha do namoro: “Pra ninguém desconfiar/ Os dois bolaram um segredo/ Criaram dois apelidos/ Debaixo do arvoredor./ Coco Verde e Melancia/ Assim os dois se chamavam/ Assim os dois se queriam/ Assim os dois se adoravam”.
- a mentira do pai: “E de maldade, o safado/ espalhou pela cidade/ Que a onça tinha atacado/ Que a filha tinha morrido”.
- a própria presença: “Mas no meio da festança/ Apareceu um cantor/ Tinha ele uma mensagem/ De certeza e de esperança./ Falou de um tal Coco Verde/ Falou de uma Melancia/ Falou do amor que queimava/ Dia e noite, noite e dia”.
- o final: “Vou concluir essa história/ Dizendo o que está na cara/ Quando o amor é verdadeiro/ Esse amor ninguém separa!”.

Isso já seria suficiente para o incremento da nova versão, todavia o autor lança mão de outro conto popular, para criar um novo momento de tensão ao enredo. Referimo-nos ao episódio da chave de *A princesa de Bambuluá*, de Câmara Cascudo⁴⁵¹. Assim, após a cantoria, Melancia narra possuir, desde pequena, uma caixinha de veludo cuja chave perdera,

⁴⁵⁰ *No meio da noite escura tem um pé de maravilha!*, pp. 46-51.

⁴⁵¹ *Contos tradicionais do Brasil*, pp. 34-39. O mesmo episódio consta também no conto *Reino de Vale Verde* (pp 148-153), de Francisco Assis de Sousa Lima, citado nesse trabalho.

mandou fazer outra, porém encontrou a antiga, assim pergunta à plateia: usa a chave velha ou a chave nova? Todos respondem que o certo é ficar com a primeira, para a felicidade dela que anuncia o amor antigo e a decisão de casar-se com Coco Verde.

Esse exemplo revela não somente o exercício criativo do pesquisador, como também o fato da sua obra ser fruto de um trabalho estético com a linguagem, com as temáticas e com as formas, e revela, ainda, o valor da cultura popular como um manancial fecundo de referências literárias. Quer dizer, o autor conserva o espírito e as características formais da efabulação pesquisada, todavia amplia o universo temático e, conseqüentemente, o campo de especulação do leitor, com extrema habilidade de recontar, entrelaçando diferentes motivos, com originalidade.

Outro importante aspecto das obras literárias já citadas são as ilustrações. De traço peculiar, não rivaliza com o texto escrito, isto é, diríamos que o autor é bastante parcimonioso, a ponto de ilustrar suas narrativas, na maioria das vezes, com duas imagens ou, no máximo, com três, o que não implica em desvalorização da obra enquanto arte. Ao contrário, ao colocar, às vezes, aparentemente, de forma aleatória, poucos objetos, figuras, imagens, cenas, vinhetas, vestuários, costumes, relacionados ao enredo de cada estória, apresenta perspectivas inusitadas, sugere questionamentos, provoca estranhamentos e alarga o horizonte de expectativa criado pelo texto escrito. É que acredita ele, as imagens assim como o texto são "...marcadas pela subjetividade, pela ambigüidade, pela plurissignificação, pelo enfoque poético, pela visão particular e pessoal da realidade"⁴⁵².

Seus desenhos, em grande parte, preto e branco, são influências também da cultura popular, da xilogravura nordestina, como ele próprio afirma, com a justificativa de ser "...apaixonado pela cultura popular e suas manifestações sempre surpreendentes", paixão que passa através das obras literárias e das obras de cunho científico, cujo diálogo é permanente, tornando a obra de Ricardo Azevedo original, uma vez que o amadurecimento teórico se reflete, concomitantemente, na produção literária.

Reiteradamente, o autor afirma ser o conto popular veículo de questões concretas da vida do ser humano, situadas no âmbito psíquico, social e cultural, integrantes do sistema simbólico com o qual constituímos nossas concepções de mundo, desde as mais subjetivas às objetivas, portanto, fica evidente serem as escolhas do autor orientadas por essa tese. Assim,

⁴⁵²AZEVEDO, Ricardo.. Texto e imagem: diálogos e linguagens dentro do livro. IN: SERRA, Elizabeth D'Angelo (org.) *30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1998, p. 112.

os contos populares, recontados por ele, tratam de amor, paixão, inveja, intolerância, sonhos, alegrias, tristezas, felicidade, disputas, amizade, verdade, mentira, embate entre o velho e o novo, busca do autoconhecimento e da identidade, isto é, questões antigas, de hoje, de sempre, relacionadas, ao mesmo tempo, ao universo particular de cada pessoa, bem como ao universo coletivo da humanidade.

Logo, uma das marcas do seu estilo consiste, pois, na retomada do tradicional conto popular, dos seus elementos principais como temas (vitais e atuais da existência humana), motivos (que refletem a diversidade, o contraditório, o transitório) e personagens (comuns, complexos, ambíguos, enfim, humanos). Ao burilar essa matéria literária, com uma linguagem coloquial e poética, com diferentes modos de narrar, entrelaçamento de episódios, mistura de gêneros, preponderância do maravilhoso, a tecedura do real e da fantasia, o seu texto alcança alto nível de comunicabilidade e consequente captação do interesse do leitor de qualquer idade.

Como teórico da área, defende ser a literatura infanto-juvenil uma ramificação da literatura popular e, por isso mesmo, destinada a leitores em geral (adultos e crianças) e não somente ao leitor infantil, compartimentalizado em faixas etárias. Acredita ele que a existência desses elos (mito, conto popular e literatura para crianças e jovens) oferece amplas possibilidades para a criação de obras literárias comprometidas em tangenciar a vida, tese assim justificada:

No âmbito da literatura infantil, temas como a *alternância, a luta do novo contra o velho, a existência do desconhecido, o riso regenerador*, remetem, a nosso ver, a uma literatura empenhada em discutir e renovar a vida do homem no mundo, em oposição à outra que, comprometida com o conhecimento e os valores oficiais e instituídos, é conservadora por natureza. Essa posição contraria aquela que identifica o 'popular' ao conservadorismo e à manutenção de tradições. É, aliás, a mesma posição que só consegue enxergar o folclore como instrumento da manutenção de tradições ultrapassadas. O que essencialmente se conserva no conto popular [...] é a semente transgressora, e por isso mesmo vital, da *metamorfose*, da renovação, da regeneração, da transitoriedade, da ambigüidade, da relatividade e da mudança. (itálicos do autor)⁴⁵³.

Para ele, a arte, a literatura preenche o espaço do imponderável, do paradoxo, da construção de inúmeros significados para o ser humano, visto que:

Através da ficção e da linguagem poética, os assuntos subjetivos, assuntos que não implicam nem são passíveis de lições, sistemas de controle e soluções unívocas, mas, sim, de opiniões pessoais, emoções, conflitos, discussões e controvérsias,

⁴⁵³ *Como o ar não tem cor, se o céu é azul? Vestígios dos contos populares na literatura infantil*, pp. 306-307.

podem vir à tona. São temas que não supõem ‘uma’ verdade mas, sim, a pluralidade da verdade pois, diante deles, opiniões opostas e excludentes podem ser igualmente válidas⁴⁵⁴.

Ou ainda:

A Literatura, o discurso poético e ficcional, quando respeitadas suas características, entre as quais, ressalto mais uma vez, inclui a possibilidade de poder abordar o contraditório, permite a identificação emocional entre a pessoa que lê e o texto e, assim, pode representar, dentro ou fora da escola, um precioso espaço para que certas especulações vitais – feitas pelo leitor, seja consigo mesmo, seja com outras pessoas – possam florescer⁴⁵⁵.

Suas reflexões sobre a formação de leitores revelam preocupações bastante pertinentes sobre as diferenças entre o livro didático e o de literatura, sobre o mercado editorial e o processo de mediação entre o livro e o leitor, para quem advoga uma literatura identificada com o popular, que seja de ficção, tenha motivação estética e seja poética. Nesse sentido, o Ricardo Azevedo-autor-ilustrador de obras para crianças e jovens segue os conselhos do Ricardo Azevedo-pesquisador-teórico, até alcançar níveis elevados de qualidade literária.

Chegando ao final do século XX, destacamos que a tradição brasileira enquanto fonte da literatura infanto-juvenil, inspirou temas, linguagem, personagens, de José Lins do Rego até Ricardo Azevedo, uma vez que:

- pelos meandros da ficção, veiculam temas variados, como compreensão do mundo e do homem, busca da identidade, da felicidade, ritos, metamorfoses, iniciação, sentimentos contraditórios (bondade x maldade, egoísmo x solidariedade, amor x ódio, alegria x tristeza etc), num eterno retorno de questões antigas e ao mesmo tempo atualizadas;
- há uma preocupação com a linguagem que resultou num português genuinamente brasileiro, do ponto de vista da forma, da sintaxe e da estilística, marcado pela oralidade, sempre visando alcançar o leitor de todas as idades;
- as personagens são movidas por uma moral regida por interesses do cotidiano, mas relacionada à coletividade;
- a fantasia impera sem deixar de tangenciar o cotidiano, possibilitando discussões sobre a realidade objetiva e subjetiva;

⁴⁵⁴ AZEVEDO, Renato. Aspectos instigantes da literatura infantil e juvenil. IN: OLIVEIRA, Ieda de (org.). *O que é qualidade em literatura infantil e juvenil?* Com a palavra, o escritor. São Paulo: DCL, 2005, p. 32.

⁴⁵⁵ _____. Formação de leitores e razões para a literatura. IN: SOUZA, Renata Junqueira de (org.) *Caminhos para a formação do leitor*. São Paulo: DCL, 2004, pp. 44-45.

- o humor, usado para tratar de questões sérias, abre possibilidades para compreender o desconhecido, o misterioso, o inexplicável;
- revela uma conscientização da importância da valorização do folclore como forma de conhecimento (das gentes, dos pensamentos, das culturas do Brasil) que alimenta o sentimento nacional, de pertencimento à nação;
- reforça a aliança entre a literatura e a pedagogia, comprovada pelo elevado número de publicações e pela escolha de obras folclóricas para compor os acervos dos programas de incentivo à leitura, do governo federal.

Portanto, a análise que fizemos até aqui demonstra que o conto popular com o estatuto de literatura infanto-juvenil, na contemporaneidade, mantém algumas características da narrativa primordial, seja na forma, através da linguagem concisa, do vocabulário simples, do princípio dialógico (pressupõe uma voz que narra/lê para um ouvinte/leitor um já dito por alguém – a Tradição) como se estivesse frente a frente; seja no conteúdo, com temáticas existenciais sérias, vitais, tratadas com humor e ludicidade, sem abrir mão da fantasia e do maravilhoso, em enredos cujas personagens demonstram uma moral um tanto quanto relativa, visto importar o final feliz. Porém, é importante compreender essa busca das origens, na esteira do pensamento de Nelly Coelho, como:

Uma volta que não se dá por saudade ou nostalgia de uma ‘idade de ouro’ perdida, mas sim como *busca* ou *resgate das raízes* ou do *Íncio*, do húmus vital necessário à sementeira do Presente que se está engendrando como Recomeço (um Futuro que já começou, mas ainda está invisível) (itálicos da autora)⁴⁵⁶.

Demonstra, ainda, que o processo de criação dessa literatura tem como força motriz - a criatividade - que lança mão do velho para fazer o novo e consciência crítica, por parte dos autores e autoras, do papel da obra literária na formação das gerações. Assim, num processo de renovação e expansão, a literatura infanto-juvenil aporta no século XXI “... como *objeto novo* que provoca em seu leitor o ‘olhar de descoberta’ que os novos tempos estão exigindo” (itálico da autora)⁴⁵⁷.

⁴⁵⁶ COELHO, Nelly Novaes. *Literatura: arte, conhecimento e vida*. São Paulo: Peirópolis, 2000, p. 157.

⁴⁵⁷ *Idem. Ibidem.* p. 159.

5.3 Século XXI: novos suportes da literatura popular na contemporaneidade

Que novos tempos são esses? Quem acessar o site Escola, Informática, Educação, Crianças, encontra dicas para pais, professores, jogos, desenhos, artigos sobre educação, software educativo, mitos, lendas e contos. No link Sala de Leitura Infantil, há várias seções: Fábulas Ilustradas, Contos Edificantes, Contos Infantis Ilustrados, Contos Infantis sem Texto, Contos Tradicionais Ilustrados e Contos da Carochinha Ilustrado, onde o internauta pode criar estórias a partir de ilustrações ou ler fábulas de Esopo, La Fontaine, estórias tradicionais como *A roupa do Rei*, *Chapeuzinho Vermelho*, *O menino, o burro e o cachorro*, esta última uma versão similar ao conto de exemplo nº 5, narrado por Francisco Nunes de Almeida, do Quilombo Mandacaru dos Pretos.

A estória dos dois cegos que começam uma briga feia porque acreditam ter o transeunte deixado dinheiro para ser dividido entre ambos é uma anedota que Ricardo Azevedo transformou no conto *Dois cegos briguentos*⁴⁵⁸. Por sua vez, Enéias Tavares dos Santos⁴⁵⁹ escreve a mesma narrativa na forma de literatura de cordel, divulgada na revista eletrônica *Jangada Brasil*, edição nº 130, com o título *A briga de dois cegos por causa de uma esmola*. Estamos voltando, em certa medida, no tempo, quando o livro tinha a forma de rolo?

Desde 1998, a revista *Jangada Brasil* divulga a cultura brasileira em várias seções temáticas como: Festa (festas populares, religiosas e profanas, folguedos, danças, datas comemorativas); Cancioneiro: música regional, acalantos, literatura de cordel, contos, cantos de trabalho, poesia popular, desafios); Imaginário (lendas, mitos, fábulas, causos, histórias sem fim e demais manifestações da literatura oral); Oficina (artesanato, ferramentas, técnicas agrícolas e pecuárias); Palhoça (costumes relativos à casas, utensílios, materiais, vestimentas); Colher de pau (receitas e bebidas típicas, alimentos brasileiros, diferentes formas de preparo dos alimentos, cerimoniais, formas de comer); Panacéia (plantas medicinais, rezas, benzeduras, simpatias, credices, superstições, amuletos, orações); Catavento (cantigas de roda, brincadeiras e brinquedos, adivinhas, trava-línguas, parlendas, acalantos); Almanaque (variedades, frases de caminhão, passatempos, provérbios, curiosidades, pregões de ambulantes, causos, anedotas); e Realejo (canções da tradição oral brasileira, acompanhadas de arquivos sonoros e partituras, com mais de 400 arquivos para *download*). O conteúdo

⁴⁵⁸ AZEVEDO, Ricardo. *Armazém do folclore*. Op. cit., pp. 62-63.

⁴⁵⁹ SANTOS, Enéias Tavares dos. *A briga de dois cegos por causa de uma esmola*. Aracaju: Gráfica J. Andrade, 1970. Disponível em: <<http://www.jangadabrasil.com.br>>. Acesso: em 29 de outubro de 2009.

integral de todas as edições publicadas, totalizando cerca de 3.500 textos, correspondem a aproximadamente 12.000 páginas disponibilizadas ao internauta.

Embora as discussões teóricas em torno do tema folclore, por exemplo, não estejam atualizadas, uma vez que os textos são da década de 40 a 60, é possível ler contos das pesquisas de Basílio de Magalhães, Sílvio Romero, Rossini Tavares de Lima, Amadeu Amaral, João Simões Lopes Neto, Ruth Guimarães, Couto de Magalhães, Osvaldo Elias Xidieh, etc., assim também como material em estado puro, publicados em jornais, de pesquisadores como Câmara Cascudo (Tribuna de Petrópolis, de 31/12/49). Além disso, em 2005, a revista nº 82, numa edição especial, com o título *Contos populares do Brasil*, publicou em torno de duzentas narrativas.

As premiações da revista, as notícias na mídia impressa e as inúmeras cartas daqui e de brasileiros, que moram no exterior, elogiando a iniciativa dos idealizadores, comprovam a importância do assunto, o nível de interesse das pessoas pela tradição popular e o crescente acesso ao computador. Os últimos desdobramentos dessa iniciativa são o blog da revista onde são divulgados eventos e vídeos de manifestações folclóricas como o Cacuriá de Dona Tetê (São Luís-Maranhão), a Folia de Santo Reis (Garulhos-São Paulo), por exemplo, e o twitter onde seguidores dizem provérbios ou aconselham trocar o açúcar pelo sal para atrapalhar as cozinheiras antes que saci o faça.

Vários autores também estão na mídia eletrônica como Ricardo Azevedo, Ana Maria Machado, Rogério Andrade Barbosa, Ruth Rocha etc., cujos sites divulgam além das obras, trechos de livros, artigos e oficinas. Merecem destaque o site de Câmara Cascudo e Ângela Lago. O primeiro possibilita uma visita ao memorial, além de acesso às publicações, a alguns documentos raros, como anotações, obras esgotadas, curiosidades, notícias na imprensa, as homenagens em cédulas, selos e postais. Há também o blog – Acta Diurna – onde os admiradores do autor se denominam “cascudófilos”.

Já o site de Ângela Lago constitui-se um exemplo cabal de como o uso das tecnologias hipermediáticas podem conferir inovações no campo da literatura para crianças e jovens, lembrando que na hipermídia “...o texto, o desenho, os gráficos, os diagramas, os mapas, as fotos, os vídeos, as imagens geradas computacionalmente, e o som e os ruídos mesclam-se em hiper-sintaxes híbridas e sem fronteiras definidas”⁴⁶⁰. Ao acessá-lo, o leitor dá vazão à criatividade e ao lúdico para cooperar com a construção da narrativa, numa

⁴⁶⁰ SANTAELLA, Lúcia. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: Paulus, 2007, p. 62-63.

confluência do verbal, do visual e do sonoro que requer reflexão e diferentes níveis de competência leitora.

Maria Zilda da Cunha, em artigo fundamentado na semiótica, analisa aspectos da linguagem verbal e não verbal, no diálogo com outras artes e outras formas de representação, tomando como exemplo o conto *Chapeuzinho Vermelho* em diferentes suportes: na versão de Charles Perrault, na versão fílmica e na versão veiculada no site de Ângela Lago. Para ela, a artista soube extrair dos recursos interativos uma forma de renovação do imaginário criador que, por sua vez, leva o internauta – o leitor, portanto – a desenvolver uma atividade contemplativa e especulativa, em que o lúdico é complementado pelo lúcido. Conforme suas explicações:

[...] estamos diante do nascimento de uma produção derivada de matrizes numéricas, gerada por computadores e vídeos; estamos diante de processos infográficos de produção de linguagens verbais, visuais e sonoras. Virtualidade e simulação. A matéria narrável — entre o dito e o não dito — assume formas multi-luz-cor, texturas, sombras e luzes que orquestram sentidos. A palavra, texto, imagens fixas e animadas intercambiam funções na trama de um tecido comum; sons, vozes, música, ruídos são importados de outros suportes e orquestram-se, agora, em arquiteturas (líquidas). O receptor imerge nesse ambiente em processos de busca, interagindo com os nós e nexos de um roteiro multilinear e labiríntico, que ele ajuda interativamente a construir. Como usuário, também escolhe um percurso entre muitas possibilidades e estabelece sua co-participação na produção das mensagens. Desse modo, a mistura de variadas modalidades da linguagem, textos, imagens, sons, ruídos e vozes em ambientes multimidiáticos é capaz de promover o acesso a espaços comuns entre produção e recepção, simular encontros antes inimagináveis e intocáveis, além de providenciar mecanismos de interação e de manipulação⁴⁶¹.

O fato de uma autora como Ângela Lago, consagrada pela crítica, colocar sua criatividade a serviço da tecnologia não implica em concorrência com o livro no âmbito da literatura infanto-juvenil, por isso concordamos com as palavras de Santaella:

Como se pode ver, na era digital, tanto quanto em outras eras, os artistas lançam-se à frente de seu tempo. Quando surgem novos suportes e recursos técnicos, são eles que sempre tomam a dianteira na exploração das possibilidades que se abrem para a criação. Desbravam esses territórios tendo em vista a regeneração da sensibilidade humana para a habitação e trânsito dos nossos sentidos e da nossa inteligência em novos ambientes que, longe de serem meramente técnicos, são também vitais. São os artistas que sinalizam as rotas para a adaptação humana às novas paisagens a serem habitadas pela sensibilidade⁴⁶².

⁴⁶¹ CUNHA, Maria Zilda da. Hibridismo, múltiplas linguagens e literatura infantil e juvenil. IN: ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC: literatura, artes, saberes. São Paulo: USP. *Dobras da Leitura*, São Paulo, ano IX (54-55), abr./maio 2008. Disponível em: <<http://www.dobrasdaleitura.com>>.

⁴⁶² *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?*, p. 67.

Algumas editoras também dão destaque ao folclore em seus catálogos eletrônicos, através do link literatura infantil, onde são disponibilizadas informações sobre contos, fábulas, parêntas etc. Outras somente com o nome do(a) autor(a) ou o título da obra é possível ter acesso. Vale observar ainda o uso inadequado do termo paradidático em substituição ao termo literatura por parte de algumas editoras, tanto nos catálogos eletrônicos como nos impressos, equívoco de ordem teórica que reforça a ideia pedagógica da obra literária no imaginário e na prática de professores.

Assim sendo, o que dizer do fato da tradição brasileira circular dessa forma, ora diretamente da boca do contador, ora da pena do escritor, ora do meio eletrônico? É a resistência e o valor da palavra no seu estado concreto, vivo, recuperado pela memória, trabalhado esteticamente, na forma de contos, mitos e causos. É a matéria literária recriada por escritores e ilustradores, juntando palavra e imagem, conferindo ao livro de literatura para crianças e jovens o status de objeto artístico. É a reinvenção dessa literatura pela confluência de hipermídias, trazendo novas configurações e possibilitando novos olhares, novos modos de ler, como demonstramos acima. Essa dinâmica de um mundo sem fronteiras revela um pressuposto inquestionável: todos os fenômenos, inclusive o cultural, são inter-relacionados, tendo a palavra (oral e escrita) como um fio que une as contas de um colar. A pesquisa comprova isso.

Conforme Edgar Morin, isso ocorre porque estamos na era planetária e na fase de mundialização, o que significa dizer que as telecomunicações, a informação e a internet tornam pessoas, fatos, fenômenos, ações, interdependentes, ligados, isto é, o mundo torna-se cada vez mais um todo, cuja complexidade é, ao mesmo tempo, unificada e dividida. Em resumo:

[...] o século XX a um só tempo criou ou dividiu um tecido planetário único; seus fragmentos ficaram isolados, erçados e intercombatentes. Os Estados dominam o cenário mundial como titãs brutos e ébrios, poderosos e impotentes. Ao mesmo tempo, a onda técnico-industrial sobre o globo tende a suprimir muitas das diversidades humanas, étnicas e culturais. O próprio desenvolvimento criou mais problemas do que soluções e conduziu à crise profunda de civilização que afeta as prósperas sociedades do Ocidente⁴⁶³.

A modernidade legou progresso, tecnologia, ciência e, paradoxalmente, mais poder de morte (armas nucleares, vírus da AIDS, drogas, catástrofes naturais), o que põe em discussão o futuro da humanidade. É possível que todas as conquistas alcançadas pelo homem

⁴⁶³ MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. São Paulo: Cortez, 2002, p. 69.

transformem-se em políticas a favor do próprio ser humano? Para continuar com Morin, a civilização da terra – “casa e jardim da humanidade” –, a cidadania terrestre é possível pela educação, enquanto processo de transmissão do antigo e abertura da mente para recebimento do novo, que consiste em conscientização antropológica, ecológica, cívica e espiritual. Tudo isso pressupõe uma ética da compreensão (meio e fim da comunicação humana), fundamental para que as culturas sejam respeitadas, se comuniquem e aprendam umas com as outras, uma vez que nos realizamos na e pela cultura.

Nesse sentido, avulta a literatura – espaço reflexivo da realidade objetiva e subjetiva – como “fio de Ariadne”, expressão usada por Nelly Coelho, isto é, como linha-guia do processo educativo que discute o ser humano, singular e múltiplo, cuja essência, conforme as palavras de Morin:

Traz em si multiplicidades interiores, personalidades virtuais, uma infinidade de personagens quiméricos, uma poliexistência no real e no imaginário, no sono e na vigília, na obediência e na transgressão, no ostensivo e no secreto, balbucios embrionários em suas cavidades e profundezas insondáveis. Cada qual contém em si galáxias de sonho e de fantasmas, impulsos de desejos e amores insatisfeitos, abismos de desgraças, imensidões de indiferença gélida, queimações de astro em fogo, acessos de ódio, desregramentos, lampejos de lucidez, tormentas dementes⁴⁶⁴.

É que no texto literário as palavras são articuladas de tal modo, formando um tecido estético, que dão a impressão de que o leitor está em contato com realidades vitais, criam a impressão de verdade. E com essa realidade inventada nos envolvemos, aprendemos, concordamos, discordamos e passamos a conhecer melhor a realidade vivida, alimentamos sonhos, desejos, devaneios e enfrentamos angústias e medos.

A presente pesquisa mostrou como questões importantes e sérias foram tangenciadas nas estórias narradas pelos maranhenses e pelos autores de literatura infanto-juvenil; como a palavra – na sua dupla condição individual e social – instala o real e o irreal, fazendo o ouvinte/leitor pensar sobre o mundo, sobre o outro e sobre si mesmo. Um dos questionamentos que podemos fazer é: se os narradores não mais contam suas estórias por falta de plateia, se uma das narrativas, contada no interior do Maranhão, pode ser lida na tela de um computador, isso implica em falência da tradição? Significa o fim do livro?

Em primeiro lugar, não acreditamos que a literatura oral – aqui representada pelas estórias dos nossos narradores – deixe de existir, porque o narrar é uma atividade humana vital, caracteriza a humanidade, além de ser uma ação interpretadora e, ao mesmo tempo, interpretante, enquanto discurso sociológico. De natureza mítica, religiosa, histórica e

⁴⁶⁴ Idem. pp. 57-58.

fabulosa, a narrativa faz parte do processo de estruturação e compreensão da vida e a narratividade constitui-se traço primordial do conto popular. Portanto, voz e literatura constituem, ainda, graças à necessidade de alimentar o imaginário, as duas faces da interação humana, sendo a materialidade da primeira uma das formas de transmissão da segunda, que, apesar do aparecimento da escrita, não solapou a tão mencionada efemeridade da oralidade. Trazer essa literatura para o interior da escola é proporcionar às crianças a experiência vivida pelo sultão, marido de Sheherazade, ao ouvir um discurso vivo, como explica Adélia Bezerra de Meneses:

Não podemos esquecer da carga corporal que a palavra falada carrega. Na narrativa oral, a Palavra é corpo: modulada pela voz humana, e portanto carregada de marcas corporais; carregada de valor significante. Que é a voz humana senão um sopro (pneuma: espírito...) que atravessa os labirintos dos órgãos da fala, carregando as marcas cálidas de um corpo humano? A palavra oral é isso: ligação de sema e soma, de signo e corpo. A palavra narrada guarda uma inequívoca dimensão sensorial⁴⁶⁵.

Em segundo lugar, a história mostra que mudanças culturais trazem, nas origens, o receio de substituição do velho pelo novo, tendo ocorrido com o cinema em relação ao teatro, com a televisão em relação ao cinema, por exemplo; e que cada uma dessas modalidades de expressão da arte se adaptaram e se reinventaram para continuar existindo. No caso específico do livro, é bom lembrar da sua relação com a literatura e com o leitor. Aquela, depositária da imaginação, estruturada na forma de narração ou na forma de desvelamento do eu, proporciona identificação e estimula a participação deste entre as filigranas de seus espaços, sendo a configuração do objeto livro a razão mesma da sua permanência pelo contato físico que promove e pela interação que institui. Regina Zilberman argumenta que o livro encontrará sempre o seu nicho na lógica do capitalismo que poderá torná-lo mais elitizado ou, ao contrário, mediante as ameaças de desaparecimento, mais barato. Para a autora, a sobrevivência do livro é a sobrevivência da literatura, por isso “... contentemo-nos em experimentar os espaços infindáveis oferecidos pelo texto escrito, em papel sensível, o que acolhe nossas disposições e fantasias”⁴⁶⁶.

O livro possui uma diversidade de existências, sendo a eletrônica apenas uma delas, por isso Roger Chartier lamenta não termos mais acesso ao livro de rolo e defende o texto em seus vários suportes:

⁴⁶⁵ MENESES, Adélia Bezerra de. Do poder da palavra. *Folha de São Paulo*, 29/01/1988, p. 10.

⁴⁶⁶ ZILBERMAN, Regina. *Fim do livro, fim dos leitores?* São Paulo: Editora SENAC, 2001, p. 119.

No que diz respeito aos nossos dois mundos de hoje ... o mundo do texto impresso e o do texto eletrônico, vê-se que o mesmo problema se põe. É preciso assegurar a indestrutibilidade do texto pelo maior tempo possível, através da utilização do novo suporte eletrônico: deste ponto de vista, nem os discursos de denúncia nem os entusiasmos utópicos e às vezes ingênuos correspondem ao diagnóstico que se deve fazer. Ao mesmo tempo, para todos os textos cuja existência não começou com a tela, é preciso preservar as próprias condições de sua inteligibilidade, conservando os objetos que os transmitiram. A biblioteca eletrônica sem muros é uma promessa do futuro, mas a biblioteca material, na sua função de preservação das formas sucessivas da cultura escrita, tem, ela também, um futuro necessário⁴⁶⁷.

No que tange ao prazer do contato com o objeto livro, em tempos pós-modernos, temos a aposta da editora de Câmara Cascudo, ao publicar, com belíssimas ilustrações, na Coleção Contos de Encantamento, a partir de 2001, as obras *O marido da mãe d'água*, *A Princesa e o Gigante*⁴⁶⁸, *A princesa de Bambuluá*⁴⁶⁹, *O Papagaio Real*⁴⁷⁰, com o objetivo explícito de promover o encontro de um escritor tão importante com a geração de crianças do século XXI, época em que a linguagem visual, associada à linguagem verbal, mostra eficácia no processo de transmissão do conhecimento e formação de leitores, além de alçar altos patamares de requinte artístico. As ilustrações da premiada Cláudia Scatamacchia, em páginas inteiras, em aquarelas, bicos-de-pena, nuances do lápis de cor, aliam o rigor da técnica à sensibilidade para complementar e enriquecer o texto do autor mantido na íntegra, conforme a obra *Contos tradicionais do Brasil*, publicado pela primeira vez em 1946 (anexo 21).

É óbvio que essa aposta tem relação estreita com a questão econômica, não se ancorando, portanto, apenas num ato de fé das editoras brasileiras em aproximar o livro da criança, ao contrário, os altos investimentos estão em consonância com o retorno financeiro. Nesse sentido, todas as vertentes têm merecido atenção de autores, ilustradores e editores, para conferir à obra literária o status de arte de alto nível.

Nesse contexto, em plena era tecnológica, a vertente folclórica, inesgotável, continua como fonte de autores antigos, de autores já consagrados, como também de autores novos, pela possibilidade de manipulação artística sobre a vasta e diversa cultura brasileira. Falar de todos constitui-se tarefa difícil pela efervescência de publicações por um número cada vez maior de editoras⁴⁷¹. A título de exemplo, citemos Tatiana Belinky, integrante do

⁴⁶⁷ CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Editora UNESP, 1999, p. 153.

⁴⁶⁸ CASCUDO, Luís da. *O marido da Mãe D'Água; A princesa e o gigante*. São Paulo: Global, 2001.

⁴⁶⁹ _____. *A princesa de Bambuluá*. São Paulo: Global, 2003.

⁴⁷⁰ _____. *O papagaio real*. São Paulo: Global, 2004.

⁴⁷¹ Analisando recentes catálogos ilustrados de algumas, pudemos observar o destaque dado ao tema, vinculado aos nomes dos pioneiros Silvío Romero e Câmara Cascudo (Scipione e Global); aos termos cultura popular, memória, identidade (Paulinas); à ideia de nacionalidade e repertório cultural (Ática e Scipione); de preservação da tradição popular (Moderna) e de retomada do processo oral de transmissão das narrativas (Salamandra, Scipione, FTD, Ática).

movimento cultural brasileiro desde a década de 50, autora de peças teatrais, adaptações, traduções, premiada inúmeras vezes, desde sua estreia na literatura para crianças, em 1985, que tem conquistado público cativo, graças a uma produção de mais de cem livros. Como exímia contadora de estórias tem pesquisado no folclore brasileiro e no de outros países, como Rússia, Alemanha, China, Índia, Japão, Tibet etc., os temas populares como a esperteza, a inveja, o humor, a amizade, o embate entre o forte e o fraco, a derrota do diabo, presentes em *Quem parte e reparte...* e nas obras da Coleção Contos Populares (publicadas a partir de 2001), composta de: *O gato professor*, *O samurai e a cereja*, *O diabo e o Granjeiro*, *História de dois irmãos*, *As três respostas*, *O simplório e o malandro*, *Contanabos*, *o senhor das montanhas*, *O cocheiro erudito*, *O rei que só queria comer peixes*, *Vrishadarbha e a pomba e Kanniferstan*.

Na apresentação da coleção diz a autora que o conto popular aparece e se repete na antiquíssima literatura oral de todos os países e continentes, fato comprovado em *O gato professor* – apresentado como reconto de um conto chinês – também recolhido por Silvio Romero, em Pernambuco, e publicado como *A onça e o gato*⁴⁷². A explicação, segundo ainda Tatiana Belinky, está no fato dessas estórias traduzirem:

[...] com eloquência e poesia, os sonhos, os anseios, os lamentos, as esperanças, a eterna sede de justiça, castigo e recompensa e até vingança, de tantos e tantos povos, por mais distantes e diferentes que sejam. É interessante notar que as tramas e os ambientes podem ser bem diversos e até ‘exóticos’, mas certas situações, certas personagens e certos temas são muitas vezes recorrentes e semelhantes em todos, ou quase todos, os quadrantes e recantos da nossa cada vez menor Cosmonave Terra⁴⁷³.

Algumas obras de Ana Maria Machado e Ruth Rocha, publicadas na década de 80, foram re-editadas, com novos projetos editoriais, numa evidente preocupação por parte das editoras com o público atual, certamente com exigências diferentes do leitor daquele tempo. Referimo-nos à Coleção Conta de Novo que traz nas cinco narrativas uma veia popular tanto nas temáticas como no modo de narrar, porém é evidente a marca autoral. Exemplo disso é *O barbeiro e o coronel*⁴⁷⁴, com ilustrações de Michele Iacocca, cujo embate se dá a partir da pergunta feita pelo poderoso coronel ao humilde barbeiro: Quantos fios de cabelo existem na cabeça dele. Dá-se um encadeamento de bichos (rato, borboleta, siri, sapo, coruja), no melhor estilo acumulativo, com novos desafios como contar quantas folhas há na mata, quantos grãos de areia há na praia, quantas gotas-d’água há na lagoa etc.,

⁴⁷² *Contos populares do Brasil*, p.179.

⁴⁷³ BELINKY, Tatiana. *O gato professor*. São Paulo: FTD, 2001, s/n.

⁴⁷⁴ MACHADO, Ana Maria. *O barbeiro e o coronel*. São Paulo: FTD, 2003.

até a solução do conflito, graças à esperteza do barbeiro ao raspar a cabeça do coronel, ficando assim desobrigado de responder, libertando a todos do jugo do poderoso.

Já a coleção *Lê Pra Mim*, cujo entrelaçamento Literatura e Arte fica evidente nas ilustrações de Marilda Castanha e Suppa, objetiva formar leitores em doze clássicos, dentre os quais destacamos *Festa no céu*⁴⁷⁵, onde o leitor fica sabendo uma novidade: o urubu ficou fedorento de castigo por jogar o jabuti do alto e *O Veado e a Onça*⁴⁷⁶, com final diferente da primeira versão escrita por Silvio Romero, assim as novas versões citadas inserem-se na categoria do reconto, com acréscimos ou pequenas alterações.

Os títulos dessas coleções trazem subjacente a ideia de uma voz leitora cuja *performance* instala o encantamento entre leitores, pelo ouvir, como ocorria com as narrativas primordiais, quando contador e ouvintes integravam juntos espaço e tempo. Da mesma forma que no começo do século passado, a literatura escrita continua encampando o processo de narrativa oral para, através dos mediadores do livro, pela prática da leitura compartilhada da obra literária, formar gerações de leitores. Todavia, o apelo das editoras aos sentidos não se restringe à visão e à audição. A Coleção Banquete Folclórico, com quatro títulos da autora Lúcia Pimentel Góes, ilustrações ricas em cores e formas de Graça Lima e Roger Mello, aponta para o saber e o sabor através de parlendas, em *Quem faz os dias da semana?*⁴⁷⁷, de lengalengas, em *Vamos brincar com as palavras?*⁴⁷⁸, de fábulas e contos de encantamentos, em *Rodas e Bailes de Sons Encantados*⁴⁷⁹ e de assombrações, em *Assombrações da Água*⁴⁸⁰. Formando um painel variado de manifestações artísticas, as obras bebem nas matrizes europeia, africana e indígena, para revelarem-se em brasilidade, com riqueza estética, ludismo e fantasia, numa hábil fusão de linguagem formal e graciosa que, se não alimenta o corpo, alimenta o imaginário do leitor, diverte e faz pensar sobre a vida, o mundo e as pessoas.

A Coleção Do Arco da Velha traz parlendas, cantos e contos de Sílvio Romero⁴⁸¹, com ilustrações de Rosinha Campos, Jô Oliveira e Graça Lima, possibilitando ao leitor contemporâneo a fruição estética de narrativas atrativas e imagens sugestivas, além da recriação de versões da tradição oral, na linha da pesquisa da contribuição indígena, europeia e africana, como faz o dedicado autor à literatura popular, Rogério Andrade Barbosa, em *Três contos da sabedoria popular*. O texto bem escrito, fluente, sobre temas recorrentes como a

⁴⁷⁵ _____. *Festa no céu*. São Paulo: FTD, 2004.

⁴⁷⁶ _____. *O veado e a onça*. São Paulo: FTD, 2004.

⁴⁷⁷ GÓES, Lúcia Pimentel. *Quem faz os dias da semana?* São Paulo: Larousse do Brasil, 2005.

⁴⁷⁸ _____. *Vamos brincar com as palavras?* São Paulo: Larousse do Brasil, 2005.

⁴⁷⁹ _____. *Rodas e Bailes de Sons Encantado*. São Paulo: Larousse do Brasil, 2005.

⁴⁸⁰ _____. *Assombrações da Água*. São Paulo: Larousse do Brasil, 2006.

⁴⁸¹ Cf. o projeto editorial gráfico de ROMERO, Silvio. *Papagaio do Limo Verde*. Ilustrações de Rosinha Campos. São Paulo: Scipione, 2005.

esperteza, a sagacidade, a explicação de fenômenos, dialoga com imagens criadas pelo talento do ilustrador Rui de Oliveira, premiado nacional e internacionalmente, que usa “... tinta acrílica, lápis de cor sobre um fundo com cola e pigmento, o que possibilita a raspagem e a criação de texturas diversas”, explicações que dão a noção do tratamento artístico que vem sendo dado ao livro em plena era tecnológica⁴⁸². Do mesmo autor, vale a pena conferir o resultado da pesquisa realizada, desde 2002, sobre a literatura africana, através de várias obras, dentre as quais destacamos: *Como as histórias se espalharam pelo mundo*, *Contos Africanos para crianças brasileiras*, *Outros contos africanos para crianças brasileiras*, *Os três presentes mágicos* e *Três contos africanos de adivinhação*. Pelo valor estético, o autor tem recebido prêmios nacionais e internacionais.

Consta da mesma coleção, a recente obra de Tkaínã e Laura Bacelar, *Mãe-D'Água: uma história dos cariris*⁴⁸³, esta escritora paulista e aquele morador da aldeia cariri-chocó, às margens do rio São Francisco, nos limites de Porto Real do Colégio-Alagoas. Assim como as comunidades quilombolas maranhenses, os cariris mantêm suas tradições culturais, pescam artesanalmente, apesar de assistirem televisão e ouvirem rádios. Ao ler a estória de Orupadã Tinga e Mãe D'Água é possível aprender sobre costumes, ritos, ensinamentos, segredos de brasileiros-irmãos, sendo o objetivo expresso pela editora, ao publicá-la, após a coleta feita *in loco* pela pesquisadora: fortalecer a identidade da nação através do registro da memória.

Fazendo migrar personagens mitológicos do folclore brasileiro para a atualidade, Regina Chamlian e Helena Alexandrino, respectivamente, escritora com formação em Cinema e ilustradora com formação em Artes, indicada duas vezes ao Prêmio Hans Christian Andersen, criaram *Contos de espantar meninos*⁴⁸⁴, em dois volumes, cada um com três narrativas, onde mistério, suspense e aventura, captam o leitor pela magia do texto e riqueza das ilustrações de traços delicados e cores suaves, num diálogo complementar, e criam uma atmosfera lúdica e atrativa. A beleza plástica das obras e a estética textual garantiram vários prêmios nacionais e internacionais, numa demonstração do nível alcançado pela obra destinada à criança e ao jovem brasileiros.

As atitudes dos pioneiros em divulgar a tradição popular brasileira, para fortalecer a identidade do país, continua orientando publicações primorosas como *Viagem pelo Brasil em 52 histórias*, de Silvana Salerno, ilustrações de Cárcamo, em que o leitor pode conhecer

⁴⁸² BARBOSA, Rogério Andrade. *Três contos da sabedoria popular*. São Paulo: Scipione, 2005, p. 32.

⁴⁸³ TKAÍNÃ E BACELLAR, Laura. *Mãe-d'Água: uma história dos cariris*. São Paulo: Scipione, 2008.

⁴⁸⁴ CHAMLIAN, Regina. *Contos de espantar meninos*. vol. 1 e 2. São Paulo: Ática, 2006.

contos e lendas das cinco regiões, a maioria de Silvio Romero e Câmara Cascudo, objetivo esse expresso na apresentação: “O folclore, ou a cultura popular, é um dos modos de expressão que melhor refletem o pensamento, o sentimento e a atuação de um povo. Transmitido oralmente de geração a geração, ele ajuda a compor a memória da nação, e é a memória que nos dá consciência e auto-estima”⁴⁸⁵.

Tapas e beijos da comadre onça: um passeio pelo folclore, de Mary França e ilustrações de Eliardo França⁴⁸⁶, anuncia o tradicional embate entre a onça e os demais animais, em quatro contos conhecidos, porém a captação do nome de uma canção sertaneja, bastante divulgada pela mídia, pretende chamar a atenção do leitor, pela exploração do que está sedimentado no gosto popular, revelando também a dinâmica do mercado de não correr riscos. O ilustrador, considerado um dos renovadores da obra infantil, amplia o texto em significações e aguça a percepção visual, através de imagens em cores variadas e vibrantes.

Destacamos ainda Elias José cujo título também propõe resgatar a situação primeva de contação de estória – *Ao pé das fogueiras acesas* –⁴⁸⁷, em seis contos de autores como Sílvio Romero, Câmara Cascudo e Alberto da Costa e Silva, ilustrações de André Neves, cuja técnica mista, com colagem e tinta acrílica, enchem de cores e formas a imaginação do leitor, estimula o olhar e desenvolve a capacidade de percepção, tornando prazerosa a leitura da obra, escrita com maestria, ludicidade e leveza.

É pertinente lembrarmos, finalmente, sobre o objeto livro, uma questão da maior importância. Num país com as diferenças sociais como o nosso, reconhecemos ser o livro ainda um artigo de luxo para a grande maioria da família brasileira, de modo ser o programa PNBE indispensável no processo de formação de leitores. Criado em 1998, esse programa tem disponibilizado um acervo rico, diversificado, contemplando autores novos e tradicionais, representantes de todos os gêneros e tendências.

Com relação ao folclore, o PNBE traz obras publicadas no início do século XX, como *O olho torto de Alexandre*, de Graciliano Ramos e *A Garupa*, de Afonso Arinos, por exemplo, através do acervo Literatura em Minha Casa (2001-2003), cujas publicações contemplam num mesmo volume, ora várias obras de um mesmo autor como: *Bazar do folclore*, *Histórias que o povo conta* e *Histórias folclóricas de medo e de quebranto*, de Ricardo Azevedo; *ABC do lavrador e outros cantos*, de Sílvio Romero; *Proezas de João Grilo*, de João Ferreira de Lima; *Contos Tradicionais do Brasil para Crianças*, de Luís da

⁴⁸⁵ SALERNO, Silvana. *Viagem pelo Brasil em 52 histórias*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2007, p. 9.

⁴⁸⁶ FRANÇA, Mary. *Tapas e beijos da comadre onça: um passeio pelo folclore*. São Paulo: Global, 2006.

⁴⁸⁷ JOSÉ, Elias. *Ao pé das fogueiras acesas*. São Paulo: Paulinas, 2008.

Câmara Cascudo; *Um Saci no Meu Quintal: mitos brasileiros*, de Monica Stahel. Ora reúne numa mesma obra vários autores diferentes como *Histórias de Humor*, *Histórias daqui e dali*, *Faz de Conto*, *A Garupa e outros Contos* etc.

Porém, é preciso reconhecer que o fato do acervo chegar às escolas de todo o Brasil não significa garantias do processo de formação de leitores. Infelizmente, na concepção de muitos gestores das escolas, quanto mais guardado o acervo tanto melhor; e na concepção de muitos professores, ler literatura é perda de tempo, isso quando não constitui tarefa penosa, pela exigência de ler com fluência, ler com apreensão de significados e ler com objetivos, inclusive o prazer de ler única e exclusivamente.

Essa realidade foi diagnosticada na recente pesquisa de avaliação do PNBE, segundo a qual:

Uma característica tristemente representativa desses variados espaços e desenhos de ambientes de leitura esteve simbolizada pela chave – a síntese do inacessível, do inatingível –, que vedava inúmeros espaços e acessos: de salas de leituras, de bibliotecas, de armários, todos eles fechados, com portas escondendo o enigma atrás de muralhas intransponíveis ao acesso e fruição dos usuários – estudantes, professores, comunidade. [...] Algumas escolas acusaram o recebimento da coleção Biblioteca do professor, que incluiu títulos adequados à formação contínua, porém os relatos indicavam que os professores quase não liam e/ou estudavam a partir deles. O tempo parcelado do trabalho docente, a falta de tempo para a leitura – que relacionam à multiplicidade de tarefas requeridas nas escolas e a necessidade de trabalhar em mais de uma instituição – aliados à frágil condição de leitores que detêm, pareciam ter grande responsabilidade nessa situação⁴⁸⁸.

Na contramão do quadro acima, o pressuposto do processo de formação de leitores é que o conhecimento de referencial teórico sobre leitura, sobre literatura infantil e juvenil e a intimidade com obras literárias que o mercado editorial brasileiro oferece, é condição *sine qua non* para o professor constituir-se leitor criterioso, criativo e, sobretudo, crente nas amplas possibilidades do texto literário, enquanto fruto de um trabalho estético com e sobre a linguagem, que são: mediar o conhecimento em várias áreas, desenvolver a sensibilidade estética, suscitar emoção, alimentar o imaginário e promover o prazer.

Foi com essa convicção que desenvolvemos, numa escola pública de Caxias-MA, um projeto de formação de leitores, objeto da nossa dissertação de mestrado, posteriormente publicada. O contato das crianças, em fase de alfabetização, com obras literárias, possibilitou-lhes um aprendizado significativo, envolvente e produtivo como revelaram seus textos orais e escritos. O redimensionamento da prática dos professores, com vistas a dotar-lhes de uma

⁴⁸⁸ BRASIL. Ministério da Educação. *Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE): leitura e bibliotecas nas escolas públicas brasileiras*. Secretaria de Educação Básica. Brasília: MEC, 2008, p. 86 e 101.

competência leitora, favoreceu um trabalho em que alfabetizar e letrar com sentido é dotar o processo de aprendizagem com uma dimensão humana, social e crítica, portanto, ter o estatuto de leitor é condição indispensável para o professor intermediar práticas leitoras efetivas e afetivas, isto é:

[...] a efetivação de práticas pedagógicas que tenham a literatura como alicerce impõe, necessariamente, a inserção do professor num processo contínuo de formação, que possibilite o desenvolvimento da sensibilidade para a múltipla natureza da linguagem escrita, a conscientização do papel de formador de leitores, o acompanhamento do movimento efervescente do mercado editorial, e, numa extensão mais ampla, o compromisso com práticas de leitura transformadoras que formem crianças e jovens críticos e atuantes [...]⁴⁸⁹.

Contudo, a formação continuada do professor somente é possível se o PNBE for articulado com programas como o Programa Nacional de Incentivo à Leitura/PROLER cuja vertente primeira é possibilitar: “...a troca de experiências e conhecimentos visando à reflexão crítica e ao estudo e a sua permanente recriação a partir das produções que têm sido desenvolvidas sobre o que é ser profissional-leitor e, conseqüentemente, promotor de leitura”⁴⁹⁰.

A importância do folclore também é reconhecida por órgãos internacionais ligados à formação de leitores como o CERLALC-Centro Regional para o Fomento do Livro na América Latina e Caribe, através da obra *Contos Populares para Crianças da América Latina*, publicada em 2000, em parceria com uma editora brasileira, que contempla histórias tradicionais dos povos latinos-americanos, incluindo o Brasil.

A trajetória percorrida nesse trabalho permite, para além de reflexões sobre a importância do folclore nacional como fortalecimento da identidade brasileira, pensar sobre o livro, a leitura e a formação de leitores. Antes o contar e o ler em voz alta alimentava o encontro com o Outro, no convívio familiar; depois a leitura inscreve-se em outros espaços (escola, igreja, universidade), incorpora outros sujeitos, promove outras interações sociais, com finalidade pedagógica; finalmente, nas sociedades contemporâneas, embora feita em espaços públicos (biblioteca, ônibus, metrô etc.), assume caráter privado, reforçado, na última década, pelo avanço da tecnologia.

Todavia, essas vivências não são excludentes, mas complementares, apontam variados modos de ler, defendido no amplo conceito de leitura por Paulo Freire, e todas

⁴⁸⁹ MAIA, Joseane. *Literatura na formação de leitores e professores*. São Paulo: Editora Paulinas, 2007, p. 182.

⁴⁹⁰ PROGRAMA NACIONAL DE INCENTIVO À LEITURA-PROLER: 10 anos: 1992-2002: concepções, diretrizes e ações. Ministério da Cultura, Rio de Janeiro, 2002, p. 10.

alimentam o imaginário pela palavra. Desse modo, no caso de Caxias-MA, por exemplo, cabe aos professores das comunidades promoverem o encontro entre crianças e jovens com contadores de histórias, inclusive para prepará-los para a leitura das obras literárias disponibilizadas pelo PNBE, com vistas a analisar a circularidade, o valor, a estética desses enredos e discutir as temáticas veiculadas que tratam da existência humana. Com a contação de histórias, com a prática da leitura compartilhada, em voz alta, pelo professor, pelo aluno, resgatar-se-á essa forma de transmissão do conhecimento - herança do nosso passado histórico.

A literatura oral (graças à memória de homens e mulheres) e a literatura escrita (graças à criatividade de autores e autoras) estão à espera do encontro com ouvintes, com leitores e com navegadores.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Algumas obras literárias de Joel Rufino dos Santos foram importantes para os argumentos e exemplos acerca da criatividade e do valor da literatura popular, entretanto, se, por alguma razão, não as tivéssemos utilizado, bastaria a citação seguinte para contrairmos significativo débito com o autor: “Literatura é o nome que damos em nossa cultura à arte de encantar com palavras”⁴⁹¹. A frase concisa, breve, objetiva, mostra um dos campos semânticos com o qual literatura se relaciona (a cultura), não deixa dúvida sobre seu estatuto (é arte), fala do seu efeito sobre o Homem (encanta) e revela sua matéria (as palavras). Simples assim.

Na sequência das considerações sobre o conceito de literatura, afirma o autor que o fato de estarmos inseridos numa cultura letrada, a fusão literatura e escritura nos leva a reconhecer como tal apenas o que se apresenta na forma escrita, ignorando a capacidade de encantar também da literatura oral – esse “estranho e misterioso cânone para o qual não fomos iniciados”. O que o autor denuncia, infelizmente, configura-se como verdade, extensiva a esta pesquisadora que somente tinha olhos para a poesia escrita. Assim, a presente pesquisa foi uma oportunidade de nos iniciarmos nessa literatura, densa, diversa, rica de significados e de conhecimentos sobre homens e mulheres, numa prova de que realmente “...a literatura pode dizer sobre a vida algo além do que diz a ciência”⁴⁹².

Da mesma forma, possibilitou-nos um novo olhar sobre a literatura infanto-juvenil, na medida em que o viés folclórico, com ênfase no conto popular, mostrou como temas, imagens e personagens, embora relacionados a antigas tradições, cujas raízes remontam a tempos imemoriais, tratam de questões humanas e atualizadas. Convictas estamos, portanto, de que o termo popular é, conforme Paul Zumthor, “a tendência a alto grau de funcionalidade das formas, no interior de costumes ancorados na experiência cotidiana, com desígnios coletivos e em linguagem relativamente cristalizada”⁴⁹³.

Como dissemos na introdução, iniciamos esse estudo com o pressuposto de que as comunidades remanescentes de quilombolas cultivavam outros bens culturais além do baião. A Festa do Divino Espírito Santo (Quilombo Cana Brava das Moças e Lagoa do Mariano), a Festa de Santos Reis (Quilombo Olho D’Água do Raposo) e as estórias coletadas (nos quatro quilombos) são a prova incontestada de como a tradição de fato é respeitada por homens,

⁴⁹¹ Santos, Joel Rufino dos. *Quem ama literatura não estuda literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008, p. 134.

⁴⁹² *Idem. Ibidem.* p. 103.

⁴⁹³ *A letra e a voz: a literatura medieval*, p. 119.

mulheres e crianças que ali moram. Quanto ao viver em comunidade, tendo a questão da terra como elo a manter o espírito coletivo, nas suas lutas e conquistas, é o exemplo mais contundente de como a existência das pessoas pode ser mais humana, solidária, em tempos de individualismo tão cultuado⁴⁹⁴. Embora haja saudosismo de uma época de antigos costumes, não restam dúvidas de que a vivência comunitária, fortalecida pelas relações de parentesco, de vizinhança, de amizade, favorece a prática da contação de estórias..

O contexto histórico das comunidades revela o descompasso entre suas demandas e seus direitos, garantidos por lei – a posse da terra – disputada por grileiros, fazendeiros e minilatifundiários e as ações dos órgãos que efetivamente devem torná-los uma realidade, graças à morosidade burocrática. O Programa Brasil Quilombola, criado em 2004, anunciado pelo governo federal (em parceria com os governos estadual e municipal), num discurso fundamentado em dados históricos fornecidos pela intelectualidade que pesquisa o assunto, com rara exceção de algumas ações, presta-se mais para manter a propaganda do governo nos sites eletrônicos do que promover os avanços necessários à promoção da cidadania e da vida digna para os remanescentes de quilombolas.

As análises apontam problemas variados. O programa envolve 23 ministérios e depende de parcerias com Eletrobrás, Petrobrás, CEF, Fundação Universidade Brasília etc., ainda assim, e talvez por isso mesmo, não gasta o orçamento que viabilizaria alcançar as metas propostas. O Relatório de Gestão do Programa Brasil Quilombola-2008 é claro: "em decorrência das fases processuais não terem chegado ao estágio final, os recursos do orçamento de 2008 não puderam ser utilizados"⁴⁹⁵. Segundo o mesmo site:

A situação se estende também a outros programas federais destinados às comunidades remanescentes de quilombos, como é o caso de programas relacionados à cultura. Em 2008, mais de R\$ 20 milhões foram autorizados para fomentar projetos da cultura afro-brasileira, mas apenas 2 milhões foram liquidados, segundo dados da Execução Orçamentária 2008⁴⁹⁶.

Para a antropóloga Daniela Perutti, da Comissão Pró-Índio de São Paulo (CPI-SP), a lentidão dos processos de titulação das terras se intensificou com a publicação da Instrução Normativa nº 49/2008, do INCRA. "Por meio dessa medida, o governo patrocinou

⁴⁹⁴ Recentemente, o Sr. Antônio Paulino dos Santos, do Quilombo Mandacaru dos Pretos, nos convidou para "festejar" na comunidade, dia 22 de dezembro de 2009, a conclusão de um poço artesianos – luta antiga desde 2007.

⁴⁹⁵ Disponível em: <<http://www.reporterbrasil.org.br>>. Acesso em: 07/12/2009.

⁴⁹⁶ *Idem*.

um dos maiores retrocessos no que diz respeito à garantia dos direitos territoriais das comunidades quilombolas” (anexo 22).

Essa problemática é intensamente discutida nas comunidades e com os visitantes. Se a atitude inicial, para com essa pesquisadora, foi de desconfiança, depois, cedeu lugar ao desejo explícito de colaborar com nosso trabalho, por vê-lo como oportunidade de fortalecimento de suas ações. Exemplo disso, foi a solicitação das fotos tiradas, durante a pesquisa, para fazerem um painel em encontros da ACONERUQ; de colaboração num futuro documentário; de intermediação, junto à Prefeitura Municipal de Caxias, para a republicação do livro PROJETO NOVA CARTOGRAFIA SOCIAL DA AMAZÔNIA e do recente pedido de brinquedos para a festa de Natal (anexo 23).

Vimos, ainda, através de suas histórias que as reminiscências da escravidão vividas por seus ancestrais continuam vivas, com riqueza de detalhes, na memória de muitos moradores, cabendo aos educadores lançarem mão desse registro oral, aproximando escola e comunidade, para enriquecer o currículo do Ensino Fundamental e do Ensino Médio no Estado do Maranhão, como também aos historiadores da Universidade local empreenderem pesquisas, criarem grupos de estudos, para registro e posterior publicação.

Mas para centrar nas narrativas coletadas, é pertinente trazer novamente a pergunta com que iniciamos a pesquisa: o que revelam as estórias acerca das comunidades? Afinal, acreditamos, como Oswaldo Xidieh, já citado, que a elaboração oral, por mais que evoque simples divertimento, encerra algo de utilidade, de preceito e de normas, por essa razão o folclore é um fenômeno social.

Primeiro, de fato o contar estórias não se constitui um processo aleatório, desconectado de outros fazeres, pelo contrário, insere-se organicamente no conjunto de práticas sociais, veiculando valores, crenças, desejos, medos e sonhos, como comprovaram seus enredos. Lembrando de que o acesso à cultura popular viabiliza-se pela memória, porém, não sendo exclusivamente individual, ela, nas palavras de Lima, “instaura-se antes, sob a égide institucionalizada do social, e se represa no interior de uma tradição que a abriga”⁴⁹⁷.

Segundo, a variedade dos contos (de encantamento, de exemplo, de animais, facécias, demônio logrado, adivinhação, natureza denunciante, acumulativo e do ciclo da morte), além de mitos, lendas e causos, confirma a tese de Câmara Cascudo sobre a literatura oral: “..ela é viva e sonora, alimentada pelas fontes perpétuas da imaginação, colaboradora da criação primitiva, com seus gêneros, espécies, finalidades, vibração e movimento, continua,

⁴⁹⁷ *Conto popular e comunidade narrativa*. p. 97.

rumorosa e eterna, ignorada e teimosa, como rio na solidão e cachoeira no meio do mato”⁴⁹⁸. Não temos dúvidas de que, voltando às comunidades, novas estórias ouviremos.

As versões maranhenses, comparadas com outras coligidas por oralistas brasileiros, mostram que as fontes dos contadores é a tradição oral que, atualizada, com as cores locais, articula-se aos anseios das comunidades onde circulam. Portanto, longe da ideia de vestígio, de antigo, a tradição – elemento constante do folclore – caracteriza-se pela permanente invenção. É um elo de continuidade entre passado e presente, porém nisso não há gratuidade. Ao contrário, como expressão de cultura, confirma Renato Almeida:

O folclore traduz a experiência da vida coletiva, revela as atitudes do grupo e espelha os modos de ser da comunidade, exatamente pelas funções que preenche. Resulta de uma mentalidade primitiva ou popular e incorpora sua concepção das coisas na razão de ser da própria existência. São modos de pensar, sentir e agir que determinam o comportamento dos grupos onde se perpetuam. São fatos vivos e em perpétua transformação, ligados ao passado, adaptando-se continuamente ao presente e cumprindo sempre o seu destino de atender a necessidades mágicas, religiosas, artísticas, econômicas, médico-sociais, lúdicas, etc., dos seus portadores. Seu caráter é persistir, modifica-se sem cessar, faz empréstimos e trocas, ajusta-se, transmuda-se para sobreviver e traz consigo resíduos imemoriais das forças primitivas, terror, magia, superstição, em cujo meio se precipitam essências imanentes da sabedoria humana⁴⁹⁹.

Comprovam o que afirma o autor da citação acima, as temáticas, profundamente humanas, que versam sobre a busca do conhecimento, da realização amorosa e financeira; sobre o tradicional embate entre o velho e o novo, o fraco e o forte, o bem e o mal; sobre a relatividade das coisas; sobre comportamentos regidos por uma moral, questionável em várias circunstâncias, mas relacionada ao viver aqui e agora, enfim, às questões concretas da vida. Além de sua função essencialmente lúdica, certamente reside aí o caráter formador e universalizante do conto “uma vez que incide sobre valores angulares retransportados ao cotidiano regional, em sintonia com a experiência da tradição”⁵⁰⁰.

Terceiro, com assumida ficcionalidade e o advento do maravilhoso, as narrativas coletadas apresentam-se com força estilística suficiente para cativar um público ouvinte, pelo interesse e pelo fascínio que despertam. A roda que se formava durante as visitas realizadas para gravação das estórias demonstra isso. O riso ao final, em palestras realizadas, quando socializamos alguns destes contos não deixam dúvidas sobre o nível de criação artística que estamos lidando, não esquecendo de que o fato de a maioria constituírem-se facécias colabora mais ainda para sua recepção.

⁴⁹⁸ *Literatura oral no Brasil*, p. 25.

⁴⁹⁹ *A inteligência do folclore*, pp. 43-44.

⁵⁰⁰ *Conto popular e comunidade narrativa*, p. 98.

Por fim, Paul Zumthor já dizia que o menestrel, o recitador, o leitor público, e acrescentaríamos, o contador de histórias, pela palavra, torna interpretável o vivido, sendo no dizer poético que a linguagem torna-se verdadeiro signo das coisas e, simultaneamente, significante dela mesma⁵⁰¹. A tradição é a palavra retomada. É o meio eficaz de verbalizar experiências, no tempo (ainda que fictício) e no espaço, e de fazer participar o ouvinte que tem a oportunidade de objetivar as imagens veiculadas nas narrativas, reverberadoras de sentidos legitimados em saberes. A palavra ouvida é um conhecimento contido no convite da voz. A análise dos enredos, das temáticas e das imagens apresenta-se como aproximação desse conhecimento.

No que se refere às obras escritas, enquanto recriação individual da tradição oral, trazemos mais uma vez a seguinte indagação: por que essas narrativas são escolhidas, publicadas e republicadas sob o nome de literatura popular e depois literatura infanto-juvenil? O primeiro nome guarda a redundância necessária, na medida em que indica ser a origem das histórias uma origem não identificada porque variada (portuguesa, indígena, africana, bem como de outros povos), misturada, não possui autoria, é contada pelo povo. Centrada na oralidade, veicula temas universais, relacionados à vida das pessoas, por isso, compartilháveis em qualquer época e lugar. Ao lidar com a subjetividade, conflitos e ambigüidades, essa literatura é detentora de comunicabilidade capaz de atingir pessoas de todas as idades, além disso, as preocupações com a infância fizeram-na migrar, com as devidas adaptações, para integrar a formação de crianças e jovens, com o nome de literatura infantil.

No Brasil, o percurso histórico comprova que a genuína literatura infanto-juvenil nasce a partir da apropriação dessa matéria folclórica, com determinadas feições estilísticas: o nacionalismo como roupagem, o maravilhoso ao lado dos primeiros indícios de realismo; personagens representativos de um comportamento ético; e temáticas tradicionais. Centrada na figura de Figueiredo Pimentel, esse momento (final do século XIX) caracteriza-se pela tentativa de firmar uma identidade nacional, consolidar o projeto de um Brasil moderno que fosse desvinculado definitivamente de Portugal, tudo isso capitaneado pela escola. Zilberman e Lajolo, com propriedade, sintetizam esse momento:

⁵⁰¹ *A letra e a voz: a literatura medieval*, p.74.

No cômputo geral, as primeiras décadas republicanas assistiram à formação da literatura infantil brasileira na condição de gênero. E, se foi o fortalecimento da escola enquanto instituição e as campanhas cívicas em prol da modernização da imagem do País que forneceram as condições para sua gênese, os mesmos fatores são responsáveis pelo lastro ideologicamente conservador dessa literatura⁵⁰².

O momento posterior, o século XX, tem como figura emblemática o escritor Monteiro Lobato, considerado o pai da nossa literatura, através de um projeto literário tornado concreto no conjunto de sua obra, no qual insere-se também a temática folclórica. Formador de gerações de leitores, o legado do autor é considerado herança cultural para escritores da atualidade como Ana Maria Machado ao avaliar o papel que a história literária lhe reserva e comentar sua principal característica:

[...] lá pelos anos 20, nós tivemos Monteiro Lobato, em cuja obra a passagem do real ao maravilhoso tinha a naturalidade de quem respira. Para ele nunca foram necessários os recursos do sonho, da varinha de condão, do anel ou lâmpada mágica, do tapete voador... Tinha um processo muito mais eficiente: o faz-de-conta! Pronto! Já estava! E nunca abusou desse recurso. Sabia perfeitamente dosar a economia interna de seu relato, numa coerência narrativa que só pode ser explicada por alguma expressão semelhante a ‘qualidade literária’⁵⁰³.

Quanto à questão estética, é indiscutível que o trabalho com/sobre a linguagem levado a efeito por vários autores/autoras e ilustradores/ilustradoras, durante todo o século passado, colocou a literatura brasileira no mesmo patamar das literaturas ocidentais. Nesse sentido, a matriz folclórica, ao possibilitar reflexões sobre a busca da identidade, do autoconhecimento e da felicidade, num eterno retorno, apresenta-se fecunda e inspiradora, pois enquanto universo literário faz o leitor “...reconhecer, com discernimento crítico, a cultura nacional, a história do seu país e o comportamento típico da sociedade a qual ele pertence”⁵⁰⁴.

O fato de a obra infantil conjugar linguagem literária, simbolismo, falar ao imaginário da criança e, ainda, tangenciar suas experiências constitui razão mais do que suficiente para defendermos a literatura como o texto, por excelência, indispensável à formação cultural da infância e juventude de um país. Por isso, a análise das obras escritas responde outra pergunta: quais os preceitos éticos e estéticos imbricados nas narrativas que são relacionados à formação de crianças e jovens leitores? As estórias recriadas, republicadas,

⁵⁰² *Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos*, p. 21.

⁵⁰³ MACHADO, Ana Maria. *Texturas: sobre leituras e escritos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 56.

⁵⁰⁴ RESENDE, Vânia Maria. *Literatura infantil e juvenil: vivências de leitura e expressão criadora*. São Paulo: Saraiva, 2001, p. 197.

que integram coleções e acervos escolares, são emancipadoras do ponto de vista estético, visto que em todas, a palavra, com o estatuto de literatura, pelo teor ambivalente, abre possibilidade para interpretações plurais ou ainda, do ponto ético, como arte que é, “...fortalece o potencial de cada ser, revelando sua originalidade, estimula sua expressão e respeita iniciativas diferenciadas que dão espaço a preferências, gostos, tendências e habilidades individuais”⁵⁰⁵. Reside nesse aspecto o poder humanizador da literatura.

Resumindo, articulando o maravilhoso, a fantasia e a realidade, com temas diversificados e bastante atuais, com modos criativos de narração, com uma linguagem rica em jogos de palavras e, ainda, com o auxílio da ilustração, que tem elevado o livro ao estatuto de obra de arte, podemos afirmar que, do ponto de vista cultural, o século XX trouxe a maioria plena à literatura infanto-juvenil brasileira.

Com tal reconhecimento, com o alto número de publicações aqui e no exterior, as premiações nacionais e internacionais, bem como a aliança cada vez mais fortalecida entre literatura e o projeto de formação de leitores, via instituição escolar, chegamos à era da internet, cujo suporte impõe modos diferentes de recepção da obra literária. É mais um recurso disponibilizado para minimizar o problema do acesso ao texto escrito.

Porém, aí reside um paradoxo. Em pleno século XXI, o Brasil caminha a passos lentos rumo à democratização da leitura. Em que pese a lei nº 10.753, de 30 de outubro de 2003, que institui a Política Nacional do Livro e o Plano Nacional do Livro e da Leitura-2006, que articula ações e projetos desenvolvidos pelos governos federal, estadual e municipal e pela sociedade, a realidade nacional ainda se apresenta a uma distância considerável das condições concretas para formar leitores. Magda Soares, num artigo curto, porém bastante esclarecedor sobre a situação da leitura no país, comprova, inclusive com dados estatísticos, que não temos ainda plena democracia cultural no que se refere à distribuição equitativa do direito à leitura, face aos obstáculos de natureza estrutural e econômica, como número reduzido de bibliotecas pública e escolar, poucas livrarias etc. A gravidade desse estado de carência ganha amplitude porque acreditamos como a autora que:

A leitura literária democratiza o ser humano porque mostra o homem e a sociedade em sua diversidade e complexidade, e assim nos torna mais compreensivos, mais tolerantes – compreensão e tolerância são condições essenciais para a democracia cultural.

A leitura literária democratiza o ser humano porque traz para seu universo o estrangeiro, o desigual, o excluído, e assim nos torna menos preconceituosos, menos alheios às diferenças – o senso de igualdade e de justiça social é condição essencial para a democracia social.

⁵⁰⁵ *Idem. Ibidem.* p. 99.

A leitura literária democratiza o ser humano porque elimina barreiras de tempo e de espaço, mostra que há tempos para além do nosso tempo, que há lugares, povos e culturas para além da nossa cultura, e assim nos torna menos pretensiosos, menos presunçosos – o sentido da relatividade e da pequenez de nosso tempo e lugar é condição essencial para a democracia cultural.⁵⁰⁶

Nesse trabalho, as narrativas orais foram interpretadas e, ao mesmo tempo, interpretantes, enquanto discurso literário, sociocultural, de cunho simbólico. Adentrar nas comunidades, conhecer os narradores e ouvi-los, trouxe-nos de volta a infância, vivida no interior, onde experimentamos a lúdica experiência de ouvir estórias à noite. Por outro lado, tomar conhecimento do modo de vida daquelas pessoas nos fez pensar como somos alheios aos problemas sociais tão próximos da nossa realidade.

Quanto às obras escritas analisadas, várias foram relidas, outras foram lidas pela primeira vez. Por isso, é oportuno trazer a pergunta feita por Vânia Resende ao analisar a questão do afeto na obra infantil: O que a literatura pode por nós? A autora afirma ser possível ao leitor refazer o percurso existencial para reconfirmar contradições e redescobrir a si mesmo⁵⁰⁷. Em certos momentos, estabelecemos vínculos tão profundos com a(s) obra(s) analisada(s) que sentíamos tristeza por deixá-la(s), para darmos prosseguimentos ao trabalho, sentimento que somente nos demos conta após a leitura de *O misterioso rapto de Flor-de-Sereno*. Isso é possível porque, pela leitura, mergulhamos nas teias do universo da obra de tal modo que há identificação/não identificação com personagens, com as coisas que diz e faz; o narrador pode nos fazer desfrutar um gozo antes desconhecido; o enredo pode nos levar a sentir emoções que a própria realidade não despertara. Quando habitamos nesse universo, o mundo passa a ser visto e sentido de outra forma, sob outro ângulo, com outras avaliações. A plena consciência disso nos leva à conclusão de que os adjetivos (infantil e juvenil) não fazem o menor sentido. As obras analisadas são literatura. Divertem. Humanizam.

O que podemos através da literatura? Pergunta ainda a mesma autora. Podemos e devemos compartilhá-la com crianças e jovens. A razão é simples: não há educação, no sentido pleno da dimensão do aprender, ser sensível, ético e tolerante, fora dessa decisão. Nesse sentido, o professor precisa ter a convicção de que ler literatura é uma experiência de nomeação, de conhecimento de si e do outro. Ler literatura é uma maneira de aprender através da palavra mais subjetiva possível. Entretanto, bradar um discurso apologético sobre leitura e literatura é dispensável, pois o exemplo tem que falar por si.

⁵⁰⁶ SOARES, Magda. Leitura e democracia cultural. IN: SANTOS, Maria Aparecida Paiva Soares dos. (org.) *Democratizando a leitura: pesquisas e práticas*. Belo Horizonte: Ceale/Autêntica, 2008, pp. 31-32.

⁵⁰⁷ *Literatura, afeto, memória*, pp. 81-83.

Reconhecemos a dificuldade de relatar uma experiência que precisa transitar do âmbito da subjetividade para o âmbito científico, na forma de tese, cujas exigências científicas descartam marcas da interioridade povoada de limites, dúvidas, sentimentos díspares e emoções diversas. Talvez, seja essa a razão de retomarmos a metáfora do ato de tecer contido no título desse trabalho⁵⁰⁸. Quem já assistiu ao trabalho das rendeiras, escolhendo os fios para traçarem imagens, reconhece nessa atividade uma analogia com o ato de escrever. Escolhemos as palavras. Uma vez escolhidas, buscamos as combinações de sentidos. Ponto a ponto, enfim, o texto é tecido. É o dizer materializado, com todos os embates advindos do ato de escrever, pois como ensina Rainer Maria Rilke: “As coisas estão longe de ser todas tão tangíveis e dizíveis quanto se nos pretenderia fazer crer; a maior parte dos acontecimentos é inexprimível e ocorre num espaço em que nenhuma palavra nunca pisou”⁵⁰⁹.

Ana Maria Machado, no artigo *O Tao da teia – sobre textos e têxteis*⁵¹⁰, relaciona o ato de fiar, de tecer, de bordar com o ato de narrar. A nosso ver, depois de ouvirmos as histórias nas comunidades remanescentes de quilombolas, depois de lermos as obras de vários autores e autoras, o texto aqui finalizado não deixa de ser uma narrativa no sentido de escolher, selecionar, encadear para arrematar o ponto final.

⁵⁰⁸ Já utilizamos a palavra tecer em nossa dissertação de mestrado, em dois tópicos: quando referimo-nos aos referenciais teóricos sobre leitura/literatura na prática do professor e quando mencionamos as dificuldades e descobertas da experiência desenvolvida com alfabetização.

⁵⁰⁹ RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta e a canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke*. São Paulo: Globo, 2001, p. 25.

⁵¹⁰ *Texturas: sobre leituras e escritos*, pp. 11-51.

REFERÊNCIAS

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *De vôos e ilhas: literatura e comunitarismos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____. (org.) *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

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

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. *Terras de quilombo, terras indígenas, “babaçuais livres”, “castanhais do povo”, faxinais e fundos de pastos: terras tradicionalmente ocupadas*. Manaus: PPGSCA- UFAM, 2006.

ALMEIDA, Maria Inês e QUEIROZ, Sônia. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte, Autêntica/FALE/UFMG, 2004.

ALMEIDA, Renato. *Vivência e projeção do olclore*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1971.

_____. *Inteligência do folclore*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana/MEC, 1974.

ALMEIDA, Sônia. *Penumbra*. São Luís-MA: LITHOGRAF, 1999.

AL-MUKAFA, Ibn. *Calila e Dimna*. Rio de Janeiro: Editora RECORD, s/d.

ARAÚJO, Mundinha. *Em busca de Dom Cosme Bento das Chagas – Negro Cosme: tutor e imperador da liberdade*. Imperatriz-MA: Ética, 2008.

ARROYO, Leonardo. *Literatura infantil brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1990.

ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. Prefácio. IN: ARAÚJO, Maria Raimunda (org.). *Documentos para a história da Balaiada*. São Luís: FUNCMA, 2001.

AVALEZA, Manuel. *Interpretando algumas fábulas de Esopo*. Rio de Janeiro: Thex Editora, 2003.

AZEVEDO, Ricardo. *Como o ar não tem cor, se o céu é azul? Vestígios dos contos populares na literatura infantil*. Dissertação de Mestrado, USP, 1998.

_____. Texto e imagem: diálogos e linguagens dentro do livro. IN: SERRA, Elizabeth D’Angelo (org.) *30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1998.

_____. *Histórias folclóricas de medo e de quebranto*. São Paulo: Scipione, 1996.

_____. *Histórias que o povo conta*. São Paulo: Ática, 2002.

- _____. *Cultura da terra: o livro de folclore da Cargill*. São Paulo: Fundação Cargill, 2003.
- _____. *Armazém do folclore*. São Paulo: Ática, 2004.
- _____. *Meu livro de folclore*. São Paulo: Ática, 2004.
- _____. Formação de leitores e razões para a literatura. IN: SOUZA, Renata Junqueira de (org.) *Caminhos para a formação do leitor*. São Paulo: DCL, 2004.
- _____. *Contos de bichos do mato*. São Paulo: Ática, 2005.
- _____. Aspectos instigantes da literatura infantil e juvenil. IN: OLIVEIRA, Ieda de (org.). *O que é qualidade em literatura infantil e juvenil? Com a palavra, o escritor*. São Paulo: DCL, 2005.
- _____. *Contos de espanto e alumbramento*. São Paulo: Scipione, 2006.
- _____. *No meio da noite escura tem um pé de maravilha!* São Paulo: Ática, 2007.
- _____. Conto popular, literatura e formação de leitores. IN: SILVA, René Marc da Costa (org.) *Cultura popular e educação*. Salto para o futuro/ MEC. Brasília, 2008.
- _____. *Elos entre a cultura popular e a literatura*. Disponível em <http://www.ricardoazevedo.com.br>
- BACHELARD, Gastón. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BARBOSA, Maria Tereza Amodeo. Por uma mitologia poética dos contos de fadas no Brasil. IN: *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 26, n. 3, setembro de 1991.
- BARBOSA, Rogério Andrade. *Como as histórias se espalharam pelo mundo*. São Paulo: DCL, 2002.
- _____. *Três contos da sabedoria popular*. São Paulo: Scipione, 2005.
- _____. *Três contos africanos de adivinhação*. São Paulo: Paulinas, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora UNESP, 1993.
- _____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: UNB, 2008.
- BELINKY, Tatiana. *O diabo e o granjeiro*. São Paulo: FTD, 2001.
- _____. *O gato professor*. São Paulo: FTD, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- _____. *Na terra das fadas: análise das personagens femininas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- BOFF, Leonardo. *O casamento entre o céu e a terra: contos dos povos indígenas do Brasil*. Rio de Janeiro: Salamandra, 2001.
- BONAVENTURE, Jette. *O que conta o conto?* São Paulo: Paulus, 1992.
- BOSI, Alfredo. *A dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BRAGA, Teófilo. *Contos tradicionais do povo português*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998, vol.1.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é folclore*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- BRASIL. *Constituição*. Brasília, Senado Federal, 1988.
- BRASIL. Ministério da Educação. *Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE): leitura e bibliotecas nas escolas públicas brasileiras*. Secretaria de Educação Básica. Brasília: MEC, 2008.
- BRUNO, Haroldo. *O misterioso rapto de Flor-de-Sereno*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1979.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Literatura: história e texto*. São Paulo: Saraiva, 1999.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- _____. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARVALHAL, Tânia. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2004.
- CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. *Literatura infantil: estudos*. São Paulo: Editora Lótus, 1980.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1978.
- _____. *Dicionário do folclore brasileiro*. BH, Itatiaia; SP: USP, 1988.
- _____. *Contos tradicionais do Brasil*. São Paulo, Global, 2004.
- _____. *O papagaio real*. São Paulo: Editora Global, 2004.
- _____. *O marido da Mãe D'Água; A princesa e o gigante*. São Paulo: Global, 2001.

_____. *A princesa de Bambuluá*. São Paulo: Global, 2003.

CAVACAS, Fernanda. Mia Couto: palavra oral de sabor cotidiano/palavra escrita de sabor literário. IN: CHAVES, Rita e MACÊDO, Tânia. *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006.

CECCANTINI, João Luís C.T. Perspectivas de pesquisa em literatura infanto-juvenil. IN: *Leitura e Literatura infanto-juvenil*/ João Luis C.T. Ceccantini (org.). São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis, SP, ANEP, 2004.

CHAMLIAN, Regina. *Contos de espantar meninos*. vol. 1 e 2. São Paulo: Ática, 2006.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 1997.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

COELHO, Adolfo. *Contos populares portugueses*. Lisboa: Ulmeiro, 1999.

COELHO, Nelly Noaves. *Literatura infantil: teoria-análise-didática*. 6 ed. São Paulo: Editora Ática, 1993.

_____. *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira: séculos XIX e XX*. São Paulo: EDUSP, 1995

_____. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *Literatura: arte, conhecimento e vida*. São Paulo: Peirópolis, 2000.

CONSIGLIERI, Pedroso. *Contos populares portugueses*. Lisboa: Ulmeiro, 1999.

CORDIOLLI, Rosemarie Giudilli. *De charadas e adivinhas: o continuum do contar em Ângela Lago*. Dissertação de Mestrado/USP, 2001.

CORREIA, Viriato. *Cazuza*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2002.

COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHO, Tânia Franco (org.) *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. *Literatura comparada na América Latina: Ensaios*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.

CUNHA, Maria Zilda da. Hibridismo, múltiplas linguagens e literatura infantil e juvenil. IN: ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC: literatura, artes, saberes. São Paulo: USP. *Dobras da Leitura*, São Paulo, ano IX (54-55), abr./maio 2008. Disponível em: <<http://www.dobrasdaleitura.com>>.

DEMO, Pedro. *Pesquisa: princípio científico e educativo*. São Paulo: Cortez, 1996.

DEZOTTI, Maria Celeste C. (org.) *A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine*. Brasília, Ed. UNB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.

DONATO, Hernani. *Contos dos Meninos Índios*. São Paulo, Melhoramentos, 2005.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Literatura ocidental: autores e obras fundamentais*. São Paulo: Editora, Ática, 1990.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

EDUARDO, Octávio da Costa. *Aspectos do folclore de uma comunidade rural*. Revista do Arquivo Municipal de São Paulo, Dep. de Cultura, 1951.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006.

ESTÉS, Dra. Clarissa Pínkola. *Contos dos irmãos Grimm*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. *Entre histórias e tererés: o ouvir da literatura pantaneira*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

_____. (org.) *Oralidade e literatura: manifestações e abordagens no Brasil*. Londrina: EDUEL, 2003.

_____. *A voz e o sentido: poesia oral em sincronia*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

FERREIRA, Aurélio B. de Holanda e RONAI, Paulo. *Mar de histórias: antologia do conto mundial 1º volume; das origens ao fim da Idade Média*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

FRANÇA, Mary. *Tapas e beijos da comadre onça: um passeio pelo Folclore*. São Paulo: Global, 2006.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOÉS, Lúcia Pimentel. *Introdução à literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Pioneira, 1984.

_____. *A preguiça*. São Paulo: Ediouro, 1999.

_____. *Olhar de descoberta: proposta analítica de livros que concentram várias linguagens*. São Paulo: Paulinas, 2003.

_____. *A girafa e o mede-palmo*. São Paulo: Ática, 2004.

_____. *A maior boca do mundo*. São Paulo: Ática, 2004.

_____. *Sonho, terra, homem: estudo da obra do escritor Francisco Marins*. São Paulo: Clíper Editora, 2004.

_____. *Quem faz os dias da semana?* São Paulo: Larousse do Brasil, 2005.

_____. *Vamos brincar com as palavras?* São Paulo: Larousse do Brasil, 2005.

_____. *Rodas e bailes de sons encantado*. São Paulo: Larousse do Brasil, 2005.

_____. *Vira, vira, vira lobisomem*. São Paulo: Paulinas, 2005.

_____. *Fábula brasileira ou fábula saborosa: sábia, divertida, prudente, criativa*. São Paulo: Paulinas, 2005.

_____. *Assombrações da água*. São Paulo: Larousse do Brasil, 2006.

_____. *Eros e Psique: passagem pelos portais da metamorfose*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas/Paulinas Editora, 2007.

GOFF, Jacques Le. *História e memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

GOMES, Flávio dos Santos. *Histórias de quilombolas: mocambos e comunidades de senzalas no Rio de Janeiro, século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GUMARÃES, Ruth. *Lendas e fábulas do Brasil*. São Paulo: Cultrix, 1967.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

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

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

JARDIM, Luís. *O boi aruá*. São Paulo: Edições Melhoramento, 1967.

JESUALDO. *A literatura infantil*. São Paulo: Editora Cultrix, 1993.

JOLLES, André. *Forma simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

JOSÉ, Elias. *Ao pé das fogueiras acesas*. São Paulo: Paulinas, 2008.

KHÉDE, Sonia Salomão. *Literatura infanto-juvenil: um gênero polêmico*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1986.

KOLLROSS, Claudimeiri Nara Cordeiro. *O maravilhoso, mítico e lúdico em resgate de formas: Lúcia Pimentel Góes e António Torrado*. Dissertação de Mestrado, USP, 2003.

LAGO, Ângela. *De morte: um conto meio pagão do folclore cristão*. Belo Horizonte: RHJ, 2005.

_____. *Sua alteza a Divinha*. Belo Horizonte: RHJ, 1990.

LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história e estórias*. São Paulo: Ática, 1991.

_____. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1999.

LAJOLO, Marisa. *Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida*. São Paulo: Editora Moderna, 2000.

LIMA, Francisco Assis de Sousa. *Conto popular e comunidade narrativa*. São Paulo/Recife: Terceira Margem/Editora Massangana, 2005.

LIMA, Rossini Tavares. *A ciência do folclore*. São Paulo: Ricordi, 1978.

_____. *Abecê do folclore*. São Paulo: Ricordi, 1985.

LISBOA, Henriqueta. *Literatura oral para a infância e a juventude: lendas, contos & fábulas populares no Brasil*. São Paulo: Peirópolis, 2002.

LOBATO, Monteiro. *Histórias de tia Nastácia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Portugal: Edições 70, 1988.

MACHADO, Ana Maria. *História de jabuti sabido com macaco metido*. São Paulo: Quinteto Editorial, 1986.

_____. *Tesouro das virtudes para crianças*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

_____. *Texturas: sobre leituras e escritos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *O barbeiro e o coronel*. São Paulo: FTD, 2003.

_____. *Festa no céu*. São Paulo: FTD, 2004.

_____. *O veado e a onça*. São Paulo: FTD, 2004.

MAIA, Joseane. *Literatura na formação de leitores e professores*. São Paulo: Editora Paulinas, 2006.

MALIGHETTI, Roberto. *O quilombo de Frechal: identidade e trabalho de campo em uma comunidade brasileira de remanescente de escravos*. Brasília: Senado Federal, 2007.

MATOS, Edna. *Castelo de histórias*. São Luís: FUNCMA, 2000.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MENDES, André. *O amor e o diabo em Ângela Lago: a complexidade do objeto artístico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

MENESES, Adélia Bezerra de. Do poder da palavra. *Folha de São Paulo*, 29/01/1988.

MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. São Paulo: Cortez, 2002.

MOURA, Mécia Morais. *Folclore piauiense e outras histórias*. Teresina, PI: Edições Cirandinha, 2004.

MUNANGA, Kabengele. *Redescutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2006.

MUNANGA, Kabengele e GOMES, Nilma Lino. *O negro no Brasil de hoje*. São Paulo: Global, 2006.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e prática*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

NUNES, Izaurina de Azevedo (Org.) *Olhar, memória e reflexões sobre a gente do Maranhão*. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2003.

OLIVEIRA, Ieda de. (Org.) *O que é qualidade em literatura infantil e juvenil? Com a palavra, o escritor*. Ieda de Oliveira (Org.). São Paulo: DCL, 2005.

OLIVEIRA, Noé Mendes. *Folclore brasileiro Piauí*. Teresina: Fundação C. Mons. Chaves, 1999.

PELLEGRINI FILHO, Américo. *Literatura folclórica*. São Paulo: Editora Manole, 2000.

PERROTTI, Edmir. A criança e a produção cultural. IN: ZILBERMAN, Regina (org.) *A produção cultural para a criança*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.

PESSOA, Jordânia Maria. *Entre a tradição e a modernidade: a belle époque caxiense: práticas fabris, reordenamento urbano e padrões culturais no final do século XIX*. Imperatriz: Editora Ética, 2009.

PIMENTEL, Alberto Figueiredo. *Histórias da baratinha*. Rio de Janeiro, Livraria Quaresma, 1954.

_____. *Histórias da baratinha*. Rio de Janeiro, Editora Científica, 1963.

_____. *Histórias da avozinha*. Rio de Janeiro, Editora Científica, 1963.

_____. *A bela e a fera e outros contos da Carochinha*. São Paulo: Hedra, 2001.

_____. *Contos da Carochinha*. Belo Horizonte, Villa Rica Editoras Ltda, 2005.

PROGRAMA BRASIL QUILOMBOLA. Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Social. Brasília, 2005.

PROJETO NOVA CARTOGRAFIA SOCIAL DA AMAZÔNIA. *Série: Movimentos sociais, identidade coletiva e conflitos*. Fascículo 8. Quilombolas de Caxias do Maranhão. Caxias, maio de 2006.

PROJETO VIDA DE NEGRO. *Vida de negro no Maranhão: uma experiência de luta, organização e resistência nos territórios quilombolas*. São Luís-MA: SMDH?CCN-PVN, 2005.

PROGRAMA NACIONAL DE INCENTIVO À LEITURA-PROLER. *10 anos: 1992-2002: concepções, diretrizes e ações*. Ministério da Cultura, Rio de Janeiro, 2002.

RAMA, Angel. Os processos de transculturação na narrativa latino-americana. IN: AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Angel Rama: Literatura e Cultura na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2001.

RAMOS, Arthur. *O negro brasileiro*. Rio de Janeiro: Graphia, 2001.

RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.

RATTS, Alecsandro J. P. (Re)conhecer quilombos no território brasileiro: estudos e mobilizações. IN: FONSECA, Maria de Nazaré Soares. *Brasil Afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

REGO, José Lins do. *Histórias da velha Totônia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

REIS, Andréa Cardoso. *Imagens históricas da infância refletidas nos contos populares*. Rio de Janeiro: Teias, ano 6, 11-12, 2005.

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

REIS, João José. Ameaça Negra. IN: *Revista de História*. Rio de Janeiro, n. 27, 2007.

RESENDE, Vânia Maria. *Literatura infantil e juvenil: vivências de leitura e expressão criadora*. São Paulo: Editora Saraiva, 2001.

_____. Literatura, afeto, memória. IN: SERRA, Elizabeth D'Angelo (org.) *Ética, estética e afeto na literatura para crianças e jovens*. São Paulo: Global, 2001.

RIBEIRO, João. *O folclore*. Rio de Janeiro: Organizações Simões, Editora, 1969.

- RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. *Folclore*. Rio de Janeiro: Bloch/FENAME, 1980.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta e a canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke*. São Paulo: Globo, 2001.
- RODRIGUES, Elizeu. *Cordel: Origens e estripulias dos heróis da literatura de cordel*. Disponível em: www.bahai.org.br/cordel/origens.
- ROCHA, Ruth. *O velho, o menino e o burro & outras histórias caipiras*. São Paulo: FTD.
- ROMERO, Sílvio. *Contos populares do Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia/EDUSP, 1985.
- ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 2001.
- _____. *Papagaio do limo verde*. Ilustrações de Rosinha Campos. São Paulo: Scipione, 2005.
- SALERNO, Silvana. *Viagem pelo Brasil em 52 histórias*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2007.
- SANDRONI, Laura. Monteiro Lobato: vida e obra. IN: BRASIL. Ministério da Cultura. *Cursos da casa de leitura*. Rio de Janeiro: FBN, s/d.
- SANDRONI, Laura Constância. O nacionalismo na literatura infantil no início do século XX. IN: KHEDÉ, Sônia Salomão (org.). *Literatura infanto-juvenil: um gênero polêmico*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1986.
- SANTAELLA, Lucia. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: Paulus, 2007.
- SANTOS, Enéias Tavares dos. *A briga de dois cegos por causa de uma esmola*. Aracaju: Gráfica J. Andrade, 1970. Disponível em: <http://www.jangadabrasil.com.br>.
- SANTOS, Joel Rufino dos. *O saci e o curupira e outras histórias do folclore*. São Paulo: Ática, 2002.
- _____. *Quem ama literatura não estuda literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- SANTOS, Neide Medeiros. *Guriatã: uma viagem mítica ao “país-paraíso”*. João Pessoa: Idéia, 2005.
- SARAIVA, Juracy Assman (org.). *Literatura e albetização: do plano do choro ao plano da ação*. Porto Alegre: Artmed Editora, 2001.
- SERRA, Astolfo. *A balaiada*. Rio de Janeiro: BEDESCHI, 1946.
- SERRA, Elizabeth D’Angelo (org.) *30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1998.
- SIMONSEN, Michele. *O conto popular*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1984.

- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1984.
- SOARES, Magda. Leitura e democracia cultural. IN: SANTOS, Maria Aparecida Paiva Soares dos. (org.) *Democratizando a leitura: pesquisas e práticas*. Belo Horizonte: Ceale/Autêntica, 2008.
- SOUZA, Florentina da Silva. *Afro-descendência em cadernos negros e jornal do MNU*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- SOUSA, Manuel Aveleza de. *Interpretando algumas fábulas de Esopo*. Rio de Janeiro: Thex Editora, 2003.
- SOUZA, Renata Junqueira de.(org.) *Caminhos para a formação do leitor*. São Paulo: DCL, 2004.
- TKAÍNÃ E BACELLAR, Laura. *Mãe-d'Água: uma história dos cariris*. São Paulo: Scipione, 2008.
- VARGAS, Maria Valéria M. *Do pacatantra a La Fontaine: tradição e permanência na fábula*. Tese de Doutorado, São Paulo: FFLCH-USP, 1991.
- VERISSIMO, José. *A Educação nacional*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1906.
- XIDIEH, Osvaldo Elias. *Narrativas populares: estórias de Nosso Senhor Jesus Cristo e mais São Pedro andando pelo mundo*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1993.
- WEITZEL, Antônio Henrique. *Folclore literário e lingüístico: pesquisas de literatura oral e de linguagem popular*. Juiz de Fora: EDUFJF, 1995.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura e metodologia dos estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ZILBERMAN, Regina e LAJOLO, Marisa. *Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos*. São Paulo: Global, 1986.
- _____. *Literatura infantil brasileira: história & estórias*. São Paulo, 1991.
- ZILBERMAN, Regina. *Fim do livro, fim dos leitores?* São Paulo: Editora SENAC, 2001.
- _____. *Como e por que ler literatura Infantil*. Brasileira. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Editora Hucitec/EDUC, 1997.
- _____. *A letra e a voz: a literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NARRATIVAS ORAIS

CONTOS POPULARES⁵¹¹

I – CONTOS DE ENCANTAMENTO

1 – OS DOIS IRMÃOS

Diz que era um cidadão, era viúvo e tinha dois filhos e uma nega, tipo empregada que fazia as coisa pra ele. Eles tinha uma égua, aí tava buchuda a égua e a criada, aí o veio adoeceu e conheceu que morria. O nome de um era Virisso e o outro era Matias, aí ele disse:

– Virisso, eu tô pra morrer, mas quando eu morrer tudo que meu filho quiser fazer, era o mais novo, é pra deixar. Aí logo, logo o veio morreu. O Matias era endiabrado:

– Virisso, eu podia matar essa égua pra ver o que tem dentro!

– Rapaz, não faz isso, Matias, essa égua é de nós trabaiair.e andar amuntado.

– Papai disse que tudo que eu quisesse fazer era pra tu deixar.

– Pois mata.

Aí ele tacou a faca na barriga da égua e o poltrinho caiu.

Aí passou, passou, a criada tava gestante. Ele amanheceu agoniado e disse:

– Virisso, eu podia matar essa nega pra ver o que tem dentro da barriga dela!

– Mas, Matia, tu vai fazer uma coisa dessa? Essa muié é quem faz as coisas pra nós, faz a comida pra nós, lava a roupa...

– Mas papai disse que tudo que eu quisesse fazer era pra tu deixar.

E ele tinha garantido pro veio...

Aí largou a faca na barriga da muié e o meninozim caiu no chão.

Aí o Virisso:

– Rapaz, o Matias vai tocar fogo nessa casa.

Aí ele fez uma barraca assim looonge, longe de casa, aí de tudo que tinha ele botou um bocado lá: arroz, feijão, tapioca, farinha, tudo, a comestia.

No outro dia, ele amanheceu, chorando, com a caixa de fósforo na mão.

⁵¹¹ Com exceção de *João e Maria*, *A estória da cachorrinha* e *A mulher que enganou o cão*, todas as outras narrativas foram iniciadas sem o informante dizer os títulos, portanto, atribuímos conforme a temática ou personagens.

– Matias, o que é que tu tem, Matia?

– É que tô com vontade de tocar fogo na casa.

– Mas, Matia, onde é que nós vamos morar, mas rapaz, num faz uma coisa dessa!

– É, mas papai disse que tudo que eu quisesse fazer era pra tu deixar.

Ele tocou fogo na casa e queimou tudo, aí fizeram uma latadinha e todos os dias, antes dele acordar, ele, Virisso, ia ligeiro pegava a comestia, quando o dia amanhecia ele...

– Onde será que o Virisso tá arranjando essas coisas?

Aí ele foi um dia, deixou um tiquinho de tapioca, aí ele disse:

– Vou descobrir.

Pegou o saco, furou todinho, de espeto, amarrou uma corda no calcanhar do Virisso. Aí Virisso acordou cinco horas.

– Vixe, Maria! Vou antes do fulano acordar.

E tirou pra lá e a tapioquinha derramando, muié, arrastando e ficou um caminzinho inté... De noite ele não deu fé que tava... panhou as coisas e trouxe.

Aí ele, o Matia, pegou a varedinha, chegou na barraca, queimou tudo enquanto, aí quando foi no outro dia:

– Mas, Matia, foi tu que queimou aquela barraca?

– É que papai disse que tudo que eu quisesse fazer era pra tu deixar.

Virisso disse:

– Matias, eu vou me embora.

– Eu vou também.

Aí chegaram na beira do rio, aquele riozão, aí o Virisso com vontade de travessar, aí ia passando uma urubuzinha que disse:

– Eu só não vou fazer um favor àquele por causa daquele.

– Oh, urubuzinha, me trevessa nesse rio!

Aí ela baixou, o Virisso montou e o Matia pulou atrás.

Aí ela voou com ele, e num dava de se livrar do Matias, não! Chegou lá em certo meio, ele ia com a faca e:

– Oh urubua fedorenta, vou já matar essa urubua!

– Rapaz, tu não mata, senão nos cai, se acaba tudo.

– É mas papai disse que tudo que eu quisesse fazer era pra tu deixar.

Ele pegou a faca e furou no couro da urubua e eles desceram de mundo abaixo, ficou só o bagaço.

Aí lá vem uma jabuti cantando, aí chegou e disse:

– Eu podia fazer um favor a esse e a esse, mas por causa daquele eu não faço, mas infelizmente eu vou fazer. Aí pegou, ajuntou os ossinhos do Virisso, ajuntou da urubua pra ali e assoprou no Virisso e ele se levantou, assoprou na urubua e ela voou e o Matia levantou por conta dele. Quando ele levantou, já foi dizendo:

– Oh, fome danada, vou já comer essa jabutia!

– Rapaz, não come a jabutia, foi ela quem salvou nós.

Ele meteu a faca na jabutia, meteu na vara de coco, só fez sapecar, comeu e saiu. O Virisso não comeu. Aí chegou lá na frente, tinha um poço fundo, ele tava com sede. Como a gente faz pra beber? Aí lá se vinha a raposa e disse:

– Eu podia fazer um favor a esse, mas por causa daquele não faço não.

Aí ele disse:

– Oh, raposa, me dá água?

– Infelizmente, vou te dar água.

Mandou o Virisso segurar no rabo dela, aí esticou aquele rabo até quando chegou na água, ele bebeu à vontade e quando ele saiu, Matias disse dali:

– Oh, raposinha, me dá água!

– Não dá pra descer não que meu rabo quebra.

Aí ele implorou muito.

– Pois, vou te dar água. Vou te descer, mas quando eu disser meu rabo quebra, tu solta, é que meu rabo tá doendo.

Aí desceu, bebeu água, aí vinha subindo, um peso danado. Aí ela disse:

– Meu rabo quebra!

– Quebra não!

– Meu rabo quebra, valhei-me, minha Nossa Senhora, meu rabo quebra!

Aí ele largou o rabo dela e caiu dentro do poço e morreu.

(Sr. Francisco Nunes de Almeida, conhecido por Chico Brasinha, 44 anos, Quilombo Mandacaru dos Pretos)

2 – JOÃO E MARIA

Disse que se perderam, era um casal, eles se perderam, dois irmãos, eles se perderam e saíram num caminho. Eles foram caminhando, caminhando... Nesse caminho, até que de longe avistaram uma fumacinha, looonge, né?

E aí disse que eles foram seguindo essa fumacinha até chegar lá, aí quando entraram, avistaram uma velha na beira de um fogo lá, fazendo um movimento de uns bolo, né?

Aí disse que eles chegaram, a velha era cega de um olho... parece que eles deram uma gargalhada, né? E a velha olhou, enxergou e disse:

– Ah! Meus netinho, vocês por aqui!

Eles pegaram chamando vovó, né? Foram fazer os bolo.

– Ah! Agora sei que vocês tão com fome. Aí cuidou deles bem, aí disse que inventou de colocar eles dentro de um baú pra engordar, né?

Aí o caso era para depois matar eles, lá na fogueira, assar, aí os bestas foram pro baú, aí disse que levaram um rabim de labigó lá pra dentro do baú, aí disse que ela um dia, lá, que ela tava dando de comer lá, tipo assim como um porco no chiqueiro, aí disse que todo dia ia lá pra botar o dedo pra ver se tava mais gordo, botava só o rabim da labigó.

Até que um dia ela se disisperou, aí abriu.

– Ah! Agora tá no ponto.

Não foi mais por aquela história de rabim mago, não... Aí eles saíram, ela fez muita fogueira e colocou um banco... e mandou eles subir, pra dançar que na hora que eles tivessem dançando, ela empurrava eles pra dentro do fogo. Aí disse que eles disseram assim, eles foram esperto:

– Não, vizinha, você sobe pra dançar que nós num sabe como é, aí você vai dançar pra gente ver, depois nós vamos.

Aí a veia foi cair na besteira, minha dona, de ir pra dançar, quando a veia tava se sacudindo, eles empurraram ela dentro do fogo. Aí disse que aquela cinza, né, que queimou, não era pra tocar que João tinha saído com os cachorro, e disse pra Maria num tocar naquela cinza que ia virar uma serpente e ia comer eles, e no qual quando ele saiu, ela foi e tocou na cinza, ela virou uma serpente, comeu ela. O certo é que a serpente foi ao encontro dele com os cachorro chamado Quebra Pedra e João Penuge, aí disse que eles gritaram pra pegar essa cobra. Só sei até aí.

(D. Aldeci de Góis Bezerra, 52 anos, Quilombo Mandacaru dos Pretos)

II – CONTOS DE EXEMPLO

3 – O CAÇADOR

Tinha um caçador, era muito caçador, um dia ele foi lá pro mato, aí ele tava lá na espera, quando lá se vem um veado grande.

_ Como é que eu faço pra matar esse veado? Eu não levo esse veado, ele é muito pesado.

Ele tinha uma égua em casa.

_ Mas só que eu mato esse veado, aí vou lá em casa, aí pego aquela égua velha e boto o veado em cima, aí nós vamo.

_ Só que no caminho pra casa tem uma ladeira muito comprida, alta mesmo, a égua tá magra demais, ela não sobe essa ladeira com esse veado.

O veado lá.

Aí ele fez o plano. É o seguinte:

_ Eu boto o veado em cima da égua.

O veado vivo ainda lá.

_ Eu boto o veado em cima da égua, quando chegar no pé da ladeira eu espanto ela.

_ Xi égua, diabo! Ela sobe ligeiro a ladeira.

O veado ó... (bate com uma mão na outra).

Foi-se embora.

(Sr. Francisco Nunes de Almeida, conhecido por Chico Brasinha, 44 anos, Quilombo Mandacaru dos Pretos)

4 – O FILHO CAÇADOR

Existia outro que era ruim demais. Ruim que dói que a pessoa chama. Ele era caçador também, aí quando matava uma caça, a mãe dele:

_ Oh, meu filho, cadê meu pedacinho?

Aí ia tirar o pedacinho dela e levava.

Um dia ele foi pro mato, com pouca lá se vem um veado, graúúúdo. Ele atirou no veado e matou.

_ É.. mas desse daqui mamãe não come.

O bicho era ruim! Aí ele amarrou o veado ali, botou nas costas e saiu na vareada, aí andou, andou... quando foi acertar com o caminho de casa tava com três dias.

O veado tava podre. Nem ele, nem a mãe dele.

(Sr. Francisco Nunes de Almeida, conhecido por Chico Brasinha, 44 anos, Quilombo Mandacaru dos Pretos)

5 – OS MENINOS, O CAVALO E A CACHORRA

Existia uma família que tinha uma reca de meninozim. Agora o homem era um pouco preguiçoso, ele só deixava pra fazer o trabalho dia de domingo, arrancar uma carga de mandioca pra fazer aquela farinha.

Aí só tinha um cavalo, mago danado! Aí disse:

– Menino, vocês vão arrancar uma carga de mandioca.

Os meninos já tudo disconstrangido, só ia dia de domingo, aquele negócio. Chegou na roça, o cavalo velho disse:

– Meninos, vocês não enche essa carga, eu tô muito magro, eu não agüento levar essa carga até em casa, não.

Acontece que os minino obedeceram o pedido do cavalo vei. Quando chegaram em casa o velho disse:

– Menino, vocês não encheram essa carga por quê? Vocês tão morto de preguiça?

O que diacho é isso?

– Não, papai, é que o cavalo pediu pra nós não encher a carga que ele tá um pouco fracassado, ele não agüenta trazer essa carga até aqui.

_ Mas, menino, onde foi que tu viu animal falar, menino?

Aí tinha uma cachorrinha que andava mais ele. Ela disse:

– Sim, patrão, o cavalo disse pra não encher que a carga ele não trazia.

– Tu tá falando comigo?

Pegou o cavador e jogou nela:

– Vap!

O cavador disse:

– Oia, patrão, por causa de sua brincadeira essa cachorra ia me mordendo!

(Sr. Francisco Nunes de Almeida, conhecido por Chico Brasinha, 44 anos, Quilombo Mandacaru dos Pretos)

6 – O HOMEM PREGUIÇOSO

O homem ficava em casa e a mulher ia pra roça e ele ficava em casa cuidando dos meninos, aí quando amanhecia o dia, já era brigando com a mulher.

– Mulher, te arruma logo, senão vai perder essa roça!

Aí quando foi um dia, ela tava pra roça, chega um sujeito feio, chegou na casa dele, com um saco monstro nas costas e pediu arrancho.

– Você pode se arranchar só não tem é rede, não.

– Não me incomodo, não, durmo em qualquer lugar.

Aí ficou, quando foi de noite, todo mundo se agasalhou depois que a mulher chegou. Já tava com um bocado de tempo que só ela que trabalhava e ele nada. Aí quando a mulher se arrumou no outro dia de amanhã, saiu pra roça, aí o sujeito foi lá pra beira do mato com um saco e acendeu um fogo pra lá, acendeu o fogo, aí só jogando palha e criando aquele monte de brasa, aí ele foi lá pro mato e cortou uma vara, uma vara meia grossa, fez um cepo.

E ele de longe olhando pra acolá.

– Meu Deus, o que aquele homem vai fazer com aquele cepo?

Aí quando ele olhou, tirou um quarto, um quarto de carne de gente, de dentro do saco e meteu no espeto e botou lá por cima do fogo, aí começou a se reclamar da sorte, que ele não sabia o que era que ia comer no outro dia, porque só comia carne de preguiçoso, ele tinha matado um tava com quatro dias, o derradeiro quarto era aquele, que será que ele ia comer no outro dia?

Aí ele ficou imaginando, a mulher já tava pra roça.

– Meu Deus esse homem vai me comer!

Ele ficou assando a carne pra lá e reclamando da sorte, o derradeiro quarto era aquele e pra janta não tinha mais nada e nem pro almoço do outro dia, onde ele ia arranjar outro preguiçoso?

– Menino, fica aí que eu vou ali.

Aí ele meteu o pé na carreira no caminho da roça, correu, quando chegou lá, a mulher pensou que tinha acontecido alguma coisa em casa.

– Marido, adoeceu algum dos menino?

– Vai pra casa que lugar de muié é em casa,... avançou no cabo da enxada e tomou a enxada à força da mão da muié.

– Vai te embora!

Deu logo um murro na muié que não queria ir, aí ficou trabaiano, o sol tava se pondo e ele na roça trabaiano, aí ele virou trabaiaador desde esse tempo.

Quando chegou o homem tinha ido embora, que acho que era um castigo. Quando a muié tava se arrumando pra ir pra roça:

– Tu vai pra roça nada, quem vai pra roça é eu! Roça não é pra muié não!

(D. Rita Nunes, 43 anos, Quilombo Mandacaru dos Pretos)

III – CONTOS DE ANIMAIS

7 – A ONÇA, O MACACO E O GATO

No tempo que os bicho falava, a onça gostava de ir caçar no mato. Ela vivia junto com o macaco e um dia quando ela saiu, o macaco vai e pega a oncinha, mata e faz a comida e fica esperando a onça. A onça chegou e daí ela vai e come. Aí ela disse:

– Macaco, o que foi que tu botou no fogo?

– Eu achei uma leitoa ali, matei e botei no fogo.

Aí a onça sentiu falta da fia dela, da oncinha dela e disse:

– Macaco, tu matou foi minha fia?

Aí descobriu que ele tinha matado a filha dela. Agora eu vou pegar o camarada macaco.

Aí o macaco descobriu logo que ela tava caçando jeito de pegar ele.

– E agora como é que faço, meu Deus do céu?

O camarada coelho ensinou pra ele:

– Camarada macaco, só tem um meio de tu se defender. Tu vai num chupe te mela todinho de mel e te enrola nas folha, quando ela chegar lá, na beira da cacimba, porque tinha que beber, aí tu diz que...

Assim o macaco fez, aí a onça tava esperando o macaco na beira do riacho lá. Aí chegou:

– Viu o camarada macaco?

– Não, num vi o macaco não, faz dias que não vejo ele.

Aí ele entrou pra dentro da cacimba, tomou água e banhou, quando sai já macaco, aí quando ele saiu, disse:

– Mas tu é besta camarada onça, é eu e correu.

No outro dia, se melou de mel e se enrolou na areia, e foi de novo, fez o mesmo, tornou banhar e já saiu macaco.

– Tá danado. Agora quando eu ver outra coisa, eu vou pegar porque eu já sei que é o camarada macaco.

Aí ele usou outra instrução, quando chegou no riacho:

– Camarada onça, tu sabe de uma coisa? Vem um vento danado e disseram só escapa da morte se a gente se amarrar.

– Como é que tu vai me amarrar?

– É fácil!

E começou a tirar corda no mato, embira de sapucaia, amarrou ela todinha e disse:

– Camarada onça, mas tu é besta, eu te amarrei, mas é mentira, num tem vento nada.

Deu uma pisa nela grande e deixou ela amarrada e todo bicho que passava, olhava e dizia:

– A camarada onça tá amarrada, mas não vou desatar ela, não, que ela me cooome!

E naquilo ela já tava morrendo de fome. Até que chegou o gato maracajá, aí olhou e disse:

– É vou desatar a camarada onça.

E desatou. Na hora que desatou, ela a primeira graça que ela fez foi saltou nele pra pegar ele, morta de fome.

– Vou logo quebrar o jejum com ele.

Só que a onça não pula pra trás, mas o gato pula e quando ela fez o pulo, ele pulou pra trás, aí a onça disse:

– Ah, camarada, quem lhe ensinou esse pulo? Por que você não me ensinou também esse pulo?

– Ah, se eu tivesse lhe ensinado, você tinha me comido.

(Sr. Manoel Moura, 62 anos, Quilombo Jenipapo)

8 - O MACACO E A ONÇA

Era uma vez um macaco muito danado, teimoso e só vivia se metendo em confusão e um certo dia que os trabalhadores iam com as cabaças de mel na carga em cima do jumento e ele não tendo o que fazer, querendo comer o mel, terminou derramando uma cabaça de mel e o dono do mel se zangou com ele, correu atrás dele e ele se melou todo de mel, foi pra dentro do mato.

Então o macaquinho, que era mesmo muito sapeca,, ele viu que a onça ficou com vontade comer ele e quando ele saía de um, sempre entrava em outro problema, aí a onça disse:

– Esse macaco, eu vou ter que pegar ele.

Então, pra fugir da onça, ele já tava com o corpo cheio de mel, se embolou na terra, aí se misturou todo na folha e a onça ficou procurando entender que animal era aquele dali, que ele queria beber e a onça sabia que na bebida ela pegava ele, e a onça disse:

– Quem vem lá?

Aí o macaco respondeu:

– Aqui é o camarada Foiça, vim beber porque tô com sede.

A onça disse:

– Camarada Foiça aqui na mata eu nunca vi.

– Você nunca viu porque num anda na mata, mas eu sou da mata, sou o camarada Foiça.

Então a onça disse:

– Pois então pode entrar e pode beber à vontade.

Então o macaquinho entrou, quando o macaquinho entrou na água e começou a beber e banhar, a onça foi perceber que as folhas começaram a cair do macaquinho e a onça disse:

– Ah, é você né, seu vagabundo?

Então começou a correr atrás do macaco, mas não tinha coragem de cair na água e o macaco atravessou o riacho pro outro lado e ficou mangando e zombando dela, aí ela teve um plano.

Ela fez uma festa pra todo mundo da mata pra pegar o macaco. O tocador era o jabuti. E o macaco ficou pensando como ia ver a namorada dele. No começo da noite os animais tava animado! O macaco se enlameou, a onça era a porteira e disse:

– Quem vem lá?

– O camarada Barreão.
 – Camarada Barreão aqui na mata eu nunca vi.
 – Você nunca viu porque num anda na mata, mas eu sou da mata, sou o camarada Barreão.

– Pode entrar.

Aí o macaco dançou com a macaca a noite toda.

De madrugada o jabuti já tinha reconhecido o macaco e disse:

Camarada Barreão

O dia tá amanhecendo

O barro tá secando

O cabelo tá aparecendo!

A onça fechou todas as saídas, aí o macaco se escondeu dentro do instrumento.

Quando todos saíram, o jabuti sentiu o instrumento pesado, sacudiu e o macaco foi embora.

A onça foi se esconder num buraco e se jogou terra, quando o macaco ia passando disse:

Valei-me minha Nossa Senhora,

Já tinha visto tudo na vida,

Menos a terra criar dente!

O macaco pegou mais terra e jogou na boca da onça.

(Sr: Antônio Carlos Brandão Lima, 38 anos, Quilombo Olho D'Água do Raposo)

IV - FACÉCIAS

9 - O HOMEM FAMINTO

O homem saiu no mundo, morto de fome, com muita fome, tava com muita fome aí foi passando num lugar e ouviu um homem dizer:

_ Rapaz, nessas estrada tem muita corduniz, numa estrada dessa você pode matar uma corduniz e comer.

Aí ele saiu naquela impressão, corduniz, e a fome batendo, até quando ele vai na estrada, o bichão pulou, ele disse:

_ Isso é a corduniz.

Chegou lá era um cururuzão.

_ É uma corduniz.

Matou, botou nas costas e saiu. Chegou numa casa e chamou a dona da casa:

_ Pronto.

_ Quero que a senhora me dê aqui uma vazia mode eu aprontar aqui essa corduniz.

A mulher deu uma vazia, uma panela velha que já tava rachada, ajeitou pra lá, pelou. Aí, ele esqueceu que o nome do bicho era corduniz e começou a misturar, chamando cordulina, aí aprontou esse bicho bem pronto, aí comeu bem, encheu o bucho.

Aí a mulher armou uma rede num quarto da casa, separado, aí quando foi de noite aí a mulher...

_ Minha Dona?

_ Pronto.

_ Eu já me vou (ele tava era morrendo, né!).

_ Quando o senhor sair, fecha a porta!

Aí ele ficou. Com pouca ela ouvia só ele dizer:

_ Minha alma eu entrego a Deus e o corpo é pro divino, o cu entrego pro diabo que não cagou a cordulina.

Aí quando amanheceu o dia, ela foi lá, ele tava duro, morto.

(Sr. Francisco de Assis dos Santos, conhecido por Diá, 61 anos, Quilombo Jenipapo)

10 – A NENÉM

Um homem chegou numa casa e pediu arrancho. A dona da casa disse:

– Tá bom, o Senhor dorme mais a neném.

– Não senhora eu durmo mesmo pra ali, não se incomode que durmo ali sossegado.

Mas a neném era uma moça bonita. Quando foi no outro dia, na hora do café, aí quando ele chegou na mesa, a dona da casa chamou pelo nome da menina:

– Neném!

– O disgrota!

Aí tomaram café né, aí ele procurou o nome da velha, né? A velha disse o nome, aí ela procurou o nome dele e ele disse:

– Eu sou o égua!

A velha ficou sem saber, mas onde já se viu homem com o nome de égua?!.

(Sr. Francisco de Assis dos Santos, conhecido por Diá, 61 anos, Quilombo Jenipapo)

11 – O HOMEM QUE NÃO CONHECIA CARNE

Existia um cidadão que não sabia o que era carne, lá só era feijão, carne não ouvia nem falar, só comia feijão, direto, direto. Aí um dia ele disse pra família:

– Muié, eu vou tirar nesse mundo grande, vou caçar meio de conhecer carne.

Chegou num lugar, só feijão, aí ele tocou pra frente, só feijão, até que chegou num lugar e arranchou.

Aí o rapaz matou um boi, aí retaiou muita carne e botou no sol uns pedaços grande, outros menor e outros bem pequeninim.

Aí ele lá uma hora escutou ele dizendo pra mulher que aquilo ali era carne.

– Ah, isso ali é que é carne!

Ficou trabalhando mais uns dois dias e um dia disse:

– Vou-me embora e vou levar carne pra mim mostrar pro meu povo lá o que é.

Mas ficou só na dele.

– Patrão, amanhã eu vou embora.

– Vai?

Arrumou um saco e apontou os três pedaços de carne maior. Perguntou o que era.

– Rapaz, aquilo ali é Deus.

– E aquilo outro?

– Ali é Nossa Senhora.

– E aquilo que tem acolá?

– É os anjos.

Para não dizer que era carne. Mas ele tinha ouvido o patrão dizer pra mulher que era carne.

– Eu vou embora amanhã.

Pegou um saco e pegou um pedaço grande que era Deus e pegou o outro pedaço que era Nossa Senhora e botou aí...

– Patrão, já vou.

Ele disse:

– Vai com Deus!

E ele disse:

– E com Nossa Senhora!

A mulher disse:

– E os anjos!

– Vixe Maria!

Voltou no estaleiro ligeiro, pegou os pedacinhos dos anjos...

(Sr. Francisco Nunes de Almeida, conhecido por Chico Brasinha, 44 anos, Mandacaru dos Pretos)

12 – MINGAU DE PUBA

A mulher que era sem vergonha, né, aí o marido dela foi pro mato, o marido dela saiu pra ir caçar que ele era caçador, aí ela foi e chamou o camarada pra dormir mais ela que o marido dela tinha ido pro mato, aí o homem foi e ficaram despreocupado. Quando ele ia pro mato só chegava de manhã.

Ficaram dormindo, os dois, dentro duma rede só, aí o marido da muié, ele matou um tatu cedo, quando voltou pra casa viu eles dois deitado, dentro da rede, mas não acordou ela, não. Pendurou o tatu no punho da rede que eles tavam deitado, quando ela levantasse saber que ele tinha visto. Aí pegou o facão dele e foi pra roça.

De manhã quando ela viu o tatu pendurado, ficou doida.

_ Mamãe, meu marido hoje me mata.

_ O que foi?

A velha era sem vergonha pior do que ela.

_ Minha fia e o que foi?

_ Eu pensei, ele tava pro mato, aí o fulano tava lá em casa, aí ele deixou o tatu pendurado na rede.

_ O que foi que ele jantou essa noite?

_ Foi mingau de puba.

_ Pois, destá, que quando tu fizer o dicomer, pode me dar que vou deixar. Tu bota duas colher.

Na hora ela chamou a veia e a veia foi. Quando chegou lá o homem tava capinando sozinho.

_ Ei, fulano?

_ Oi?

_ Vem comer mais teu companheiro.

Ele disse:

_ Ei, será que essa veia tá doida?

_ Eu tô sozinho e ela tá chamando eu mais meu companheiro.

Demorou. Ela tornou chamar:

_ Vem comer mais teu companheiro.

Aí ele foi.

_ A senhora tá chamando eu mais meu companheiro? A senhora tá inxergando bem?

_ Não, tu tava era só?

_ Era!

_ É por isso que eu não gosto de comer mingau de puba, toda vez que eu como eu inxergo dois.

_ Ah, por isso que eu inxerguei dois, é porque eu comi mingau de puba essa noite, aí inxerguei dois dentro da rede.

Na mesma da hora foi pra casa pedir perdão a muié.

(D. Rita Nunes, 43 anos, Quilombo Mandacaru dos Pretos)

13 – A HERANÇA DE CAMONGE⁵¹²

Diz que tinha uma viúva com duas filhas moça e era só quem não ainda tinha visto prosa que o Camonge dizia, porque ele dizia prosa e não respeitava mulher de ninguém. Aí o Camonge caiu doente, pra morrer, aí chegou a comadre:

_ Comadre, o Camonge só tá arquejando.

_ Arruma, minha filha, que ele tá só arquejando e ele não vai dizer prosa pra nós não.

Disse que ela entrou:

_ Hem, heim, heim, tá se acabando o rei dos homens!

Ele disse:

_ A minha alma entrego a Deus, o meu corpo a terra fria, meus cuião é pra você e minha rola é pra sua fia.

(D. Raimunda Vieira do Nascimento, 88 anos, Quilombo Olho D'Água do Raposo)

⁵¹² Conferir observação da página 273.

14 – O CONSELHO DE CAMONGE

O rapaz queria casar com uma moça, uma viúva e uma rapariga. Aí diz que foi pedir opinião pro Camonge e ele tava jogando bola. O Camonge jogou a bola e disse:

- _ Quem tem um costume é difícil largar (a rapariga, né?).
- _ Uma besta parida é ruim de puxar (a viúva) e soltava a mão na bola.
- _ E o risco da poltra é num amansar (a moça, né?).

E ele ficou:

- _ Camonge, eu vim lhe pedir uma opinião.
- _ Já lhe disse.

E o rapaz não entendeu.

(D. Raimunda Vieira do Nascimento, 88 anos, Quilombo Olho D'Água do Raposo)

15 – O DINHEIRO DO CEGO

O cego tinha um dinheiro, mas tinha pena de gastar, aí chamou o vizinho dele pa enterrar.

O vizinho, pobre lascado, ajudou o cego e então foi lá depois e pegou o dinheiro do ceguim.

Um dia, o cego foi no lugar e descubriu o roubo. Então, pensou:

- _ Foi meu vizinho!

Foi lá na casa dele e disse:

- _ Vizinho, quero colocar mais dinheiro naquele lugar.
- _ Certo!

O vizinho correu e colocou o dinheiro que tinha tirado para pegar adepois junto com o outro dinheiro.

O cego foi, sozinho, de noite, pegou o dinheiro dele e disse no dia seguinte:

- _ Ei, vizinho, não vou mais botar dinheiro naquele lugar, não! Vou é gastar!

(D. Raimunda Vieira do Nascimento, 88 anos, Quilombo Olho D'Água do Raposo)

V – DEMÔNIO LOGRADO

16 – A MULHER QUE ENGANOU O CÃO

Um homi tinha um cão numa garrafa, preso, aí a muié dele vivia perguntando:

_ Homi, o que tu tem nessa garrafa?

Ele dizia:

_ Tu num mexe aí!!!

Um dia, o homi saiu e a muié entrou no quarto e procurou, procurou, e viu a garrafa com o cão dentro, aí ela distampou e o cão saiu.

A muié ficou aperriada e com muito medo do marido brigar e pelejou pra botar o cão de novo na garrafa. Mas num conseguiu, aí ela disse:

_ Vamo ver quem pula mais e entra na garrafa?

O cão disse:

_ Vamo.

A muié disse:

_ Pula e entra tu primeiro.

Quando o cão pulou muito e entrou dentro da garrafa, a muié tampou.

_ O cão num leva vantage pra muié não!

(Sr. Francisco de Assis dos Santos, conhecido por Diá, 61 anos, Quilombo Jenipapo)

VI – CONTOS DE ADIVINHAÇÃO

17 – CAMONGE ADIVINHÃO

O rei tinha uma fia, quem discubrisse o segredo do rei casava com a menina, né? E quem não discubrisse morria e já tinha morrido muita gente. Aí, até que um dia o Camonge disse que ia lá. Aí mãe dele:

_ Meu filho, não vá, porque tem tanta gente sabido tem ido lá e morre e tu quem vai.

_ Vou, mãe!

_ Meu fio não vai!

_ Vou, mãe!

_ Vou casar com a fia do rei.

_ Meu fio essa adivinhação tua vai dar em tua cabeça.

O rei pegou uma porca, bicó, trancou dentro de um quarto, né, era a pessoa adivinhar o que tinha dentro daquele quarto.

Então, aí ele ficou, chegou a vez dos outros, todo mundo falou, só besteira e quando chegou a vez dele, aí ele lembrou o que a mãe dele disse:

_ Bem que a minha mãe me disse que essas adivinhação...

_ Rapaz, o que é, responde o que é.

Ele disse:

_ Minha mãe me falou que aqui a porca troce o rabo se ela não ser bicó.

Aí o rei espantado, como foi que ele adivinhou?

Aí, o Camonge casou com a fia do rei.

(Sr. Francisco de Assis dos Santos, conhecido por Diá, 61 anos, Quilombo Jenipapo)

18 – O AMARELIM

O rei tinha uma filha, viu? Então, essa filha tava matando os homem do mundo todo e só ia lá quem dissesse um verso que ela adivinhasse.

Aí tinha um menino vei, amarelo... Todo mundo já tinha ido e tinha morrido um bocado. Aí morreu uma besta, a besta prena, viu? Aí o menino foi, tirou o poltrim do bucho da besta e foi criar. A andorinha Ganja veio e fez um ninho na cabeça da besta e dela o amarelim fez um copo.

Aí um dia ele disse:

_ Vó, ele hoje vai lá onde tá a princesa, dizer um verso pra ela.

_ O meu filho, os grande tão morrendo, imagine tu que é amarelim.

_ Mas eu vou!

Ele montou no poltro e foi para o palácio.

Quando chegou lá, o rei perguntou:

_ O que tu quer amarelim?

_ Eu vim dizer um verso pra princesa.

Aí o rei disse:

_ Diz teu verso, gente grande tá morrendo, avali tu...

Aí ele disse:

*Eu vi quem nunca nasceu*⁵¹³

*E a mãe trago na mão*⁵¹⁴

Dona Ganja fez o ninho

E a princesa bebe o vinho.

E ela pelejou, pelejou e pediu três dia de prazo pro amarelim. Aí ele deu os três dias. Com três dia, ele foi.

Ela disse:

- Diz teu verso de novo!

Eu vi quem nunca nasceu

E a mãe trago na mão

Dona Ganja fez o ninho

E a princesa bebe o vinho.

Ela não respondeu e ele casou com a princesa.

(D. Raimunda Vieira do Nascimento, 88 anos, Quilombo Olho D'Água do Raposo)

VII – NATUREZA DENUNCIANTE

19 – A ESTÓRIA DA CACHORRINHA

Uma sinhá que tinha um namorado lá e era pra ninguém saber, era escondido e dizia pra cahorrinha pra num descobrir ela e aí quando foi um dia ela descubriu, ela pegou a cachorra e matou, queimou e disse que ela sempre vinha cantar na porta dela, depois de morta, cantava:

Zumbi, Zumbá, sinhá num tá aqui, não.

A sinhá tá dormindo, olha o bicho sinhá

que quer te pegar.

Aí ela ficou mais com raiva, aí pegou a cinza e fez sabão e certo que no lavar da roupa era sempre aquela cantiguinha:

Zumbi, Zumbá, sinhá num tá aqui, não.

A sinhá tá dormindo, olha o bicho sinhá

que quer te pegar.

⁵¹³ Segundo explicação da própria informante: o poltro que não nasceu, foi retirado.

⁵¹⁴ Segundo a informante: o copo feito da cabeça do animal.

Todo tempo teimando com ela, porque ela tinha raiva, né, aquela escuma descendo e disse que cantando todo tempo até quando se acabou... (canta baixinho)

Zumbi, Zumbá, sinhá num tá aqui, não.

A sinhá tá dormindo, olha o bicho sinhá

que quer te pegar.

(D. Aldeci de Góis Bezerra, 52 anos, Mandacaru dos Pretos)

VIII – CONTO ACUMULATIVO

20 – O MACACO E O CAROÇO DE MILHO

Um certo tempo, os bichos do mato falavam, né. Aí disse que o macaco chegou numa roça de milho maduro aí ele pega um milho e assa, o derradeiro carocim que ele ia comer, caiu na rachadura de um toco e ele pelejou:

_ Toco, me dá meu caroço de milho!

_ Não dou.

_ Vou atrás dum fogo pra te queimar.

_ Fogo, eu vim aqui pra tu queimar o toco pra me dá o meu caroço de milho.

_ Eu não vou lá não.

_ Pois eu vou atrás da água pra te apagar.

Chegando lá disse:

_ Água, eu vim aqui pra tu apagar o fogo, pro fogo queimar o toco, pro toco me dá meu caroço de milho.

_ Eu não vou lá, não.

_ Eu vou atrás do boi pra te beber.

_ Boi, eu vim aqui pra te beber a água, pra apagar o fogo, pro fogo queimar o toco, pro toco me dar meu caroço de milho.

_ Eu não vou lá, não

_ Vou atrás do vaqueiro pra te dar uma queda.

_ Vaqueiro, eu vim aqui pra tu dar uma queda no boi pro boi beber a água, pra água apagar o fogo, pro fogo queimar o toco, pro toco me dar meu caroço de milho.

_ Eu não vou lá, não.

_ Pois eu vou atrás do rato pra roer teu gibão.

_ Rato, eu vim aqui pra tu roer o gibão do vaqueiro, pro vaqueiro pegar o boi, pro boi beber a água, pra água apagar o fogo, pro fogo queimar o toco, e o toco me dar meu caroço de milho.

Aí o rato disse:

_ Eu não vou lá não.

_ Pois, vou atrás do gato pra te pegar.

_ Gato, eu vim aqui pra tu pegar o rato, pro rato roer o gibão do vaqueiro, pro vaqueiro dar uma queda no boi, pro boi beber a água, pra água apagar o fogo, e o fogo queimar o toco e o toco me dar meu caroço de milho.

Aí o gato disse:

_ Eu não vou lá, não.

_ Pois, eu vou atrás da cobra pra te morder.

_ Cobra, eu vim aqui pra tu morder o gato, pro gato pegar o rato, pro rato roer o gibão do vaqueiro, pro vaqueiro dar uma queda no boi, pro boi beber a água, a água apagar o fogo, o fogo queimar o toco e o toco me dar meu caroço de milho.

_ Ser for por isso, não, eu vou já.

Aí chegando lá, o gato disse:

_ Ser for por isso, não, eu pego já o rato.

Aí o rato disse:

_ Por isso, eu rôo já o gibão do vaqueiro.

O vaqueiro disse:

_ Por isso não, eu pego já o boi.

O boi disse:

_ Por isso não, eu bebo já a água.

A água disse:

_ Por isso não, eu apago já o fogo.

O fogo disse:

_ Por isso não, eu queimo já o toco.

E o toco disse:

_ Por isso não, eu dou já o caroço de milho.

E deu o caroço de milho do macaco.

(Sr. Francisco Nunes de Almeida, conhecido por Chico Brasinha, 44 anos, Quilombo Mandacaru dos Pretos)

IX – CONTOS DO CICLO DA MORTE

21 – O HOMEM QUE QUIS ENGANAR A MORTE

O cara pediu um bocado de riqueza e tal, pra ele enricar que vivia muito ruim e aí fez trato com a morte. Pediu tantos anos lá...quando aqueles anos completasse, podia vir e matar ele, levar ele que ele não dizia nada. Tá bom!

Aí a morte deu tudo pra ele. Deu carro, deu dinheiro, deu casona. Aí quando completou o dia, não, faltava quatro dias, a mulher ficou aperriada.

_ Fulano, como é agora? A morte daqui a cinco dias, a morte chega e vai te levar mesmo porque com ela não tem negócio não.

Aí ele disse:

_ Muié é o seguinte: tem uma festa em tal lugar e eu vou mandar raspar a cabeça e vou pra festa, no meio daquele horror de gente, eu com a cabeça pelada, ela não me conhece não.

Aí ela disse:

_ Então tá bom.

Aí no dia da festa, ele foi pra festa cedo!

Aí, minha amiga, quando foi seis horas a morte chegou.

_ Boa tarde!

_ Boa tarde!

_ Cadê seu marido, dona?

_ Tá viajando.

_ Viajando pra onde?

_ Não sei. Faz dias que ele viajou, pro mundo, já tô é zangada porque ele saiu de casa e nunca mais chegou.

_ É...tá danado! Ele fez um trato comigo e hoje tá vencendo, vence agora seis horas e num pode, trato é trato.

_ Mas não chegou, ele disse que chegava ontem, mas não chegou.

Ela suntou a zoada da festa lá:

_ E aqueles foguetes, lá?

_ É uma festa muito grande que vai ter pra li.

_ E seu marido não vem pra essa festa?

_ Era pra tá na festa que o cumpadi convidou ele.

Aí ela disse:

_ É... então, vou armar minha rede, porque só saio daqui quando ele chegar.

Aí armou uma rede e tal... quando foi negócio de umas oito horas da noite que a festa tava pegada, ela disse:

_ Dona, seu marido não chegou mesmo, eu já tô aborrecida, eu vou me embora, mas primeiro vou passar naquela festa, ver se acho alguém por lá, pra levar no lugar dele porque eu não posso voltar sem nada.

E tocou. Quando chegou lá na festa, era uma multidão de gente e o diabo do cabra que ela tinha feito contrato com ele, tava com a cabeça pelada na porta do botequim, bebo... que só um filho da égua.

Aí... encostou pra perto, um bucado bebendo, ela chegou e disse:

_ Bota um negócio pra mim, aí.⁵¹⁵

O cara botou, aí ela botou a mão na cabeça dele e disse:

_ Rapaz, tu tá com a cabeça peladiinha, rapaz! Eu andava atrás de um cabeludo, mas já que eu não acho o diabo desse cabeludo, vou levar aqui esse da cabeça pelada.

(Sr. Antonio Paulino dos Santos, 68 anos, Quilombo Mandacaru dos Pretos)

22 – O HOMEM QUE ENGANOU A MORTE

A morte é um pouco sabida, aí tinha um compadre e fez um contrato com ela pra ajudar ele lá e com tantos anos fosse buscar ele lá.

Aí, ele, disse:

_ Eita, hoje é o dia da minha comadi vim me buscar, como é que faz?

Até que ela chegou:

_ Bom dia!

_ Bom dia!

O cumpade por ali.

_ Cumpade, hoje é o dia de nosso contrato.

_ Cumade, você tá vendo esse horror de meninozim aí... Tenho que dá alimento pra essas criança tudim.

_ Cumpade, você sabe que trato é trato.

_ É cumade... trato é trato. Pois você me dá licença pra eu dar três grito, comade?

_ Mas, moço, dou sim, cumpade, dou licença pa você dar três grito. Rumbora!

⁵¹⁵Expressão bastante usada para pedir bebida.

Aí ele abriu um par de queixo nesse mundo grande e deu um grito cumpriiiiido que quase que falta o fôlego e num voltava mais. Aí parou.

Aí, ela disse:

_ Rumbora!

_ Você me deu licença, num foi comade? Pois daqui a cem anos eu vou dar o outro grito.

(Sr. Francisco Nunes de Almeida, conhecido por Chico Brasinha, 44 anos, Quilombo Mandacaru dos Pretos)

MITOS, LENDAS E CAUSOS

I - LOBISOMEM

1- Aqui nesse meio, nesse mato, daqui po Godô, aparecia um bicho na estrada do Godô, um bicho que gritava, atrás de gente.

Uma vez um primo meu.... tinha uma queimada, aí quando foi em dezembro, foi caçar esses animal, o bicho gritou pra ele, ele caiu no mundo, correu com um chapéu de cajá, cheio, e num derrubou nenhum.

Uma vez eu peguei uma carreira mais a mamãe, nos vinha do Godô, uma noite, aí um bicho gritou atrás de nós, aí nos corremos. O mais era só onça, mas tinha esse capelobo que gritava, é um bicho cabeludo que come gente dentro da mata, é o cabeça-de-cuia.⁵¹⁶

(Sr. Raimundo José da Silva, conhecido como Raimundo Geraldo, 77 anos, Quilombo Jenipapo)

2- Bem aqui tem um rapaz que foi esperar um dia de tarde, quando ele deu fé ele escutou:

_ Poc! poc! poc!

Lá se vem aquele freguês bem pequeno, cabeça pelada, chega alumiava, ele caminhou no rumo dele, quando chegou no pé da espera, ele olhou pa cima, ele sentiu ele, né?

_ Apois tô morto!

⁵¹⁶ Embora a informante diga ao final da narrativa que é o cabeça-de-cuia, as características e o espaço onde ocorrem os fatos apontam para o lobisOMEM.

Ele disse que o umbigo... aí ele pegou uma espingarda do finado pai dele, que era muito boa, ele atirou na barriga dele, ele deu um grito e se arrancou aí no mundo, ele desapiou, correu, quando chegou na casa dele, ele veio cair em casa de medo.

No outro dia foram atrás e só viram a pisada do pé dele desse tamanho (faz um gesto, mostrando o tamanho do pé).

Dizem que esse é o capelobo, o cabeça pelada, o lobisomem.

(Sr. Raimundo José da Silva, conhecido como Raimundo Geraldo, 77 anos, Quilombo Jenipapo)

3- No Ferrão tinha um rapaz que gostava muito de diversão, quem via ele na diversão, no meio do pessoal bebendo, você jurava que ele bebia, mas ele num bebia não, aí ele foi pra essa brincadeira lá, aí tava chovendo, chovendo, por volta da madrugada ele disse:

_ Agora vou embora.

Aí ele veio, nesse tempo... ainda não... isso aí (aponta para a frente da casa) era tudo mato. Um bicho botou nele, ele viu o bicho do tamanho de um jumento, ele ficava em pé, ele lutou com esse bicho, aí o resultado é que ele deu tanta cutilada nesse bicho e nada... Resultou ele correndo e deixou até o sapato na lama grudado.

No outro dia ele veio procurar o sapato e contando a estória. Todo mundo dizia:

_ Será verdade?

Mas ele não tinha precisão de mentir. A gente podia pensar:

_ Ele tava era bebo!

Mas ele não bebia. Então ele contava essa estória. O nome dele é Cazuzza, tá vivo ainda e de vez em quando vejo ele em Caxias. Ele dizia:

_ Eu sei que o bicho era perigoso e queria me pegar.

Então essas estórias...isso são estórias de visões porque ninguém pega esse bicho.

(Sr. Francisco de Assis dos Santos, conhecido por Diá, 61 anos, Quilombo Jenipapo)

4- Tinha outro ali em baixo, esse outro, o povo dizia que ele ficava bicho, o pessoal dizia que ele batia muito na mãe dele.

Um dia ele lutou com um homem que cortou ele. Sei que ele apareceu com um corte, ele dizia que foi tirar umas paias e cortou a mão. Aí o pessoal comentava que não tinha sido ele tirando paia, o corte foi um caboco que saiu na estrada e lutou com ele.

Mas ninguém, fulano de tal pegou, amarrou o bicho. Tem um dizer que diz:

-Ninguém nunca viu um rastro de cobra e nem coro de um lobisomem.

Essas coisas são... Ninguém vê. São estórias de Trancosos que o povo conta.

(Sr. Francisco de Assis dos Santos, conhecido por Diá, 61 anos, Quilombo Jenipapo)

5- Já teve antigamente, diz que um bicho aparecia, saltava na frente de gente, diz que era o lobisomem, mas acabou.

Tinha um sobrinho meu que morava lá no Baxão, ele carregava água numa jumentinha, botava quatro latas, ia buscar água láááá... no Ferrão. Ele vinha muntado na jumenta, quando deu fé, saiu um bicho de dentro do mato:

_ VUP...

A jumenta saltou, ele inriba e o bicho na frente, saltando, ele se agazaiando os pés. Aí disse que esse bicho saltou na frente desse minino pa rasgar, mas não fez mal pra ele não, correu, saiu do caminho. Por Deus o bicho caiu fora. Diz que era gente que ficava bicho. Num lembro o nome dele. Diz que era mal-feitoria que ele fazia, às vez matava gente, brigava com o pai com a mãe. Isso tudo de primeiro tinha. De vez em quando a gente tinha notícia do lobisomem.

(D. Clarice Maria da Conceição, conhecida por D. Binoca, 79 anos, Quilombo Jenipapo)

6- Minha mãe contava, estória real, coisa verídica mesmo, ela contava que um parente dela morava no Piauí, ele tocava, né? E sempre que ele ia pra casa de outro lá, de um que era aprendiz, ia pra lá se ajuntarem para tocar e falaram de uma velha que virava lobisomem.

Ele amuntado num cavalo, quando foi um dia a veia viu ele passar, perguntou:

_ Ei fulano, (não me lembro o nome do homem) que hora que tu volta?

Aí ele caiu na besteira de dizer a hora que ia voltar. Ela queria saber da hora pra se preparar, aí ele disse que hora ia voltar lá da casa do outro amigo. Aí, minha dona, quando ele vinha voltando num cavalo muito marchador, ela já tava no ponto. Ela se apresentou a ele e ele com medo, botou o cavalo pa correr e ela sempre puxando para muntar na garupa do cavalo, mas eu num lembro mais como aconteceu daí pra frente....

(D. Aldeci de Góis Bezerra, 52 anos, Quilombo Mandacaru dos Pretos)

7- Tem gente que gosta de sair assim de noite, de uma casa pra outra.

Aí tinha uma pessoa que o pessoal dizia que virava, uma velha ou era um velho... Certo que um dia, numa barreira funda que tem caminho, aí disse que ele se preparou pa pegar

ele na barreira funda, aí ele, não sei se ele ia com arma...era uma faca, nessa hora, sei que foi uma coisa, uma faca, aí o bicho botou nele, foram em cima foi em baixo e ele pelejando pra se livrar mas não teve jeito, foi o jeito furar o bicho, disse que se bater no imbigo num tem jeito, né?

Mas, aí ele acertou foi noutro lugar lá e esse lugar lá foi complicado e ele nem mesmo sabia, aí o bicho espirrou, caiu no mundo, quando foi no outro dia ele ouviu falar:

_ Fulano de tal tá muito doente, passando mal.

Aí ele disse, aí lembrou:

_ Será que foi fulano?

Aí era o mesmo que diziam que virava bicho. Aí ele disse:

_ Vou lá visitar.

Aí disse que ele não dizia onde era o lugar, pa ninguém.

Quando ele chegou lá ele disse:

_ Não, quero ver onde foi...

Aí foi bem no reto, no ânus dele. Certo que tinha virado bicheira, tava uma coisa horrível, aí com poucos dias ele morreu.

Mas essa foi verdade mesmo, coisa real.

(D. Aldeci de Góis Bezerra, 52 anos, Quilombo Mandacaru dos Pretos)

II – CABEÇA-DE-CUIA

8- A história que quero contar é que quando eu era pequena, nessa mata tinha um bicho chamado cabeça-de-cuia, aí fiquei com aquilo no pensamento, aí quando foi um dia, eu fiquei em casa sozinha, a mãe foi fazer farinha mais o pai e levou uma parte dos meninos e deixou eu com os mais pequenos, bem aqui assim, aí quando lá uma hora da noite, eu assuntei um bicho gritar e o bicho fazia assim:

_ Uh! Uh!

Eu comecei a chamar o meu irmão mais velho, eu chamava, o apelido dele era Doutor:

_ Doutor, doutor, meu irmão, o que é aquilo, meu irmão?

_ Maria, é o corujão.

O freguês tornava a gritar, aí foi crescendo o medo.

_ É o cabeça-de-cuia, sim!

_ Meu Deus, agora eu vou me esconder onde?

_ Na casa do pai Severo! (Pai Severo era meu avó).

_ Mas por onde é que eu vou?

_ Eu vou aqui pela rua ou por uma vereda que tem aqui por trás. Se eu ir pela rua, quando eu chegar na porta que bater na porta do meu avô, é a hora que esse bicho chega e me pega.

O medo tava tão grande e eu pensava de certeza que era o cabeça-de-cuia que eu ouvia o pessoal falar, que esse cabeça-de-cuia andava por essas matas. Que aqui tinha muitas matas, né, hoje tá tudo distorrido. Eu com aquela coisa no pensamento.

_ Você acredita que eu tava pra assombrar!

Mas era o corujão, um pássaro que grita assombrado. Eu tava com medo, mas eu tava com medo! Aí quando passou um amigo do meu pai que bebia cachaça, ele tossiu e escarrou, passou perto do pássaro e ele voou.

Aqui o povo falava muito no cabeça-de-cuia. Se fosse quebrar coco, não era pra afundar muito na mata, não, que tinha esse bicho, cabeça-de-cuia, que pegava pessoa. E disse que ele só descia mais, no tempo do inverno, que descia na tranca d'água. É que tem um riacho que chama Praquê que diz que fica muito fundo, aí disse que vinha esse freguês só com a cabeça do lado de fora e a cabeça era como uma coité. Coité é uma fruta que dá assim braba, sabe?.

Pois é, essa é uma história de Trancoso que vejo falando assim, que eu via meus avô, o pessoal mais velho contava.

(D. Maria Barbosa da Silva, 61 anos, Quilombo Cana Brava das Moças)

III – PÉ-DE-GARRAFA

9- Tinha o pé-de-garrafa e viram o rastro dele aí na mata. A mata era muito trua e viram. O esperador tava na espera e o freguês passou, quando ele chegou na porteira da capoeira, pra atravessar, viu o rastro. Era um bicho, o lobisomem, o gritador, com os pés-de-garrafa, pegava gente, matava e comia o miolo. Ele vivia na mata. A mata foi a baixo, ele foi embora.

(D. Maria Barbosa, 83 anos, Quilombo Cana Brava das Moças)

10 - O meu irmão gostava de beber cachaça e chegava fora de hora, aí ele vinha vindo da banda da Lagoa do Mariano e bem aí, perto daqui, diz que trevessou um freguês e escondeu detrás de um pé de manga. Você sabe que bebedor de cachaça não tem medo de nada, ele tava bebo. Aí ele pensou que era uma pessoa que tava se escondendo dele pra fazer medo a ele, ele meteu a mão mesmo assim, esse freguês era assim como um bujão de gás, mas ficava em pé, era cabeludo, cabelo grosso, ele fez uma cacunda e subiu na frente dele, ele assuntava ele pisando na ladeira. Porque tinha uma ladeira aí, né! E esse freguês pisava como quem era um casco de animal e ele diz que o feitio dele era como um bujão de gás, redondão, como quem tinha só um pé. O meu irmão é que viu o pé-de-garrafa, ele conta essa história.
(D. Maria Barbosa da Silva, 61 anos, Quilombo Cana Brava das Moças)

11- O meu outro irmão, o pai dessa menina aí conta que... Ele foi po Tamboril, essa estrada aqui que sai lááááá no outro povoado. Sempre o pessoal diz que aparece esses bicho.⁵¹⁷ Ele vinha uma hora assim meio tarde de lá, ele vinha montado. Tem um pé de mirindiba, assim formado. Ele viu um freguês na beira do... do caminho, né. Ele pensou que era um jumento, sabe! Ele desceu do cavalo pra fazer xixi, aí quando ele baxou, fez xixi, aí montou, quando montou, tocou as esporas, o freguês diz que garrou no rabo desse cavalo, é ele que conta essa história, ele conta melhor.

(D. Maria Barbosa da Silva, 61 anos, Quilombo Cana Brava das Moças)

IV - TESOURO ENTERRADO

12- Ali na ladeira, ali aparecia um negócio com uma corrente. Aqui tinha um rapaz que morava perto do olho d'água. Disse que ele vinha vindo, de noite, aí viu aquele negócio alumiá. Aí disse que olhou e quando chegou perto era uma corrente assim (faz um gesto com os dedos) com as argolonas, aí ele disse que viu a corrente, e as luz foram acabando, ele disse que antes da luz apagar, ele avançou pa pegar, aí a luz desapareceu. Aqui tinha essas coisas de tesouro enterrado, D. Ana disse que ficou num trecho com pedra e uma pessoa ensinou pro outro, em sonho, aí ele falou pa outro. Acharam um pote também.
(Sr. Expedito Cardoso da Silva, 63 anos, Quilombo Cana Brava das Moças)

⁵¹⁷ O “bicho” a que a narradora se refere continua sendo o pé-de-garrafa, sendo outro evento narrativo.

13-Morava um cidadão, lá num lugar por nome Cantagrilo. Pois é, o Bichinha era o apelido dele, ele morava sozinho lá mais a família dele. Ele morou muitos anos lá nesse lugar. Aí ele pegou foi embora po cento, aí lá chamavam Cento do Bichinha, aí depois dele lá, aí morava um parente dele cá na Conceição, cá no olho d'água. Perto morava um cidadão chamado Dora. Aí ele foi embora pa Vertente, aí disse que uma alma ensinou um dinheiro pa ele. Disse que pra ele ir com um amigo dele por nome Luso. Aí também ele não ligou. Passou, passou, ela tornou ir lá de novo, aí disse que já não falou no Luso, disse que era só pra ele. Lá tinha uma coisa pra ele.

Aí ele veio de lá, dormiu na casa da mãe dele, aí quando deu a meia-noite ele foi lá e aí rancou, ela ensinou direitinho, exatamente ficava bem no lugar da forquilha, de canto da casa onde o homem morou, aí ele rancou lá, aí a meia-noite e se mandou. Era uma quartinha. Antigamente tinha umas quartinhas de barro.

Pois é, ele rancou e foi embora, aí quando surgiu a estória, a prima dele zangou porque disse que ficava no terreno dela e ele não dividiu com ela, e aí foi logo, logo, o Dora melhorou de vida, comprou carro e inté hoje ele vive bem. Isso foi verdade.

(D. Joaquina Eduarda da Silva, 56 anos, Quilombo Mandacaru dos Pretos)

14-Aqui no Mandacaru tinha um senhor por nome Patrício.

Patrício era um homem destemido, era vaqueiro. Ali no sítio, pra cá do Jabuti, tinha um senhor por nome Didi. Esse Didi era um sujeito rico e Patrício tinha recurso, mas não era rico do jeito de Didi.

Aí uma alma foi e ensinou um pote de dinheiro po Patrício:

_ Olha, por detrás da Lagoa tem um pote de dinheiro enterrado pra tu mais o Didi.

E na mesma noite a alma foi lá no Didi e disse po Didi:

_ Por detrás da Lagoa do..., lá no Mandacaru, tem um pote de dinheiro pra tu mais o Patrício.

Quando amanheceu o dia Patrício ficou impaciente. A lagoa onde a alma disse que tinha o dinheiro ficava nas terras do Nascimento. Aí Patrício pegou a espingarda e foi lá fazer uma pesquisa por trás da lagoa e aquele sentido, aquela visão, ele não achou. Quando foi de tardzinha ele selou o cavalo e foi lá onde o Didi.

_ Boa tarde!

_ Boa tarde!

_ Como é que vamos?

_ Assim pelejando.

_ Vamos dismantar.

_ Não, quero ver um negócio contigo.

Ele dismantou, sentaram, um com medo de falar po outro. Até que já conversaram, anoiteceu...

_ Rapaz, vou embora!

_ Não vai agora não!

Ele montou no cavalo.

_ Rapaz não vai agora, não. Eu tenho uma estória pa te contar.

_ Eu também tenho uma estória pa te contar.

_ Aí o que é que tu sabe?

_ E o que foi que tu soube?

_ Não, acontece que tive um sonho e uma alma me ensinou um dinheiro.

_ Ela também me ensinou um dinheiro.

O Patrício disse que a alma tinha ensinado um dinheiro pra ele. Já o Didi falou o seguinte:

_ Eu também sonhei um sonho e a alma ensinou um dinheiro pra mim mais tu. Aí o Patrício se abriu:

_ É rapaz, pois eu vou dismantar... se tu num puxasse eu ia voltar e num falar nada..

Sentaram de novo e conversaram e planejaram tudo. Patrício vinha embora e quando fosse 12 h da noite, 11 e meia, o Didi viesse de lá que era pra se encontrar os dois, travessar a lagoa de meio a meio, quando travessasse a lagoa, tinha uma pedra grande, por detrás da pedra grande tinha uma seta apontando pra frente, podia cavar que tava o pote.

E assim eles tocaram, quando chega lá na beira da lagoa:

_ Rapaz vamos dividir bem no meio.

Entraram, levaram aquelas lamparina, entraram, a lamparina apagou, a sorte que eles conseguiram sair da lagoa, Didi na frente e Patrício arás com um rifle. Essa estória, meu pai contou essa estória muitas e muitas vezes. Quando saíram da água, atravessou um jacaré que era um monstro. Didi arredou:

_ Atira no jacaré rapaz!

O jacaré sumiu na lagoa, aí passaram por cima da pedra e já viram logo a seta. Começaram a cavar os dois, botaram o rifle dum lado e tinham que levar um cavador de pau. Aí começaram a cavar e pouco deu logo num caxão que era um monstro.

_ Vamos puxar o caixão.

Botaram em cima na terra, aí o Patrício disse:

_ Eu vou abrir.

Aí Didi disse:

_ Pode abrir.

E quando pegou na tampa pra abrir ele disse:

_ Não, Didi, tu mesmo abre.

Aí Didi foi e abriu. Quando ele disse pa abrir, ele tinha afastado pra trás no rumo do rifle. Quando ele abriu o caixão, tava cheio de carvão, aí o Patrício foi olhou bem de perto.

_ É o diabo mesmo, tanta luta, riscado.

Aí quando ele tava blasfemando dessa natureza, botou o rifle no lugar.

Didi pega umas pedras e mete no bolso, de carvão. No piseiro dele, Didi botou uma pedra ou duas em cada bolso e aí Patrício disse:

_ Pois despeja esse diabo aí mesmo, vamos cobrir com a terra de novo.

Só que aí meu pai não sabe dizer se eles vieram por dentro d'água de novo ou se vieram por outro lugar. Didi ficou sempre na frente e Patrício atrás, falando demais e blasfemando, até quando chegou na casa dele, Patrício. Didi muntou num burro veio que ele tinha. Meu pai conheceu o burro, ruimmm.

_ Mas rapaz, tu vai amanhecer, muntado nesse burro, vai muntado no meu cavalo.

_ Não vou no meu mesmo.

E foi embora.

Patrício voltou, foi lá, e pegou um bucado do carvão, antes contou a estória pa Lila, a muié dele:

_ Patrício, pois vai buscar um bucado desse carvão!

Panhou um saco, chegou lá pegou o carvão e trouxe pra casa e botou no canto da casa e ficou em casa uns três dias, toda vida carvão, foi jogado no mato pela muié, jogaram lá no munturo.

O carvão que Didi pegou virou tudo moeda, ficou rico...

Essa história meu pai cansou de contar.

(Sr. Antonio Paulino dos Santos, 68 anos, Quilombo Mandacaru dos Pretos)

V-ALMA PENADA

15- Eu nunca vi uma alma. Esse aqui (aponta para o marido) diz que uma alma chegou perto dele, aí ele amorteceu logo.

Meu minino também. Tinha morrido uma cumade minha em Caxias. Aqui tinha uma mulher que parecia com ela. Ele dormindo aqui, quando deu tantas hora da noite, diz que ouviu mexer na porta. Rapaz, a porta era de esteira, aí abriu a porta. Ele acordadim, embriudadim... Aí entrou uma muié, chegou, passou a mão nele, aí ele oiou, disse que era uma muié, a Mariinha. Era uma muié que morava aqui, nova. Mas não, foi minha cumade, cumade Benedita tinha morrido e nós nem sabia e ela veio fazer essa aparência aí po menino. O menino dizia que era a Mariinha, mas num era, era a cumade Benidita. Nós subemo depois que ela tinha morrido.

(D. Clarice Maria da Conceição, conhecida por Binoca, 79 anos, Quilombo Jenipapo)

16- Meu irmão mais vei do que eu, diz que meu avô e avô dele, ele tinha um irmão que tinha murrido, tava com muitos anos, aí depois morreu meu avô, pai da minha mãe, cabelo comprido. Ele diz que viu, diz que ele tava dormindo, quando ele deu fé chegou aquele veio e passou a mão na barriga dele, aí ele gritou:

_ Mamãe, mamãe!

Mas diz que a fala num sai, moça de Deus!

_ Mamãe, mamãe, chega aqui!

E nunca. Até quando esse companheiro saiu. Quando ele saiu, o menino levantou e disse:

_ Mamãe, eu gritei pela senhora e senhora num veio.

_ Não, meu fio, não vi não.

_ Mamãe, pai Doca andou lá onde eu.

_ Meu pai!!?

Tava com poucos tempos que meu avô tinha morrido. Foi pai Doca que andou. Pai Doca era o pai de minha mãe.

_ Mamãe, pai Doca passou a mão aqui em minha barriga, fiquei durmentim que não prestei pa nada.

_ Tu viu?

_ Vi, mamãe, era o Pai Doca!

Também foi a alma que ele viu, foi essa...

(D. Clarice Maria da Conceição, conhecida por Binoca, 79 anos, Quilombo Jenipapo)

OBSERVAÇÃO:

Embora não faça parte do universo espacial dessa pesquisa, registramos uma espécie de desafio com repertório de Camonge, no Povoado Socorro, município de Governador Eugênio Barros-MA, em que a cada estória contada, em prosa, o outro respondia na forma de verso. Registramos duas estórias a seguir:

1 _O rei perguntou po Camonge:

_Qual o melhor da galinha?

_ O ovo.

Um ano depois quando o rei encontrou Camonge perguntou:

_Com quê?

_Com sal.

(Aldi Honorato de Amorim, 74 anos, Povoado Socorro-Mun.de Gov. Eug.Barros-MA)

2-Camonge tu és um menino novo.

Vou te fazer uma pergunta

Aqui perante o povo.

Qual o melhor da galinha?

Camonge respondeu: o ovo.

Um ano e quatro meses,

Em véspera de carnaval

O rei encontrou Camonge

E lhe perguntou afinal:

Comonge me diga com quê?

Ele respondeu: com sal.

(Silvestre Mildes de Sousa, 48 anos, Povoado Socorro-Mun.de Gov. Eug.Barros-MA)

3_O rei colocou uma folha de papel embaixo da pedra que Camonge discursava, aí o rei perguntou:

_ Camonge o que tá acontecendo com os astros?

Camonge respondeu:

_ Ou a terra altiou ou os astros se alevantou.

(Aldi Honorato de Amorim, 74 anos, Povoado Socorro-Mun.de Gov. Eug.Barros-MA)

4- Camonge discursava em cima da pedra. O rei queria testar ele. Aí colocou uma folha de papel embaixo da pedra e perguntou:

_ Camonge o que tá acontecendo?

Ele respondeu:

Amargura não dá mel

E nem o mundo tá fiel

Ou o céu baixou ou a terra subiu

Na largura de uma folha de papel.

(Silvestre Mildes de Sousa, 48 anos, Povoado Socorro-Mun.de Gov. Eug.Barros-MA)

ANEXOS

Anexo 2

Crianças fazendo gaiola (Quilombo Mandacaru dos Pretos)

Anexo 3

Homem voltando da roça (Quilombo Cana Brava das Moças)

Anexo 4

Mulheres conversando na porta de casa (Quilombo Mandacaru dos Pretos)

Anexo 5

Cruzeiro próximo onde existia a casa grande (Quilombo Cana Brava das Moças)

Anexo 6

Artesanato exposto na rodovia MA-034(quilombo Olho d'Água do Raposo).

Anexo 7

Árvore de natal (Quilombo Madacaru dos Pretos)

Anexo 8

Adultos, jovens e crianças cantando em homenagem ao Divino Espírito Santo (Quilombos Cana Brava das Moças e Povoado Lagoa do Mariano)

Anexo 9

Banho da pomba do Divino Espírito Santo por moradora sexagenária (Quilombo Cana Brava das Moças)

Anexo 10

Imagem da pomba do Divino Espírito Santo em altar (trazida pelos devotos do Quilombo Cana Brava das Moças para o povoado Lagoa do Mariano)

Anexo 11

Os homens costumam usar artefato de madeira para apoiar o braço durante a cantoria.

Anexo 12

Cemitério reivindicado pelos moradores que foi cercado por fazendeiro
(Quilombo Mandacaru dos Pretos)

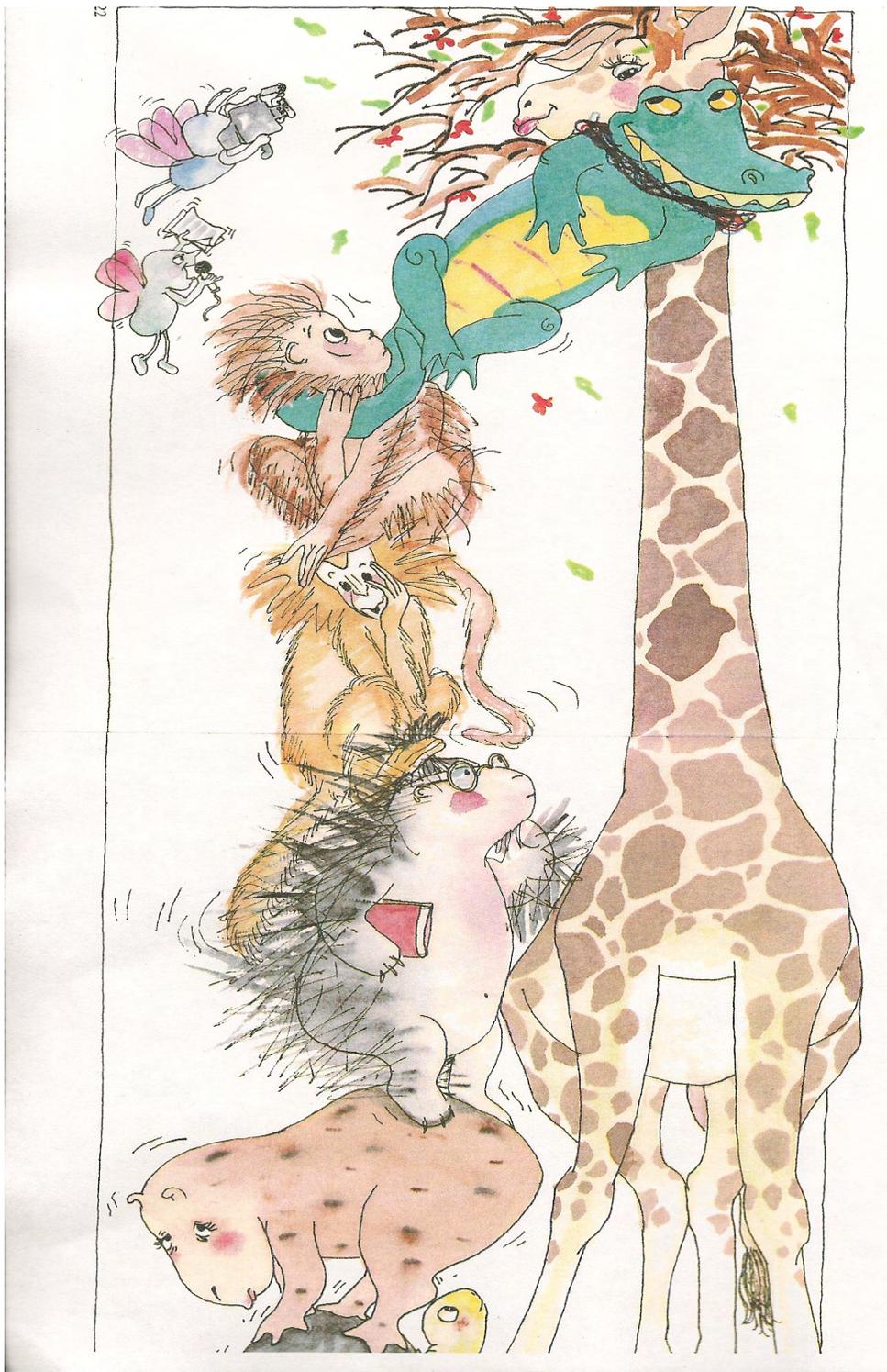
Anexo 13

Dobradiça de uma porta da casa grande (Quilombo Cana Brava das Moças)

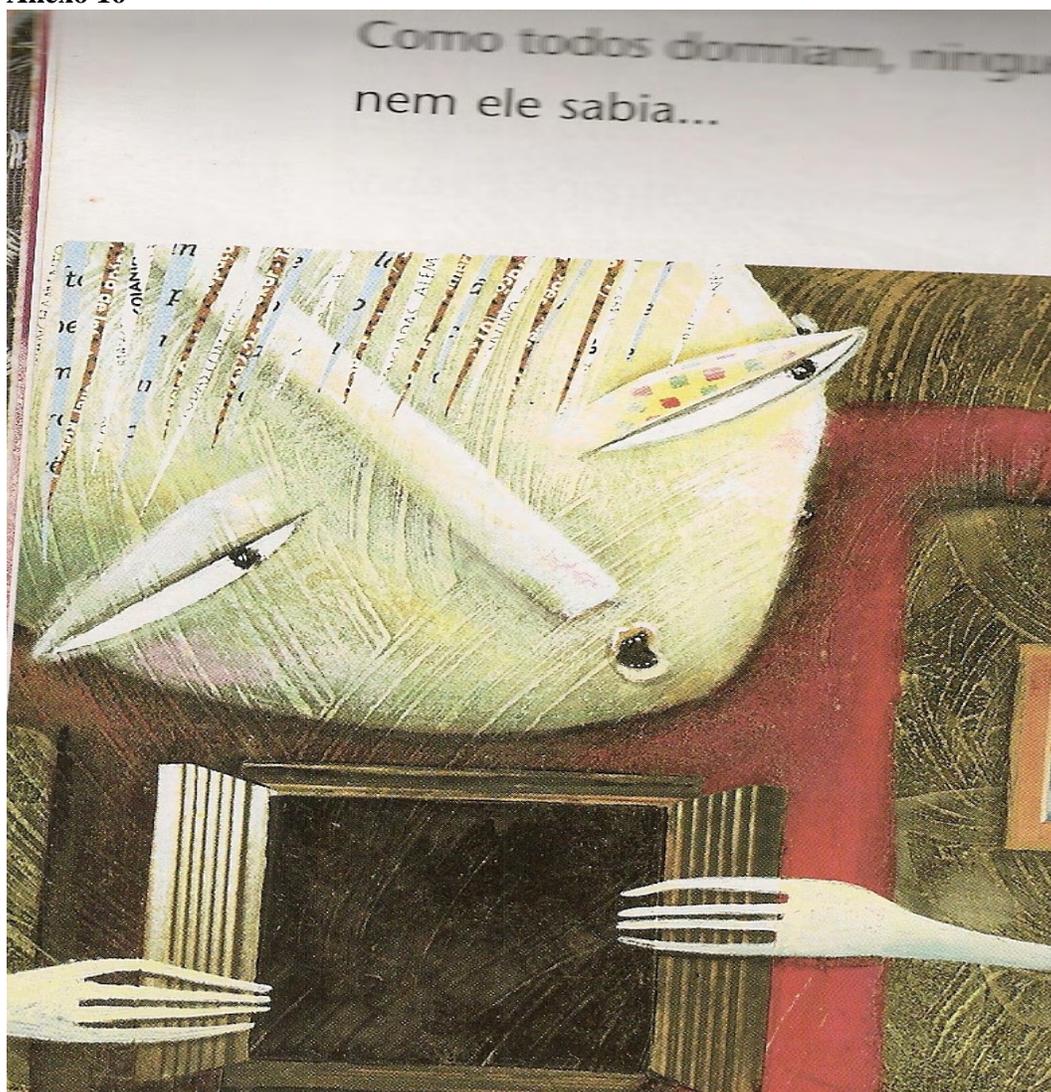
Anexo 14

Escola Municipal (Quilombo Cana Brava das Moças)

Anexo 15

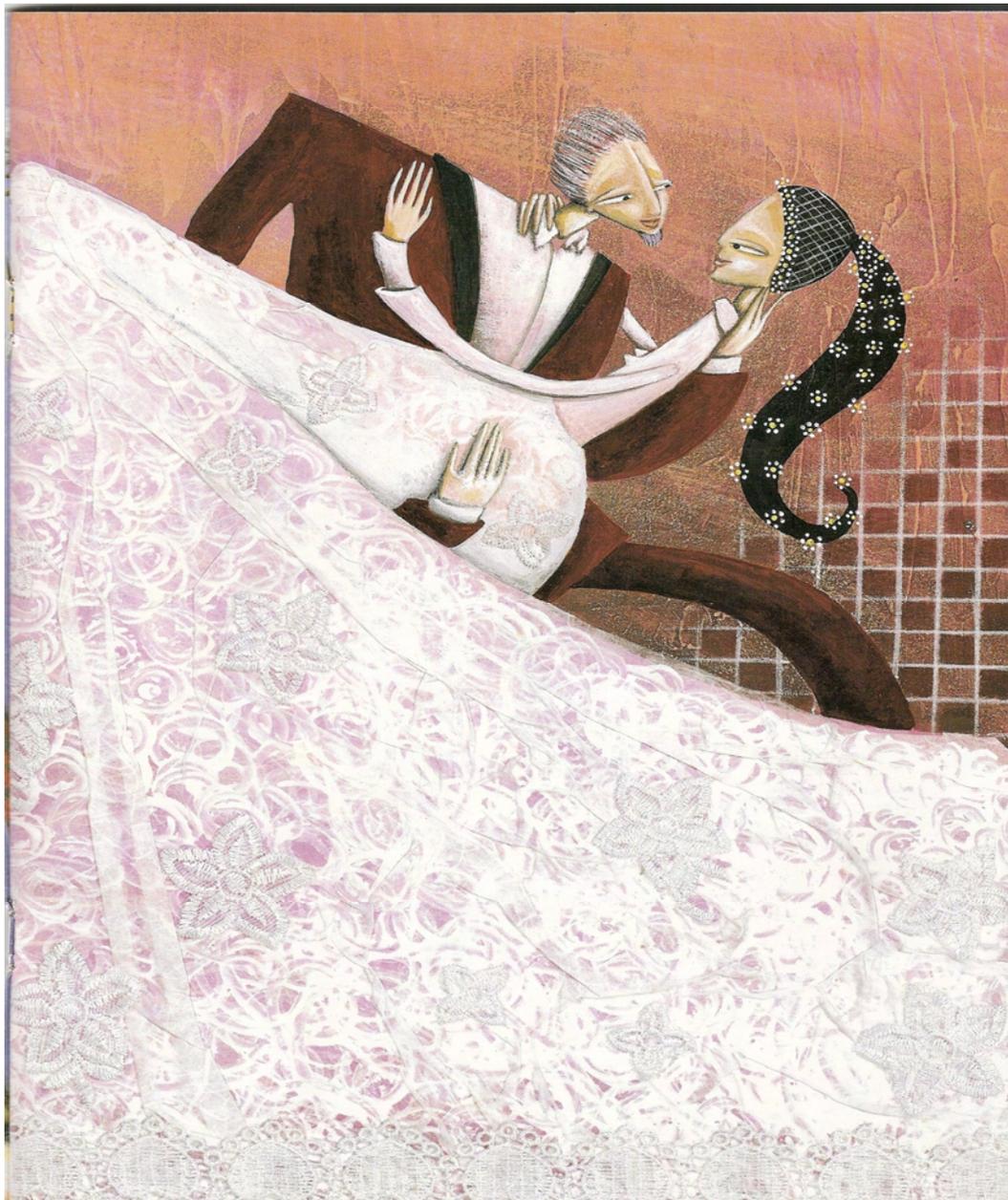
GÓES, Lúcia Pimentel. *A girafa e o mede-palmo*. (pp. 22-23)

Anexo 16



GÓES, Lúcia Pimentel. *Vira, Vira, Vira, Lobisomem*. (p.6)

Anexo 17

GÓES. *Idem.* (p.17)

Anexo 18

LAGO, Ângela. Capa de *Sua alteza a Divinha*.

Anexo 19

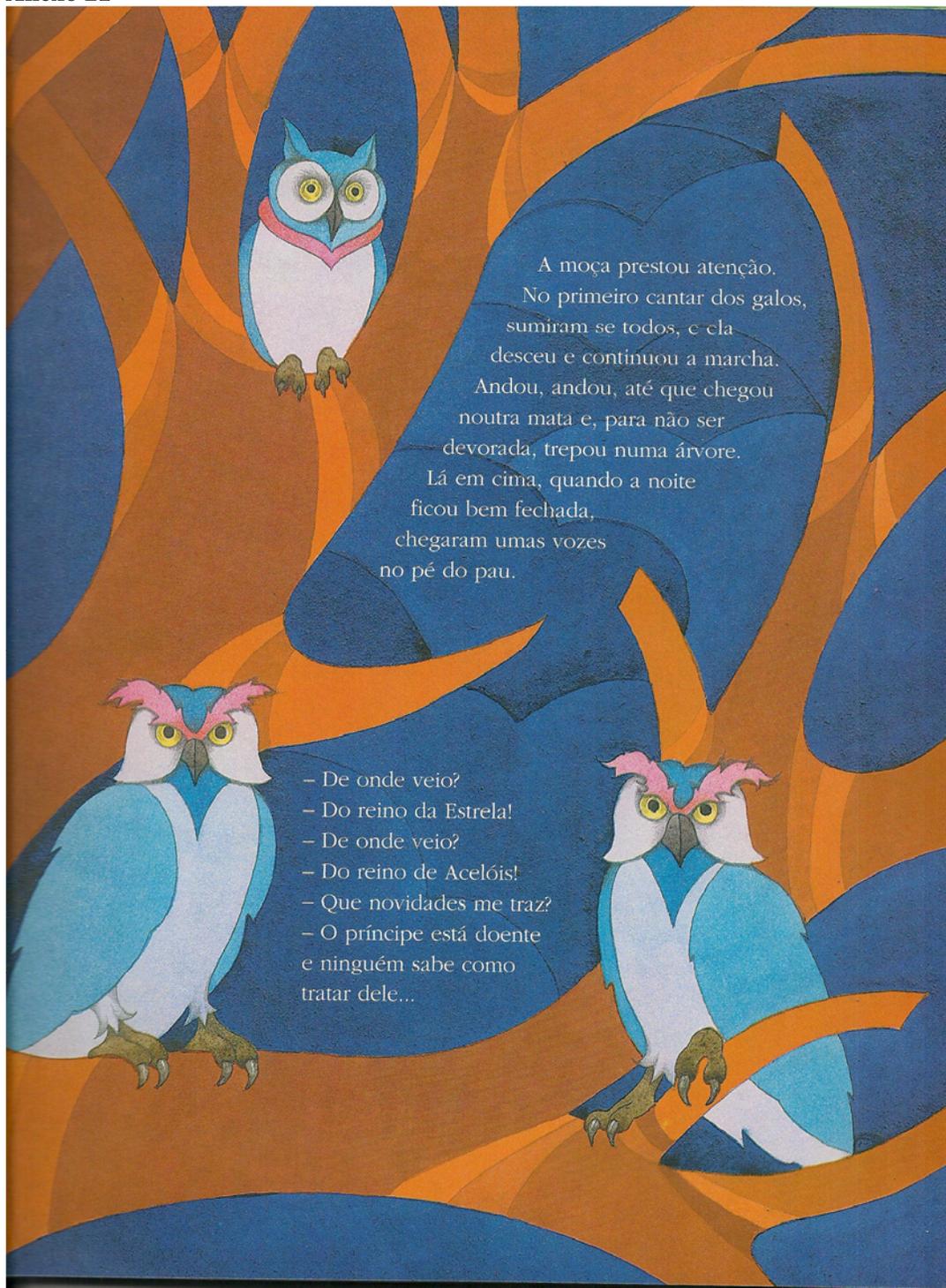


Idem. Contra-capas de *Sua alteza a Divinha*.

Anexo 20

LAGO, Ângela. *De Morte!*

Anexo 21

CASCUDO, Câmara. *O papagaio real.*

Governo federal não titulou terras quilombolas em 2008

Movimentos apontam a publicação da Instrução Normativa nº 49 do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incrá) como um dos motivos para a ausência de titulação de territórios quilombolas em todo o ano passado

Por Bianca Pvl
Da Repórter Brasil

O ano de 2008 não foi positivo para as comunidades quilombolas. O governo federal não titulou nenhuma terra remanescente de quilombo no ano passado e ainda publicou a Instrução Normativa (IN) nº 49 do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incrá), com novos procedimentos para a identificação e a titulação das terras quilombolas. A medida é considerada um retrocesso pelo movimento quilombola.

Representantes de comunidades até participaram de consulta prévia convocada pela Advocacia Geral da União (AGU), mas não viram seus interesses atendidos no resultado final. Em 2007, o quadro das titulações não foi muito diferente: apenas dois títulos foram entregues pelo governo federal.

Já os governos estaduais do Pará, Maranhão e Piauí emitiram juntos 23 títulos de posse para comunidades quilombolas em 2008. Entre 2003 a 2008, o governo do presidente Luiz Inácio Lula

da Silva concedeu apenas seis títulos de territórios tradicionais com essas características. No mesmo período, Pará, Maranhão e Piauí titularam, respectivamente, 16, 15 e 3 territórios.

Existem no Brasil hoje 96 territórios quilombolas e 159 comunidades com terras tituladas. As áreas somam mais de 980 mil hectares. Contudo, o número é considerado pequeno se comparado à quantidade de comunidades que se auto-identificam como quilombolas. Segundo dados da Comissão Pró-Índio de São Paulo (CPI-SP), são atualmente mais de 3 mil. A auto-identificação consta na Convenção 169 da Organização Internacional do Trabalho (OIT), da qual o Brasil é signatário, e no Decreto 4.887/2003. Uma ação direta de inconstitucionalidade (Nº 3239) movida pelo partido Democratas contra o decreto aguarda julgamento no Supremo Tribunal Federal (STF).

Segundo Daniela Perutti, antropóloga da CPI-SP, o governo federal alega que as contestações judiciais seriam o principal fator para justificar

a morosidade nas titulações. Entretanto, pesquisas da entidade sobre as ações judiciais envolvendo quilombolas indicam que as contestações judiciais "não são até o presente momento um fator significativo para a lentidão dos processos".

Das 127 ações judiciais em curso acompanhadas pela CPI-SP em setembro de 2008, apenas 13 tinham como objeto o questionamento de procedimentos de regularização fundiária conduzidos pelo Incra.

Na avaliação da antropóloga, a lentidão dos processos se intensificou com a publicação da IN nº 49/2008. "Por meio dessa medida, o governo patrocinou um dos maiores retrocessos no que diz respeito à garantia dos direitos territoriais das comunidades quilombolas", opina Daniela.

A eleição do presidente Lula, relembra a antropóloga da CPI-SP, encheu o movimento quilombola de expectativas. "Imaginava-se que a questão da reforma agrária, bem como a garantia dos direitos das populações afrodescendentes tomariam outros rumos", completou.

O Decreto 4.887, de 2003, foi recebido como um avanço para o setor - "uma sinalização positiva de que o governo iria agilizar o cumprimento do artigo 68 da Constituição Federal", segundo ela. Porém, na avaliação da entidade, o quadro se inverteu por conta da IN nº 49. "Titular uma terra quilombola tornou-se uma tarefa ainda mais difícil de ser cumprida. Até o momento, nenhum território quilombola foi titulado também em 2009".

Processos administrativos - Dados de dezembro de 2008 apontam que somente 220 dos mais de 600 processos abertos pelo Incra tiveram algum andamento. O restante apenas recebeu um número de protocolo. "O Incra não tem realizado as titulações, tampouco conseguiu avançar na condução dos processos de regularização das terras quilombolas", destaca trecho do documento "Terras Quilombolas - Balanço 2008", elaborado pelo CPI-SP.

Em 2008, apenas 10 portarias de reconhecimento de terras quilombolas foram assinadas pelo Incra. A assinatura da portaria é o ato que encerra o processo de identificação do território a ser titulado e reconhece os limites da terra quilombola em questão. Depois da assinatura, o Incra deve tomar as medidas práticas (desapropriação, reassentamento) para a titulação. Segundo dados do Relatório de Gestão do Programa Brasil Quilombola 2008, do governo federal, o Incra publicou 14 portarias.

O número de relatórios técnicos de identificação e delimitação (RTID) também diminuiu em 2008. Foram publicados apenas dezenove relatórios até o mês de setembro sendo que seis são republicações de anos anteriores.

MEGA FEIRÃO EURO MULTIMARCAS

CORSA CLASSIC



Anexo 23

Minha prezada amiga, bom dia essas poucas linhas é somente para os mães, da associação, estamos lhe pedindo em nome da associação quilombola encariadamente se sua gentileza poderia nos ajudar, com algumas lembrancinhas para nossas crianças da associação no dia 25 de dezembro em comemoração do natal

assíniada: Joaquina

Bilhete de moradora endereçado à pesquisadora (Quilombo Mandacaru dos Pretos)