

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

**VESTÍGIOS DA CULTURA POPULAR EM ANGELA LAGO:
CONTO RECONTADO É SEGREDO REVELADO**

Mestrando: Celso Sisto Silva
Orientadora: Prof^a Dr^a Odília Carreirão Ortiga

Florianópolis, outubro de 2004

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

**VESTÍGIOS DA CULTURA POPULAR EM ANGELA LAGO:
CONTO RECONTADO É SEGREDO REVELADO**

Dissertação apresentada por Celso Sisto Silva ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação da professora Dr^a Odília Carreirão Ortiga, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Literatura, área de concentração em literatura brasileira

Florianópolis, outubro de 2004

Agradeço

à Profª Drª Odília Carreirão Ortiga, orientadora, por todas as frutíferas discussões, idéias e preocupações,
à Neuza Sisto Silva e Clini dos Santos Führo, mães extremosas e carinhosas presenças,
aos contadores de histórias dos grupos História Fiada e Tenterê, por terem me suportado enquanto enlouquecia com estas questões,
aos meus alunos, no decorrer destes últimos anos, que mesmo sem saber, fizeram parte desta pesquisa,
ao Ivo Renato França, amigo com quem troquei muitas palavras de desabafo,
à Beatriz Dal Molin, Nelita Bortolotto e Liliana Cinetto pelos entusiásticos incentivos de sempre,
à Tirza Myga Garcia, Hellenice Ferreira e Kika Freire, por acreditarem na beleza das minhas idéias literárias,
à Benita Prieto e Lúcia Fidalgo, amigas de histórias, de projetos e de vidas repartidas.

Contei com o apoio financeiro da CAPES desde março de 2003, o que me possibilitou dedicação a essa pesquisa.

Para
Carlos Alberto dos Santos Führo

RESUMO

A presente dissertação elabora, sob o domínio da cultura popular, e configura, sob o viés do conto popular recontado, a leitura de algumas obras da escritora brasileira para crianças, Angela Lago. Pretende-se, em primeiro lugar, identificar nos recontos da escritora, a persistência dos modelos narrativos que a tradição popular de cunho escrito manteve vivo; em segundo, verificar se nesses recontos as narrativas assumiram modelos diferenciados dos tradicionais da cultura popular. Na seqüência, busca-se comprovar a presença de forças que ora aproximam, ora afastam os textos do fundo comum da tradição e constatar o modo particular do reconto de Angela Lago.

Palavras-chave: cultura popular, conto popular, reconto, literatura infantil

ABSTRACT

The following dissertation examines the work of the Brazilian children's book author, Angela Lago through the lens of both popular culture and traditional storytelling. The dissertation's first objective is to identify within the author's "re-tellings," the persistence of narrative models, which traditional Brazilian storytelling has long kept alive. Its second objective is to verify within the author's stories whether the narrative models used differ from those of popular cultural tradition. In addition, the dissertation looks at the author's narrative techniques, which in some cases bring the texts closer to the common origins of the Brazilian story-telling tradition and in other cases transport them in entirely new directions. In so doing, the dissertation seeks to identify Angela Lago's unique story-telling model.

Word-keys: popular culture, popular stories, storytelling, children's literature

SUMÁRIO

1. PRÓLOGO: DE QUANDO E COMO O “CAVALEIRO NARRADOR” FOI CHAMADO A PERCORRER OS TERRITÓRIOS DA CULTURA POPULAR E DA LITERATURA INFANTIL E EMPREENDER UMA DESEJADA VIAGEM PELAS VEREDAS DA PAIXÃO.....	9
2. CAPÍTULO I: DA GRACIOSA TAREFA DE APRESENTAR A NOBRE DAMA ESCRITORA ANGELA LAGO, COM ACONTECIMENTOS DIGNOS DE CALIGRAFIA E MEMÓRIA, QUE SÃO ADORNO E CRÉDITO EM SEUS ESCRITOS PARA INFANTES	31
2.1. DAS PRIMORDIAIS AVENTURAS DA INFANTE ENCANTADA PELA PALAVRA.....	33
2.2. DOS PRECIOSOS FEITOS DA NOBRE DAMA JÁ NO CAMINHO DO BEM-SERVIR.....	37
2.3. DAS MARAVILHOSAS DESCOBERTAS DO NARRAR COMO UMA AGRADÁVEL AVENTURA DE VIVER.....	40
2.4. DOS LOUVÁVEIS TESTEMUNHOS SOBRE SEUS ESCRITOS.....	47
3. CAPÍTULO II: EM QUE SE CONTA A DESCOMUNAL BATALHA DO “CAVALEIRO NARRADOR” PARA REALIZAR A EXTRAORDINÁRIA TAREFA DE ORGANIZAR COM LIBERDADE AS NUMEROSAS OBRAS DE SUA FORMOSA DAMA ESCRITORA E DESVENDAR NAS ARTIMANHAS DA CULTURA POPULAR, O JOGO DA ESCRITA E DA IMAGEM MISTURADOS COM OUTROS SUCESSOS	57
3.1. DAS NARRATIVAS COM ADIVINHAS.....	64
3.2. DAS NARRATIVAS DE RECONTOS.....	68
3.3. DAS NARRATIVAS CRIADAS COM MODELOS OU ELEMENTOS DA CULTURA POPULAR.....	72
3.4. DAS NARRATIVAS POR IMAGENS.....	83

4.	CAPÍTULO III: ONDE SE DUELA FINALMENTE COM AS SABOROSAS NARRATIVAS RECONTADAS, ESGRIMINDO-AS COM OLHAR HERÓICO E PENETRANTE PARA A OBTENÇÃO DE ADMIRÁVEIS RESULTADOS NO CUMPRIMENTO DA MISSÃO, QUE VERÁ QUEM OS LER, OU OUVIRÁ QUEM OS OUVIR LER	89
4.1.	A POÉTICA DO SEGREDO.....	94
4.1.1.	A POÉTICA DO SEGREDO NO TEMPO EM QUE FALAVAM OS ANIMAIS.....	97
4.1.2.	A POÉTICA DO SEGREDO NO REINO ENCANTADO DAS PRINCESAS ARROGANTES	112
4.1.3.	A POÉTICA DO SEGREDO NA BRINCADEIRA DE ENGANAR A MORTE	130
5.	EPÍLOGO: ONDE SE FAZEM OS REMATES, AS CONSIDERAÇÕES E AS REFLEXÕES FINAIS DESTA GRANDE AVENTURA, EM QUE PÕE FELIZ TERMO O VALOROSO “CAVALEIRO NARRADOR” E TRATA DE COISAS QUE NÃO SÃO ESCUSADAS PARA A CLAREZA DESTA HISTÓRIA.....	159
6.	BIBLIOGRAFIA.....	181
6.1.	DO <i>CORPUS</i>.....	181
6.2.	ESPECÍFICA.....	182
6.3.	GERAL.....	187
7.	ANEXOS.....	195
7.1.	TEXTOS DE ANGELA LAGO.....	195
7.2.	OUTROS TEXTOS	199

1. PRÓLOGO: DE QUANDO E COMO O “CAVALEIRO NARRADOR” FOI CHAMADO A PERCORRER OS TERRITÓRIOS DA CULTURA POPULAR E DA LITERATURA INFANTIL E A EMPREENDER UMA DESEJADA VIAGEM PELAS VEREDAS DA PAIXÃO

E foram correndo candongar ...

*Era uma, eram duas, três, era Heroic, o cortês. Cavaleiro, soldado, valente, já que nunca lhe doía o dente! E porque não tinha **sangue de barata**, era também prudente. Para decidir fosse o que fosse, amarrava o **fio do riso** num sorriso e punha-se a dizer “**uni duni e tê** pra você, uni duni e tê pra tudo o que se vê. Uni duni e tê uma vez, uni duni e tê uma e **outra vez**”. E foi assim, no meio desse butim, que Heroic recebeu um chamado-daqueles-aos-quais-só-se-diz-sim, do Rei Anjo, seu soberano-sobreamado, que veio em papel-papirolado, trazido pela **Chiquita Bacana e as outras pequetitas**, que sempre lhe acompanhavam. Heroic partiu. Sem muito pestanejar, e com muito cavalgar. Se tivesse olhado pra trás, teria visto a **invasão das borboletas** azuis, que era sempre o sinal de que sua jornada não acabaria mal. Ele foi encontrar o reino do pedido epistolar. Ia ter que lutar lá pras bandas da Cultura Popular, na divisa da Literatura Infantil, onde muitos seres viventes escondem-se de repente, em meio aos mais perigosos entes. No meio do fogo ardente da memória e das mil e umas histórias!*

*O fogo propaga-se mais seguramente
numa alma do que sob as cinzas.*

Gaston Bachelard

As palavras estão em brasa. E diante do calor balsâmico que os livros para crianças ainda me provocam, pergunto: por que o olhar aquecido pelo encontro com o passado? Por que o gosto pela cultura popular? Por que a paixão pela literatura infantil?

Passado não é esquecimento! Aquela pequeníssima chama ficou lá, ainda acesa, quase escondida pelas cinzas no braseiro. Não parou de crepitar baixinho a flama das histórias ouvidas e lidas na infância. Não parou de produzir novas histórias.

Era uma vez um leitor que, mesmo adulto, continuava lendo livros destinados aos rituais de iniciação à leitura. Continuava lendo e maravilhando-se. Continuava lendo e surpreendendo-se! E continua lendo e queimando-se no esvoaçar das fagulhas do “fogo íntimo e universal”, expressão emprestada de Bachelard¹ e usada para caracterizar o momento único e intenso de convivência silenciosa com os livros.

Estimulado pelo calor das lembranças provocadas pelas primeiras leituras, fiz especialização em literatura infantil e juvenil, cursei até o sétimo semestre do curso de Letras na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e completei a graduação em Artes Cênicas na Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO), quando resgatei, sob outra ótica, parte dessas leituras com o mesmo ardor amoroso de quem as lê pela primeira vez. O fascínio, nascido do retorno aos clássicos para crianças e jovens, não demorou a se alastrar por obras de escritores novos, até então, desconhecidos por mim. E o leitor-adulto-novamente-criança foi descobrindo que a Literatura Infantil era também literatura com “L” maiúsculo. Literatura que não fazia concessões à circunstância de se destinar ao leitor criança. Literatura que buscava destacar-se por sua consistência temática e estética.

O que era tímido desejo de leitura transformou-se em firme propósito de busca; o que era fagulha tornou-se incêndio. Abrasado de entusiasmo pelo universo de estudos e atividades que se descerrava à minha frente, fui exercer o ofício de leitor crítico no Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, onde coordenei trabalhos e projetos diversos.

¹ BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. São Paulo, Martins Fontes, 1999. p.11

Neste meio-fogo, digo meio-tempo, publiquei livros de literatura infantil e juvenil²; conquistei alguns prêmios³; viajei pelo país com o Programa Nacional de Incentivo à Leitura (Proler⁴); participei de congressos, seminários, palestras e simpósios sobre leitura e literatura. E, ainda hoje, integro o grupo Morandubeté⁵ de Contadores de Histórias, com quatorze anos de carreira no Brasil e no exterior.

O papel do fogo, cumprindo em mim seu destino de despertar em crianças e jovens a paixão pela literatura infantil e juvenil, seduzir para o gesto da leitura e investir na formação de leitores críticos, fez-me, também, professor que atuou da educação infantil à educação de 3º grau⁶. A partir da atuação como educador, constatei, de descoberta em descoberta, de fogueira em fogueira, que a Academia, algumas vezes tradicional e fechada, admite agora a

² Tenho 16 livros publicados por diversas editoras, dentre os quais se destacam: *Ver-de-ver-meu-pai* (1994) e *Assim é fogo!* (1995), ambos pela editora Nova Fronteira; *Beijo de sol* (1995), pela Ediouro; Coleção *O menino e o poeta* (5 volumes, 1997) e *Enquanto eles dormem* (1997), ambos pela editora Dimensão; *Francisco Gabiroba Tabajara Tupã* (1999), pela Editora Didática e Científica (EDC), *A noiva do Diabo* (2000), pela editora Grifos e *Textos e pretextos sobre a arte de contar histórias* (2001), pela editora Argos.

³ Recebi, da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, os prêmios: autor revelação em 1994, com o livro *Ver-de-ver-meu-pai*; de ilustrador revelação em 1999, com o livro *Francisco Gabiroba Tabajara Tupã*. Recebi as menções: “Altamente Recomendável para a Criança”, concedida pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil aos livros *Assim é fogo!*, *Beijo de sol*, *Francisco Gabiroba Tabajara Tupã*, *A noiva do diabo*; “Altamente Recomendável para o Jovem”, aos livros: *Ver-de-ver-meu-pai* e *Enquanto eles dormem*; classificação entre os 10 finalistas do prêmio Jabuti, na categoria ilustração de livro infantil e juvenil, com *Francisco Gabiroba Tabajara Tupã*.

⁴ O Proler é um programa de promoção da leitura, desenvolvido pela Fundação Biblioteca Nacional e sediado na Casa da Leitura, no Rio de Janeiro. Este Programa Nacional de Incentivo à Leitura (“que não se confunde com projeto ou campanha”), vigente desde 1991, reuniu profissionais de diversas áreas sociais e humanas para pensar, praticar, planejar e exercer “práticas leitoras”, em mais de uma centena de municípios brasileiros. Realizou Seminários de Leitura, simpósios, cursos e oficinas; abriu o espaço “Casa da Leitura”; fez uma série de publicações, parcerias e convênios. Porém, mudou radicalmente de direção ao sofrer ações de ordem política, comandadas por instância federal, que culminou com a mudança da presidência da Fundação Biblioteca Nacional, da Assessoria Especial para uma Política Nacional de Leitura, da coordenação do Proler e da Casa da Leitura. Até meados de 1996, o Proler diferenciava-se dos demais programas de leitura, exatamente porque propunha uma política nacional de leitura para o país e não ações individualizadas, regionalizadas ou centralizadoras. As diretrizes básicas do Proler eram: “a articulação de órgãos públicos e privados no esforço de criar uma política nacional de leitura a partir da avaliação de iniciativas anteriores”; a concepção da “leitura como um gesto de tomada de consciência de si mesmo e do mundo, de posse da linguagem e do discurso, com um crescente espectro interdisciplinar e semiótico”; o estímulo ao “delineamento das ações por parte dos próprios agentes, desejando fortalecer as iniciativas e radicá-las em seu espaço mesmo, para que sejam de caráter duradouro e autônomo”; a valorização da “formação do leitor sem preconizar receitas que não fossem as do mergulho na cultura com interação permanente entre ler, pensar e agir”. Essas diretrizes estão publicadas em “Por uma política nacional de leitura, FBN, 1992 e Leitura, saber e cidadania/Simpósio Nacional de Leitura - Rio de Janeiro: Proler: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.

⁵ Como se trata de palavra do dialeto indígena, julgo conveniente esclarecer que *moranduba*, na língua tupi, significa história, e a terminação *eté* dá idéia de pluralidade, ou seja, várias, muitas. O grupo Morandubeté – do qual fazem parte os contadores de histórias Benita Prieto, Celso Sisto, Lúcia Fidalgo e Eliana Yunes - traz em seu nome a idéia de que o contador de histórias é um colecionador de muitas e variadas histórias.

⁶ Quando lecionei as disciplinas Literatura Infantil e Literatura Infanto-Juvenil na Universidade do Oeste de Santa Catarina (Unoesc-Chapecó) senti de perto, vestígios talvez da antiga paixão pelo universo do imaginário infantil, a necessidade de aprofundar conhecimentos nesse campo e de consolidar outros na literatura e na arte.

possibilidade de inclusão da “literatura infantil” nos estudos acadêmicos! Eu já aquecia a idéia de fazer uma Pós-Graduação!

Vislumbrando a necessidade de aprofundar as raízes teóricas e ficcionais, veio-me o desejo de empreender uma descida ao olho do vulcão, um alargamento de estudos e um diálogo com outros pesquisadores de idênticas trilhas. Embora nunca tivesse deixado de pesquisar, nem de ler obras da literatura brasileira, precisava fazê-lo agora de forma organizada e sistemática.

A pequena, dispersa e descontínua crítica acerca da Literatura Infantil no Brasil levou-me a considerar com cautela, algumas vozes críticas e suas afirmações dogmáticas pertinentes às obras, aos seus autores e à própria área do gênero. Apesar das várias posturas preconceituosas de críticos, desconhecedores das dimensões sociais e estéticas dessa literatura, os textos direcionados aos leitores, criança e jovem, constituem hoje uma importante parcela do mercado editorial.

Consciente de que meu interesse primordial era e é a literatura para crianças, sonhei ardentemente em fazer um trabalho nessa área, sobretudo para comprovar que grande parte da literatura infantil revela vestígios da cultura popular tributária da tradição oral e conserva modelos narrativos do conto popular⁷.

Muitos autores de obras dirigidas à infância apareceram nos últimos trinta anos, e alguns firmaram-se no mercado editorial brasileiro com adaptações dos contos populares mais conhecidos. Os mais inquietos fizeram-no com graus variados de inovação e originalidade, e acabaram ganhando os principais prêmios destinados à Literatura Infantil. O mercado editorial e as instituições legitimadoras de nomes e obras consagraram, com esses prêmios, autores pertencentes à corrente dos renovadores e dos continuadores que, de certa forma, permanecem presos ao modelo tradicional e popular já expresso na palavra reconto que define e diferencia o gênero: texto que reescreve outro texto. Recentemente a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil criou uma categoria específica de premiação para o reconto.

Assim nasceu a minha vontade primeira de analisar as obras mais premiadas dessa categoria. Durante algum tempo, o desejo quase obsessivo centrava-se em pesquisar a premiação concedida à história recontada, no intuito de saber se ela promovia, às avessas de sua intenção, a permanência de um modelo específico e repetitivo de produção textual

⁷ Conto popular aqui é sinônimo, inclusive, de conto tradicional, em suas diversas modalidades: contos de fadas, contos de encantamentos, contos maravilhosos, contos exemplares, contos jocosos, contos de animais, contos religiosos, contos folclóricos, contos acumulativos.

destinada ao leitor criança, e se tal premiação resultava em estabelecer uma possível relação de dependência da Literatura Infantil com sua fonte primeira, a popular de tradição oral.

Durante a década de 90, acompanhei a produção literária infantil em virtude de atividades na área, primeiro como membro do júri dos prêmios da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil em diversas categorias⁸, depois como estudioso do assunto. O exercício da leitura e a prática da crítica decorrentes dessas atividades fizeram-me perceber a ligação entre literatura infantil, cultura popular e tradição oral. Imerso nesse proeminente fogo, constatei que o regional e o universal afloram nas histórias frutificadas na boca dos contadores e armazenadas na memória do povo, reacendendo-se em pequenos círios, aqui e ali, que, vistos em conjunto, circunscrevem uma área de luz como um halo em derredor da cultura popular.

Quase sempre, a cultura popular aparece na posição de sinônimo de cultura produzida pelas classes de baixa renda. Como as manifestações culturais populares são diversas e complexas, o melhor seria falar em culturas populares, posição já defendida por vários estudiosos⁹. O uso do singular não me obriga a adotar uma visão unificadora para a cultura popular, nem a considerar nela a inexistência de relações estanques e sem conflitos com outras manifestações culturais¹⁰. As respostas do povo em seus vínculos com o contexto social dão forma à minha visão de cultura popular¹¹. Longe de tomá-la como um apanhado de informações, prefiro vê-la como um mecanismo organizado e complexo, que elabora e torna a elaborar continuamente informações e dados, traduzindo-os de um sistema cultural a outro. A dinâmica da sociedade leva-me a pensar a cultura popular como conscientização política, oposição à presença da cultura dominante e defesa da autonomia do popular¹². A concepção de cultura aqui adotada inclui, talvez de maneira utópica, a erudita e a popular, sem a preocupação de provar superioridades ou apontar inferioridades de uma em relação à outra, pois considero ambas pertencentes ao mesmo sistema. Contudo, para Canclini, mesmo nos países mais democráticos, em que impera uma noção antropológica da cultura, os “capitais culturais” são hierarquizados pela totalidade das formas que organizam e simbolizam a vida

⁸ As categorias do prêmio anual da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil são: *o melhor para a criança, o melhor para o jovem, o melhor livro de imagem, a melhor tradução, o melhor livro informativo, o melhor livro de poesia, prêmio revelação, o melhor projeto editorial e a melhor ilustração.*

⁹ Entre eles Florestan Fernandes, Roger Bastide, Nestor Canclini. Marcos Ayala e Maria Ignez Ayala, no livro *Cultura Popular no Brasil*, arrolam outros pesquisadores como Carlos Rodrigues Brandão, Renato Ortiz, Lombardi Satriani, Eunice Durham, Oswaldo Elias Xidieh.

¹⁰ Para os neogramscianos, uma outra ala da teoria social, a cultura é mais que “conflito político entre as classes”.

¹¹ A pesquisadora Martha Blanche diz que “cultura é a maneira que um grupo tem de dar respostas e vincular-se a seu contexto social”, citado de Canclini, p. 219.

¹² Assim os Centros Populares de Culturas, os CPCs brasileiros, definiam cultura.

social. Como consequência, há uma maior valoração de uma cultura sobre a outra, e a arte valendo mais que o artesanato e a cultura escrita valendo mais que a cultura oral¹³. Às vezes passa despercebido o fato de o coletivo não ser o legitimador do patrimônio cultural, mas sim a elite e o poder hegemônico, ambos com força para determinar o que vai extrapolar o âmbito local e tornar-se um patrimônio universal. A cultura de massa, uma outra força que exerce esse poder, algumas vezes investe-se da função seletora e determina, por exemplo, que conto popular pode sair do âmbito oral e ganhar uma edição em livro.

A cultura popular, nos textos de Angela Lago, segue duas direções: de um lado conserva a caracterização que o folclore faz do popular, como mantenedor da tradição e, de outro lado, assume o popular como uma potência transformadora da sociedade, capaz de projetar mudanças sociais. A primeira direção, de inspiração folclórica, mantém as raízes coletivas. Neste caso, os textos da autora são ambivalentes, pois tanto se ligam ao folclore como tradição,¹⁴ quanto expressam a idéia moderna de folclore. Do amálgama do conceito tradicional com o moderno de folclore surge a idéia de coleção¹⁵, no sentido de organismo vivo; de diálogo com o patrimônio anterior e contemporâneo; de sobrevivência e atualização constante, em oposição à “ciência do folclore”¹⁶ vista como sinônimo de conservação; de consolidação de uma herança que todos têm direito de receber e transmitir; de valorização da formação longínqua; de interação constante do popular com o moderno. A segunda vertente, possivelmente de inspiração antropológica e sociológica, revela nos textos da autora alguns compromissos: questionamentos em vários níveis (social, psicológico, familiar), encaminhados pelos enredos e assumidos pelas personagens; uso de linguagem popular (e de outras produções “poéticas” populares, como trovas, parlendas, adivinhas, ditados); emprego do lúdico sem finalidade moralizante; mudança dos modelos estruturais herdados da tradição oral; exercício freqüente do humor; arquitetura de personagens inspirada na linha do cotidiano e fora dos padrões tradicionais; presença explícita da intertextualidade e aplicação do recurso

¹³ O sociólogo Nestor Garcia Canclini chama de capital cultural a arte, o artesanato, a medicina científica, a medicina popular, a cultura escrita e a cultura oral. A utilização deste termo tem a vantagem de não encarar o capital cultural como bem estável, mas como um processo social, dinâmico e desigual, de acordo com os diversos setores da sociedade. op. cit. p.194.

¹⁴ Quando lanço mão do termo tradição, estou longe de designá-la como resíduo, traço arcaico, coisa velha (ultrapassada, conservadora, atrasada, subalterna) resistente à mudança, possuidora de caráter estritamente local, que vai se extinguir e se repetir sem transformação, tudo isso emprestando caráter negativo à palavra. Apraz-me a utilização que Canclini faz da expressão “tradição útil”, ao analisar a tradição dos diabos de Ocumicho, em *Culturas Híbridas*, p. 223.

¹⁵ A idéia de coleção em folclore é muitas vezes criticada por enfatizar mais os bens materiais do que os agentes populares que os produziram.

¹⁶ Foi longo o debate travado entre os pesquisadores para considerar ou não o folclore como ciência ou mera disciplina, que acabou rendendo textos de suma importância. Refiro-me, em especial ao trabalho de Florestan Fernandes, contrário à idéia de considerar o folclore como ciência. Questão várias vezes abordada ao longo do livro *O folclore em questão*.

da repetição em uma circularidade narrativa. Todas estas características, de um modo ou de outro, fazem eclodir o potencial revolucionário da cultura popular nos textos de Angela Lago. Além de considerar a possibilidade de a arte popular conciliar diferentes questões, tais como reconhecimento da legitimidade do patrimônio tradicional frente ao ímpeto renovador; harmonia do antigo com o atual; possibilidade de o artista ser sujeito de sua obra; consonância de produção original e repetição de modelo; e participação no “mercado de bens simbólicos legítimos”.¹⁷ O cruzamento das vertentes acima referidas é capaz de gerar uma “forma híbrida de existência do popular” e conferir poder encantatório de originalidade e frescor a esse popular. Ainda que se possa emprestar ao termo “híbrido” uma conotação negativa, aqui ele está empregado em sentido oposto.

A ação difusora da mídia, para manter a escalada do consumo, faz coincidir cultura popular com cultura de massa. Diante desta, considera-se que a literatura, para tornar-se “objeto” de um conjunto cultural, depende de circulação e consumo. É preciso lidar com a contradição, apontada por Canclini, a respeito do consumo do popular exigir refazer-se em substituições freqüentes. Talvez o modismo das publicações de contos populares tenha no rotativo e descartável, a face cruel! O livro tem seu ciclo e, ao cair no esquecimento, pode motivar a publicação de outro do mesmo gênero¹⁸. A pressão que as editoras exercem sobre os autores bem sucedidos em vendas revela isso. O popular massivo da indústria cultural, expressão de Canclini, é construído de fora para dentro, por acesso, gosto, adesão e uso freqüente.

Ainda no contágio rubro dos tempos, não é lenho verde o fato de a narrativa de tradição oral reorganizar-se em registro escrito. A passagem da oralidade à escrita não se faz sem lacunas, pois a voz, os olhos, e os gestos, principais instrumentos da tradição, são transformados em sinais gráficos que não recuperam a ambientação e a performance dos narradores. O que era desempenho oral, testemunho auditivo e visual, acaba sendo transportado para o papel com as alterações dessa passagem. Tais alterações serão de maior ou menor intensidade, conforme o fazer artístico no registro das narrativas. Alguns desses registros guardam compromisso com a oralidade e propiciam o aparecimento de textos ainda

¹⁷ Canclini, na obra *Culturas híbridas*, afirma que o artista popular é visto como artesão (“não chega a ser artista”) porque não consegue individualizar-se (no aspecto da produção, herda formas, que repete); não participa do mercado de bens simbólicos legítimos (“fica de fora dos museus e universidades”), já que o que produz é artesanato e não Arte; não é capaz “de ler e olhar a alta cultura porque desconhece a história dos saberes e estilos”; não é consumidor privilegiado, pois “está no final da cadeia como mero destinatário ou espectador dos meios massivos”. Além disso, seu destino fatal, visto pelo ângulo da ideologia dominante é apenas “reproduzir o ciclo do capital”. CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*, p. 205.

¹⁸ Canclini, a propósito, fala de uma lei da obsolescência, que constrói tanto o lugar do êxito, como o da fugacidade e do esquecimento. op. cit. p. 260.

vinculados à origem do gênero, alguns mantendo os modelos antigos e outros criando modelos novos.¹⁹ Esta passagem interessa-me em particular pela possibilidade de estar fundada nela a gênese das narrativas destinadas às crianças e aos jovens!

Os historiadores da literatura infantil²⁰ estabelecem relações entre as matrizes da literatura popular de tradição oral, em *Pantchatantra*, *Ramayana*, *Sendebâr*, *Hitopadexa*, *Calila e Dimna* e *Mil e uma noites* da cultura oriental, com os textos pertencentes aos primórdios da literatura infantil, em *Contos de mamãe ganso*, *Contos de fadas para crianças e adultos*, *Eventyr*. Mas o leitor criança foi ignorado por um longo tempo, alhures ou aqui, desde o século XVII, com a publicação de *Contos de mamãe ganso*, até a segunda metade do século XIX, quando a tradição de narrar começa a considerá-lo um leitor diferenciado. Entre

¹⁹ Acredito que o modelo estrutural do conto popular aparece amplamente registrado nos contos de fadas - vindo antes das fábulas, dos contos folclóricos, contos de proveito, exemplo, etc., uma série de materiais de tradição oral - e é enormemente explorado, de Charles Perrault (1697) em diante. Muitos escritores que se propuseram a escrever para crianças, ou “registrar” contos populares para o leitor *também* criança, seguiram, de certo modo, esse modelo, como Mme. D’Aulnoy, (1650-1705), Mme. Leprince de Beaumont (1711-1780), os irmãos Grimm (1785-1863 e 1786-1859), Hans Christian Andersen (1805-1875), Condessa de Segúr (1799-1894), etc., para citar os clássicos. Em Portugal, desde os contos de Gonçalo Fernandes Trancoso (1575), passando pelo *Tesouro de Meninas* (1774), *Tesouro de Menino* (1817), *Contos Filosóficos* (1818), *Leituras Juvenis e Morais* (1820), pelos folhetos de cordel, etc., a difusão dessa literatura popular foi enorme. No final do século XIX, em Portugal, há uma “redescoberta das fontes narrativas populares, que imediatamente passam a ser divulgadas como contos nacionais para crianças” (Nelly Novaes Coelho, 1991. p. 193), e que vão aparecer nas obras de Almeida Garret (1843 e 1951), Alexandre Herculano (1851), Teófilo Braga (1883), só para citar alguns. É preciso ressaltar que essas coletâneas de contos populares não fazem distinção de espécies literárias e colocam sob o mesmo rótulo contos de encantamento (de fadas ou maravilhosos), contos exemplares, jocosos, satíricos, fábulas, anedotas, etc. No Brasil, desde o início, são as levas de colonos que trazem uma literatura de natureza popular e transmissão oral, herdadas da produção medieval e renascentista, e incorporada à tradição oral portuguesa. Como “seguidores” deste “modelo do conto popular” em nosso país, podemos citar Sílvio Romero e seu *Contos Populares do Brasil* (1885), e Figueiredo Pimentel e seu *Contos da Carochinha* (1894) que foi a primeira tentativa de produzir um livro, fora da área dos “livros de leitura” publicados para utilização nas escolas, que colecionasse os “contos infantis que circulavam em várias coletâneas estrangeiras ou em traduções portuguesas, mas com uma linguagem brasileira” (COELHO, 1991, p. 215-6). Muitos outros vieram depois de Sílvio Romero e Figueiredo Pimentel, especialmente Câmara Cascudo (*Contos Tradicionais do Brasil/1946*) etc., para ficarmos nos mais famosos. No Brasil, o aproveitamento (com questionamentos) e a ruptura com o “modelo do conto popular”, aparece mais intensamente por volta de 1970, nas obras, principalmente, de Ana Maria Machado, Ruth Rocha, Joel Rufino dos Santos, Leny Werneck, Tatiana Belinky. Nos anos 80 ainda continuam servindo de ponto de partida para algumas das obras de Ricardo Azevedo e Elias José, por exemplo.

²⁰ Em se tratando de publicações nacionais de fôlego intenso e pesquisa abrangente, a maior referência para o estudo da História da Literatura Infantil e Juvenil têm sido Nelly Novaes Coelho, com os livros *Panorama Histórico da Literatura Infantil e Juvenil* (4ª ed. 1991) e *Literatura Infantil: teoria, análise, didática* (5ª ed. 1991). Contudo, não se pode deixar de mencionar os pioneiros trabalhos de Bárbara Vasconcelos de Carvalho, *Compêndio de Literatura Infantil* (1959) e de Leonardo Arroyo, *Literatura Infantil Brasileira: ensaio de preliminares para a sua História e suas Fontes* (1968), a quem Nelly Novaes Coelho se reporta muitas vezes em seus livros. Mais recentemente as pesquisas de Marisa Lajolo e Regina Zilberman, vindas à tona no livro *Literatura Infantil Brasileira: História e Histórias* (5ª ed. 1991), têm servido de referência e consulta para os estudiosos da área. Refiro-me, portanto, a estes autores quando falo de um panorama histórico. O autor estrangeiro, que mais tem servido de base para os pesquisadores brasileiros é Jesualdo Sosa, e seu livro *A literatura infantil (Cultrix, 1978)*, ensaio premiado pelo Ministério de Instrução Pública do Uruguai. É um clássico entre nós. Ainda de igual importância, pelo uso que dele se fez nas pesquisas brasileiras está o livro de Marc Soriano, *Guide de littérature pour la jeunesse* (1975). Para não incorrer em qualquer injustiça, preciso ainda mencionar o pioneirismo de trabalhos como o de Cecília Meireles, em *Problemas da Literatura Infantil* (1951) e Antonio D’Ávila, *Literatura Infanto-Juvenil* (1961), que serviram de base, certamente, para o trabalho dos pesquisadores que vieram a seguir.

nós, buscou-se conquistar esse leitor criança, primeiro a partir da tradução dos contos clássicos de fadas, transplantados da Europa à colônia brasileira; em seguida, numa tentativa de outra vertente e de outra época, levando em conta a cultura popular oralizante, surgem os primeiros livros de histórias populares²¹. Na literatura infantil, os textos de tradição oral tornaram-se sinônimo de folclore, muitas vezes reduzidos à coleta de lendas e contos regionais. Tal procedimento produziu distorções²², pois se limitou, muitas vezes, a colecionar esses contos, com a finalidade de registrar o pitoresco e o romântico da vida rural brasileira, escritos, às vezes, de forma caricatural. Quando os contos populares começaram a fazer parte dos livros de leitura adotados nas escolas brasileiras²³, a preocupação era mostrar ao pequeno leitor a diversidade cultural do país. Trata-se do período que vai do fim do século XIX às primeiras décadas do século XX, quando ocorre uma enorme divulgação dos contos populares, principalmente nos livros de leitura escolar. A idéia de nacional que se buscava construir no leitor, por meio desses livros, resulta na exacerbação do popular e do próprio da cultura local, restringindo-os a uma recolha de textos da memória coletiva, cantigas, parlendas, contos populares, adivinhas e brincadeiras diversas, sem os situar no contexto social de sua época. A ação de recolha, algumas vezes, tendeu ao ufanismo piegas, capaz de descartar o que não fosse enaltecido do nacional brasileiro e capaz de engessar a produção de novas formas de escrita²⁴.

²¹ Embora o livro infantil ainda não seja, neste momento, um produto independente, pois está vinculado à função característica de livro de leitura, é de grande popularidade no Brasil O Livro do Povo (1861), de Antônio Marques Rodrigues, a *Cartilha Maternal* (1876), do português João de Deus, onde estão reunidas pequenas fábulas, estórias simples, momentos de educação religiosa, etc. Nessa esteira vieram, a *Série Instrutiva* (1882), de Hilário Ribeiro, os *Contos Infantis* (1886), *Histórias da Nossa Terra* (1907), *Era uma vez* (1917), de Júlia Lopes de Almeida, *Coisas Brasileiras* (1893), de Romão Puiggari, *Na Roça e Pátria Brasileira*, de Renato Sêneca Fleury, etc. Dentre os que não tinham essa função de cartilha, destacam-se os livros que Figueiredo Pimentel fez, por exemplo, para a Livraria Quaresma (*Contos da Carochinha*; *Histórias da Avozinha*, *Histórias do Arco da Velha*, *Histórias da Baratinha*); e todos os outros da coleção Biblioteca Infantil, publicados a partir de 1896.

²² O escritor Carlos Monsivais chama isso de “síntese da identidade nacional” em seu artigo “Notas sobre el Estado, la Cultura Nacional y las Culturas Populares”, publicado em “Cuadernos Políticos, nº 30, 1984, e está citado na obra de Canclini, *Culturas Híbridas*, op. cit. p. 256.

²³ Tais cartilhas, amplamente citadas por Nelly Novaes Coelho, Marisa Lajolo e Regina Zilberman, Leonardo Arroyo, Antonio D’Ávila são: *Livros de Leitura* (1895), de João Kopke; *Antologia Nacional* (1895), de Fausto Barreto e Carlos Laet; *Livro das Crianças* (1897), de Zalina Rolim; *O Livro da Infância* (1899), de Francisca Júlia; *Leituras Infantis* (1900), de Francisco Vianna; *As Nossas Histórias* (1907), de Alexina de Magalhães Pinto; *Através do Brasil* (1910), de Olavo Bilac e Manuel Bonfim; *Saudade* (1919), de Tales de Andrade, etc.

²⁴ Vide, por exemplo, o livro de Alexina Magalhães, *Nossos Brinquedos – contribuição para o folclore brasileiro* – (1909), que, se para os olhos da época “soa” importante como objeto de valorização na “reintegração do leitor infantil às coisas da terra e da mistura cultura entre portugueses, índios e negros”, para os olhos das pesquisas atuais soa como mais um compêndio de material folclórico! É exatamente aqui, com essa publicação, que se começa a perceber que o folclore e sua imensa variação podem ser um filão extremamente explorável (rentável!) para a literatura infantil brasileira. Alguns outros títulos merecem ser lembrados, *Conto do País das Fadas*, *O Reino das Maravilhas*, de Manuel José Gondim; *A Filha da Floresta* (1918), de Thales Castanho de Andrade, *Histórias de Pai João* e *Contos da Mãe Preta*, de Osvaldo Orico, dentre outros. Estas obras acabam tendo o seu valor como inventário da diversidade cultural brasileira, mas contribuem também para atrelar a

Outra constatação, agora referente à literatura popular de tradição oral, está representada na exemplaridade contida nos contos populares. Depois que se abriu o caminho para a publicação de livros sobre a formação cultural brasileira, a exaltação da natureza e da vida rural passa a figurar em inúmeras histórias para o leitor infantil, fincadas no modelo do conto popular, todas tecidas em torno do exemplo. Servem de ilustração de tal questão as seguintes histórias: “Bem-te-vi feiticeiro”, “Árvores milagrosas”, “Caminho do céu”, “Flor do ipê”, “O pequeno mágico”, “El Rei Dom Sapo”, e todas reunidas em *Saudade* (1919), de Thales de Andrade. Na visão de Bárbara Vasconcelos²⁵, historiadora e crítica, *Saudade* é um livro de “ternura e sentimento”. Em outros tempos e em outra linha narrativa, Monteiro Lobato²⁶ dialoga com os modelos da cultura popular (os contos populares, as fábulas, as narrativas folclóricas), adaptando-os ao seu projeto de construir uma autêntica literatura nacional destinada às crianças brasileiras. Lobato muda a literatura infantil tradicional acostumada a recriar contos a partir de clássicos estrangeiros. Porém, foi “incendiar-se” no acervo do maravilhoso da cultura européia e o fez com grande dose de criação e inventividade, trazendo até o *Sítio do Pica-pau Amarelo* muitas das personagens populares estrangeiras, misturando-as ao conjunto de histórias da tradição popular brasileira. Os contos populares brasileiros enriquecem o universo de Lobato, ao agregarem-se à sua obra. Talvez, na mistura de tradição popular e de episódios históricos de cada época, esteja o poder de fogo da nossa cultura popular, descoberto e explorado por Monteiro Lobato.

No fogo desta história, não importa a idade da madeira, mas seu poder de combustão. Assim, vale lembrar que, após a morte de Monteiro Lobato, o diálogo inovador estabelecido por ele (em suas obras infantis vindas a público a partir de 1920) com os modelos da cultura popular (sem o intuito de “imitar”) cai na repetição de fórmulas estratificadas.

A partir dos anos setenta, com o *boom* da literatura infantil brasileira, novos escritores aventuraram-se a trilhar caminhos diferenciados e a questionar os modelos narrativos da cultura popular ainda vigentes. Durante os anos setenta e oitenta, o livro infantil brasileiro sofre um processo de renovação sem igual em sua história. Texto, ilustração, produção e

produção literária infantil brasileira às fileiras dos bancos escolares e para reforçar ainda mais o aspecto utilitarista e de manual de tais publicações: ensinar divertindo; instruir com valores moralizantes, mostrar as raízes de nosso país, etc., etc!

²⁵ VASCONCELOS, Bárbara. *A literatura infantil: visão histórica e crítica* (3ª ed.). São Paulo, Global, 1984. p. 129.

²⁶ Acredito que *Caçadas de Pedrinho*, *O Saci*, *Histórias de Tia Nastácia*, *O Pica-pau Amarelo*, *Fábulas* sejam obras em que o fundo popular está amplamente explorado e representado, mas especialmente discutido, sem que uma única visão ou leitura se imponha. As crianças do “Sítio”, que vivem e discutem o que a Tradição legou-lhes, participam das histórias, de diversas formas, deixando de ser “ouvintes passivos”. O popular aparece aí com o que possui de mais contundente: a possibilidade de ser vivido, e não peça de museu e objeto de admiração e culto.

projeto gráfico foram repensados, colocados em questão e realizados de modo desconhecido em nosso país. Mudam os condicionamentos históricos, a estrutura econômica e o sistema de relações sociais; mudam as concepções de criança, educação, escola e leitura; mudam, em decorrência, as explorações de linguagens, os tratamentos estéticos, formais e temáticos, as exigências críticas e, principalmente, os modos de relação com o leitor criança, e as relações de produção e consumo da literatura infantil. Estabelecem-se novas livrarias e editoras, surgem novas obras e novos escritores, que contribuem para a renovação. E, mais uma vez, o conto popular está presente para atestar sua longevidade. A revalorização da contribuição do folclore com a literatura infantil é chama olímpica que atravessa os tempos.

Os contos populares estão para os contos de fadas, assim como o folclore está para a literatura infantil. Há um elo de estreita dependência entre eles. Considerando-se que hoje o folclore guarda, ainda, laços fortes com a literatura infantil, pode-se estabelecer uma proporcionalidade entre literatura infantil e folclore, assim como os contos populares guardam idêntica relação com os contos de fadas! O domínio do conto popular desenha um círculo de fogo que circunscreve, segundo Teresa Colomer, “contos folclóricos primitivos; contos de recolha oral, passíveis de intervenção pessoal quando do registro escrito; contos recriados sobre a inspiração do romantismo, a partir de contos recolhidos e transmitidos oralmente”.²⁷ Os contos populares e seus derivados (de encantamento, maravilhoso, de assombração, de animais, de exemplo e proveito, e todas as classificações possíveis adotadas pelos estudiosos) são produtos da literatura de tradição oral e não nascem dirigidos às crianças. Quando alguns destes contos ganham a forma escrita, eles passam a considerar esses ouvintes e leitores²⁸. A história das obras infantis revela, com abundância, a utilização de material folclórico. Graças ao aumento da produção, da circulação e do leitor criança que essa literatura popular permanece no imaginário coletivo. Assim, é a audiência constituída pelo leitor criança que perpetua “o folclore como forma literária viva enraizada essencialmente na literatura infantil”.²⁹ Desde as origens, a Literatura Infantil sinaliza a permanência dos contos de fadas em seus quadros, embora o caráter coletivo do popular venha sofrendo um estreitamento, o

²⁷ Essa é a visão de Bortolussi, ao referir-se aos contos de fadas na Espanha, reproduzida por Teresa Colomer, em seu livro *A Formação do Leitor Literário*. São Paulo, Global, 2003. p. 54-5.

²⁸ Vale lembrar Robert Darnton, em *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*, quando assinala a passagem dos contos populares contados pelos camponeses para os contos de fadas em sua forma escrita, em especial no capítulo *Histórias que os camponeses contam: O Significado de Mamãe Ganso*.

²⁹ Esta tem sido a posição dos pesquisadores e teóricos da literatura infantil, com quem faço coro, especialmente a escritora Teresa Colomer, de quem uso as palavras. op. cit. p. 55.

que o restringe quase de maneira exclusiva à literatura dirigida a crianças e jovens³⁰. Os fortes vínculos ente folclore e literatura infantil têm uma existência que se perpetua na História da Literatura Infantil. Os conceitos dos estudos folclóricos, elaborados por várias áreas do conhecimento ao longo do século XX, acabaram incorporados aos estudos sobre literatura infantil e são os responsáveis pela associação de folclore e literatura para crianças. O substrato cultural da tradição oral e das manifestações do folclore, ambas representações coletivas, combinam-se com o “propósito educativo da literatura dirigida às crianças, e muitas vezes confiado à escola moderna”.³¹ A depuração do legado cultural no decorrer dos séculos faz com que essa literatura chegue à criança de uma forma essencial e sintética, capaz de dialogar com suas necessidades profundas, na construção da relação com o mundo e da individualidade³². Por outro lado, a herança do folclore propicia uma aprendizagem de enraizamento histórico iluminado pelas formas culturais antigas.³³ A associação dessa literatura com a cultura do povo confere a ela um *status* de contracultura e um poder de subversão social, benéfico à educação das crianças. Da mesma maneira, a convivência literária com outras formas de cultura, diferentes das correntes oficiais, ajuda a construir a idéia de uma sociedade múltipla e “razoavelmente democrática”.³⁴ O pressuposto mais preconceituoso desta teoria é aquele que associa a criança ao homem primitivo, em sua capacidade de fruição estética. A atribuição de uma “igualdade mental” entre homem primitivo e criança revela uma postura reprovável!

Numa leitura histórica do folclore na literatura infantil, Teresa Colomer assinala dois momentos importantes, que podem ser trazidos, por analogia, à cultura brasileira. O primeiro, após a Segunda Guerra Mundial, caracteriza-se pela rejeição da fantasia (em especial os contos de fadas) e pela promoção de uma literatura mais realista. Nessa época, aqui no Brasil, ocorre a revalorização do folclore em textos destinados à infância. O segundo momento, após a ditadura militar de Franco, busca a democratização política e cultural do país e, em paralelo, a revalorização do folclore na desconstrução da idéia de sua homogeneidade. Nessa época,

³⁰ O espanhol Bortolussi define da seguinte forma o conto infantil: “A literatura infantil, entendendo-se por esta expressão uma obra estética destinada ao público infantil é (...) um fenômeno relativamente recente que nasce da conversão posterior dos contos de fadas, de origem popular, em material de leitura infantil, fenômeno que não se produziu de maneira definitiva até o século XIX” (1985: 16-17), citado de Teresa Colomer, op. cit. p.56.

³¹ Por mais questionável que seja a defesa do folclore como “herança” que precisa ser protegida e perpetuada, o distanciamento cada vez maior de uma “sociedade exclusivamente oral” e “a ruptura na cadeia oral de transmissão” geraram essa visão, obrigando a instituição escolar a esse compromisso.

³² Esta é uma argumentação que se baseia nos estudos do antropólogo Mircea Eliade, especificamente expressos em “Mito e realidade”, que confere ao folclore o traço de iniciação do leitor infantil na vida social. No campo da psicologia, Bruno Bettelheim e Winnicott investiram na defesa da literatura de tradição oral “como parte essencial da literatura infantil”, segundo Teresa Colomer.

³³ COLOMER, Teresa, op. cit. p. 59

³⁴ Expressões e idéias que compartilho com Teresa Colomer. op. cit. p. 59.

coincidentalmente, ocorre no Brasil, o reconhecimento das diversidades no folclore e na cultura e, em decorrência, assume-se a necessidade de difusão ampla e irrestrita do material folclórico das várias regiões do território brasileiro. Os dois momentos da cultura espanhola, apontados por Colomer, guardam uma correspondência com os acontecimentos históricos brasileiros e podem servir de marcos para se entender o excesso de realismo nos livros infantis dos anos 50 e 60 entre nós, quando intensificam-se as concepções racionalistas de renovação da educação. Registra-se, na segunda metade do século XX, em particular a partir dos anos setenta, a reação dos defensores da psicanálise no sentido de restaurar a fantasia no texto infantil, destacando-se o papel decisivo, entre eles, de Bruno Bettelheim.³⁵ A defesa dos contos populares, via contos de fadas (terapêuticos, educativos, balsâmicos), foi tão eficaz que acabou fixando características “obrigatórias” à produção e avaliação de textos para crianças: a “simplicidade das situações descritas; a clara distinção entre o bem e o mal; a facilidade de identificação do leitor com o herói positivo; e o desenlace feliz da história”.³⁶ A observância dessas características dos contos populares passou a vigorar em toda a literatura para crianças³⁷, valorizada pela crítica, e imitada pelos escritores, especialmente por possibilitarem uma fácil compreensão. Acabaram por gerar outros cânones: personagens em pequeno número, com características marcantes e opostas; um protagonista único claramente destacado; mudanças súbitas, uma vez que “o pensamento absoluto” da criança ignora os matices e as mudanças relativas; ações motivadas apenas por fatores externos, expressas na forma de conflito único, ou ações motivadas por sentimentos primários; moral maniqueísta na premiação dos bons e no castigo dos maus; desenlace em relação direta de causa-efeito. Lista que se pode completar com outras características do conto popular³⁸, apontadas por Colomer³⁹, e validadas para a literatura infantil, a partir da psicologia, na 2ª metade do século XX: espaços e cenários indeterminados e atemporais; estrutura episódica fechada; estrutura narrativa linear; narração baseada no encadeamento da ação; referências concretas e visuais; pouca descrição; inexistência de ações simultâneas; ausência de semelhanças; repetições

³⁵ op. cit. p. 63. O psicólogo mencionado defendia os contos de fadas em detrimento da literatura infantil moderna, que acreditava enganar as crianças sobre o que a literatura podia lhes oferecer, e ainda infantilizava a relação com o leitor, ao invés de dar-lhe “um alimento adequado e sólido para seu crescimento pessoal e imaginativo”, que pode ser encontrado nos contos de fadas. (A psicanálise dos contos de fadas, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978. p. 11)

³⁶ Teresa Colomer, em sua obra “A Formação do Leitor Literário”, sintetiza assim as principais características positivas dos contos de fadas, estabelecidas por Bruno Bettelheim. op. cit. p. 63.

³⁷ Influenciados pelos estudos dos contos populares russos, desenvolvidos por Propp.

³⁸ Não se pode esquecer de que os contos populares não são unicamente contos maravilhosos, aos quais melhor se enquadram essas características. As outras vertentes dos contos folclóricos – incluindo-se alguns contos maravilhosos – nem sempre carregam todas as características aqui apontadas.

³⁹ op.cit. p. 67.

abundantes. Estes elementos chegam a ser prescritos como obrigatórios nos livros infantis. De forma geral, muitos pesquisadores aglutinam-se em torno da idéia de que o que possibilitou a permanência da literatura folclórica na literatura infantil foi a simplicidade da estrutura narrativa (que facilita guardar na memória) e a moral direta da primeira.

Para ampliar as contribuições da psicanálise, vale lembrar que, no final dos anos setenta, o imaginário foi o grande mote da literatura infantil, propiciando o aparecimento de muitas obras que visavam a recuperar a ficção fantástica⁴⁰ nos textos dirigidos a crianças e jovens. Aí surgem os contos de fadas modernos, que de certo modo põem em questão a renovação das técnicas literárias e os conteúdos “conformistas” dos contos tradicionais.⁴¹ Os novos autores, espalhados pelo mundo, nas últimas décadas do século XX, parecem conscientes da necessidade de criação de um novo gênero de “fantasia” ou de “maravilhoso”.⁴²

Os caminhos encontrados por tais escritores⁴³ seguem o terreno das inversões, paródias e paráfrases. Ao tangenciar a questão da intertextualidade como uma das características da literatura contemporânea, admite-se que a literatura infantil acompanha *pari passu* tal tendência. É a multiplicidade de experiências⁴⁴ que se coloca em prática na literatura infantil pós anos setenta que fornece a pólvora para os escritores questionarem (e subverterem!) o modelo herdado dos contos tradicionais. Embora o aproveitamento temático da cultura popular esteja presente nesse período e seja o grande substrato da literatura destinada ao pequeno leitor, opera-se, no interior dos novos textos, uma revisão de

⁴⁰ Esta recuperação das histórias fantásticas propiciou o aparecimento de autores como Gianni Rodari e sua *Gramática da Fantasia*, livro de fundamental importância por usar os contos de estrutura tradicional com valores ideológicos modernos, além de trazer para a literatura infantil muitas novidades da literatura para adultos. O “exemplo” da produção de Rodari encontrou muitos seguidores dispostos a renovar as técnicas literárias do livro infantil.

⁴¹ O pesquisador francês Marc Soriano reclama para os “novos contos de fadas” novos elementos maravilhosos, que mantenham as qualidades estéticas e pedagógicas dos antigos contos folclóricos, mas que se adaptem às exigências dos novos leitores. SORIANO, Marc. *Guide de la littérature enfantine*. Paris, Flammarion, 1975. (Trad. cast. *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*. Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1995.

⁴² É de fundamental importância, para esta conclusão, o trabalho de Jacqueline Held, no livro *O imaginário no poder*. São Paulo, Summus Editorial, 1980.

⁴³ Refiro-me à Ana Maria Machado, Ruth Rocha, Fernanda Lopes de Almeida, Joel Rufino dos Santos, Ricardo Azevedo, Marina Colasanti, Haroldo Bruno, Elias José, dentre outros, para ficar no universo dos que trabalharam a partir dos contos populares ou clássicos, a partir dos anos 70.

⁴⁴ A oralização do discurso, os procedimentos metalingüísticos, o diálogo entre textos, o “abalo” do lugar onisciente do narrador, a fragmentação e diluição da narrativa, a requisição da participação do leitor, etc. Características citadas por Regina Zilberman e Marisa Lajolo em livro já mencionado neste trabalho (*Literatura infantil brasileira: história & histórias*, p. 153-5).

conceitos⁴⁵, uma configuração de novos modelos estruturais para as histórias contadas⁴⁶ e principalmente uma postura antiautoritária. Para fazer coro com as idéias de Marisa Lajolo e Regina Zilbermam, digo que “a forma moderna de aproveitamento do material folclórico (que eu chamaria de material popular) sempre foi reivindicada como fonte desejável de literatura infantil”, desde os seus primórdios, no Brasil.⁴⁷ A reutilização dos modelos folclóricos e a recuperação da estrutura herdada da tradição oral, um dos caminhos da moderna literatura infantil, gerou uma série de obras, umas menores, outras pasteurizadas, mas encontrou uma enorme ressonância ao enfatizar o humor e a paródia.

A renovação do popular acabou produzindo um novo gênero narrativo, denominado aqui reconto. O exercício de transformar o fundo popular em material literário exige a mão de um escritor e está sujeito a critérios individuais de avaliação e análise para transposição à escrita. O reconto nem sempre parte de uma história oral. Da história narrada oralmente por um informante - nos primórdios da política de recolha dos contos populares - à construção de um valor literário, o registro do texto oral mexe com as práticas populares (culturais ou lingüísticas) e tenta captar as expressões ritualizadas de costumes e tradições, criando uma literatura.⁴⁸ O distanciamento das fontes orais e o exercício literário cada vez mais de gabinete, podem obrigar o escritor a fazer maiores ajustes para conferir valor literário ao texto. Isso me leva a pensar que, tanto mais afastado da fonte oral, mais o escritor é levado a intrometer-se na escrita do conto popular. Dito de outra forma, os escritores que aderiram à produção de histórias populares não são os herdeiros diretos do legado popular, não as adquiriram *in loco*, e não presenciaram sua narração oral (que entendo romanticamente como uma produção oral artesanal), na maioria das vezes. A produção é fruto de pesquisa em livros, de cotejamentos entre uma e outra versão das histórias recolhidas, em geral, por folcloristas.⁴⁹ Então, o trabalho de reescritura dos contos populares oriundos da tradição oral é um trabalho de “reapropriação com desvio”, forma de libertar-se de uma submissão estética e criar assim

⁴⁵ Em especial os conceitos de poder, as uniões matrimoniais obrigatórias por exigência da posição social, a ausência de voz do povo, etc. É, muitas vezes, por procedimento paródico que estes “lugares instituídos” são questionados e subvertidos.

⁴⁶ A inversão de estereótipos das personagens e o aparecimento de diferentes convenções narrativas, principalmente para o final das histórias tornam-se abundantes. Exemplos quase que obrigatórios são os livros de Ana Maria Machado, *História meio ao contrário* (1979) e *Chapeuzinho Amarelo* ((1979), de Chico Buarque.

⁴⁷ LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. São Paulo, Ática, 1991. p. 160.

⁴⁸ Pascale Casanova, em seu livro *A República Mundial das Letras*, diz que para a construção de um patrimônio literário, a transposição das práticas orais para a escrita faz essa “operação alquímica”, para transformar “as práticas populares em “riqueza literária”. CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. São Paulo, Estação Liberdade, 2002. p. 276.

⁴⁹ Embora se note que quase não existe “pesquisa de campo” no trabalho contemporâneo do reconto, os folcloristas que se beneficiaram do “recolhimento vivo”, muitas vezes deixaram de informar em que condições os textos foram elaborados e transcritos.

condições para emancipação do novo texto. O autor de um reconto quer ser reconhecido pela singularidade de seu texto e ser identificado como seu criador.

Recontar é revalorizar. Se há inovação formal e perceptível há também nos textos recontados uma poética da oralidade. É possível que, na operação adaptativa realizada no reconto, se mantenham expressões, situações narrativas, enredos⁵⁰, articulados em um novo texto. Esta matriz impressa sustenta, de algum modo, uma relação com um amplo universo intertextual. Há uma espécie de malha do conto popular que o conduz aos esquemas narrativos previamente conhecidos. Isso quer dizer que os textos antecedentes estão imersos num mar de “memória, iconicidade e simbolização”.⁵¹ O reconto é essa criação que se faz no trânsito de uma criação à outra, seja por redução, compactação, complementaridade, expansão ou fazendo valer seu novo sistema de alusões, representações e referências. É um deleite para o pesquisador perceber semelhanças e diferenças entre a criação primeva e a recriação! As potencialidades diferenciadoras do novo texto nutrem-se de uma tradição literária⁵² que é, ao mesmo tempo, oral e escrita, popular e erudita, e que, muitas vezes, desperta no escritor o desejo de sua versão poder aproximar-se da dos contadores populares.

Mas o reconto tem, também, seu repertório de procedimentos: oralidade; originalidade relativa na condução do enredo que não provoque um esvaziamento total de um ou de vários textos anteriores; mobilidade num universo específico de temas e motivos; possibilidade de questionamento ainda que não expresso na forma de moralidades; capacidade pequena de inovação em termos de estruturas narrativas, mesmo quando as novas criações distanciam-se dos primeiros textos, buscando apagar as marcas dos textos anteriores e visando a atingir vários planos de público ao mesmo tempo. A garantia de eternidade em relação ao conto recontado depende desse espectro, poder de fogo, para tornar-se um texto de ampla circulação.⁵³ Tenho certa inclinação para acreditar que o reconto como adaptação é operação delicada, que exige todo o cuidado para não promover o esvaziamento do texto de partida e

⁵⁰ Jerusa Pires Ferreira, em obra já citada aqui, diz que existe uma grande matriz oral, que se perde nos tempos, sempre pronta a aparecer, e que de repente se articula para formar o novo texto, conjunto que ela denomina de matriz impressa. op. cit. p. 46.

⁵¹ Expressões utilizadas por FERREIRA, para afirmar que os novos criadores “lançam mão” desses recursos quando retributam um texto que o antecede. op. cit. p. 51.

⁵² “Estes escritores que escrevem a partir deste entre-lugar – entre a tradição oral e popular e a tradição escrita – estão conscientes da existência do que Laroche denomina “o duplo palco da representação”. *Fronteiras do literário*. op. cit. p. 81.

⁵³ Canclini diz que os produtos gerados pelas classes populares – aqui entendido como os contos populares orais - para serem amplamente reconhecidos precisam filiar-se à uma tradição, que lhes dê um “lastro” histórico; tornar-se base de um saber objetivado (transformar contos populares em livros é emancipar as histórias de uma transmissão quase que individual e unicamente oral); “expandi-los mediante uma educação institucional” (as escolas são, na maior parte das vezes, as responsáveis pela popularidade de um livro de literatura infantil, quando o “elege” para adoção) e “aperfeiçoá-los através da investigação e da experimentação sistemática” (cada conto recontado é uma nova experiência). op. cit. p. 196.

gerar a “desqualificação simbólica”⁵⁴. A resposta poderia vir do fato do novo reconto converter-se em “patrimônio generalizado e amplamente reconhecido”,⁵⁵ apropriando-me das palavras de Canclini.

Após as pinceladas de caráter historiográfico, uma explicação faz-se necessária: o fogo, originado por um incêndio maior, é agora uma fogueira de chamas mais harmoniosas, alimentada pelo desejo de pesquisar a herança popular na literatura infantil. Num primeiro momento, as chamas do incêndio projetaram-se sobre um território vasto. Cheguei a traçar uma diretriz, um rastro incandescente nessa direção. O primeiro devaneio, de espectro mais abrangente, buscava um olhar crítico sobre as obras premiadas pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, com o selo *O melhor para a criança* – prêmio Ofélia Fontes, de 1974 a 2000. Depois o vento mudou a direção do fogo. Quando a crepitação da grossa lenha refreou, uma fagulha despreendeu-se em meio à fumaça e constatei que o novo desejo manteria traços do projeto anterior se concentrasse a leitura na obra de um único autor, várias vezes premiado, e que pautasse sua produção textual no aproveitamento da cultura popular. Corrigido o rumo, fiz do desvio a estrada principal.

Estas constatações deixaram-me inflamado, repleto de perguntas queimantes, que envoltas em razões de ordem pessoal, fizeram-me descobrir que era a hora e a vez de tentar dominar o fogo das dúvidas! Deixei as perguntas ganharem formas e ondulações variadas. Deixei as perguntas, ao jogo das chamas, retocarem-me. Por que rastrear a cultura popular e perseguir a tradição oral? E por que buscar as marcas da cultura popular em livros destinados à infância? Eis a motivação para domar o fogo!

A busca levou-me à obra de Angela Lago, de um lado inventiva, várias vezes detentora de importantes prêmios, o *Ofélia Fontes* e o *Luís Jardim*, ambos da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil⁵⁶, o *Jabuti*, da Câmara Brasileira do Livro⁵⁷, e várias

⁵⁴ A pesquisadora Zilá Bernd e Jacques Migozzi cunharam a expressão ao referirem-se às sucessivas e inúmeras adaptações que algumas editoras fazem de clássicos da literatura, para transformá-los em obras para crianças e adolescentes, no texto *Balanços e perspectivas*, In: *Fronteiras do Literário*, op. cit. p. 130.

⁵⁵ op. cit. p. 196.

⁵⁶ Já que os textos da referida autora foram muitas vezes premiados pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, vale deter-se um pouco sobre sua história. A FNLIJ, que tem 34 anos, é a seção brasileira do IBBY (International Board on Books for Young People). É uma organização não-governamental, pioneira na promoção da leitura e na divulgação do livro de qualidade para crianças e jovens. Além de criar e desenvolver projetos, a FNLIJ realiza anualmente, desde 1974, a leitura, análise e seleção dos melhores livros produzidos no país com premiação em seis categorias: criança, jovem, imagem, poesia, informativo e traduções. Esta tarefa permitiu que a FNLIJ acumulasse o maior acervo de literatura para crianças e jovens do país, reunido em seu Centro de Documentação e Pesquisa. Há 24 anos organiza a presença brasileira na *Fiera del Libro de Bolonha*, a mais importante do setor. Desde 1974, a FNLIJ concede prêmios a livros para crianças e jovens no país. As categorias foram sendo criadas, à medida que a produção crescia, como os livros informativos no início dos anos noventa e os livros-brinquedos, mais recentemente. Categorias como a de imagem e a de teatro foram criadas para estimular a produção editorial, nestas duas áreas ainda com número baixo de publicações. Além dos premiados, a

vezes indicada para importantes prêmios internacionais, a lista de honra do *IBBY* (*International Board on Books for Young People*), dentre outros: e, de outro lado, mantenedora da tradição na reescritura e no aproveitamento formal de contos populares. A autora tem publicado seus livros desde os anos 80. Uma produção marcada pela média de um livro a cada dois anos, e que, talvez como resultado dos prêmios recebidos, talvez como apelo (ou pressão?) do mercado, intensifica-se nos anos 90, atingindo a marca de dois, três e até quatro livros ao ano, estabilizando-se, depois, na média anual de um livro. Além de autora, ela é também ilustradora de livros, próprios e alheios. Até o início da presente dissertação, a produção de Angela Lago contabiliza 26 livros onde exerce as funções de autora do texto e das imagens: *Charadas macabras; ABC doido; 10 adivinhas picantes; Sua Alteza, a Divinha; De morte!; A festa no céu; Casa de pouca conversa; Casa pequena; Casa assombrada; Sete histórias para sacudir o esqueleto; Tampinha; Um ano novo danado de bom; Uma palavra só; A novela da panela; Indo não sei aonde buscar não sei o quê; Pedacinho de Pessoa; A Banguelinha; Uni duni e tê; Sangue de barata; Chiquita Bacana e as Outras pequetitas; A invasão das borboletas; Outra vez; O cântico dos cânticos; Cena de rua; O personagem*

FNLIJ prepara uma seleção de livros altamente recomendáveis em todas as categorias. Como esta seleção vinha sendo utilizada para a compra de acervos por parte de Secretarias de Educação, escolas e bibliotecas, a FNLIJ criou em 1997 a lista de acervo básico que contempla um maior número de títulos. Além disso, a FNLIJ, de certa forma, fornece as bases para outro importante prêmio de literatura, o prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, na categoria infanto-juvenil, uma vez que os votantes do prêmio da Fundação quase sempre são os mesmos do prêmio Jabuti. Outras atividades da FNLIJ devem ser citadas, uma vez que revelam o amplo espectro de sua ação na divulgação e promoção das obras literárias: atua em programas federais e escolhe obras que serão compradas e distribuídas pelo governo federal às escolas do país; mostra no exterior a produção literária brasileira; indica autores e obras para o maior prêmio mundial na categoria da literatura infantil, o Prêmio Hans Christian Andersen, do IBBY; incentiva e promove programas nacionais de incentivo à leitura, em parceria com instituições federais; produz catálogos e publicações críticas sobre a produção nacional de livros infantis e juvenis; produz listas que determinam compras de acervos. A FNLIJ é um importante agente legitimador da literatura infantil e juvenil dentro e fora do país. Sua atuação na área da literatura infantil tem gerado, inclusive, alguns modismos, como, por exemplo, o da adaptação de contos populares, que põe, de todo modo, em xeque, a questão da autoria. Hoje, a FNLIJ instaurou uma categoria em separado, nos seus prêmios anuais, para abrigar essas produções, que ela mesma chama de “recontos”. Da escolha dos seus prêmios participam especialistas, bibliotecários, livreiros, professores (da pré-escola à universidade) oriundos de todo o país, mas nunca o leitor comum.

⁵⁷ Angela Lago ganhou 5 vezes o prêmio *Ofélia Fontes: O melhor para a criança* (FNLIJ), em 1982 (*Uni duni e tê*), 1990 (*Sua Alteza, a Divinha*), 1992 (*De Morte!*, já como *hors-concours*), 1999 (*ABC Doido*, *hors-concours*), 2000 (*Indo não Sei aonde buscar não sei o quê*, *hors-concours*); 4 vezes o prêmio *Luís Jardim: O melhor livro de imagem* (FNLIJ), em 1984 (*Outra vez*), 1986 (*Chiquita Bacana e as outras pequetitas*), em 1992 (*O cântico dos cânticos* – *hors-concours*) e 1994 (*Cena de rua* – *hors-concours*); 1 vez o prêmio *Melhor Projeto Editorial* (FNLIJ), em 1993 (Coleção folclore de casa, com os volumes: *Casa de pouca conversa*, *Casa assombrada* e *Casa pequena*); 6 vezes o prêmio *Jabuti* (CBL): em 2001 (*Indo não Sei aonde Buscar não Sei o Quê* - categoria melhor livro infantil ou juvenil), 2000 (*ABC Doido* – categoria melhor livro infantil ou juvenil), 1995 (*Cena de rua* – categorias ilustração e melhor livro infantil ou juvenil), 1994 (coleção *Folclore de Casa* – categoria ilustrações), 1993 (*De Morte!* – categoria melhor produção editorial infantil e/ou juvenil); os prêmios internacionais: *Octogone de Fonte*, do Centre International d’Etudes em Littératures de Jeunesse e a *Placa BIB*, da Bienal de Bratislava. De tanto ganhar os prêmio *Ofélia Fontes* e *Luís Jardim*, da FNLIJ, passou a ser considerada “*hors-concours*”.

encalhado; O fio do riso. Este trabalho, apesar de mencionar e categorizar todas as obras da autora, se detém na categoria denominada reconto.

Em geral, os textos da autora alicerçam-se no universo do conto e, quase sempre, há apenas um conto em cada livro. A obra *Sete histórias para sacudir o esqueleto* é a única que reúne vários contos, todos bem curtos. Ressalta-se que os textos de Angela Lago apresentam duas vertentes: a verbal e a icônica. Em seus livros, a função da imagem vai muito além da decorativa, pois instaura um aspecto dialógico entre texto e imagem que não se pode ignorar. Apesar de reconhecer a importância da ilustração no texto infantil e, em particular, no texto de Angela Lago, o presente trabalho, por economia processual, não irá se ater à leitura deste aspecto, mas o mesmo será questionado no epílogo.

Não por compromisso, mas por desafio, as perguntas continuaram produzindo, pelo fenômeno da fricção, o fogo do desejo das respostas. No atrito de uma pergunta com outra, o título da pesquisa foi tomando forma – talvez como o vidreiro que rente ao fogo assopra as chamas. O campo da pesquisa fica perceptível no título *Vestígios da cultura popular em Angela Lago: conto recontado é segredo revelado* que define o alcance principal das labaredas. A senha de acesso ao mundo mágico da escritora e ao jeito popular e mineiro de seu contar ficou consignada em *E foram correndo candongar: expressão bem das Minas Gerais*, de legitimação desse ritual de passagem.

Para atravessar a floresta ardente, carrego no alforje algumas brasas, sempre a lembrarem-me os caminhos dessa travessia. Deste modo, o foco essencial do trabalho se fixa no desejo de comprovar os vestígios da cultura popular nas obras de Angela Lago e, de maneira específica, identificar nos recontos da autora a persistência dos modelos narrativos que a tradição popular manteve vivos; verificar se as narrativas dos recontos assumiram modelos diferenciados dos tradicionais da cultura popular; e examinar, de maneira complementar, na parte final da dissertação, como o reconto lida com os elementos da cultura popular na ilustração.

Estudar especificamente a obra de Angela Lago – valorizada pela crítica – parece-me a melhor maneira de averiguar com que potência se mantém viva, na literatura infantil, a chama da cultura popular. O trabalho da autora, além de perpetuar vestígios de contos populares, incorpora outras espécies literárias tradicionais como cantigas, parlendas, trovas, adivinhações, ditados, provérbios, charadas, crenças e superstições, além de medicina caseira. Tais meios revelam a proximidade da autora com os elementos narrativos de cunho popular como as fórmulas narrativas introdutórias e finalizadoras, a circularidade da narrativa, o uso de números míticos, a exploração do humor; a apropriação de personagens típicos como a

Cobra Grande, a Onça Pintada, o Curupira; a presença do cotidiano, do real, do mágico e do fantástico; a jornada do herói pelo território do maravilhoso. Quando a autora retrabalha moralidades, fá-lo de forma a dar lugar a dúvidas e questionamentos.

Todos estes objetivos para se concretizarem, necessitam de uma metodologia de Trabalho. Procurar madeira para manter vivo o fogo, eis o desafio maior. Quais os procedimentos metodológicos adequados para se atingirem os objetivos traçados? De imediato, é preciso dizer que os títulos dos capítulos brincam com a idéia comum dos romances de cavalaria, quando junto à indicação numérica de cada capítulo aparece uma espécie de sinopse do que vai ser desenvolvido nele. Partindo da noção de que o pesquisador é também uma espécie de “cavaleiro narrador” na aventura de tecer e ligar os conhecimentos, a pesquisa está pensada exatamente como se fosse o trajeto de um herói – eixo de qualquer conto tradicional – desde a saída para realizar a aventura que lhe cabe até a conquista do objetivo, com mediação mágica necessária e boa dose de sorte, sem a qual, qualquer demanda estaria fadada ao insucesso! Neste caso, o sucesso da empresa fica condicionado à construção da harmonia entre as partes do trabalho, que é em si um grande desafio. Cada capítulo do trabalho é introduzido por um texto ficcional, contado em doses suaves, à guisa de um conto popular, que brinca com os títulos dos livros de Angela Lago. Como elemento subterâneo do discurso do “cavaleiro narrador”, os capítulos são construídos com imagens poéticas inspiradas nas forças da natureza: o fogo corre paralelo à fala configuradora do prólogo; a água simboliza o movimento de formação e criação da escritora; a terra sustenta a apresentação do *corpus*, em sua relação contextual e a leitura do reconto; e, por último, o ar norteia as reflexões e os questionamentos do epílogo.

O presente prólogo trata de quando e como o “cavaleiro narrador” foi chamado a percorrer os territórios da cultura popular e da literatura infantil, e empreender uma desejada viagem pelas veredas da paixão, e de quando e como vai alinhavando o encontro com o tema, traçando os objetivos, definindo a metodologia e desenhando o percurso do trabalho. Visitando as memórias do passado e as lembranças de sua história profissional recente, o “cavaleiro narrador” foi encontrar os motivos que o lançaram na aventura de aprendizagem do fazer e da construção deste testemunho. O mapeamento que faz de sua história de leitor é uma espécie de condição épica, um reconhecimento de área (ou armas, já que se trata de um cavaleiro narrador andante!). De modo sorrateiro, vai abrindo espaços luminosos para tópicos históricos e teóricos, entrelaçando-os com opiniões e posições pessoais, algumas ainda bruxuleantes. É a necessidade imperiosa de apresentar os mapas para prosseguir viagem.

O primeiro capítulo da pesquisa trata da graciosa tarefa de apresentar a nobre dama escritora, Angela Lago, com acontecimentos dignos de caligrafia e memória, que são adorno e crédito em seus escritos para infantes. Tal apresentação incorpora-se ao percurso, afastando as hipóteses detetivescas de desvendar a vida de Angela Lago em sua obra, mas aproximando algumas vivências das escolhas formais e temáticas de seus escritos. A pequena biografia poética está desenhada em quatro ângulos: das primordiais aventuras da infante encantada pela palavra; dos preciosos feitos da nobre dama já no caminho do bem-servir; das maravilhosas descobertas do narrar como uma agradável aventura de viver; dos louváveis testemunhos sobre seus escritos.

Configura-se o segundo capítulo, na empresa em que se conta a descomunal batalha do “cavaleiro narrador” para realizar a extraordinária tarefa de organizar com liberdade as numerosas obras de sua formosa dama escritora e desvendar, nas artimanhas da cultura popular, o jogo da escrita e da imagem misturados com outros sucessos. Apresenta e organiza a produção literária da autora distribuindo-a em quatro categorias. As vinte e seis obras são agrupadas segundo traços comuns destacados no nome escolhido para cada categoria: narrativas com adivinhas; narrativas de recontos; narrativas criadas com modelos ou elementos da cultura popular; e narrativas por imagens. Parece-me ainda necessário colocar neste capítulo uma sinopse de cada livro, abrindo caminho à leitura que se fará no capítulo seguinte.

No terceiro capítulo, onde se duela finalmente com as saborosas narrativas recontadas, esgrimindo-as com olhos heróicos e penetrantes, para a obtenção de admiráveis resultados no cumprimento da missão, que verá quem os ler, ou ouvirá quem os ouvir ler, é o momento de apresentação da leitura das obras recontadas pela escritora. No exercício de dar a conhecer as quatro categorias, em especial a do reconto, busca-se nesta última, ler os vestígios dos modelos narrativos da cultura popular que a tradição oral manteve vivo, a desconstrução que a autora faz desses modelos, a construção de novos modelos do narrar oferecidos pela autora. Assume-se que os contos populares têm seus modelos narrativos aprendidos a partir da tradição oral e escrita, pois são provenientes de mitos, lendas, fábulas, apólogos e contos. Cada uma destas narrativas assume formas diferenciadas de contar uma história, sendo as mesmas fixadas pela transmissão que se repete no tempo. O itinerário de leitura das sete obras inseridas na referida categoria, obedecerá ao levantamento de alguns antecedentes históricos e literários de cada texto recontado; ao estabelecimento da parte comum do reconto em relação às outras versões dos contos; ao mapeamento das marcas do conto popular tradicional mantidas no reconto; ao reconhecimento da parte incomum do reconto em relação às outras

versões; ao apontamento das marcas estruturais e estilísticas exclusivas do reconto de Angela Lago; e, por último, ao contingenciamento de uma “tipologia” para os recontos de Angela Lago.

No epílogo, onde se fazem os remates, as considerações e as reflexões finais sobre esta grande aventura, em que põe feliz termo o valoroso “cavaleiro narrador” e trata de coisas que não são escusadas para a clareza desta história, faz-se o levantamento lúdico de outros possíveis encaminhamentos de leitura. As indagações mais persistentes podem ainda se concentrar em torno de questões a serem tratadas em trabalhos futuros. Como a cultura popular de tradição oral aparece nas obras de literatura infantil? Quais são os modelos da cultura popular de tradição oral adotados pela literatura infantil brasileira? Será que a premiação de obras instaura um modelo de escrita para textos destinados ao leitor criança? O fechamento não é definitivo e abre novas perspectivas.

Este trabalho, composto com a mistura, dosada e acalorada, de liberdade na assinatura autoral e de audácia no terreno da leitura, crítica e ensaística, reivindica caminhos cada vez mais abertos, para estudos futuros da Literatura Infantil no Brasil.

2. CAPÍTULO I: DA GRACIOSA TAREFA DE APRESENTAR A NOBRE DAMA ESCRITORA ANGELA LAGO, COM ACONTECIMENTOS DIGNOS DE CALIGRAFIA E MEMÓRIA, QUE SÃO ADORNO E CRÉDITO EM SEUS ESCRITOS PARA INFANTES

E foram correndo candongar ...

*Depois de atravessar fogo, foguinho, fogueira, fogaça, Heroic não negou a raça! E se palavra de Rei não volta atrás, palavra de cavaleiro andante vale tanto ou muito mais! E, fogo vencido, lá vai Heroic, rápido como um fogo-fátuo, buscar novos rastos, de fato. No Reino das Águas Revoltas caiu prisioneiro da Rainha Infância, que queria porque queria brincar de “**Sua Alteza, a Divinha, faz favor de adivinhar? Mesmo que sejam 10 adivinhas picantes!**”. E ele não resistiu ao encanto, e jogou tanto, tanto, que ganhou todos os jogos de responder “O que é, o que é, que sempre fica preso pelo pé”? Como sempre sabia as respostas, como tinha pacto com a sorte, e era antes de tudo um forte, foi logo jurado **de morte!** Cruz-Credo! Pé de pato, bangalô, três vezes, que isso é coisa para muitas reses! Pra se livrar do tormento, fez o que sabia fazer: cantou **o cântico dos cânticos** de dobrar rainha, e a tal Alteza, tomada de uma certa grandeza embelezante d’alma, decretou com toda a calma, que naquela **casa de pouca conversa**, ou melhor, naquele castelo de ordens são ordens, quem tinha **casa pequena**, ou melhor, boca pequena, devia ficar calado? Não! Só se fosse em cima do telhado! Porque ali, quem tinha boca pequena devia era contar histórias! E foi assim que Heroic foi obrigado a contar a história da princesa Angelis, a quem ele buscava, por ordem do Rei Anjo, seu-sobre-amado-armado-rei, lá do Reino do Outro Lado, a quem ele devia obediência e um pouco da sua astuta ciência de guerra! E qual não foi sua surpresa ao ouvir daquela nova sua Alteza, que Angelis, ela sabia, de fonte da mais pura fidedignidade, digo, da mais límpida felicidade, estava refugiada nos livros. Mas qual? Isso só quem sabia era o Seu Fulano De Tal, o ríspido-feiticeiro-crítico-sem-igual!*

*A água serve para **naturalizar** a nossa imagem,
para devolver um pouco de inocência e de
naturalidade ao orgulho da nossa
contemplação íntima.*

Gaston Bachelard

A fluidez das águas do rio é capaz de construir uma imagem de mutação constante da figura do escritor. Os traços dessa imagem, fragmentos justapostos, configuram-se, ao olhar do leitor, em evanescências, produzidas pela impressão e pela contemplação íntima. A água simboliza a possibilidade de complemento que cada leitura oferece: mutável, corrediça, irrepetível. Espelho para uma imagem de alguém à beira d'água. Figura com contornos diluídos.

Ainda que alguns críticos contemporâneos se esforcem em não admitir a importância do autor (pregam a “morte do autor” como perda da autoridade), em contato com a obra, o leitor sente algum prazer em conhecer a vida do escritor e a história a respeito das obras que ele, leitor, admira (que acabou de ler, vai ler ou nunca lerá, mas gostaria de ter lido).⁵⁸ A leitura da obra, de certo modo, faz o leitor idealizar a “forma física” do escritor, quando não o conhece. Ele busca a imagem do escritor refletida no texto, nas águas das palavras que constroem a narrativa, formando algum canal de passagem entre sua vida e sua obra: “o texto não é mais que um veículo para chegar-se ao autor”, diz Antoine Compagnon.⁵⁹ E a tal imagem do escritor é ainda miragem e devaneio.

Conhecer a biografia de um escritor é privar de sua intimidade, participar como água de batismo da purificação do mesmo. O olhar do leitor é a água que se derrama pelas páginas, e o leitor é o sacerdote que batiza o autor no ato de ler. Se essa imagem não servir para mais nada, serve para provocar a ilusão de proximidade; serve para fazer aflorar uma sensação de poder sobre a eficácia do texto; serve para fazer jorrar um conhecimento posterior que permitirá ao leitor falar o que pensa da obra ou de saber coisas que poucos (os que leram)

⁵⁸ Lembro-me particularmente de Roland Barthes (*A morte do autor*, 1968) e Michel Foucault (*O que é um autor?*, 1969). A menção aqui à “morte do autor” faz parte do jogo para admitir que o leitor tem (sempre?!) uma imensa curiosidade em saber quem está por trás do texto lido, independentemente de se buscar uma *explicação* literária ou uma *interpretação* literária no texto. E, de algum modo suspeitando (e antecipando) que a terceira via dessa discussão é ele mesmo, leitor, como “critério da significação literária”. COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2001. p. 47.

⁵⁹ COMPAGNON, Antoine. *op. cit.* p. 48.

sabem, de tornar o escritor menos entidade e mais personalidade. Este conhecer é necessário para entender a obra? Talvez não! Mas dá sabor! Ah, isso dá!

Por isso me pergunto: quem é Angela Lago? De tudo o que sei sobre sua vida, nada me garante que a obra seja resultado de fatos vividos, mencionados nas pequenas biografias que podem ser encontradas em catálogos de editoras, contracapas, capas dos livros ou *sites* da Internet. Uma biografia é um exercício de seleção e de invenção! O escritor pode ser resultado da invenção de um ser que oscila entre o retrato de outrem e o auto-retrato! Fictícios ou não, os relatos da história de vida de alguém que existe ou existiu vendem livros - e nunca se vendeu tanta biografia no Brasil!... O quadro é ainda mais marcante quando se trata de autobiografia .

É quase automática a associação do nome Angela com anjo, “ser espiritual que, segundo a teologia cristã, a hebraica e a islâmica, serve de mensageiro entre Deus e os homens”⁶⁰, ser que flutua acima da terra, e no caso dela, sobre o espelho de um lago. Esse ser intermediário entre o leitor e o texto, esse mestre de cerimônias, que conduz o rito da leitura, e que, apesar do lugar-comum, oferece ao leitor asas para a imaginação! Fornece ao leitor a liberdade para ler e criar junto ao narrador, durante a leitura da história contada.

A vida de Angela Lago pode ser navegada e aportada como se fora um lago com três ilhas: Angela na infância, Angela na formação profissional, e Angela pintando e bordando nas águas das artes. Como ponte auxiliar de ancoragem, vale pensar na relação que os outros, os críticos, têm com a obra dela.

2.1 DAS PRIMORDIAIS AVENTURAS DA INFANTE ENCANTADA PELA PALAVRA

Minas Gerais é a terra, a solene e maciça geografia da terra: montanhas, terras altas, terrenos cristalinos, serras e planaltos que, de algum modo, devem influenciar a condição de olhar, ser e estar de seus filhos. Foi nela que nasceu Angela Lago. Todavia, mais do que a geografia da presença, desconfio que o que interessa aqui é a geografia da ausência do mar. Porém, Minas pode ser água. Se não a água salgada, a água doce dos rios, a água do dossel celestial. Em Minas Gerais, a água acompanha a extensão do olhar, e a herança histórica que brota do solo vai margeando o São Francisco, faz surgir vilas com a busca do ouro, cria lendárias serras de esmeraldas (o verde-água das pedras preciosas!), espalha-se nas fazendas de gado que se avolumam aos poucos, nas plantações de café que subiram como água as

⁶⁰ AURÉLIO: *Dicionário Século XXI* (virtual).

encostas das montanhas. É o líquido alento que ameaça entrar pelos olhos, ouvidos, boca e nariz que vai inundar a mulher Angela Anastácia Cardoso Lago, que em 1945 nasce em meio a belos horizontes.

Não é neste solo irrigado que produz ouro, esmeralda e café que Angela aporta, mas na água doce que se anuncia como promessa de navegabilidade, como fonte de vida, como um devir. Essa água primordial gerou a menina, volatilizou as palavras no exercício de aprender a ler, arremessou-a na onda gigantesca dos contos de fadas e despencou do céu como chuva, na primeira experiência de infinidade, ou como ela mesma diz, de “infinitude”.

Seu depoimento confirma:

Há uma imagem que avassala toda a minha vida, que me traz de volta as maiores angústias e a sensação de maior beleza, e, esta imagem eu a vi, pela primeira vez, por volta dos 4 ou 5 anos. Acostumada a ir para cama mal começava a escurecer, numa casa de muitos filhos e mãe atarefada e enérgica, saí pela primeira vez à noite, quando fui a uma coroação, por volta desta idade. Maio, lua nova talvez, céu límpido, olhei para cima e fiquei estatelada. Mil furinhos tilintando num céu imenso. Na minha cabeça de menina, comecei então a montar um quebra-cabeça interminável. A noite coroada, o manto da poderosa Nossa Senhora Natureza, a voz da minha mãe dizendo: “A terra é também do tamanho da cabeça de um alfinete e nós somos pequenas pulgas pululando”. Desde então, escuto os gritos de Joãozinho e Maria, abandonados no fundo da floresta. E cada vez que olho as estrelas tenho a sensação de pulgas e alfinetes que me esperam e pinicam em cada poro.⁶¹

Ao mesmo tempo que o texto conforta, assusta. A imagem é contundente, forte, bombástica e serve para reforçar a idéia de pequenez da menina Angela diante da imensidão do céu, frente aos mistérios da noite. O abandono de João, os gritos de Maria são alarmantes, mas são também a tentativa desesperada de encontrar um caminho de volta. O impacto que tal imagem causou estende-se por toda a vida. Essa mistura de angústia e encantamento, de amplidão e brilho, de deslumbramento e solidão, nunca mais se apagará. O mar de estrelas tem a dupla função de ser, ao mesmo tempo, o primeiro contato com a idéia de infinito e o primeiro “maravilhamento”, a primeira passagem, não sem dor:

Aos 6 anos, vi, pela primeira vez, o mar das minhas primas cariocas, com o despeito secular dos mineiros, mas com este

⁶¹ LAGO, Angela. Um livro de areia. In: *Cadernos de Letras*, Série: Literatura Infante-Juvenil, n. 8, Goiânia: Universidade Federal de Goiânia, 1992. p.14-18.

*trunfo, ao mesmo tempo belo e aterrador: eu já tinha minha experiência de infinidade, ou, se me permitem inventar palavras, minha experiência de infinitude, de infinidão.*⁶²

A torrente das águas, em movimento rumoroso, serve para alimentar a memória da primeira infância cada vez que as experiências fazem aumentar o volume dessa água de primavera. A iniciação no mundo das “palavras-flores” permitirá à menina uma independência de refúgio e criação. Mas parece que o grande acontecimento da vida da menina Angela Lago foi aprender a ler. Abrir livros, navegar no coração das palavras, abrir palavras, velejar histórias podem ter dado à Angela a liberdade e a iniciativa de correr para os livros e empreender cruzeiros, divisar caminhos, traçar roteiros, executar viagens e atravessar dias e mares, encantando-se com os contos populares e os contos de fada. Teria sido Angela, filha de pais autoritários, que só encontrou guarida na leitura? Estaria Angela-menina submersa num mundo de ordens e opressões, que só se desanuviavam com os livros? São hipóteses, apenas leituras! Em suas palavras, esse período fica aspergido assim, como a água mística da beira dos rios:

*Aprender a ler teve a magia de um rito de passagem. (...) Tenho uma espécie de devoção, desde menina, pelos contos populares, incluindo os de fada. Assim que aprendi a ler, corri para os autores que anotaram esses contos.*⁶³

A devoção pelos contos de fada – e ela nem precisava dizer –, herança de infância da pequena leitora, e o fascínio que os contos populares exerceram na meninice de Angela, talvez sejam os eternos responsáveis por sua incursão quando adulta e já escritora e ilustradora nas águas do conto popular. Talvez por estes e outros motivos, a autora tematize em suas obras os ritos de passagens da infância, o aprender a ler⁶⁴ como o divisor de águas, ler inclusive a natureza⁶⁵, efetuando uma espécie de escoamento pelo território do conto

⁶² Idem.

⁶³ Entrevista concedida pela autora ao site <http://docedeletra.com.br>, sob o título “Minas Múndi”, publicado em março de 1998.

⁶⁴ Especialmente no livro *Uma palavra só* (1996).

⁶⁵ Considero especialmente importante na obra da autora essa referência ao aprender a ler a natureza. Basta lembrar-se da menina Tampinha, que vive com sua avó à margem do Rio do Mato Perdido e se prontifica a ir buscar a flor preta da árvore do Curupira para salvar a vida do Moço Bonito, em *Tampinha*; a pequena princesa escrava, que busca suas irmãs, convertidas em pássaro, árvore e rio, pela Terra de Santa Cruz, em *Um ano novo danado de bom*; ou no personagem Louva-a-Deus que, ao dirigir-se ao palácio da princesa para tentar a sorte de casar-se com ela, respondendo às suas adivinhas e propondo outras às quais ela não pudesse responder, vai aprendendo as manhas da natureza, que ele depois converte em charadas impossíveis de serem decifradas, em *Sua Alteza, a Divinha*; ou no espaço do cemitério como o lugar do mistério e do assombro que aparece em *Charadas Macabras*; ou na região de Bom Despacho, pano de fundo para as histórias de medo, reunidas em

popular⁶⁶ e um aproveitamento de personagens do universo dos contos de fadas⁶⁷. Talvez tenha saído daí essa água geratriz, que se avizinha dela como fluxo ininterrupto de criação:

*Parece-me que tudo que escrever ou desenhar se remeterá sempre, de alguma maneira, a esta experiência: eu vi um céu cheio de estrelas. Será sempre por desejo de escapar à minha pequenez ou de tentar tocar uma ponta deste deslumbramento que me isolarei na mesa de trabalho, que, por esta esperança, se transforma no meu lugar a salvo. Parece-me assim, que escrevo para a sombra desta criança que se maravilhou e se sentiu perdida e que me escapole do peito, na calada da noite, na hora da falta, nos rompantes da paixão ou do descomedimento. Desenho para apaziguá-la, para consolá-la do que não tem consolo, para brincar com ela.*⁶⁸

Esta aventura, bastante densa, como água ferruginosa ou cheia de outros metais, servirá para efetuar aqui a passagem pelo canal da adolescência, sob o signo da paixão e da desmesura. Angela Lago viveu “uma história de amor apaixonado, de uma leitora por um livro”:

Sete histórias para sacudir o esqueleto. E nas fazendas, vilas, povoados, matas, serras, florestas, rios, que aparecem por toda sua obra, também se pode ler a força da natureza. Os exemplos multiplicam-se na obra da autora. O enlace com a terra é o elemento primordial do livro *Pedacinho de Pessoa*, em que a autora seleciona versos de Alberto Caieiro, re-arranja-os e ilustra-os, num trabalho que ela mesma denomina de aprendizado, no preâmbulo, quando diz: “eu também quero aprender com ele a ser contente. Por isso copiei esses seus versos e fiz esses desenhos. Para treinar”. Vale lembrar que a escolha de Caieiro, um dos heterônimos de Pessoa, é bastante significativa, já que a “espontaneidade e a naturalidade” de Caieiro, o fazem ser reconhecido como a “voz da terra” (era assim que Álvaro de Campos falava de seu mestre Caieiro: “Era como a voz da terra, que é tudo e ninguém” (in: PESSOA, Fernando. *Ficções do interlúdio*/1. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1975, p. 135). Seria esse o caminho da oralidade, tão marcadamente presente na obra da autora Angela Lago? E Minas Gerais seria o espaço fluido e geográfico dos seus contos e a água que inunda o seu imaginário e o de seus leitores? A observação direta da vida no campo que Caieiro constrói em seus versos, a opção por falar da vida próxima à natureza, a crença nos sentidos como a verdadeira forma de se conhecer a realidade, traduzidas em objetividade na escrita poética, são suficientes para perceber as afinidades da produção literária de Angela Lago com os versos do poeta português. Vejamos a “montagem” que a autora faz com os versos pinçados de “O Guardador de Rebanhos”, em *Pedacinho de Pessoa*: “Quando o verão me passa pela cara / A mão leve e quente da sua brisa, / O que penso eu do mundo? / Sei lá o que penso do mundo! / Penso com os olhos e com os / Ouvidos / E com as mãos e os pés / E com o nariz/e a boca. / Sou místico, mas só com o corpo. / A minha alma / É simples.” (Os versos pertencem aos caps. XXII, V, IX e XXX, exatamente nesta ordem. PESSOA, Fernando. *op.cit.*, p. 39, 49, 62 e 70).

⁶⁶ No território do conto popular, e mais especificamente nas histórias que ela reconta, estão os livros *Sua Alteza, a Divinha, De Morte!; Casa de pouca conversa; Casa pequena; Casa assombrada; A festa no céu; Sete histórias para sacudir o esqueleto.*

⁶⁷ Esse universo de reis, rainhas, príncipes, princesas, duendes, palácios, cortes, buscas e cumprimentos de tarefas para se alcançar o que se quer aparece mais explicitamente nos livros *Sua Alteza, a Divinha; O cântico dos cânticos; Uma palavra só; Indo não sei aonde buscar não sei o quê* e, de forma menos “declarada e intensa”, nos livros *Outra vez; Chiquita Bacana e as outras pequetitas; Um ano novo danado de bom; A novela da panela*, obras que representam boa parte da produção da autora, já que ela tem 26 obras publicadas.

⁶⁸ LAGO, Angela. *Um livro de areia*. op. cit. p. 15.

Ainda menina de uns quatorze anos li, por acaso, na Bíblia, O CÂNTICO DOS CÂNTICOS. Quase trinta anos depois, pensei que seria capaz de recuperar esta primeira leitura juvenil. Não me lembro mais em que momento, acreditei que seria necessário mais: além de recuperá-la, revê-la, a partir do meu olhar de mulher de meia idade. Durante muito tempo acreditei estar trabalhando nesta direção. Agora vejo que meu coração continua adolescendo vida afora, que meu fascínio diante deste poema persiste, e o arrebatamento de hoje talvez em quase nada se difira do arrebatamento da menina que fui. (...) É preciso considerar a possibilidade da nossa maturidade cronológica não nos liberar da perplexidade e a de continuarmos falando da ilusão na ilusão.⁶⁹

O fascínio, o arrebatamento, a manutenção do olhar de infante diante da aventura com as palavras parece ser o grande frescor da água, que se renova constantemente e que corre da e pela obra de Angela Lago. Deslizando nessa água assoprada pelos ventos da aproximação e do afastamento dos enamorados, repito os versos, qual Salomão - “És a fonte de meu jardim, uma fonte de água viva, um riacho que corre do Líbano”⁷⁰ - para fazer aportar, com paixão, esse barco na próxima ilha!

2.2 DOS PRECIOSOS FEITOS DA NOBRE DAMA JÁ NO CAMINHO DO BEM-SERVIR

Das margens do *Rio do Mato Perdido*, onde vive a personagem *Tampinha*, pronta para navegar em seu barquinho de papel *com uma agulha servindo de espada, uma colherzinha de café como remo* e as palavras mágicas para dizer na hora do perigo *pimentum, pimentom, pimentém, pimentim; peixe quer água, eu quero atchim. Pimentur, pimentor, pimenter, pimentir; e quero voltar de onde eu quero ir.*⁷¹ - com este aparato (bélico) de navegação, embarca-se na aventura do crescimento, da qual a mesma *Tampinha* volta grande de corpo e mente, voando sobre o rio, para talvez dizer “a mirra escorria de minhas mãos, de meus dedos a mirra líquida sobre os trincos do ferrolho”⁷², fazendo ressoar versos do *Cântico dos Cânticos*.

Assim é que encontro e vejo Angela Lago compromissada com sua formação profissional. Angela formou-se em Serviço Social pela Pontifícia Universidade Católica de

⁶⁹ LAGO, Angela. *O cântico dos cânticos: uma leitura através de imagens*. Texto disponível no site da autora: <http://www.angela-lago.com.br>.

⁷⁰ “O cântico dos cânticos”, capítulo 4, versículo 15. In: *Bíblia sagrada*. 31. ed., São Paulo: Ed. Ave Maria, 1981. p. 830.

⁷¹ LAGO, Angela. *Tampinha*. São Paulo: Moderna, 1994. p. 17.

⁷² *Bíblia sagrada, op. cit.*, capítulo 5, versículo 5. p. 830.

Minas Gerais. Escolha que pode servir de elo (encadeante ou devaneante!) para sinalizar a opção dela pela criança e pelo conto popular. A espada-agulha que a personagem carrega será arma semelhante à pena-pincel que a escritora empunhará na luta com as palavras. A mirra que escorre líquida das mãos da esposa n’*O cântico dos cânticos* também escorrerá de tudo o que a escritora tocar com palavras e desenhos - e que de certa forma conduzirá, como em um redemoinho de água doce, o papel social da leitura, da literatura infantil e da formação do leitor, que certamente é assumido por ela, quando diz:

Escuto com frequência escritores, ilustradores e críticos de literatura infantil dizerem que não existe literatura infantil, mas literatura. É verdade que um bom livro para crianças acabará por tocar a sensibilidade mais profunda de uma emoção adulta, na medida que (sic) resgatar as mais antigas lembranças. Pergunto-me, no entanto, se na fala do escritor e ilustrador contemporâneo que negam estar se dirigindo à criança, embora publique em editora e coleções comercialmente dirigidas a ela, não existirá um preconceito contra a infância. Vivemos um final de século psicologizado, onde a infância é vista como uma etapa, a criança, um “vir a ser”. Esquecemos que nós, adultos, também somos um “vir a ser”, que continuamos nos transformando a cada momento e que esta é justamente a riqueza do momento. Esquecemos que talvez apenas as lembranças sejam permanentes, ou nem elas, já que a memória vive na casa da imaginação.⁷³

Na água abissal de resgate da memória, por onde transitam as águas que não se vêem, que atingem os mais profundos canais, que criam os afluentes que trazem vida, força e pureza, nesse circuito de maturação, de gestação do ser social que futuramente vai emergir na obra de Angela, a criança e o povo são escolhas, por que não? Pode não ser deliberadamente pelo desejo de retratá-los, mas com certeza vem do desejo de dar-lhes espaço de encontro e voz! Poder-se-ia falar aqui de uma opção pelas minorias? Talvez! Talvez a menina escrava de *Um ano novo danado de bom liberte*, com o grito de *vocês são as minhas irmãs!* Não só as irmãs convertidas em árvore, peixe e pássaro para devolvê-las à condição de princesas africanas, *que era o que elas eram de nascença*, mas liberte o leitor da tirania de uma literatura sisuda, quando prisioneira de um olhar adulto, e instigue-o a prestar atenção no passado camuflado. Talvez o servir à sociedade misture-se com o compromisso de formar leitores e dirija-se para o rio da cidadania, que por fim corre, como uma fonte cantante e

⁷³ LAGO, Angela. *Um livro de areia*, op. cit., p.16.

luminosa, na brincadeira de respeitar a criança, construindo livros com que o leitor pode brincar e experimentar.⁷⁴

A opção pelo conto popular, que revela a alma do povo e constrói o perfil de uma coletividade, pode reconduzir aos rituais agrários, às festas e aos eventos coletivos, como maneira de banhar o maior número possível de pessoas em sua ação multiplicadora. É na voz tépida, como água termal, que “vejo” o ser social da autora optar conscientemente pela simplicidade do conto popular como linguagem aberta e onda que arrasta o maior número possível de pessoas:

Dizem que conselho ilumina, mas não aquece, e sinto-me um pouco canhestra falando do meu receituário particular. Mas gostaria ainda de fazer o elogio dos contos de fada, leitura que reservo para os meus momentos mais difíceis e dolorosos, desde menina até hoje. Acredito que estes contos concentram a mais profunda sabedoria da psique humana. Acredito ainda que esta sabedoria nos é passada de graça e que não há nenhuma necessidade de decifrar (os contos). Mas se buscamos um sentido para nossa vida, estes contos claramente nos dão: eles nos falam que vale a pena atravessar as montanhas, os perigos, em busca do encontro amoroso, a maior recompensa da natureza humana.⁷⁵

E aqui vou entender esse encontro amoroso também como o encontro com o leitor, pois é ela mesma quem diz que trata de desenhar (e, acredito, escrever também) como se escrevesse uma amorosa carta dirigida às crianças.⁷⁶

⁷⁴ Apesar da exploração do lúdico não ser exclusividade da autora, a literatura infantil brasileira dos últimos 20 anos tem se preocupado em garantir esse espaço interno. Na obra de Angela, o lúdico vai aparecer das formas mais variadas: na multiplicidade de narrativas paralelas que os desenhos podem contar (*Outra vez*), na exploração do recurso da carta enigmática (*A novela da panela, Sua Alteza, a Divinha, Casa assombrada, Casa pequena, Casa de pouca conversa*), no jogo de adivinhações próprio das brincadeiras de “O que é, o que é...?” (*ABC doido, 10 adivinhas picantes*), no desvendamento de charadas condutoras da narrativa (*Charadas macabras*), na significação de expressões populares (*Sangue de barata, A banguelinha*), na exploração intertextual de personagens da cultura popular ou de contos populares de outras culturas (*Tampinha, Indo não sei aonde buscar não sei o quê*), na construção cuidadosa do humor e do possível riso do leitor (*De morte!*), na musicalidade do textos que constroem rimas (*Chiquita Bacana e as outras pequetitas e Sangue de barata*), na exploração de cantigas de roda e parlendas encadeadas para gerarem uma narrativa (*Uni duni e tê*), na circularidade narrativa (*Outra vez, Cena de rua, O cântico dos cânticos*), na exploração do inusitado e do “nonsense” (*Uma palavra só, Indo não sei aonde buscar não sei o quê*), no processo de construção com recorte e colagem de versos para montar o texto (*Pedacinho de Pessoa*).

⁷⁵ LAGO, Angela. *A terapia da leitura*. In: <http://www.angela-lago.com.br>.

⁷⁶ Afirmação da própria autora no texto *Um livro de areia*, op.cit. p. 16.

2.3 DAS MARAVILHOSAS DESCOBERTAS DO NARRAR COMO UMA AGRADÁVEL AVENTURA DE VIVER

Como água que vem e que vai, que flui e reflui, Angela Lago andou pelo mundo: estudou artes, morou fora do país, trabalhou com publicidade, freqüentou oficinas de artes com professores famosos, como a do mineiro Amílcar de Castro.⁷⁷ E acabou por assumir a opinião “água corrente” de que o papel do escritor na sociedade *talvez seja de servir de espelho, já que reflete seu tempo*. Como é isso possível? Que tempo é esse que vive a escritora?

Angela Lago viveu, no âmbito da literatura infantil, as águas represadas (e suas amarras e proibições) dos anos 70, as inundações experimentais dos anos 80 e as desconstruções dos modelos canônicos, o encontro das águas na mistura de gêneros com seus hibridismos, dos anos 90, a consolidação de uma vertente poética de escritores (com um texto mais denso e mais metafórico para o leitor criança), o crescimento vertiginoso da exploração do humor, o fortalecimento da importância do aspecto visual do livro, a consolidação da idéia de que a ilustração é outro texto que conversa com o texto escrito e a ele se soma. Para a nova geração de escritores (ou para aqueles que ainda estão no mercado editorial), as conquistas anteriores tenham, talvez, gerado uma calma, fazendo-os voltarem os olhos para o território do conto popular, numa espécie de revisão ou re-visitação. O conceito tradicional de narrativa é novamente assumido: contar uma história com início, meio e fim, numa relação de causa e efeito, e com pelo menos um conflito básico servindo de fio condutor. O exercício de reinventar as histórias populares, parece-me ser o novo-velho⁷⁸ filão da literatura infantil. Mais do que desconstruir (e inverter) o conto infantil clássico, mote dos escritores dos anos 80, o que se faz atualmente é parodiá-lo, recriá-lo numa nova ordem de coisas, que talvez reflita a nova ordem do mundo referencial. Para tanto, no conto infantil clássico, introduzem-se novos episódios, misturam-se personagens de várias histórias, exploram-se, com mais intensidade, a fala regional e a coloquial (a gíria ganha espaço!), e o uso de um discurso nitidamente social ou “politicamente correto”.⁷⁹

⁷⁷ Com formação especializada em Artes Plásticas, Ciências Sociais e Psicopedagogia Infantil com estudos e estágios feitos no exterior entre 1970 e 1975, Angela Lago já manteve um ateliê de Programação Visual para Publicidade. Em 1980, participou do Núcleo Experimental (BH), oficina de Artes Plásticas, orientada pelo escultor Amílcar de Castro.

⁷⁸ Guimarães Rosa, usando essa idéia de “nova-velha história” no subtítulo de *Fita verde no cabelo*, criou uma releitura magistral de Chapeuzinho Vermelho.

⁷⁹ O exemplo mais fecundo no mercado editorial brasileiro dos últimos anos tem sido a publicação da obra do autor Jon Scieszka, pela editora Companhia das Letrinhas, com os seguintes títulos: *A verdadeira história dos três porquinhos*; *O patinho realmente feio e outras histórias malucas*; *O sapo que virou príncipe*; *Sapos não andam de skate*. O exemplo brasileiro mais bem sucedido é a coleção “Assim é se lhe parece”, da Ediouro, com textos de Sylvia Orthof, Angela Carneiro e Lia Neiva, ganhadoras do prêmio Jabuti de 1994. Inovadora porque o

Não é novo o debate entre “tendência política e tendência literária”⁸⁰, quase sempre lembrado quando do aparecimento de uma obra literária. Mas se a obra precisa estar situada “nos contextos sociais vivos”⁸¹, e portanto vinculada às relações sociais de sua época, pergunta-se: que contexto é esse no qual está inserida a obra de Angela Lago? Os depoimentos sobre o possível leitor de sua obra são esclarecedores neste sentido:

*Na verdade, sonho que uma criança encontre, na minha leitura do mundo, a sua própria leitura. Que uma criança descubra os seus próprios caminhos nos meus descaminhos e reinvente meu conto, na medida das suas próprias fantasias. Acredito que, se somos diferentes no que diz respeito à maturação cognitiva, não somos tão diferentes assim nas nossas necessidades, incluindo a necessidade de beleza e humor.*⁸²

Afinal, leitura de mundo é essa água que configura toda uma obra: são os referenciais éticos, estéticos, morais, ideológicos que, mesmo sem querer, o escritor deixa transparecer quando escreve. Assumir a escrita como um provocador de outras leituras é, no mínimo, moderno para o âmbito da literatura infantil. A visão que Angela tem do leitor revela-se no discurso dela, quando a mesma assume querer que (...) *o leitor veja mais além*, ou quando diz que *talvez seja este o seu desejo: que a leitura se construa fora de qualquer domínio*.⁸³ Desejo que se pode traduzir pela garantia de que a voz do escritor não faça calar a voz do leitor, obrigando-o a uma recepção passiva.

Fazendo um remexido nessas águas, encontra-se a corrente navegável que conduzirá ao conceito de *leitor-criança*. Ao se pensar no leitor-criança hoje, não se pode deixar de considerar que o processo de tornar-se leitor vai além da tarefa de decodificar um texto escrito. Preparar as crianças para perceberem as sutilezas da literatura é exercício de longo prazo, é viagem demorada por oceano continental. Essa leitura que vai além do instruir, que não pode abolir o prazer e que, no entanto, não deixa de ser conhecimento, tem sido o foco de

texto de um autor continua o do outro, ou apresenta um ponto de vista diferente dos apresentados pelos outros autores. Considero também exemplo dessa nova “mania” o livro *A roupa nova do imperador*, publicado pela Fullbright, em que personalidades americanas (até mesmo a cantora Madonna!) são convidadas a escrever “episódios” para a clássica história “A roupa nova do imperador”, de Hans Christian Andersen, o que resulta em pontos de vista dos mais variados e o aparecimento de “vozes” que não têm vez na história referencial: a visão do trono do rei, da mulher do rei, dos filhos do rei, dentre outras.

⁸⁰ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.120. Se levanto aqui a idéia de Benjamim, de que um texto “estaria” sempre a favor de uma causa, é apenas para aproximá-la também das preocupações contemporâneas da literatura infantil e juvenil.

⁸¹ *Idem*, p. 122.

⁸² LAGO, Angela. *Um livro de areia*, op. cit., p. 16.

⁸³ LAGO, Angela. *O cântico dos cânticos: uma leitura através de imagens*, op. cit.

muitos escritores da literatura para crianças. E Angela, acreditando que a literatura é terapêutica, afirma ser *um dos caminhos para conhecer-se a si mesmo*⁸⁴.

Conhecer a si mesmo, via literatura, é tarefa de iniciados. Mas a leitura pode propiciar essa iniciação, ao considerar-se que “em todas as sociedades letradas, aprender a ler tem algo de iniciação, de passagem ritualizada para fora de um estado de dependência e comunicação rudimentar”⁸⁵, como diz Manguel. A tênue passagem da compreensão para a fruição, da percepção para o deleite com uma construção poética, da operação com a língua para as possibilidades de significados, o leitor só pode adquirir convivendo com a literatura (diga-se, lendo!). Com esse amadurecimento, o leitor acaba por ter a sensação de pertencer a uma “memória comunal por meio dos livros”⁸⁶ – possibilitada também pelos contos populares: é aí que parece estar a validade do contrato social que Angela estabelece com o leitor. Talvez de forma intuitiva, o pequeno leitor perceba que está diante de um passado que é presente, de uma matéria que se renova, que é movediça – não para agarrar e engolir, mas para suscitar outras e outras leituras. Esse leitor-criança, instigado a participar assim da leitura de uma obra, provavelmente não se livrará mais desse fascínio. Vencendo a água de superfície, rumando em direção às águas profundas, encontra-se a crença da autora de que a grande personagem do livro infantil, desta e de outras épocas, “é a própria infância e seu olhar deslumbrado ante o real e a fantasia”.⁸⁷ É assim, numa concha de fundo de mar que se colhe a pérola, pacientemente cultivada pela autora. O leitor ao familiarizar-se com o universo de Angela Lago dispõe de um grau de liberdade de leitura, sabe que ser criança não o impede de ser um leitor diferenciado; pelo contrário, tal condição oferece-lhe diferentes caminhos para diferentes maneiras de ser criança. O leitor de Angela Lago é convidado, todo o tempo, a experimentar os vários lados da leitura, a misturar-se com as palavras na página para que elas deixem de ser signos abstratos! E assim, quem sabe, intuir que “a leitura é responsabilidade de cada leitor individual”⁸⁸, para utilizar as palavras de Manguel. O reconhecimento do leitor-criança como esse leitor individual é, segundo o ensaísta, fruto do ato de ler na posse de seu mundo e de suas experiências íntimas.⁸⁹ Mas o leitor-criança em formação não precisa estar consciente, e completo:

⁸⁴ LAGO, Angela. *Terapia da leitura*. In: <http://www.angela-lago.com.br>.

⁸⁵ MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 89.

⁸⁶ *Idem*, p. 89.

⁸⁷ LAGO, Angela. *O livro de imagem*. In: <http://www.angela-lago.com.br>.

⁸⁸ MANGUEL, *op.cit.*, p. 102.

⁸⁹ Tese defendida por vários teóricos da leitura, inclusive MANGUEL, *op. cit.*, p. 103.

(...) Na verdade não me preocupo com que a criança entenda tudo, porque eu tampouco entendo tudo. Prefiro que ela se perca a que encontre um trajeto sem novidade ou surpresa. Prefiro que ela me desdenhe pelas dificuldades que por ventura lhe imponha, do (sic) que perceba em facilidades que por ventura me escapem, um desdém que não lhe tenho.⁹⁰

A Angela escritora e ilustradora pode ser a soma da Angela leitora com a Angela profissional de programação visual e da ilustração publicitária. Desconfio que é aí que Angela Lago adquire a experiência que a ajudará na carreira de *ilustradora que escreve* e de *escritora que ilustra*. Ela teve ainda a oportunidade de estudar litografia, pintura, estética, história da arte, desenho para impressão e de viver fora do país - na Venezuela, na Inglaterra -, o que de algum modo deve ter enriquecido sua maneira de lidar com as artes visuais, seja pelo contato com outros ilustradores, seja pela convivência com outros livros e outros mercados editoriais. Depois de mais de vinte anos escrevendo e desenhando livros para crianças,⁹¹ publicando em outras línguas, ganhando prêmios e expondo seus trabalhos em alguns países,⁹² Angela está habilitada para algumas colocações, pelo menos a de que o mineiro, mais “silencioso”, quieto e observador do que os falastrões de outros sítios, sente-se muito à vontade quando é requisitado a contar “causos”. Contadora de *causos*, Angela promove a proximidade com seu leitor, a espontaneidade da fala (que é bastante elaborada para parecer simples) e a

⁹⁰ LAGO, Angela. *Um livro de areia*, op. cit., p. 17.

⁹¹ Participação na Bienal de Ilustrações da Bratislava, Tchecoslováquia (de 1981 a 1987), “Noma” (1987), Barcelona (1986). Foi indicada pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) ao prêmio Hans Christian Andersen, em 1990 e 1994, como ilustradora, e consta da Lista de Honra de 1990 (ambos do IBBY), pelo projeto gráfico e ilustrações para o livro *A mãe da mãe da minha mãe*, de Terezinha Alvarenga. Em 1992, Angela Lago foi indicada pela FNLIJ para a Lista de Honra do IBBY, como autora. Expôs seus trabalhos em muitos países, tendo publicado alguns deles até na China. Ganhou prêmios na França, na Espanha, na Eslováquia, no Japão e no Brasil.

⁹² Prêmio “Ofélia Fontes”, categoria *O Melhor para a Criança*, com o livro *Uni, duni e tê*, FNLIJ/1982; “Noma”, de *Ilustração*, UNESCO/Japão/1986; “Luís Jardim”, *O Melhor Livro sem Texto*, FNLIJ/1984, com o livro *Outra vez*, e em 1986 com o livro *Chiquita Bacana e as outras pequetitas*; *O Melhor para a Criança*, com o livro *Sua Alteza, a Divinha*, FNLIJ/1990; *Hors-concours* na categoria *Imagem* do Prêmio da FNLIJ/1992, com o livro *Cântico dos cânticos*; *Hors-Concours*, na categoria *O Melhor para a Criança*, com o livro *De Mortel!*, FNLIJ/1992; *Hors-concours* na categoria *Imagem* (Prêmio Luís Jardim), FNLIJ/1994, com o livro *Cena de rua*; prêmio “O Melhor Projeto Editorial”, FNLIJ/1993, com a coleção *Folclore de casa* (3 volumes). Vale uma explicação a respeito destes prêmios: o prêmio *Noma* é concedido pelo Centro Cultural da UNESCO de Tóquio/Japão, o concurso destinando-se a ilustradores de livro infantil; em 1980, foi aberto a concorrentes dos países do Terceiro Mundo. O prêmio *Hans Christian Andersen*, criado por Jella Lepman, fundadora do IBBY, em 1956, compõe-se de duas medalhas de ouro concedidas bienalmente: uma para autor vivo, outra para ilustrador vivo, ambos pelo conjunto da obra; até 1980, o júri internacional especialmente convidado concedia ainda duas recomendações especiais intituladas “Highly Commended”. O prêmio *Jabuti* foi criado pela Câmara Brasileira do Livro em 1958, sendo concedido anualmente em duas categorias - infantil e juvenil - a livros publicados no ano anterior precedente ao ano corrente; o mesmo prêmio (uma estatueta de bronze) é distribuído a livros de poesia, novela, ensaio, etc., havendo júri específico para cada gênero. A *Lista de Honra do IBBY*: a organização internacional para os livros infantis e juvenis divulga, juntamente com o prêmio Hans Christian Andersen, uma lista de honra que inclui livros indicados por suas seções nacionais nas categorias *Autor*, *Ilustrador* e *Tradutor* (no Brasil, a FNLIJ é a entidade encarregada desta indicação).

simplicidade do narrar! A naturalidade de quem “engancha” uma história para ilustrar o tema de uma conversa é que faz surgir o contador de *causos*. A “mineiridade” ou “mineirice” de Angela aparece na linguagem oral empregada em seus textos, no uso de expressões como ...*e foram correndo candongar*, na coloquialidade de termos como *encompridar conversa*, *lá pelas tantas*, ou ...*mas isto já é outra história!*.

Angela artista é inquieta. Além de aventurar-se na mídia impressa, tem se aventurado em outras *mídias* para crianças.⁹³ Não gosta de se repetir no que faz. Está sempre buscando o melhor domínio para as técnicas que escolheu utilizar em cada livro. Percebe-se que, nas ilustrações, o traço vai de um apuro barroco a uma simplicidade apenas sugestiva. Os primeiros livros, mais rebuscados e detalhados, vão sendo simplificados, até gerarem uma imagem mais limpa, com menos adornos, resultando em uma *essencialidade do traço*, característica que aparece em seus contos da mesma maneira que aparece no conto popular...

Começar de novo mais uma e mais outra vez é parte do compromisso de ser artista profissional. Não importa ter que esperar para ter os melhores resultados plásticos ou textuais. Desistir, fazer tudo diferente, a cada vez, também é um jeito de começar sempre. E aqui Angela pode modificar até o que já estava pronto.⁹⁴ A pesquisa gráfica só ganha sentido se puder englobar a emoção do leitor - até no virar da página.⁹⁵ A rapidez ou a demora, o maior ou o menor esforço para produzir o resultado esperado, o rigor técnico - tudo, tudo - só importa se o leitor sair ganhando o melhor. A necessidade da escritora de controlar e dominar todos os estágios de produção do livro⁹⁶ tem uma aproximação cada vez maior com a simplicidade dos contadores populares de histórias. O contador de histórias que, sendo

⁹³ Angela Lago como ilustradora abriu caminhos e “foi uma das primeiras a usar o computador como pincel e uma das primeiras autoras a fazer a sua *homepage* na Internet. A autora tem se aventurado em outras mídias para crianças e considera o livro um objeto perfeito, que já nasceu pronto. Sua opinião neste sentido é fruto de sua constante comparação entre o livro como mídia impressa e o seu *site* na internet (“ciber-espacinho”) que, além de comportar sua biografia e bibliografia, propõe ainda uma série de interferências das crianças por meio da criação de textos, desenhos, jogos, comentários. O trabalho da autora com a mídia eletrônica conserva basicamente todas as características que aparecem nos seus trabalhos na mídia impressa: estilo, linguagem, traço do desenho, coloquialidade e outras. A cultura popular também está lá com a mesma frequência e força que aparece em seus livros. A autora diz que, neste território, tudo ainda está por ser descoberto e que, para aprender a usar essa tecnologia, ela está “apanhando” muito.

⁹⁴ Como exemplo, pode-se citar o livro *Uni duni e tê*, que foi relançado com modificações no texto, assim que se apresentou a chance de ser reeditado. É corrente na concepção dos escritores que, se pudessem refazer um livro, fariam tudo diferente.

⁹⁵ Angela Lago sempre manifesta sua preocupação com o livro como “construção enquanto uma estrutura de páginas que prevêm um movimento e uma direção do olhar”, diz ela em entrevista concedida à revista virtual *Doce de letra*. Sua pesquisa gráfica tem levado em conta exatamente a questão da dobra da folha, no meio da página, que na sua concepção “acentua o movimento e a emoção no momento do leitor passar a página”. Neste sentido, ainda a preocupa a construção de algumas perspectivas, que são “construídas, em seus livros, para serem lidas no ângulo de abertura de um livro, e que não obteriam o mesmo resultado se fossem um quadro plano pregado numa parede”. <http://docedeletra.com.br>, maio-1998.

⁹⁶ Eu sei que Angela Lago é daquelas que vai para a gráfica, que examina as provas de impressão, que fica ali ao lado dos técnicos até se certificar de que as coisas vão sair como ela quer!

inteiramente responsável por seu desempenho, é também o “dono” da história que narra. E quanto mais apuro técnico, mais simples ele quer parecer!

Desenhar seria o mais natural na obra de uma ilustradora. Mas Angela Lago vai além de contar e dizer com imagens. A despeito de sentir-se mais natural desenhando do que escrevendo, escreve⁹⁷, ainda que seja uma tarefa difícil. A experimentação em livro, o fazer cada vez melhor uma obra infantil, a meticulosa pesquisa visual e textual parecem originar-se do enorme respeito que ela tem pela criança.

Ilustrar ou escrever, pode ser pesadelo ou sonho, não importa a ordem com que isso surja em sua produção. O que importa é que palavras podem ser desenhadas e imagens podem ser ouvidas! No plano da fantasia, não há hierarquização para quem consegue equalizar escrita e imagem.

O reconhecimento de ilustração e texto dos livros infantis brasileiros pelo mercado externo, nos últimos anos, vem dando maior visibilidade aos autores nacionais. Prova disto é a frequência cada vez maior com que autores brasileiros são convidados a participar de seminários, congressos, exposições e feiras de livros no exterior. A escritora, que tem participado disto e que começou ilustrando quase que exclusivamente para editoras de Minas Gerais e autores mineiros, hoje coleciona prêmios que dignificam a Literatura do Brasil. O livro como objeto-arte, reconhecido aqui e alhures, adquire um novo *status*...

Para fechar o ciclo (ou círculo, quem sabe?!), eu diria que Angela busca em sua arte uma volta à Angela criança. Não a que ela foi, mas às outras Angelas crianças que ela pode vir a ser (ou poderia ter sido!):

*os referenciais que venho usando, a linguagem, o vocabulário, sejam eles visuais ou literários, são referenciais da infância, ou de minha infância. Com eles tento me comunicar sobretudo com a criança, mesmo que esta criança ainda seja um pedaço de mim, neste espelho narcísico dos autores.*⁹⁸

⁹⁷ Ao admitir que a maioria dos livros que fez são livros em que ela assina o texto e as ilustrações, evidencia uma prática bastante comum entre os escritores e ilustradores: a preferência por fazer suas próprias obras, uma vez que o compromisso consigo mesmo é mais fácil de ser administrado do que o compromisso de traduzir em imagens a obra de outro autor. Aproveito para ressaltar que, nos últimos anos, muitos ilustradores (Cláudio Martins, Roger Mello, Marilda Castanha, Ricardo Azevedo, Nelson Cruz, dentre outros) acabaram virando escritores de seus próprios livros, o contrário sendo mais difícil de acontecer. Por que será? Um levantamento e análise mais profunda desta situação poderia gerar um excelente debate sobre as transformações dos valores literários.

⁹⁸ LAGO, Angela. “O cântico dos cânticos: uma leitura através de imagens”. In: *Releitura*, publicação da Biblioteca Pública Infantil e Juvenil de Belo Horizonte, n. 5, Jan./Fev./Mar. 1994, p. 48-51. Texto também disponível no *site* da autora: <http://www.angela-lago.com.br>

A autora considera que as crianças estão muito à frente dela no que diz respeito a brincar e experimentar, e é com essa noção de experimentação que ela exercita o seu “fazer-se criança”, perseguindo a liberdade no uso da cor e do traço e a espontaneidade poética da linguagem - e, claro, com uma certa dose de medo, comum a muitos dos escritores de literatura infantil: o medo de ensinar! Os primeiros livros de ficção para crianças tinham esse trágico objetivo, ninguém quer repeti-los!⁹⁹ Mas, além disto, ela confessa:

Sinto hoje, também, que a esta minha criança se somam outras crianças. As que vi crescer e hoje são moços e moças, adultos, e as crianças do vizinho ou da amiga, e mesmo aquelas que pressinto nos disfarces dos crescidos. Somam-se crianças que vi ou ouvi, por acaso, na rua, no ônibus. E crianças imaginárias, personagens de livros e filmes. Colcha de retalhos, feita de momentos de encontro, de alegria compartilhada, de enternecimento ou compaixão, esta minha criança interna não é mais só a minha, mas todas as crianças que de alguma forma me tocaram, me ensinaram suas próprias experiências, se acrescentaram a minha vida, como se fossem minha vida. Por certo, é também para esta criança múltipla, sem idade certa, sem contorno definido, que desenho.¹⁰⁰

Como a próxima ilha se avizinha, uma ponte deve ser estendida para não deixar naufragar o leitor. Para tanto, lanço mão de palavras mágicas que lhe permitem chegar a salvo ao outro lado do rio. Agarro-me, com sofreguidão, a três palavras para visitar a obra de Angela Lago - circularidade, renovação e personagem criança -, quando ela diz:

Talvez, no fundo, sou como um (sic) personagem de Borges, sonhando “el libro de arena”, “el jardín de senderos que se bifurcan”. Sonhando um livro circular, inesgotável, corpo de segredos a serem descobertos, objeto de paixão, que cada um reinventa à sua revelia. Trata-se ainda de um sonho de menina canhestra, maravilhada e perdida diante de sua primeira experiência de infinidade.¹⁰¹

⁹⁹ Embora não seja objeto deste trabalho, tal observação merece maior discussão, mesmo porque estão no cerne deste tipo de literatura infantil as maiores confusões entre livro para crianças e o que eu chamaria de “cartilha”, esta com um claro propósito de ensinar valores, regras de comportamento, utilidades às crianças numa relação impositiva, desigual e incontestável. A tal cobrança utilitária, que abre mão de um trabalho maior com a linguagem artística em nome de ensinamentos e mensagens únicas, visa ao produzir, a todo custo, a partir da literatura.

¹⁰⁰ LAGO, Angela. *Um livro de areia*, op. cit., p. 15.

¹⁰¹ Idem, p. 18.

Poder-se-ia optar, nesta travessia, pela embarcação do lirismo, do humor ou da dramaticidade, elementos sempre presentes na obra da autora. No centro das águas cíclicas, desponta o espaço de refúgio de Angela Lago, na simplicidade de quem vive circundada pela natureza. Sua casa, no vale do Mutuca (região próxima a Belo Horizonte) é território aberto para os “cachorros, caxinguelês, jacus, sabiás, bem-te-vis, viuvinhas, sanhaços e micostrelas que aparecem por lá”¹⁰². Provavelmente, é território também aberto para tudo o mais que diga respeito à criação: fruto da observação direta?

2.4 DOS LOUVÁVEIS TESTEMUNHOS SOBRE SEUS ESCRITOS

Não é à toa que neste trajeto se pode chegar, *valente como uma cascata*, até a beira de um rio que murmura: *um peixe vai, outro vem. Eu te quero sempre bem*”.¹⁰³ Podem-se sondar as águas consoladoras, da irmã que virou rio porque desandou a chorar, rio que se faz navegável por outrem, rio que me permite estabelecer uma medida entre obra e crítica.

A crítica, que pressupõe escolhas e afinidades, é também uma questão de leitura. Além de mediar leitor e obra, exige-se da crítica o esclarecer de seu itinerário de leitura, apontar possibilidades de novos itinerários e preparar o leitor para vê-los. Os caminhos para se chegar à elaboração da crítica nem sempre são apresentados com clareza, o que algumas vezes serve para nela impingir uma aura de misticismo, alçando o crítico ao papel de “iluminado” (algumas vezes, por isso mesmo, reverenciado!). O longo caminho de libertação, tanto do leitor quanto do crítico, na rejeição de posturas absolutas e ilimitadas que esperavam que o crítico desvendasse o “verdadeiro sentido” de uma obra, de algum modo, dotou nosso tempo do alívio da relativização. O crítico hoje soma conhecimento com fruição, análise e interpretação para fundar sua tomada de posição diante de um texto.¹⁰⁴ As relações que a crítica estabelece entre a obra em questão e outras obras do gênero, a obra e seu tempo têm na amplitude de seus significados o grande trunfo do texto, do leitor e da própria crítica. A renovação da leitura, as potencialidades que uma obra deixa latentes fazem do exercício da crítica um exercício margeado pelo próprio texto, tentando afastar as interpretações infundadas e apressadas. Filiados a Barthes,¹⁰⁵ pode-se dizer que, cada vez que a crítica vem a

¹⁰² Informações retiradas de entrevista concedida pela autora ao site <http://docedeletra.com.br>, sob o título “Minas Múndi”, publicado em março de 1998.

¹⁰³ LAGO, Angela. *Um ano novo danado de bom*. São Paulo: Moderna, 1997. p. 34.

¹⁰⁴ Dos inúmeros textos que tratam da função da crítica contemporânea, tomei por base os artigos “Da leitura crítica à crítica acadêmica” in: *Leituras e leituras da literatura infantil*, de Eliana Yunes e Glória Pondé, São Paulo, FTD, 1989. p. 140-143. No artigo, as autoras constroem sua base conceitual a partir de Roland Barthes, Wolfgang Iser, Silviano Santiago e Luiz Costa Lima, dentre outros teóricos.

¹⁰⁵ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

público, ela resgata o plural de um texto. Entendo que, por isso mesmo, a crítica opera na via das possibilidades, nas veredas da construção de sentidos, sem ignorar a lógica e a possibilidade de discussão, mas com olho no compromisso de “precisar claramente os caminhos”.¹⁰⁶ As normas, as metodologias e os instrumentos para a aproximação do crítico com o texto deveriam vigorar nessa relação de aproximação fundamentada e de afastamento do julgamento de valor. Desta relação, o leitor do crítico espera uma hábil realização textual, já que a crítica é texto sobre texto.

Mas nem sempre é assim. Frequentemente a crítica de literatura infantil neste país é feita de modo impressionista e a crítica dos suplementos literários é muitas vezes superficial, por faltar espaço para discorrer sobre o funcionamento da obra ou por apresentar possíveis correlações dentro do texto e com o contexto literário de sua época; sem espaço para fazer demonstrações e justificativas das afirmações críticas. A crítica literária brasileira sempre se dividiu em crítica jornalística e crítica universitária. Com destinações diferentes, estas duas vertentes críticas continuam dando as cartas nos estudos literários em nosso país. Enquanto se reclama da falta de espaço nos jornais para a crítica de literatura infantil, a crítica acadêmica faz esforço para tornar-se acessível ao leitor não iniciado. O impressionismo da crítica jornalística tem outro tipo de compromisso, em especial, com a venda de livros.

As obras de Angela Lago são, quase sempre, muito bem recebidas pela crítica especializada.¹⁰⁷ Por se estar cruzando um rio de histórias, é preciso abismar-se na correnteza da fala crítica. De imediato, alguns desses rios avolumam-se, na voz outra dos críticos: os contornos que eles sinalizam como sendo do leitor das obras; as salpicadas em aspectos sociais ou ideológicos descortinados nas obras; as imersões nos aspectos estéticos das obras e, por fim, o banho aromático no perfil que eles traçam da autora. Nesta profusão de águas com diferentes volumes, as vozes, os murmúrios, os rumores e os marulhos podem ser divididos progressivamente em rio de leitores, regato social, ribeirão estético e riacho da autoria.

¹⁰⁶ Segundo Silvano Santiago, as ações requisitadas ao leitor (e crítico) para a revelação que todo texto faz, obedece mais ou menos ao seguinte processo articulado: leitura, impacto e encontro de significados entre texto e leitor, estabelecimento das correlações possíveis, emergência da análise, decomposição do texto, reconstrução posterior (cf. “Análise e interpretação”, in: *Revista Tempo Brasileiro*, n. 41, Rio de Janeiro, abril/junho, 1975).

¹⁰⁷ A fortuna crítica sobre a autora divide-se em resenhas publicadas em catálogos institucionais (como os preparados pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil para exposições de acervos brasileiros em feiras internacionais ou indicações de autores brasileiros a prêmios estrangeiros), resenhas publicadas em suplementos literários ou colunas de jornais (como a de Laura Sandroni, no jornal “O Globo”), artigos publicados em revistas especializadas (como a *Revista Latino-Americana de Literatura Infantil e Juvenil*, distribuída na Argentina, Bolívia, Chile, Colômbia, Costa Rica, México, Peru, Uruguai, Venezuela, e que no Brasil é traduzida e editada pela FNLIJ, e a *Revista Releitura*, da Biblioteca Pública Infantil e Juvenil de Belo Horizonte), resenhas publicadas em trabalhos acadêmicos (como o *Dicionário Crítico de Literatura Infantil e Juvenil*, de Nelly Novaes Coelho). É neste acervo múltiplo e heterogêneo que estarei transitando.

Para o rio de leitores, convergem as vozes que pretendem traçar o perfil da criança-leitora de Angela Lago. E neste rio estão os comentários dos leitores críticos especializados:¹⁰⁸

*a responsabilidade básica pela atração imediata que as histórias de Angela Lago exercem sobre o pequeno leitor cabe à linguagem visual proposta pelos desenhos em seqüência narrativa que resulta em atraente sintaxe plástica.*¹⁰⁹

*recusando a seleção disciplinadora do caos, Angela Lago talvez busque o registro das realidades “filtradas” pela ótica infantil, não-selecionadora e fantasista. Com isso, se, por um lado, esta sintaxe narrativa não se comunica racionalmente com o pequeno leitor, por outro, pode desafiar a curiosidade criativa, levando-o a repetidos contatos com o livro e a diferentes descobertas, resultantes de diferentes modos de ver.*¹¹⁰

*aprofunda o espaço da imaginação ou da fantasia, multiplicando, com isso, os desafios à percepção do leitor.*¹¹¹

*exige do leitor uma parceria ativa.*¹¹²

*a criança participa intensamente*¹¹³.

*o leitor é soberano e não deve perder o exercício de seu privilégio.*¹¹⁴

*É arte que exige colaboração ativa do leitor e, no que se refere ao leitor “adulto”, ensina (ou provoca) uma nova maneira de ‘ver’(...)*¹¹⁵

*resgata (...) esta característica da criança - o rompimento de padrões pré-estabelecidos, a flexibilidade e a liberdade no momento de criar. Interligando-se com o modo simples de ser(...)*¹¹⁶

¹⁰⁸ Embora alguns comentários sejam específicos sobre um determinado livro, incluo-os aqui por produzirem um efeito de comentário geral.

¹⁰⁹ COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira*. São Paulo: EDUSP, 1995. p. 120.

¹¹⁰ Idem, p. 121.

¹¹¹ Idem, p. 120.

¹¹² Idem, p. 120.

¹¹³ SANDRONI, Laura. *Ao longo do caminho: seleção de resenhas publicadas no Jornal O Globo, 1975-2002*. São Paulo: Moderna, 2003. p. 118.

¹¹⁴ Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. *Resenhas na Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil: premiados de 1992*. Rio de Janeiro, FNLIJ, 1994. p. 39.

¹¹⁵ COELHO, Nelly Novaes. *op. cit.*, p. 120.

¹¹⁶ Cordioli, Rosemarie G.. “O escavar do imaginário em indo não sei aonde buscar não sei o quê, de Angela Lago”. In: www.dobrasdaleitura.com.

Contudo, os aspectos sociais que se podem vislumbrar na obra de Angela Lago são, timidamente, apontados pelos críticos. Tais apontamentos configuram-se como um rio de curso estreito e pequeno volume d'água, visíveis em algumas das críticas. Em geral, os críticos salientam a ligação com a tradição folclórica, que representa uma grande parcela das obras produzidas pela escritora. Eles sublinham sutilmente a pertinência de se trazer para a atualidade um conto popular, admitindo que a narrativa folclórica acaba por assumir os condicionamentos do tempo histórico de quem conta e por isto mesmo, fazendo o escritor ser o reflexo do seu tempo:

*a narrativa folclórica representa a perpetuação da cultura de um povo através dos tempos. E, ao ser recontada, vai ganhando traços que fazem parte do presente de quem conta.*¹¹⁷

Se o tempo presente embasa o fundo folclórico, como líquido amniótico, os embates sociais atuais podem figurar ali, em uma nova atualização, como diz o texto:

*(...) mais um texto inspirado na tradição folclórica e contextualizado na emergência das questões sociais atuais. Assim, seus textos dizem do tradicional e do atual, do geral e do particular, do velho e do novo.*¹¹⁸

Na emergência do modelo narrativo do conto popular, explorado largamente pela autora, algumas resenhas apontam o uso do final feliz, com todo o determinismo que isso pode representar, como característica moralizante, ética e social:

*Crença na renovação permanente e na constante reparação do mal e da injustiça, fatores que levam o homem a acreditar no final feliz, apaziguado e conveniente a todos.*¹¹⁹

Outras questões mais pontuais fazem parte desta, muitas vezes, invisível correnteza social que se movimenta subliminarmente nas obras da autora em torno de questões como a carnavalização da morte, do diabo e dos símbolos; o livre arbítrio do homem; a astúcia, a coragem e a audácia do oprimido para vencer o opressor; a força da sabedoria; o poder da

¹¹⁷ Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. *Resenhas na Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil: premiados de 1992*. Rio de Janeiro, FNLIJ, 1994. p. 40.

¹¹⁸ Fundação Biblioteca Nacional. *Brazilian Book Magazine*, n. 15, ano 7. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/Departamento Nacional do Livro. 1998. p. 130.

¹¹⁹ Cordioli, Rosemarie G. *op. cit. idem*.

fraternidade; a realidade sofrida do menino de rua; o homem bestializado nas grandes cidades; a solidão urbana; o humor que retira a máscara dos acontecimentos; a aceitação social do diferente; o herói às avessas, - elementos que, em seu conjunto, desenharam o universo social da obra da autora.

Menos que rio, mais que regato, é na água de ribeirão que vão desaguar os comentários dos aspectos estéticos das obras de Angela Lago. Estes, fartamente apontados, aparecem nos textos dos críticos das formas mais variadas - desde uma simples menção, sem os identificar com precisão no corpo da obra ou no contexto da época, até abordagens mais acadêmicas e menos jornalísticas. Pelo ribeirão estético correm águas referentes à estrutura narrativa, situando a esfera da ação do herói, a construção de um herói às avessas, o uso exclusivo do gênero conto, a imprecisão espaço-temporal, a efabulação linear, a relação causa-efeito. Mas os maiores comentários ficam sempre por conta da linguagem adotada pela autora e suas ilustrações, pelo equilíbrio entre texto e imagem:

*(...) narrados numa linguagem que recria o jeito e o ritmo de contar.*¹²⁰

*a expressão escrita é ágil, coloquial, marcada pelo tom da oralidade.*¹²¹

*suspense e humor se combinam para desmascarar esse outro plano da imaginação.*¹²²

*o verbal coloquial evidencia o homem simples e o comportamento infantil.*¹²³

*as ilustrações se afinam com perfeição com o texto.*¹²⁴

*Seja ao nível (sic) do texto (onde predomina a brincadeira inteligente com a camada sonora das palavras, significação semântica e ritmo da fala), seja ao nível (sic) da imagem, todos eles (os livros de Angela Lago) oferecem uma rica matéria para ser fruída pela criança.*¹²⁵

*tamanho capricho editorial, caracterizado pela qualidade do papel (...).*¹²⁶

¹²⁰Resenha de “Dobras da Leitura”, site da internet, especializado em literatura infantil e juvenil: www.dobrasdaleitura.com.

¹²¹ SANDRONI, Laura. *op. cit.*, p. 210.

¹²² In : www.dobrasdaleitura.com.

¹²³ Idem.

¹²⁴ Idem.

¹²⁵ COELHO, N.N., *op. cit.*, p. 121, grifo meu.

¹²⁶ SANDRONI, Laura. *op. cit.* p. 210.

*equilíbrio entre texto e ilustração, dando-lhes igual importância.*¹²⁷

*(...) forma e conteúdo se encontram na felicidade de um livro que não é meramente um livro, mas um artefato (...).*¹²⁸

*sutilezas descortinadas a cada página virada.*¹²⁹

*(...) com grande percepção da sonoridade das palavras e do jogo dos sons (...).*¹³⁰

*(...) os desenhos (...) vão representando/ampliando o texto poético.*¹³¹

*(...) Com especial espírito de humor, inteligência e grande sensibilidade para a sonoridade das palavras e para o ritmo da fala, Angela Lago cria textos extremamente atraentes para o ouvido e o espírito infantil. Suas estórias se desenvolvem sempre em torno de uma situação problemática que evolui com graça, mistério ou poesia.*¹³²

Os comentários sobre as ilustrações, vistos em conjunto, descortinam as fases pelas quais passaram os desenhos da autora: a leveza e a suavidade do traço, obtidos pelos tons pastéis e uma profusão de detalhes; a utilização da linguagem mecânica da ilustração em computador; a dramaticidade das massas de cor e das cores primárias; o traço aberto, essencial, sintético e experimental dos últimos trabalhos:

*(...) enquanto desenhos em tons suaves oferecem um mundo de detalhes fantásticos.*¹³³

*(...) seja pela leveza dos traços, seja pelas suaves massas de cores pastel.*¹³⁴

Os desenhos sobrepõem às cores. Os riscos, rabiscos, contornos pouco definidos enfatizam uma experimentação e brincadeira

¹²⁷ Idem.

¹²⁸ Peter O' Sagae, "Um enigma na teia de histórias: a princesa que adivinha", in: *Dobras da Leitura*, site da Internet: www.dobrasdaleitura.com.

¹²⁹ Idem.

¹³⁰ COELHO, N.N., *op. cit.*, p. 119.

¹³¹ Idem.

¹³² *Ibidem*, p. 121.

¹³³ SANDRONI, Laura. *op. cit.*, p. 173.

¹³⁴ COELHO, *op. cit.*, p.120.

da autora (...) estar experimentando e brincando com tintas e pincéis feito criança.¹³⁵

contrariando a linearidade e nitidez de formas que, por serem de fácil comunicação, têm caracterizado as ilustrações ou pinturas destinadas ao olhar infantil, Angela Lago opta pela simultaneidade ou superposição de elementos, o que resulta num conjunto caótico, dificilmente abrangido por um primeiro olhar (mesmo adulto). Essa opção já se insinua em seus primeiros títulos, mas só se revela plenamente a partir de Outra vez (onde a composição caótica ou surrealista chega a um quase preciosismo de detalhes). Queremos crer que o objetivo desta composição (conscientemente não-ordenadora) poderá ser o registro da realidade sem a prévia escolha dos elementos que a representem racionalmente, segundo a ótica adulta ou convencional(...).¹³⁶

as imagens são como se acompanhássemos iluminuras.¹³⁷

(...) invenção e arte. Literatura e informática. Juntas proporcionam prazer e saber. Um saber que vem da oralidade, daquelas histórias que algum dia você ouviu, mas já não se lembra (ou lembra) de quem, nem quando.¹³⁸

A marca estilística da autora se firmou a partir de características de sua primeira fase: desenhos delicados, traços leves, contornos um pouco diluídos, tons suaves e riqueza de detalhes. Seu desenho tem um conteúdo narrativo muito acentuado e a multiplicação de detalhes, em muitos de seus livros, implica também em uma multiplicação de narrativas. Essa feição miniatural e detalhista constitui um dos fortes apelos de sua ilustração, que convida o leitor a inúmeras releituras.¹³⁹

(...) fase serena da trajetória de Angela Lago, fase luminosa, de uma claridade difusa que lembra a atmosfera das pinturas renascentistas.¹⁴⁰

Mais recentemente, a descoberta do computador e de seus recursos na composição gráfica assinala uma nova etapa em sua produção.¹⁴¹

¹³⁵ CORDIOLI, Rosemarie G. in: www.dobrasdaleitura.com.

¹³⁶ COELHO, N.N., *op. cit.*, p.121.

¹³⁷ FNLIJ, *op. cit.*, p. 39.

¹³⁸ *Idem*, p. 40.

¹³⁹ TIETZMANN, Vera. *Do lirismo à denúncia social: Outra vez e Cena de rua*. In: FNLIJ, *Revista Latino-americana de Literatura Infantil e Juvenil*, n. 3, Janeiro-Julho de 1996, p.62.

¹⁴⁰ *Idem*.

¹⁴¹ *Idem*.

*Com Cena de rua, lançado em 1994, nova página parece virar-se em sua trilha estética. Angela Lago retorna às telas, às tintas e aos pincéis, criando uma narrativa de imagens extremamente impressionante, que pouco lembra a produção anterior. É um livro diferente, de intensa dramaticidade.*¹⁴²

*Depois de uma fase em que a delicadeza e a leveza lhe deram uma marca estilística inconfundível, Angela Lago transitou pelos caminhos da pesquisa gráfica, tecnológica e antropológica, trazendo à luz histórias criadas ou recontadas, que mantiveram o clima de bom humor de seus trabalhos anteriores, não obstante a ligeira alteração no estilo. O computador substituiu o pincel, mas o traço continuou reconhecível(...).*¹⁴³

E por fim, para desaguar nas águas de um outro riacho, os comentários a respeito da autora são sempre os mais elogiosos possíveis, como essa água que insiste em circundar a pessoa até que ela esteja inteiramente molhada.

A obra de Angela Lago foi reconhecida por inúmeras vozes críticas, entre elas, destaco primeiramente os testemunhos sobre a originalidade de sua obra:

*Desde 1980 não parou de publicar trabalhos de indiscutível qualidade. Tem por isso recebido o reconhecimento das críticas nacional e internacional, concretizado em várias láureas.*¹⁴⁴

*A arte de Angela Lago é das que obrigam o seu “consumidor” a descobrir novas perspectivas de visão ou uma nova compreensão do mundo ali representado. É o que podemos chamar de fecunda “obra aberta” para a meninada.*¹⁴⁵

Mas, para que o olhar de pesquisador encontre apoio em outras vozes críticas, em outros veios d'água, destaco a preocupação da autora com a criação popular e a memória de transmissão oral, para assegurar que essa água seja substrato que está na base de sua produção:

Sempre em busca de novos caminhos e temas, desde o início dos anos 80, esta artista mineira pesquisou o folclore brasileiro com desenho alegre de colorido forte (...). A preocupação com a criação popular e as tentativas de manter viva a memória de

¹⁴² *Idem.*

¹⁴³ *Idem*, p. 63.

¹⁴⁴ *Idem*, p. 209.

¹⁴⁵ *Idem*, p. 120-121.

*transmissão oral prosseguiram até os dias de hoje, em criações mais elaboradas do ponto de vista gráfico (...).*¹⁴⁶

Nestas águas da crítica, os rumores mais frequentes são aqueles que destacam, em paralelo, as duas faces de Angela, a de escritora e a de ilustradora:

*(...) Autora e ilustradora justamente consagrada e reconhecida pela qualidade do seu trabalho na área da literatura destinada aos jovens leitores, a arte de Angela Lago se espraia também pelo design na área da feitura do livro.*¹⁴⁷

Ilustradora e autora de livros infantis, a mineira Angela Lago é hoje referência obrigatória quando se fala de literatura contemporânea.

Mas é no veio da ilustração que o volume das águas se faz mais rumoroso. O “sempre primoroso trabalho gráfico de Angela Lago e de alta qualidade técnica”¹⁴⁸ multiplica-se em ecos:

*A autora é uma das poucas que desenvolve estudos teóricos sobre ilustração, participa de seminários, mesas-redondas, com reflexões sempre profundas e expressas de forma poética.*¹⁴⁹

*Costuma citar, por exemplo, entre os diversos papéis que a ilustração pode ter nos livros para crianças, um que a meu ver é o que ela própria assume: o papel de sedutora.*¹⁵⁰

*Das mais destacadas presenças no campo da literatura para crianças, a mineira Angela Anastácia Cardoso Lago, nascida em Belo Horizonte, em 1945, é dona de um estilo muito pessoal de pintura ou desenho, não só no traço adotado, mas também no modo como as figuras são dispostas no espaço da página.*¹⁵¹

¹⁴⁶ SANDRONI, Laura. *op. cit.*, p. 256.

¹⁴⁷ PIACENTINI, Tânia. “Os esqueletos de Angela Lago”, in: www.dobrasdaleitura.com, site da Internet.

¹⁴⁸ SANDRONI, Laura. *op. cit.*, p. 191.

¹⁴⁹ Idem. Idem.

¹⁵⁰ Idem, p. 210.

¹⁵¹ COELHO, N.N.. *op. cit.*, p. 118.

Neste mosaico fluido, porque feito de água, é particularmente revelador o que Angela Lago diz, de um modo geral, sobre seus próprios livros.¹⁵² Mesmo que a teoria literária recomende que o do autor seja o último depoimento a ser considerado numa abordagem crítica, lanço mão aqui de suas palavras, para engrossar ainda mais a correnteza deste capítulo:

às vezes o texto acompanha a imagem como uma música de fundo.

algumas histórias podem ser lidas ou reinventadas através das ilustrações.

há livros em que o texto foi construído para ser lido em voz alta: rimas, onomatopéias, fazem dele quase um trava-línguas.

pretendia despertar aquele prazer com a sonoridade da língua que compartilhamos com a criança, mais do que revelar a história ou dar sentido às imagens.

é o texto que ilustra, não os desenhos.

Estas “falas”, trazidas aqui para fazerem refluir as águas, servem também para reunir as imagens lá do início deste capítulo, mesmo que nos fragmentos de um espelho d’água e, ainda assim, *lá no meio das montanhas, numa cidade estranha, vivem* em águas vizinhas: autor e obra, criador e criatura! Do orgulho da contemplação a que se refere Bachelard, lá nas águas da epígrafe deste capítulo, espera-se, passar à experiência poética completa, na fonte! Mãos à obra!

¹⁵² Frases extraídas dos textos *Um livro de areia*; *O cântico dos cânticos: uma leitura através de imagens*; *A terapia da leitura*; *Curso “O livro de imagem”*; *O computador e o livro*, in: <http://www.-angela-lago.com.br>.

3. **CAPÍTULO II: EM QUE SE CONTA A DESCOMUNAL BATALHA DO “HERÓI NARRADOR” PARA REALIZAR A EXTRAORDINÁRIA TAREFA DE ORGANIZAR COM LIBERDADE AS NUMEROSAS OBRAS DA FORMOSA DAMA ESCRITORA E DESVENDAR, NAS ARTIMANHAS DA CULTURA POPULAR, O JOGO DA ESCRITA E DA IMAGEM MISTURADOS COM OUTROS SUCESSOS**

E foram correndo candongar...

*Heroic teve que usar toda argúcia para Sua Nova Alteza revelar, sem titubear, nome e lugar em que pudesse encontrar o tal rispido-feiticeiro-crítico-difícil-de-se-tragar. Prometeu mundos e fundos. Prometeu, mesmo desacorrentado, com juízo arrazoado, que voltaria, uma outra hora, para libertar a **casa assombrada** em que se convertera esse palácio, o Imperial Nada Paço, e disse um adeus tonitruante, que fez estremecer até as vozes do seu próprio coração triunfante. Com a informação na mão, ou melhor, na cabeça, no chapéu, sei lá, onde a quisesse guardar, Heroic não se perderia por entre as aléias do caminho a desbravar. E trotando em direção ao povoado conhecido como **Cena de rua**, andou, sua que sua, como um bravo, fazendo saber, por onde passasse, que aí não ia um parvo, mas valoroso soldado, que buscava Angelis, que vasculhava céus e mares para cumprir o juramento, de livrar do tormento, a rainha de seus pensamentos. Quando menos esperava, eis que surge, sem aldrava, uma porta, uma janela, uma casa de roldão, e na fachada, uma velha lhe acenava, com palavras de alcatrão e uma **tampinha** na mão: - Por onde vais que já voltas, ó senhor, da cara torta? – Eu não fui e ainda irei, isso sim é que farei! – disse-lhe o portentoso Heroic. E pra seu novo espanto, era a velha a mulher do sacripanta, do tal crítico-de-garganta, que ausente se encontrava, tinha ido **à festa no céu**, pra criticar tudo o que visse, e o que não visse também, e assim, que já voltava, aquele que ela queria tanto bem, mas que não gostava de ninguém. Era ogro, e comia gente! Não havia quem o enfrentasse! Mas ela podia ajudar, informar e re-informar tudo, tudo o que quisesse, se ele decifrasse as **charadas macabras** tão rápido quanto pudesse! - Você só tem metade do pé. Duas. E é no ponteiro maior. Duas!!!! E pra completar, ainda tem que separar, naquele monte de terra, o que for grão de areia, o que for cisco de terra alheia, o que for pó de ameia.*

*A terra, então, é assim:
enorme esponja,
esponja triunfante!*

Gaston Bachelard

Assim como a água acaba de espalhar-se na terra, traços da vida de Angela Lago começam a alastrar-se na obra, terra alagada da imaginação da escritora, que se multiplica aos olhos do leitor. Para ícone da mistura de água e terra, convoca-se o livro *O personagem encalhado* que parece ser a experiência mais radical do lúdico e o fundamento do estatuto da leitura na obra da escritora. Nele uma personagem encalha nas páginas iniciais do livro, não consegue sair da história, solta o corpo e, ao tentar soltar o pé, fica sem cabeça e suplica ao leitor que o esqueça. Veja o texto:

FUI CAIR NUM LIVRO ASSIM...

O QUE QUE FAÇO DE MIM?

QUERO SAIR DESSA HISTÓRIA

E VOU SAINDO...VITÓRIA!

SÓ FALTA SOLTAR O PÉ

SOLTEI. MAS COMO É QUE É?

AGORA ESTOU SEM CABEÇA!

ADEUS...

POR FAVOR....

ME ESQUEÇA!!!

Percebe-se a clara alusão à expressão “sem pé, nem cabeça”, a brincadeira sonora com rimas e o jogo que constrói uma anti-história, uma “desnarração”: uma personagem que se evade de uma história deixa a história sem história! A brincadeira é sutil. Acredito que o texto evidencia o fazer literário e a configuração do leitor. Há um texto principal e um outro todo rabiscado que serve de pano de fundo para o que está sobreposto. O leitor curioso provavelmente não se satisfaz com a história do texto principal, curta, rápida e aberta, busca

no “texto de fundo” o resto da história, e se pergunta: é só isso? O texto de fundo, manuscrito, traz revelações do narrador e dirige-se explicitamente ao leitor...

“Quem é você, meu querido e único leitor? Único e louco. Ler uma letrinha assim...Certamente você é um bisbilhoteiro de marca maior. Está tudo riscado. Eu estava tranqüila que, com essa letra miúda, qualquer coisa que escrevesse daria no mesmo. Segura de que ninguém ia ter paciência de ler. E aí, pinta você. Quer saber de uma coisa? Você não conta. Você é doido varrido! Olha que maravilha: posso espinaftrar com você. Posso escrever o que me der na telha. Posso contar tudo, tudo! Só que não vou contar nada. O personagem encalhou e pronto. Tá querendo explicação? Não tem. Uma vez um amigo esotérico, espiritualista me disse que o personagem que eu criava ficava vivo em outra esfera, ou sei lá o quê. Achei um horror. Tenho um medo que me pêlo dessas coisas. Imaginou o personagem poder descontar em cima da gente tudo que acontece com ele? Eu, eu quero o melhor para ele e para mim, tento o máximo que posso. Mas ele não desencalha. Sofro com isso. Um aborrecimento. Não que eu me encarne nesse personagem. Deus me livre. De maneira nenhuma. Vou lhe contar um segredo: eu reencarno em mim mesmo. Já estou naquela idade que quando alguém chega com uma carta antiga, ou uma foto, a gente estranha. Sou eu? Fui eu? Que incrível. De repente é como se você se lembrasse de uma outra pessoa, uma reencarnação mesmo. Não estou querendo desconversar não. Se está chato, não leia. Às vezes, não precisa nem carta, nem foto. Quando menos espero, volto a ser a menina de sete anos, na segunda carteira na fileira do lado da janela, a brisa levantando a franja na testa. Na verdade, a coisa mais difícil é ser uma mulher de cinqüenta anos. Pelo menos eu acho. Basta ter lua cheia e ligar o rádio que tenho menos de vinte anos. E grande parte do meu tempo tenho seis, sete, oito, nove anos. De maneira que estou na minha, desenhando e escrevendo histórias para mim mesmo. Tudo muito bem, só que...” (sic)

O texto de fundo repete-se até a última página do livro, com pequenas modificações. A personagem encalhou e o texto também; a personagem solta a perna e prende a cabeça; o texto de fundo recomeça e recomeça como um disco arranhado até que se mexa no “braço da vitrola” e feche-se o livro! A obra convoca o leitor criança, com uma estratégia de leitura que o obriga a ser curioso, criativo e também brincalhão. É isso o que a autora parece esperar do seu leitor: crianças criativas!

A personagem que “finca” o pé nessa história, porque não consegue sair de dentro do livro, não logra se libertar, tem um quê de espectro e, ainda por cima, pode ser partilhado por dois donos: narrador e leitor! E a obra fica a funcionar como um metatexto, pois de algum modo tematiza o próprio fazer literário: um narrador que invoca diretamente o leitor (*Quem é você, meu querido e único leitor?*), usa gírias e confessa a idade (*Já estou naquela idade que quando alguém chega com uma carta antiga, ou uma foto, a gente estranha. Sou eu? Fui eu?*), perde as “estribeiras” com a possível curiosidade e a insistência do leitor (*Quer saber de uma coisa? Você não conta. Você é doido varrido! Olha que maravilha: posso espinafrar com você*), mostra fragilidade (*tenho um medo que me pélo dessas coisas*) e extrapola a convenção literária ao levantar algumas hipóteses: uma personagem não tem autonomia, uma personagem pode ser a encarnação do autor (*não que eu me encarne nessa personagem*), uma história pode ser uma prisão para a personagem! Num texto enxuto e memorialista a situação é “*pirandelliana*” e meio *nonsense*, o tom confessional faz o leitor acreditar na declaração do narrador: *de maneira que estou na minha desenhando e escrevendo histórias para mim mesmo*, o que aguça a curiosidade do leitor e o convida a prosseguir, no círculo vicioso desse texto que se repete e torna a se repetir, na brincadeira de um autor que perde o pé da história-arapuca e de um leitor que pode perder a cabeça na armadilha! Este livro, então, fica servindo aqui de ponte de acesso, território de passagem, portal de entrada à apresentação de toda a obra da autora!

Mas a terra que sustenta toda a produção literária da autora e que, aos poucos vai sendo fecundada pela palavra, tem como substância universal, a cultura. O húmus que fertiliza a terra da literatura de Angela Lago resulta da decomposição dessa cultura, até assumir a feição de cultura popular. A constituição desse solo pode ser entrevista nos sulcos abertos pelo arado histórico. Diz a 24ª lição da cartilha *Viver é lutar*, de 1964, do Movimento de Educação de Base: “arte popular é cultura. Tudo o que o homem inventa e faz é cultura”¹⁵³. Não seriam, portanto necessárias muitas palavras para explicar tal fenômeno e convencer alguém de que a literatura está inserida na cultura e, por conseguinte, a obra de qualquer autor, por exemplo, a de Angela Lago. Tanto o inventar e o fazer, como a arte, o popular e a cultura, termos componentes da afirmação anterior, quando isolados não adquirem o mesmo teor político que juntos fomentam. Mas, do inventar ao fazer vai uma distância, assim como do fazer à arte e da arte ao popular. Conjuguar cada uma dessas operações para dizer que a ação do homem sobre as coisas é em si um ato de cultura, pode ajudar a separar cultura de

¹⁵³ Movimento de Educação de Base. *Viver é lutar* (1º livro de leitura). Rio de Janeiro, MEB, 1964. In: BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A educação como cultura*. Campinas, Mercado de Letras, 2002, p. 29.

natureza, mas daí a diminuir a distância entre o erudito e o popular, só considerando o potencial de luta que uma sociedade de classes contém. Afinal, é em nome do popular que se busca a democratização da arte, quando se fala em cultura popular. Pode-se brincar à vontade com as palavras: fazer o popular e inventar a arte; inventar o popular é fazer arte. Para onde quer que se vire a palavra ou aponte com o seu sentido, não se pode fugir da noção, ainda que velada, de que a cultura popular é uma tomada de posição política.

A *cultura popular* pode ser compreendida como cultura da maioria do povo¹⁵⁴. Diz respeito ao coletivo, e estando ela claramente ligada, ou não, a conceitos como classes populares ou minorias étnicas, continua falando de uma prática de representação e de transformação do povo. A cultura do povo para transformar-se em cultura popular não pode abolir sua consciência crítica, sua possibilidade de mobilização política, seu potencial de promoção de transformações dos símbolos com que representa para si mesma, seu mundo e sua realidade material¹⁵⁵. A cultura popular, vista apenas como sinônimo de folclore, como é comumente usada na literatura e, principalmente, na infantil, ignora ou deixa de considerar esse lado da questão. Examinar a obra de uma escritora erudita, que busca na cultura popular e na literatura popular o material para sua escrita como representação de mundo, é uma tarefa instigante, porém árdua, pois é preciso considerar os dois lados da questão, não excludentes e faces da mesma moeda: o folclórico e o político.

Este primeiro rastreamento sobre o universo da cultura popular leva-me a questionar a natureza da cultura que aparece na literatura de Angela Lago. A idéia-chave nesta pesquisa será considerar *cultura popular* como categoria ideológica, política e estética. Longe de querer fazer uma revisão histórica do conceito de cultura, assume-se para encaminhamento da pesquisa, que a expressão cultura popular assinala uma desigualdade e aponta uma diferença:

¹⁵⁴ Acho de extrema importância reproduzir, aqui, valioso trecho do pesquisador Carlos Rodrigues Brandão, especialmente para sublinhar o risco de reduções e simplificações e a possível inadequação do termo *cultura popular* no singular: “(...) O que é o “popular”? (...) quando associamos estas palavras à cultura corremos o risco de proceder a perigosas reduções reificadoras. Primeiro, reduzir uma evidente pluralidade de culturas concretas de diferentes tipos de categorias de sujeitos populares – operários, pescadores, artesãos, seringueiros, camponeses do Sul, posseiros do Norte e tantos outros – a sua abstração fantasiosa: a *cultura popular* da *cultura brasileira*. Culturas populares poderia ser uma expressão mais adequada, ainda que menos usual entre nós. Em segundo lugar, a própria diferença entre cultura popular e cultura do povo é arbitrária. Implica juízos de valor nem sempre verdadeiros (...). Em terceiro lugar, a oposição *cultura popular* x *cultura erudita* é ainda arbitrária e, na prática, só teria sentido no contexto de cada caso em que se realiza”. BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A educação como cultura*. Campinas, Mercado de Letras, 2002, p. 84.

¹⁵⁵ Todas estas idéias expressas em outras palavras no livro de Carlos Rodrigues Brandão estão no cerne dos documentos dos movimentos de cultura popular dos anos 60: os Centros Populares de Cultura, o Movimento de Educação de Base, a Campanha de Pé no Chão também se Aprende a Ler. BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A educação como cultura*. Campinas, Mercado de Letras, 2002. p. 32

a existência de classes sociais diferenciadas que produzem bens culturais distintos¹⁵⁶. Como instrumento de reprodução do poder¹⁵⁷, instrumento de denúncia e de conscientização, tentativa de mediar os pólos da questão, a mudança incessante da cultura e seu potencial para libertar-se das estruturas de dominação e alienação simbólica estão na base do conceito¹⁵⁸. Para entendimento da utilização do termo, é preciso sublinhar aqui que, antes dos anos 60, a cultura popular significava “a cultura que vinha do povo” e durante essa década, com o aparecimento dos Centros Populares de Cultura e do Movimento de Educação de Base, o uso do termo “cultura popular” passa a considerar o povo não como “beneficiário marginal dos efeitos” de projetos de democratização da cultura, mas um de seus “sujeitos participantes”¹⁵⁹. Mais do que consumidor, o povo passa a ser produtor de cultura, e a cultura popular passa a ser “instrumento popular de conscientização, politização e de organização de classes”¹⁶⁰. Tal movimento refreou o trabalho de coleta de “produtos populares” (incluindo-se os produtos folclóricos e, em particular, os contos populares¹⁶¹), fazendo quase que desaparecer os compiladores de contos populares. Ao assumir-se o termo nesta abrangência de prática política, seu uso deveria ser mais cauteloso e visar muito mais às estruturas do que aos produtos culturais. A literatura, como a arte popular em geral, é esse “espaço de trocas sociais (relações de poder, por exemplo) e simbólicas (relações de saber, de valores e de crenças, por exemplo)”¹⁶².

O conto popular apresenta-se, muitas vezes, sob a máscara de literatura oral, para acesso de um leitor que não pertence às classes populares. É uma maneira de colocar essa espécie de narrativa à disposição desse leitor e dar chances ao texto popular de ser transmitido

¹⁵⁶ Uma noção inócua de *cultura* procura sempre reforçar a idéia de que *cultura* são os “objetos, os instrumentos, as técnicas e atividades humanas socializadas e padronizadas de produção de bens, da ordem social, de normas, palavras, idéias, valores, símbolos, preceitos, crenças e sentimentos” (Carlos Rodrigues Brandão 2002, p. 37). Todas essas coisas criadas pelo trabalho humano, em oposição à natureza, sem muita ênfase em sua carga ideológica e política. Esta noção de cultura como produto feito ignora toda a história social de sua produção e as relações de conflitos de classe.

¹⁵⁷ ESTEVAM, Carlos. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1963.p. 13

¹⁵⁸ Já que o *corpus* desta pesquisa insere-se no universo da literatura infantil, também interessa pensar se a cultura popular veiculada pela literatura infantil não é também uma forma de controle, principalmente como acontece com freqüência, quando reduz a literatura popular à literatura de cordel.

¹⁵⁹ Os termos entre aspas são freqüentemente utilizados por outro participante dos ideários dos anos 60, Carlos Nelson Coutinho. Remeto o leitor ao seguinte texto: COUTINHO, Carlos Nelson. Notas sobre a questão da cultura no Brasil. São Paulo, Escrita, nº 3, 1977.

¹⁶⁰ BRANDÃO, Carlos Rodrigues. op. cit. p. 51. Os conceitos de cultura popular, expressos em outros tantos documentos dos anos 60, têm a marca de autores como Ferreira Gullar, Jarbas Maciel, Carlos Estevam Martins e outros, e aparecem também nos documentos dos Centros de Cultura Popular.

¹⁶¹ Nesta dimensão do termo *cultura popular*, o folclore é visto como um “espelho simbólico de um modo de vida subalterno, vivido à margem da história como cultura”. O que se “apregoava” em meados dos anos 60 era exatamente a transformação desse modo de vida, tornando a arte também um campo de trabalho político e de classe. BRANDÃO, Carlos Rodrigues. op. cit. p. 58.

¹⁶² Aproveito-me de termos utilizados por Carlos Rodrigues Brandão. op. cit., p. 94.

por outra ótica. A cultura¹⁶³ que aparece no conto popular vai ser a visão de alguém de fora, a não ser que tais contos sejam o registro direto de um narrador popular e, mesmo assim, esse texto poderia estar impregnado do contato com a cultura erudita. O potencial de crítica social e de transformação quase sempre é apagado dessas histórias, e fica sendo secundário para quem as utiliza. Divulgá-las largamente, colocá-las ao lado de uma literatura erudita deveria servir para reforçar as diferenças entre elas. Deixar falar as personagens populares, retratar situações cotidianas, possibilitar o aparecimento do imaginário coletivo com seus mitos e ritos é garantir a diversidade e o convívio com a diferença. Mas não a tornar inócua! Se o conto popular é ingênuo, mágico, irreal – o que interessa é que o fazer literário corre sempre numa outra dimensão paralela, que tem toda a permissão para usar de seu material básico: a fantasia, o imaginário. Mas para entrelaçar a discussão de cultura popular com a produção literária de Angela Lago, passo a considerar que a autora exerce o papel de mediadora, ao criar com sua obra um espaço de vigência para a cultura popular, com o aproveitamento das formas e dos temas populares, com a revitalização do folclore e com o retraduzir e difundir conteúdos de compreensão da realidade social para o leitor, sem empobrecimentos e livre para ambos os lados: autor e leitor¹⁶⁴.

A terra-suporte, nutrida pelas propriedades da cultura popular, inicia seu ciclo telúrico com a fermentação das perguntas. E uma pesquisa sempre pressupõe perguntas freqüentes e instigantes. São muitas as perguntas que me faço (quase um Hamlet que se pergunta “ser ou não ser, eis a questão: será mais nobre em nosso espírito sofrer pedras e setas com que a Fortuna, enfurecida, nos alveja, ou insurgir-nos contra um mar de provações e em luta pôr-lhes fim”?!¹⁶⁵). Talvez a pergunta principal, pelo menos a mais delicada, é: como organizar a produção de Angela Lago para uma leitura? De tanto aventar hipóteses para uma melhor organização desta leitura, de tanto fazer escolhas, algumas perigosas, de tanto acomodar um

¹⁶³ Acho oportuno lembrar que Marilena Chauí é uma das que questiona o uso do termo popular para caracterizar uma *cultura do povo*: “Aqui é suficiente lembrar que tal expressão só poderia surgir quando a existência da diferença, da oposição e da luta de classes é reconhecida”. De qualquer modo, isso não restringe a idéia ampla, por vezes vaga que pode estar contida no qualificativo “popular”. Vale lembrar ainda que Chauí levanta a hipótese de que a cultura do povo pode reproduzir “simbolicamente o autoritarismo das elites” ou estar traduzindo, não uma afirmação do povo, mas uma submissão. CHAUI, Marilena de Souza. *Cultura do povo e autoritarismo das elites*, in: *A cultura do povo*. São Paulo, Cortez e Moraes/EDUC, 1979.

¹⁶⁴ Ainda que seja questionável o papel do autor na “recriação” dos contos populares, essa “arte repensada” é uma maneira de dialogar com a cultura popular, tentando minimizar as ações danosas de dominação cultural, democratizando a linguagem literária, valendo-se de uma simbologia popular e deixando latente o papel crítico do autor e do leitor. A nova consciência que pode advir desses livros pode instaurar uma prática nova de formas literárias: uma literatura de fato “com o povo”, “a partir do povo” e “para o povo”; uma autonomia de poder estético! Talvez o destino final dos livros de literatura que trabalham com aproveitamento do material popular e folclórico esteja muito mais endereçado ao leitor erudito, do que ao leitor popular. Mas se cumprir o papel de sinalizar a diferença, sem a diminuir, já terá valido a pena! A integração certamente ficará por conta da vida real!

¹⁶⁵ SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Abril, 1976. p. 108.

texto em uma ou outra categoria, ler e reler os contos acabei chegando a uma categorização que, me parece ser a mais significativa.

Com emoção que se renovava a cada leitura, foi possível perceber identidades e distinções entre os textos; e que tais marcas indicavam a possível existência de grupos. Optei, então, por ler a obra da referida autora em quatro grandes blocos: as narrativas com adivinhas, as narrativas de recontos, as narrativas criadas com modelos ou elementos da cultura popular, as narrativas por imagens¹⁶⁶. Os procedimentos metodológicos aqui adotados servem apenas como orientação provisória à leitura e à exposição das obras da autora. Essa ordenação estabelece os primeiros vínculos de articulações internas das obras da escritora¹⁶⁷.

A terra, receptora da matéria escrita, principia suas operações de trocas. Das perguntas que se alevantam, da levedura que se processa, toda a matéria se agita, para satisfazer a uma conformação. A aliança, a união, o pacto silencioso das obras fazem-nas pertencerem a distintos grupos. O princípio que rege cada categoria dessa divisão é a necessidade de ver e saber a constituição de matérias que originam obras diversificadas. Cada grupo possuindo um tipo especial de coligação de seus elementos constitutivos.

3.1 DAS NARRATIVAS COM ADIVINHAS

A primeira porção de terra loteada na obra de Angela Lago remete ao limo dos tempos. Provém do uso de matéria orgânica do passado. O primeiro grupo de obras da autora caracteriza-se por narrativas construídas com o aproveitamento da forma simples adivinha, para usar-se aqui uma nomenclatura, de certo modo, consagrada pelo pesquisador André Jolles¹⁶⁸. As obras circunscritas a esse grupo são: *10 adivinhas picantes* (1990), *Charadas macabras* (1994); *ABC doído* (1999).

As formas simples são pequenas peças de força, circunscritas ao domínio de uma oralidade preexistente, como construção de linguagem coletiva, que, usual e anterior ao

¹⁶⁶ O “casamento” entre texto e imagem é, no caso do livro infantil, quase que uma característica obrigatória. É impossível ignorar essa exigência cada vez maior, do mercado, do leitor, do próprio objeto livro, como objeto de arte. Aqui, terei que deixar de lado essa injunção de texto e imagem nos livros de Angela Lago, por não ser o ponto capital da pesquisa. A ilustração só será abordada na categoria em que ela é o único “texto” do objeto livro.

¹⁶⁷ É particularmente curiosa ou divertida a imagem que o escritor e ilustrador Luís Camargo utiliza para dizer que as classificações, em se tratando de arte, são uma tarefa difícil: “alguns livros são de difícil classificação. Aliás, as obras de arte se sentem mal dentro das classificações – como se tivessem que usar sapatos apertados. CAMARGO, Luís. *Ilustração do livro infantil*. São Paulo, Ática, 1986. p. 71.

¹⁶⁸ Sabe-se que originalmente, as formas simples podem ser lenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste.

escrito, vão por fim perpetuar-se e canonizar-se em formas literárias. Baseado em Jolles, pode-se dizer que o que as obras desse grupo configuram narrativas enxutas, singelas, com uma disposição interna que as mantém muito mais próximas da forma primordial e oral do que de uma criação autoral e individual. É possível detectar nos livros desse grupo uma tentativa de Angela Lago em ausentar-se como escritora, em dissolver a voz narrativa em uma proposição lúdica, num conjunto de pequenas narrativas, que funcionam quase que independentes, mas que se unem pela forma:

*NÃO VOU CONTAR!
NÃO ME APERTE...
MAS QUAL A LETRA
QUE NÃO QUER
QUE VOCÊ ACERTE?*

*A LETRA R.
ERRE! ERRE!*

Em cada uma das adivinhações, a narradora vai construindo o abecedário, de trás para frente, que é tudo o que se conta em *ABC doído*.¹⁶⁹:

*AGORA
PODE
FALAR
PARA
TODA A
GENTE
QUE VOCÊ
SABE
O ABC
DE TRÁS
PARA A FRENTE.*

¹⁶⁹ LAGO, Angela. *ABC doído*. São Paulo, Melhoramentos, 1999.

A expressão saber de cor, saber de trás para a frente, de uso muito popular, devolve-me ao território das formas simples, fabricadas pela linguagem primeira de um modo anônimo, que dizem e fazem o mundo. Não podem ser atribuídas à criação de alguém e são produtos do coletivo, apelam para o uso poético da linguagem e vão produzir formas orais diferenciadas (depois escritas), e com especificidades. O registro escrito dessas primeiras formas, perdido no tempo cumpriu a sina de fixar as formas poéticas preexistentes na tradição oral. Tais formas cristalizam-se em modelos, pela repetição. Pela repetição, os leitores de Angela Lago, podem aprender o alfabeto, de trás para a frente, de frente para trás! Os versos de Angela Lago não são criação coletiva, nem são de domínio público, bem se vê, mas o modelo que ela utiliza para produzi-los é oriundo das formas simples, como se pode perceber também em *10 adivinhas picantes*. O livro é uma sucessão de adivinhas com sentidos dúbios, coletadas por Angela Lago e Inês Antonini, e propostas pelas personagens Louva-a-Deus e a princesa Divinha, saídos do livro *Sua Alteza, a Divinha*, que se interrogam alternadamente. O livro foi feito na esteira do sucesso do outro, que foi publicado em 1990, pela editora RHJ:

*O que eu
mostro à luz,
do dia e você
esconde,
Maria?*

A forma simples é anterior ao modelo, construída na injunção de elementos primordiais e indivisíveis numa produção lingüística, conforme Jolles. Cada configuração desses elementos primordiais dá origem a uma diferente forma, que são fenômenos de linguagem e literatura. Quando elas se fixam, passam a ser um molde a ser preenchido. Por isso, atualizam-se e multiplicam-se, não o molde, mas a sua substância: a forma simples “transparece sob uma forma artística”¹⁷⁰. A linguagem fluida, aberta, móvel da forma simples permite uma renovação constante, que é o que se vê em Angela Lago.

A forma simples adaptada pela autora é a adivinha. “A adivinha é uma pergunta que pede uma resposta”, diz André Jolles¹⁷¹. Na forma de pergunta e resposta, o narrador interroga o leitor. Mas é o narrador quem possui o saber oculto, é ele quem tem a resposta. Nos livros *ABC doido* e *10 adivinhas picantes*, a pergunta é direta e a resposta vem escondida nas dobras

¹⁷⁰ JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo, Cultrix, 1971. p. 57.

¹⁷¹ Idem. p. 111.

de páginas. Já no livro *Charadas macabras*, o tom de decifração de um enigma é mais assumido, há um fio narrativo mais elaborado e a resposta aparece na própria narrativa. É particularmente interessante o tom de mistério que a adivinha assume nesse livro, transformada em charada. Diz Jolles que “o interrogador, que possui o saber e a quem chamamos sábio, pode ser concebido como um ser ‘demoníaco’; ele é, ao mesmo tempo, um monstro que nos apavora, que nos oprime e nos sufoca”¹⁷². Tal definição se encaixa nas características do narrador dessa obra de mistério construída pela decifração de charadas¹⁷³:

No momento em que o vigia apaga a luz da sala principal do necrotério, ele e você caro leitor, escutam um sussurro:

*- Eu quero a **metade** do pé. Duas.*

Horrorizado, você acaba de virar rapidamente a página, sem saber o quê, exatamente aquela voz pedia.

*- A **metade** do pé? Duas?*

Mas o vigia sabe. Está trêmulo, deixa a porta entreaberta. O frio do ar condicionado da sala principal do necrotério gela a cara dele e também a sua, meu prezado leitor. Você está de olho no pobre vigia, que começa a tirar, aflito, um dos sapatos do pé.

- Então...a voz pedia...- é você quem está pensando.

Tome fôlego. Pense mais um pouco. O vigia já tirou e lhe entregou o sapato e agora está tirando a...

- ...meia? – você fala.

- É isso – geme o vigia – resolvida a primeira questão. Mas escuta! Há outra! (...).

Nela, a adivinha “se amplia, até converter-se numa narrativa”, como pode acontecer, em tal forma, segundo Jolles¹⁷⁴. O livro *Charadas macabras* leva o leitor para passear, de dentro do necrotério até o coração de um cemitério. Conduzido por um fantasma, o leitor vê

¹⁷² Idem. p. 113.

¹⁷³ Este tipo de charada que o livro propõe é chamada de “charada novíssima” ou “tiburciana”, diz a autora na folha de guarda do livro: “e foi inventada pelo oficial brasileiro Antônio Tibúrcio de Souza, em Tuiuti, durante a Guerra do Paraguai”. Ela ainda oferece o seguinte exemplo, para o leitor que não conhece a forma, ir se familiarizando com o “jogo” que vai percorrer todo o livro: “**Avistei** uma **rã** de sentinela. Uma e duas. Os números correspondem ao número de sílabas. Avistei, com uma sílaba: vi. Rã, com duas sílabas: jia. Jia soa como gia. A resposta, portanto, é vigia, ou seja, sentinela”. Informação que a própria autora colheu no Almanaque Nossa Farmácia, de 1945.

¹⁷⁴ JOLLES, André. op. cit. p. 113.

esqueletos, fica sabendo de um crime passional cometido há tempos e assiste a outras cenas típicas de um lugar como tal, para, enfim, descobrir que a assombração pode estar mais perto dele do que ele imagina! No referido livro de charadas, o clima de terror parece aumentar à medida que o leitor se impõe, como prova capital, a fórmula “adivinha ou morre!”, que Jolles admite acompanhar certos “enigmas da esfinge”.¹⁷⁵ E, na melhor das hipóteses, a adivinha traz sempre a idéia de que “é a vida que está em jogo, é nossa cabeça que se joga”, o que se presta “às mil maravilhas” para um conto de mistério e terror¹⁷⁶! O desvendamento do que está cifrado nas charadas vai permitir ao leitor entender a história; é a “palavra de passe” que faz a narrativa andar.

André Jolles acrescenta que a forma simples está ligada à espontaneidade; é “poesia da natureza”, pois não está preocupada em ser uma elaboração artística individual¹⁷⁷. Por outro lado, a forma generalizante e plural está de “fundo” na forma literária utilizada por Angela Lago nas obras desse grupo. O terreno pantanoso, ainda quase fluido, a terra baixa e alagadiça transborda de palavras, para produzir outra matéria.

3.2 DAS NARRATIVAS DE RECONTOS

É nesse solo que começa a vicejar a flor da terra. O conglomerado das histórias fossilizadas é a pedra fundamental, mas pedra resinada, perfumada pelo tempo. O segundo grupo, *narrativas de recontos*, é formado por essas pedras odoríficas: os contos populares recontados pela autora. Contos conhecidos do povo, contados pelo povo, testados e aprovados. A autora parte de textos preexistentes para recontar as histórias de maneira peculiar.

Vale lembrar que o reconto tem aparecido com muita freqüência na literatura para crianças. É possível acreditar que a paixão de um escritor por determinado conto é que o conduz nesse trabalho de remodelagem. Em geral, o autor acrescenta elementos, suprime outros, adota uma linguagem que tem a ver com seu estilo de escrita, reforça uma passagem, amplia ações, propõe outro final. Os caminhos adotados no exercício do reconto são os mais variados possíveis. Destaca-se que o reconto acaba sendo mais encomendado a autores já consagrados ou amplamente conhecidos do público leitor, uma vez que tais autores podem aumentar a venda de um livro.

¹⁷⁵ Idem. p. 113.

¹⁷⁶ Idem, p. 114.

¹⁷⁷ Ver especialmente a Introdução do livro *Formas simples*. op. cit. p. 13-29.

O exercício do reconto, via de regra, exige do autor uma pesquisa persistente. É comum que os autores se disponham a ler versões, adaptações, registros e publicações da história que vão recontar. Esta pesquisa bibliográfica de um conto popular é uma aventura quase que obrigatória para quem se propõe a recontar uma história. Descobrir uma maneira original de narrar um conto é assunto que exige um grande espectro de leitura, conhecimento e familiaridade com a história a ser recontada.

A discussão sobre o valor de registrar um conto popular ou recontar uma história de domínio público não é nova. Jacob Grimm e Achim von Armin, escritores românticos alemães, travaram uma grande batalha, por volta de 1811, sobre o que consideravam poesia artística e poesia natural¹⁷⁸, cujos termos podem ajudar a pensar, hoje, o gênero chamado reconto. As diversas epístolas que trocaram, um defendendo a criação elaborada do poeta e, o outro, a criação espontânea recolhida do povo, conduzem ao mesmo lugar, segundo Jolles, pois ambas as criações são expressões artísticas de uma individualidade, a poesia do poeta e a escrita de um conto popular a partir de uma narração oral. A criação do poeta e a recriação do escritor de contos populares situam-se, pois, no mesmo nível de fazer artístico. Quando André Jolles reproduz em seu livro *Formas simples* a polêmica dos dois escritores, fá-lo para aproveitar a discussão em prol, dentre outras coisas, do conceito de conto popular como proveniente de uma forma simples que lhe serve de fundo. Tanto no registro escrito do conto popular como no reconto de um conto popular, há uma atualização desse conto, e o escritor, ao fazê-lo, está presentificando por meio da tradição, o fundo popular. Fá-lo como uma elaboração individual, autoral, com os ornamentos que puder, que for capaz ou que estiverem a seu alcance.

O conto (popular)¹⁷⁹, para Jolles, é uma forma simples por ser uma criação espontânea e aberta; por circular entre o “povo antes de passar da tradição popular à literatura”; por ser primeiro contado de viva voz e, portanto, oral¹⁸⁰; por trazer em si uma perene capacidade de atualização que devolve a forma simples a si mesma; por obedecer a uma maneira específica de narrar, que lhe confere peculiaridades, independentemente da configuração que adquira: é

¹⁷⁸ A distinção entre *poesia artística* e *poesia natural* é proposta por Jacob Grimm, quando do seu estudo e coleta dos contos da célebre coletânea *Contos para crianças e famílias*, dos Irmãos Grimm. Jacob dizia que a poesia natural é a que sai do Todo, é a soma do todo, e por isso, uma criação antiga, simples e espontânea, que não comporta modificações de espécie alguma e que “se origina nas profundezas insondáveis e misteriosas da alma popular”. Por outro lado, considerava poesia artística a que sai de um indivíduo, e por isso assinala uma autoria, pois é uma elaboração, moderna, fruto de embelezamentos e ornamentos de um autor.

¹⁷⁹ O modelo que Jolles adota para considerar o conto como uma Forma Simples são os contos populares recolhidos pelos Irmãos Grimm, portanto, os contos populares tradicionais.

¹⁸⁰ JOLLES, André. op. cit. p. 192.

o Universo (trágico¹⁸¹) condensado, no entanto móvel, plural e generalizante, por narrar um acontecimento impressionante, por empregar uma linguagem “fluida, aberta, dotada de mobilidade e capacidade de renovação constante”¹⁸², por utilizar personagens lugares e incidentes com caráter fluido e genérico¹⁸³, sempre renovados, por guardar em si um “pendor para o maravilhoso”¹⁸⁴ e para o ético-moral da justiça, em seu desfecho¹⁸⁵. Em outras palavras, derivadas ainda das idéias de Jolles, o conto popular é um “acontecimento (divisível em unidades mínimas), com um princípio trágico, que progride em direção a uma justiça através da moral ingênua, que precisa suplantar obstáculos trágicos para atingir seu desfecho ético”¹⁸⁶.

Mesmo que Jacob Grimm insista em afirmar o caráter poético e natural do conto popular, quando diz que “a poesia é aquilo que passa em estado de pureza e sem alterações, do coração para as palavras; por conseguinte, é algo que brota incessantemente de um impulso natural e é captado por uma faculdade inata; a poesia popular sai do coração do Todo. (...) ela não é produzida por um, dois ou três, é a soma do Todo”¹⁸⁷. Mesmo quando diz que “não se deve mudar uma vírgula sequer na ‘poesia antiga’, quando a descobrimos; por isso é que toda e qualquer modificação, seja qual for o seu intuito, é ruim; por isso é que as traduções e mesmo as transposições em língua moderna carecem totalmente de valor”¹⁸⁸, ainda assim é humanamente impossível que o escritor, ao registrar essa “poesia natural” por escrito, não o faça com uma ou outra modificação. O conto popular, desde que começou a ganhar registros escritos com finalidades literárias¹⁸⁹, não pode desvincular-se da figura, se preferirem, da sombra de um escritor. No entanto, o escritor alemão que polemizava com Jacob Grimm,

¹⁸¹ Para que exista o conto, é preciso que haja “estados e incidentes que contrariem a nosso sentimento de acontecimento justo”. A isso Jolles chama de universo trágico. Talvez “conflito trágico” fosse um nome igualmente possível de ser usado para tais formas narrativas.

¹⁸² JOLLES, André. Op. cit. p. 195.

¹⁸³ Genérico aqui é a indeterminação de tempo e espaço históricos.

¹⁸⁴ O maravilhoso para André Jolles é alçado à condição de natural. Sem o maravilhoso, que é o normal no conto popular, o conto torna-se “incompreensível”, sem razão de ser. Mas esse maravilhoso não dispensa sua condição de mágico. op. cit. p. 202.

¹⁸⁵ Idem, p. 198. O autor chama essa ética de “moral ingênua”, na tentativa de diferenciá-la da ética filosófica, que é voltada para a ação. Essa moral ingênua continua, o autor, é de ordem afetiva, não é estética, é categórica, não é utilitarista, nem visa (sic) o agradável, não é dogmática ou divina, é absoluta. Por fim, ele acaba traduzindo a expressão por um “juízo sentimental absoluto”.

¹⁸⁶ JOLLES, André. op. cit. p. 202.

¹⁸⁷ JOLLES, André. op. cit. p. 183. São palavras, reproduzidas por Jolles, de cartas trocadas entre Jacob Grimm e Achin von Arnim.

¹⁸⁸ Idem. p. 184.

¹⁸⁹ Para efeito desta pesquisa estou considerando o período em que apareceu o livro *Contos de mamãe ganso*, de Charles Perrault, no ano de 1697. Não ignoro, todavia todas as obras anteriores, que já traziam um “aproveitamento” de narrativas populares: Bocaccio e o *Decameron* (século XIV); Giovanni Francesco Strapola e a “*Piacevoli Notti* (1550); Giambattista Basile e o *Pentameron* (1634-1636). A maior coletânea desses contos, só vai aparecer mesmo, na França, com a primeira tradução de *Mil e uma noites*, por volta de 1704-1708.

Achim von Arnim, de algum modo lança as bases para justificar o valor e a necessidade de recontarem-se contos populares, como um incentivo, sobretudo à invenção individual, ao afirmar que “se não nos instiga a contá-lo de novo, se não nos mostra como voltá-lo (sic) a contar em termos atuais, o conto antigo perde todo o seu valor e poder de atração”¹⁹⁰ Admitindo, inclusive, que a fixação do conto significa “a morte de todo o universo do conto popular”, Arnim defende o registro do poeta moderno como “continuidade fora do tempo, à obra iniciada pelo poeta antigo”¹⁹¹. As obras de poetas, feitas outrora por Perrault, Grimm e Andersen, dentre outros, para ficar no domínio da literatura infantil, continuam a dar margens, ainda hoje, para o exercício freqüente do reconto, como o próprio Arnim justifica, dizendo que “a tendência para constituir e continuar uma obra é mais forte no homem que todos seus projetos e simplesmente impossível de erradicar”¹⁹²

Conto e reconto guardam então enorme proximidade, mas o reconto é uma recriação que pode enriquecer ou lançar luz sobre a leitura de uma história conhecida. O reconto está muito mais “perto” da tradição literária popular do que da tradição oral popular, que por sua vez serve de base para a tradição literária popular. O novo reconto, é preciso assinalar aqui, pode ainda ser considerado, na nomenclatura corrente e usual, uma adaptação, versão, recopilação, recriação (livre ou não). É comum, entre os escritores de recontos, orientarem-se por um texto oral, geralmente contado ao autor por membros da família ou por pessoas próximas do seu universo familiar e, quase sempre, em época remota, como a infância: uma história que ouvia desde criança.

No caso de Angela Lago, seu trabalho de “autoria” começa a esboçar-se e a diferenciar-se em um estilo próprio, a partir do exercício do reconto de contos populares. Neste grupo, incluí as seguintes obras da autora: *Sua alteza, a Divinha* (1990); *De morte!* (1992); *Casa de pouca conversa* (1993); *Casa pequena* (1993); *Casa assombrada* (1993); *Festa no céu* (1994); *Sete histórias para sacudir o esqueleto* (2002). As obras desta categoria que configuram o foco principal deste trabalho, não serão tratadas neste capítulo. Estas histórias que se conservaram em depósito sedimentar da tradição, ganham uma crosta, uma nova camada de resina, sem perder suas características essenciais, mas sem negar também a autoria.

¹⁹⁰ JOLLES, André. op. cit. p. 186.

¹⁹¹ Idem. p. 186.

¹⁹² Idem. p. 187.

3.3 DAS NARRATIVAS CRIADAS COM MODELOS OU ELEMENTOS DA CULTURA POPULAR

Emergem, da terra, os blocos de granito! Essas rochas, resultantes de um longo processo de sedimentação da palavra, na obra de Angela Lago, vão adquirindo uma solidez íntima. O que diferencia as obras desse grupo em relação aos dois anteriores é o fato das histórias serem inteiramente invenção da autora. Aproveitando-se de modelos ou elementos da cultura popular, como também acontece nos grupos anteriores, aqui ela inventa novas histórias. Este terceiro grupo, por sua vez, admite subdivisão: a) narrativas criadas a partir do modelo e dos elementos do conto popular; b) narrativas criadas a partir só de elementos dispersos do conto popular. No primeiro subgrupo estão incluídos os livros: *Tampinha* (1994); *Uma palavra só* (1996); *Um ano novo danado de bom* (1997); *A novela da panela* (1998); *Indo não sei aonde buscar não sei o quê* (2000). No segundo subgrupo, incluem-se os livros: *Sangue de barata* (1980); *O fio do riso* (1980), *Uni duni e tê* (1982); *Chiquita Bacana e as outras pequenitas* (1986); *A invasão das borboletas* (1990), *A Banguelinha* (2003).

As rochas que emergem da terra da criação de Angela Lago convertem-se em pedra alta, enveredam pelo ar, clamam ao céu. Todas as histórias do primeiro subgrupo dessa terceira categoria - narrativas criadas a partir do modelo e dos elementos do conto popular - estão construídas na base da montanha do *modelo estrutural* do conto de fadas, mesmo não sendo, nenhuma delas, um conto popular¹⁹³. Para o primeiro subgrupo elegi os seguintes *elementos estruturais*: **o tipo do conto** (maravilhoso, de animais, de usos e costumes, dentre outras possibilidades); **o conflito básico** (eixo central); **os argumentos** (o que causa o conflito, os outros motivos); **a sucessão das ações**; **as personagens** (tipos, caracteres); **o trajeto do protagonista**; **o cenário narrativo** (tempo e espaço); **a voz narrativa** (comportamento do narrador); **o desenlace**¹⁹⁴. Como o foco principal da pesquisa não é esta categoria, restrinjo-me, neste momento, a sintetizar cada uma das histórias e a comentar um ou outro elemento da estrutura narrativa em cada história do subgrupo.

Tampinha (1994) é uma menina muito pequena, que usa uma tampa de garrafa na cabeça, para ficar mais pesada, porque costuma sair voando com qualquer “pé de vento”. Vive

¹⁹³ A pesquisadora espanhola Teresa Colomer, diz que a “prática” de utilização do conto popular como modelo essencial para a literatura infantil, em voga desde o século XIX, é instituída por Hans Christian Andersen, que adota muitas das características do conto popular nas suas obras para crianças. Esta linha nunca foi abandonada, e ao contrário, a partir dos anos setenta, multiplicou-se com a “reivindicação do folclore como literatura adequada aos pequenos”.

¹⁹⁴ A definição deste método de leitura nasceu da síntese de outros modelos, especialmente os utilizados por Nelly Novaes Coelho em *Literatura infantil: teoria, análise, didática* e a pesquisadora Teresa Colomer em *A formação do leitor literário*. Nelly Novaes Coelho chama esta divisão de *características estruturais e estilísticas*, que também adoto aqui.

com sua avó, uma conhecedora dos chás e das ervas, numa casa às margens do Rio do Mato Perdido. Quando o moço Bonito cai doente e só pode ser salvo com o chá da flor preta da árvore do Curupira, é Tampinha quem vai buscá-la. Enfrenta a Cobra Grande, a Onça-Pintada e, finalmente, o Curupira, para tentar salvar a vida de seu amado, tudo porque carrega no pescoço uma pimenta malagueta, presente da avó que lhe ensina umas palavras mágicas, para se proteger dos perigos.

A heroína desta história é quase uma anti-heróina, no que se refere à caracterização de **personagem**: é muito pequena, fisicamente frágil, criança, do sexo feminino, e indefesa – o que de certo modo foge aos padrões do herói tradicional. No conto popular, esta exceção é sempre feita para provar que o aparentemente mais fraco pode vencer os obstáculos com outros atributos, como a coragem, no caso de Tampinha. Ela desempenha, então, a função de heroína infantil às avessas. Ao acompanhar o **trajeto do protagonista** verifica-se, característica, que em geral se repete nos contos populares, que o herói move-se da seguinte forma¹⁹⁵: partindo de uma aspiração ou um desígnio, o herói é levado a agir, para cumprir uma missão. A primeira condição para a realização do seu desígnio é sair em uma viagem, muitas vezes por ambientes estranhos. Ele tem que enfrentar desafios e vencer obstáculos, algumas vezes aparentemente insuperáveis. Para vencer os perigos e alcançar seu objetivo, em algum momento dessa travessia, o herói recebe uma mediação auxiliar, mágica ou sobrenatural. Finalmente o herói conquista o objetivo pretendido. Certamente esta estrutura constante de ações, largamente difundida, que remete aos estudos de Vladimir Propp para os contos maravilhosos russos, e sintetizada dessa maneira por Nelly Novaes Coelho, é retomada por mim para “acompanhar” a personagem Tampinha. A missão dela é ir buscar a flor preta da árvore do Curupira para salvar o moço Bonito, que está doente. Para isto, tem que ir até a mata onde fica a árvore do Curupira (viagem). Os desafios que Tampinha tem que vencer são vários: convencer a avó de que ela pode ir buscar a flor preta do Curupira; assumir sua condição física; escapar dos perigos de ser atacada pela Cobra Grade, Onça-Pintada e o Curupira; alcançar a flor preta que está no último galho da árvore; voltar para casa em tempo de salvar o Bonito. A mediação que a menina recebe para vencer os obstáculos é aparentemente natural, porém de efeito mágico: primeiro, a avó amarra no pescoço da neta uma pimenta malagueta que faz espirrar quem se aproxima dela, provocando o vôo da

¹⁹⁵ Remeto o leitor aos livros *Morfologia do conto maravilhosos* e *As raízes históricas do conto maravilhoso*, ambos de Vladimir Propp. As 31 funções de ações, levantadas por Propp, nos contos maravilhosos russos recolhidos da tradição oral, são “amalgamadas”, por Nelly Novaes Coelho, em seu livro *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. Aproveitando o modelo de Propp e de outros estudiosos do folclore, especialmente Alan Dundes e Greimas, Nelly desenvolve um modelo estrutural bastante sucinto, do qual me aproprio, por considerá-lo eficiente.

diminuta menina; segundo, ela é convidada a comer uma fruta que a faz crescer. Por fim, Tampinha conquista seu objetivo: de posse da flor preta da árvore do Curupira, ela volta para casa, tendo adquirido o tamanho normal de uma moça e se casa com o Bonito. Ainda em linhas gerais, e ainda no domínio do conto popular, segundo a abordagem de Propp, o conto maravilhoso é um relato com sete personagens, cada uma com sua esfera de ação: o Herói; a Princesa; o Agressor; o Mandante, que envia o herói em missão; o Doador, que submete o herói a uma primeira prova e o recompensa; o Auxiliar, prêmio concedido ao herói pelo doador e o Impostor ou Falso Herói. Em *Tampinha* as ações seriam preenchidas da seguinte forma: Tampinha (herói); Bonito (o “príncipe” que vai ser salvo pela menina); a Cobra Grande, a Onça-Pintada e o Curupira (os agressores); a avó (a mandante e doadora, antes mesmo que ela parta em missão); as palavras mágicas, a pimenta malagueta (auxiliares, dados pela avó) e a própria Tampinha (“impostora”, considerando que ela se metamorfoseia em adulta, assumindo uma nova condição).

Em *Uma palavra só* (1996), o filho de um rei mandão, autoritário, intransigente é proibido de dizer qualquer palavra que não seja a palavra EXCLUSIVAMENTE, por ter desobedecido à ordem real de não mentir. O menino, que tem só sete anos, sai pelo reino e acaba se deparando com um circo e lá, com a contorcionista Eva. Ela o ensina a ler e ele, finalmente, pôde dizer-lhe que a ama, mas é descoberto pelos “espiões” do reino e feito prisioneiro. Levado de volta ao palácio, tem que comprovar ao rei, que aposta a própria coroa, que é capaz de responder a qualquer pergunta usando só a palavra exclusivamente. O rei perde a coroa e vai tomar umas aulas com a contorcionista.

Neste conto, interessa perceber a causa do **conflito básico** e o motivo desenvolvido pela história, a modo do conto popular tradicional. Eis, portanto, o conflito básico e sua causa: o rei, mandão e dono da verdade, decreta que quem falar mentira ficará proibido de dizer qualquer palavra. O filho do rei, aos olhos do próprio rei, desobedece às ordens reais e é castigado. A história, aqui, trabalha o seguinte **argumento**: o protagonista fraco (a criança indefesa de apenas sete anos) vence o poder (o rei, adulto, autoritário e intransigente) com sua inteligência e astúcia (aprende a ler usando apenas as letras da palavra “exclusivamente”). As ações seguem (**sucessão das ações**), de forma concisa e num ritmo acelerado: o menino sai pelo reino, apaixonou-se por uma artista de circo, aprende a ler, é novamente caluniado, é feito prisioneiro, é obrigado a enfrentar o rei, vence-o, e conquista a coroa e o reino.

Um ano novo danado de bom (1997) remete o leitor ao período da escravidão no Brasil. Há muito tempo, na Terra de Santa Cruz, um homem branco preguiçoso vai até o porto para comprar uns escravos. Adquire então, três escravas irmãs, e acaba levando de quebra

uma menininha de colo. Já no caminho de volta para casa, ele decide parar e tomar uma cachaça, o que o faz cair num sono profundo. As irmãs escravas aproveitam para fugir, mas se vêem obrigadas a deixar para trás o bebê de colo que chorava sem parar. Elas acabam se arrependendo e, de tanto remorso, a primeira irmã se transforma em pássaro, a segunda em árvore, e a terceira em rio. O homem, agora com o neném, pára de novo para matar a sede e as irmãs metamorfoseadas presenteiam a menina com uma pena vermelha, uma laranja de ouro e um peixe de prata. Ele, que já tem dois filhos, finalmente chega em casa com a menina de colo e os presentes e entrega tudo à sua mulher. O tempo passa, as crianças crescem, e a menina, que num dia de Natal recebe a pena mágica de presente, de repente se vê roubada pelos irmãos. Ela sai pelo mundo à procura da pena que os irmãos jogaram fora e chega, por acaso, até às irmãs, libertando-as do feitiço. Elas, então, voltam a ser as princesas africanas que eram desde que nasceram.

Este conto situa-se no domínio do conto maravilhoso (**tipo de conto**), já que tem uma série de metamorfoses e explora um universo mágico. Os elementos mágicos são predominantes: as três irmãs que se metamorfoseiam, respectivamente em pássaro, que deixa cair penas mágicas; em árvore que dá laranjas de ouro e em rio que tem peixes de prata; a menina que sai voando sobre a cidade e sobre todas as coisas, ao encostar a pena mágica no coração; a laranja de ouro e o peixe de prata que voltam a ser objetos comuns quando partidos ao meio; a quebra do encantamento das três irmãs; a volta à condição de princesas africanas. O eixo central da história é a compra das escravas e a fuga das irmãs, abandonando o bebê. Todo o argumento desenvolve-se em função de preparar o reencontro das irmãs. O **desenlace** é a recuperação da condição inicial, que, até então, foi ocultada do leitor: elas nasceram livres e são princesas africanas. Esse desenlace, que é “positivo” pelo desaparecimento do problema, é também “aberto”¹⁹⁶, porque projeta para o futuro das personagens os bons acontecimentos do ano que ora se inicia, aludindo ao título do livro: “um ano novo danado de bom”.

A novela da panela (1998) é escrita como se fosse uma carta enigmática. Bela era uma menina órfã e muito magrinha, que vivia com uma bruxa barriguda, que nunca lhe dava nada para comer. No entanto, a bruxa tinha uma panela mágica, que fornecia qualquer comida que lhe pedissem, desde que se dissesse que era para a menina Bela. Mas a menina Bela não sabia de nada disso. Os pássaros, amigos da menina é que descobrem o segredo, inclusive, que a panela tinha sido roubada pela megera. Eles armam, então, um plano para devolver a

¹⁹⁶ Remeto o leitor ao livro *A formação do leitor literário*, da pesquisadora espanhola, Teresa Colomer. Aqui, a autora faz um importante estudo da atual produção editorial infantil e juvenil em seu país. O modelo de análise que ela constrói para estudar as obras é interessante e aproveito dela os termos que uso para caracterizar o tipo de desenlace da referida história.

panela à verdadeira dona, livrando-a das penas e privações. Ao recuperar a panela mágica, a menina Bela recupera também sua mãe, que estava enfeitada na forma de uma formiga.

O conto acima enquadra-se no **tipo de conto** designado de maravilhoso, com a clássica bruxa deformada e as metamorfoses resultantes de feitiços: a mãe da protagonista transformada em formiga (o leitor só sabe disso ao final da história); além de um objeto mágico (a panela, que dá o que se pede a ela) e animais que agem para ajudar a heroína (completamente passiva) desta história. Esta mescla de personagens, humanos, fantásticos, animais, criança, são comuns nos contos populares. Toda a história se organiza em torno de livrar a menina Bela das privações impostas pela bruxa, que parece ser quem “cuida” da menina (**conflito básico**). Esta protagonista que não age é substituída em sua função pelos animais (alguns pássaros, uma vaca, uma cabra, um pato, um galo, um rato e uma formiga), que são seus auxiliares na conquista do objetivo. O termo “novela” está aqui empregado como sinônimo de “dramalhão”, como diz a dona formiga: “esta história não pode continuar assim! Está horrível!!!”. E a vaca concorda: “É...é...um dramalhão”. E todos concordam! O motivo explorado no conto é dos mais conhecidos: menina órfã é maltratada pela madrasta, no caso, a bruxa!

Indo não sei aonde buscar não sei o quê (2000) é uma história que brinca com o sentido de algumas expressões bem conhecidas. Para se casar com a princesa, *Sei Não*, o apelido de um menino zozzo que usava sempre “sei não” como resposta para tudo, teve que ir a *Não sei onde* e trazer “não sei o quê”. Depois de chegar ao Inferno, que era onde ficava *Não sei onde*, e trabalhar de ajudante do diabo, o menino recebe o que tanto queria: um embrulho de “não sei o quê”. Ele volta correndo, exige o cumprimento da promessa e o embrulho segue embrulhado, já que ninguém sabe exatamente o que existe num pacote de “não sei o quê”, nem muito menos em que lugar fica o Inferno, para comprovar a história de Sei Não!

Aqui, interessa perceber o quadro temporal e espacial do **cenário narrativo**. A indeterminação do tempo é predominante e se traduz nas expressões “era uma vez”, “durante dias”, “numa bela tarde”, “não demorou muito”. Há uma mescla de tempos ao se considerar que o quadro das relações¹⁹⁷ se dá num ambiente de corte, princesa, rei, palácio e súditos. O que se poderia chamar aqui de tempo antigo, choca-se quando a história se transfere, na mesma seqüência cronológica, para outro espaço, a casa do diabo, em que um computador

¹⁹⁷ A pesquisadora Teresa Colomer acrescenta à análise do tempo e do espaço, o contexto das relações que são estabelecidas no tempo e no espaço, sem as quais não existiria história. Ela argumenta, em obra já citada aqui, que “o contexto das relações especifica o tipo de estrutura social na qual vive o protagonista”, importante elemento para a análise de uma história. Estou, portanto, adotando o mesmo ponto de vista. COLOMER, Teresa. op.cit. p. 199.

aparece na ilustração. Por sua vez, o quadro espacial do conto remete o leitor para os lugares, sem os fixar ou os descrever, apenas mencionando-os: palácio, estrada para ir a *Não sei onde*, Inferno, casa do diabo. A residência do capeta fica sendo o local fantástico do conto, já que se trata de lugar puramente imaginário. Essa vontade de não situar tempo e espaço é bem característica dos contos populares, que apesar das referências (castelo, rei, etc.) não pretende situar uma época histórica concreta. A indeterminação do tempo e do espaço é reforçada (e decorrente) no título “Índo não sei aonde...” ou no verso “ô princesa me responde/quando eu caso com você. Eu já fui a não sei onde. Já busquei não sei o quê”. Outro aspecto de ressaltada importância nesse conto é **a voz narrativa**. O narrador é do tipo que se situa fora da narrativa e narra fatos passados, que se estendem até o presente, nas palavras do próprio narrador: “pois é: Sei Não está muito bem casado e o embrulho segue embrulhado”. Essa voz que narra “acontecimentos ocorridos antes de sua narração” é largamente adotada pelos contos populares¹⁹⁸.

Os contos aqui pontuados não rompem com a estrutura narrativa tradicional dos contos populares, pois a mesma apresenta-se inteira, de maneira linear e com um único argumento principal. Mas, talvez por isso, se avolumem. Talvez por isso cresçam em direção ao leitor como montanhas escarpadas.

Essas montanhas, recortadas, precipitam o segundo subgrupo da terceira categoria – narrativas criadas a partir só de elementos dispersos do conto popular -, que não obedecem ao modelo narrativo do conto popular, mas que aproveitam elementos próprios da cultura popular no discurso, considerando-se os seguintes *elementos estilísticos*¹⁹⁹: **a visão de mundo**, decorrente da convivência entre real, mágico e fantástico; **a temática das histórias**, os recursos orais **da linguagem**, utilizados na escrita; como o narrador conta a **evolução dos episódios**; a **caracterização do herói**, seus atributos e seus valores ideológicos; as **repetições e reiteraões** que a narração privilegia ao trabalhar com pares de oposições; a **representação simbólica**, que se espraia na utilização de imagens, metáforas, símbolos, alegorias que representam o real; as **intertextualidades** e a **exemplaridade**. A seguir, então, passo a sintetizar cada uma das histórias e a apontar um ou outro elemento estilístico nas narrativas desse subgrupo.

Em *Sangue de barata* (1980), Maricota e Mariquinha são duas velhinhas que vivem em casas vizinhas, no meio das montanhas. No quintal da primeira, mora um tatu; no da

¹⁹⁸ COLOMER, Teresa. op. cit. p. 211.

¹⁹⁹ Para usar aqui a nomenclatura de leitura adotada pela pesquisadora Nelly Novaes Coelho, em obra já referida, divido a minha leitura também em elementos estruturais e estilísticos.

segunda, habita um gato. Um dia, eles ouvem os desesperados gritos de socorro de uma barata, sendo perseguida a vassouradas, na casa da Mariquinha. Diante da possibilidade de ter ocorrido um assassinato, vários bichos se reúnem, para exigir a punição da criminosa. Enquanto a turba de animais se debate para saber quem atacou a barata, se Mariquinha, a dona da casa ou se Maricota, a que vive “enfiada” na cozinha da outra, a própria vítima ressurgue louira e triunfal, entre os fios da vassoura, preocupadíssima em não perder o doce de figo.

Neste conto o narrador aproveita para provar que a barata tem mesmo “sangue de barata” ou é a única responsável pelo uso que se faz da conhecida expressão popular, quando a **temática** principal parece ser “todo ato criminoso tem que ser punido!” O texto é todo construído em forma de trovas rimadas (em geral seis versos, rimando primeiro com segundo, terceiro com quarto e quinto com sexto). Percebe-se a **linguagem** oralizante na construção dos versos, na brincadeira com as expressões populares (do tipo “fazer gato e sapato”, “ora bolas”, “fazer-se de rogado”, “ficar na brisa”, “contar sem fazer manha”), bem como no aproveitamento poético de onomatopéias (como nas falas do papagaio: “curutaco-ta-tataco, é licor de jenipapo” ou “curutaco-ta-tacô, é de ponto de tricô”). Os episódios “desenrolam-se” (**evolução de episódios**) como na cantoria de repentes ou texto de cordel, em que os versos “costurados” formam a narrativa. Em geral, os elementos do conto têm seu par opositor: Mariquinha e Maricota; o Gato-Sapato e o Joca-Tatu; cozinhar e tricotar; mico e papagaio. Tais oposições (**repetições e reiterações**), que são de praxe no conto popular, também funcionam aqui como um jogo de pingue-pongue narrativo, e as referências vão de uma oposição à outra, o tempo todo, como nos versos: “Maricota ou Mariquinha? Mariquinha ou a vizinha, quem cozinha ou Maricota? Não será a que tricota?”

O fio do riso (1980) conta a história de Nina, uma menina solitária, que vivia em um apartamento e não tinha com quem brincar. Ela acaba descobrindo, ao telefone, a fada Pimplinar. Conduzida pela fada, através do fio do telefone, a menina vai parar num mundo de bichos diferentes. A única exigência que lhe fazem é não rir do que fosse vendo. Mas as atitudes e as vestimentas absurdas dos bichos fazem a menina estourar-se de tanto rir. Neste momento, o passeio acaba e ela é devolvida à cozinha do apartamento em que vivia. Tudo não passou de um sonho acordado.

Neste conto a passagem de uma situação cotidiana e perfeitamente reconhecível (a solidão da menina que não tem com quem brincar) para uma situação que transfere a história para o **território do mágico** é tão natural, que o leitor nem tem tempo de duvidar: Nina é sugada pelo fio do telefone, e passa, tranqüilamente, do plano real para o mágico. Do outro lado tudo é meio fantástico, a começar pela fada, que monitora as reações da menina, para

puni-la ao menor sinal de desobediência à regra estabelecida entre elas: não rir de nada que visse, nem de ninguém. Então, *do real, com um recurso mágico, passa-se ao maravilhoso (visão de mundo)*: o reino da fada e dos bichos personificados que falam e se comportam estranhamente. Nina vai ser devolvida ao território do real quando romper o trato feito. O trânsito livre desses mundos é bastante comum no conto popular, e tão prontamente aceito entre narrador e leitor, que não é necessária uma explicação lógica para tal passagem (tudo não passou de um sonho acordado), que acaba por destruir a fluidez de universos tão comuns em tais obras. A *visão de mundo* fica corroída quando *se* percebe que é a lógica do mundo adulto que no final das contas impera! A carnavalização dos animais, a inversão da ordem, todo o fantástico da criação, tudo é destruído quando, nas palavras da própria protagonista, é rotulado de “mundo louco” e motivo de riso. A ligação dos mundos se desfaz e fica restrita ao sonho!

Uni duni e tê (1982) é a história de uma sucessão de assaltos, só que a geladeiras. De início, vão aparecendo as vítimas, que são sete: Zé do Cravo, O filho do conde, O senhor general, Terezinha de Jesus, Seu Pai, Seu Irmão e Aquele que a Tereza deu a mão. O criminoso deixa sempre um bilhete com o código “uni duni e tê, salamê mingüê, um sorvete colorê, uni duni e tê”, além de roubar salame e sorvete colorido. Todas as vítimas procuram o delegado e apresentam suas queixas. Depois de ouvi-las, o delegado Samba Lelê se desfaz dos bilhetes do crime, que vão parar na bolsa de Dona Xica, uma espécie de mexeriqueira. Ele cruza os braços e não toma mesmo nenhuma providência. Até que mais um roubo acontece, e desta vez o criminoso cai na armadilha: um copo de veneno que a Rosa, namorada do Zé do Cravo, havia deixado em cima do piano. Como as suspeitas apontavam para Dona Xica e seu gato Totó, é para a casa dela que se dirige a multidão de moradores do local, exigindo explicações. Depois de algum bate-boca, vão todos para a delegacia, tentar que o delegado resolva o caso. Eles acabam sabendo que o delegado está em casa, doente, com a cabeça quebrada. Então, Terezinha de Jesus, que só entra na história nesse momento, especialmente para juntar as provas do crime, compara a letra dos bilhetes que estavam na bolsa de Dona Xica, e chega até o criminoso. Por uma distração, no bilhete do último roubo estava escrito “uni duni e tê, salamê lelê...”. Samba Lelê, então, vai preso para o quartel!

Este conto é um mergulho intenso no universo dos contos populares. Muitos elementos da cultura popular são utilizados aqui: cantigas de roda (O cravo brigou com a rosa, Atirei o pau no gato, Senhora viúva, Samba Lelê, Terezinha de Jesus, Marcha soldado, Pai Francisco), parlendas (“uni duni e tê, salame mingüê, um sorvete colorê, uni duni e tê”; “lá em cima do piano tem um copo de veneno, quem bebeu, morreu!”), crenças e costumes

populares (“cravo amarelo como cravo de defunto”, guardar a flor na geladeira para durar mais; “gato tem sete vidas”; o número sete e seu misticismo). Com procedimento intertextual (**intertextualidades**) o conto se utiliza, dos textos citados acima, desde nomes para personagens até situações, episódios e citações inteiras, o que lhe confere um tom de paródia, reforçado pelo traço caricatural da ilustração. A autora usa tudo isso para, enfim, compor uma farsa policial. Apesar de a estrutura em pequenos capítulos, o que o aproximaria da novela, a inexistência de tramas paralelas o mantém no território do conto. A divisão em pequenos capítulos tende a reforçar o mistério e o suspense da história, à guisa de um conto policial.

Em *Chiquita Bacana e as outras pequetitas* (1986) uma menina recebe visitas noturnas de cinco pequenos duendes, que mexem em tudo e trocam tudo de lugar. Uma noite a menina consegue prender quatro das pequenas travessas numa arapuca. Para libertá-las, Chiquita, o outro duende, promete devolver tudo o que haviam levado emprestado do quarto da menina. Justamente nesse momento, aparecem milhões de cacarecos, coisas que nem pertenciam à menina, que os pais dela entram no quarto. Pai, mãe e avô, “tortos de susto”, custam a acreditar que aquela bagunça toda não era obra da menina.

Construído no rastro da música *Chiquita Bacana* (que no livro veste-se mesmo com uma casca de banana!), de Caetano Veloso, o conto tem uma musicalidade bem marcante. A melodia é dada pelos versos (predominância de estrofes de 5 versos, com rimas variadas) e pela sonoridade que se expande nos nomes das personagens (Taquetaque, Tiquetique, Triquetrique, Xiquexique e Chiquita). O quarto da menina é o mundo, o reino encantado dos contos de fadas (até nos desenhos presos na parede, vêm-se referências a contos famosos, como, *A princesa e o grão de ervilha*, *Chapeuzinho Vermelho*, *O pequeno polegar*). Este universo do maravilhoso, que se mistura com o contemporâneo urbano, é explorado nas ilustrações do livro, numa profusão de elementos: cores, sobreposições, cortes e planos, talvez até de maneira circense. As metáforas são abundantes no texto e reforçam a idéia de que as estripulias e o movimento, comuns no universo infantil, se concentram no quarto da menina (“mas enquanto as capetas pipocavam em piruetas...”), que tem o contorno de um espaço onírico. O universo infantil é caracterizado na obra como uma festa, e remete ao divertimento, ao caos, ao inconsciente, ao espaço interior, ao lugar do sonho. No plano da **representação simbólica**, a obra utiliza imagens de significação amplas, como a da noite, para justificar o mistério e o inesperado. As personagens principais estão na categoria das duendes e dos gnomos, esses pequenos seres, que habitam o subterrâneo (ou as cavernas), mas que aqui não representam a proteção específica de nenhum elemento da natureza, a não ser o de poder representar o próprio sonho infantil, a natureza da infância. Na definição de gnomos, no

dicionário de símbolos de Chevalier, esses gênios “simbolizariam o ser invisível, que por inspiração, intuição, imaginação e sonho, faz visíveis os objetos invisíveis”²⁰⁰. Esses seres de mistérios, circunscritos ao território do segredo e do oculto, são acompanhantes das fadas nas tradições dos povos nórdicos, segundo o mesmo dicionário, e são os guardiões dos segredos e dos tesouros; são ainda tagarelas e se exprimem por enigmas. É exatamente esta situação que o livro explora. O texto reforça toda uma simbologia do movimento oriundo da estripulia: saracotear, pipocar, dançar, balançar, dar um pulo, cair (de pé). Nesta metáfora da infância como espaço do movimento, a oposição ao mundo adulto se instaura. Os mundos infantil e adulto, separados pela fantasia e pela porta do quarto da menina, acabam, de certa forma, por caracterizar a infância (ou certas infâncias) como o território do caos, e a família (pai, mãe, avô), que habita o outro lado, como os ordenadores (ou descrentes) do mundo.

A invasão das borboletas (1990) conta a história de um menino que apanha uma borboleta e a prende, com um alfinete, no quadro de avisos do seu quarto. Mais tarde, a borboleta prisioneira, gritando baixinho, consegue atrair o socorro de uma multidão de borboletas que invadem o quarto do menino e amedrontam-no até que ele decide libertá-la e cuidar do ferimento dela. Uma outra borboleta, ainda filhote, que participava da “operação-resgate”, encanta-se com o menino e quer porque quer levá-lo para casa para prendê-lo em seu quadro de avisos. O menino, de tanto medo, faz xixi na calça e a mãe da pequena borboleta a proíbe de levá-lo exatamente porque não quer saber de menino lambão! No dia seguinte, quando alguém descobre uma lagarta na cozinha, o menino prontamente vai buscar uma folha para levá-la ao jardim, seu *habitat*.

Nesta obra, criança e bicho se equiparam, pois estão em pé de igualdade. Além de viverem em mundos muito semelhantes, os bichos (no caso, as borboletas) fazem o que os humanos fazem. A ação do menino de apanhar uma borboleta e fincá-la, com um alfinete, no quadro de avisos do seu quarto, é punida com a possibilidade de uma borboleta fazer o mesmo com ele. O ato impensado e inconseqüente “quase” provoca uma vingança do mesmo porte. Esse herói menino tem dimensão humana (**caracterização do herói**): é medroso e reza para salvar-se do perigo, demonstra fraqueza, reconhece seu erro e aprende com ele. Representa o bem, relativizado, mas sublinha o aprendizado decorrente da experiência: o menino cresce porque sujeito de suas ações e porque aprendiz das conseqüências de seus próprios atos. Do universo da cultura popular emerge a **exemplaridade**, entendida como “crítica ao certo-errado das ações humanas, que sempre foi marcante nas narrativas populares ou infantis do

²⁰⁰ CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos* (2ª ed.). Rio de Janeiro, José Olympio, 1990. p. 472-3.

período arcaico”, e o ensinamento embutido na situação vivida pelo personagem²⁰¹. O prêmio ao bom e a possibilidade de punição do mau, características dos contos populares tradicionais, se transferem para uma moral mais ética, na base do politicamente correto, quando traduzida por “não faça com os outros o que você não quer que façam com você”. A função socializadora da obra aponta para as novas vertentes dos estudos do discurso ideológico na literatura infantil, que, via de regra, como cita a pesquisadora Teresa Colomer, agrupa-se em torno de questões básicas: a detecção de um desejo de propagação imperialista (“colonizante”); a denúncia proletária da opressão (“proletarizante”); a defesa de novos valores (antiautoritária); a preocupação em respeitar a diversidade dos grupos sociais (“politicamente correto”)²⁰².

Em *A Banguelinha* (2003) duas velhas solitárias, são surpreendidas pela Banguelinha, quando faziam compras numa mercearia. A menina escuta as velhas manifestarem o desejo de terem um filho, ainda que fosse um frango “enambrado” e um cachorro. Nove meses depois, as duas senhoras são vistas com seus bebês: um “pintinho amarelinho” e um “filhote de cachorro”. Acontece que no prédio onde viviam todos, inclusive a menina Banguelinha, era proibido ter animais. A síndica convoca uma reunião para tirar a história a limpo e reforçar a proibição. Banguelinha aproveita a oportunidade para chamá-la de bruxa, em voz alta, desencadeando um chique público da ditadora, que acaba por mostrar as garras. Os moradores, em votação, decidem fazer frente à síndica e desbancar sua intransigência, que humilhada, muda-se do edifício, por conta de uma alergia a pena de anjo (ou seria de frango?). Quando as velhas senhoras saem para o cinema, às quartas-feiras, é a Banguelinha e o seu amigo do terceiro andar que cuidam dos pequetitos. Mas afinal, a Banguelinha, que é chamada de anjo pela mãe, é ou não a responsável pelos “milagres” que acontecem naquele prédio?

A protagonista dessa história também pode ser alçada à condição de heroína. Como tem sido comum nos textos de Angela Lago, a personagem criança desempenha essa função, mas sempre de uma maneira mais humana, sem os exageros do herói épico, ou do herói do conto popular, que quase sempre depende de um auxílio mágico, advindo de um ser ou de um objeto. A menina banguela (**caracterização do herói**) é ágil, de certa maneira ousada e corajosa. É confundida com um anjo, que estaria na mesma categoria das fadas do conto

²⁰¹ COELHO, Nelly Novaes. op. cit. p. 120. Ela afirma ainda que a partir da segunda metade do século XIX, a crítica ao certo e ao errado das ações humanas funda a obrigação de ensinar, na produção literária destinada às crianças. Na literatura infantil contemporânea tal tendência encontra-se em franco declínio, e por vezes é substituída pelo humor.

²⁰² COLOMER, Teresa. op cit. p. 118.

maravilhoso. O narrador constrói a narrativa para manter a ambigüidade da condição da protagonista: ela é um anjo de verdade ou só no sentido figurado? Os valores ideológicos e morais que poderiam advir de um anjo não são tão “religiosos” na Banguelinha, que seria assim uma espécie de anjo humano de justiça da lógica infantil, diga-se! Ser ousado, desastrado, solidário, fraterno, pestinha, espirituoso, impulsivo, humaniza esse anjo-menina. Além do sutil questionamento do amor incondicional de mãe (“- Você não precisa desencantar ninguém! Gosto do meu filho cachorro exatamente como ele é”; “- Sabe que meu franguinho ainda hoje de manhã fez títica na minha cabeça! E, mesmo assim, não quero mesmo que ele mude em nada – se entusiasmou a outra”; “- Não sei se minha mãe falaria assim de mim – resmungou a menina, dando de costas”), a velhice aparece na obra com uma caracterização ativa e moderna. Estender os limites das verdades instituídas pode fazer parte da **exemplaridade** deste livro: ser mãe depois de velha; ser anjo com uma boa dose de profanação; ser ou não o que se parece; ser criança é ser um anjo-pestinha! Tudo reforçado pelo tom de brincadeira, do início ao fim.

A mistura de elementos contemporâneos e elementos dos contos populares é chamada por alguns autores de fantasia moderna²⁰³: uma história, que não é um conto popular, mas que se utiliza de elementos característicos desse tipo de narrativa. Essas montanhas que formam desfiladeiros, escarpadas, de grandes calhaus, desafiam os tempos modernos, porque estão arraigadas no solo da cultura popular, e o popular é sim rocha dantesca.

3.4 DAS NARRATIVAS POR IMAGENS

A terra da criação narrativa, para fechar seu ciclo telúrico, aprimorou a pedra até se tornar pedra preciosa. Na limpidez e na transparência desse fruto da terra baseia-se o quarto grupo – *Narrativas por imagens*²⁰⁴ – que está formado por obras em que há a supressão da palavra escrita; em que todo o poder de dizer e contar concentra-se unicamente nas ilustrações. A narrativa forma-se exatamente pela seqüenciação das imagens. Estão nesta categoria os livros: *Outra vez* (1984); *O cântico dos cânticos* (1992); *Cena de rua* (1994). Considero-os ainda dentro do universo da cultura popular, por apresentarem aspectos que vão

²⁰³ Teresa Colomer. op. cit. p. 192.

²⁰⁴ O escritor Luís Camargo, em seu *livro Ilustração do livro infantil*, diz que “a expressão livro de imagem não é de uso generalizado”, e sinaliza que “várias outras expressões têm sido usadas: álbum de figuras, álbum ilustrado, história muda, história sem palavras, livro de estampas, livro de figuras, livro mudo, livro sem texto, texto visual, etc”. CAMARGO, Luís. *Ilustração do livro infantil*. Belo Horizonte, Lê, 1995. (coleção Apoio) p. 70.

desde a circularidade narrativa - começam e acabam no mesmo ponto -, até a citação visual de iluminuras, cenas simultâneas, pintura primitiva, personagens do imaginário popular, reaproveitamento de desenhos de antigos livros de contos populares.

A ilustração ocupa na literatura infantil contemporânea um importante papel: criar a história só com desenhos ou fazer a imagem dialogar com o texto. De qualquer forma, um livro que conta uma história unicamente pela seqüenciação das imagens, oferece uma liberdade maior para o ilustrador. Ele não tem, de antemão, um texto escrito que determine um conteúdo fechado, mas tem um roteiro, que precisa ser seguido para dar corpo à história. Além do que, a imagem pode ser mais sugestiva ou aberta – quando dissociada da palavra – do que imperativa ou fechada – quando associada à palavra. Talvez, por isso, a narrativa por imagens comporte uma infinidade maior de textos (não de histórias!) do que a narrativa que une texto e imagens. Onde está o desafio maior: contar uma história com ou sem texto escrito?

Alguns pesquisadores costumam dizer que no ‘livro de imagens’, “a ilustração é a única linguagem”²⁰⁵. Talvez, a ilustração seja a única linguagem aparente, já que o texto encontra-se elíptico (ou “flutuante”, ou velado pelas imagens) e varia de leitor para leitor. Nas narrativas visuais as páginas são seqüências de cenas, ações decorrentes da primeira, e encadeadas para formarem uma história.

A narrativa principal de *Outra vez* (1984) “conta” que uma menina caminha pelos becos de um vilarejo, com um vaso de amor-perfeito nas mãos, seguida de perto por um cachorro. Ela chega à casa de um menino vestido de rei (ou príncipe?) e entrega-lhe o vaso de flores. Mal a menina vira as costas, o menino sai pelos fundos e leva o vaso para D. Quimera, que estava fazendo doces em sua cozinha. Ele ganha um prato de suspiros e o vaso fica no parapeito da janela da casa da nova dona. Sem demora, uma cabra descobre o vaso na janela e começa a comer as flores, mas é espantada pelo cachorro, enquanto um gato de tapa-olho pega o vaso e leva-o para presentear sua amada. O gato faz uma serenata para a namorada, e o vaso de flores despenca do telhado, mas é salvo pelo cachorro, que seguia a menina desde o início da história e que acompanhou todo o trajeto do vaso de flores. Então, o cachorro corre e entrega o vaso nas mãos da menina, a primeira dona.

A narrativa pictórica deste livro é cheia de detalhes. Há vários eixos de histórias sendo mostrados, e o leitor tem que optar por qual deles ele quer seguir primeiro. As histórias secundárias comentam a narrativa principal, tal qual o coro no teatro grego, (como toda a

²⁰⁵ CAMARGO, Luis. *Ilustração do livro infantil*. Belo Horizonte, Lê, 1995. p.33

seqüência de ações dos anjinhos). As imagens situam o cenário em um vilarejo com calçamento de pedras, com construções e detalhes ornamentais típicos do barroco de Minas Gerais. Os bichos comuns dos espaços urbanos andam soltos e se espalham pelo cenário da história: macaco, porco, papagaio, gatos, ratos, galinhas, cabras, passarinhos, caracóis, joaninhas, formigas, borboletas. Há uma atmosfera onírica enlaçando tudo. As cores suaves em tons pastéis, o pontilhismo, o dinamismo das ações dão à história um tratamento de câmera de cinema. Os ângulos de visão vão se modificando no decorrer da narrativa: os cenários se aproximam, se afastam, aparecem de lado, de frente, por trás, enfim, como captados por uma lente com *zoom* e um olhar de “raio X”, que vê através das paredes. A superposição de planos, os cortes no topo das imagens e no contorno dos objetos, enchem de magia o livro. Há, inclusive, uma transição da noite para o dia, no decorrer da narrativa, que vai mudando as cores e a luz do cenário. Os personagens, vestidos ou fantasiados, parecem ter saído de uma brincadeira infantil ou de um conto de fadas: a menina com um longo vestido vermelho (que tem asas de borboleta nas costas), o menino vestido de rei (com lençol amarrado no pescoço e coroa de papel), Dona Quimera, a doceira (que faz referência ao monstro grego, com cara de leão, corpo de cabra e rabo de dragão), os animais personificados (como a cabra que toca flauta e reúne ratos, à guisa de *O flautista de Hamelin*). Tudo é muito aconchegante, familiar e lírico, afinal, *Outra vez* é uma história de amor, narrada de uma ótica infantil. As referências ao universo da cultura popular passam pelas brincadeiras infantis, pelas profissões populares, pelo ar cotidiano e caseiro das ações, pela culinária, pelos objetos, pela maneira circular de narrar, como os contos populares que são contados uma e outra vez, umas e outras vezes, ao longo dos tempos.

Em *O cântico dos cânticos* (1992), uma mulher ricamente vestida, caminha, enquanto lá longe, um homem, ricamente vestido, também caminha pelas dependências de um palácio. Ambos atravessam amplos salões e imensos corredores, descem e sobem escadarias, contornam colunas, passam por arcos, portais e torres, para finalmente se encontrarem, e em seguida, se afastarem, refazendo todo o caminho de volta.

Este livro é um objeto sofisticado: o leitor pode começar a leitura pelo lado que quiser, pela capa da frente ou pela capa de trás, de baixo para cima ou ao contrário, com o foco na personagem masculina ou na feminina, não importa, pois chegará ao mesmo lugar! A profusão de cores e de ornamentos cria um êxtase (no caso, visual), que pode fazer eco e remeter ao texto bíblico, ao Cântico dos cânticos, a Salomão. Contudo, o desconhecimento de tal texto não impedirá a fruição das imagens. O movimento narrativo de aproximação e afastamento, em última análise, refaz e reforça o movimento do idílio amoroso, que atravessa,

desde sempre, a existência humana. O figurino das personagens evoca um tempo de reis e rainhas, assim como o cenário palaciano. Novamente é possível perceber pontos de contato com o conto popular: na simplicidade narrativa, na repetição dos motivos, na atmosfera onírica, no universo maravilhoso, na fantasia que irrompe da realidade. Os vultos que se avolumam no movimento de aproximação espacial das personagens (e vice-versa) e a sensação labiríntica quando se vislumbra a página inteira (e se ignora o detalhe), podem desencadear a emoção da aventura e a expectativa do enfrentamento, destino do herói. Apesar de o silêncio pela inexistência das palavras, o livro é rumoroso, entrecortado por passos e ritmos, da caminhada e da respiração, enfim, do ato de amor. A imagem, que em cada página se refaz e ganha nova configuração, como no movimento do caleidoscópio, provoca um arrebatamento, uma sofreguidão e um alívio, quando do reconhecimento e do encontro, exatamente no meio do livro. Nesse momento, em que tudo parece girar e mudar de ângulo, o abraço pode ser de despedida, o encontro pode ser partida, o achar-se pode ser perder-se.

Cena de rua (1994) é a história de um menino que vende frutas num sinal de trânsito. Circulando entre os carros, enquanto os motoristas aguardam o sinal abrir, o menino vê as mais variadas situações no interior dos veículos: figuras ameaçadoras, cães raivosos, fregueses espertos, senhoras com medo de assaltos, mães ternas acalentando seus bebês ao colo. Sem conseguir vender nada, o menino senta-se na escada da frente de uma confeitaria para comer uma das frutas de sua caixa. Logo aparece um cão faminto, e ele divide com o animal o seu alimento. Num impulso, o menino rouba um pacote do banco traseiro de um dos carros parados no sinal. Os motoristas e passageiros imediatamente reagem, ameaçam, acusam, gritam. O menino, tendo escapado, abriga-se num beco para finalmente abrir o pacote roubado. Lá dentro estão as mesmas frutas que ele vendia. Ele volta para o sinal e recomeça o trabalho.

É uma narrativa dramática, construída sob o signo da denúncia. O fundo negro das páginas e o predomínio das cores primárias reforçam o peso da situação social, muitas vezes insolúvel. As manchas de cores fortes e os ângulos de visão são deformantes e causam impacto no leitor. O popular se sustenta pelo corriqueiro da situação, nos grandes centros urbanos: o menino de rua, provavelmente oriundo das camadas populares da sociedade, já está incorporado à paisagem urbana; tem quase sempre acesso fechado a uma possível ascensão social; é vítima da exploração do trabalho infantil; é atirado para a marginalidade. Este conto, que tem insistido em atravessar os dias, consequência das sociedades pós-industriais, não faria mal se não desafiasse os tempos, e se fosse, enfim, erradicado da memória popular. Mas o motivo está perigosamente colado na realidade, o que de algum modo estabelece uma linha de

separação pouco definida, e contundente. Melhor seria ler esta história como um conto de terror, variante também do conto popular, com a possibilidade de ser modificado pelo uso. Violência, medo, insensibilidade, bestialidade, agressividade, privação, desumanização (os carros dominam e ocupam mais espaço na página do que as figuras humanas!!), tudo isto está na esfera de circulação da história e é reforçado todo o tempo pelos traços esquemáticos, no tratamento caricatural das personagens, nos tons escuros e expressionistas da composição. A situação que recomeça e é reprisada, reforça a dimensão de tragédia, ao contrário do que sugere a circularidade do conto popular, que tem no reequilíbrio da situação inicial a consequência da eliminação do problema, ao final da história. A tentativa de manter um conto popular vivo na memória coletiva aqui cede lugar à necessidade urgente de apagá-lo, para sempre. Pelo menos do real.

Nesta categoria, onde a imagem é o elemento principal, chega-se ao requinte da narrativa sem texto escrito, aliás, situação similar a do contador de história popular, que conta também uma história que muitas vezes não está escrita. Mais do que a escrita, é a inscrição de uma história no universo visual do livro que o torna potencialmente rico: o leitor escreverá aquilo que seu olhar captar. Por isso, algumas narrativas da mesma obra serão mais ricas, privilegiarão determinados caminhos, colocarão determinados episódios e detalhes em destaque, em primeiro plano. Outras seguirão a rota de uma personagem, de um motivo único, não importa, ou melhor, importa porque revela o traquejo do leitor. Esta mobilidade apresentada pela narrativa de imagens, também é desfrutada pelo narrador dos contos populares.

Victor Hugo dizia que o livro, como uma “nuvem de pássaros”, podia estar em toda parte e era, pois de certo modo indestrutível. Os livros que, ao assentarem-se sobre a cultura popular e sobre os contos populares, estão erigindo monumentos, estão também em comunicação com toda uma rede de histórias que os antecede, e que neles ressoam. Histórias que são, ao mesmo tempo, difusas, localizáveis e prospectivas. Contrariando o movimento desejado pelo ato de fixar o texto na escrita, as histórias são, ao mesmo tempo, “destrutíveis, permanentes, ressuscitáveis”. Cada vez que reaparecem os vestígios da cultura popular, que se retoma um conto popular, uma maneira de narrar à maneira de um conto de fadas, a roda das histórias gira e se transfigura. E com essa idéia de metamorfose, volta-se à personagem encalhada lá do início deste capítulo. Esta personagem que deve encalhar em cada texto para que este se realize, volta à cena agora para falar do barro, que é matéria-prima do ser, e que a mesma Angela Lago modela em outro livro. A personagem que encalhou, desprende-se, nesse

painel bibliográfico, para virar um *Pedacinho de Pessoa* (1996)²⁰⁶, uma força da natureza, essa mescla, uma partitura. Ao selecionar, recortar, emendar, partes de poemas de Alberto Caeiro, Lago está realizando a alomorfia. Este livro, que na minha divisão, ficou à parte, ocupa agora um lugar de destaque, porque sintetiza todo o movimento peristáltico da terra da escrita, que dá à luz a todos os seres, que os alimenta e que depois recebe novamente deles o germe fecundo. Essa terra, fonte do ser, é também protetora, e devolve-se a si mesma como produto da busca incessante! É novo molde, novo amoldar-se do barro, pois o homem foi modelado dessa terra:

“No peito de Fernando Pessoa moravam poetas diferentes: Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis. Álvaro de Campos chamava Caeiro de Mestre. “Nunca vi triste o meu mestre Caeiro”, escreveu. Eu também quero aprender com ele a ser contente. Por isso copiei esses seus versos e fiz esses desenhos. Para treinar.

*Angela”*²⁰⁷

²⁰⁶ Vide nota 66.

²⁰⁷ Texto da folha de rosto do livro “Pedacinho de Pessoa”. LAGO, Angela. Belo Horizonte, RHJ, 1996.

4. **CAPÍTULO III: ONDE SE DUELA FINALMENTE COM AS SABOROSAS NARRATIVAS RECONTADAS, ESGRIMINDO-AS COM OLHAR HERÓICO E PENETRANTE PARA A OBTENÇÃO DE ADMIRÁVEIS RESULTADOS NO CUMPRIMENTO DA MISSÃO, QUE VERÁ QUEM OS LER, OU OUVIRÁ QUEM OS OUVIR LER**

E foram correndo candongar ...

*Com tamanho obstáculo, Heroic já quase perde o fado. Sabia lidar com feiticeiros, curandeiros, palafreiros, moleiros, carneiros, ops!, mas com palavras desencantadas era como um alcatifeiro, sem nenhuma meada para pouco mealheiro. E como um **personagem encalhado**, nunca dantes derrotado nas artes da adivinhação, propôs à velha uma nova relação de aliança: era só ela esquecer que tinha pança, que era mulher de ogro, fazer um esforço ou dois, usar um **pedacinho de pessoa** que ela era, e apiedar-se da tão formosa princesa, arrebatada pelas trapaças do destino, que ele, com seu bom tino para imbróglios, ia devolver ao convívio dos parentes, nem que virasse um espólio sem dentes. Estava nesse estado de ronca e fuça, e bastava uma palavra, **uma palavra só**, para tudo virar pó e o feitiço enfeitiçante desatar todos os nós. Não se sabe se de pura sorte ou por fazer-se de sedutor príncipe-consorte, o caso é que Heroic, achou a palavra certa para matar a charada incerta, quando o ogro já vinha apontando, junto com **um ano novo danado de bom**, tal qual prometia o destino, na curva da estrada, e pôs-se a gritar: “Meia hora! Meia hora!”. Mas ele estava era pensando no tempo que já havia perdido com aquela velha alcoviteira, que podia fazer dele carne nova enovelada na **novela da panela**, bem ensopada para ogro e seu sogro, quando lhe caiu por terra, bem em cima da biqueira, do sapato, é claro, e não da sambiquira, um livro onde se lia “Princesa Angelis, a dama do reconto que já te conto! Ou não te conto?”*

*Eis finalmente a terra, a terra negra úmida,
a terra debaixo da casa, a **terra da casa**.
Algumas pedras para calçar os barris.
E debaixo da pedra, o ser imundo,
o tatuzinho, que consegue
– como tantos parasitas –
ser gordo permanecendo achatado!*

*Gaston
Bachelard*

Há uma força que puxa em direção à terra. Ela quer a terra das travessias acumulada nos pés do andarilho. Ela quer terra nova, de novos sítios. O gosto multiplicador da terra chega misturado nas histórias que são recontadas! Mas essa é uma terra milenar, distante, que se oferece novamente, como que vinda de guardados antigos, imersa em mistérios e surpresas. Desta maneira, a cultura popular aparece na literatura, sobretudo, nos contos populares como a terra de fundação. Esses, por sua vez, obedecem a um (ou mais!) modelo narrativo que provém da literatura oral, elaborado e contado pelo povo. Esses contos ainda revelam uma maneira coletiva (padrão?) de contar e se espalham porque são recontados.

Os folcloristas modernos²⁰⁸, escavando a terra da tradição, dizem, de um modo geral, que o conto popular é “um conto que se diz e se transmite oralmente”²⁰⁹. Algumas definições clássicas caracterizam o conto como “um relato em prosa, de acontecimentos fictícios e dados como tais, feito com a finalidade de divertimento”²¹⁰. Embora a obrigação de divertimento seja facultativa, sabe-se que os contos populares são “relatos que correm de boca em boca, de geração em geração, sempre velhos e sempre novos; e que o conto popular é uma expressão que pertence ao contexto de fantasia e mistério; ele é parte da fala do povo, um canto harmonioso dirigido ao mistério das coisas”²¹¹.

Nessa terra do porvir, o conto popular hoje, parece representar na obra de Angela Lago, o elo entre a cultura oral e a cultura escrita. Ainda que teóricos da cultura popular definam-no como “um documento vivo, denunciando costumes, idéias, mentalidades, decisões e julgamentos”²¹² ou como “relato oral e tradicional, de contornos verossímeis, dentro do maravilhoso e sobrenatural”, de maneira possível ou não, com referência a

²⁰⁸ Refiro-me a Câmara Cascudo, Rossini Tavares de Lima, Alceu Maynard Araújo, dentre outros.

²⁰⁹ SIMONSEN, Michèle. *O conto popular*. São Paulo, Martins Fontes, 1987. p. 5.

²¹⁰ Idem. p. 6.

²¹¹ LEAL, José Carlos. *A natureza do conto popular*. Rio de Janeiro, Conquista, 1985. p. 12.

²¹² CASCUDO, Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. op. cit. p. 26.

episódios com abstração histórico-geográfica ou, às vezes, relacionando mitos e lendas²¹³, o que transparece na obra da escritora em questão é exatamente a busca cada vez mais atenta para o simples, o contar bem, o contar de forma interessante (e até inovadora, por que não?), mas respeitando a linguagem como experiência, espontaneidade e coloquialidade. Angela busca obsessivamente o que é essencial nos textos e nas ilustrações, e a opção pelo conto popular também a levou a escrever de maneira cada vez mais concisa. A depuração da linguagem e o apuro técnico na simplicidade aproximam sua obra da performance dos contadores de histórias populares.

Mas se a terra fértil dos contadores de histórias traz novos extratos para os contos, as histórias populares, por sua vez, ganham novas formas escritas. Entra então em jogo a questão do estilo de quem registrou a história. É impossível fugir disso, principalmente porque as ênfases serão dadas de acordo com o binômio tempo-lugar, tão importante neste tecido que vai se esgarçando na medida em que os registros vão se distanciando da tradição oral e adquirindo *status* de tradição oral literária. Vale lembrar que as histórias populares, dependendo da motivação, ganhavam diferentes enfoques: fixar regras de bem-viver direcionadas às mulheres; servir de ensinamento aos membros de uma congregação ou ordem; guardar as “riquezas” espirituais do povo, etc.²¹⁴ Pouco a pouco, esse legado folclórico vai perdendo a identidade territorial de origem e vai “escoando” para a literatura escrita.

Recontar uma história popular pode ser uma tarefa ingrata. As histórias populares são largamente conhecidas, e alguns registros ficam para sempre gravados na memória do leitor (ou ouvinte). Se ele for um conhecedor dos contos populares, vai saber que há muitos registros para a mesma história. Se não for, há de pensar que foi traído, que alguém plagiou a história que ele conhecia de outra maneira. E, principalmente, se a história o encantou (ou ainda encanta), o leitor dificilmente se renderá com facilidade a uma nova versão. O fascínio acabará trazendo de volta, na eclosão da memória, a primeira versão ouvida ou lida. As comparações tornam-se inevitáveis. No máximo, o leitor admite pequenos desvios, mas jamais inovações capazes de descaracterizar a história.

²¹³ LIMA, Rossini Tavares de. *Abecê de folclore* (7ª ed.). São Paulo, Martins Fontes, 2003. p. 44.

²¹⁴ Reporto-me ao artigo de Hernâni Donato, “O folclore – base da literatura infantil”, publicado no livro *Curso de literatura infantil*. São Paulo, Ed. Santos de Oliveira, s.d., pp. 163-169, citado de LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira – histórias, autores e textos*. São Paulo, Global, 1986. p.342-346. O autor fixa este período por volta do século XIII, afirmando que é aí que o folclore começa a ser “gestado” (com o perdão do quase trocadilho!), e refere-se à “Gesta Romanorum” como uma das primeiras tentativas de recolher, no final do mencionado século, “as histórias mais apreciadas do folclore medieval”.

O conto popular é território de ninguém (ou de todos). Qualquer um pode se sentir “tentado” a apropriar-se de tal acervo, beber nesta fonte, sem ter que prestar contas a ninguém. O escritor que escolhe trabalhar no território do conto popular tem dois caminhos a seguir: contar a história tal qual ouviu ou leu – e neste caso a mudança se dá no discurso e aponta para uma questão de estilo; ou contar a história fazendo modificações em sua efabulação e estrutura – o que acaba gerando outra história. Acredita-se ser o movimento que mantém vivo o conto popular, que no exercício do reconto segue viagem por terras e tempos múltiplos. Nesta viagem, às vezes, pode mudar de identidade (virar outro conto?), misturar várias histórias (fragmentos delas ou motivos diversos²¹⁵), atualizar-se. Aliás, é uma tarefa constante: quem conta, atualiza sempre. Não no sentido de modificar, mas no sentido de presentificar, de trazer para o aqui e agora o ato de narrar.

Uma das características do conto popular é a indefinição de tempo e espaço, Talvez a imprecisão é que faça a história ser de ontem e ser de hoje! Ser de outrem e ser minha também. Esta imprecisão é que gera uma promessa de proximidade. A proximidade provocada pelo alargamento do tempo e do espaço do conto, a ponto de gerar identificações: se não sou eu, pode ser alguém que eu conheça; se não aconteceu comigo, pode ter acontecido com alguém conhecido. São possibilidades de ocorrência que mantêm vivo o texto.

O conto popular além da proximidade gera também uma intimidade, provocada pelo tom do relato. O conto popular é um segredo que não deu certo, que não foi guardado, que foi confiado a quem não devia. E por isso, se espalhou! De certa forma, bom para os leitores e para os ouvintes!

O conto popular pode ser também o que todo segredo quer ser: a criação de uma atmosfera, uma revelação, que afinal é o que atrai o leitor. Se o terreno for bem preparado, a revelação pode ser impactante. Aliás, uma boa história pode causar tal efeito, exatamente por narrar o diferente (inusitado? extraordinário? exemplar?)! O narrar é uma questão de arranjo. Arranja-se o fato, ou melhor, arruma-se, ajeita-se, encadeia-se o fato para ele ficar com jeito de “era uma vez”.

Então, elegem-se aqui, como características do conto popular a indefinição de tempo e espaço, os efeitos de proximidade e intimidade, o arranjo e encadeamento dos fatos (estruturados num “enredamento”), a aceleração rítmica (que faz a história correr na medida de sua complicação), a revelação do “segredo”. Falta apenas acrescentar algo que, irrompendo do cotidiano, adquira ares de singularidade. Algo que provoque um arrebatamento, um

²¹⁵ Aarne & Thompson fizeram um abrangente estudo dos motivos, e estabeleceram uma numeração para cada núcleo de história, que passou a ser largamente usada pelos estudiosos da cultura popular e folcloristas.

estranhamento, e que seja “fora da ordem comum” para despertar o interesse do leitor. Pronto: fator provocador ou desequilibrante é o sexto elemento desta lista.

Mas, quase tudo isto não se aplicaria a toda e qualquer boa história? Onde se encontra “o pulo do gato” do conto popular? Eis aí o ponto central... Agora é necessário voltar. Características desafiadas, chama-se a autora, por acreditar-se que suas histórias realizam (e reatualizam!) estas características.

A indefinição de tempo e espaço:

*Era uma vez uma **casa** de gente de pouca conversa.*

Os vizinhos riam deles:

- São uns jacus encruados!!

Os de pouca conversa tinham um cavalo.

*Um belo dia...o **cavalo** fugiu.²¹⁶*

O efeito de proximidade, que gera uma intimidade com o leitor:

Agora você já sabe por que a tartaruga tem esse lindo casco tão bem remendado. E se você quiser saber mais sobre a festa no céu, pergunte para ela. Ela adora contar.²¹⁷

O arranjo e encadeamento dos fatos bem urdidos:

Tia Maria, quando era criança, um dia se atrasou na saída da escola, e na hora em que foi voltar para casa já começava a escurecer. Viu uma outra menina passando pelo cemitério e resolveu cortar caminho, fazendo o mesmo trajeto que ela.

Tratou de apressar o passo até alcançá-la e se explicou:

- Andar sozinha no cemitério me dá um frio na barriga! Será que você se importa se nós formos juntas?

- Claro que não. Eu entendo você – respondeu a outra. – Quando eu estava viva, sentia a mesma coisa.²¹⁸

A revelação do segredo no momento mais inesperado:

Então a princesa conseguiu um pouco de estrume de boi, embrulhou bem e colocou dentro de uma rica caixa de jóias. Mandou os vassalos

²¹⁶ O grifo é meu, para sinalizar que no lugar das palavras está um desenho, como uma “carta enigmática”. LAGO, Angela. *Casa de pouca conversa*. Belo Horizonte, RHJ, 1993.

²¹⁷ LAGO, Angela. *A festa no céu*. São Paulo, Melhoramentos, 1994. p. 27.

²¹⁸ LAGO, Angela. *Sete histórias para sacudir o esqueleto*. São Paulo, Cia das Letrinhas, 2002. p. 15-6.

*tocarem as **cornetas** e entrou com a **caixa** numa bandeja de prata, forrada de seda.*

A esta altura, a corte estava torcendo para o Louva-a-deus adivinhar. Ele, nervoso, bateu a mão na testa e desabafou:

- Ninguém sabe que eu sou um adivinhador de merda!

E acertou!²¹⁹

E por fim, algo que provoque um desequilíbrio na “monotonia” dos fatos! E que venha acrescido de um ritmo saboroso:

Um belo dia, o menino Jesus resolveu descer do céu para brincar na terra. São Pedro veio também, mas veio avisando que não ia brincar. Vinha passando um velhinho, bem alegre, carregando lenha. E o velhinho largou o seu trabalho e jogou uma pelada com o menino Jesus.

- Pode fazer três pedidos – disse Jesus satisfeito.

O velhinho não vacilou:

- Primeiro: quero ver a Morte de frente, quando chegar minha vez.

São Pedro ficou nervoso:

- Pede o Céu, seu bobo!

O velho nem lhe deu atenção:

- Segundo pedido: se alguém se encostar na minha cama, que fique grudado e não consiga se desgrudar sem minha ordem.

- Pede o Céu! – gemia São Pedro.

- Terceiro: que aconteça a mesma coisa com quem se assentar na minha cadeira – terminou, todo contente, o velho.

O santo ficou tiririca.

Mas o menino Jesus achou os pedidos engraçados e disse: - Assim será.²²⁰

4.1 A POÉTICA DO SEGREDO

Para abrir as páginas das histórias recontadas por Angela Lago, evoca-se a força da terra, repositório dos segredos do mundo. Essas histórias contam segredos bem guardados, revelam, à boca pequena, um universo de sussurros, murmúrios, uma força motriz que escondida nas entranhas das linhas ou nos sulcos da terra, não pára de movimentar-se; configuram, para mim, uma poética do segredo. O ato subjetivo da leitura (sem ignorar os condicionamentos textuais) decorre da relevância da participação do leitor²²¹. A poética do segredo se ampara ainda no fato de os textos serem concisos e na indefinição espaço-temporal - o que confere uma aura de mistério ao segredo! O narrador não revela detalhes, que só aparecem na hora certa, de modo a preservar a surpresa da história. Esta é sempre conduzida

²¹⁹ LAGO, Angela. Sua Alteza, a Divinha. Belo Horizonte, RHJ, 1990. O grifo é meu, já que no lugar das palavras estão desenhos, como uma carta enigmática.

²²⁰ LAGO, Angela. *De morte!* Belo Horizonte, RHJ, 1992.

²²¹ Expressão comum entre os teóricos da literatura é “protagonismo do leitor” usada com frequência por Umberto Eco. Teresa Colomer usa-as em seu livro “A Formação do leitor literário”. op. cit. p. 96.

de maneira a surpreender o leitor, numa revelação final, como um detalhe de última hora. E, como um escritor não mente, já que mentir seria preservar o segredo, Angela Lago conta, conta mesmo.

Tem sido comum, no conto popular a utilização freqüente do número mítico três. Para a poética do segredo, o três é exatamente “a expressão da totalidade, da conclusão: é o número perfeito porque nada lhe pode ser acrescentado”.²²²

Isso me leva aos contos das Mil e uma noites, não exatamente à *Sherazade*, mas à sua irmã, *Duniazade*. Três eram os envolvidos nas histórias que *Sherazade* contava: ela própria, o sultão e a irmã. Então, como aquela que ouviu as histórias que a irmã mais velha contava, Angela Lago, convertida em *Duniazade*, conta as histórias filtradas pelo olhar infantil dessa irmã, que ouve atentamente. Angela, lendo atentamente os autores que anotaram os contos populares, seria assim a portadora de um “complexo de *Duniazade*”... a que ouviu segredos (os contos populares), e que por sua vez os revela. Revela-os na forma de livro, essa caixa mágica, de onde saem as histórias. Ao considerar-se que uma história popular sempre sai de dentro das outras histórias que a precederam (como uma Matrioska, a boneca russa, que se encaixa dentro de outra, que está dentro de outra, que está dentro de outra, e assim sucessivamente, até se chegar a uma boneca bem pequenininha, quase uma miniatura, contida em todas as outras), o livro como caixa-mágica, é ainda esse receptáculo misterioso, que só se revela quando aberto. Curioso é que o objeto caixa povoa as histórias de Angela Lago: caixa de jóias, em *Sua Alteza, a Divinha*; “caixa do violão” em *A festa no céu*; o embrulho buscado por *Sei Não, em Indo não sei aonde buscar não sei o quê*; a própria panela mágica em *A novela da panela*.

As histórias da categoria “narrativas de recontos” (*Sua Alteza, a Divinha; De morte!; A festa no céu; Casa assombrada; Casa pequena; Casa de pouca conversa; Sete histórias para sacudir o esqueleto*) são segredos guardados pelo narrador, que vão sendo revelados aos poucos. Por serem contos populares que a autora escolheu recontar, a sensação é de que todos já sabem do segredo, e só falta “aquele” leitor saber. Apesar de a agilidade advinda da “condensação” narrativa, comum no conto popular, a escritora, com seu jeito doce de contar, reforça o tom de segredo, de coisa revelada ao pé do ouvido, na intimidade decorrente da relação entre autor e leitor! Na confiança feita pelo narrador atuam duas forças, as quais vou chamar de *centrípeta* e *centrífuga*: a força centrípeta, que se dirige para o centro, procura aproximar o leitor ao “núcleo” da história. É a força que conserva o fundo popular da história;

²²² CHEVALIER. op. cit. p. 899.

é a parte que guarda relação com todas as outras versões da mesma história. É ela que conduz à parte “fixa” do conto popular - o enredo, que chamarei de “enredo prévio”. Mas é na força centrífuga que aparece a “voz” da autora, essa força que se afasta ou procura desviar-se do centro, conferindo ao fundo popular uma “voz original”. É por meio desta força que a escritora se revela. É com esta “força” que a autora conta a história “do seu jeito”, introduzindo os elementos que julga necessários, faz suas modificações, afasta-se das outras versões da mesma história. Para se perceber esse afastamento, essa “novidade” acrescida nas versões de Angela Lago, faz-se necessário consultar outras versões das mesmas histórias. Tarefa que se tornaria facilitada se fosse de praxe os autores de recontos indicarem as suas fontes. Mas, essa “não indicação” pode até reforçar a “poética do segredo”! A busca potencializa o segredo! A fonte de comparação usada nesta pesquisa são os registros dos mais renomados “compiladores” de contos populares no Brasil: Silvio Romero (SR), Figueiredo Pimentel (FP) e Câmara Cascudo (CC)²²³. A escolha destes autores deve-se ao fato de eles indicarem que recolheram as histórias por via direta, ou seja, exatamente da “boca do povo”. Na falta de registro nestes autores de algumas das histórias aqui examinadas, lançam-se mão de outros autores em que as mesmas histórias apareçam.

Para a poética do segredo estabeleceu-se uma pauta de leitura. Na força centrípeta, em que se observarão as marcas do conto popular tradicional, a versão de Angela Lago será comparada com a dos historiadores e folcloristas já mencionados, no que diz respeito aos elementos estruturais e estilísticos. Quanto à estrutura serão observados o tipo de conto, o conflito básico, os argumentos, a sucessão das ações, as personagens, o trajeto do protagonista, o cenário narrativo, a voz narrativa e o desenlace. Quanto ao estilo serão levadas em consideração a visão de mundo, a temática, a linguagem, a evolução dos episódios, a caracterização do herói, as reiteraões, a representação simbólica, as intertextualidades e a exemplaridade. Na força centrífuga, em que se observarão as marcas do conto popular moderno, os elementos serão os mesmos, mas o foco incidirá apenas as modificações introduzidas por Angela Lago.

Adotei um trajeto “mui particular” para estabelecer uma seqüência de leitura para as obras recontadas, postulando uma gradação, que vai desde contos de origem até contribuições da memória pessoal: *A festa no céu* (como narrativa primordial); *Sua Alteza, a Divinha* (como “conto de fadas”); *De morte!* (como conto que sofreu a força da

²²³ Daqui para frente tais iniciais serão usadas para identificar o registro de cada um destes autores, bem como as iniciais AL para Angela Lago.

cristianização); os três volumes da *coleção folclore de casa* (o popular que se tornou urbano) e *Sete histórias para sacudir o esqueleto* (o popular que se aproveita da memória familiar).

4.1.1 A POÉTICA DO SEGREDO NO TEMPO EM QUE FALAVAM OS ANIMAIS

A raiz que se esconde no fundo da terra só desponta na superfície, na forma de ramo, quando já é vida germinada. Está antes fixada no solo para captar os nutrientes. Assim acontece com as histórias populares: estão profundamente imersas na terra da tradição oral e retiram desses resíduos perenes a força para se multiplicarem em ramos. Quando estas protuberâncias se esgalham, já podem ser transplantadas. As histórias levadas para muitas terras, continuam a gerar outras mudas. Dizem que foi assim com *A festa no céu*. Foi se multiplicando das fontes orientais e gregas, dos fabulários (que nos “digam” Esopo, Fedro, Babrio, Aviano, La Fontaine, Bildpai), e hoje é extremamente popular, no Brasil e em outras terras! Das fontes mais antigas, *Panchatantra*, *Hitopadexa*, *Calila e Dimna*, vem a voz da tartaruga *Kambugriva* ou *Fulatpala*.

Conta-se que viviam num arroio, dois patos e uma tartaruga, entre os quais, por causa da vizinhança, se estabeleceu (sic) amizade. Um dia, minguaram as águas daquele arroio, e os patos resolveram emigrar. Despediram-se da tartaruga, dizendo-lhe: “A paz seja contigo, que nós nos vamos!”

Disse a tartaruga: “A água minguou também para esta desditosa, que não consegue viver sem água. Imaginai uma maneira de levar-me convosco.”

- Não podemos levar-te conosco, retrucaram os patos, a menos que te comprometas, uma vez no ar, a não responder coisa alguma às pessoas que te vejam e se refiram a ti.

A tartaruga comprometeu-se a não proferir palavra. Em seguida, perguntou: “Mas como podereis transportar-me?”

- Morderás o centro de uma vara, responderam os

patos, e cada um de nós morderá uma das extremidades, e nos levantaremos contigo no ar.

Gostou a tartaruga da idéia, e os dois patos a carregaram e levantaram vôo com ela. Assim que as pessoas viram, exclamaram: “Que prodígio! Uma tartaruga entre dois patos, no ar!”

*Ao ouvir a tartaruga tais palavras e observar o assombro que causava, disse: “Que Deus lhes rebente os olhos!” Mas assim que abriu a boca, caiu na terra e morreu.*²²⁴

As variantes florescem rapidamente, e a história vai ganhando outros motivos, outras personagens. Pode ser um animal ou ave que perde a presa por ter aberto a boca para falar; pode ser um animal sem asas, que é jogado propositadamente lá do alto; podem ser corvo e raposa, raposa e galo, lobo e raposa, raposa e canção; podem ser águias, cegonhas, garças que carregam nas costas ou no bico, tartarugas ou raposas. Nas Américas, a história ganha novo elemento: o animal sem asas vai estar escondido num objeto (viola, cesto, acordeom), em que será transportado ao céu. Seja como for, as variantes americanas, africanas e européias exploram o fato para explicar a origem da carapaça da tartaruga ou do jabuti, e a forma achatada do sapo²²⁵.

No Brasil, a história é conhecida de longa data. A mais antiga versão brasileira foi publicada em julho de 1873, por Celso de Magalhães, no periódico “O Trabalho”, diz Câmara Cascudo, ao anotar as histórias de Sílvio Romero. Nesta versão aparece a intervenção divina: a festa no céu é em honra de Nossa Senhora e é ela quem recolhe os restos do jabuti, abençoa-o e restitui-lhe a vida, amaldiçoando para sempre o corvo, que é arremessado lá de cima, quando já estavam no meio do caminho. Diz o povo que “o corvo quando morre, seca o tempo e nem as formigas o comem”.

Vista de cima ou ao rés do chão, no passo da tartaruga ou nas asas do urubu, há uma força centrípeta que aglutina a versão que Angela Lago fez para *A festa no céu*²²⁶. O segredo vai sendo confessado: Naquela noite ia ter uma festança no céu, para a qual só poderiam ir os bichos com asas. A tartaruga decidiu que ia ao baile, e enquanto os pássaros caçoavam da sua pretensão, ela se escondeu no violão do urubu-rei. Já no céu, sem que ninguém a visse, ela sai do esconderijo e surpreende todos. Depois de cantar e dançar a noite toda, esconde-se de novo na viola do urubu para fazer o trajeto da volta. No meio do caminho, o urubu começa assobiar um samba e a tartaruga, ainda meio tonta de alegria, acompanha-o, sem prestar muita atenção. O urubu, descobrindo que havia sido feito de “burro de carga”, sacode o violão e a tartaruga despenca lá de cima. Ao aproximar-se do solo, grita; “Sai da frente, terra, senão te

²²⁴ AL- MUKAFA, Ibn. Calila e Dimna. Trad. Mansour Challita. Rio de Janeiro, Acigi, 1975. p. 37-8.

²²⁵ O pesquisador brasileiro, Câmara Cascudo, nas anotações que faz para o livro *Contos populares do Brasil*, de Sílvio Romero, reúne todas essas informações na nota de número 44. op. cit., p. 127-9.

²²⁶ LAGO, Angela. *A festa no céu*. São Paulo, Melhoramentos, 1994.

arrebento!”. Mas não teve jeito, espatifou-se. Os bichos, apiedados, recolhem os cacos e remendam-nos.

Ao comparar-se a versão de Lago com as dos principais historiadores e folcloristas brasileiros²²⁷, pode-se perceber a força centrípeta da história nos elementos estruturais e estilísticos comuns entre elas. Na seqüência, apresentam-se alguns deles.

A festa no céu é conto de animais, como em muitas classificações²²⁸. Animais com comportamentos humanos. Está muito próximo da fábula, e há quem o chame de conto etiológico (que explica a origem da carapaça remendada da tartaruga ou do jabuti). A passagem livre entre real e imaginário está presente nos animais que falam e se comportam como humanos: os bichos de *A festa no céu* falam, pensam, cantam, dançam, vingam-se, são solidários, ficam jururus e estão organizados tal qual o mundo dos homens. Em *A festa no céu*, a presença de poderes mágicos (sobrenaturais) se traduz em milagre, como força de expressão para algo extraordinário ou milagre de fato: cair de uma grande altura e permanecer vivo ou reviver pelo auxílio de Deus ou de Nossa Senhora. O aspecto imaginário se acopla a todas as ações realizadas pelos animais: cantar samba, carregar um violão a tiracolo, assobiar... Mas o mundo dos animais também é hierarquizado e, nesta história, o fator de seleção (e distinção!) é o atributo físico “ter asas”. Neste caso, os que voam têm mais poderes, estão mais pertos da divindade, que aliás, é quem resolve a história, como se sabe, num dos registros de SR e no de CC. Há uma lei implícita na organização de mundo desta história: quem pode mais, voa mais alto!

O conflito básico tem a seguinte motivação: bicho sem asas vai à festa no céu enganando outro com asas. Em SR, que apresenta duas variantes, temos cágado e garça, e sapo e urubu; em FP, cágado e urubu; em CC, sapo e urubu. O tema de uma história infantil, que gira sempre em torno de “refletir os problemas e formas de vida próprios da realidade dos leitores”²²⁹, em *A festa no céu* está na esfera do social, do ético, do viver em sociedade, do estar entre iguais, da convivência e harmonia entre os seres. O que acontece entre as versões aqui lidas é uma diferença de matiz: a tradição tende a ser mais radical com as “faltas”, portanto as versões mais afastadas da atualidade são mais trágicas e as mais próximas, mais

²²⁷ *A festa no céu* (Angela Lago); *O cágado e a festa no céu e o urubu e o sapo* (Sílvia Romero), *O cágado e o urubu* (Figueiredo Pimentel); *A festa no céu* (Câmara Cascudo).

²²⁸ Esta é uma categoria adotada também pelos principais compiladores de contos populares. Remeto o leitor especialmente ao texto introdutório de A. R. Almodóvar, no livro *Cuentos al amor de la lumbre* (v. 1) e a Câmara Cascudo, que embora tenha, em sua classificação tal categoria, coloca-o na de contos etiológicos. É igualmente interessante ver as críticas que o pesquisador José Carlos Leal faz aos critérios de algumas classificações e as dificuldades de se chegar a um denominador comum, em seu livro *A natureza do conto popular* (1985).

²²⁹ COLOMER, Teresa. op. cit. p. 257.

condescendentes. O desenvolvimento do tema pode levar a “posturas” como: cada um deve respeitar os seus limites; ninguém pode se dar bem enganando os outros; ninguém pode se dar bem burlando a sua própria natureza, é preciso ter cuidado ao realizar coisas fora do alcance, enganar não é a melhor maneira de se obterem as coisas!

O argumento principal pode ser assim sintetizado: bicho sem asas vai à festa no céu, escondido em algum pertence de bicho que tem asas, que acaba se vingando quando descobre que foi enganado. A linguagem que vai “desenvolver” esse argumento, apela para a utilização de recursos orais na escrita. Nos textos lidos nota-se a predominância da oralidade para criar a impressão de que o leitor está “ouvindo” uma história de viva-voz. Tanto o narrador quanto as personagens “falam” uma linguagem “oral”: “Nem queiram saber o espanto que as aves tiveram vendo o sapo pulando no céu! Perguntaram, perguntaram, mas o sapo só fazia conversa mole” (CC); “- Ah! camarada sapo! É assim que você vai à festa no céu? Deixe de ser confiado...” (CC). Talvez o largo uso de um registro oral sirva para reforçar a intenção de exemplaridade, já que o escutar facilita o guardar na memória. A linguagem narrativa de *A festa no céu* é metafórica e fala por imagens (usa animais para viver situações exemplares), usa-se uma situação específica para “divulgar” conselhos generalizantes de comportamentos sociais. Há muita narração e brevíssimas descrições. Além de expressões próprias do falar: “O urubu, *daí a pedaço*, se despediu da comadre e dos afilhados, e agarrou na viola e *largou-se para o céu*” (SR); “estando todos *reunidos nos comes e bebes*” (SR); “O urubu, acabando o café, pegou na viola sem nada desconfiar, *abriu vôo* e chegou ao céu” (FP); “O sapo tinha seu plano. Na véspera, procurou o urubu e *deu uma prosa boa*, divertindo muito o dono da casa”(CC); “o sapo *botou um olho de fora* e vendo que estava sozinho, deu um pulo e *ganhou a rua*, todo satisfeito (CC); “*enviveceu de novo*” (CC); “*depois tratou de encontrar um jeito de se enfiar de volta no violão* (AL); “Aquela diaba da tartaruga tinha feito ele de burro de carga (AL). Também vez ou outra aparece um ditado popular embutido no texto: “quem é coxo parte cedo” (CC). Algumas vezes faz-se uso das onomatopéias: “O urubu, mais tarde, pegou na viola, amarrou-a a tiracolo e bateu asas para o céu, rru-rru-rru...” (CC). Também se apela para o uso de comparações, que enriquecem a oralidade: “ Bateu em cima das pedras como um (sic) jenipapo, espapaçando-se todo. Ficou em pedaços” (CC). O uso do diálogo no conto popular reforça a objetividade das personagens e das situações, e isso é largamente usado nesse conto. O dirigir-se diretamente ao leitor também reforça a busca de uma “oralidade” na escrita: “Imaginem quem foi dizer que ia à festa...O sapo!”(CC); “Agora você já sabe porque a tartaruga tem esse lindo casco tão bem remendado. Se você quiser saber mais sobre a festa no céu, pergunte para ela. Ela adora contar” (AL). Há também a exploração de

versos populares: “Béu -Béu!/Se eu desta escapar/Nunca mais bodas ao céu!...” (CC) ou “Léu, léu, léu/Se eu desta escapar/Nunca mais bodas ao céu...” (SR). Câmara Cascudo é quem melhor faz uso dessa linguagem popular.

Nas quatro versões de *A festa no céu*, as ações sucedem-se da seguinte maneira: bichos são convidados para uma festa no céu; bicho sem asa diz que também vai à festa no céu; bicho “sem asas” se esconde em algum pertence que bicho “com asas” vai levar para o céu; bicho com asas faz a viagem carregando objeto e “sem asas” escondido nesse objeto; o bicho “sem asas” aparece de repente na festa, sem que ninguém tenha visto de onde saiu; todos se divertem até tarde, na festa; ao final da festa, na hora de voltar, o bicho sem asas se esconde de novo, no mesmo lugar em que veio; o bicho que trouxe o outro escondido pega seu objeto e vai voltando para a terra; descobre o outro bicho no esconderijo; joga-o das alturas; o bicho avisa a pedra que se afaste, mas se esborracha no chão; bicho sem asas adquire uma nova configuração, em consequência da queda. Nos contos populares “examinados”, a narração é sempre linear, uma ação é consequência e causa da outra. Não há exploração de recursos narrativos diferentes nessa relação de encadeamento provocada por efeito das ações. Deste modo tem-se a impressão de que tudo aconteceu na ordem em que é contado. Há um pequeno esboço de “requinte” narrativo nessa história, que é o contar uma ação simultânea, como a da tartaruga (cágado ou sapo) ao esconder-se na viola enquanto o urubu passa à outra área da “casa”. No conto popular é raro o uso de ações simultâneas, os episódios evoluindo de ação em ação, de feito em feito, de fato em fato. As mudanças são súbitas: “Uma vez houve três dias de festa no céu; todos os bichos lá foram; mas nos dois primeiros dias o cágado não pôde ir, por andar muito devagar” (SR); “Dançaram e brincaram até tarde. Acabada a festa, usando do mesmo estratagema, o cágado meteu-se dentro da viola. O urubu descia voando, quando o cágado se mexeu sem querer” (FP); “A festa começou e o sapo tomou parte de grande. Pela madrugada, sabendo que só podia voltar do mesmo jeito da vinda, mestre sapo foi se esgueirando e correu para onde o urubu havia se hospedado. Procurou a viola e acomodou-se como da outra feita” (CC). Vejam quanta coisa aconteceu só neste trecho de Câmara Cascudo: começa a festa, passa e acaba a festa; o sapo sai disfarçadamente sem chamar a atenção; o sapo corre para o lugar onde esteve o urubu; procura o instrumento do urubu, encontra-o, entra nele e se acomoda! Os episódios são fechados. Além de serem contados de forma rápida e condensada, esgotam-se neles mesmos e não há desdobramentos de “tramas” nem tampouco nuances: “Mas enquanto os pássaros morriam de rir da pretensão da tartaruga, ela se mandou e...Naquela tarde, quando o urubu pegou o violão e levantou vôo para a festa, a tartaruga estava quietinha lá dentro” (AL) . A

ação contada aos saltos deixa uma série de lacunas: não se sabe como a tartaruga chegou tão rápido à casa do urubu, nem ao menos se ela foi até à casa dele; quanto tempo ela levou para fazer isso; onde estava o violão; como ela conseguiu entrar nele sem ser vista. O urubu, ao pegar o violão não notou diferença no peso do instrumento? De que tamanho era esse violão? O episódio todo é contado em pouquíssimas linhas!

Nas versões lidas, as personagens são: bicho com asas (antagonista); bicho sem asas (protagonista). Estas personagens são “tipos” que desempenham funções no grupo “social” a que pertencem. O bicho com asas é ágil, popular, líder; o bicho sem asas é vagaroso, pesado, matreiro e espirituoso, os outros não o levam a sério, mas seu comportamento desperta simpatia e solidariedade. Nesta relação polarizada entre protagonista (tartaruga, cágado, sapo) e antagonista (urubu), temos, em linhas gerais, para o primeiro: pequeno; inferior, porque sem asas; esperto; folgazão e, para o segundo: grande, com asas, meio tolo, vingativo e sem senso de humor. De maneira incomum, o protagonista desta história é um herói às avessas, porque acaba sendo punido por sua “ambição”. De todo modo, o desejo do protagonista, de fato, não prejudica ninguém. O urubu é que “acaba” com a imagem negativizada, pois demonstra ser pouco tolerante e radical, intempestivo e vingativo. É possível pensar que a tartaruga, que é vagarosa, anda no chão e é pesadona, reúna com isso atributos supostamente negativos; por outro lado, o urubu, que é grande, ágil, tem asas e voa, tenha passe livre para chegar perto do plano superior, do céu, da divindade. Quem pode ir à festa no céu é claramente colocado numa posição de superioridade. As outras personagens (outras “aves”) são apenas pano de fundo, “figurantes” no enredo.

Quanto ao trajeto do protagonista, percebe-se: neste tipo de conto (de animais), normalmente, o protagonista é “tentado” a fazer algo para o que está “fisicamente” impedido (**realizar uma façanha**); precisa descobrir uma maneira de realizar a façanha (qual vai ser o **veículo** da façanha); realiza a façanha de modo velado (através de um **condutor**); é **desmascarado**; é **punido**; mas ainda assim sai ganhando (**reabilitação**)²³⁰. Nesta história, a façanha é ir à festa no céu; a viola ou violão são o veículo da façanha; o urubu (ou garça) é o condutor (sem saber), uma vez que o sapo (ou cágado) se esconde no objeto que não lhe pertence; o sapo (ou cágado ou tartaruga) vai à festa, portanto realiza a façanha, e na hora de voltar, usa o mesmo estratagema da ida; é desmascarado quando o urubu (ou garça) o descobre dentro do objeto (viola ou violão); é punido quando o urubu (ou garça) o atira lá do alto e ele se esborracha no chão; é reabilitado quando Deus lhe dá novamente a vida e o

²³⁰ Vale esclarecer que tal nomenclatura inspira-se em Propp e em sua leitura dos contos populares russos.

remenda (O cágado e a festa no céu” – SR); Nossa Senhora lhe dá novamente a vida e o remenda (“A festa no céu” – CC); não morre, mas ganha nova forma (“o urubu e o sapo” – SR e “O cágado e o urubu” – FP); não morre e ganha nova forma pela ajuda dos outros animais (“A festa no céu” – AL). Como de costume, o conto popular está construído na base das oposições e polaridades, que vão desde os caracteres das personagens às suas ações. Em *A festa no céu* não é diferente. Tem-se: bichos da terra e bichos do céu; bichos pequenos (tartaruga, cágado, sapo) e bicho grande (urubu); terra e céu; perto e longe; bicho vagaroso e bicho ágil; subir e descer, festa e tragédia; esperto e bobo, bom e mau; bem humorado e mal humorado. Embora a repetição de episódios seja freqüente no conto popular, a única repetição de ação que há em *A festa no céu* é a do estratagema que o bicho sem asa usa para ir à festa e voltar. Os fatos denunciam isto nas quatro versões: “acabada a festa, usando do mesmo estratagema, o cágado meteu-se dentro da viola” (FP); “Acabado o samba, foram todos se retirando, e o sapo, vendo o urubu distraído, entrou-lhe outra vez dentro da viola” (SR); “A festa começou e o sapo tomou parte de grande. Pela madrugada, sabendo que só podia voltar do mesmo jeito da vinda, mestre sapo foi se esgueirando e correu para onde o urubu havia se hospedado. Procurou a viola e acomodou-se como da outra feita (CC); “E ela cantou, sambou a noite toda. Rebolou até o sol raiar. Depois tratou de encontrar um jeito de se enfiar de volta no violão” (AL).

Como “cenário narrativo” compreendem-se as seguintes referências polarizadas: em relação ao espaço tem-se céu e terra, usados de uma maneira generalizante; e ainda alguns elementos que caracterizam a terra, como serras, pedras e paus que estão no solo. As referências espaciais se multiplicam nas expressões vagas, como “no meio do caminho”, “ia pelo meio do caminho”, “lá pela metade do caminho para casa”, “naquelas alturas”, “naquelas lonjuras”, “num canto”, “correu para onde o urubu havia se hospedado”, “tocou-se para a terra”, “caiu rolado céu abaixo” “e vendo as serras lá em baixo”, “a terra nem se mexeu”. Em duas versões aparece a casa do cágado, e há ações em partes da casa (à janela, na sala de jantar, em FP; na camarinha do urubu, em CC). A relação temporal é também imprecisa (vide as expressões comuns: “naquela noite”, “último dia”; “no dia seguinte”, “naquela tarde”, “logo muito cedo”, “na véspera” “no dia marcado para viagem”; “daí a pedaço”, “até logo”, “mais tarde”, “e foi comer que já eram horas”, “pela madrugada”, “até o sol raiar”, “o sol saindo”), exceto em Sílvio Romero (“O cágado e a festa no céu”), que diz que foram três dias de festa, e que até o último dia, o cágado ainda estava no meio do caminho (“quando os outros vinham de volta, ele ia no meio do caminho”). Em relação ao cenário narrativo, parece-me importante considerar como elemento do cenário, o que a pesquisadora espanhola Teresa

Colomer chamou de “contexto das relações pessoais”. Ela o inclui em sua pesquisa por considerar que tal contexto “especifica o tipo de estrutura social na qual vive o protagonista”²³¹. Nesta história, pode-se dizer que o urubu (ou garça) em uma das versões, tem lar (em Câmara Cascudo; em Angela Lago aparece a casa do urubu só na ilustração, mas o texto não a menciona), mas sempre vive só, e o sapo (ou cágado) tem lar e família completa (em SR, o urubu é padrinho dos filhos do sapo e o sapo pai é velho; em FP o sapo tem esposa e é compadre do urubu). A menção de uma relação mais estreita de amizade entre o sapo e o urubu intensifica mais a “vingança-traição” do urubu e o efeito ocasionado.

A primeira representação simbólica que salta aos olhos do leitor nesta história é ter animais ocupando o “lugar” dos homens. Temos a tartaruga (cágado, sapo) que representa o que é vagaroso, e um pássaro que representa o que é rápido e ágil. Em todos os folcloristas, o pássaro é o urubu, que fora da história tem uma grande carga negativa: o cheiro de podre, o alimentar-se de restos, o comer carne morta e em putrefação. Só isto já bastaria para o leitor reprovar a atitude de vingança do urubu, que está de acordo com esta imagem negativa. A tartaruga (em AL, e cágado em SR, FP) tem toda uma rica simbologia, segundo o *Dicionário de Símbolos* de Chevalier²³². A tartaruga é uma representação do universo, traz em si o céu e a terra: a carapaça redonda como o céu, na parte superior, como se fosse uma cúpula; e plana como a terra, na parte inferior. A massa e força da tartaruga imprimem-lhe uma idéia de poder, sustentado pelas quatro patas curtas, que são vistas como as colunas que sustentam e carregam o mundo (no Extremo Oriente, especialmente entre chineses e japoneses, na África negra central, entre os povos do Níger, dogons e bambarás). Os chineses afirmam que a tartaruga tem uma função estabilizadora (as quatro patas são os quatro pólos da criação); segundo certas lendas chinesas, a tartaruga segura o pilar do céu. A função da tartaruga como suporte do mundo é comum também no Tibete e na Índia²³³. É também sinal de regeneração e geração, talvez por isso ela não “fique morta” ao se esborrachar no chão, na maior parte dos registros conhecidos. A sua conhecida longevidade leva a associá-la à idéia de imortalidade (“em todos os continentes, inúmeras tradições reúnem essas características simbólicas”²³⁴). Chevalier conta ainda que no mito dos iroqueses é a tartaruga que faz aparecer a terra: “a avó dos homens cai do céu, sobre o mar, não havia terra, então. A tartaruga carrega a Avó sobre o dorso, que a onda cobre novamente de lodo retirado do fundo do oceano. Assim, pouco a

²³¹ COLOMER, Teresa. op. cit. p. 199. Ela ainda subdivide esse elemento em: família completa, formas assimiláveis à família, viver só, formas comunais e não-especificado.

²³² CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos* (2ª ed.). Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro, José Olympio, 1990. O referido verbete encontra-se nas páginas 868-71.

²³³ CHEVALIER, Jean et. al. op. cit. p. 869.

²³⁴ Idem. Ibidem. p. 869.

pouco, forma-se sobre o dorso da tartaruga a primeira ilha, que se transforma depois em toda a terra. Na condição de herói criador da terra, o mito também é de origem algonquina (povo indígena do Canadá)²³⁵. Na língua iucateca (Iucatã é região do México), entre a cúpula e a superfície plana do seu casco, a tartaruga torna-se também a mediadora entre céu e terra²³⁶. Por esta razão, possui poderes de conhecimento e de adivinhação. O aparecimento desta história na tradição oriental pode estar ligado a seu alto significado espiritual: a tartaruga “na tradição hindu é símbolo de concentração, de retorno ao estado primordial e, portanto, de uma atitude fundamental do espírito”, portadora de uma sabedoria verdadeiramente sólida²³⁷. Já o urubu é dignificado em AL, que o qualifica: ele vira urubu-rei. Como anota o dicionário Aurélio, urubu é uma palavra tupi e designa também o povo indígena do tronco tupi que habita a região de Rondônia. Na zoologia brasileira, designa as aves catartidiformes, catartídeas, de cabeça pelada, que se alimentam de carnes em decomposição. Mas também sua significação “negativa” se estende da mineralogia (“pequena mancha negra causada pela cristalização imperfeita do diamante”, como diz o Aurélio), passando pelos brasileirismos da gíria (agente funerário) e da significação popular (pessoa vestida de preto). Existe ainda uma expressão popular, no norte do país, que associa “lavar urubu” a estar desempregado ou vadio. Câmara Cascudo ainda diz que o urubu é ave maldita, que “no interior das províncias é crença que não se deve atirar em um corvo, sob pena de quebrar-se a espingarda e nunca se poder matá-lo. O fato de desfolharem-se todas as árvores em que os corvos fazem pouso, cremos que devido às suas secreções, é também apontado como consequência de sua maldição”. O corvo quando morre, diz ainda o povo, seca ao tempo e nem as formigas o comem²³⁸. Segundo Chevalier, “o simbolismo do corvo só tomou seu aspecto negativo há pouco tempo e quase que exclusivamente na Europa”²³⁹. Ele é tido como uma figura de mau agouro, ligada ao temor da desgraça. Talvez por isso, possa-se pensar que a tartaruga voltando do céu, na companhia do urubu não podia acabar bem! Este “simbolismo negativo do corvo (= urubu) é moderno e estritamente localizado” (Índia, Laos). “O simbolismo do corvo no Oriente e no Ocidente é construído sobre as suas virtudes positivas”²⁴⁰, diz Chevalier, como gratidão filial (China e Japão), mensageiro divino (Grécia, Japão, mitologia maia), pássaro solar (China), símbolo de perspicácia (no Gênesis, 8,7), princípio de criação (mitologia escandinava), guia e

²³⁵ Idem. Ibidem. p. 869.

²³⁶ Idem, Ibidem. p.869.

²³⁷ Idem. Ibidem. p. 871.

²³⁸ É Câmara Cascudo quem faz todas as notas do livro de Sílvio Romero, anos depois, quando da sua reedição. ROMERO, Sílvio.op. cit. p. 129.

²³⁹ Chevalier, op. cit. p. 293.

²⁴⁰ Idem. p. 294.

espírito protetor (África do norte, entre os likubas e likualas). Em última análise, o corvo, na maior parte das crenças a seu respeito, é o herói solitário, símbolo da solidão e do isolamento voluntário, diz Chevalier²⁴¹.

Como de praxe, os contos populares adotam uma voz narrativa dos fatos passados, que são novamente evocados pelo narrador: “uma vez houve três dias de festa no céu; todos os bichos lá foram, mas nos dois primeiros dias o cágado não pôde ir, por andar muito devagar. (...)”²⁴². Como de costume, o narrador no conto popular se situa fora da história contada nas três versões que servem aqui de comparação; ele é “alguém que viu tudo”. Em Angela Lago ele está dentro da história, é um dos bichos sem asas, e diz que “naquela noite ia ter uma festa no céu. Nós, os bichos sem asa, estávamos jururus de fazer dó. Aí, imaginem, a tartaruga, logo a tartaruga, decidiu que ia ao baile”²⁴³. A presença do destinatário inscrita no texto narrativo é ainda tímida no conto popular; mas vai se intensificando à medida que se aproxima do tempo atual: “agora você já sabe porque a tartaruga tem esse lindo casco tão bem remendado. E se você quiser saber mais sobre a festa no céu, pergunte para ela. Ela adora contar”²⁴⁴. A relação com o tempo no relato, entre os três folcloristas é de distanciamento da exposição cronológica dos acontecimentos da história. Lago, por sua vez, conta, como se a história, também no passado, tivesse acabado de acontecer. O narrador do conto popular, como de costume, tem quase sempre um “silêncio” em relação aos fatos que narra; há uma isenção tácita na “avaliação” dos fatos e atos das personagens. Em nenhum dos relatos, o narrador toma as dores da tartaruga, por exemplo, por ter sido vingativamente atirada lá das alturas!

Cada versão de um conto popular traz em si, todo o legado dos registros feitos antes da nova versão. Por isso, pode-se ver a versão como em uma imagem em abismo. Fica claro que Sílvio Romero leu o registro de Celso de Magalhães (1873), anterior ao dele, que é publicado em 1875; assim como Figueiredo Pimentel (1894) leu Sílvio Romero, e Câmara Cascudo (1946), todos os anteriores. Uma leitura hoje de *A festa no céu*, certamente é eco dos registros anteriores, e conduzirá ao *Pantchatantra*, *Hitopadexa*, *Calila e Dimna*. Os registros mais curiosos, fora os folcloristas de renome citados neste trabalho, remetem a Monteiro Lobato, que não inclui a história no seu volume de fábulas, mas no *Histórias de Tia Nastácia* (“O cágado na festa do céu”), que só foi publicado em 1937, e que conta a história muito próxima do registro de Sílvio Romero. Como muitas histórias populares chegaram ao Brasil

²⁴¹ Chevalier. op. cit. p. 295.

²⁴² Sílvio Romero. op. cit. p. 127.

²⁴³ Angela Lago. op. cit. p.3

²⁴⁴ LAGO, Angela. op. cit. p. 27.

via contos populares portugueses, parece importante ver a versão recolhida por Teófilo Braga.²⁴⁵ O estudo desta história também remete ao conto “A tartaruga tagarela”, numa recente publicação, chamada *Contos de fadas indianos*²⁴⁶, com sua acepção filosófica, como em Calila e Dimna. Toda vez que se voltar à *A festa no céu*, ouvir-se-á a voz do geólogo canadense Charles Frederik Hartt, que em virtude de suas pesquisas de ictiologia no Brasil, acabou por publicar, em 1875, uma coletânea de mitos amazônicos da tartaruga²⁴⁷. Também é possível encontrar uma versão de outro folclorista de renome, Alceu Maynard Araújo, que, é a versão mais “abrasileirada” de que se tem notícia, publicada em 1950, no *Correio Paulistano*²⁴⁸, portanto, logo em seguida ao livro de Câmara Cascudo, referenciado neste trabalho. É especialmente saboroso ouvir o autor contar a sua versão, e referir-se a cateretê, marcar quadrilhas, tomar um lava goela, e o texto final: “há uma frase feita entre os moradores do sítio que caracteriza bem o estado de espírito da pessoa desapontada ou que perde uma contenda. Numa discussão, quando um dos adversários se cala, dizem: Enfiou a viola no saco. Esta frase feita é reveladora de um costume, de um hábito de nosso caboclo, à maneira de conduzir a viola”²⁴⁹ e está diretamente ligado à esta história! No entanto, não foi possível identificar com precisão as fontes que AL toma por base para criar a sua versão, já que ela não menciona. Algumas “pequenas” coincidências com outras versões: SR fala em “samba” na festa, e a frase que a tartaruga grita na versão de AL (“ Sai da frente, terra, senão te arrebento!”) é muito similar à mencionada pela personagem em todas as outras versões consultadas.

O desenlace é o ponto-chave para a mensagem educativa (típica deste tipo de história) que se quer transmitir; e sendo esta história derivada diretamente da fábula, tal compromisso é ainda mais declarado. Os autores da história repetem a tradição e registram um desfecho que beneficia o antagonista (que foi enganado pelo outro), que é vingado quando atira o seu “desafeto” lá de cima. Mas o comum no conto popular é o protagonista ser beneficiado e não punido, como acontece nesta história. Os registros da tradição são mais trágicos e terminam com a morte do bicho sem asas. No Brasil, ambos saem ganhando: o bicho com asas se vinga,

²⁴⁵ Remeto o leitor ao conto “A tartaruga e a águia”, que está em *Contos tradicionais do povo português* (v. 2). Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987. p. 266-7. Também é de interesse consultar a “águia e a coreixa”, fábula de Esopo, vertida do grego por Manuel Mendes, da Vidigueira, que Teófilo Braga também registra em seu livro. op. cit. p. 278.

²⁴⁶ Remeto o leitor à referida obra: JACOBS, Joseph (sel). *Contos de fadas indianos*. São Paulo, Landy, 2001. p. 115-17.

²⁴⁷ Remeto o leitor à obra: HARTT, Charles Frederik. *Mitos amazônicos da tartaruga* (2ª ed. revista e aumentada). Trad. e notas de Luís da Câmara Cascudo. São Paulo, Perspectiva, 1988.

²⁴⁸ O referido autor intitula sua versão de “O cururu e o urubu”, que está publicada em ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore nacional: festas, bailados, mitos e lendas*. (v1). São Paulo, Melhoramentos, 1964. p. 438-40.

²⁴⁹ ARAÚJO, Alceu Maynard. op. cit. p. 440.

enquanto o outro (tartaruga, jabuti, cágado ou sapo), ou é ressuscitado, ou sofre apenas uma transformação: em SR e CC a salvação advém da intervenção divina (Deus ou Nossa Senhora); e em SR, FP e AL fica achatado ou com o casco remendado. De qualquer modo, o “mal” é punido, ou seja, o bicho que fez o outro de “burro de carga” é o vilão. As versões que abrem mão de punir severamente o bicho sem asas reforçam a popularidade da personagem meio “bonachona” e com uma esperteza que não faz mal a ninguém. Por estar no território da fábula, esta história tem uma lição ético-moral muito marcada, seu aspecto didático é muito acentuado, e até obrigatório. A literatura popular toma isto como “regra” e quanto mais direcionada ao público infantil, maior este compromisso, pelo menos até a mudança de postura da literatura infantil pós anos 70. Todas as versões de *A festa no céu*, usadas neste trabalho, são construídas com um ensinamento de fundo: não engane os outros porque você pode se dar mal! Por outro lado, esta é uma das poucas “histórias fabulares” que não leva a punição às últimas conseqüências, exatamente pela salvação da personagem, que acaba levando só um susto. Menos mal! Ao atenuarem-se as conseqüências, para o bicho sem asas, a história diminui também o peso do moralismo! A versão de AL, por ser a mais recente, substitui esse valor pelo humor com mais clareza, e demonstra que a tartaruga se sente vitoriosa nesta história: “E se você quiser saber mais sobre a festa no céu, pergunte para ela. Ela adora contar”. Quando a autora insere na história a ação solidária dos bichos recolhendo e ajudando a remendar os pedaços do casco da tartaruga, de algum modo atenua a punição, relativiza o “mal”. Por isso, a crítica moralista das ações humanas, tão comum no conto popular, fica um pouco diluída nesta história.

Ao lado da força centrípeta, que faz com que a versão de AL se aproxime das anteriores, ainda que para manutenção da identificação e do lastro na “tradição”, existe uma outra força, que quer fazer com que a raiz erguida da terra, verdeje em tons especiais e particulares. Os tons “originais” do “verde-angela-lago” começam a distinguir-se do “verde-de-sempre” das outras versões. Bem plantada no solo, com raiz fincada em solo secular que repete *A festa no céu*, e participando ainda dessa mesma natureza tradicional e popular, o tronco principal se divide, para renovar a história. Eis, então, *A festa no céu* com as contribuições de Angela Lago, em termos estruturais e estilísticos.

Apesar de ser ainda um “conto de animais”, a exploração do humor é uma novidade introduzida pela autora em *A festa no céu*, que relativiza e ameniza tudo. O poder atribuído ao urubu, nas outras versões é, de certa forma, transferido para a tartaruga, que termina como a bem-humorada, a que está de bem com a vida. Há uma mudança na lei da história: querer é poder, mesmo que isto contrarie os atributos físicos; embora tenha que se pagar um preço,

sempre vale a pena realizar um desejo! Mesmo que de brincadeira, o urubu fica “implodido” nessa versão, e vira “urubum”!

O conflito básico é ligeiramente modificado em AL. A autora praticamente troca a palavra “enganar” por “aproveitar-se”, o que lhe diminui a carga “moralista”! Esse conflito, fica então assim traduzido: bicho sem asa vai à festa no céu aproveitando-se de outro com asas. Nos dias de hoje, há uma clara preocupação (e não é só na literatura!) com a veiculação dos valores ideológicos politicamente corretos e não fomentar a violência. Neste sentido, os contos populares em seus registros mais atuais “enxugam” um pouco a violência e o caráter muitas vezes trágico das narrativas. AL segue a tendência. A esperteza da tartaruga é mais valorizada em AL, principalmente pela alegria da personagem em contar a sua façanha vivenciada na festa no céu.

Embora o argumento principal seja o mesmo das outras versões (bicho sem asas vai à festa no céu, escondido em algum pertence do bicho com asas), a linguagem usada por AL é mais concisa, mais econômica do que nos outros registros. Embora ela também use expressões bem populares: “jururus de fazer dó”, “fazer de burro de carga”, ela simplifica ao máximo a narração dos episódios. Enquanto SR diz: “o urubu se retirou, ficando de voltar no dia marcado para a viagem. Nesse dia se apresentou em casa do sapo, e este o recebeu muito bem, mandando-o entrar para ver sua comadre e os afilhados. E quando o urubu estava entretido com a sapa e os sapinhos, o sapo velho entrou-lhe na viola, e disse-lhe de longe: ‘eu, como ando um pouco devagar, compadre, vou indo adiante’. E deixou-se ficar bem quietinho dentro da viola. O urubu, daí a pedaço, se despediu da comadre e dos afilhados, e agarrou na viola e largou-se para o céu” ; AL diz: “mas, enquanto os pássaros morriam de rir da pretensão da tartaruga, ela se mandou e... Naquela tarde, quando o urubu pegou o violão e levantou vôo para a festa, a tartaruga estava quietinha escondida lá dentro”. Isto é que é concisão!

No desenrolar das ações, as diferenças entre AL e os outros são mínimas. Enquanto o urubu simplesmente zomba do sapo (em FP) ou vai à casa do sapo para provocá-lo (em SR), ou é o sapo quem sai por aí dizendo que também vai à festa (como em CC), AL diz apenas que “a tartaruga decidiu que ia ao baile”. Não há intervalo temporal entre a decisão e a partida, como nos outros, em que o urubu, na véspera da viagem, ainda vai visitar o seu compadre em casa (SR e FP) ou recebe a visita deste (CC) e deixa-se ficar de papo, abrindo assim caminho para o bicho sem asas esconder-se na viola. Em AL não há visitas (o que torna menos amistosa as relações entre protagonista e antagonista) e tudo acontece em um único dia!

Há uma inversão operada pelo protagonista de AL. O herói não é mais às avessas, como nos outros registros, ele é “positivado”, é o diferente que encontra espaço num grupo onde só há iguais, ou seja, bicho sem asa no meio de todos que têm asa! A relação de amizade da tartaruga e do urubu, reforçada pela condição de “compadres” nem aparece em AL. Com isto, a vingança do urubu “pesa” menos, já que os laços são menos estreitos (mas nem por isso, nos outros folcloristas, o urubu hesita em vingar-se de seu compadre, fato que só faz aumentar o “peso negativo” do próprio comportamento do urubu). AL não menciona a família da tartaruga, como fazem os outros autores (mulher e filhos do cágado ou sapo aparecem mencionados ou dialogando em SR e em FP). A linguagem da autora para referir-se aos atos do urubu, prepara a imagem negativa do próprio urubu: ele zomba e caçoa da tartaruga! Em AL é mais evidente a popularidade da tartaruga e a solidariedade do coletivo. E AL é a única que utiliza uma protagonista fêmea!

No trajeto da protagonista, a tentação de fazer algo a que se está aparentemente impedido, de desafio (como em SR e em FP), transforma-se em simples capricho ou desejo pouco fundamentado, o que fica claro quando o narrador diz: “aí, imaginem a tartaruga, logo a tartaruga, decidiu que ia ao baile”. Mas as polaridades de distância, tamanho dos bichos, dia e noite se mantêm, embora a história, como um todo, “soe” mais leve em AL. Talvez pela concisão, talvez pelo “tom” de humor, talvez pelo menor peso atribuído ao ato da tartaruga, ao colocá-lo como fruto do desejo. Aliás, este ato visto pelo prisma do desejo fica mais dignificado, passível de condescendência e perdão!

Embora seja premissa do conto popular, uma rapidez de narração que subverte tempo e espaço, nos outros autores consultados, a fluência do tempo é mais visível que em AL, que o manipula de maneira muito mais rápida! Como se pode observar nesta comparação:

O urubu se retirou, ficando de voltar no dia marcado para a viagem. Nesse dia, apresentou-se em casa do sapo, e este o recebeu muito bem, mandando-o entrar para ver sua comadre e os afilhados. E quando o urubu estava entretido com a sapa e os sapinhos, o sapo velho entrou-lhe na viola, e disse-lhe de longe: “eu, como ando um pouco devagar, compadre, vou indo adiante”. E deixou-se ficar bem quietinho dentro da viola. O urubu, daí a pedaço, se despediu da comadre e dos afilhados, e agarrou na viola e largou-se para o céu (SR).

Já em AL a história começa a ser narrada na mesma noite da festa; não há tempo a perder. O foco de visão de AL é ainda mais pontual:

naquela noite ia ter uma festa no céu, Nós, os bichos sem asa, estávamos jururus de fazer dó. Aí, imaginem, a tartaruga, logo a tartaruga, decidiu que ia ao baile . (...) Mas enquanto os pássaros morriam de rir da pretensão da tartaruga, ela se mandou e... Naquela tarde, quando o urubu pegou o violão e levantou vôo para a festa, a tartaruga estava quietinha escondida lá dentro.

Nos outros folcloristas, a organização social das personagens é mais evidente, o que lhes dá um espaço físico de convívio social: o sapo ou o cágado, e mesmo o urubu têm casa, com vários cômodos e objetos (sala de jantar, camarinha, cama), família, utensílios domésticos (xícara de café). Em AL, não há nenhuma referência espacial nesse sentido, apenas céu em cima e terra em baixo.

Mas AL amplia ainda mais o significado das representações simbólicas ao fazer do urubu um urubu-rei. Fato que, de algum modo, o dignifica, o autoriza a fazer o que fez com a tartaruga. Parece ser ele o “centro” das atenções na festa, principalmente porque ele é quem toca, e sendo músico, está no comando da festa. O violão²⁵⁰ é o seu “cetro” (“o cetro prolonga o braço, é um sinal de força e de autoridade”²⁵¹) ou sua “batuta”! Outra imagem que aparece de relance, mas que não adere à personagem é a da tartaruga como diaba! O narrador diz: “Desconfiou (o urubu). Aquela diaba da tartaruga tinha feito ele de burro de carga. Furioso, virou o violão e sacudiu”. A imagem é insuficiente para “manchar” a dimensão da façanha executada pela tartaruga: ter conseguido ir à festa no céu!

O narrador em AL, narra a história de dentro, em primeira pessoa: “Nós, os bichos sem asa, estávamos jururus de fazer dó”; “O casco da tartaruga se quebrou em pedacinhos. Fomos nós que achamos e colamos os pedaços todos”. E ainda coloca o leitor dentro da história: “Aí, imaginem a tartaruga, logo a tartaruga, decidiu que ia ao baile”; “agora você já sabe por que a tartaruga tem esse lindo casco tão bem remendado. E se você quiser saber mais

²⁵⁰ É interessante observar como os elementos todos se interligam! Se trocarmos violão por cítara, dentre outros significados, vamos encontrar um que remete à tartaruga. A cítara é “símbolo do universo, e suas cordas correspondem aos níveis do mundo; a caixa fechada de um lado e aberta do outro, como a carapaça da tartaruga, representa uma relação entre a terra e o céu, como o vôo do pássaro e o encantamento da música”, diz-nos Chevalier no dicionário dos símbolos. op. cit, p, 260.

²⁵¹ Chevalier, Jean et al. op. cit. p. 226.

sobre a festa no céu, pergunte a ela. Ela adora contar”. Mas com tudo isto, não fica claro, quem AL toma como “modelo” ou referência nesta história. Há alguns indícios, já citados anteriormente, que apontam para SR. Talvez sua “aparente” opção pelo registro de SR se baseie no fato de ser este o registro brasileiro mais antigo.

Especialmente nas ilustrações de AL para esta história há uma referência que nos remete às festas juninas: bandeirinhas de São João, que simbolicamente criam um apelo entre o alto e o baixo, o celeste e o terreno, além do sentido de elevação espiritual e de ligação aos bens celestes. A bandeira quando está suspensa acima da terra significa estar iniciado nos segredos divinos! É também um distintivo de poder e proteção, quando é insígnia de alguém.

O desenlace de *A festa no céu* em AL torna o herói “picaresco”. O dogmatismo do exemplo fica amenizado, em relação às outras versões. Duas imagens, no entanto, se interpõem no final, mas com deslocamentos de importância: “a tartaruga diaba” e “o urubu burro de carga”! O “endiabrado” pode ser sinônimo de vigor, de força, de persistência para se conseguir o que se quer. O peso do “burro de carga” pode ser deslocado para a imagem de alguém trabalhador, que cumpre suas obrigações, que realiza o que esperam dele, como por exemplo, animar a festa no céu, com o seu violão!

Fica-se, então, conversado! Segredo revelado, as vozes dos animais “semidivinos” tornam-se sonoras e audíveis no firmamento. Nesse princípio de mundo narrativo, habitado pelos animais com almas humanas, fica-se devedor da seiva e da força criadora que governa o mundo, porque no tempo em que os animais falavam, aconteceu assim!

4.1.2 A POÉTICA DO SEGREDO NO REINO ENCANTADO DAS PRINCESAS ARROGANTES

No silêncio da terra está o mistério de aprender a ler os sinais da natureza. Para tanto, é necessário atravessar terreno sumarento. Escavar, entranhar-se em solo fresco, como fazem os cães, para fugir da quentura da superfície. E a terra, ruminando profundezas, esconde, esconde, elabora em seus recônditos, matéria preciosa, qual adorno de princesa, presente de cavaleiro andante. É o autor-poeta, por fim, quem vai buscar na tradição a história sepultada, para não mais permitir que a terra esconda suas gemas. Mas, em alto brado, a terra também anuncia: decifra-me, ou te devoro! E quando assim o faz, com voz de caprichos, atrai para si uma torrente de palavras, histórias, narrativas, apontando, ao mesmo tempo, suas lanças em todas as direções, prontas para traduzirem os enigmas. Por isso, as histórias de adivinhações transbordam de todos os rescaldos culturais, na voz de uma princesa que adivinha, no olhar

enigmático de um rei profético ou nas decifrações ofertadas por um pobre pastor. Nesse chão de pedras preciosas de imensa variedade, vai brotar *Sua alteza, a Divinha*, de Angela Lago.

Os exemplos vêm de muitos lugares. Vão-se encontrar registros dessa história da princesa geniosa e imbatível na arte de adivinhar e resolver charadas em muitas culturas. É uma história popular em muitos lugares do mundo, sobretudo na Europa do Norte, Rússia, Costa Rica, Jamaica, Portugal, França (região de Lorena), Espanha (Córdoba, Toledo, Granada), Itália. Os contos de adivinhação também são enormemente conhecidos no Brasil, em Porto Rico, em Cabo Verde e em tantos outros lugares. O pesquisador espanhol, Antonio R. Almodóvar considera este tipo de conto um conto básico e encontrou 61 versões deste conto só na Espanha. Seus títulos mais comuns são: *La adivinanza del pastor*, *El acertijo*, *El acertajo* y *El saco de embustes*²⁵². A história também está registrada nos *Contos tradicionais do povo português*, de Teófilo Braga, com o título *A princesa que adivinha*²⁵³. As variantes dessa história não param de aparecer aqui e acolá. Às vezes misturam pedaços de outras histórias, como o episódio de dar a camisa (roupa de baixo) que aparece muito sinteticamente em CC, e que, por sua vez, aparece também em outra história bastante popular na República Dominicana, conhecida como *João Bobo e o segredo da princesa*²⁵⁴. Uma das versões mais saborosas que encontrei foi a da escritora Carmem Lira, da Costa Rica, com o título *O bobo das adivinhas*. Chego a supor que AL tenha bebido dessa fonte, uma vez que tal versão está publicada no Brasil, no volume 10 da coletânea *Mar de Histórias*, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira e Paulo Rónai²⁵⁵.

ERA UMA VEZ UMA VELHINHA que tinha dois filhos, um esperto e outro bobo. O maior, julgavam-no esperto porque era trabalhador, amigo de guardar seus cobres e de sair aos domingos todo no trinquê. O outro gastava em bobagens todo o dinheiro que lhe caía nas mãos, e pouco se lhe dava de andar feito um candeeiro, de tão sujo; davam-lhe o apelido de “grilo”.

Certo dia um vizinho lhes disse que na povoação corria o boato de que o rei oferecia a mão de sua filha a quem lhe propusesse três adivinhas que ele não pudesse decifrar e decifrasse três que ele daria.

No dia seguinte o bobo se levantou bem cedo, e disse à velhinha:

²⁵² Antonio R. Almodóvar, op. cit. v. 2, p. 247.

²⁵³ BRAGA, Teófilo. *Contos tradicionais do povo português* (v. 1). Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987. p. 184-6.

²⁵⁴ POSADA, Maria Candelária (editor). *Contos populares para crianças da América Latina*. São Paulo, Ática, 1997. p. 55-63.

²⁵⁵ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda & RÓNAI, Paulo (orgs.) *Mar de histórias: antologia do conto mundial, X: após-guerra*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990. p. 136-40.

- Olhe, mamãe: eu pensei em ir aonde está o rei, para ver se ganho a filha dele. Quem sabe se eu não acabo tirando vocês das aperturas?

- Jesus, tem pena, olha estas coisas – respondeu a velhinha, ao ouvir o filho. – Cala a boca, maluco dos meus pecados, e não me venhas mais com as tuas maluquices.

E bateu-lhe, e disse-lhe umas coisas que não me atrevo a repetir.

Porém o rapaz fez finca-pé e, quando a velha viu, estava encilhando a Panda, sua égua. Aí, como não havia mais remédio, pegou a preparar-lhe um almoço para a viagem. Foi ao quintal colher umas folhinhas de orégão para pôr numa torta de arroz e ovos que estava fazendo para ele, mas, como aquela idéia do filho a deixava atarantada, não notou que, em vez de orégão, apanhava folhas de uma erva muito venenosa.

Ao fim de tudo, o filho cavalgou a Panda e despediu-se da mãe e do irmão, que havia feito o possível para convencê-lo a desistir da viagem.

A pobre velhinha foi até à porteira para vê-lo partir, e disse-lhe:

- Deus te acompanhe, meu filho...Aqui nos deixas sabe Deus como! Verás que o que vais arranjar é uma boa surra.

O rapaz não deu atenção e foi-se. Depois de muito andar, sentiu fome, apeou-se e tirou do alforje o almocinho que a mãe lhe fizera. Era um lugar onde não crescia nem um raminho de erva. Tomou-se de pena ao pensar na pobre Panda, que ia ter de jejuar. E, embora a torta lhe enchesse a boca de água, deu-a à sua égua, e ele comeu umas favas, que desceram com bebida. Mal a besta engoliu a torta, caiu pateando, e logo depois morreu, por causa do veneno das folhas com que a velhinha quisera dar gosto à torta, acreditando que eram de orégão.

O rapaz sentou-se perto do seu animal, pranteando-o. Nisto chegaram três cachorros, que pegaram a lambe o focinho da defunta. Para que o fizeram! Num abrir e fechar de olhos caíram também dando com as patas e com pouco morreram.

O bobo cavou um buraco para enterrar a Panda, e, enquanto a enterrava, chegaram sete auras²⁵⁶, que fizeram uma festa com os três cachorros. Daí a pouco as auras ficaram de olhar parado e caíram duras.

Então, o bobo, que não era tanto como julgavam, enxugou as lágrimas e disse lá com os seus botões: “Não há mal que não venha para bem. Já tenho a minha primeira adivinhação.”

Continuou a caminhar, e, anda que anda, deu com uma vaca que se despenhara e estava nas últimas. Acabou de matá-la e achou-lhe na pança um bezerrinho já em vésperas de nascer. Tirou-o, assou parte da carne do animalzinho, e comeu. Seguiu, e adiante viu uns coqueiros carregadinhos de frutos. Como estava morto de sede, subiu a um deles, apanhou uns cocos e bebeu a água.

Finalmente chegou ao palácio do rei, e fez-se anunciar como pretendente à mão da princesa. Os criados e os guardas puseram-se a troçar.

²⁵⁶ Designação genérica de várias aves rapina da América pertencentes à família dos catartídeos.

- Esta é boa! O que não conseguiram pessoas inteligentes, é este bobo-alegre que vai conseguir? – diziam, estourando de riso.

O rei fez-lhe algumas observações: se não ganhasse, o enforcaria, e mais isto e mais aquilo; mas ele não se importou. A princesa horrorizou-se ao pensar que poderia ter de casar com aquele palerma, e, pelo sim pelo não, lhe propôs o seguinte: se ele alcançasse o que esperava, tinha de se calçar (porque estava descalço), e vestir-se como os fidalgos; se não, o dito por não dito. E o bobo respondeu que sim.

Juntou-se um mundo de gente no salão do palácio: o rei com a filha em seu trono, os ministros, os duques, os condes, os marqueses, e todo o pessoal graúdo da terra. E entra o meu bobo muito ancho, e com a maior calma deste mundo, como se estivesse na cozinha de sua casa, solta:

Torta matou Panda

Panda matou três;

três mortos mataram sete vivos.

O rei pegou a refletir, e nisso levou bem uma hora, e não pôde atinar com a resposta. Terminou entregando os pontos. O bobo explicou:

- Panda, minha égua, comeu uma torta, e morreu; chegaram três cachorros, lamberam-lhe o focinho, e foi a conta: desceram sete auras, comeram os cachorros, e morreram também.

E, sem mais demora:

- Lá vai a segunda: “Comi carne de um animal que não andava na terra, nem voava nos ares, nem nadava nas águas”.

Voltou o rei a matutar, e ao cabo de uma hora se deu por vencido. O rapaz explicou:

- Encontrei uma vaca que tinha caído de um lugar alto e estava morrendo; acabei de matá-la e tirei-lhe da pança um bezerrinho em vésperas de nascer. Assei-o e comi da carne dele.

E, sem mais demora:

- Lá vai a terceira: “Bebi água doce que não saía da terra nem caía do céu”.

Ainda desta vez o rei não conseguiu adivinhar, e o bobo explicou:

- Bebi a água de uns cocos, e já vê, senhor rei, como a banana cai da mão do macaco mais sabido.

Ao rei chegou a vez de propor as suas adivinhas.

Mandou cortar o rabo de uma porquinha, colocou-o numa caixa de ouro, apresentou a caixa ao bobo, e perguntou-lhe:

- Adivinhas o que tenho aqui?

Ele coçou a cabeça e, vendo-se em tais apuros, disse consigo em alta voz:

- Aqui é que a porca torce o rabo...

O rei quase caiu de costas:

- Menino! que fizeste para adivinhar?

O bobo compreendeu que tinha acertado por simples acaso, e, como não era tão bobo, respondeu bancando o misterioso:

- Lá isso não se pode dizer...Para mim é canja.

Então o rei foi ao quarto, pegou um grilo, fechou-o na mão e, voltando, perguntou:

- Que é que eu tenho aqui?

O rapaz começou a olhar para cima, e, vendo que nada lhe ocorria, disse em voz alta:

- Puxa! Em que apuros meteram este pobre Grilo!

(Era o seu apelido...) O rei benzeu-se, a princesa estava por um fio, e todo o mundo se voltava para ver, admirado.

- Menino de Deus! que fizeste para adivinhar?

O outro tomou de novo o ar de mistério:

- Muito fácil, mas não se pode dizer.

O rei mandou armar num salão um altar com cortinas de ouro e de prata, candelabros de ouro, velas de cera rosada, com floreiras e muitos adornos, e, sem que ninguém o visse, encheu um vaso de excremento, envolveu-o bem num pano de ouro bordado de rubis e brilhantes, colocando-o no meio do altar. Fez chamar o bobo e perguntou-lhe:

- Adivinharás o que tenho neste altar?

“- Que pode ser? que pode ser? – pensava o rapaz, suando frio. – Pronto, agora eu não adivinho. O que vou conseguir é que me enforcuem.”

E, logo depois, quase desesperado:

- Bem disse minha mãe que eu era um bom adivinho de m...

O rei foi ao outro mundo:

- Menino! como adivinhaste?

Ele respondeu:

- Muito fácil! Assim fossem todas as que me fizessem...

Imediatamente começaram os preparativos para as bodas. A princesa estava numa irritação dos seiscentos diabos. A pobre não tinha nem sombra de desejo de casar com semelhante bobalhão.

Chamou o sapateiro para que tomasse ao seu futuro esposo as medidas de uns sapatos de verniz, mas recomendou-lhe que os fizesse bem apertados, o máximo possível. O mesmo ao alfaiate quanto à roupa, e mandou comprar um colarinho muito alto.

Quando chegou o dia do casamento, o bobo foi-se vestir de fidalgo, mas apenas enfiou aquelas botas de verniz, começou a fazer caretas. Puseram-lhe suspensórios, e o colarinho, que quase não o deixava respirar; as mangas da sobrecasaca lhe ficavam tão apertadas que ele se via obrigado a manter os braços encolhidos, e parecia um gafanhoto.

Mas o que não tolerou foi que lhe pusessem luvas. Quando viram, ele estava tirando a sobrecasaca e arrancando o colarinho e a gravata, e jogando-os pela janela. Os sapatos de verniz foram dar num telhado.

- Adeus! Puxa! – gritou, ao ver-se livre de todas aquelas tolices. – Por que é que eu hei de andar contra o meu gosto?

A princesa, escondida atrás de uma cortina, não podia de tanto rir.

O rapaz foi à presença do rei e disse-lhe:

- Muito me agrada sua filha, porém mais me agrada andar a meu gosto. Comprometi-me a casar com ela se me vestisse de fidalgo, mas eu não sei o que fazem para andar com os pés que nem um arrocho, e enforcando-se, tão deitados para trás, que tem de lhes doer a caixa do peito. Prefiro voltar para onde está minha mãe: Lá eu ando como me dá na veneta, e, se ficar

aqui, terei de passar minha vida como um Menino-Deus quando está em retoque²⁵⁷.

Então o rei lhe deu duas mulas carregadas de ouro, e o bobo voltou para sua casa, onde o receberam muito contentes.

Como é de costume no caminhar das histórias populares, algumas modificações vão se processando. Os elementos que estão orbitando em volta da história recontada por AL, sob o título *Sua Alteza, a Divinha*, fazem-na contar a história assim: uma princesa arrogante e esperta só se casará com quem fizer três adivinhações que ela não adivinhe e que adivinhe as três que ela fizer. Depois de muitos terem morrido tentando vencer tal prova, Louva-a-deus, um homem meio tolo, que sempre carregava nas mãos um livro de orações, se propõe a realizar a tarefa imposta pela princesa. Vai ao palácio e desafia a princesa com adivinhas baseadas nos fatos que lhe aconteceram durante a viagem. A princesa erra todas e, já enfurecida, começa a sua réplica. O homem tolo vai acertando uma a uma, por um jogo de comentários enganosos. A princesa finalmente casa com o moço, deixa de ser arrogante e vive feliz até hoje.

Para observar a ação da força centrípeta, que mantém a versão de AL em contato com a tradição, convoca-se Sílvio Romero, Câmara Cascudo e Figueiredo Pimentel, e seus respectivos registros desta história (*O matuto João, A princesa adivinha, A princesa adivinhona*).

Sílvio Romero coloca tal história, em sua coletânea de contos populares, na sessão de histórias de origem européia. Figueiredo Pimentel, em *Contos da Carochinha*, não faz nenhuma separação dos contos e Câmara Cascudo coloca a história na parte destinada aos contos de adivinhação²⁵⁸. Apesar de, num primeiro momento, ficar-se inclinado a tomar a versão de AL como um conto pertencente ao domínio do maravilhoso, por desenvolver-se em um cenário de reis, corte e princesas, não há no conto nenhum elemento que justifique sua permanência nessa classe de histórias. Não há nesta versão o aparecimento de seres mágicos, nem o uso de objetos mágicos, tampouco uma motivação de ordem espiritual, como a busca do par ideal ou a realização no casamento, como é comum nos contos de fadas. SR usa como critério de divisão a possível origem dos contos, FP não explicita nenhum critério, CC se atém na natureza do conto, dando ênfase à adivinha como exercício de linguagem. Angela Lago

²⁵⁷ Parece que, para retocar e trabalhar sem dificuldade essas sorridentes esculturas que representam o Menino-Deus, as prendem por meio de um torno que lhes é aplicado por trás.

²⁵⁸ Câmara Cascudo, no prefácio dos Contos tradicionais do Brasil, assim define os contos de adivinhação: Riddles tales, ratselmarchen, Ji nigonongo de Angola. A vitória do herói depende da solução de uma adivinhação, charada, enigma, tradução de gestos, decifração da origem de certos objetos. A princesa casará com quem decifre um enigma proposto por ela. CASCUDO, Luís da Câmara. op. cit. prefácio.

não passa por essas questões, mas parece enfatizar a adivinha como exercício lúdico de linguagem (quem sabe, ampliando Câmara Cascudo!).

Nas histórias dos quatro escritores aqui considerados, o mundo se apresenta como reflexo da organização feudal: o monarca, os nobres e os pobres. A mobilidade social é admitida, uma vez que gente do povo pode se casar com uma princesa. A história enfatiza essa possibilidade, porque atributos maiores - a astúcia, a inteligência ou a ingenuidade -, alçam a personagem pobre ao patamar da nobreza. A nobreza de espírito compensa a falta de recursos econômicos. Todo o plano dessa história situa-se nas raias do real, embora a passagem rápida (e sintética) do conto popular deixe de explicar algumas coisas (como um grupo de homens famintos atira-se a um bando de urubus mortos, pensando serem galinhas, comem-nos e morrem imediatamente? Fato narrado por FP em sua versão da história).

A motivação básica da história é derrotar a princesa e casar-se com ela. A história se organiza em torno de mostrar como um sujeito, aparentemente pouco capacitado para essa tarefa, realiza a façanha. O texto de SR chega a dizer: *Ora!Disseram (sic), quando outros homens sábios não saíram-se bem, tu que é um pobre matuto e amarelo é que hás de casar com a filha do rei!* O tema da história quer demonstrar a superioridade da astúcia, mais pela espontaneidade ingênua, do que pela pretensão presunçosa. No mínimo, aproveitar os fatos cotidianos para codificá-los em charada (ou adivinhas) é atitude que reforça a criatividade como elemento capaz de dirimir a desigualdade social. E quem sabe, a vida extra-muros palaciano oferecesse muito mais elementos para a simplicidade do ordinário se manifestar? O banal, o corriqueiro, a vida simples é que parecem triunfar na vitória do tolo sobre a princesa. É a natureza vencendo a cultura?

O que motiva o arriscar-se do protagonista, nas histórias, é a possibilidade de ganhar a vida (SR); livrar-se dos maus-tratos da madrasta (FP); tentar a sorte (CC e AL). No fundo, parece que a motivação maior do protagonista é conquistar a admiração e o prestígio dos outros, conseguindo algo em que tantos outros haviam fracassado antes. O conflito é causado pela condição: para casar-se com a princesa é preciso resolver as charadas propostas. Também se pode pensar que o que determina a existência do conflito é o fato de ninguém considerar o protagonista apto a vencer as provas impostas (em SR há uma única charada para a princesa, em FP idem, em CC também, mas para ser resolvida em três dias).

A linguagem empregada nas narrativas firma-se na coloquialidade da fala oral. SR transita por um vocabulário por vezes mais arcaico (“Chamada a princesa e muito confiada em si e debicando o rapaz manda-lhe que proponha a sua adivinhação”); FP parece mais formal e mais preocupado com a correção gramatical (“Em vão Luísa tentou adivinhar o

enigma. Não o conseguindo, cumpriu a sua palavra desposando o Tolinho”); CC é o que mais explora uma linguagem matuta (“O rei ficou tão orgulhoso da prenda da princesa que disse dar a mão em casamento a quem dessa uma adivinhação e ele não destrinchasse em três dias”). Os autores fazem uso de algumas expressões populares de emprego corrente ainda hoje: ganhar a vida (SR), dando cabo (SR), pé de árvore (SR), entrou pela porta adentro (SR), ficar perdido de amores (FP), morrer de fome (FP), tocar-se para a cidade (CC), contar tudo direitinho (CC), lá pelas tantas (AL), por via das dúvidas (AL), não tinha a menor chance de...(AL), cair dura de raiva (AL). Além disso, as frases de AL são mais curtas (“Não era assim. E quem não conseguisse, forca!”).

As ações da história sucedem-se basicamente na mesma seqüência nos quatro textos: o rapaz sai de casa em direção ao palácio, percorre um caminho longo até o seu destino final, vai reparando em tudo o que acontece no caminho, vai se virando para satisfazer suas necessidades básicas, chega ao palácio, propõe as charadas, vence e se casa com a princesa. Enquanto SR começa o texto apresentando o moço tolo, FP, CC e AL iniciam seus textos levantando a situação-problema imposta pela personagem assinalada já no título da história. Só o título de SR coloca o moço na situação de protagonista (*O matuto João*). A história evolui numa seqüência lógica, que é reforçada, inclusive no texto da charada que o moço propõe à princesa. Em SR há um verso da charada que está fora da ordem dos acontecimentos. FP parece perceber isso e “ajeita” a narração para que o verso apareça na ordem dos fatos vividos pelo moço, de sua saída de casa até a chegada no palácio. Em SR e FP a história finda depois que o jovem apresenta sua charada e a princesa não consegue resolver. CC narra uma seqüência de episódios que não aparece em nenhum dos outros três: a princesa pede três dias para pensar; ela envia suas criadas para tentarem descobrir a resposta da charada seduzindo o rapaz; ela mesma vai tentar seduzi-lo e obtém as respostas; ela acerta a charada diante da corte, explicando cada um dos versos; o rei quer castigar o rapaz; a princesa é desmascarada pela astúcia do moço; a princesa se penitencia em público, eles se casam; vivem felizes.

As personagens apresentam ligeiras diferenciações entre os quatro textos mencionados. Em SR o moço (João) tem família; é pobre; a mãe dele é traiçoeira; ele é analfabeto, mas esperto; é chamado de amarelo, de matuto; é acompanhado por sua cadela chamada Pita; leva um pão envenenado pela mãe; parece-se com um repentista popular, por sua capacidade de fazer versos baseados na situação que viveu. Em FP ele tem nome (Zé Tolinho); é filho de um viúvo; é vítima dos maus-tratos da madrasta; leva um pedaço de pão envenenado pela madrasta; é acompanhado pelo seu cão, que se chama Pita; age

impulsionado por sua desgraça, por não ter nada a perder; também faz a charada em versos. Em CC o jovem é órfão de pai; vive com sua velha mãe; é amarelo, sabido, persistente, determinado (“não houve conselho que o arredasse desse desejo”); seu nome não é citado; não tem animal de estimação; não leva comida envenenada pela mãe na viagem; vive menos episódios na viagem de ida ao palácio; sua charada também é em versos, mas com menor número de versos; é agraciado com mais episódios depois de propor a charada, visto que a princesa tem três dias para resolver o problema. Em AL o moço não é tolo, tonto ou bobo; chama-se Louva-a-deus; tem como característica peculiar carregar sempre nas mãos um livro de orações; não é pobre; tem uma vaquinha como patrimônio; é solitário (a história não menciona nenhum outro membro da família do moço, como os outros escritores fazem).

Em todas as histórias aqui citadas, o personagem proponente das charadas é autoconfiante (até certo ponto; em AL seus comentários traduzem um receio, logo dissipado pela sorte), age com uma certa ousadia (propor a charada baseada no que aconteceu no caminho até o palácio), mas sem calcular muito suas palavras (e atos, talvez). AL evidencia isso nas reações do moço diante da dificuldade das adivinhas lançadas pela princesa. Esse anti-herói, que rouba o protagonismo da história (só SR lhe confere protagonismo no título) é astuto, esperto, muito ativo, determinado e persistente em todos os textos (um pouco desesperançoso em FP). Sua ingenuidade conquista a cumplicidade do leitor (da corte, idem) e representa a vitória do (aparentemente) fraco sobre o forte.

A princesa, que é contemplada com o título de três das quatro histórias (exceto em SR) não é, de fato, a protagonista da história. Mas é uma antagonista de cores carregadas, em AL. Ela é superficialmente caracterizada como esperta, imbatível, impiedosa, metida e mandona. Só em FP a beleza da princesa é destacada (e era o que bastava para enlouquecer seus pretendentes). Também em FP ela tem nome (Luísa). AL chama-a de Divinha (forma carinhosa de Diva). A princesa de FP é mais formal e cumpridora incontestemente de sua palavra. Em CC a princesa é inteligente e perspicaz, mas quem a oferece em casamento é o rei, é ele, inclusive, quem impõe a charada como condição para o casamento. O castigo para quem erra também é mais ameno em CC, apenas uma surra. Em SR e AL é a força. Em FP é a recusa da mão da princesa, tão linda que o castigo maior é não poder tê-la. Em todos os escritores, a princesa não se importa com a condição social do seu desafiador. O que importa, para ela, é mais o jogo do que o resultado.

O rei parece submisso aos caprichos da princesa, exceto em CC, em que age estimulado pelo orgulho das qualidades da princesa (inteligência e perspicácia).

O protagonista segue os seguintes passos em SR e FP: sai de casa com sua cachorrinha (Pita); perde-se nas montanhas; dorme numa campina; passa por um rio transbordante; vê um cavalo morto descendo o rio enquanto é atacado por urubus; pára para comer e testa o pão primeiro na cadela; a cadela morre; ele enterra a cadela (em FP o enterrar não chega a ser concluído); os urubus desenterram-na, comem-na e morrem; ele leva os urubus mortos; chega a uma estalagem para abrigar-se; os homens foragidos que estavam na estalagem roubam dele os urubus, comem-nos e morrem; ele se apropria de uma das espingardas dos mortos; retoma a viagem; fica com fome; vai caçar um bicho (*iampupé* em SR, macaco em FP) e acerta outro; faz fogo com madeira de santa-cruz e come a ave; bebe suor (de um cavalo ou o seu próprio); segue viagem e conversa com uma caveira (que não aparece em FP); encontra um burro cavando a terra; acha recipiente com dinheiro (botija ou panela); chega ao palácio; tentam movê-lo do enfrentamento com a princesa; faz a charada; ganha; casa-se com a princesa. O episódio do cavalo flutuando rio abaixo muda de lugar em FP, vindo quase no final da viagem do moço em direção ao palácio. Em FP ele chega ao palácio montado no burro que encontra no caminho. Nos outros textos ele chega a pé. Em CC o trajeto é quase o mesmo dos dois anteriores, só que o moço sai de casa armado (de uma espingarda, o que elimina mais adiante, o episódio de apoderar-se de uma arma dos bandidos na estalagem), caminha, sente fome, caça um veado, descobre que o animal está prenhe quando vai esfolá-lo, tira o couro do animal e segue viagem. A madeira que ele usa para assar a caça é de um velho altar que foi posto fora, a água que bebe na hora da sede é a que se acumulou nas folhas da macambira. O animal que desce o rio seguido pelos urubus é um jumento. Não há o episódio de desenterrar utensílio cheio de dinheiro. Não é imediatamente recebido pela princesa e tem que marcar o dia para a audiência (para a disputa). A princesa tem três dias para resolver a charada. Esta condição abre a possibilidade de que mais episódios sucedam-se na história. Os episódios das criadas da princesa tentando seduzir o moço para obterem as respostas da charada configuram uma outra história, uma história dentro da história. AL reduz a quantidade de ações e episódios no trajeto do protagonista. O que ele vive é, de modo geral, igual aos outros: quase come uma rosca envenenada pela vizinha (que não aparece em CC), mata a fome comendo ovos cozidos e a sede bebendo água de coco; e aí já chegou no palácio; testa a princesa e depois é testado por ela (fato que também não aparece em nenhum dos outros escritores).

As quatro histórias apresentam as seguintes polaridades principais: nobre-pobre; meio palaciano-meio rural; arrogância-esperteza. Não há repetições em bloco, como acontece com frequência no conto popular, em que, em geral, um acontecimento se repete três vezes. Só CC usa as três repetições como episódios, na tentativa da princesa arrancar a resposta do moço,

usando as criadas como armadilha. A história inicia com a saída do moço e culmina com o seu casamento, tudo como se fosse um ato contínuo. Só em CC o episódio das criadas é um corte que suspende temporariamente a história principal, para depois retomá-la na sala de audiência do palácio.

Todos os quatro textos da referida história desdobram-se mais ou menos pelo mesmo espaço, perfazendo um trajeto que vai da casa do jovem tolo, passando por montanhas, campina, rio estalagem, árvores e arvoredos, pasto, campo santo e palácio. Já se notam aí as polaridades em relação ao espaço: rural-urbano; espaço aberto-espaço fechado; natureza-civilização; vila-cidade; casa-palácio. O registro de SR é o que faz mais referências ao espaço; o de FP é o que faz menos referências. De todo modo, as referências espaciais são sempre generalizantes e, o caminho, a montanha, o rio, podem estar situados em qualquer lugar do mundo. SR é o único que nomeia o local da história (*Reino das Três Princesas*).

As referências temporais também são imprecisas: o costumeiro “Era uma vez” (CC e AL), o não menos usual “havia” (SR), e uma maneira diferente de iniciar a história: “Luísa era uma princesa que tinha tudo quanto podia haver de mais formoso. Quem a via, ficava perdido de amores” (FP). As expressões vagas em relação ao tempo se multiplicam: “**Um dia** saiu de casa com uma cachorrinha que sua avó lhe tinha dado e foi passear” (SR); “**Pretendentes sem conta**, todos os reis da terra, **apareceram**, pedindo-a em casamento” (FP); “**Depois** de muito caminhar, sentindo fome, procurou caçar e avistou um veado comendo” (CC); “**Na época de casar**, a Divinha resolveu os seguinte...” (AL). SR e AL são os únicos que fazem menção a diferentes momentos do dia: “O sol já pedia quando ele sentou-se debaixo de um pé de árvore para comer o seu pão...” (SR); “E, assim que começou a amanhecer, levou a rosca para o Louva-a-deus comer na viagem” (AL). Também uma pequena referência quantitativa aparece nas referências temporais de SR e CC : “No caminho soube que no Reino das três princesas havia uma grande festa e um casamento, dentro de quinze dias, com uma das filhas do rei, se alguém decifrasse uma adivinhação” (SR); “O rei ficou orgulhoso da prenda da princesa que disse dar a mão em casamento a quem desse uma adivinhação e ela não destrinchasse em três dias” (CC).

Ainda como cenário narrativo pode-se considerar o contexto das relações pessoais que estão em oposição nesta história: povo-rei; pretendentes-princesa; pobres-nobres; matuto-civilizado. Essas oposições, claramente definidas, colocam em destaque a astúcia (ou inteligência) como meio de ascensão social (casar com a princesa).

As representações simbólicas dessa história acabam girando em torno das relações de poder. De um lado situa-se tudo o que diz respeito a ser pobre, fraco, submisso, entregue à

sorte; do outro, o que diz respeito a ser nobre, poderoso, arrogante, cheio de caprichos. Os símbolos mais relevantes me parecem ser a casa (versus o palácio), os bichos dos quais o matuto está cercado (em oposição à corte que circunda a princesa). Há ainda a força (como castigo e condenação), a montanha (ou rio, como travessia), o pão envenenado (como veículo da traição) e a filha do rei (como recompensa).

A casa, que costuma ser associada a templo e à imagem do universo aparece de forma hostil nesta história, quase expulsando o matuto para a aventura (“...um rapaz, conhecido por Zé Tolinho, quis ver se obtinha aquele impossível. Filho de um viúvo que se casara em segundas núpcias, a madrasta maltratava-o. Era um desgraçado, tanto lhe fazia viver como morrer” – FP). A casa como símbolo feminino, com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio maternal²⁵⁹, não se configura neste registro e justifica o desejo do protagonista em deixar esse lugar que não lhe oferece nem consolo e nem abrigo. O palácio evoca a magnificência, o tesouro, o segredo; é a morada do soberano, o refúgio das riquezas, o lugar dos segredos, e simboliza tudo o que escapa ao comum dos mortais²⁶⁰. Como local de concretização do desejo de união com a princesa, o palácio representa ainda o produto e a origem da harmonia material, individual e social²⁶¹. Isto acaba se instaurando na história, com a concessão da mão da princesa.

Os animais podem simbolizar aí a companhia, as relações primitivas daquele que está longe da civilização. O cachorro é o companheiro por excelência do protagonista pobre e acaba morrendo em seu lugar. Ainda figuram nas versões apresentadas aqui os urubus, símbolos da morte que ronda o caminho do protagonista (presença que confere suspense à história). A imagem da morte ronda o matuto (e toda a história), na figura do cavalo morto, no pássaro caçado para comer, na caveira que fala, no burro que desenterra o tesouro escondido. Os animais, apesar de estarem ligados ao espaço rural do protagonista e comporem com ele o cenário, estão transpassados por uma carga negativa, ao figurarem mortos ou em vias de morrerem. Só AL parece explorar esse universo animal com uma aura de criação, de geração de vida (a vaquinha, os ovos de passarinho, o louva-a-deus).

A imagem da montanha, dizem os livros, “participa do simbolismo da transcendência”²⁶². Na história pode-se associá-la à transposição da barreira natural para elevar-se economicamente. Se ela é o encontro do céu e da terra, como dizem as obras de

²⁵⁹ CHEVALIER, Jean. op. cit, p. 197.

²⁶⁰ Idem, p. 679.

²⁶¹ Idem, idem.

²⁶² Idem, p. 616.

referência, é nessa narrativa a condição para o encontro do matuto (terra) com o céu (a princesa, a riqueza); sua ultrapassagem é o “objetivo da ascensão humana”²⁶³.

A força é o grande símbolo do poder nesta história. Como objeto que encarna a opressão imposta por um capricho, abre caminho também para construir a idéia de que quem tem cabeça, ou seja, astúcia e inteligência, escapa da força. A força é a arma que separa em pedaços, que dilacera; é a que humilha, a que torna pública a execução (carregar a cabeça cortada simbolizava apoderar-se da força e do valor guerreiro do adversário). Cortar a cabeça também está ligado à perda do esforço de ascensão ao céu; o homem com a cabeça decepada perde o lado espiritual, “ele não escala mais o eixo da terra na direção do pólo celeste, na direção de Deus”, mas dirige-se ao submundo animal e às tenebrosas regiões inferiores²⁶⁴.

O pão envenenado, que aparece em SR, FP e AL (na forma de rosca) é substituído por uma espingarda em CC. O símbolo mais sagrado desta história, ao mudar de condição (tornar-se pão envenenado) carrega o peso da traição, talvez para aumentar o valor do protagonista, que em seu trajeto heróico acaba por vencer primeiro as forças maternas. Ser envenenado pela própria mãe confere à história (fato que aparece sem nenhuma tentativa de explicação ou justificativa) uma carga mítica (Medeia?!). O alimento essencial (o pão) é também veículo da morte, é o pão da morte (ao contrário do pão da vida, o Cristo eucarístico). A falta do pão, diz Chevalier, comporta “a noção de pureza e sacrifício”²⁶⁵, que condiz com as características do protagonista da história.

Diz o dicionário de símbolos de Chevalier que “a filha do rei é concedida ao herói, como recompensa por sua audácia e coragem”²⁶⁶. Nesta história ela não é “símbolo da proteção inesperada”²⁶⁷, mas obter a concessão para casar-se com ela, conquistada com inteligência e coragem faz dela, enfim, a ameaça (não obtê-la) e a salvação (desposá-la).

A voz que narra essa história, como de costume, é uma voz evocativa de fatos passados; está situada fora da história, viu tudo acontecer: “Havia um homem de nome Manuel, casou-se com uma mulher chamada Maria e tiveram um filho que se chamou João” (SR); “Saiu de casa, em companhia de uma cachorra chamada ‘Pita’, levando um pedaço de pão, que a madrasta lhe dera” (FP); “Era uma vez um rei que tinha uma filha muito inteligente e perspicaz. Quando se pôs moça não havia problema que ela não decifrasse nem pergunta

²⁶³ Idem, idem.

²⁶⁴ Idem, p. 152-3.

²⁶⁵ Idem, p. 682.

²⁶⁶ Idem, p. 428.

²⁶⁷ Idem, p. 429.

que ficasse sem resposta” (CC); “Mesmo assim apareceram quatro pretendentes. Nenhum teve sucesso. Lá se vão: rei, soldado, capitão, ladrão” (AL).

Não há alusão direta ao destinatário inscrita nos textos dos folcloristas citados, como há nos textos orais que vão se tornando literários. A relação do narrador com o tempo do relato revela distanciamento e se limita à exposição cronológica. Não há interrupções para qualquer explicação, não há tomada de posição em relação aos acontecimentos e a narração é quase que inteiramente factual: “Logo que ele deu do pão à cachorrinha, ela expirou. Muito sentido com isto, ele pegou-a nos ombros, e os urubus começaram a atrapalhá-lo” (SR); “Sentindo fome, estava para trincar o pão, quando se lembrou que a madrasta podia tê-lo envenenado. Para experimentar deu-o à cadelinha, que caiu morta no mesmo instante” (FP); “Depois de muito caminhar, sentindo fome, procurou caçar e avistou um veado comendo. Foi devagar e largou-lhe um tiro que o matou. Indo esfolar verificou que era uma veada com uma veadinha no ventre. Tirou o couro e seguiu viagem” (CC); “Lá pela terceira montanha, sentiu sede. Não havia rio por perto. Viu um coqueiro, subiu no (coqueiro), apanhou um coco e tomou água de coco. Foi então que começou a se preocupar. Tentou lembrar as adivinhas que conhecia, mas nenhuma parecia bastante difícil para a princesa. E...ele já estava entrando no palácio...” (AL). A voz narrativa possui uma certa imprecisão e formalidade, mesmo quando assume o discurso direto: “Ora! Disseram, quando outros homens sábios não saíram-se bem, tu que é um pobre matuto e amarelo é que hás de casar com a filha do rei!” (SR). Os outros dois escritores (FP e CC) quase não exploram o discurso direto, o que, confere mais poderes à voz narrativa. Mas, por outro lado, o narrador de FP surpreende deixando escapar um ligeiro envolvimento com a história: “Estava a enterrar o **pobre** animalzinho, e ia pô-lo no buraco que cavara, mas não teve tempo: uma nuvem de urubus desceu, e alguns mais ousados, devoraram-na de pronto. Sete mais esfomeados, morreram”. Os narradores de FP e CC só dão voz ao protagonista quando ele propõe a adivinha em forma de poema, no final da história, como em FP: Eu saí com massa e Pita/ A massa matou a Pita;/ e Pita matou a sete,/ Que também a três mataram,/Das três a melhor colhi,/E atirando no que vi,/Fui matar o que não vi.../Foi com a madeira santa/Que cozinhei e comi;/bebi água, não do céu;/Um morto vivos levava;/E o que os homens não sabiam,/Sabia um simples jumento.../Decifre pra seu tormento...”. FP usa os mesmíssimos versos de SR, mas muda a palavra final tormento para tamento. Em CC o poema-advinha do protagonista é mais conciso: “Atirei no que vi/Fui matar o que não vi./Foi com madeira santa/Que cozinhei e comi./Bebi água não do céu.../Um morto vivos levava/O que me serve de assento/Acerte, para seu tormento. Já AL transforma esse poema-advinha em três adivinhas, separadas: O que é o que é...”depois de morto, um

coitado matou sete, bem matado/ Outros sete caíram na manta. Cozinhei em palavra santa./ Entre o céu e a terra encontrei, já na vasilha, a água que tomei”.

As intertextualidades mais evidentes nos contos populares costumam ser perceptíveis no modo como o texto que veio cronologicamente depois repete (ou continua) o texto que lhe serviu de base e que quase sempre lhe é anterior. Assim, *A princesa adivinha* de FP (1894) está baseada em *O matuto João*, de SR (1875), e *A princesa adivinhona*, de CC (1946), nos dois anteriores, embora as afinidades de CC com SR pareçam maiores. Mas, evidentemente essas versões são ecos de outras versões anteriores, e estão em diálogo permanente com o legado dessas histórias, que *Dona Benta* chama de engenhosas²⁶⁸. Lobato também reconta esta história em *Histórias de Tia Nastácia*, com o título de *João Esperto*, e bem se sabe que Lobato, no que tangia a histórias populares, recorria com frequência a SR. O texto de Lobato preenche algumas lacunas do texto de SR (a informação, por exemplo, de que a mãe do moço era muito má, para justificar o pão envenenado). Por outro lado, FP tem um outro conto, *O doutor Grilo*, que aparece em 1896 em *Histórias da Avozinha*, no qual figuram também as adivinhas que vão ser aproveitadas pelos contos populares, inclusive no de AL. Parece-me curioso que algumas das adivinhas e mesmo o nome do protagonista de FP apareçam em *O bobo das adivinhas*, da escritora da Costa Rica, Carmem Lira, obra posterior a do escritor brasileiro. Vale lembrar que as coletâneas de contos populares na Espanha, comuns desde o século XIII, com as coleções orientais (indianas e árabes), se propagaram nos séculos seguintes e sempre tiveram uma grande acolhida por parte dos leitores²⁶⁹. Destas coletâneas, uma das mais famosas é a de Aurélio M. Espinosa, *Contos populares espanhóis*, publicada em 1923, em três volumes. Nesta coletânea, que é uma imponente recopilação dos folcloristas do século XIX, está o conto *El acertijo*, bastante popular em toda a Espanha, e que pode ter chegado até nossos folcloristas via coletâneas portuguesas. As coletâneas espanholas do século XIX também tomaram de empréstimo a coletânea portuguesa de Leite de Vasconcelos, dentre outras que reúnem centenas de contos populares.

A mãe malvada que prepara um pão para envenenar seu próprio filho em viagem também traz ressonâncias de outras tantas histórias, em que a comida é instrumento para eliminação dos indesejados. A história de envenenamento pela comida, mais popular de todas, talvez seja a *Branca de Neve*, vítima temporária de uma maçã envenenada.

Estas histórias têm declaradamente o compromisso de fazer a felicidade do protagonista. E o desenlace mais típico é o casamento. Neste conjunto de histórias não é

²⁶⁸ LOBATO, Monteiro. *Histórias de Tia Nastácia* (32ª ed.). São Paulo, Brasiliense, 1994. p. 42.

²⁶⁹ Prólogo de *Cien cuentos populares españoles*. op. cit, p. IX a XII.

diferente: SR, FP, CC e AL encerram o conto com o casamento. Só quem menciona o “foram todos muito felizes” é CC. AL prolonga um pouquinho a história para além do casamento e termina com um “vivem até hoje muito felizes”. O impacto da exemplaridade quase sempre guardada para eclodir claramente no final da história popular, neste conjunto de histórias, não só premia o matuto, como enfatiza o valor da astúcia, da esperteza sobre a arrogância e o capricho. E ainda pode fazer ponte com a expressão “só tem cara de bobo, mas não é”. É inegável que a aparência das coisas é questionada nestas histórias, e o humor torna-se o fio condutor das histórias. Mas esse humor só se deflagra mais fortemente ao final da história, pois durante o trajeto até o palácio, as ações vividas pelo protagonista quase o configuram como um grande azarado. Tudo, claro, preparando a cartada final. Outro elemento importante para o desenlace e para a exemplaridade que a história deseja sublinhar está exposto na fala do narrador: “Ia reparando em tudo quanto via pelo caminho” (FP); “João fez reparo naquilo e seguiu o seu caminho” (SR), - elemento que é a chave de toda a história. A ciência do cotidiano, do dia-a-dia é que faz do protagonista um sábio, um vencedor.

Mas agora a força centrífuga afasta as outras versões dessa história para que o pesquisador possa olhar apenas a versão de Angela Lago, citando dentro da mesma pauta de leitura proposta para as histórias anteriores, só o que for modificação introduzida por ela com *Sua Alteza, a Divinha*. A terra, elemento deste capítulo, misturada aos solos irrigados por outros autores, e adubada pelo tempo de propagação do conto popular em seu trajeto para escapar do soterramento, devolve outro conto, que por fim, é o mesmo.

Em AL, a história da princesa que é craque em adivinhar, apesar de manter-se no universo dos contos de fadas, está mais para conto de usos e costumes, uma vez que não há nenhum tipo de auxílio mágico, de objetos ou pessoas. A aura de conto de fadas se mantém na história até o fim, com o casamento da princesa como coroamento do esforço do jovem matuto ao submeter-se aos caprichos da moça. Em AL o cotidiano parece se instaurar com mais clareza. As ações da história parecem mais condizentes com os tempos atuais.

O protagonista de AL é movido por uma certa ambição, ainda que dissimulada, em enfrentar a princesa para aumentar seu patrimônio, e quem sabe, testar-se. O tema passa, evidentemente, pela defesa da esperteza, astúcia e certa ingenuidade sobre a presunção, arrogância e abuso de poder. AL explora o tema da ganância, da inveja, da traição introduzindo a personagem “vizinha”.

Todos os percalços do protagonista até chegar ao palácio funcionam como pequenos conflitos ou impedimentos a serem vencidos: alimentar-se (e livrar-se da rosca envenenada);

proteger-se da chuva, matar a sede. A satisfação das necessidades básicas do personagem parece estar aí para representar a natureza, o primitivo, o rústico.

A mescla que AL faz entre palavra e desenho, neste livro em especial, beneficia-se de uma estrutura bastante explorada na literatura infantil, a carta enigmática, que consiste em colocar desenho substituindo a palavra. A decifração que o desenho no lugar da palavra exige, de algum modo vai preparando o leitor para a decifração das adivinhas. A linguagem de AL também é muito mais próxima de nosso tempo; e ela usa e abusa de expressões orais, como “antes de mais nada”, “supercontente”, “lá pelas tantas”, “por via das dúvidas”, “sentiu um aperto no (coração)”. Além disso AL explora mais o diálogo em sua versão e a réplica da princesa surge na história, em forma de charadas propostas também por ela.

AL diminui as ações do protagonista a caminho do palácio, ou faz o texto encurtar caminho, concentrando o trajeto em apenas três momentos, pontuados todos pela ultrapassagem de uma montanha. Uma novidade introduzida por AL é o patrimônio que o protagonista possui (a vaquinha) e que deixa aos cuidados da vizinha. Depois do casamento, a história não acaba e ele volta para buscar sua vaquinha. No mais, o trajeto da história resume-se aos seguintes passos: o moço toma conhecimento das exigências da princesa; ele sai de casa; vai em direção ao palácio; vive um aventura de três episódios (a rosca envenenada, os ovos de passarinhos, a água de coco); chega ao palácio; enfrenta a princesa; vence todas as provas; casa-se com a princesa; volta para buscar a vaquinha; a vizinha cai dura de raiva e de inveja.

O protagonista de AL é vaidoso (quer chegar limpo ao palácio); é mais seguro de si (carrega sempre um livro de orações, que talvez lhe confira poderes ou lhe encha de fé); é conhecido pelo nome de Louva-a-deus; é mais espontâneo (ou ingênuo); é solitário (a família dele não é mencionada, como nos outros autores) Apesar desse personagem representar o roceiro, matuto, aquele que tem cara de bobo, a autora relativiza o estereótipo (não é tonto, tolo ou bobo, talvez ingênuo). Na condução da história, AL faz uma passagem mais rápida, um corte que me parece um pouco brusco: o texto menciona que o rapaz está entrando no palácio, que resolveu então fazer três adivinhas do que lhe havia acontecido na viagem e já aparece ele fazendo suas três adivinhas, todas de uma vez (sem nem aparecerem às tentativas de resposta da princesa). As perguntas que ele propõe se dão sob a forma de adivinhas e não de charadas em versos, como nas versões examinadas, e as adivinhas da princesa aparecem na história (em Câmara Cascudo as adivinhas aparecem, mas são feitas pelo rei).

O movimento ternário do conto popular parece mais bem desenhado em AL: três coisas de um lado, três do outro; três adivinhas dele, três adivinhas dela. Nessa oscilação

pode-se ainda juntar os três episódios da viagem do protagonista, os pretendentes eliminados, os três objetos que a princesa usa. A oscilação dos pólos (ele e ela) gera um equilíbrio geométrico.

O protagonista de AL é mais sensível, e aparecem os seus sentimentos (que por sinal, são sua salvação) e os seus comentários enganosos, que viram respostas certas. O narrador no texto da escritora parece torcer pelo protagonista.

A maior representação simbólica no texto de AL pode ser vista em duas coisas pertencentes ao protagonista: o livro de orações e a vaquinha. O livro de orações parece ser o que lhe confere proteção, salvação (e ainda é usado para fazer fogo e cozinhar os ovos de passarinho). Imagens de nascimento e criação parecem rondar a versão de AL, nos ovos de passarinho, na vaquinha, no pão (rosca). O livro, símbolo da ciência e da sabedoria, aquele que reúne as respostas divinas, símbolo do universo²⁷⁰ sinaliza, desde o início da história, que o seu possuidor é um vencedor. Em uma comparação do livro com o coração, pode-se pensar que o livro de orações dessa história ardeu nas chamas para alimentar um outro amor, um novo amor, entre o Louva-a-deus e a princesa, finalmente domada. A presença do inseto louva-a-deus (que para os chineses era o triplo símbolo da vida, da morte e da ressurreição²⁷¹) no lar significa promessa de felicidade, segundo a simbologia popular. AL é que parece adivinhar os anseios do povo! Os insetos voadores, (e aqui está o louva-a-deus) são associados às estrelas na Guatemala²⁷², o que é uma boa imagem para o personagem simples dessa história. Outros elementos na história de AL estão carregados de simbologia: a vaca e a cor roxa. A vaca é o símbolo da terra nutriz, a mãe do sol, o corpo de Deus (no Egito). Fertilidade, riqueza, renovação estão contidos na representação da vaca. Nessa história de AL, as virtudes da natureza (também contidas na simbologia da vaca) ganham espaço de convívio com as virtudes da sabedoria. A cor púrpura, que pode simbolizar o princípio da vida, mas também o domínio da infelicidade, da raiva, da inveja, dizima a vizinha que “caiu dura e roxa de raiva e inveja”, a morte e a vida se transmutando uma na outra.

A traição parece ser o elemento intertextual mais forte em AL, e talvez pelo ligeiro toque cristão, contido no objeto que o personagem Louva-a-deus carrega (um livro de orações) possa-se pensar em Caim, e no impulso de morte contido na traição (e na criação). Certamente esse assunto faria desfilar diante do leitor uma infinidade de histórias sobre a revolta narcísica do homem contra o criador. Mas que fique aqui apenas o registro da

²⁷⁰ CHEVALIER, op. cit. p. 534-5.

²⁷¹ Idem, p. 478.

²⁷² Idem, p. 507.

possibilidade. Diz o dicionário de mitos literários: o ódio de um irmão, o derramamento de sangue, a agonia e as andanças do culpado, a proliferação da violência constituíram uma surpreendente parábola, sempre presente nas literaturas ocidentais²⁷³. O pária continuará provocando muitos dilúvios. No terreno das absorções e transformações de outros textos, pode-se citar o grande aproveitamento que AL faz dos textos de FP (*O doutor Grilo*) e Carmem Lira (*O bobo das adivinhas*).

O desenlace proposto por AL tem um espraçamento até os dias de hoje. A história estende-se para o presente ao dizer: “vivem até hoje muito felizes. A Divinha, o moço bonito do seu coração e a vaquinha.” É possível considerar também que o retorno do moço para buscar o que lhe pertence (a vaquinha que estava com a vizinha) tenha um quê de punição. Além de reforçar, como exemplo, que a determinação, a confiança e a astúcia - temperadas com a simplicidade e um toque de ingenuidade -, podem vencer a arrogância, a intransigência e o poder. O exemplo é amenizado, ou pelo menos fica menos autoritário porque é apresentado pelo viés do humor. Não se pode deixar de mencionar a ousadia da autora ao usar no texto a palavra merda (“ninguém sabe que eu sou um adivinhador de merda!”). Ainda hoje, no âmbito desta literatura dirigida às crianças, a língua escrita lida com alguns tabus e algumas hipocrisias (falar pode, escrever não!?), que a impedem de lidar (e registrar) naturalmente os usos da linguagem.

A terra agora devolve o que esteve adubando o seu solo. As propriedades da terra fértil estarão contidas nos seus frutos, gestados primeiro na escuridão, para em seguida, apinharem-se nos galhos da árvore das histórias.

4.1.3 A POÉTICA DO SEGREDO NA BRINCADEIRA DE ENGANAR A MORTE

A terra que protege é a mesma que enterra ou a que se deposita em camadas. Pela ação do tempo vira caverna e esconderijo, antro e gruta, para abrigar o que quer isolar-se ou manter-se longe da luz e da curiosidade alheia. Confinar a morte numa gruta, cercá-la de terra, talvez seja a melhor maneira de mantê-la resguardada e imersa numa aura de repouso e mistério. Mistério, diga-se, sempre palpável: para a morte e para o monstro há sempre uma gruta!

No território mágico da vida nas profundezas da terra, destaca-se o tema da vida após a morte, regida e comandada por seres poderosos e aterrorizantes, donos de uma potência que ignora posição social, nacionalidade, condição econômica, ofício e tudo o mais. A casa da

²⁷³ BRUNEL, Pierre. Dicionário de mitos literários. Rio de Janeiro, José Olumpio, 1997. p. 138.

morte, escondida na terra, no meio de rochedos, evoca feitiços e feiticeiros, ignora o tempo, derrama sombras.

Os contos populares lidam com a imagem e com a geografia da morte de maneira bastante peculiar. Ela pode vir das profundezas do inferno, do fim do mundo, de algum lugar impreciso. Ela pode mostrar-se como uma sombra, um esqueleto, um animal, um monstro. As maneiras de representar a morte também sofrem a ação do tempo, e se adaptam às imagens, algumas vezes catastróficas, de cada época: a personificação da tirania, a encarnação de doenças, a expressão da guerra, o resultado da ação terrorista, mais recentemente.

No mundo cristianizado, o tema da morte deu origem a uma série de contos populares e foi tão explorado, que alguns pesquisadores vêem aí a existência de um ciclo, denominado, por vezes de ciclo da morte²⁷⁴. Outros ainda colocam tais contos na categoria dos contos religiosos. É nesta categoria que estão as personagens que figuram quase que obrigatoriamente nestes contos: Jesus Cristo (às vezes na forma de Menino Jesus), São Pedro, e um ou outro apóstolo, sempre em episódios de inter-relações com os homens comuns. Em geral, os contos situam-se à época em que Jesus andava pelo mundo, ou quando de suas descidas à Terra, ou ainda quando da subida dos mortos ao Céu. O grande companheiro de Jesus Cristo nas aventuras terrestres é quase sempre São Pedro, que em muitos casos é uma personagem astuta, sagaz e digna, e em outros casos, tola, medrosa e ranzinza, mas sempre perdoado pela tolerância de Jesus Cristo. Nos contos populares andaluzes é grande a semelhança de São Pedro com Sancho Pança²⁷⁵. Seja na figura de discípulo ou de santo, São Pedro exerce nos contos populares, talvez por ter sido o primeiro papa da igreja católica, a função de porteiro do céu. Deixar alguém entrar no Céu ou barrar sua entrada é decisão confiada a ele ou embaixada intermediada por ele, nos contos populares. Durão ou justo, ele acaba sendo enganado pela astúcia maior de quem quer redimir seus pecados no Céu! Em linhas gerais, essa trama se repete nos contos populares. Também presente na tradição asturiana ou andaluza, os contos populares em que figuram Jesus Cristo e São Pedro em andanças pelo mundo, assumem, por vezes, um caráter picaresco e humorístico, e pertencem à tradição das personagens chamadas Juan Soldado. No registro que faz o pesquisador espanhol

²⁷⁴ Câmara Cascudo usa esta divisão em *Contos tradicionais do Brasil*. Lindolfo Gomes abre um capítulo inteiro para as lendas populares religiosas e chega a reconhecer a existência de um ciclo de São Pedro, no volume II dos seus *Contos populares*.

²⁷⁵ Câmara Cascudo, no *Dicionário do folclore brasileiro*, menciona que “Rodrigues Marin recolheu na Espanha, ‘cinco contezuelos populares andaluzes’, onde São Pedro é uma encarnação simplória mais desembaraçada de Sancho Pança”. op. cit. p. 701.

Antonio Rodríguez Almodóvar²⁷⁶, esses contos aparecem com os títulos “Juan Soldado” e “Juan Soldado, Cristo y San Pedro”. No primeiro conto, com sua astúcia, Juan Soldado obtém de Cristo o poder de aprisionar em um embornal tudo o que quiser, inclusive Satanás e São Pedro que ao final, não quer deixá-lo entrar no Céu. No segundo conto, Juan Soldado em vez da glória celeste, pede a Cristo, em sua última oportunidade de clemência, uma pereira que prenda todos que subirem nela, um porrete, que sob seu comando, bata nas pessoas, e um saco cheio de ouro, que só se abra e se feche sob seu comando. Na hora da morte, os demônios não conseguem levá-lo para o inferno, por causa de seus objetos mágicos, nem tampouco querem deixá-lo entrar, quando este, de tão velho, voluntariamente decide bater às portas do inferno. Usando ainda um dos objetos para enganar São Pedro, Juan Soldado consegue instalar-se no Céu. Também na tradição italiana o episódio está registrado, como nos conta Ítalo Calvino, em *A morte no frasco*²⁷⁷:

“Havia um estalajadeiro rico e generoso que pôs uma tabuleta do lado de fora: “Quem entra na minha estalagem come de graça.” As pessoas se aglomeravam da manhã à noite, e ele dava de comer a todos de graça. Certa vez, aconteceu de passar por aquela aldeia o Mestre, com seus doze apóstolos. Leram a tabuleta, e são Tomé disse:

- Mestre, se não vejo com meus olhos e não toco com minhas

mãos, não acredito. Entremos nesta estalagem.

E Jesus e os apóstolos entraram. Comeram, beberam e o estalajadeiro os tratou como senhores. Antes de ir embora, são Tomé lhe disse:

- Bom homem, por que não pede uma graça ao Mestre?

Então o estalajadeiro disse a Jesus:

- Mestre, aqui no pomar, tenho uma figueira da qual jamais

consigo comer um figo. Logo que amadurecem, os rapazes trepam na árvore e comem todos. Agora, gostaria que me concedesse a graça de que quem subisse na árvore, não pudesse descer sem minha permissão.

- Que lhe seja concedida! – disse o Senhor e benzeu a árvore.

No dia seguinte, o primeiro que apareceu para roubar figos ficou pendurado na árvore por uma das mãos; o segundo ficou dependurado por um pé; o terceiro não conseguia tirar a cabeça de uma bifurcação de galhos.

²⁷⁶ ALMODÓVAR, A. R. *Cuentos al amor de la lumbre*. Madrid, Alianza Editorial, 1999. O conto *Juan Soldado* está no primeiro volume, páginas 298-306. O conto *Juan Soldado, Cristo y San Pedro* está no segundo volume, páginas 39-44.

²⁷⁷ CALVINO, Ítalo. *Fábulas italianas*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo, Companhia das Letras, 1992. p. 353-355.

O estalajadeiro, quando os viu, fez-lhes um grande sermão e depois os deixou descer. Os mocinhos da região, ao saber das virtudes daquela árvore, mantiveram-se a distância; e o estalajadeiro pôde comer seus figos em santa paz.

Passaram-se anos e anos. A árvore estava velha e não dava mais frutos. O estalajadeiro chamou um lenhador e o mandou derrubar a figueira. A seguir lhe disse:

- Seria capaz de me fazer um grande frasco com o tronco desta

árvore?

E o lenhador lhe fez o frasco. Esse frasco conservava a virtude da árvore, ou seja, quem entrava nele não podia sair sem a permissão do estalajadeiro.

Também o estalajadeiro ficara velho, e um dia a Morte veio buscá-lo. Ele disse:

- Por favor. Podemos ir. Contudo, ouça uma coisa, Morte, antes deve me fazer um favor. Tenho este frasco cheio de vinho, mas há uma mosca dentro dele e tenho nojo de bebê-lo. Entre nele para retirar a mosca, assim poderia beber um gole antes de ir embora com você.

A Morte disse:

- Se é só isso! – E entrou no frasco.

Então o estalajadeiro colocou a rolha no frasco e falou:

- Agora está aí e aí ficará.

Com a Morte fechada e tampada, não morria mais ninguém no mundo. E por toda a parte se via gente com a barba branca até os pés. Os apóstolos, vendo aquilo, começaram a pôr pulga atrás da orelha do Mestre, até que o Mestre se decidiu a ir falar com o estalajadeiro.

- Meu caro – falou-lhe -, acha que é coisa que se faça manter a Morte presa durante tantos anos? E esses pobres velhos decrepitos que têm que seguir vivendo sem nunca poder morrer?

- Mestre – disse o estalajadeiro -, quer que liberte a Morte?

Prometa-me que me mandará para o Paraíso, e eu destampo o frasco.

O Senhor refletiu um pouco. “O que faço? Se não lhe concedo a graça, quem sabe quantas complicações não me aparecerão!” E lhe disse:

- Que seja concedido!

Então o frasco foi aberto e a Morte foi libertada. O estalajadeiro foi mantido vivo ainda alguns anos para merecer o Paraíso, e depois a Morte voltou para buscá-lo.

Além de muito conhecidos na Europa, os contos de São Pedro ou de uma personagem astuta que acaba enganando a Morte figuram em diversas coletâneas, também como

pertencentes ao ciclo de São Pedro. Estas histórias, segundo nota de Câmara Cascudo²⁷⁸, aparecem na Estônia, Finlândia, Flandres e outros tantos lugares. Os motivos se misturam, se fundem, se dividem, e até dão origem a outras histórias. É no mínimo curiosa a informação de que o ato de julgar se o morto habitará o céu ou se permanecerá no inferno, ação básica na trama dessas histórias do ciclo da morte ou do ciclo de São Pedro, não é uma herança só cristã. Já no Egito a prática era corrente. Na presença de figuras mitológicas, como Anúbis, o deus Osíris e seus quarenta e dois assistentes, a deusa Mâit (deusa da Verdade), dentre outros, fazem-se confissões, pesa-se na balança o coração e chega-se ao resultado, que definirá o local que abrigará a alma²⁷⁹. Este é o núcleo de muitas histórias populares. É desta prática que advém uma série de contos.

A versão de Angela Lago para um dos contos que integra o ciclo de histórias de São Pedro aproxima-a de todo o legado anterior dessas histórias. Há uma força que mantém a nova versão próxima das anteriores, que já chamei aqui de força centrípeta. É assim que Angela revela a história, em *De morte!*: O Menino Jesus desceu à Terra, para brincar, acompanhado de São Pedro. Um velhinho, que vinha passando, atende ao apelo para jogar uma partida de futebol com o Menino Jesus e é brindado com o direito de fazer três pedidos. Ele pede para ver a Morte de frente, quando chegar a sua hora; pede para que todo aquele que encostar em sua cama fique grudado e só se desgrude com o seu consentimento; e que aconteça a mesma coisa com quem sentar na sua cadeira. A cada pedido, São Pedro, protestando, sugeria, em vão, ao bom velhinho, que pedisse o Céu. Os pedidos são concedidos. Um dia, a Morte vem buscar o velhinho e ele tenta convencê-la de que ainda não era hora, até que ela permite que ele reze um Padre Nosso. A reza era tão comprida e demorada, que a Morte sentou-se pra descansar e ficou grudada na cama. Depois de muita negociação, o velho permite que a Morte se solte, e que só volte depois de 20 anos, além do trato de aparecer do lado esquerdo da cama de quem for morrer e do lado direito de quem for viver. Com isto, o velho espalhou a notícia de que agora era médico e quando ia ver os doentes, lá estava a Morte, do lado direito ou esquerdo, conforme o combinado. Ganhou muitos presentes e pôde continuar a vida, usufruindo do bom e do melhor. Depois de 20 anos, a Morte, ressabiada, manda o diabo buscar o velhinho. O diabo também fica preso, só que na cadeira do velho, já que havia sido prevenido pela Morte de que a cama era enfeitiçada. Com

²⁷⁸ Contos tradicionais do Brasil. p. 175.

²⁷⁹ Câmara Cascudo, no seu *Dicionário do folclore brasileiro* faz o seguinte relato: A alma era levada ao tribunal por Anúbis e pela deusa Mâit (a Verdade) até a presença de Osíris e seus quarenta e dois assistentes. Depois da confissão negativa da alma, Anúbis punha na balança o seu coração e Mâit noutro prato o seu emblema, uma pena, e dava uma pancada para aliviar o peso do coração. Tôt dizia o resultado. CASCUDO, Câmara. Dicionário do folclore brasileiro (9ª ed.). Rio de Janeiro, Ediouro, sd. p. 62.

o diabo preso, começa a faltar trabalho para advogados, polícia, juiz. Já sem forças para agüentar as ações do velho, que a pretexto de vingar-se do tratamento que o diabo dispensava aos outros no inferno, jogava-lhe água fervendo, esconjura a Morte. Obrigada a aparecer, a Morte finalmente consegue levar o velhinho, que a essa altura já se sente muito cansado e descadeirado. Mas o velho só liberta o diabo diante da promessa de que ele não vai querer vê-lo nunca mais. Já na porta do Céu, o velhinho depara-se com São Pedro, que não permite que ele entre porque ele não pediu o Céu naquela ocasião, quando teve a chance. Mas como o diabo também não queria ver o velhinho nem pintado de ouro, São Pedro não teve outra alternativa senão deixá-lo ficar no Céu, feliz, até hoje.

A força centrípeta da versão de Angela Lago só se configura na comparação de seu registro com o dos folcloristas já apontados anteriormente²⁸⁰. Para a versão que ela chamou de *De Morte!* os elementos estruturais e estilísticos, se apresentam da forma que se segue.

Apesar de Teófilo Braga, Figueiredo Pimentel e Câmara Cascudo terem usado diferentes maneiras de classificar o conto em questão, *De Morte* pode ser um conto híbrido, já que mistura características que o colocariam no terreno do conto maravilhoso e outras que o colocariam no território dos usos e costumes. Em Teófilo Braga o conto está na parte destinada aos “contos de fadas e casos da tradição popular”, e ainda mais especificamente na seção dos “casos e facécias da tradição popular”. Em ambas as classificações se preserva o elemento maravilhoso na figura da morte com poderes mágicos, embora na versão de Braga só haja parte da versão de AL. A versão de Braga também enfatiza a graça e a zombaria, elementos fundamentais da facécia. Câmara Cascudo coloca o conto no ciclo da morte, mas sua classificação nada diz da natureza do conto²⁸¹. A versão de Angela Lago está mais próxima do registro que faz Figueiredo Pimentel. Os episódios do conto de AL estão quase todos no registro de FP, embora a maneira de contar seja diferente. Mas em FP não há nenhum tipo de divisão dos contos, como nos outros dois escritores já citados. No prefácio e dedicatória do livro *Contos da Carochinha*, cuja primeira edição foi publicada em 1894, o

²⁸⁰ De acordo com os critérios adotados para este trabalho, os folcloristas que servirão de comparação para a leitura da versão da autora em questão são: Teófilo Braga (1883), em substituição a Silvio Romero, já que eram contemporâneos e influenciaram-se mutuamente; Figueiredo Pimentel e Câmara Cascudo. A substituição de Silvio Romero deve-se ao fato de ele não ter registrado tal conto em sua coletânea *Contos populares do Brasil*.

²⁸¹ Câmara Cascudo na tentativa de sistematizar os contos em *Contos tradicionais do Brasil*, utiliza os “motivos” como critério principal. Sua divisão compreende: contos de encantamento, de exemplo, de animais, facécias, religiosos, etiológicos, demônio logrado, de adivinhação, natureza denunciante, acumulativos, ciclo da morte e tradição. Sem entrar no mérito da validade de tal divisão, parece-me curioso que *O compadre da morte*, para estar alocado na categoria Ciclo da morte, tenha a seguinte explicação: “nos contos em que aparece o diabo, este perde, infalivelmente. A Morte, ao contrário, vence. Debalde o homem procura enganar, utilizando todos os recursos da inteligência, o pagamento fatal de dívida. Como estes contos têm assunto típico, inconfundível, seria lógico o Ciclo” (op. cit. prefácio). Ele fala em contos, em ciclo, mas registra apenas um conto! Este mesmo conto poderia estar em outras categorias, como facécias, religiosos, demônio logrado.

autor diz claramente que a obra destina-se à criança, e tem deliberadamente a intenção de ser útil, de narrar contos morais e de contribuir para despertar no leitor sentimentos do bem, da religião e da caridade. Os contos de FP, organizados com tal propósito, estão todos misturados, desde os clássicos contos de fadas, traduzidos do francês, espanhol, italiano, alemão e inglês, até contos colhidos diretamente da tradição oral, contados ao modo do autor, numa linguagem que ele pretende fácil para a criança²⁸². De toda forma, as versões em questão apontam para um mundo submetido às leis divinas, em que o homem é comandado pela vontade de Deus e de seus auxiliares, embora possa vencê-los usando de astúcia. No conto popular, homens e deuses não estão no mesmo patamar, mas ambos têm ações humanas; os deuses são dotados de sentimentos que de algum modo os humaniza. A consideração do conto de AL como um conto de “usos e costumes” deve-se, sobretudo à ambientação cotidiana da história, a exploração de situação e ações cotidianas, que poderiam ser de qualquer um e ser de nosso tempo, atravessadas, no caso específico *de De morte!*, por uma intervenção divina. O real convive com o divino sem nenhum estranhamento ou impossibilidade; aparecem para os homens, deuses, apóstolos, diabos, morte humanizada, anjos e outras figuras do panteão divino, compreendido como céu, inferno, purgatório. Neste mundo de trânsito livre entre homens e deuses há também uma hierarquia de poder. Deus está no topo, abaixo estão os seus auxiliares (apóstolos e anjos) e os seus opositores (a morte, os demônios), mais abaixo estão as almas e, por fim, no patamar mais baixo, os homens. A lei divina é inquestionável e irrevogável: Deus decide tudo!

O conflito básico é provocado pela seguinte situação: homem não quer acompanhar a Morte (ou o diabo) quando esta (este) vem buscá-lo, ou seja, homem não quer morrer quando chega a sua hora. Em Teófilo Braga (TB), a Morte, madrinha do último filho do pobre trabalhador, vem esperá-lo um dia, à saída de casa, depois de uma deslealdade dele para com ela. Em FP, o homem vende a alma ao diabo para ficar rico, em troca de acompanhá-lo ao inferno, depois de mais dez anos de vida. Em CC, um homem convida a Morte para ser madrinha de seu filho, que lhe permite fazer riqueza, mas que anos depois vem buscá-lo. Embora as versões que nos servem de base comparativa não contenham todos os episódios que estão na versão de AL, elas são variações da mesma história. Em linhas gerais, há uma série de caminhos para chegar-se ao tema central desta história, que pode ser sintetizado no

²⁸² Em 1956, o livro já estava na 24ª edição. O prefácio do livro afirma que “perto de cem mil volumes correm de mão em mão, em todos os estados, em todas as cidades e vilas do Brasil. Rara é a casa que não tenha um ou mais exemplares: os *Contos da Carochinha* penetraram no lar, lidos e relidos, como a Bíblia nos serões da família inglesa; invadiram as escolas públicas e particulares; espalharam-se por toda a parte.” (op. cit. p. 9). Infelizmente, as edições da Livraria Garnier, e a que tenho é de 1992, eliminaram a dedicatória e o prefácio da edição original da Livraria Quaresma Editora.

par opositivo ‘morte versus vida’, ou ainda: homem tenta enganar a morte e prolongar seu tempo de vida. Algumas questões estão colocadas subliminarmente pelo tema: morrer faz parte do viver; por mais que se consiga enganar a morte, um dia ela acaba vencendo. A temática morte-vida tem sido das mais exploradas pelo conto popular, em todos os tempos.

Em todas as versões aqui mencionadas, o argumento principal gira em torno da tentativa do homem de prolongar sua vida na Terra. Poder-se-ia também dizer: homem engana a morte (ou o diabo) usando de artifícios variados, que lhe permitem astutamente ganhar um adiamento da morte. É na negociação com a Morte, lícita ou não, que reside a astúcia do homem. Em todas as versões, o apego do homem à vida na terra está na acumulação de riquezas e no uso dela. Os motivos (aqui entendido como unidades mínimas da história) não são os mesmos em todas as versões. Tem-se a sensação de que Angela Lago ampliou os motivos em sua versão, juntando motivos de diferentes histórias de mesma temática. Sendo assim, Câmara Cascudo parece tomar Teófilo Braga como base, enquanto Angela Lago está mais próxima da versão integral de Figueiredo Pimentel.

A linguagem do conto *De Morte* (e as demais versões mencionadas), como é de praxe no conto popular, reforça características e recursos da linguagem oral, que fazem o conto soar como uma narração “ao vivo”. Daí o uso freqüente de expressões populares: “anda daí comigo” (TB), “O reino do Céu não enche barriga” (FP), “nadava em dinheiro” (CC), “O santo ficou tiririca” (AL). Aparecem também nos textos mencionados alguns ditados populares: “sempre lhe quero pagar o bem que me fez” (TB), “o prometido é devido” (FP), “a gente pode enganar a Morte duas vezes, mas na terceira é enganado por ela” (CC), “fica sentado aí, que sentado não cansa - o velhinho disse” (AL). O texto, para conservar a sensação de texto oral apela para as repetições de palavras e frases: “o médico viu um salão cheio-cheio de velas acesas...” (CC); a sentença “pede o reino do Céu, ferreiro” é repetida, como mote de São Pedro, em FP e “pede o Céu! O Céu, seu bobo!”, em AL. Outro recurso da oralidade são as frases inconclusas (reforçada pelo uso das reticências) e a “frouxidão” gramatical, muitas vezes provocada por algum termo elíptico: “- Não te dou dinheiro, bom homem, mas prometo satisfazer a três pedidos que formulares. Dize lá o que desejas...”(FP); “- Nem pense nisso comadre! Você jurou que me dava tempo de rezar o Padre-Nosso mas eu não expliquei quanto tempo vai durar a minha reza. Vai durar anos e anos...”(CC); “Isto você nem precisava pedir! gritou o Capeta, e...” (AL). Há ainda, nas referidas versões o predomínio do diálogo, com frases curtas. Em TB e FP o diálogo ocupa mais espaço do que o texto narrativo: “ – Muito desejava tê-lo por compadre, para poder batizar o mais depressa uma criança. – Não me custa aceitar o convite; ora você não sabe quem eu sou. – Não sei; mas

por isso mesmo. – Eu sou a Morte. – Tanto melhor.” (TB); “- Não te dou dinheiro, bom homem, mas prometo satisfazer a três pedidos que formulares. Dize lá o que desejas... – Pedelhe o Reino do Céu, ferreiro..., segredou-lhe São Pedro. – Eu não! retorquiu o ferreiro. O Reino do Céu não me enche barriga. E voltando-se para Jesus: Quero que toda a pessoa que se sentar neste banco se não possa levantar sem minha ordem. – Concedo! Qual é a segunda?” (FP). Em CC e AL o diálogo é mais equilibrado com o texto narrativo; só há um comentário ou pergunta e a réplica ou resposta: “- Comadre, me faça o último favor. Deixe eu rezar um Padre-Nosso. Não me leves antes. Jura? – Juro, prometeu a Morte.” (CC); - Acho que estou reconhecendo o senhor...- lembrou o velho. – Eu também – disse São Pedro – e...aqui você não entra. Você podia ter pedido o céu aquele dia, hem? – Pergunte então ao Diabo se ele me aceita – riu o velhinho.” (AL). E para completar, a linguagem direta e sem ornamentos revela um ritmo e síntese também comuns nos textos “orais”: “Encontrou uma criatura magra, pálida, amargurada; o pobre homem pára em frente do desconhecido: - Muito desejava tê-lo por compadre, para poder batizar o mais depressa uma criança.”(TB); “Pela terceira vez o diabo voltou. Entrando no saco de couro, o ferreiro meteu-o na bigorna, e começou a malhá-lo, até que o desligou da palavra dada, e despediu-se para nunca mais voltar”(FP); “Não fechou a boca e a Morte bateu em cima, carregando-o. A gente pode enganar a Morte duas vezes mas na terceira é enganado por ela.”(CC); “Como o diabo não queria ver o homem nem pintado de ouro, São Pedro não teve jeito senão deixar o velho entrar. Até hoje o velhinho está lá no céu, feliz como sempre” (AL).

Nas versões da referida história, há dois blocos: Teófilo Braga e Câmara Cascudo usam quase que a mesma seqüência narrativa, enquanto Figueiredo Pimentel e Angela Lago usam outra. Em TB e CC, a sucessão das ações organiza-se da seguinte maneira: homem pobre procura padrinho para seu filho recém-nascido; convida a primeira pessoa que encontra; o convite é aceito e ele, então, fica sabendo que quem vai batizar a criança é a Morte; a Morte presenteia seu novo compadre com o falso dom de curar as pessoas, e lhe ensina o truque: dependendo de onde ela estiver, se à cabeceira ou aos pés da cama, o doente se salvará ou não (em TB se a morte estiver aos pés da cama do doente, o homem pode receitar qualquer coisa, porque o doente ficará bom de qualquer jeito, se a morte estiver à cabeceira, não adianta fazer nada; em CC é o contrário); o homem espalha a notícia de que é cirurgião; o homem passa a ser chamado para atender os doentes; o homem enriquece; o homem engana a morte, para salvar alguém muito importante (mudando a posição da cama); a morte promete vingança; a morte vem buscar o compadre (em CC ela o leva até a sua morada, com a promessa de trazê-lo de volta e lhe mostrar o salão das velas acesas, que representam a vida dos homens, ele

descobre, então, que a sua vela está no fim); ele engana a Morte novamente (em ambos, a segunda artimanha é o trato de que a Morte só o levaria depois de ele rezar o Padre-Nosso, que ele leva tempos para terminar); um dia, por um descuido (ele termina a oração), ela consegue levá-lo. Apenas os episódios do trato com a Morte para fazer-se rico e o fato de rezar uma oração que não termina nunca são aproveitados por AL em *De Morte!* Em FP e AL, a sucessão das ações organiza-se da seguinte maneira: Jesus Cristo e São Pedro passeiam pela Terra e requisitam os serviços de um velhinho; o velhinho lhes atende e Jesus fica satisfeito; Jesus promete satisfazer três pedidos do velho, como pagamento; o homem formula três pedidos esquisitos; São Pedro o aconselha a pedir o Céu; o velho insiste em seus pedidos; Jesus concede os pedidos e eles se vão; o velhinho se arrepende de não ter pedido riquezas; o Diabo aparece e faz negócio com o velho, prometendo-lhe riqueza e mais dez anos de vida, em troca de sua alma; o homem enriquece; o tempo passa; o diabo vem buscá-lo três vezes e, a cada vez, é enganado pelas artimanhas do velho que se utiliza dos objetos mágicos concedidos por Jesus para prorrogar seu tempo de vida; o homem finalmente morre; o homem vai para o céu; São Pedro o reconhece e não o deixa entrar; o homem vai para o inferno e o diabo não o quer por lá, temendo novas traições; o homem fica vagando pelo espaço, desde então. Notam-se, em todas as versões examinadas, uma narração linear, centrada na relação de causa e efeito. Como é típico do conto popular, as mudanças são súbitas e as ações são mencionadas de maneira sucinta, sem nenhuma outra ação intermediária que prepare a passagem: “É o que te digo. Faze-te cirurgião, e quando visitares os doentes e me vires à cabeceira da cama é sinal de que não escapam; nem Deus nem os santos os salvam. Se me vires aos pés do leito, receita o que quiseres, e parecerá a muitos que são curas milagrosas. Assim foi correndo a vida, que o homem como cirurgião acreditado ganhava muito dinheiro. Uma vez é chamado para um doente que era riquíssimo; mas, por infelicidade, ao visitá-lo, encontrou a comadre Morte à cabeceira” (TB); “Durante dez anos o ferreiro foi um fidalgo opulento, gastando sem conta, e tendo tudo quanto queria. Esgotando aquele prazo, Satanás apareceu” (FP); “Diz que era uma vez um homem que tinha tantos filhos que não achava mais quem fosse seu compadre. Nascendo mais um filhinho, saiu para procurar quem o apadrinhasse e depois de muito andar encontrou a Morte a quem convidou. A Morte aceitou e foi a madrinha da criança. Quando acabou o batizado voltaram para casa ...”(CC); “Passou um tempo, o velhinho estava deitado, quando viu a Morte entrando no seu quarto. O velho tentou convencê-la de que ainda não era a sua hora. Mas a morte ria: - Vim buscar você.”(AL). Apesar da linearidade, a trama das referidas versões vão ficando mais elaboradas, à medida que se aproximam do nosso tempo. As ações provocam desdobramentos, que servem para

caracterizar melhor a astúcia do velho e sublinhar mais marcadamente a inutilidade de se fugir da morte. O que começa com apenas um episódio principal (escapar da morte) e dois episódios secundários para caracterizar a astúcia (mudar a cama de posição e não acabar de rezar o Padre-Nosso) em TB, termina por originar mais ações em AL. O eixo principal (escapar da morte) é mantido, mas aparecem mais ações que justificam e intensificam as ações subseqüentes: os pedidos estranhos, a visão da Morte quando vem buscar o velho, a reza interminável do Padre-Nosso, a Morte presa à cama do velho e as conseqüências da prisão, a negociação do velho com a Morte para libertá-la da prisão, o envio do diabo para buscar o velho, o diabo preso à cadeira do velho e as conseqüências dessa prisão, a negociação do velho para libertar o diabo, a morte do velho, sua entrada no céu. Na verdade, o texto acaba instaurando uma progressão de intensidade (e suspense, por que não?) entre uma ação e a seguinte, além de gerar uma empatia do leitor com o velhinho (a ponto de torcermos por ele).

As personagens das versões da história são basicamente os mesmos, nos dois eixos de textos. Em TB e CC aparecem a Morte e seu compadre, que têm importância para a trama. As duas personagens colaboram entre si no início, mas terminam por se opor e enfrentar-se. Nestas duas versões são ainda citados o afilhado da morte, o doente riquíssimo e a família do compadre da morte. Já em FP e AL o quadro de personagens se amplia: Jesus Cristo (ou Menino Jesus, em AL), São Pedro, o ferreiro (ou o velhinho lenhador em AL) e Satanás (também chamado de diabo e capeta em AL). Em AL a morte e o diabo são personagens distintas, o que não ocorre em FP. Em AL são citados ainda a polícia, o advogado, o juiz, o padre, o carpinteiro e o coveiro, como tipos sociais, com função específica e fixa no organismo social em que o protagonista está inserido. Apesar de haver uma maior “elaboração” deste conto em AL, do ponto de vista dos episódios, as personagens destas histórias continuam superficiais e estão mais próximas de representarem tipos do que caracteres específicos. Pode-se abordá-las como duas grandes forças: de um lado o reino de Deus (ou do céu) e do outro, o reino dos homens (ou da terra). As personagens do reino de Deus são em TB e CC a morte e o diabo, e em FP e AL, Jesus Cristo (ou o Menino Jesus), São Pedro, a morte e o diabo de um lado. Já no reino dos homens, em TB e CC está o compadre da morte e os doentes, e em FP e AL, o ferreiro (ou o velhinho lenhador) e os homens em geral. Há nesta divisão de mundos uma desigualdade: a legião celeste é numericamente maior do que a legião terrestre ativa na história. Tal desequilíbrio de forças torna-se mais significativo se considerarmos que o velho com sua astúcia (e artimanhas) acaba levando a melhor na história (e acaba como o grande vencedor em AL). Em TB e CC, a

esperteza do homem, finalmente, chega ao fim com sua morte. FP e AL apontam para uma existência pós-morte, errante em FP e positiva e compensadora em AL. A inteligência é o grande atributo do protagonista destas versões, sendo que em FP e AL a inteligência do protagonista está mais bem desenvolvida (e justificada) nos episódios. Enquanto que nas versões que acabam com a morte do protagonista, representam o fim da história (TB e CC), as outras duas versões (FP e AL) reiteram seu valor e apontam para a não aceitação passiva do destino como seu maior atributo. É possível pensar até que a visão de mundo é moralista e única, uma vez que o pacto com a morte leva à morte, mais cedo ou mais tarde, em TB e CC. Já em FP o pacto com o diabo é o que leva à riqueza, carregando assim a história de uma condição negativa. AL salva tal interpretação ao colocar o homem em pé de igualdade com Deus, embora o valor mais alto ainda seja Deus, uma vez que o velhinho quer estar a Seu lado, no final da história.

Neste ciclo de histórias, o protagonista é fisicamente inferior, pobre, humilde, sem grandes atributos físicos que fariam dele, de antemão, um herói. Por outro lado, sua força está na astúcia, na sua capacidade de engendrar os fatos a seu favor. Em linhas gerais, o trajeto deste protagonista, como no conto anterior, segue a seguinte disposição: realizar a façanha de enganar a morte, de prolongar seu tempo de vida na Terra, que vale para as quatro versões abordadas neste estudo. Para realizar tal façanha, em TB e CC o veículo da façanha é sua inteligência, concretizada nos atos de virar a posição da cama e na oração que não termina de ser rezada. É o próprio protagonista quem conduz a realização da façanha de enganar a morte. A Morte acaba por desmascará-lo, por pegá-lo num descuido, e ele, então, é punido com a morte. Na versão de TB e CC não há reabilitação do protagonista, uma vez que tudo se acaba com a morte. Já em FP e AL, o veículo da façanha é também a inteligência do protagonista (ferreiro em FP, velhinho em AL), mas concretizada nos objetos dotados dos dons que lhes foram conferidos por Jesus Cristo. Em FP os objetos são: o banco, a figueira e o saco de couro. Em AL os objetos são: olhos para ver o sobrenatural (a morte), a cama e a cadeira. Também é o próprio protagonista quem conduz a façanha de enganar a morte (ou o diabo) em FP e AL. Em ambas as versões a morte chega a ser ingênua e boba diante da esperteza do protagonista. Em FP e AL a morte (ou o diabo) não consegue vencer o velhinho (ou o ferreiro), e não há desmascaramento. Há punição em FP, já que o ferreiro, depois da morte, não consegue entrar nem no Céu nem no Inferno, e se vê obrigado a vagar eternamente pelo espaço. Aqui também não há reabilitação, e a esperteza do ferreiro é finalmente (e inapelavelmente) punida com a falta de descanso na eternidade. AL é um pouco mais condescendente com sua personagem: não há punição, uma vez que o velhinho morre porque

já achava boa a idéia de ir descansar no Céu, e acaba conseguindo entrar lá, para viver feliz como sempre. Aqui, a esperteza e a inteligência são premiadas, mas principalmente em função do protagonista ser bem humorado, de estar de bem com a vida, de ter levado a vida de um jeito descontraído e bonachão.

Como de costume, essas histórias populares se organizam em termos de repetições, polaridades e oposições. No primeiro bloco de textos (TB e CC) há dois episódios de enganação da morte: a mudança da posição da cama e a oração do Padre-Nosso que não se finda. Há dois pólos que circunscrevem todas as ações da história: o plano superior (espaço/indefinido/local dos seres mágicos como a Morte) e o plano inferior (terra/local dos homens). Em função disto, organizam-se os pares opositivos: céu-terra, morte-vida, ser mágico-homem, riqueza-pobreza, cooperação-traição, saúde-doença. Em CC a superioridade da morte é reiterada com um tom profético, à guisa de provérbio: “a gente pode enganar a morte duas vezes mas na terceira é enganado por ela”, enquanto em TB a esperteza é finalmente cerceada. No segundo bloco de textos (FP e AL) há três episódios de enganação da morte em FP, em AL a morte faz duas tentativas para levar o velhinho, mas as ações para enganá-la se ampliam. Na primeira incursão da morte, além de poder vê-la de frente e tirar proveito disso, o velhinho engana-a com a oração que não termina e com a cama enfeitada que a deixa grudada. Na segunda tentativa da morte para levar o velho, mantém-se a possibilidade de ver a morte de frente, que da segunda vez manda o diabo buscá-lo em seu lugar, e que também é enganado pelo velhinho, ficando grudado em sua cadeira. Desta vez ele até consegue a palavra do diabo de que não ia querer vê-lo ou tê-lo por perto nunca mais. Em FP e AL o pólo céu-terra se mantém, mas os pares opositivos se ampliam, em função destes dois espaços: deus-homem, santo-pagão, céu-inferno, céu-terra, inferno-terra, diabo-homem, morte-vida, morte (personificada)-homem, riqueza-pobreza, bondade-maldade, trabalho-brincadeira, adulto-criança, lamúrias-alegrias, doença-cura, estreiteza-inteligência.

Não há nos contos populares uma fixação nítida do espaço narrativo. Tais espaços são quase sempre mencionados de forma rápida, sem muitas características particularizantes, apenas para a história não ficar dançando solta no espaço. A primeira noção de espaço que salta aos olhos nas quatro versões aqui analisadas é a que opõe céu (ou um plano superior concreto) e terra. O espaço vai se restringindo e passam a ser predominantes as referências ao espaço da casa, quarto, cama. Há ainda os espaços de ligação com a casa, a estrada, os caminhos de ir e vir. Em TB tudo é muito mais pontual, curto e rápido. Em CC o espaço do plano superior, reino da imortal *Morte*, se abre para uma representação mais luminosa. Há o salão onde estão queimando as velas que representam a vida de cada homem na Terra. Aquilo

que começou com uma espécie de processo de miniaturização do mundo (céu-terra-casa-quarto-cama), expande-se para a área das grandes propriedades, e CC chega a falar em jardim (“Anos e anos depois, o médico, velhinho e engelhado, ia passeando nas suas grandes propriedades quando reparou que os animais tinham furado a cerca e estragado o jardim, cheio de flores ...”). FP e AL falam claramente em reino do céu, terra, inferno, espaço. O texto de FP diz: “ - Pede-lhe o *Reino do Céu*, ferreiro..., segredou-lhe São Pedro”, “Tempos depois o ferreiro morreu e foi bater à *porta do Céu* (...)”, “Passeavam, um dia pela *terra*, Jesus Cristo, e São Pedro, cada um montado no seu burrinho, e chegaram a uma ferraria situada à beira do caminho”, “Em vista disso, foi ele para o *inferno*, mas o diabo, também se recusou a recebê-lo, receando novas traições”, “Desde esse dia, a alma do ferreiro vaga errante pelo *espaço*”. O texto de AL, por sua vez, diz: “Pede o *Céu*! O *Céu*, seu bobo”, “Um belo dia, o Menino Jesus resolveu descer do *céu* para brincar na *terra*”, “Busca o velhinho para mim e aproveita e carrega este danado direto para o *inferno* (...)”. FP acaba por situar a história numa ferraria e assim emerge o espaço do trabalho, o espaço do ofício. Nas versões de TB e CC, o protagonista não tem ofício definido antes de receber da Morte o dom de “atuar” como médico. Em AL subsiste a impressão de que o velhinho é um lenhador, mas o texto não deixa isto claro.

As referências temporais são vagas (“*Vai um dia* adoeceu o filho do rei e...”, em CC; “*Tempos depois* o ferreiro morreu e foi bater à porta do céu...” em FP; “*Até que, uma noite*, o velhinho resolveu negociar...”, em AL), mas há nestas versões, referências ao transcurso do tempo (“*E caminharam juntos, e nesse mesmo dia* se fez o batizado ...” (TB), “*Esgotado aquele prazo*, Satanás apareceu...”, em FP), expresso, por vezes, de forma numérica (“*Durante dez anos* o ferreiro foi um fidalgo opulento, gastando sem conta, e tendo tudo quanto queria”, em FP; “*Deixe-me ir. Dou mais 5 anos* de vida para você! *Mais 10!* – ela suplicava”, em AL). A relação temporal, que costuma não ser muito destacada, no conto popular, neste ciclo de histórias da morte torna-se um dado importante, uma vez que está no centro da própria história: estender ao máximo o tempo de vida, na terra, do protagonista. Por isso, as referências numéricas à passagem do tempo adquirem uma maior precisão, já que o comum, no conto popular é referir-se ao tempo de forma vaga. As poucas referências temporais em TB e CC não só são mais frequentes em FP e AL, como ficam mais precisas. Tanto FP, como AL chegam a explorar a idéia de continuidade da história: “*Desde esse dia, a alma do ferreiro vaga errante pelo espaço*”, em FP e “*Até hoje o velhinho está lá, no céu, feliz como sempre*”, em AL.

Ainda adotando o que Colomer chama de cenário narrativo (o contexto das relações pessoais), para as referidas versões, há em TB e CC as seguintes características: o protagonista é pobre, trabalhador, “carregado” de filhos; a relação de camaradagem entre as duas principais personagens é inaugurada com o batismo de um filho, o que os faz compadres; o protagonista adquire uma função social (ser “médico”) que o cobre de prestígio social, fama e dinheiro. As únicas interações que aparecem na história, registradas por estes dois escritores, são as do homem com a Morte. As demais são apenas citadas rapidamente pelo narrador. Nestas duas versões, a Morte mantém com o protagonista uma relação de superioridade, mesmo que ameaçada, temporariamente, pela esperteza. A Morte, sendo superior, tem palavra, é polida, trata o outro muito bem, respeita a esperteza do homem, e só o vence, por um descuido dele. Em FP e AL as relações de poder se intensificam. De um lado estão Jesus Cristo, São Pedro, a Morte, o Capeta; de outro, apenas o velhinho, que é solitário e trabalhador. Em FP ele é ferreiro, sem prestígio social. Em AL é alegre, satisfeito, feliz, mas o texto não menciona para ele, nenhum ofício definido. O embate social é mais forte nas duas últimas versões (FP e AL), e o pensamento, perpassado por uma visão cristianizada, coloca o céu como sendo tudo o que um mortal pode almejar. Mas FP e AL, de certa forma, questionam isso, e seus protagonistas conseguem burlar tal lei (só se pode ser feliz na eternidade!), mesmo que para isso, tenha-se que conchavar com o diabo (FP). A força bruta também aparece em FP, minimizada pelo fato de o protagonista estar malhando na bigorna, o diabo, e não um outro homem. Em AL, a violência (por exemplo, atirar restos de água fervente no Capeta) é minimizada pelo aspecto vingador, já que o Capeta faria o mesmo com os outros que ardem no inferno. Há ainda, nestes dois autores, a possibilidade de se pensar que a astúcia, não é privilégio do protagonista (o velhinho), pois o antagonista também a emprega. Se o homem faz negócio com o diabo, a recíproca é verdadeira, e cada um espera, de algum modo, poder iludir o outro. Um quer levar a melhor sobre o outro. O peso da palavra dada é reforçado em todas as versões, mas intensificado em FP (“pela terceira vez o diabo voltou. Entrando no saco de couro, o ferreiro meteu-o na bigorna e começou a malhá-lo, até que o desligou da palavra dada e despediu-se para nunca mais voltar”). De algum modo, santos e homens têm sentimentos iguais, e isso minimiza a distância entre Céu e Terra. São Pedro é ladino (“*Pede-lhe o Reino do Céu, ferreiro...segredou-lhe São Pedro*”, em CC), deixa-se levar pela emoção (“*São Pedro ficou nervoso: - Pede o Céu! O Céu, seu bobo*”; “*O santo ficou tiririca*”, em AL) e também é vingativo (“*...aqui você não entra . Você podia ter pedido o céu aquele dia, hem?*”, em AL; “*Tempos depois o ferreiro morreu e foi bater à porta*

do Céu. São Pedro veio abri-la, e reconhecendo-o, negou-lhe a entrada”, em FP). Os quatro autores parecem, no fundo, querer dizer: todos são iguais perante a morte!

Estas histórias do ciclo da morte, possuem, nas quatro versões aqui estudadas, uma rica simbologia. Ainda que a morte possa designar o “fim absoluto de qualquer coisa de positivo: um ser humano, um animal, uma planta, uma amizade, uma aliança, a paz, uma época”²⁸³, neste ciclo de histórias a coisa não é bem assim, pelo menos em FP e AL, que admitem, em seus textos, vida após a morte. A idéia de que a morte é a introdutora aos mundos desconhecidos dos Infernos ou dos Paraísos”²⁸⁴, atribui-lhe papel relevante na trama dessas histórias. O rito de passagem mostrado pelas histórias é leve, porque temperado com uma boa dose de astúcia e humor. Em TB e CC é a passagem para o fim. Em FP e AL é a passagem para outro plano, de purgação ou de felicidade. Há, como isso, a noção da recompensa em FP e AL. Em FP, é o castigo por trocar felicidade eterna por riqueza. Em AL é o triunfo da alegria e da astúcia. Mas também há a possibilidade de ver a morte do protagonista como renovação (“no sentido esotérico, ela simboliza a mudança profunda por que o homem passa sob o efeito da Iniciação. O profano deve morrer para que renasça a vida superior conferida pela Iniciação. Se não morre para o seu estado de imperfeição, impede para si próprio qualquer progresso iniciático”²⁸⁵). A alegoria da morte nestas histórias é gentil, camarada e foge dos traços assustadores e bestiais que tal representação costuma ter (somente na ilustração do livro de AL, a representação é a clássica caveira encapuzada portando uma foice: “na iconografia antiga a morte é representada por um túmulo, uma personagem armada com uma foice, uma divindade com um ser humano entre as mandíbulas, um gênio alado, dois jovens, um negro, outro branco, um cavaleiro, um esqueleto, uma dança macabra, uma serpente ou qualquer outro animal psicopompo (cavalo, cachorro, etc...)”²⁸⁶. Em uma única versão aparece a noite associada à morte (em AL). Há também a velhice associada à infância e à brincadeira (em AL).

Nestas histórias da morte, outros elementos reclamam, imediatamente, a referência a uma vasta simbologia: céu, inferno, deus, diabo (ou demônio, ou satanás). Em TB e CC alguns elementos reforçam o universo religioso, nos vocábulos deus, santos, curas milagrosas, Virgem Maria, oração do Padre-Nosso. A imagem de maior impacto da versão de TB e CC já se anuncia desde o início da história: a morte batizando uma criança. Batismo, que é símbolo de purificação e renovação, também passa a ser aí pacto de vida, assegurando para a criança

²⁸³ Dicionário de símbolos, op. cit, p. 621.

²⁸⁴ Idem, p. 621.

²⁸⁵ Idem, p. 623.

²⁸⁶ Idem, p. 622.

batizada uma proteção advinda da própria morte. A aparente incongruência no enredo revelar-se-ia interessante, se fosse aprofundada. Mas a referência não se desenvolve na história. Em outra história, também pertencente a este ciclo da morte, que não foi abordada aqui (“O afilhado do diabo”), a criança batizada pelo diabo (ou pela morte), completa sua educação na casa do padrinho e, tendo acesso aos secretos livros de magia do diabo (ou da morte), acaba por derrotá-lo com seus próprios ensinamentos. A despeito de toda a concretude da vida após a morte, que os registros de FP e AL mostram em suas versões, o único registro que apela para uma simbologia incorpórea do ser após a morte é o de TB, que fala em alma (a simbologia do termo refere-se a sopro, a ar, ao princípio vital). Outro campo simbólico de destaque nestas histórias é o que menciona elementos próprios de um rito de passagem, talvez facilmente visualizado pela expressão “porta do céu”, além das regras que precisam ser observadas em tais cerimônias: oração, vela, cumprimento do último desejo. FP e AL exploram mais a simbologia pertinente ao diabo: o cheiro de enxofre, a menção ao dinheiro como elemento do diabo, os pés de cabra, o vício da cachaça (que liga o diabo também ao candomblé) e as patranhas diabólicas, que alimentam a ação de profissionais como a polícia, o advogado, o juiz. A simbologia do termo doutor (ou médico) parece-me particularmente interessante para a visão cristã de mundo que estas histórias veiculam. Enquanto deus é médico de almas, o protagonista das histórias é médico de homens. Ser um curador profissional é também atingir um nível elevado²⁸⁷. Há um outro sentido para o exercício da medicina que enche as histórias de beleza: o indivíduo é o “guardião de sua vida e de seu destino”²⁸⁸.

Pleno de uma simbologia cristã, nestas histórias, está o número três. São três os objetos mágicos, são três as tentativas de levar o velho para os domínios da morte (ou do céu ou do inferno), são três os pedidos concedidos por Jesus Cristo ao velhinho da história. O três é o número da ordem espiritual “em Deus, no cosmo ou no homem”²⁸⁹. Remete para o triângulo, está ainda ligado à união do Céu e da Terra. De acordo com os chineses, é o número perfeito, a expressão da totalidade, da conclusão²⁹⁰. Depois das três tentativas, só resta a morte. O mundo cristão está cheio de exemplos: três reis magos, três vezes Pedro nega Jesus, três vezes o galo canta até que Judas traia Jesus. Os três atos sucessivos que encontramos, segundo Chevalier²⁹¹, em inúmeros contos mágicos, são para o sucesso do empreendimento.

²⁸⁷ Segundo nos diz o Dicionário de símbolos, op. cit. p. 600.

²⁸⁸ Idem, p. 600.

²⁸⁹ Dicionário de símbolos, p. 899.

²⁹⁰ Idem, p. 900.

²⁹¹ Dicionário de símbolos, p. 900.

Como fórmula mágica, ou como condição, da qual não se quer (ou não se pode) fugir. São atos rituais. Para que se passe adiante, a “tríunidade” está em todas as coisas: as três fases da existência (aparecimento, evolução, destruição ou transformação; nascimento, crescimento, morte; evolução, culminação, involução), todas idéias expressas na simbologia da vida²⁹². Se for possível despir tais histórias de sua carga cristã, pode-se ficar com a idéia de que “o nome de Deus seria, apenas, um símbolo para recobrir o desconhecido do ser”²⁹³, o que dá uma grande autonomia para a nossa personagem.

A voz do narrador, nestas quatro versões da história, é uma voz evocativa, portanto, de algo que já aconteceu: “Diz que era uma vez um homem que tinha tantos filhos que não achava mais quem fosse seu compadre. Nascendo mais um filhinho, saiu para procurar quem o apadrinhasse e, depois de muito andar, encontrou a Morte a quem convidou. A Morte aceitou e foi a madrinha da criança...” (CC). Mas, dada a indeterminação temporal, fica-se com a impressão de que a história pode voltar a acontecer a qualquer momento. Nestas versões, o narrador está fora da história e quer assumir o lugar de quem viu os fatos acontecerem, externa e internamente: “Quando Nosso Senhor desapareceu, o ferreiro pôs-se a refletir no que lhe havia sucedido. – Ora Senhor!!, dizia ele com os seus botões. Fui um grande tolo!!...”(FP). Apesar da brevidade dos textos aqui lidos, a voz narrativa, em FP e AL apresenta um pouco mais de vida interna, para seus protagonistas: “- Eu não! – retorquiu o ferreiro. O Reino do Céu não me enche barriga. E voltando-se para Jesus: Quero que toda a pessoa que se sentar neste banco se não possa levantar sem minha ordem”(FP). Como o conto popular é bastante elástico no que diz respeito ao tipo de leitor que busca, há uma permissividade em seu discurso, que também pode agradar a um leitor que necessariamente não é um leitor criança. Aliás, nenhuma das versões folclóricas parece buscar esse leitor criança, a não ser a versão mais literária, ou seja, a de AL. Normalmente isso se dá por meio de elementos que possam provocar uma identificação com tal leitor, como o fato de Jesus vir ao mundo na forma de um menino e gostar de jogar uma pelada, como acontece no texto de AL. Este destinatário inscrito no conto popular é característica dos registros mais atuais. Nas versões mais antigas, a narração em relação ao tempo do relato, é muito mais de distanciamento. FP e AL rompem com esse distanciamento no desfecho de seus textos, prolongando suas histórias até os dias de hoje: “Até hoje o velhinho está lá, no céu, feliz como sempre” (AL); “Desde esse dia, a alma do ferreiro vaga errante pelo espaço” (FP). . Nos outros dois registros (TB e CC) não há tal prolongamento. Fica valendo, para os quatro textos

²⁹² Idem, p. 901.

²⁹³ Idem, p. 332.

aqui citados, o acordo tácito do conto popular, que impede o narrador de fazer julgamentos e de tomar partido dos personagens. Os narradores de FP e AL estão atentos às emoções de suas personagens (“o santo ficou tiririca!”, em AL; “Não me aborreça homem!, disse o ferreiro. Depois de morto, tanto me faz ir para o Céu como para o Inferno...”, em FP). A mesma voz narrativa parece ter mais fôlego em FP e AL, do que em TB e CC. Nos dois últimos, a voz narrativa é mais sintética!

De modo geral, quem pesquisa o conto popular, acaba conhecendo as várias versões do conto que está registrando. Por isso, tem-se a impressão de que CC amplia TB, e que AL amplia FP. Em CC há um episódio a mais do que no registro português de TB (a sala das velas, que representam a vida das pessoas). A título de curiosidade, essas histórias são retomadas por Ricardo Azevedo, um dos mais produtivos pesquisadores contemporâneos da cultura popular e do seu aproveitamento na Literatura Infantil. Em seu livro, *Contos de enganar a morte*²⁹⁴, Azevedo também aproveita as versões anteriores aqui citadas, juntando a elas os registros de Ítalo Calvino, e sua própria voz. No entanto, é curioso que Sílvio Romero não tenha registrado nenhuma dessas versões do ciclo da morte em seu livro *Contos populares do Brasil*, especialmente porque o rastreamento histórico desse conto, entre nós brasileiros, aponta para a herança portuguesa. Em FP, o episódio de arrependimento do ferreiro diante da inutilidade dos pedidos que fez a Jesus, e o seu pacto com o diabo, vendendo sua alma em troca de enriquecimento, faz lembrar o Fausto, de Goethe, especialmente o seguinte trecho²⁹⁵:

MEFISTÓFELES

(...) *Cessa de ter horror aos prazeres mundanos,
São corvos que farejam tua vida dia a dia
E mesmo se estiveres em má companhia
Sentes sempre que és homem entre seres humanos.
Não penses que desejo, à força, te envolver,
Com a canalha vil que vive ao desabrigo;
Não sou tão importante, e não tenho poder,
Se quiseres porém andar a sós comigo
Teus passos vou guiar por mil trilhas da vida.
E essa é, para mim tarefa apetecida.
Dar-te-ei assistência amistosa e agradável,
Serei teu companheiro humilde e inseparável,
Cumprirei meu dever com justo e extremo zelo,
Serei teu servo enfim com máximo desvelo.*

²⁹⁴ AZEVEDO, Ricardo. *Contos de enganar a morte*. São Paulo, Ática, 2003.

²⁹⁵ GOETHE, Johan Wolfgang Von. *Fausto*. Trad. de Sílvio Augusto de Bastos Meira. Rio de Janeiro, Editora Três, 1974. p. 85-7.

FAUSTO

Que desejas em troca, alguma coisa à vista?

MEFISTÓFELES

Dispõem de longo prazo ainda a teu favor.

FAUSTO

*Não! Não! Ouço dizer que o demônio é egoísta
E nunca nada faz a Deus ou em seu louvor.
Que importe em benefício a alguém que exista.
Dize-me a condição e fala claro, oh amigo!
Com servo como tu a casa está em perigo.*

MEFISTÓFELES

*Desejo AQUI ficar como teu bom criado,
Sem descanso nem trégua atendo a um aceno:
Mas quando nos acharmos, depois, do outro lado
Servir-me-ás, também, muito humilde e sereno.*

FAUSTO

*Esse outro mundo em mim não provoca alvoroços,
Reduz este primeiro a um monte de destroços,
É possível que o outro assim surja fecundo;
As minhas alegrias afloram neste mundo
E esse sol doura sempre as minhas amarguras.
Se deles me separo, agora, sem venturas,
O que venha a ocorrer não me causa temores.
Por isso não desejo indagar coisa alguma.
Se o futuro oferece amores, dissabores,
Se em esferas longínquas também existe uma
Diferença entre seres grandes e inferiores.*

MEFISTÓFELES

*Com as idéias que tens é possível arriscar-te!
Une-te a mim e verás, com toda a minha arte,
Nos dias que hão de vir posso logo mostrar-te
O que homem nenhum no mundo pode ver.*

FAUSTO

*Que dás, oh pobre diabo, assim, com tolerância?
Pode a alma de um homem, a crescer em sua ânsia,
Por seres como tu afinal ser vencida?
Com as tuas iguarias ninguém há saciado,
Possuis louras moedas, que nunca têm cessado
De escorrer pelas mãos, em tão triste corrida,
Num jogo onde jamais se ganha uma partida,
E a donzela adorada, a pulsar no meu peito,
Olhares de soslaio e um furtivo namoro
E da glória o fulgor, efêmero, com efeito,
Brilha e some qual luz de estranho meteoro!
Mostra-me podre o fruto antes de ser colhido
E plantas que verdejem, novas, cada dia!*

MEFISTÓFELES

Com esse teu pedido em nada me intimido.

*Te sirvo com tesouros, bens em demasia;
Mas lembra, caro amigo, o tempo já está perto
Em que vamos gozar em paz essas primícias.*

FAUSTO

*Se estiver com lazer num leito de delícias
Não me importa morrer! Assim fico liberto!
Se podes me enganar com coisas deliciosas,
Doçuras a sentir, prazeres! Alegria!
Se podes me encantar com coisas saborosas,
Que seja para mim o meu último dia!
Quero firmar o acordo.*

MEFISTÓFELES

Aprovo.”

Mas outras intertextualidades se avolumam nessas histórias do ciclo da morte. O fato do protagonista de FP e de AL poderem fazer três pedidos a Jesus Cristo, faz-me lembrar das *Histórias das mil e uma noites*, onde abundam os exemplos de gênios que concedem pedidos a seus donos ou libertadores. Lembro-me, em especial, de *Aladim e a lâmpada maravilhosa* e de *O pescador e o gênio*. O que me parece ocorrer em tais obras largamente comentadas neste trabalho é a cristianização do fato pagão! Há um elemento curioso que me parece merecer destaque, a figueira (chamada de figueira do diabo), que FP usa em sua versão. Ela é o símbolo da abundância, reina sobre todas as árvores, no livro dos Reis²⁹⁶, mas é também a árvore do mal, quando seca²⁹⁷. Sua associação com o diabo, com a expressão figueira do inferno, segundo os estudiosos da simbologia, está ligada ao fato de ela representar a sinagoga tomada pela heresia (quando não reconhece o Messias da Nova Aliança), e com a maldição que Jesus lança à figueira²⁹⁸. Na busca das mais variadas versões para os contos que me propus a ler, encontrei um registro espanhol, *As orelhas de São Pedro*,²⁹⁹ que menciona a figueira, como árvore da abundância³⁰⁰:

*Há em um pequeno povoado da Andaluzia uma
imagem de São Pedro, de madeira talhada, em que ele
aparece com uma orelha maior que a outra. Dizem
que as orelhas de São Pedro eram de fato assim,
porque contam que uma vez iam por um caminho, o*

²⁹⁶ Livro dos Reis, capítulo 1, versículo 4.

²⁹⁷ Dicionário de símbolos, op. cit. p. 427.

²⁹⁸ Novo Testamento. Mateus, 21, 19 e Marcos, 2, 12 s.

²⁹⁹ PÉREZ, José A. Sánchez. Cien cuentos populares españoles (5ª ed.). Barcelona, Biblioteca de cuentos maravillosos, 2000. p. 4-5 .

³⁰⁰ A tradução é minha.

Senhor e São Pedro, e que iam falando de coisas sem importância, quando o Divino Mestre perguntou:

- Ouça, Pedro. De que tipo de fruta você mais gosta? São Pedro ia dizer que eram as uvas, mas para que o Senhor não reprovasse sua predileção pelo vinho e não fosse secar as videiras, pensou em dizer que eram os figos, porque como não gostava deles, pouco lhe importaria que secassem todas as figueiras do mundo. Por isso, São Pedro disse:

- Senhor, a fruta melhor de todas, a melhor das melhores, são os figos. Onde estão os figos não há nada mais que valha.

E o Senhor, então, lhe disse:

- Muito me espanta que eu não soubesse que você gostava tanto dos figos! Mas, veja, já que me disse isso, de agora em diante, e para sempre, terão as figueiras duas colheitas por ano: uma de figos e outra de brevas³⁰¹.

E São Pedro, que pensou que se tivesse dito uvas, haveria vinho novo duas vezes ao ano, ficou com tanta raiva, que segurou uma orelha e lhe deu um puxão tão forte, que uma acabou ficando maior que a outra.

. As quatro versões aqui estudadas das histórias pertencentes ao ciclo da morte estão transpassadas por um olhar, ora mais pagão (como em TB e CC), ora mais cristão (como em FP e AL). As histórias mais cristianizadas buscam construir uma leitura positiva do mundo. As mais paganizadas são mais céticas e apontam ainda mais para o valor da palavra empenhada, da fidelidade entre amigos, da solidariedade entre os homens, de forma mais reservada. Embora não deixem de usar vocábulos como *Deus, santos e orações*, tais elementos não desempenham uma força ativa na história. A morte do protagonista, em TB e CC coincide com o final da história, onde a morte significa o fim de tudo. Já as versões de FP e AL assumem uma narração muito mais permeada dos valores cristãos, que serão arrematados no fim da história, com um ensinamento explícito em FP e redentor em AL.

Os contos populares estão crivados de exemplos e anunciam verdades (absolutas!), para um mundo maniqueísta. Para TB a morte põe um basta nas espertezas do protagonista, e sinaliza que quem faz pacto com a morte, acaba vencido por ela, por mais esperto que seja. Em CC a derradeira frase (“Não fechou a boca e a Morte bateu em cima, carregando-o. A gente pode enganar a Morte duas vezes mas na terceira é enganado por ela”) diz explicitamente que nesse embate de forças, os homens um dia acabam vencidos, e que não se pode fugir disso, não há outra saída. O texto soa, aterrador, se considerarmos seu aspecto

³⁰¹ Primeiro fruto da figueira. Bolota temporã.

taxativo. As versões de FP e AL, apesar de mais condescendentes, ainda guardam resquícios desses registros anteriores (ou da necessidade de ser tão maniqueísta, marca do conto popular). FP deixa seu protagonista sem descanso eterno, punido por ter feito pacto com o diabo, e por ter sido tão materialista. Parece-me um tanto quanto vingativa e revanchista a ação de São Pedro e do diabo. Em AL há o perdão, as atitudes do protagonista são minimizadas por sua caracterização (alegre, feliz, bonachão) e pelo humor, que transpassa toda a história. É a esperteza bem temperada com o humor que redime o velho, e anuncia, sutilmente, seu valor.

A terra que protege e guarda o corpo do homem, movimenta, em suas entranhas, forças sísmicas. Se há uma força, nesse ciclo de histórias da morte, que aproxima a versão de AL do registro de outros folcloristas e de versões de outros escritores (força centrípeta), há uma força que puxa seu texto para longe desse núcleo de repetição da tradição (força centrífuga). AL promove mudanças na história, deixa sua marca pessoal, mescla elementos de um ou outro registro anterior, atua na estrutura para conferir-lhe suas próprias características estilísticas.

O livro de AL já começa propondo uma brincadeira no título “de morte!”. Além da morte ser personagem da história, o título também remete para a noção, contemporânea, veiculada na expressão: “ser de morte”, que significa ser levado, ser impossível, sem medidas, incontrolável. Embora eu acredite que o conto de AL deva figurar no que chamei de “conto de usos e costumes”, por ter seu universo de ações referenciado por espaço, tempo e situações facilmente reconhecíveis pelo leitor contemporâneo, ele não deixa de ter seus elementos mágicos (o “dom” de ver a Morte chegar quando for a hora, a cama que aprisiona, a cadeira idem). O título de AL não revela a história, como o dos outros: A comadre morte (TB), O diabo e o ferreiro (FP), O compadre da morte (CC). Em AL o cotidiano convive tranqüilamente com o mágico, que irrompe, sem susto, do dia-a-dia. O velhinho não se espanta ao “topar” com São Pedro e o Menino Jesus, e trata-os de igual para igual. Homens e deuses se equivalem, quando cada um faz a sua parte. O humor, a alegria, a felicidade são os grandes trunfos da versão de AL. Parece ser comum, nos textos de AL, a plena satisfação dos desejos de seus protagonistas, que não se abalam com o “preço” que precisam pagar para individualizar-se.

O conflito básico em AL não difere dos outros e é provocado pela ação de enganar a morte, cada vez que ela vem buscar o velhinho. O que muda é o número de vezes que a ação se repete. O tema que cobre toda a história é a luta entre a morte e a vida. Aqui em AL, o recheio é do humor, da graça, e até da leveza.

AL faz seu protagonista desfilhar pela história acompanhado pelo olhar conivente do leitor, cúmplice das armadilhas que o velho sabiamente faz para enganar a morte. Enquanto tenta prolongar a vida na terra, o velhinho vê a morte aparecer para ele e para os outros, tira proveito disso, negocia sua permanência entre os homens por mais 20 anos, recebe o diabo e se vinga nele, e só depois de um tempo, consente em morrer, quando ele mesmo se sente cansado para permanecer entre os homens. Ao ascender ao Céu, continua astuto e alegre, como sempre.

A linguagem empregada por AL em seu texto tem uma fluência maior do que a dos outros autores já citados aqui. As expressões usadas por ela são mais populares, aparecem gírias em seu texto, e uma fala mais matuta, diga-se assim. Todo o seu texto é perpassado por uma linguagem mais contemporânea.

No suceder das ações, AL acaba usando o episódio da reza que não termina, logo na primeira tentativa de enganar a morte. Em TB e CC esse episódio é o último da história, e em FP (quem me parece que ela “segue”), ele nem aparece. Em FP a riqueza do homem surge sem demonstração no decorrer da história: “- Eis-me aqui, ferreiro. Estou pronto a fazer o negócio que desejas. Serás fabulosamente rico, mas daqui a dez anos virei buscar-te. E desapareceu como tinha vindo. Durante dez anos o ferreiro foi um fidalgo opulento, gastando sem conta e tendo tudo quanto queria”. AL parece perceber essa lacuna e “amarra” o enriquecimento de seu protagonista com o episódio de “virar” médico. Os objetos mágicos em AL também mudam: o dom de ver a morte, a cama que gruda, a cadeira que aprisiona (em FP é um banco que prende, a figueira que gruda, e um saco de couro que aprisiona).

O protagonista de AL é mais astuto que o dos outros autores aqui mencionados e ao mesmo tempo é mais simpático, mais de bem com a vida (“E o velhinho continuou vivendo alegremente a sua vidinha”) e mais bem sucedido! Seus valores parecem ser os que apregoam o lema: levar a vida numa boa, sem muito *stress* (que é o mal da moda!). Se por outro lado, adotar-se um olhar mais acurado (ou exigente, ou politicamente correto!) pode-se reprovar a atitude do protagonista, que parece calcada na lei do menor esforço, no trato que faz com a Morte, para fingir-se de médico O velhinho, com ares de malandro (numa versão de Ricardo Azevedo – *A quase morte de Zé Malandro*³⁰² - esse personagem chama-se Zé Malandro!) é um herói picaresco!

No trajeto do protagonista predominam as ações de esperteza do velho, de satisfação dos desejos materiais (“e ia passando do bom e do melhor”) e de tranqüilidade de quem tem

³⁰² In: *Contos de enganar a morte*. op. cit, p. 45-56.

tudo o que quer (“o velhinho estava em casa tomando sua cachaça, bem tranqüilo e satisfeito...”).

Embora as potências de forças que se opõem sejam mantidas na versão de AL, principalmente as que dizem respeito às oposições céu-terra e vida-morte, deuses, santos e homens parecem mais humanizados, colocados de igual para igual, por vias da astúcia.

Os elementos configuradores do “chão” da obra, tempo e espaço, são mais equilibrados em AL. Isso quer dizer que as ações são mais situadas no espaço, e que há no texto dele um equilíbrio na utilização dos espaços externos e internos. AL chega a pontuar o espaço externo como o espaço do lazer, ao fazer um velhinho jogar uma pelada com o Menino Jesus.

Nas relações que o velhinho estabelece com os outros, parece dominar uma certa ingenuidade (ou falta de maldade e malícia), se levarmos em conta o fato de alguém, velhinho, virar médico da noite para o dia. O cenário narrativo da obra de AL em questão nem chega a lançar luz sobre outras ações que não tenham a presença do protagonista. Não há relações secundárias para compor um ambiente social, diga-se.

A expressão “ser de morte” é o grande trunfo de AL. Sua dubiedade é que puxa a graça do título e potencializa todo o humor da história.

A simbologia que está por trás dos elementos que AL manipula em sua história não difere da dos outros autores aqui mencionados, e gira em torno da divisão céu-terra. Parece-me interessante ater-se ao uso da palavra brincar. AL parece dizer: a brincadeira é o que compensa e redime!. E é isso que faz da leveza o grande símbolo desta história (que está em contraponto com o velho carregando lenha no início da história). O dicionário de símbolos de Chevalier diz que “a sensação ou as imagens oníricas de leveza, que evocam a dança, um véu transparente e flutuante, a graça móvel de certos gestos, a música, tudo que é aéreo, vaporoso, ascensional, têm relação com os símbolos da elevação. Todos esses signos simbolizam uma aspiração a uma vida superior, a uma redenção da angústia já em fase de se realizar, a uma liberação que pode ser buscada ou por meio da evasão – seria uma leveza enganadora – ou pela superação – seria a leveza verdadeira”³⁰³. Este caráter aéreo, que se coaduna com a leveza, parece percorrer todo o texto de AL: o Menino Jesus que desce do Céu, o jogar uma pelada como uma dança, a morte e o diabo que surgem do nada (do ar). Tem-se até a impressão de que a convivência de São Pedro (e por que não de Jesus também?) com o velhinho, fá-lo-ia menos ranzinza e mais leve. O aspecto de rito de passagem dessa história

³⁰³ Dicionário de símbolos, p. 547.

pode ser ainda reforçado na simbologia de portas e janelas (abrir janelas para ventilar a casa dos doentes, ir parar na porta do Céu), além do uso de verbos ligados à ação de entrar e sair durante quase toda a história.

A voz narrativa nesta obra de AL é cheia de ecos. Já na capa há uma nota que induz o olhar do leitor: “um conto meio pagão do folclore cristão recontado por Angela Lago e com uma leve mãozinha de Albrech Dürer”. O leitor é conduzido a torcer pelo protagonista, já que ele encarna o positivo (velhinho, alegre, brincalhão, matreiro, engraçado, cheio de lábia, conversador, negociador, esperto, risonho), em detrimento dos antagonistas (Morte e Diabo), que representam o negativo. A autora não atribui a tais figuras, maior peso do que elas já possuem, e opera com os estereótipos delas de forma mais visual do que verbal. Aliás, verbalmente as figuras são educadas, polidas e até pacientes. O único aspecto negativo na construção do protagonista pode ser, dependendo da leitura, a sua ação vingativa em relação ao Capeta.

A intertextualidade da história em AL, claro, remete o leitor a todas as outras versões mencionadas aqui. Duas são as referências maiores encampadas por AL: a versão de FP e as ilustrações de Albrech Dürer. Os desenhos de Dürer (1471-1528), pintor da renascença alemã, são aproveitados por AL, o que é anunciado na capa do livro, o que pode despertar no leitor o desejo de descobrir de onde AL tirou tais imagens.

O desenlace em AL é leve e perene, pois aponta para a continuidade da situação final: “até hoje o velhinho está lá, no céu, feliz como sempre”. No final parece ficar ecoando um aviso: viva feliz! Dê espaço para seus desejos! Seja astuto para vencer as agruras da vida (que são as armadilhas da morte). A exemplaridade é velada, mas está lá.

Ainda na porção de terra dessas histórias de enganar a morte, o segredo revelado de forma narrativa é como gruta que se abre; emerge da terra sólida, tal qual a caverna de um Ali Babá denuncia tesouros; para escancarar as portas, das casas e dos céus. Para mostrar-se cintilante, talvez, pintado de ouro.

*

Depois do longo caminho percorrido pelas entranhas do reconto, acredita-se ter levantado suficientes elementos para que se efetue a agregação da crosta do conto recontado no consolidado terreno da tradição. Mas antes que a terra fuja debaixo dos pés, antes que a terra onírica da casa se desdobre em local de nascimento ou em outras formações da gleba, registra-se aqui as histórias que, mesmo pertencendo a esta categoria, não serão objeto de leitura desta pesquisa, uma vez que não figuram nas coletâneas dos principais compiladores

ou escritores dos contos populares no Brasil, Sílvia Romero (1875), Figueiredo Pimentel (1894) e Câmara Cascudo (1946), que foram tomados como base de comparação para a investigação do reconto em Angela Lago. Mesmo que alguma delas estivesse presente na coleção de um dos autores já citados, o critério excludente se fixou no fato de que era preciso que a história estivesse incluída na coleção dos três autores.

Para a casa, que se apruma na intimidade da terra, deixa-se o segredo das seguintes histórias.

Em *Casa pequena*, um conto judaico, um homem que tem sete filhos e é casado com uma mulher que reclama insistentemente que a casa onde vivem é pequena demais para tanta gente, vai procurar ajuda com um padre que o aconselha a ir colocando, simultaneamente, para viver com eles na casa, 2 galinhas, 3 vacas, 4 porcos, 5 cabritos e 6 patos. E esperar para ver o que acontece.

Em *Casa de pouca conversa*, um conto popular chinês, os moradores de uma casa, pouco faladores, são motivo de chacota dos vizinhos. A sorte está do lado dos de “pouca conversa”, que se livram de ir para a guerra, após quebrarem o pé num acidente com os cavalos que lhes aparecem, na companhia do cavalo que fugiu deles.

Em *Casa assombrada*, as três mulheres moradoras de uma casa resolvem mudar-se, uma vez que a casa em que vivem é assombrada, pois há um fantasma que as atormenta, impedindo que a vela que ilumina a casa fique acesa. Na última hora, pouco antes de sair a mudança, a velha lembra-se de que esqueceu a vela e volta para buscá-la.

Mas a terra dos caminhos labirínticos, dos túneis, esconderijos, mausoléus, sarcófagos e jazigos fica bem representada pela seguinte obra.

Em *Sete histórias para sacudir o esqueleto*, estamos diante de sete pequenos contos de fantasmas, histórias para sentir medo. A primeira história – *Caio?* – fala de uma fazenda em Bom Despacho, que tinha fama de ser mal-assombrada e, por conta disso, nunca podia ser vendida. Um comprador, chamado Caio, antes de fechar o negócio, resolve passar a noite na fazenda para certificar-se da má fama. No meio da noite é surpreendido por uma voz cavernosa e amedrontadora, que ressoa pelo quarto, enquanto ossos do corpo humano despencam do teto. Entregue ao medo, em meio ao choro e ao nervosismo, o futuro dono da fazenda, descobre a artimanha do caseiro para afastar os “possíveis novos donos”, quando este despenca do forro do teto. A segunda história – *Encurtando caminho* – é a história da Tia Maria, que um dia, saindo da escola depois do horário habitual, volta para casa cortando caminho pelo cemitério. Por via das dúvidas, para controlar o medo, resolve se juntar a uma menina que ia à sua frente. Quando revela à outra o seu medo de andar sozinha por aquele

lugar, descobre que a tal menina tinha o mesmo medo antes de morrer. Na terceira história – *O defunto que devia* – um homem de Bom Despacho se finge de morto para livrar-se dos cobradores à sua porta. Quando eles o encontram “esticado” em cima da mesa, apiedam-se do destino do devedor e vão-se embora. Mas um sapateiro sovina, para quem o homem devia um real, não desiste de cobrar dos parentes do morto, a quantia que lhe era devida. Fica ali, esperando, mas ninguém vem chorar o morto. A casa aberta, no meio da noite, é convite para um grupo de ladrões, que entram para fazer ali a partilha dos seus roubos. Encontram o defunto, e no momento em que se vêem num impasse para resolver igualmente a divisão do dinheiro, alguém propõe que o primeiro que enfiar uma faca no peito do defunto, ficará com a sobra do dinheiro. O morto reage, e todos correm. O sapateiro que estava escondido, reaparece para negociar com o “morto ressuscitado” a divisão do dinheiro dos ladrões. Estes voltam, e ao ouvirem a discussão dos dois, acreditam estar na presença de muitas almas penadas, e fogem de vez. No quarto conto – *Vamos esperar o Setset chegar?* – um homem (tio do narrador), voltando de uma longa viagem, é surpreendido pela chuva e abriga-se numa casa abandonada. Adormece, e quando acorda no meio da noite, depara-se com bodes que falam e que vão chegando uma a um, sempre na expectativa de começar “algo” (uma reunião? um ritual macabro?), que é imediatamente adiado para quando o Setset chegar. O homem, mesmo curioso, foge amedrontado pela janela, deixando o leitor sem saber o final da história. Na história de número cinco - *A rosa assombrada* – uma moça órfã, de Bom Despacho, chamada Rosa, de tanto ir à igreja rezar para Santo Antonio, acaba despertando a paixão do sacristão. Um dia, no meio da reza, Rosa pede a Santo Antonio uma indicação do moço com quem iria se casar. O sacristão que tinha ouvido tudo atrás do altar, responde, com voz disfarçada, que ela se casará com o primeiro que lhe entregar uma rosa à saída da igreja. Mas ele sai antes dela, rouba uma flor no cemitério ao lado, justo no túmulo da mãe da moça e, no momento em que vai entregar a flor, a moça exclama “Mãe!”, e ele pensa que atrás dele está a assombração da mãe da moça, para reclamar o roubo da flor. Ele larga a flor e foge! Quando um moço bonito que vinha passando pega a flor e a entrega à moça, o sacristão de longe grita: “vai casar é com esse”! Dito e feito! Na sexta história – *A casa sonhada* – uma mulher de Pitangui, sonha todos os dias com uma casa. Cada noite, com um cômodo da casa, mobiliado e repleto de objetos. Fato que ela conta todos os dias ao marido. O marido acaba sendo transferido para Bom Despacho, e encontra uma casa para comprar, igualzinha àquela descrita em sonho pela esposa. Depois de instalados na nova casa, certo dia, o ex-dono aparece para tratar dos papéis da venda, que estavam pendentes, e conta para a mulher que aquela casa é mal-assombrada. Quando a mulher acende a luz, o homem assustadíssimo descobre que era

aquela mulher, desde sempre, quem assombrava a casa. Ele cai desmaiado! No sétimo e último conto – *Dançando com o morto* – narra-se que no momento em que uma viúva contava o dinheiro escondido pelo marido, sob o colchão, o marido, morto fazia meses, aparece para reclamar de solidão, à mulher e ao filho. Ele manda o filho tocar sanfona, convida a mulher, e começa a dançar. Quando a mulher percebe que o esqueleto do marido está se desmontando à medida que dança, ela pede ao filho para tocar mais rápido. O homem se desfaz em ossos espalhados pelo chão, que a mulher manda o filho recolher e colocar dentro de um baú, junto com tudo o que pertenceu ao marido. O baú é lacrado e novamente enterrado com nova lápide de cimento. A mulher, então, descobre, pesarosa, que dentro do baú, o filho tinha colocado também todo o dinheiro que pertencia ao pai.

Aqui o corpo humano é segredo violado quando adquire a “forma” de alma penada em aparições.

*

Nessa travessia de terras “sempre dantes atravessadas”, assoma-me uma reflexão de Bachelard:

*tenho a melancólica impressão de ter aprendido, ao escrever, como eu deveria ter lido. Tendo lido tanto, gostaria de reler tudo. Quantas imagens literárias que não vi, das quais não retirei a roupagem de banalidade.*³⁰⁴

Mas, para reconciliação dos diferentes tempos históricos e por ter estado nesse interior cálido da terra da criação de outrem, evoco ainda Câmara Cascudo:

*sente-se que a tradição impregnou a evocação que se processará segura e nobre como se repetisse a dicção misteriosa de outras contadeiras desaparecidas. Repete-se a estória na sua ordem psicológica, sem alterar-se fisionomias, invertendo situações. Há um respeito ao modelo invisível mas presente na memória da evocadora.*³⁰⁵

Essa é a terra das substâncias, que secreta, segrega o ser.

³⁰⁴ BACHELARD, Gaston. A terra e os devaneios do repouso. São Paulo, Martins Fontes, 1990. p. 45.

³⁰⁵ CASCUDO, Câmara. *Literatura oral no Brasil* (2ª ed.). Rio de Janeiro, José Olympio, Brasília, INL, 1978. p. 239.

5. EPÍLOGO: ONDE SE FAZEM OS REMATES, AS CONSIDERAÇÕES E AS REFLEXÕES FINAIS DESTA GRANDE AVENTURA, EM QUE PÕE FELIZ TERMO O VALOROSO “CAVALEIRO NARRADOR” E TRATA DE COISAS QUE NÃO SÃO ESCUSADAS PARA A CLAREZA DESTA HISTÓRIA

E foram correndo candongar ...

*Assim, com tanta resposta na mão, Heroic podia até gritar “Eureka”! Não precisava mais ir a nenhum lugar. Não tinha mais que procurar. Não ia mais ter que zanzar feito um louco, para a princesa Angelis resgatar. O livro despencado assim no seu pé, com a resposta da charada proposta pela mulher, deveria ter a informação que lhe convinha, talvez em forma de **abc doido**, talvez uma mágica pequenininha ou uma nova adivinha. Mas o ogro já aí vinha! Heroic abaixa. O ogro avança. Heroic já toca o livro. O ogro quase o alcança. Finalmente, o livro na mão e acelerado o coração, eis que o celenterado ogro tropeça, e vem cair bem em cima de Heroic. Que azar! Com todo aquele peso em cima, Heroic ia precisar do tempo de **sete histórias para sacudir o esqueleto** e poder sair de debaixo daquele monte de, de..., ah!, deixa pra lá, daquele monte de ossos! Mas ‘pera’í! Não...não...foi pura sorte! Heroic não conseguia abrir o livro, que as páginas estavam grudadas. E foi o ogro cair, e foi o ogro praguejar a palavra-senha, para o livro se revelar: - Merde! (que o ogro era francês!). Com isso o livro se abriu, o ogro foi lançado pelos ares, e tal beldade de princesa escapuliu. Esteve todo esse tempo, presa num livro enigmático, que dizia sem parar, que ela estava **indo não sei aonde buscar não sei o quê**, de propósito, para ela ficar vagando eternamente, sem poder chegar a nenhum lugar decente, sem trégua ou consolo, até ficar demente. Mas, livre de andar em círculos, em meio àquelas páginas sem linhas retas, a ágil princesa Angelis pulou na garupa de Heroic, que voou com seu cavalo-corcel-alazão. E aí, já se sabe toda a sucessão dos fatos: voltaram para casa, ou melhor, para o castelo, que ainda estava de ponta-cabeça, com a insolvência do sumiço da princesa, agora recuperada. Achou-se, assim, o fio da meada! Casaram-se, e...e iam tentar ser feliz o tanto quanto pudessem, quem sabe, até ela virar **a banguelinha** e ele perder o tino justo na hora de atravessar a pinguelinha?; quem sabe para sempre? E Beleléu! E tiririca! Esse conto se desfaz, com toda a corte de anil, e um pouco de paz! Quem quiser que venha atrás!*

O movimento cria o ser,
o ar em rodadoiro cria as estrelas,
o grito produz imagens,
o grito da palavra,
o pensamento.

Gaston Bachelard

Depois de levantar fagulha, respingo e poeira é necessário fazer o texto até aqui construído movimentar-se, pôr-se em redemoio, correr a contrapelo para apagar os limites do que esteve separado. Depois de insuflar partes e partículas textuais, eis o momento de fazê-las convergir com rapidez para um ponto de reencontro dos gritos das imagens, palavras e pensamentos, ainda que a duração do movimento de recolha, efêmero como o ar, seja curta e fugaz ao traduzir intencionalidades, idéias e palavras com as quais foi construída a arquitetura do trabalho. Emoldurado pelo transitório, vazado pela fugacidade das histórias que se refazem a cada vez que são contadas, pode parecer contraditório que se ajuste a velocidade do tempo para fazê-lo incidir, com suas asas, no remate das unidades deste trabalho que se constrói sobre o conjunto das obras de Angela Lago e firma-se em coleção que tem o fundo comum da tradição e uma camada de superfície provisória, o conto popular.

Assim, anunciando um vôo ao revés, vou a sotavento, que sopra da popa para a proa. Neste trajeto percorre-se, a contraposto, os liames que mantêm unidos os temas desta pesquisa. Das obras recontadas por Angela Lago à chegada ao destino final do “cavaleiro narrador”, os ventos se levantam, ficam escassos, mudam de direção, recebem rajadas. Para que este seja um vento de feição, é necessário assumir, neste fechamento, que na “pátria dos grandes ventos”³⁰⁶, eles podem adquirir variados aspectos: quente, frio, seco e úmido. Minha brincadeira final é enfeixar os feitios do ar, para que possam soprar para a mesma direção.

Atingido pelo vento quente, que sopra ainda no calor da hora do que acabou de se abordar, passo em revista, primeiro “as obras recontadas”. Na categoria que denominei “narrativas de recontos” incluí sete obras de Angela Lago: *Sua Alteza, a Divinha* (1990); *De morte!* (1992); coleção Folclore de casa, com as obras *Casa de pouca conversa*, *Casa pequena* e *Casa assombrada* (1993); *A Festa no céu* (1994) e *Sete histórias para sacudir o esqueleto* (2002). Cerceado pelas dimensões deste trabalho, optei por ler mais atentamente as obras *A festa no céu*, *Sua Alteza, a Divinha*, e *De morte!* exatamente nesta ordem. A ordem

³⁰⁶ BACHELAR, Gaston. *El aire y los sueños*, op. cit. p. 289. Para Bachelard (e para muitos “sonhadores”), a pátria dos grandes ventos são os quatro pontos cardeais, que estão sujeitos à orientação dinâmica do vento quente, frio, seco e úmido.

aqui já indica, para mim, um trajeto que vai do tema mais geral, abordado no livro *A festa no céu* (história do animal sem asas que vai a uma festa no céu), mais conhecido, divulgado, e próximo, portanto de uma narrativa primordial, seguido pelo exemplo do conto de fadas (*Sua Alteza, a Divinha*), com temas repetidos (neste caso, a princesa rebelde que desafia seus pretendentes a marido com charadas) e terminando com o conto popular (*De morte!*) diante dos efeitos da cristianização (homem astuto prolonga seu tempo de vida enganando a morte). A leitura ficou concentrada nestes três livros da autora, por serem eles os que possuem registros nas coletâneas dos mais importantes folcloristas e escritores de contos populares do recente passado literário brasileiro: Sílvio Romero (sua coletânea é de 1875), Figueiredo Pimentel (1896) e Câmara Cascudo (1946). Os outros contos da categoria deixaram de ser abordados, porque a leitura destas três obras já deixavam ver, por amostragem, o que se queria pesquisar: o aproveitamento ou não dos modelos narrativos e elementos da tradição oral na tradição escrita. Critério excludente das demais obras da referida categoria foi o fato de os outros textos não estarem registrados pelos três escritores que acabo de citar. No caso de *De morte*, acabei admitindo uma única substituição: usar o registro de Teófilo Braga, no lugar de Sílvio Romero, já que este não registrou tal história, mas foi talvez influenciado pelo trabalho do escritor português, seu contemporâneo.

Tenho, de certa forma, defendido aqui a existência de uma poética³⁰⁷ própria, conformada por Angela Lago, nas histórias que ela reconta. A “poética do segredo” é a maneira que achei de combinar os dois elementos: poética e segredo. Poética, aqui, é o discurso artístico usado para construir a obra. Segredo fica sendo o tom com que se narra um conto popular. A poética do segredo, defendida por mim, se refere ao universo criado em suas obras, essa atmosfera de quem narra como se contasse algo único; essa maneira como a linguagem, manipulada torna-se expressão de um jeito próprio de narrar. Tal condução da história como um segredo que vai sendo revelado faz emergir o lúdico. O segredo está na base do narrar da escritora, e aproveita-se da noção de Huizinga, quando afirma que “a finalidade do escritor, consciente ou inconsciente, é criar uma tensão que encante o leitor e o mantenha enfeitiçado”³⁰⁸. O livro é essa caixa que se abre em folhas, e o segredo, é o jeito dela construir o livro, de dá-lo ao conhecimento do leitor. Angela Lago assume que o livro precisa

³⁰⁷ Sabe-se que em grego, poética (*poiein*) significa fazer ou produzir. De acordo com o termo, aqui refiro-me ao “fazer literário” de Angela Lago e suas especificidades, que fazem dessas histórias seu jeito próprio de narrar. Se em Aristóteles, poética é “particularidade do discurso artístico para construir modelos da realidade, como mimese ou imitação”, aqui, a linguagem usada por Angela Lago constrói um “sistema literário” que chamei de “poética do segredo”. Para um estudo minucioso remeto o leitor à *Poética: tradição e modernidade*, de Antonio García Berrio & Teresa Hernández Fernández. Trad. Denise Radanovic Vieira. São Paulo, Littera Múndi, 1999. p. 3.

³⁰⁸ HUIZINGA, Johan. *Homo ludens* (5ª ed.). São Paulo, Perspectiva, 2001. p. 148.

ser explorado em toda a sua materialidade e inclui sua marca na capa, nas folhas de rosto, na indicação da ficha catalográfica³⁰⁹, sempre em dados informativos, explorados à guisa de paratextos. A maneira como o livro abre-se e fecha-se aos olhos do leitor já é parte da estratégia de sedução usada pela autora. Na capa de *Sua Alteza, a Divinha* ela diz: “Sua Alteza a Divinha contada por Angela Lago com a amável colaboração de ilustradores anônimos e antigos”. Na folha de rosto do mesmo livro, ela reforça: “Sua Alteza a Divinha um conto do nosso folclore, contado por Angela Lago com a amável colaboração de ilustradores anônimos e antigos”. Na folha de guarda da parte de trás do mesmo livro, informa: “a autora agradece a Zenon Lago e a Sérgio Moreira. Às crianças internas na ala 6 do Hospital da Baleia, durante o final de 88 e o princípio de 89. E a todos os amigos que a ajudaram a contar essa estória”. Soube, depois, que ela contou oralmente muitas vezes tal história para as crianças desse hospital, antes de colocá-la no livro. Para dizer, de forma menos óbvia que ela reaproveitou desenhos de domínio público, ela informa na folha de guarda do livro *De morte*: “Foi A. Dürer quem, em 1515 desenhou o rinoceronte. Mas ele ficou se equilibrando assim, num pé só, em julho de 1992. A autora agradece ao gentil A. Dürer, que lhe emprestou também, mantos, roupas, uma copa de árvore...” Estes pequenos segredos também estão em toda parte nos seus livros.

Para a poética do segredo se revelar, Angela opera com duas forças, as forças nucleares centrípeta e centrífuga. Uma que a aproxima da tradição, e a outra que lhe confere voz própria, jeito próprio ao narrar os textos. Os elementos destas forças são: emprego de modelo do conto de fadas, aproveitamento de personagens do imaginário popular ou cotidiano, exercício da escrita próxima da fala coloquial, uso de formas artísticas orais (trovas, parlendas, cantigas, ditados), destacados e lidos no capítulo anterior.

A poética do segredo tentou mostrar no capítulo anterior, como Angela Lago constrói um “sistema literário”, para realizar sua experiência artística, e tentou descrever como a autora realiza o trabalho de narrar um conto popular. Com base na leitura realizada, as peculiaridades artísticas dos textos (que são completados pelo leitor), assumem uma maneira de contar como quem legaliza um segredo. Este segredo, milenar, é medido, calculado, para fazer coincidir repetição e criação. É uma questão de estratégia. As “novas” obras recontadas são escritas, mantendo um argumento comum com as que lhes servem de base, mas alterando os elementos secundários, como nomes e características de personagens, a linguagem, o

³⁰⁹ Na última página dos livros da coleção Folclore de casa estão os dados técnicos dos livros. Aí a autora aproveita para fazer alguns comentários do tipo: “esta história é chinesa, mas quem me contou não é não”; “quem me contou esta história foi um cara de Paris, que nasceu no Egito, casou (sic) com uma brasileira e gosta de contos judaicos, mas seu final era diferente...”

número de episódios; suprimindo episódios periféricos ou trazendo-os de outros contos, incorporando outros textos de tradição oral (trovas, parlendas, ditados, cantigas populares). Todo o processo é comumente feito e refeito por muitos escritores que se lançam à tarefa de recriar os contos da tradição oral. O dado inovador em AL é a exploração do humor (*De morte, Sua Alteza, a Divinha, Sete histórias para sacudir o esqueleto*), a diluição (ou eliminação) da carga de violência (*A festa no céu, De morte*) – violência esta, comum em muitos contos da tradição oral - e a sintonia entre palavra e desenho (*Sua Alteza, a Divinha*, os livros da coleção *Folclore de casa*), já que ela é a própria ilustradora de seus textos. Os temas são todos de ampla utilização (a busca é o grande tema!), mas o reconto passa a ser esse híbrido, decorrente do cruzamento do modelo tradicional com um jeito moderno de contar. Ela continua próxima do modelo clássico de um herói que sai em busca da realização de uma tarefa que parece impossível, improvável de se realizar com sucesso e para a qual o protagonista não está habilitado. Nem o fato de o herói não estar aparentemente habilitado é novo, pois o conto popular tradicional já havia fixado tal modelo de personagem fisicamente fraco, mas com inteligência suficiente para superar as limitações físicas. O novo é tudo isso ser conduzido de forma leve e bem humorada. O aproveitamento criativo do conto popular também dialoga, de certa forma, com outras produções infantis, de autores como Ruth Rocha, Ana Maria Machado, Sylvia Orthof, Sonia Junqueira, Tatiana Belinky e Ricardo Azevedo, para citar alguns. Há uma tendência, que me parece nova, em apagar as referências explícitas nos textos anteriores. Antes, na época dos folcloristas já citados neste trabalho, filiar o texto a outros escritores, era exemplificar, de certa forma, sua participação na tradição. Explico: se quase não há pesquisa de campo para a reescritura do conto popular, também não há preocupação em contar ao leitor as fontes da pesquisa. Por que não situar a história retomada, reconstruir, na medida do possível, o trajeto daquela história até chegar ali, citar outras versões da mesma história (ou remeter o leitor a elas), e até mesmo sublinhar as alterações propostas pelo novo texto? É possível que uma explicação pertinente nos fizesse chegar ao advento do computador e a passagem livre para os hipertextos que a nova mídia possibilita (as histórias das *Mil e uma noites* não são hipertextos?).

Com tudo isso dito, pode-se retomar a idéia de que reconto é um híbrido. É um conto que reúne elementos amalgamados, algumas vezes confusos e díspares, da memória geral: anedotas, fatos reais ou imaginários, crítica social, vestígios de outros contos populares³¹⁰. Então, o novo modelo do conto popular, na verdade, existe na medida em que é tal mistura! O

³¹⁰ Câmara Cascudo faz afirmação semelhante em *Literatura oral no Brasil*, op. cit, p. 51.

reconto está hoje na fronteira do literário. O reconto não é mais um texto em processo. Ele está definido e pronto quando sai publicado em livro. Não é mais um discurso coletivo, mas um discurso que se individualizou, a partir do coletivo, assumindo uma feição particular. O reconto pode ser visto, na obra de Angela, como a “reelaboração de um esquema narrativo ou da reescritura de um texto conhecido e apreciado pela comunidade de leitores/auditores”³¹¹, para criação de uma obra “não mais anônima, como o exigia outrora o critério folclórico da criação popular”³¹², mas uma obra autoral.

Nesta passagem, é quase impossível não se lembrar de Câmara Cascudo. Os critérios apontados pelo pesquisador do folclore brasileiro como os definidores do conto popular (antiguidade, anonimato, divulgação e persistência)³¹³ não servem mais inteiramente para o conto popular recontado, pois a questão do anonimato ficou comprometida em nosso tempo. Por outro lado, há hoje um manancial de causos regionais com tendência a tornarem-se contos populares com o passar do tempo, assim que, pela divulgação, perderem suas referências imediatas. Processo curioso, pois, parece-me que o *causo* vira conto popular para depois virar reconto literário, quando finalmente se fixa. Para não deixar Cascudo de lado, “o respeito ao modelo invisível”³¹⁴ do conto popular, parece ser a grande força com a qual o escritor do reconto tem que lidar, sem contudo, ter assegurada a certeza de ultrapassá-lo. Os recontos, embora possuidores de assinatura, estão impregnados da tradição oral, e chegam mesmo a evocar tal tradição, ao realizarem-se por sobre uma “dicção misteriosa de outros contadores de histórias”³¹⁵, mesmo com fisionomias alteradas e situações modificadas, invertidas ou suprimidas.

Agora, arma-se outro pé-de-vento, desta vez trazendo a sensação do frio. O ar friento, que provoca arrepios (bons arrepios!), fala-me da constante interação de uma cultura popular com o mundo moderno. A obra de Angela Lago deixa entrever tal processo. Se não chega a instaurar um novo modelo de escrita para o conto popular, renova-o com a sua escritura, em alguns planos, mas sempre incorporando elementos da cultura popular e do imaginário coletivo. A organização do social, o imaginário coletivo, na obra da autora, obriga-me a pensar esse plano simbólico.

³¹¹ SANTOS, Idelette Muzart Fonseca do. *Escrituras da voz e memória do texto: abordagens atuais da literatura popular brasileira*. In: **Fronteiras do Literário**. op. cit. p. 38.

³¹² Idem, idem.

³¹³ Estes elementos aparecem textualmente no prefácio de *Contos tradicionais do Brasil*, op. cit, p. 27.

³¹⁴ CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*, op. cit. p. 239.

³¹⁵ A expressão “dicção misteriosa de outras contadeiras desaparecidas” foi usada por Câmara Cascudo em *Literatura oral no Brasil*, op. cit, p. 239.

Uma vez que os elementos que formam o tecido da cultura popular assomam a partir do imaginário coletivo, parece-me necessário tecer alguns comentários finais sobre esse ângulo - que é o imaginário simbólico. A herança da tradição oral interessa à pesquisa na medida em que pode lançar luz sobre a discussão de uma continuidade ou uma inovação na produção textual da literatura para crianças. Para retomar um conto popular, é necessário penetrar na cadeia referencial de uma coletividade. Para tanto, Angela vai buscar o folclore. Aproxima-se do universo imagístico e simbólico consagrado, primeiro pela memória e história pessoal, sua referência mais imediata, depois pelo povo mineiro (seu universo ficcional está repleto de objetos do círculo mineiro), em seguida, por uma idéia de nação, e por fim de universalidade, pois essas histórias remontam a várias culturas. O conjunto de imagens, textos, histórias, músicas, crenças, usos, costumes, linguagens, objetos, faz a teia de relações, tecida por ela, com o povo brasileiro e com o mundo circundante. Sua maneira de responder a isso é utilizando nos contos, elementos de seu cotidiano, sua vivência, seu psiquismo, sua fantasia para criar as obras. Nestas respostas podem-se ler os traços sociais, psicológicos, culturais da mentalidade individual num primeiro momento, e depois, coletiva. Este imaginário popular é que conforma o imaginário da autora e converte-se em sua forma de “observar e descrever a realidade”, para usar as palavras de Florestan Fernandes.³¹⁶

Para observar, descrever e comentar tal realidade (objetiva ou não), a escritora lança mão de recursos criativos já anteriormente mencionados, compostos pelos seguintes rompimentos com os elementos do conto popular tradicional: a fórmula introdutória do “Era uma vez” (dos 26 livros, só 10 usam-na), a concepção exagerada e onipotente do herói (larga incidência de “herói” criança em seus livros, ou de “herói” aparentemente bobo); a busca mais coletiva do que individual (o protagonista está agindo em seu próprio proveito, na maioria dos seus contos, há desejos que revelam uma individualidade); as relações hierárquicas do poder (aliás, os poderes secularmente instituídos são questionados: Deus, rei, pai); a lição que a história encerra (a moral única é questionada e relativizada); o esforço recompensado com um obrigatório final feliz (em algumas obras o final é aberto, ou cíclico, ou a imaginação é quem salva); a seqüência narrativa é lógica e resultante do padrão início-meio-fim (há, por vezes, divisão em capítulos curtos, interrupção da história, manipulação do tempo narrativo), a escrita não-poética (em algumas obras o texto chega a configurar-se como um poema e é abundante o uso de rimas e versos), o distanciamento do leitor (em alguns livros o narrador se dirige diretamente ao leitor). Por outro lado, algumas características do conto popular

³¹⁶ *O folclore em questão* (1977), p. 71.

tradicional são mantidas: a passagem rápida pelos acontecimentos; a ausência de profundidade psicológica das personagens; a imprecisão do tempo e do espaço; as relações sempre de causa e efeito; o emprego da escrita que reproduz a oralidade. Os traços mais marcantes são exatamente os que dizem respeito ao emprego da oralidade e do humor.

Os textos de Angela têm um pendor oralizante³¹⁷ e acabam por remeter o escrito ao falado. Na origem do texto escrito que quer se oralizar está o trabalho do escritor, somado ao sedimento da tradição. Esta linguagem oralizante é lúdica, porque carrega uma carga de simulação³¹⁸, de texto para ser falado, que convida à leitura em voz alta. Talvez por isso, os textos da autora prestem-se tão bem ao repertório dos contadores orais de histórias, e se completem com uma performance³¹⁹, que acopla a palavra e o corpo. O trabalho do contador de histórias se completa com a soma do falado e do escrito: porque o texto está escrito, ele pode falar como Angela Lago, do contrário, a questão da autoria, para o conto popular, não existiria. Esta oralidade presente como “ruído de fundo”³²⁰ no texto da escritora, atua como um “perpétuo estímulo sonoro”³²¹. Tenho visto, talvez por conta disso, uma vasta manutenção das histórias de Angela contadas por gente que ouviu outro contar, apenas uma vez, e guardou na memória. Não seria este o princípio do conto popular de tradição oral? A paixão pela palavra viva transparece na obra da autora, principalmente quando ela lança mão da herança popular oral dos ditados, trovas, cantigas, adivinhas, parlendas. Tal transmissão, tanto pela escrita, quanto pela fala (voz), é a mantenedora da tradição na literatura infantil. A noção de que uma obra nunca é a mesma porque é atravessada pela performance do escritor e do leitor³²² (ou do narrador e do ouvinte), também é o que mantém a obra de Angela Lago viva e renovável.

O humor em Angela Lago é provocado pelo comportamento, pela ações das personagens, pelas palavras, ou até mesmo pelas situações, que despertam a simpatia do leitor, principalmente porque são bem-humoradas e autoconfiantes. O humor desencadeado pela astúcia do protagonista é o que causa um estranhamento, por exemplo, num primeiro momento, para depois converter-se em riso, quando da junção dos fatos, quando da compreensão daquilo que soou estranho e que parecia não fazer sentido (não é assim com os pedidos que o velhinho faz ao menino Jesus, em *De morte?*). Outro artifício do humor me

³¹⁷ Este texto que pende para o oral, Paul Zumthor, diria estar carregado de uma poética da oralidade.

³¹⁸ Simulação é uma das potências do lúdico, apontada por Huizinga na obra *Homo ludens*, já citada aqui.

³¹⁹ Para Paul Zumthor, a performance amplia a noção de texto literário porque se dá exatamente na trama das relações humanas.

³²⁰ Expressões utilizadas por Paul Zumthor em *Introdução à poesia oral*. p. 34, para justificar as ressonâncias, próximas ou longínquas, da voz.

³²¹ Idem, idem.

³²² Idem, p. 257.

parece ser o enigma que os protagonistas carregam. Humor proveniente desse enigma que pode desencadear no leitor uma incerteza temporária (Será que vão chegar aonde querem, dado o seu aparente despreparo? Vide Louva-a-deus, em Sua Alteza, a Divinha; vide a tartaruga em *A festa no céu*, e vários outros).

A tradição das personagens populares (folclóricas) tem sublinhado a importância dessas personagens cômicas. Não seria o tolo de Angela Lago uma espécie de bufão? Susanne Langer oferece pistas, quando afirma que “estas personagens populares desde a Antiguidade demonstram aquilo que o bufão realmente é: a indomável criatura viva lutando por si mesma, caindo e tropeçando...de uma situação em outra, entrando em apuro após apuro e saindo de novo...”³²³ Parece-me que o *elã* vital das histórias de Angela é fornecido pelas personagens que carregam o potencial cômico. Langer completa sua idéia dizendo que tais personagens e “sua existência improvisada tem o ritmo da vida primitiva, selvagem”³²⁴, que se desloca num mundo cheio de imprevistos. Seu comportamento (nem bom nem mau) faz dele um ser amoral. A criança, o velho, o animal encarnam tal faculdade, nos textos de Angela, e são os representantes do coletivo na luta com o mundo. Pode-se considerar a amoralidade uma marca contemporânea (e um progresso!) da literatura infantil, por vezes tão preocupada em servir de exemplo para as crianças. O humor aparece, então, como um elemento estrutural dos contos de Angela, e provoca divertimento, pela linguagem, pelos aparentes absurdos, pela surpresa, e pelo ritmo acelerado (que é elemento dos mais importantes para a construção do humor) do conto popular.

Para que se voltem os olhos na direção do vento que sopra do espaço longínquo, mas que nem mesmo de longe em longe diminui a possibilidade de surpreender, agregam-se duas palavras potentes no trabalho com o conto popular: renovação e atualização. Angela faz o que denomino uma reconstrução estética da cultura popular ao enunciar a presença de uma literatura oral cheia de vitalidade. O espírito popular que sua obra presentifica, guarda e revela é resultante de um acervo que se perpetuou na memória do povo, e com o qual ela contribui. Mais do que preservar o que já existe e, por vezes, é largamente conhecido, Angela parte dos elementos da cultura popular dispersos em várias modalidades de manifestações culturais, para juntá-los nas suas histórias, de modo consistente e original. A maneira como ela rearranja na escrita os elementos da cultura popular e da tradição oral torna a sua obra uma criação única e original. Arrisco-me a dizer que a obra de Angela Lago obedece a regras de feitura que são próprias do conto popular, do conto tradicional e revelam usos e costumes do

³²³ LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma*. São Paulo, Perspectiva, 1980. p. 356.

³²⁴ Idem, idem.

povo. O processo de escrita, a visão de mundo e a compreensão da vida estão inseridos numa sensibilidade popular e coletiva, comum nos contos populares, porém pertencentes aos tempos modernos.

Esse abeirar-se dos tempos atuais leva à seguinte constatação: o conto popular hoje permanece porque se refaz, idéia esta que certamente já estava embutida nos trabalhos dos mais renomados folcloristas e compiladores de contos populares no Brasil, incluindo-se os três autores utilizados nesta pesquisa: Sílvio Romero, Figueiredo Pimentel e Câmara Cascudo. A mesma idéia também se percebe na produção literária de Angela Lago. O trâmite do oral ao escrito, texto que existe suspenso entre o passado e o futuro, concretiza-se no trabalho do escritor.

Para ampliar esta noção de passado, volta-se aos folcloristas. O folclore, segundo a moda dos estudos na década de 40 no Brasil, é a cultura espontânea³²⁵ própria de todo homem, em cada sociedade específica, e em cada época. Os folcloristas dizem em *Princípios gerais da ciência do folclore*³²⁶, que “o folclore interage com a cultura erudita e com a cultura de massas, incluindo a popularesca, unicamente através do seu próprio critério de aceitação coletiva espontânea”³²⁷. Admitem que de tal interação nascem novas expressões de cultura espontânea. Seja lá qual for o nome que se dê para caracterizar as culturas populares, não se pode negar a dinâmica e as perdas, renovações, vivências e reinterpretções. Aspecto vívido que me parece, a esta altura da pesquisa, necessitar de ênfase. A obra de Angela Lago, em suas recriações do folclore, oferece ao leitor uma entrada na cultura popular. Sabe-se que não é esta a única maneira de introduzir o leitor neste território, sabe-se que tal oferecimento está permeado pelo literário e pelo erudito, mas ainda assim, é uma entrada válida.

O código de símbolos partilhados³²⁸ por Angela Lago com os leitores, em suas obras, tem um sabor de deciframento (de novo, a poética do segredo!). É preciso decodificá-lo devagar e oferecer chaves a esse leitor para que ele possa ir se apercebendo e se familiarizando com os componentes do universo literário e popular da autora. O leitor também entra nesta relação com seus códigos e suas regras. Daí nasce a interação e o diálogo. A aura ritual que tal leitura estabelece tem um aspecto iniciático. Seria, talvez, pretensão

³²⁵ LIMA, Rossini Tavares de. *A ciência do folclore*. op. cit. p. 3

³²⁶ Formulado por Julieta de Andrade, com base na teoria de cultura espontânea, de autoria de Rossini de Lima. LIMA, Rossini Tavares de. *Idem, idem*.

³²⁷ *Idem, idem*.

³²⁸ O antropólogo Roque Laraia diz que “estudar a cultura é portanto estudar um código de símbolos partilhados pelos membros dessa cultura”. Remeto o leitor à obra LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico* (16ª ed.). Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2003. p. 63.

arrolar aqui os códigos usados por Angela em sua obra, mas o vento sopra a meu favor e embalado nesta correnteza aérea, arrisco palpites.

Aproximando-me do conceito de cultura³²⁹ como um “sistema de símbolos e significados”, tão caros aos antropólogos³³⁰ e defendido particularmente por David Schneider³³¹, vou percorrendo de roldão as obras de Angela Lago. Nelas, pude constatar que a autora sustenta-se em vários sistemas culturais (por isso o conto popular contemporâneo é um híbrido), conjugando oposições: o do passado (o uso de formas simples, o apelo ao conto tradicional) e o do presente (a linguagem oral atual, as moralidades colocadas em xeque, as alusões à música popular atual, a vida cotidiana atual, a ilustração em ângulos cinematográficos); o rural (a maioria dos livros possui um cenário rural ou historicamente distante) e o urbano (o cenário de cidade grande, a vida em espaços periféricos, o cotidiano atual e a violência da rua); o adulto (o adulto em pé de igualdade com a criança que desafia seu poder) e o infantil (a grande incidência de personagens crianças, o modo de olhar o mundo coincidente com a visão da criança, a convivência natural entre o real, o mágico e o maravilhoso); o culto (são referências eruditas, não se pode negar, as alusões ao Barroco, a Albrecht Dürer, à norma padrão da língua culta, a alusão à mitologia grega, ao texto bíblico de Salomão, à poesia de Alberto Caeiro e Fernando Pessoa) e o popular (o conto folclórico, a tradição oral, as personagens do imaginário popular, as crenças populares, os costumes populares, as espécies da literatura popular).

Para reforçar o aspecto de iniciação mencionado acima, vale dizer que os mistérios de iniciação no popular e na literatura de Angela conduzem, primeiro, à convivência com um modelo literário oriundo da tradição oral (o leitor provavelmente já conhece esse modelo, via conto maravilhoso e, especificamente, via conto de fadas); segundo, à inserção numa linguagem cotidiana (extra-obra), organizada agora com algumas diferenças de ordem estética (as formas poéticas, o ritmo poético); depois a distensão num plano simbólico, em que o leitor fará contato com as metáforas, os símbolos, o imaginário, para comprovar o que já conhece e para tomar contato com o que ainda não conhecia e por último, à experimentação (ainda que só assistindo) das relações interpessoais, em que as personagens, atores sociais, passeiam suas igualdades e diferenças pelo universo da obra, incitando, talvez, o leitor a se posicionar. O

³²⁹ Em nenhum momento desta pesquisa, quis entrar na discussão do conceito de cultura, por ser perene e infundável. No entanto, consideraria eficaz um conceito que pudesse abarcar, ao mesmo tempo, as abordagens das teorias idealistas da cultura, cultura como sistemas cognitivos (W. Goodenough), cultura como sistemas estruturais (Claude Lévi-Strauss), cultura como sistemas simbólicos (Clifford Geertz e David Schneider). Boa compilação destes conceitos aparece na obra de Roque Laraia, já citada aqui.

³³⁰ Os antropólogos que defendem este conceito são Clifford Geertz e David Schneider, segundo Roque Laraia, op. cit. p. 62.

³³¹ SCHNEIDER, David. *American Kinship: a cultural account*. New Jersey, Prentice Hall, 1968.

processo é hipotético, mas me parece real. A iniciação ao universo cultural e popular, por meio da leitura, não conduz o neófito leitor a provas sucessivas (decodificações, desvendamentos, reconhecimentos, identidades, afastamentos) para entender e situar-se no mundo? A situação-limite de operar com os códigos para prosseguir na leitura (para fruir a leitura) e conhecer o todo da história amplia os limites do leitor. Uma última observação em relação ao aspecto inicial da leitura do popular em Angela Lago, parece dizer respeito ao tema arquetípico da luta contra o mal que é substituído por aprender a defender suas posições, assumindo as conseqüências, válido para protagonistas e leitores. O grande símbolo das obras da autora, a criança (que, em alguns dos livros, pode ser substituída por alguém com aparência de tolo, porém astuto), parece assinalar uma inversão: agora é o adulto que tem que penetrar no mundo da criança e encontrar as chaves do imaginário dela (penso por exemplo em *A Banguelinha, Tampinha, Chiquita Bacana*).

Para que se possa admitir que uma obra literária promova (e provoque) uma identidade cultural, é necessário admitir que esta obra opera com produtos de uma herança cultural, que segundo Laraia são: “o modo de ver o mundo, as apreciações de ordem moral e valorativa, os diferentes comportamentos sociais”³³² (e ele fala ainda em posturas corporais!). Em AL o adulto e a criança vêem o mundo de maneiras distintas e ninguém quer impor sua visão ao outro; impera uma certa amoralidade, quando necessária, e questionamentos na maior parte das vezes, com respostas que podem ser ou não explícitas ou que ficam a critério do leitor; comportamentos sociais que admitem a diferença e que impelem à convivência com o dessemelhante. Se o leitor percebe no livro esta encenação social, certamente saberá situar-se nela, dentro e fora do livro. Em Angela Lago o testemunhar do leitor é dinâmico! Tanto “o homem vê o mundo através de sua cultura”³³³, como a própria cultura é uma maneira de ver o mundo. Os conflitos que aparecem na obra de Lago também são conflitos sociais, e decorrem dos diversos e distintos jeitos de estar no mundo e vê-lo. Os conflitos encarnados pelas personagens da autora são sempre assim! Não há superioridades, a não ser para superar uma privação (como a do velhinho para ficar finalmente no céu, em *De morte!*).

O maior trabalho na reescritura de um conto popular me parece ser o de possibilitar ao leitor moderno um entendimento do universo que se apresenta sob os elementos da cultura popular (ou folclóricos) no texto. Ultrapassar o pitoresco, o descritivo, o exótico para

³³² Laraia, Roque de Barros. op. cit. p. 68. Mesmo que ele não fale em produtos de uma herança cultural na literatura, é dele que tomo emprestada a noção!

³³³ Idem, p. 72.

possibilitar esse entendimento, deve ser o maior desafio do escritor. O escritor, com sua arte, deve possibilitar tal conciliação entre as culturas, a do texto e a do leitor.

O folclore, largamente explorado na literatura infantil, e que luta para libertar-se das amarras que sua antiga concepção carrega no nome (museu, manutenção, proteção, conservação), nada mais é do que a cultura popular. O que Sílvio Romero e Câmara Cascudo apresentam como folclore em suas coletâneas de contos populares, Figueiredo Pimentel e, agora, Angela Lago, apresentam como recriação. A vivência comunitária deixou de ser a única condição de contato e existência das histórias populares e, agora, estendeu-se para o livro, que apesar de fazer aflorar uma história de descendência coletiva, visa à recepção individual e solitária, na maioria das vezes.

Quanto ao prestígio, tais histórias sempre foram valorizadas pelo povo, sempre produziram enorme eco nas comunidades onde a presença de contadores de histórias populares é quase que obrigatória. O prestígio que o conto popular escrito parece visar é ao da ampla circulação entre todas as camadas de leitores, ao de atingir maior divulgação da vasta produção narrativa popular. Aí sim, pode-se pensar que a escrita do conto popular (em forma de publicação) alarga sua esfera de ação.

A força da linguagem poética e artística que se revela no conto popular revisitado por Angela Lago guarda relação com o poder que emana da arte e invoca seu potencial libertador. Usar elementos da tradição, operar com um universo simbólico variado, transitar por um imaginário individual e coletivo (trivial ou não), ao contrário do que poderia ocorrer, não restringe o vigor da obra. O leitor, diante do conhecimento das variações sociais que uma obra literária possibilita, mais percebe a si mesmo e mais ganha espaço de mobilidade, tanto na obra, como na vida.

O vento seco faz encolher as possibilidades da memória. Vai desejoso de não perder o viço. Provoca uma ardência no contato com a superfície, mas propicia também um certo despojamento. O legado tradicional e popular nos textos de Angela Lago se forma pelas representações da cultura popular e da memória coletiva, que vai sendo mesclada com uma memória particular, para marcar a autoria e assinalar uma originalidade. A ilustração, na obra de Lago, vai beneficiar-se desse contato com a cultura popular.

Para entrecruzar a ilustração dos livros de Angela Lago com o tema desta pesquisa, pode-se tentar estabelecer relações entre o desenho da autora e a cultura popular. São relações hipotéticas as que tracei, mas por hora, contentam-me como constatações.

Há um grupo de livros (*Sangue de barata*/1980; *O fio do riso*/1980; *Uni duni e té* /1982; *Outra vez*/1984; *Chiquita Bacana e as outras pequetitas*/1986; *O cântico dos*

cânticos/1992; *A festa no céu*/1994) em que as ilustrações empregam uma profusão de cores, focalizam detalhes, assumem variadas perspectivas e pontos de visão (até visão de “raio X”), tudo ao mesmo tempo, causando um certo embaralhamento quando se olha rapidamente. Há uma enorme semelhança entre tais ilustrações e as características do Barroco. A autora se vale, nas páginas desses livros, da sensualidade das curvas e dos retorcidos, da abundância na decoração, do movimento em várias direções, da grande quantidade de figuras nos “quadros”. Uma obra, em especial, neste conjunto (*Uni duni e tê*), além de manter as características aqui já levantadas, apresenta um efeito que remete ao bico de pena, em que o cruzamento e a combinação intensa das linhas criam relevos, texturas, tonalidades, luz e sombra. Já há aqui, nesta obra, também uma possível remissão à xilogravura.

Estes livros, ao mesmo tempo que me mostram um exagero (como marca de uma pintura popular), fazem-me lembrar da pintura primitiva, do pontilhismo e das iluminuras. É uma grande mistura, mas as ilustrações destes livros passam por todas estas estéticas. Curioso, que as molduras de algumas ilustrações (*Outra vez*, por exemplo), lembram os motivos decorativos de trabalhos em renda. Semelhante técnica me faz lembrar dos “pontinhos” da computação. Nas ilustrações destes livros há uma espécie de perda dos sentidos, eu diria. As ilustrações obedecem a várias direções (para cima, para baixo, para a direita e para a esquerda) e tocam o universo dos sonhos, instaurando uma ilusão aos olhos (as escadas de M.C. Escher, em *O cântico dos cânticos*). Lembram ainda os mosaicos da antiguidade clássica (séc. II d.C.). Também poder-se-ia pensar no vitral, na luz filtrada, pelo vidro colorido. Ainda poder-se-iam relacionar as ilustrações destes livros (especialmente *O cântico dos cânticos*) aos afrescos dos templos e palácios, das igrejas e casas nobres.

A ilustração de outro grupo de livros, vai do desenho em grandes manchas, porém aquarelado (*A invasão das borboletas*/1990) aos livros sem muitas definições nas figuras e fundos, com grandes massas de cores primárias, com predomínio de vermelhos e amarelos (*Cena de rua*/1994; *Pedacinho de Pessoa*/1996; *Indo não sei aonde buscar não sei o quê*/2000). Desta vez, é o abuso das cores vibrantes e o emprego das cores primárias que foram se tornando mais freqüentes na obra da autora, que remetem a uma estética popular (talvez a da estamperia das chitas). O uso de cores primárias também confere a estes livros uma carga dramática bastante grande. A luminosidade, proveniente do emprego destas cores, causa um impacto aos olhos do leitor e produz uma carga poética. As características do impressionismo (pinceladas soltas e irregulares, o uso das cores puras, o contorno difuso das figuras, formas mal definidas e vagas, manchas sugerindo formas, mais luz nas cores,

perspectiva sugerida pela gradação de cores e não pelas regras da geometria) se combinam perfeitamente com as ilustrações dos livros citados neste grupo.

Angela Lago também parece transferir o esquematismo do desenho popular para o seu trabalho com computação gráfica nas ilustrações (que também lembram os “padrões” dos trabalhos em renda, já mencionados no outro grupo). Ela inicia o processo usando ilustrações que caíram em domínio público, algumas tratadas como anônimas, outras de autoria identificadas (Albrech Dürer, que criou ilustrações para obras populares, como, por exemplo, para as fábulas de La Fontaine). Tais desenhos têm um quê de xilogravura, técnica bastante explorada na arte popular, sobretudo na literatura de cordel (o rinoceronte de Dürer é uma xilogravura de 1515, aproveitada por Angela Lago em *De morte!*). O primeiro tratamento que autora dá a essas imagens mais esquemáticas em computador é monocromático (*Sua Alteza, a Divinha*/1990; *10 adivinhas picantes*/1990; *De morte!*/1992; *Charadas macabras*/1994; *O personagem encalhado*/1995), para depois ousar no emprego da cor (*Tampinha*/1994; *Uma palavra só*/1996; *Um ano novo danado de bom*/1997; *A novela da panela*/1998; *Casa assombrada*/1993; *Casa de pouca conversa*/1993; *Casa pequena*). No início desta experiência gráfica, o entrelaçamento de formas e o desenho de letras, remete às iluminuras, herança dos escribas. Nos livros feitos por computação gráfica, parece existir uma miniaturização do mundo, o que também remete à cultura popular. Num outro momento deste trabalho com a computação gráfica, os desenhos também esquemáticos, são traços abertos (antes, fechados), em cima de manchas de cores (*ABC doido*/1999; *Sete histórias para sacudir o esqueleto*/2002; *A Banguelinha*/2002). Há o emprego da imagem como síntese, como traço essencial, o que também me remete à cultura popular, à arte primitiva (que por vezes se aproxima do traço esquemático do desenho de criança). O trabalho com linhas produz efeitos pictóricos que iludem o olho (efeito lúdico) e também se aproximam da caricatura, com suas nuvens de linhas (que lembram Daumier/1866, por sua vitalidade). Tais linhas, que produzem esse resultado caricatural, são leves e evasivas. O jogo do rabisco parece livrar o desenho das regras impostas por qualquer categoria estética. Há, ainda, a possibilidade de relacionar essa essencialidade das linhas com a arte minimalista, que conduz para a essência de uma forma elementar. A forma elementar na ilustração acaba me obrigando a pensar, inclusive, na forma simples do texto literário (a fluidez, a abertura, a mobilidade, a possibilidade de renovação constante, a essencialidade). A utilização do fragmentário, do incompleto, do virtual são características vigentes nas artes de nosso tempo.

As tentativas de relacionar a produção visual de Angela Lago com a arte popular admitem ainda um fazer artesanal, porque manual, e um fazer que deixa a marca individual no

recriar da tradição, mesmo quando incorpora a linguagem da computação gráfica em seu trabalho. A singularidade conquistada com a utilização das formas esquemáticas do desenho e das linhas, o emprego das cores primárias, o mergulho na temática popular (poder, vida, morte, crença, superstição, família, rito), a proximidade com o efeito da xilogravura, a renda como desenho gráfico, o entrelaçamento de letras e desenhos herdado das iluminuras, a idéia de mosaico, a ilusão do pontilhismo, o caricatural, a manipulação das regras da geometria, a mistura do real, mágico e fantástico – todos estes elementos conformam a identidade visual da obra da autora e deixam a impressão de que, também na ilustração, Angela Lago parte de motivos e de modelos de inspiração popular para sua “invenção”³³⁴. Os contornos que presidem a arte popular, também podem ser lembrados como vizinhos da produção visual da autora: o pré-industrial e o industrial, o campo e a cidade, o religioso e o lúdico, o trabalho e o lazer, o culto e o popular.

Para lidar com a cultura popular na forma de contos, os folcloristas, dentre eles Rossini de Lima, consideram que “na coleta da estória deve-se obter o original na fala do informante, para depois se proceder à recriação ou adaptação, se for o caso”³³⁵. O trabalho de aproximação de Angela Lago dos contos populares não se dá pelo método de transcrição dos contos “da boca do povo”, não está ditado por um narrador oral, nem tem o compromisso da fidelidade dialetal de um informante local. A natureza híbrida do trabalho com o conto popular hoje é decorrente da soma de: o legado popular (matéria recolhida pelos folcloristas do passado) com o arbítrio individual. Angela Lago, ao integrar os contos populares (e elementos dispersos da cultura popular) à sua mão de escritora, fá-lo com leveza, que permite não descaracterizar o conto de fundo. Percebe-se que a autora trabalha com material já reunido, publicado, principalmente em livros (e coletâneas!) de contos populares, temperados por uma aguçada percepção da linguagem oral da gente simples. Parece-me que ela não foi recolher pessoalmente as histórias, embora em alguns casos, tenha testado oralmente sua versão antes de colocá-la no livro, que como suporte material, acaba por definir o texto. Talvez Ítalo Calvino possa ser lembrado aqui, quando diz que não é que não existam mais “lugares de conservação” dessas histórias populares, mas que o escritor hoje dispõe de uma grande massa de material para trabalhar, graças à coleta dos folcloristas³³⁶. É da cumplicidade com os folcloristas que brotam os contos de Angela Lago, com resultado que se pode apreciar nos seus livros. Talvez não seja pedir demais que se preste maior atenção ao detalhe de que

³³⁴ Termo usado com frequência por mestre Vitalino, um dos maiores ceramistas, figureiro e artista popular do Brasil.

³³⁵ LIMA, Rossini Tavares. *Abecê do folclore*, p. 136.

³³⁶ CALVINO, Ítalo. *Fábulas italianas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992. p. 16

“hoje deve existir um modo adequado de coletar os contos da boca do povo, um modo moderno, que se valha da maior consciência histórica, social e psicológica”³³⁷. Tal compilação poderia completar o trabalho do escritor contemporâneo se fizesse, de algum modo, parte de seus livros. Esta maneira de aproximar-se do legado do conto popular, impulsionada pelas freqüentes publicações atuais, pode cumprir a função de gerar novas pesquisas e novas formas de valorização da arte, da arte para criança e da cultura popular.

Os contos populares recontados por Angela Lago e o uso do esquema do conto maravilhoso, em parte de sua produção, ou o uso de elementos dispersos da cultura popular em histórias de sua total invenção, realçam o frescor que acredito necessário para tais histórias, por vezes, livrando-as do esquematismo da repetição de outros registros (em que não ocorre de fato uma intervenção do escritor) e revelando-as impregnadas do espírito de seu lugar: Minas Gerais. Por fim, essas “auras” culturais são também brasileiras e universais.

O impulso comparatista usado nesta pesquisa para lançar luz sobre a obra de Angela Lago, especialmente na categoria do reconto, tem o intuito de ressaltar o igual, e valorizar o diferente, detectando o acento particular da escritora. O texto popular genuíno, a enorme abrangência e generalidade do propósito de traduzir a alma do povo, a finalidade documental que move muitos trabalhos com o conto popular, não são as bases deste trabalho. Acredita-se, outrossim, que o tema popular faça nascer hoje, boas obras individuais, como a de Andersen, a de Oscar Wilde, a de Selma Lagerlof.

A legitimidade da intervenção nos contos populares parece justificável, na medida em que conjuga acesso ao leitor (que trouxesse à tona uma história popular talvez muito regionalizada e pouco conhecida), para o leitor (que visasse talvez à entrada do leitor num universo distante geográfica e historicamente) e com o leitor (que mantivesse o lúdico do ato de narrar). Isso talvez fosse a retomada dos mesmos princípios básicos do conto popular, já apontados por Câmara Cascudo em seus estudos³³⁸, mas agora acrescidos de uma certa relativização: anonimato-autoral, antiguidade-atual, divulgação-também restrita e paulatina, persistência também moderada ou intermitente. Com tais características admitidas, esvoaçam as perguntas: o que é mais fácil recontar: uma história bem conhecida ou uma história “meio” desconhecida? Por outro lado, se ela fosse totalmente desconhecida, certamente não seria um conto popular. Algumas histórias perdem-se no tempo e não chegam até nós, e outras não “andam” tanto e só permanecem mais conhecidas em uma determinada região. Acredita-se que o esforço que o autor tem que fazer para recontar uma história mais conhecida é enorme!

³³⁷ CALVINO, Ítalo. op. cit. p. 16.

³³⁸ Especialmente na introdução dos *Contos tradicionais do Brasil*, p. 27.

“Imprimir” ao texto a sua marca, para que ele se diferencie dos outros registros, mas continue sendo uma história popular é o grande desafio. Contar do seu jeito para ficar igual a todos é o paradoxo desta questão!

O vento ainda não parou de soprar, mas agora é um vento plácido. Ainda úmido pelas características do lugar de onde sopra, a tradição, este vento de natureza aquosa vem coroar a aventura do “cavaleiro narrador”, que se aproxima, finalmente do término de sua jornada. Como reunião de suas ultimadas forças (de argumentação), o cavaleiro narrador considera que o folclore e a cultura popular são fontes inesgotáveis para a literatura infantil, posição largamente defendida pelos folcloristas já citados aqui, como Rossini Tavares de Lima e tantos outros. Nesta aproximação com a fronteira do conclusivo, considera-se que para o âmbito da literatura, os contos populares modernos (escritos) tendem a continuar possibilitando a tarefa exercida pelos contadores de histórias³³⁹. Assim, Angela Lago procura recriar no papel, um equivalente da simplicidade (arquitetada) de tom popular por meio da qual o conto se perpetuou de boca em boca até há bem pouco tempo. A moda do conto popular, oriunda da França à época de Charles Perrault, transcreveu, inventou, por vezes desnaturou, mas renovou o conto popular.

Uma das questões que se pode pensar agora em relação aos contos populares nas publicações contemporâneas é que eles são populares na fonte (por vezes só na fonte de consulta!) e não o são em sua destinação. O leitor dos livros de contos populares é um leitor alfabetizado, majoritariamente urbano e ainda consumidor desse bem cultural por meio da escola. O conto popular tido muitas vezes como manifestação espontânea e primitiva que revela um “mundo subalterno”³⁴⁰, dominou o interesse de folcloristas e de antropólogos, e hoje é objeto de cobiça da indústria cultural, de um “modo formal e externo”³⁴¹. Para Calvino, a “propriedade mais secreta” dos contos populares é sua infinita variedade e infinita repetição³⁴². Tais propriedades os fazem chegar até o leitor atual. A consideração do leitor como elemento importante para a explicação do fenômeno literário, segundo a teoria da recepção obriga-me a pensar, se haveria uma distinção entre o leitor em geral e o leitor do conto popular em especial. Aqui, estão em jogo a interação de texto e leitor, o compartilhamento de uma construção de mundo e de convenções, a partir de um repertório e a partir de estratégias de construção e compreensão do texto. Os condicionamentos textuais

³³⁹ Se trocarmos a palavra conto popular por fábula, no mesmo sentido, estaremos compartilhando da idéia de Ítalo Calvino, expressa na introdução de *Fábulas italianas*, op. cit. p. 10.

³⁴⁰ Expressão cunhada por Gramsci.

³⁴¹ Ítalo Calvino, op. cit. p. 13.

³⁴² Idem, p. 13.

passam a exigir um leitor que concatene os elementos populares do conto popular para que este venha a se realizar e a gerar sentido. O leitor tem que cooperar com o texto, detectar os comportamentos sociais e culturais. O texto de Angela Lago constrói (ou exige) esse leitor perspicaz, criativo, astuto, com iniciativa própria.

É preciso considerar que os contos populares das coletâneas dos folcloristas tinham uma voz narrativa única, de destinação dupla; dirigiam-se, tanto ao leitor adulto, quanto ao leitor infantil. Depois, quando os contos começaram a dirigir-se apenas ao leitor infantil, utilizaram uma voz narrativa simples, muitas vezes infantilizante demais e simplificadora demais. Atualmente, as obras se debatem para achar uma voz narrativa múltipla, que não faça concessões de facilitação, mas que possa atingir ao mesmo tempo qualquer leitor, sem o definir, e *a priori*, *considerá-lo* inferior. Narrador e leitor formam um par inseparável no próprio texto, que deve abarcar uma diversidade de leituras e leitores. Para tanto, entram em jogo as intenções do autor (em contar a sua versão de determinado conto popular), o conhecimento do leitor (o domínio ou o reconhecimento dos elementos da cultura popular) e as propriedades do texto durante a leitura (a própria construção literária manipulada pelo autor e desvelada pelo leitor). Se o leitor vai estreitando sua relação com os contos populares, se vai se familiarizando com os elementos da cultura popular que aparecem nos contos, ele é capaz de detectar, facilmente, o quadro de referências do texto, de saber logo do que trata a história, e perceber o tipo de narrativa que o espera naquele texto. A apropriação cultural dos contos populares escritos poderia ser um bom caminho para pesquisas futuras.

A função educativa deixa de ser óbvia nos contos populares escritos na atualidade para tornar-se relativa. Parece-me que os contos populares modernos, os escritos, acentuam uma sutileza literária, mesmo quando denunciam autoritarismos, racismo, injustiças, despropósitos, absurdos. O grupo de vozes que fala numa história, deve poder ser distinguido pelo leitor e ampliado em sucessivas leituras, permitindo, assim, ao leitor, uma visão múltipla do legado da tradição, que se situa entre o autor e o leitor do moderno conto popular.

Tal ambivalência é que parece ser o núcleo de inovação do conto popular na literatura infantil. A forma pode não ser nova, mas o aproveitamento criativo do modelo clássico, a incorporação de misturas ao texto infantil e a abertura necessária para a convivência pacífica com outros cânones, promovem, por fim a sua longevidade. O novo cânone seria ambivalente, porque dirigido a um duplo destinatário, o leitor criança e o leitor adulto.

Em última instância, é o próprio sistema cultural atual que pressiona a “renovação e a mobilidade dos modelos literários infantis”³⁴³ válido, inclusive, para os contos populares publicados para o leitor criança. Talvez a mudança mais festejada na maneira de narrar contos populares às crianças de hoje, esteja na relação explícita entre narrador e leitor, na negação do narrador em interpretar os fatos para o leitor, colocando-se ao seu lado para contemplar a história ou para brincar de reconstruí-la³⁴⁴.

O leitor criança de Angela Lago sabe explorar o mundo da ficção e é capaz de perceber que o conto é um objeto construído socialmente. A criança, dada *a priori* e determinada pela autora, tem que ser criativa, pensante, autônoma, pronta para brincar e para se posicionar frente ao mundo. Sabe-se que o novo *status* concedido à infância na sociedade é consequência da família burguesa, da organização escola, da pedagogia³⁴⁵ (da segunda metade do século XVII em diante, tais agentes sociais vão ser responsáveis por mudanças mais perceptíveis na idéia que se tem da infância), que culminou com o aparecimento de uma literatura com características próprias para o leitor criança (ainda são quase os princípios vigentes desde o século XIX!). Recrear e educar conformou o lugar da infância na produção literária, diga-se, desde que em 1697 Charles Perrault publicou os seus *Contos de mamãe ganso*. Hoje, no entanto, a preocupação com o caráter estético da obra já revela uma outra criança, primeiro percebida em etapas estanques, com o auxílio, sobretudo de Piaget³⁴⁶ (as características cognitivas da psicologia genética) e, depois, beneficiada pelas teorias de Freud³⁴⁷ (a sexualidade infantil, os impulsos da criança) e Lacan³⁴⁸ (a necessidade da repetição e do retorno).

Agora, diante do sopro final, vejo-me obrigado a considerar que o vento que move este trabalho é o alísio, esse vento persistente, que soprando sobre extensas regiões, vem dar aqui, obrigando-me a fazer proposições, que o vento, com toda a sua velocidade e rotação, não pode desfazer.

Minha aproximação com os contos populares pode ser expressa pelas palavras de Calvino, porque fui descobrindo, na progressão de minhas leituras “que esse fundo fabular

³⁴³ Teresa Colomer, op. cit. p. 168.

³⁴⁴ Idem, p. 365.

³⁴⁵ É de inigualável importância a consulta ao estudo histórico e social da criança e da família de Philippe Ariès. ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

³⁴⁶ Em *problemas de psicologia genética*, Piaget parte da distinção entre afetividade e cognição, com ênfase na forma própria do ser humano apreender a realidade. PIAGET, Jean. *Problemas de psicologia genética*. Trad. Célia E. A. Di Piero. Rio de Janeiro, Forense, 1973. p. 33-34.

³⁴⁷ Remeto o leitor em especial às obras *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* e *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (editora Imago).

³⁴⁸ Especialmente os livros da coleção *O Seminário* (Zorge Zahar Editor).

popular (...) é de uma riqueza, limpidez, variedade e cumplicidade entre real e irreal que não fica a dever nada aos fabulários mais celebrados³⁴⁹, e que suas qualidades genéricas sempre aliam “graça, espírito, síntese do desenho, modo de compor ou fixar na tradição coletiva, determinado tipo de conto”³⁵⁰. Basta-me, por agora, sorver, admirar, encantar-me com o universo da cultura popular. “Produções” que sinceramente admiro, pela simplicidade; pelo arsenal mágico que se integra às questões cotidianas; pelas soluções criativas e sábias que elas encontram para burlar as agruras da vida; pela carga poética simples e sem afetação; pelo espaço que reivindicam em meio ao universo assolado pelos modismos e consumismos; ou simplesmente pelo caráter de entretenimento que podem estimular.

Esta pesquisa, que certamente não termina aqui, aguçou-me ainda mais o desejo da imersão no universo do conto popular, sobretudo na literatura infantil. Trabalho construído com a alta e a baixa pressão do vento, com o pequeno e o intenso volume das águas, com as constantes e incontroláveis chamas do fogo, com o maior e o menor ressecamento da terra, com certeza, deixa a vontade de continuar a realizar outras viagens, com o frenesi (por que não?) e o rigor (por que não?) de prosseguir na tarefa de juntar, coletar, ler, separar, comparar, mas também descobrir, admirar, ficar em estado de maravilhamento, porque só assim valem a pena vôo e mergulho, incêndio e avalanche.

Quando iniciei meu trabalho de contador de histórias urbano, profissional, completamente mergulhado no meu século de origem (século. XX, evidentemente!), não sabia que ia me encantar tanto pelas narrativas populares. Aliás, sempre busquei as histórias mais literárias, autorais e que primavam pela carga de inventividade e pelo labor com a língua escrita. Características que também fui encontrar nos contos populares, ainda que de outro modo, mas que de certa forma já estavam lá.

Durante dois anos respirei insistentemente (e ininterruptamente) a atmosfera heróica do andante cavaleiro narrador, acochado pela herança e pela busca, que acabou deliberadamente recaindo sobre a obra da nobre dama Angela Lago. Agora, este cavaleiro vai poder enfim, retornar à casa real, não solitário, já que atrás dele, caminha em procissão (ou passeata?) uma verdadeira legião de reis, princesas, bruxas, dragões, animais falantes, homens simples, meninas e meninos cheios de imaginação, acrescidos também da companhia de um outro bando, de pensadores, pesquisadores, escritores, amantes da cultura popular e do compromisso de comunicar aos outros suas visões e descobertas.

³⁴⁹ CALVINO. *Fábulas italianas*. p. 13.

³⁵⁰ Idem, idem.

Todos os aspectos negativos que por vezes insistem em dizer da cultura popular – que é pobre, repetitiva, velha, ultrapassada, ingênua... – não me importam, e é preciso sublinhar aqui o quanto de presunção e preconceito essas afirmações contêm. Elas de fato me interessam à medida que minha admiração por tudo isso pode contribuir para minimizar as aversões e os pedantismos da cultura letrada, com o povo e com a criança. Ainda sonho em ver as culturas populares transformadas no seio de uma sociedade massificada, gerando obras diversificadas. Do mesmo modo que os livros de contos populares podem ser um rearranjo das “tradições” do povo, podem ser também uma tentativa de construir, para uma outra parcela da sociedade, a noção de popular. Quanto mais uma obra de literatura popular se expande, mais essas noções e enredos se incorporam ao “saber” coletivo.

O melhor, diante da estrada, é a benéfica certeza de que o conto popular não é o decalque estático e predeterminado que parece cristalizado no tempo ou no ato de quem dele se aproxima com propósitos de salvaguardar o que, de antemão se beneficia do ato de se espalhar, se multiplicar, se subdividir. A vida dos povos que habitam as histórias populares, só é diferente da nossa porque eles podem ainda deparar-se, a qualquer momento com reis cruéis, homens injustos e traiçoeiras serpentes de fogo, reinos desencantados, bruxas más, madrastas vingativas, princesas arrogantes. Desejo, mesmo, agora, que a lógica perdida dos contos populares se espalhe pela terra, com o vigor de todos os elementos que invoquei aqui: terra, fogo, água e ar, para o conto popular se multiplicar!

O alento final, o sopro que põe termo a esta pesquisa já chegou, trazendo uma última aragem, um outro arremate que fui buscar em Huizinga: “para compreender a poesia, precisamos ser capazes de envergar a alma da criança como se fosse uma capa mágica, e admitir a superioridade da sabedoria infantil sobre a do adulto”³⁵¹, afinal, meu compromisso maior é mesmo com a Literatura Infantil.

Imaginando tudo isso, também se pode amar o que diz Gaston Bachelard³⁵², que o tempo todo esteve aqui como frontispício, e que agora fica como inscrição gravada à saída:

Cada sopro de ar tem vida,
é um regaço de ar que viveu outrora,
é um tecido aéreo
que vai vestir uma alma.

³⁵¹ HUIZINGA. *Homo ludens*. p. 133.

³⁵² BACHELARD. *El aire y los sueños*. p. 284.

6. BIBLIOGRAFIA

6.1. DO CORPUS

- LAGO, Ângela. **Uni duni e tê**. Belo Horizonte, Comunicação, 1982. *
- _____. **Outra vez**. Belo Horizonte, Miguilim, 1984.
- _____. **Sangue de barata** (3ª ed.) Belo Horizonte, Vigília. 1986.
- _____. **Chiquita Bacana e as outras pequenas**. Belo Horizonte, Lê, 1986.
- _____. **A invasão das borboletas**. Belo Horizonte, RHJ, 1990.
- _____. **Sua alteza a Divinha**. Belo Horizonte, RHJ, 1990.
- _____. **10 adivinhas picantes**. Belo Horizonte, RHJ, s/d.
- _____. **De morte!** Belo Horizonte, RHJ, 1992.
- _____. **O cântico dos cânticos**. São Paulo, Paulinas, 1992.
- _____. **Casa de pouca conversa**. Belo Horizonte, RHJ, 1993.
- _____. **Casa pequena**. Belo Horizonte, RHJ, 1993.
- _____. **Casa assombrada**. Belo Horizonte, RHJ, 1993.
- _____. **Cena de rua**. Belo Horizonte, RHJ, 1994.
- _____. **Tampinha**. São Paulo, Moderna, 1994.
- _____. **A festa no céu**. São Paulo, Melhoramentos, 1994.
- _____. **Charadas macabras**. Belo Horizonte, Formato, 1994.
- _____. **O personagem enalhado**. Belo Horizonte, Lê, 1995.

*Essa obra foi revista e modificada pela autora, em 1996. LAGO, Ângela. Uni duni e te. Belo Horizonte, Editora Compor, 1996. (1ª edição modificada)

- _____. **Pedacinho de Pessoa**. Belo Horizonte, RHJ, 1996.
- _____. **Uma palavra só**. São Paulo, Moderna, 1996.
- _____. **Um ano novo danado de bom**. São Paulo, Moderna, 1997.
- _____. **A novela da panela**. São Paulo, Moderna, 1998.
- _____. **ABC doido**. São Paulo, Melhoramentos, 1999.
- _____. **Indo não sei aonde buscar não sei o quê**. Belo Horizonte, RHJ, 2000.
- _____. **Sete histórias para sacudir o esqueleto**. São Paulo, Cia. das Letrinhas, 2002.
- _____. **O fio do riso** (13ª ed.) Belo Horizonte, RHJ, 2002.
- _____. **A banguelinha**. São Paulo, Moderna, 2002. (Coleção girassol)

6.2. ESPECÍFICA

ABRAMOVICH, Fanny. **Literatura infantil, gostosuras e bobices**. São Paulo, Scipione, 1993.

_____. **O estranho mundo que se mostra às crianças**. São Paulo, Summus editorial, 1983.

ALBERGARIA, Lino de. **Do folhetim à literatura infantil: leitor, memória e identidade**. Belo Horizonte, Lê, 1996.

AGUIAR, Vera Teixeira de (org.) **Era uma vez...na escola: formando educadores para formar leitores**. Belo Horizonte, Formato Editorial, 2001 (série Educador em formação).

AMARAL, Maria Lúcia. **Criança é criança: literatura infantil e seus problemas**. Petrópolis, Vozes, 1971.

ARROYO, Leonardo. **Literatura infantil brasileira**. São Paulo, Melhoramentos, 1988.

AL-MUKAFA, Ibn. **Calila e Dimna**. Trad. Mansour Challita. Rio de Janeiro, Associação Cultural Internacional Gibran., 1975.

BASTOS, Dau (org.) **Ana & Ruth: 25 anos de literatura**. Rio de Janeiro, Salamandra, 1995.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Trad. Marcus Vinicius Mazzari, São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

BRANDÃO, Adelino. **A presença dos irmãos Grimm na literatura infantil e no folclore brasileiro**. São Paulo, Ibrasa, 1995.

BERG, Wlateral bruno & SCHÄFFAUER, Markus Klaus. **Discursos de oralidad en la literature rioplatense del siglo XIX al XX**. Tübingen, Gunter Narr, 1999.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.

BONAZZI, Marisa & ECO, Umberto. **Mentiras que parecem verdades**. Trad. Giacomina Faldini. São Paulo, Summus editorial, 1980.

BORDINI, Maria da Glória. **Poesia infantil**. São Paulo, Ática, 1986.

CAMARGO, Luís. **Ilustração do livro infantil**. Belo Horizonte, Lê, 1995.

CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. **A literatura infantil: visão histórica e crítica**. São Paulo, Global, 1984.

CERVERA, Juan. **Teoría de la literatura infantil**. Bilbao, Ediciones Mensajero, 1991.

COELHO, Nelly Novaes. **Panorama histórico da literatura infantil-juvenil**. São Paulo, Ática, 1991.

_____. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. São Paulo, Ática, 1991.

_____. **O conto de fadas**. São Paulo, Ática, 1987.

_____. **Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira** (4ª ed. rev. e ampl.). São Paulo, Edusp, 1995.

COELHO, Nelly Novaes *et al.* **Literatura infanto-juvenil**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1980 (v. 63).

COLOMER, Teresa. **A formação do leitor literário: narrativa infantil e juvenil atual**. Trad. Laura Sandroni. São Paulo, Global, 2003.

CORAZZA, Sandra Mara. **História da infância sem fim**. Ijuí-RS, Unijuí, 2000.

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. **Literatura infantil: teoria e prática**. São Paulo, Ática, 1995.

D'AVILA, Antonio. **Literatura infanto-juvenil**. São Paulo, Editora do Brasil, 1961.

DINORAH, Maria. **O livro infantil e a formação do leitor**. Petrópolis, Vozes, 1995.

Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (org.). **Bibliografia analítica da literatura infantil e juvenil publicada no Brasil**. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1984.

_____. (org.) **Ilustradores brasileiros de literatura infantil e juvenil**. Rio de Janeiro, Edições Consultor, 1989.

GARCIA, Pedro Benjamim & DAUSTER, Tânia. **Teia de autores**. Belo Horizonte, Autêntica, 2000.

GÓES, Lúcia Pimentel. **Introdução à literatura infantil e juvenil**. São Paulo, pioneira, 1991.

HELD, Jacqueline. **O imaginário no poder**. Trad. Carlos Rizzi. São Paulo, Summus editorial, 1980.

HORIZONTES ANTROPOLÓGICOS: CULTURA ORAL E NARRATIVAS. Porto Alegre, ano 5, n. 12, dezembro de 1999.

JACOBY, Sissa (org.). **A criança e a produção cultural: do brinquedo à literatura**. Porto Alegre, Mercado Aberto, 2003.

JEAN, Georges. **Los senderos de la imaginación infantil**. México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

KHÉDE, Sonia Salomão. **Literatura infanto-juvenil: um gênero polêmico**. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1986.

KUPSTAS, Márcia. **Monteiro Lobato**. São Paulo, Ática, 1988.

LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN, Regina. **Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos**. São Paulo, Global, 1988.

_____. **Literatura infantil brasileira: História e histórias** (5ª ed.). São Paulo, Ática, 1991.

LAJOLO, Marisa. **Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida**. São Paulo, Moderna, 2000.

LOPES, Eliane Marta Teixeira & GOUVÊA, Maria Cristina Soares de (orgs). **Lendo e escrevendo Lobato**. Belo Horizonte, Autêntica, 1999.

MACHADO, Ana Maria. **Esta força estranha: trajetória de uma autora**. São Paulo, Atual, 1996.

_____. **Contracorrente: conversas sobre leitura e política**. São Paulo, Ática, 1999.

_____. **Como e por que ler os clássicos universais desde cedo**. Rio de Janeiro, Objetiva, 2002.

MARTINS, Aracy Alves *et al* (orgs.). **A escolarização da leitura literária**. Belo Horizonte, Autêntica, 1999.

MEIRELES, Cecília. **Problemas da literatura infantil** (3ª ed.) Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

MENDES, Mariza B. T. **Em busca dos contos perdidos: o significado das funções femininas nos contos de Perrault**. São Paulo, Unesp, 2000.

MIGUEZ, Fátima. **Nas arte-manhas do imaginário infantil: o lugar da literatura na sala de aula**. Rio de Janeiro, Zeus, 2000.

MONTES, Graciela. **La frontera indômita: em torno a la construcción y defensa del espacio poético**. México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

NARANJO, Claudio. **A criança divina e o herói: o significado interno da literatura infantil**. Trad. Eneida Ludgero da Silva. São Paulo, Editora Esfera, 2001.

OLIVEIRA, Ieda de. **O contrato de comunicação da literatura infantil e juvenil**. Rio de Janeiro, Lucerna, 2003.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra**. Trad. de Enid Abreu Dobránszky. São Paulo, Papirus, 1998.

ORTHOF, Sylvia. **Livro aberto: confissões de uma inventadeira de palco e escrita**. São Paulo, Atual, 1996.

PAIVA, Aparecida *et al* (orgs.). **No fim do século: a diversidade – o jogo do livro infantil**. Belo Horizonte, Autêntica, 2000.

PAULINO, Graça (org.). **O jogo do livro infantil**. Belo Horizonte, Dimensão, 1997.

PAZ, Noemi. **Mitos e ritos de iniciação nos contos de fadas**. Trad. Maria Stela Gonçalves. São Paulo, Cultrix, 1992.

PENTEADO, J. Roberto Whitaker. **Os filhos de Lobato: o imaginário infantil na ideologia do adulto**. Rio de Janeiro, Dunya Editora, 1997.

PERES, Ana Maria Clark. **O infantil na literatura: uma questão de estilo**. Belo Horizonte, Miguilim, 1999.

PERROTTI, Edmir. **O texto sedutor na literatura infantil**. São Paulo, Ícone, 1986.

_____. **Confinamento cultural, infância e leitura**. São Paulo, Summus editorial, 1990.

PRIETO, Heloisa. **Quer ouvir uma história: lendas e mitos no mundo da criança**. São Paulo, Angra, 1999.

RESENDE, Vânia Maria. **O menino na literatura brasileira**. São Paulo, Perspectiva, 1988.

ROBERT, Raymonde. **Le conte de fée littéraire en France: de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle**. Nancy Presses Universitaires de Nancy, 1982.

RÖNNER, Maria Adelia Díaz. **Cara y cruz de la literatura infantil**. Buenos Aires, Lugar Editorial, 2001.

SANDRONI, Laura. **De Lobato a Bojunga: as reações renovadas**. Rio de Janeiro, Agir, 1987.

_____. **Ao longo do caminho: seleção de resenhas publicadas no jornal O Globo, 1975-2002**. São Paulo, Moderna, 2003.

SANDRONI, Laura & MACHADO, Luiz Raul. **A criança e o livro**. São Paulo, Ática, 1991.

SERRA, Elizabeth D'Angelo (org.) **30 anos de literatura para crianças e jovens**. Campinas-SP, Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil, 1998. (coleção Leituras no Brasil)

SIMONSEN, Michèle. **O conto popular**. Trad. de Luis Cláudio de Castro e Costa. São Paulo, Martins Fontes, 1987.

SORIANO, Marc. **La literatura para niños y jóvenes: guía de exploración de sus grandes temas** (2^a ed.). Traducción, adaptación y notas de Graciela Montes. Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2001.

SOSA, Jesualdo. **A literatura infantil: ensaio sobre a ética, a estética e a psicopedagogia da literatura infantil**. São Paulo, Cultrix, 1978.

SOUZA, Ângela Leite de. **Contos de fada: Grimm e a literatura oral no Brasil**. Belo Horizonte, Lê, 1996.

SOUZA, Malu Zoega. **Literatura juvenil em questão**. São Paulo, Cortez, 2001.

STEINBERG, Shirley R. e KINCHELOE, Joe L. **Cultura infantil: a construção corporativa da infância**. Trad. George Eduardo Japiassú Bricio. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001.

WARNER, Marina. **Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores**. Trad. Thelma Médici Nóbrega. São Paulo, Cia. Das Letras, 1999.

WORNICOV, Ruth *et al* (orgs.). **Criança, leitura, livro**. São Paulo, Nobel, 1986.

YUNES, Eliana. **Presença de Monteiro Lobato**. Rio de Janeiro, Divulgação e Pesquisa, 1982.

YUNES, Eliana & PONDÈ, Glória. **Leitura e leituras da literatura infantil**. São Paulo, FTD, 1989.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola**. São Paulo, Global, 1998.

6.3. GERAL

ADORNO, Theodor W. **Textos escolhidos**. Vários tradutores (consultoria de Paulo Eduardo Arantes). São Paulo, Nova Cultural, 2000. (col. Os pensadores).

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da Literatura**. Coimbra, Almedina, 1982.

ALMODÓVAR, A. R. **Cuentos al amor de la lumbre** (2 vls.). Madrid, alianza Editorial, 1999.

ANAIS DO IV ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL. Recife, Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística, 1989.

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Trad. Dora Flaksman. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1978.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. Trad. Equipe editora. São Paulo, Perspectiva, 1976.

AYALA, Marcos *et al.* **Cultura popular no Brasil**. São Paulo, Perspectiva, 1995.

AYALA, Maria Ignez Novais. **Memória da cultura: quando a cultura popular transcende seus contextos originais**. (mimeo).

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo, Martins Fontes, 1993.

_____. **A psicanálise do fogo** (2ª ed.). Trad. Paulo Neves. São Paulo, Martins Fontes, 1999 (coleção tópicos)

_____. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

_____. **A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade**. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

_____. **La tierra y los ensueños de la voluntad**. México, Fondo de Cultura Económica. 1996.

_____. **El aire y los sueños**. México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

BAKHTIN, Mikail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo, Unesp, 1993.

- _____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo, Hucitec, 1999.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto.** Trad. J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 1987.
- _____. **Aula** (9ª ed.). Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Cultrix, 2001.
- _____. **O grau zero da escrita.** Trad. de Mario Laranjeira. São Paulo, Martins Fontes, 2000.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura.** Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1998.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar.** Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo, Cia. das Letras, 1988.
- BERND, Zilá e MIGOZZI, Jacques (orgs). **Fronteiras do literário: literatura oral e popular Brasil/França.** Porto Alegre, Editora da Universidade/UFRGS, 1995.
- BERRIO, Antonio García & FERNÁNDEZ, Teresa Hernández. Trad. Denise Radanovic Vieira. **Poética: tradição e modernidade.** São Paulo, Littera Mundi, 1999.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário.** Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Rocco, 1987.
- BLOOM, Harold. **O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo.** Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro, Objetiva, 1995.
- _____. **Como e por que ler.** Trad. José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro, Objetiva, 2001.
- BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular** (9ª ed.). Petrópolis, Vozes, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte.** Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- BRAGA, Teófilo. **História da poesia popular portuguesa: ciclos épicos.** Lisboa, Vega, 1987.
- _____. **Contos tradicionais do povo português** (2 v.). Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A educação como cultura** (ed. rev. e ampl.). Campinas-SP, Mercado de Letras, 2002.
- BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna.** Trad. Denise Bottmann. São Paulo, Cia. das Letras, 1989.

BUTOR, Michel. **Repertório**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Perspectiva, 1974.

CALVINO, Ítalo. **Fábulas italianas**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

_____. **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

_____. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo, Palas Athena, 1990.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. de Heloíza Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo, EDUSP, 1998.

_____. **A globalização imaginada**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo, Iluminuras, 2003.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **O mahabharata** (4ª ed.). Trad. Noêmia Arantes. São Paulo, Brasiliense, 1994.

CASANOVA, Pascale. **A república mundial das letras**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo, Estação Liberdade, 2002.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil** (2ª ed.) Rio de Janeiro, José Olympio; Brasília, INL, 1978. (coleção Documentos brasileiros; v. 186)

_____. **Geografia dos mitos brasileiros**. São Paulo, Global, 2002. (2ª ed. Global Editora)

_____. **Tradição, ciência do povo**. São Paulo, Perspectiva, 1971.

_____. **Contos tradicionais do Brasil**. Rio de Janeiro, Ediouro, s.d.

CÉSAR, Getúlio. **Crendices: suas origens e classificação**. Rio de Janeiro, MEC/DAC, 1975.

CHARTIER, Roger. **Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna** (séculos XVI-XVIII). Trad. Bruno Feitler. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2002.

CHAUÍ, Marilena de Souza et. ali. **A cultura do povo**. São Paulo, Cortez e Moraes/EDUC, 1979.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2001.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo, Beca Produções Culturais, 1999.

DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos**. Trad. Sonia Coutinho. Rio de Janeiro, Graal, 1986.

DE MAN, Paul. **A resistência à teoria**. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa, Edições 70, 1989.

DERRIDA, Jaques. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo, Perspectiva, 1995.

DUARTE, Rodrigo & FIGUEIREDO, Virginia (orgs.). **Mímesis e expressão**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2001.

DUMAZEDIER, Jofre. **Lazer e cultura popular**. São Paulo, Perspectiva, 2001.

DUNDES, Alan. **Morfologia e estrutura no conto folclórico**. Trad. Lúcia Helena Ferraz et al. São Paulo, Perspectiva, 1996.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989.

_____. **Lector in fabula**. Trad. Atílio Cancian. São Paulo, Perspectiva, 1986.

_____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo, Cia. das Letras, 1994.

_____. **Interpretação e superinterpretação**. Trad. MF. São Paulo, Martins Fontes, 1993.

_____. **Apocalípticos e integrados** (6ª ed.). Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo, Perspectiva, 2001.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões** (5ª ed.). Trad. Rogério Fernandes. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

_____. **Mito e realidade** (6ª ed.). Trad. Pola Civelli. São Paulo, Perspectiva, 2004.

FÁVERO, Osmar (org.) **Cultura popular e educação popular: memória dos anos 60**. Rio de Janeiro, Graal, 1983.

FERNANDES, Florestan. **O folclore em questão** (2ª ed.). São Paulo, Hucitec, 1989.

_____. **Folclore e mudança social na cidade de São Paulo** (2ª ed.). Petrópolis, Vozes, 1979.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Petrópolis, Vozes, 1972.

FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas** (edição standard brasileira). Trad. Vários. Rio de Janeiro, Imago, 1996.

_____. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade** (v. VII das obras completas). Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro, Imago, 1987.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugenio da Silva Ramos. São Paulo, Cultrix, 1979.

_____. **Fábulas de identidade**: estudos de mitologia poética. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo, Nova Alexandria, 2000.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu. **Cultura popular na antiguidade clássica**. São Paulo, Contexto, 1996.

GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo, Martins Fontes, 1986.

GONÇALVES FILHO, Antenor Antônio. **Educação e literatura**. Rio de Janeiro, DP&A, 2000.

GUSDORF, Georges. **Mito e metafísica**. Trad. Hugo di Prímio Paz. São Paulo, Convívio, 1980.

HAMBURGER, Kate. **A lógica da criação literária**. Trad. Margot P. Malnic. São Paulo, Perspectiva, 1975.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte, Editora UFMG; Brasília, Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HARTT, Charles Frederik. **Mitos amazônicos da tartaruga** (2ª ed. revista e aumentada). Trad. e notas de Luís da Câmara Cascudo. São Paulo, Perspectiva, 1988.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

JOLLES, André. **Formas simples**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo, Cultrix, 1976.

KAPPLER, Claude. **Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo, Martins Fontes, 1994.

LACAN, Jacques. **O seminário** (20 vols). Versão brasileira de Betty Milan et al. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1979.

LAJOLO, Marisa. **Literatura: leitores & leitura**. São Paulo, Moderna, 2001.

LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN, Regina. **A formação da leitura no Brasil**. São Paulo, Ática, 1999.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico** (16ª ed.). Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2003

LIMA, Francisco Assis de Sousa. **Conto popular e comunidade narrativa**. Rio de Janeiro, Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1985.

LIMA, Rossini Tavares de. **Abecê de folclore** (7ª ed.). São Paulo, Martins Fontes, 2003.

_____. **A ciência do folclore** (2ª ed.). São Paulo, Martins Fontes, 2003.

LOBATO, Monteiro. **Histórias de Tia Nastácia** (32ª ed.). São Paulo, Brasiliense, 1996.

MANGUEL, Alberto. **No bosque do espelho: ensaios sobre as palavras e o mundo**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo, Cia. das Letras, 2000.

_____. **Uma história da leitura**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo, Cia. das Letras, 1997.

_____. **Lendo imagens**. Trad. Rubens Figueiredo et al. São Paulo, Cia. das Letras, 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia** (2ª ed.). Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2003.

MELETÍNSKI, E. M. **Os arquétipos literários**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo, Ateliê Editorial, 1998.

MELLO, Veríssimo de. **O conto folclórico no Brasil**. Rio de Janeiro, MEC/Funarte, 1976 (Cadernos de folclore, v. 11)

OLSON, David R. & TORRANCE, Nancy. **Cultura escrita e oralidade**. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo, Ática, 1995.

PAMPILLO, Gloria et ali. **Permítame contarle una historia: narración e identidad**. Buenos Aires, Eudeba, 2001.

PAULINO, Graça (org.). **Intertextualidades: teoria e prática**. Belo Horizonte, Lê, 1995.

- PAZ, Otávio. **Signos em rotação** (3^a ed.). Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Perspectiva, 1996.
- PÉREZ, José A. Sánchez (sel.). **Cien cuentos populares españoles**. Barcelona, José J. De Olañeta Editor, 2000.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo, Cia. Das Letras, 1998.
- PIAGET, Jean. **Problemas de psicologia genética**. Trad. Célia E A. Di Piero. Rio de Janeiro, Forense, 1973.
- PIMENTEL, Figueiredo. **Contos da Carochinha**. Rio de Janeiro, Livraria Quaresma, 1956.
- _____. **Contos da avozinha**. Rio de Janeiro, Livraria Quaresma, s.d.
- PROPP, Vladimir. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. Trad. Rosemary Costhek Abílio e Paulo Bezerra. São Paulo, Martins Fontes, 1997.
- _____. **Morfologia do conto maravilhoso**. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1984.
- RAMA, Angel. **Transculturación narrativa em América Latina** (2^a ed.). México, Siglo Veintiuno Editores, 1985.
- REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. Trad. Angela Bergamini et al. São Paulo, Martins Fontes, 1995.
- ROGER, Jérôme. **A crítica literária**. Trad. Rejane Janowitz. Rio de Janeiro, Difel, 2002.
- ROMERO, Sílvio. **Contos populares do Brasil**. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Edusp, 1985.
- SCHOLES, Robert & KELLOGG, Robert. **A natureza da narrativa**. Trad. G. Meyer. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1977.
- SILVA, Marcos (org.). **Dicionário crítico Câmara Cascudo**. São Paulo, Perspectiva, FFLCH/USP, Fapesp; Natal, EDUFRN, Fundação José Augusto, 2003.
- SIMONSEN, Michèle. **O conto popular**. Trad. Luis Claudio de Castro e Costa. São Paulo, Martins Fontes, 1987.
- STAINER, George. **Gramáticas da criação**. Trad. Sérgio Augusto de Andrade. São Paulo, Globo, 2003.
- STRINATI, Dominic. **Cultura popular: uma introdução**. São Paulo, Novas Metas, 2000.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

_____. **As estruturas narrativas** (4ª. ed.). Trad. Leyla Perrone-Moysés. São Paulo, Perspectiva, 2003

WELLEK, René & WAREN, Austin. **Teoria da literatura**. Trad. José Palla e Carmo. Sintra, Publicações Europa-América, s.d.

YUNES, Eliana (org.). **Pensar a leitura: complexidade**. Rio de Janeiro, Ed. PUC-Rio, São Paulo, Loyola, 2002.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

_____. **Performance, recepção, leitura**. Trad. de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo, EDUC, 2000.

_____. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Mª Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo, Hucitec, 1997.

7. ANEXOS

7.1. TEXTOS DE ANGELA LAGO

A festa no céu³⁵³

Naquela noite ia ter uma festa no céu.

Nós, os bichos sem asa, estávamos jururus de fazer dó. Aí, imaginem, a tartaruga, logo a tartaruga, decidiu que ia ao baile.

- Até logo! – disse ela para o urubu-rei. – Vou indo na frente porque vou devagar!

- Por que você não vai voando? – o urubu caçoou.

- É...vai voando! – os pássaros gozaram.

Mas enquanto os pássaros morriam de rir da pretensão da tartaruga, ela se mandou e...

Naquela tarde, quando o urubu pegou o violão e levantou vôo para a festa, a tartaruga estava quietinha escondida lá dentro.

No céu, sem que ninguém visse, a tartaruga pulou fora do esconderijo.

E a passarada arregalou os olhos:

- Mas como é que você apareceu aqui? Como conseguiu chegar? Como é que você veio?

- Voando – a tartaruga respondeu, rebolando.

E ela cantou, sambou a noite toda.

Rebolou até o sol raiar.

Depois tratou de encontrar um jeito de se enfiar de volta no violão.

Lá pela metade do caminho para casa, o urubu começou a assobiar um samba da festa.

E a tartaruga, que estava muito alegre e um pouco zonzinha, começou a cantarolar também.

O urubu-rei escutou.

Pensou um pouco.

Desconfiou. Aquela diaba da tartaruga tinha feito ele de burro de carga.

Furioso, virou o violão e sacudiu.

A tartaruga caiu rolando céu abaixo:

- Sai da frente, terra, senão te arrebento! – ela gritou o mais alto que pôde.

Mas a terra nem se mexeu.

O casco da tartaruga se quebrou em pedacinhos.

Fomos nós que achamos e colamos os pedaços todos.

Agora você já sabe por que a tartaruga tem esse lindo casco tão bem remendado.

E se você quiser saber mais sobre a festa no céu, pergunte para ela.

Ela adora contar.

³⁵³ LAGO, Angela. *A festa no céu*. São Paulo, Melhoramentos, 1994.

Sua Alteza, a Divinha³⁵⁴

Era uma vez, uma (princesa)³⁵⁵ ..., conhecida como Sua Alteza, a Divinha.

Na época de se casar, a Divinha resolveu o seguinte:

- Só caso com quem fizer (três) adivinhações que eu não adivinhe e que adivinhe três que eu fizer.

Não era fácil. E quem não conseguisse, forca!

Mesmo assim apareceram quatro pretendentes. Nenhum teve sucesso. Lá se vão: rei, soldado, capitão, ladrão.

Um dia, um (homem/moço) que andava sempre com um (livro) de orações e por isto era conhecido como Louva-a-deus, resolveu tentar a sorte. Antes de mais nada, foi até a vizinha. Avisou que iria ao palácio logo que o sol raiasse e pediu para ela tomar conta da sua (vaquinha). A (vizinha) ficou supercontente. Tinha certeza que ele ia direto para a forca e que, portanto, daqui para a frente a vaquinha era dela.

Mas, lá pelas tantas, a vizinha começou a cismar que o Louva-a-deus poderia desistir no meio do caminho, voltar para casa e tomar a vaquinha de volta. Por via das dúvidas, preparou uma bonita rosca envenenada. E, assim que começou a amanhecer, levou a rosca para o Louva comer na viagem.

O (Louva-a-deus) desconfiou e, depois da primeira montanha, jogou a (rosca) para um (cachorro).

Foi o (cachorro) comer e cair morto. Vieram sete urubus comer o cachorro morto. E também os sete (urubus) morreram.

- Êta vizinha! Disse o (Louva-a-deus) e continuou o caminho.

Depois da segunda montanha, começou a chover. Para não se molhar muito, Louva-a-deus se abrigou debaixo de uma árvore e, como queria chegar limpinho, cobriu o chão com sua manta.

Bateu um vento e caiu, em cima da sua manta, um ninho com sete ooooooovos de passarinho. O Louva-a-deus estava faminto. Mas detestava (ovo) cru e não achou com o que fazer fogo.

Os gravetos estavam todos molhados. Foi aí que se lembrou do (livro) de orações. Como não tinha outro jeito, acendeu, com o livro, uma fogueira.

Cozinhou os ovos, comeu, descansou um pouco e continuou o caminho.

Lá pela terceira montanha, sentiu sede. Não havia rio por perto. Viu um coqueiro, subiu no (coqueiro), apanhou um coco e tomou água de coco.

Foi então que começou a se preocupar. Tentou lembrar as adivinhas que conhecia, mas nenhuma parecia bastante difícil para a princesa. E...ele já estava entrando no palácio quando resolveu fazer três “o que é, o que é” a respeito do que havia acontecido na viagem:

- Depois de morto, um coitado matou sete, bem matado.

Outros sete caíram na manta. Cozinhei em palavra santa.

Entre o céu e a terra encontrei, já na vasilha, a água que tomei.

Sua Alteza, a Divinha, pediu um tempo. Fez o que pode. Pensou e repensou mas não adivinhou nem o terceiro “o que é”.

- Agora é sua vez, disse a princesa. E se não acertar, forca.

Foi lá dentro, apanhou um inseto, por sinal um baita louva-a-deus.

³⁵⁴ LAGO, Ângela. *Sua Alteza, a Divinha*. Belo Horizonte, RHJ, 1990.

³⁵⁵ Algumas palavras estão entre parênteses porque no livro estão substituídas por desenhos, à guisa de carta-enigmática.

E com ele dentro das duas (mãos) bem fechadas, perguntou:
 - O que é, o que é, que tenho na mão?
 O moço sentiu um aperto no (coração). E falando de si, suspirou
 - O Louva-a-deus está apertado!
 A princesa levou um susto danado e perguntou como é que ele tinha conseguido acertar.
 O Louva, sendo sincero, respondeu que não tinha sido difícil.
 - Ainda por cima quer me fazer de besta! disse a Divinha.
 Foi lá dentro, pegou um quadro, pintou tudo de preto e cobriu com uma toalha de veludo.
 Voltou brava:
 - Adivinha!
 O (Louva-a-deus) ficou aflito. A situação era terrível. Se não acertasse, forca. E ele achava que não tinha a menor chance de acertar:
 - Agora o quadro está preto...o Louva deixou escapular na aflição.
 A Divinha quase caiu para trás. E ainda por cima ele disse que tinha sido fácil.
 Então a princesa conseguiu um pouco de estrume de boi, embrulhou bem e colocou dentro de uma rica caixa de jóias. Mandou os vassalos tocarem as (cornetas/trombetas) e entrou com a (caixa) numa bandeja de prata, forrada de seda.
 A esta altura, a corte estava torcendo para o Louva-a-deus adivinhar. Ele, nervoso, bateu a mão na testa e desabafou:
 Ninguém sabe que eu sou um adivinhador de merda!
 E acertou!
 Foi assim que o (Louva-a-deus) se casou com a (princesa/Divinha).
 Para sossego da corte, ela deixou de ser arrogante e nunca mais quis saber de adivinhações. Vivem até hoje muito felizes. A Divinha, o moço bonito do seu coração e a vaquinha. Mas claro!
 O Louva foi buscar sua (vaquinha). E a (vizinha)...caiu dura e roxa de raiva e inveja.

De morte!³⁵⁶

Um belo dia, o menino Jesus resolveu descer do céu para brincar na terra. São Pedro veio também, mas veio avisando que não ia brincar.
 Vinha passando um velhinho, bem alegre, carregando lenha.
 E o velhinho largou o seu trabalho e jogou uma pelada com o menino Jesus.
 - Pode fazer três pedidos – disse Jesus satisfeito.
 O velhinho não vacilou:
 - Primeiro: quero ver a Morte de frente, quando chegar minha vez.
 São Pedro ficou nervoso:
 - Pede o Céu! O Céu, seu bobo!
 O velho nem lhe deu atenção:
 - Segundo pedido: se alguém se encostar na minha cama, que fique grudado e não consiga se desgrudar sem minha ordem.
 - Pede o Céu! – gemia São Pedro.
 - Terceiro: que aconteça a mesma coisa com quem se assentar na minha cadeira – terminou, todo contente, o velho.
 O Santo ficou tiririca.

³⁵⁶ LAGO, Ângela. *De morte!* Belo Horizonte, RHJ, 1992.

Mas o menino Jesus achou os pedidos engraçados e disse: - Assim será.
Passou um tempo, o velhinho estava deitado, quando viu a Morte entrando no seu quarto.

O velho tentou convence-la de que ainda não era a sua hora.

Mas a morte ria: - Vim buscar você.

Conversa vai, conversa vem, a Morte finalmente deixou o velho rezar um único Padre Nosso.

Aí ele foi rezando tão, tão devagar, que a Morte, cansada de esperar, sentou na beirada da cama. Beleléu! Ficou grudada.

E o velhinho continuou vivendo alegremente a sua vidinha. Só que começou a escutar reclamações do padre, sem encomenda de missa, do carpinteiro, sem caixões para fazer, do cozeiro, sem covas para abrir e, ainda por cima, as lamúrias da Morte, grudada na sua cama.

- Deixe-me ir: Dou mais 5 anos de vida para você! Mais 10! – ela suplicava.

Até que, uma noite, o velhinho resolveu negociar:

-Quero 20 anos e também o seguinte: quando alguém estiver doente e for morrer, você aparece do lado esquerdo da cama do coitado. Quando o doente não for morrer, você aparece do lado direito.

A Morte achou o pedido esquisito, porém bem depressa concordou e foi embora.

Aconteceu que a Morte tinha ficado muito tempo presa e com isto juntou um monte de gente morre-não-morre. E o velhinho tratou de espalhar que agora ele era médico, doutor. Ia ver os doentes e não errava uma.

Se a Morte aparecia do lado esquerdo, dizia que não tinha jeito.

Se ela aparecia do lado direito, mandava abrir as janelas, servir uma boa canja um copo de água a cada três horas e, naturalmente, o doente sarava.

Com isto ganhava presentes, porcos, galinhas, cachaça. E ia passando do bom e do melhor.

Quando os vinte anos acabaram, a Morte, com medo da esperteza do velho, chamou o Diabo:

- Busca o velhinho para mim e aproveita e carrega este danado direto para o inferno. Mas cuidado com a cama dele. É enfeitiçada! – a Morte avisou.

E lá foi o Diabo atrás do doutor.

O velhinho estava em casa, tomando sua cachaça, bem tranqüilo e satisfeito.

- Toma comigo uma...só uma saideira – ele ofereceu ao Diabo.

Diabo, todo mundo sabe, não recusa cachaça.

- Assente aqui na beirada da cama – convidou o velho.

- Sou bobo não! – disse o Diabo e foi logo sentando na cadeira.

Pois bem, na hora que o Diabo quis levantar, estava grudado!

- Fica sentado aí, que sentado não cansa – o velhinho disse.

E como tinha muita antipatia pelo Diabo, cada vez que sobrava um pouco de água fervendo, jogava no dito cujo:

- Sinta na pele o que você faz no inferno!

Um dia o Capeta não agüentou e e...e esconjurou a Morte que aparecesse e desse jeito na situação. A Morte não teve saída senão aparecer.

Mas, a esta altura, já havia passado um tempão e o velhinho andava se sentindo meio velho e um tanto quanto descadeirado. Já nem achava má a idéia de ir descansar no céu.

Quanto ao Diabo...tinha ficado muito tempo preso. A polícia, o advogado e o juiz andavam reclamando da falta de trabalho.

- Deixo você levantar- resolveu o velho – se você, caro Diabo, me prometer que nunca mais vai querer me ver.

- Isto você nem precisa pedir! gritou o Capeta, e...

E o velho foi, finalmente, para a porta do céu. Mas esbarrou em São Pedro.
- Acho que estou reconhecendo o senhor...- lembrou o velho.
- Eu também – disse São Pedro – e...aqui você não entra. Você podia ter pedido o céu naquele dia, hem?
- Pergunte então ao Diabo se ele me aceita – riu o velhinho.
Como o Diabo não queria ver o homem nem pintado de ouro, São Pedro não teve jeito senão deixar o velho entrar.
Até hoje o velhinho está lá, no céu, feliz como sempre.

7.2. OUTROS TEXTOS

O cágado e a festa no céu³⁵⁷

Uma vez houve três dias de festa no céu; todos os bichos lá foram; mas nos dois primeiros dias o cágado não pôde ir, por andar muito devagar. Quando os outros vinham de volta, ele ia no meio do caminho. No último dia, mostrando ele grande vontade de ir, a garça se ofereceu para levá-lo nas costas. O cágado aceitou, e montou-se; mas a malvada ia sempre perguntando se ele via terra, e quando o cágado disse que não avistava mais a terra, ela o largou no ar e o pobre veio rolando e dizendo:

“Léu, léu, léu
Se eu desta escapar,
Nunca mais bodas ao céu...”

E também: “Arredem-se, pedras, paus, senão vos quebrareis”. As pedras e paus se afastaram, e ele caiu; porém todo arreventado. Deus teve pena e ajuntou os pedacinhos e deu-lhe de novo a vida em paga da grande vontade que ele teve de ir ao céu. Por isso é que o cágado tem o casco em forma de remendos.³⁵⁸

O urubu e o sapo³⁵⁹

O urubu e o sapo foram convidados para uma festa no céu. O urubu, para debicar o sapo, foi à casa dele e lhe disse: “Então, compadre sapo, já sei que tem de ir ao céu, e eu quero ir em sua companhia”. – “Pois não! disse o sapo, eu hei de ir, contanto que você leve a sua viola”. – “Não tem dúvida, mas você há de levar o seu pandeiro”, respondeu o urubu. O urubu se retirou, ficando de voltar no dia marcado para a viagem. Nesse dia se apresentou em casa do sapo, e este o recebeu muito bem, mandando-o entrar para ver sua comadre e os afilhados. E quando o urubu estava entretido com a sapa e os sapinhos, o sapo velho entrou-lhe na viola, e disse-lhe de longe: “Eu, como ando um pouco devagar, compadre, vou indo adiante”. E deixou-se ficar bem quietinho dentro da viola. O urubu, daí a pedaço, se despediu da comadre e dos afilhados, e agarrou na viola e largou-se para o céu. Lá chegando, lhe perguntaram logo pelo sapo, ao que ele respondeu: “Ora! nem esse moço vem cá; quando lá

³⁵⁷ ROMERO, Sílvio. *Contos populares do Brasil*. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; São Paulo, Edusp, 1985. p. 127.

³⁵⁸ Este conto anda nas coleções portuguesas, tendo por heróis outros animais. No Brasil ouvimo-lo assim. (nota do autor)

³⁵⁹ Idem, p. 154.

em baixo ele não anda ligeiro, quanto mais voar!” Deixou a viola e foi comer, que já eram horas.

Estando todos reunidos nos comes e bebes, pulou, sem ser visto, o sapo de dentro da viola, dizendo: “Eu aqui estou!” todos se admiraram de ver o sapo naquelas alturas. Entraram a dançar e brincar. Acabado o samba, foram todos se retirando, e o sapo, vendo o urubu distraído, entrou-lhe outra vez dentro da viola. Despediu-se o urubu e largou-se para terra. Chegando a certa altura, o sapo mexeu-se dentro da viola e o urubu virou-a de boca para baixo, e o sapo despenhou-se lá de cima, e vinha gritando: “Arreda, pedra, senão te quebras!...” O urubu: “Qual?! qual?! compadre sapo bem sabe voar!...” O sapo caiu e ralou-se todo; por isso é que ele é meio foveiro.

O cágado e o urubu³⁶⁰

Cágado e seu companheiro urubu forma convidados para uma festa no céu. O urubu querendo debicá-lo, disse:

- “Então, compadre cágado, já sei que vai à festa e eu quero ir em sua companhia”.

- “Pois não”, respondeu o outro, “contanto que você leve a sua viola”.

Separaram-se, ficando o urubu de ir à casa do cágado, para irem juntos.

No dia seguinte, logo muito cedo, o urubu apareceu. O cágado estava à janela, e assim o viu voando escondeu-se.

O outro entrou, e foi a mulher quem o recebeu. Convidou-o a passar para a sala de jantar.

-“Venha cá para dentro tomar uma xícara de café. Deixe aí a sua violinha, que ninguém a quebra”.

O cágado, assim que o urubu passou, meteu-se dentro da viola.

- “E seu marido, comadre?”

- “Ora, mandou pedir muitas desculpas, mas já foi adiante”.

O urubu, acabando o café, pegou na viola sem nada desconfiar, abriu vôo e chegou ao céu.

Perguntaram-lhe pelo cágado, sabendo que haviam combinado vir juntos.

- “Qual! Pois vocês pensam que ele vem? Quando lá em baixo ele nem sabe andar, quanto mais voar!”

Pilhando-o distraído, o cágado saiu da viola e apareceu no meio dos outros, que se admiraram muito ao vê-lo.

Dançaram e brincaram até tarde.

Acabada a festa, usando do mesmo estratagema, o cágado meteu-se dentro da viola.

O urubu descia voando, quando o cágado se mexeu sem querer.

- “Ah! é assim que você sabe voar? Pois voa mais depressa”, exclamou o companheiro, virando a caixa.

O cágado despenhou-se daquela imensa altura, e, quando vinha chegando à terra, vendo que ia se esborrachar sobre uma pedra, começou a berrar:

- “Arreda, pedra, senão eu te esborracho!”

Quem caiu foi ele, que se achatou completamente, ficando com a forma que ainda hoje se conserva.

³⁶⁰ PIMENTEL, Figueiredo. *Contos da avozinha*. Rio de Janeiro, Livraria Quaresma Editora, s.d. p. 260-2.

A festa no céu³⁶¹

Entre todas as aves espalhou-se a notícia de uma festa no Céu. Todas as aves compareceriam e começaram a fazer inveja aos animais e outros bichos da terra incapazes de vôo.

Imaginem quem foi dizer que ia também à festa...O sapo! Logo ele, pesadão e nem sabendo dar uma carreira, seria capaz de aparecer naquelas alturas. Pois o sapo disse que tinha sido convidado e que ia sem dúvida nenhuma. Os bichos só faltaram morrer de rir. Os pássaros, então, nem se fala.

O sapo tinha seu plano. Na véspera, procurou o urubu e deu uma prosa boa, divertindo muito o dono da casa. Depois disse:

- Bem, camarada urubu, quem é coxo parte cedo e eu vou indo porque o caminho é comprido.

O urubu respondeu:

- Você vai mesmo?

- Se vou? Até lá, sem falta!

Em vez de sair, o sapo deu uma volta, entrou na camarinha do urubu e vendo a viola em cima da cama, meteu-se dentro, encolhendo-se todo.

O urubu, mais tarde, pegou na viola, amarrou-a a tiracolo e bateu asas para o céu, rru-rru-rru...

Chegando ao céu o urubu arriou a viola num canto e foi procurar as outras aves. O sapo botou um olho de fora e vendo que estava sozinho, deu um pulo e ganhou a rua, todo satisfeito.

Nem queiram saber o espanto que as aves tiveram vendo o sapo pulando no céu! Perguntaram, perguntaram, mas o sapo só fazia conversa mole. A festa começou e o sapo tomou parte de grande. Pela madrugada, sabendo que só podia voltar do mesmo jeito da vinda, mestre sapo foi se esgueirando e correu para onde o urubu havia se hospedado. Procurou a viola e acomodou-se como da outra feita.

O sol saindo, acabou-se a festa e os convidados foram voando, cada um no seu destino. O urubu agarrou a viola e tocou-se para a terra, rru-rru-rru...

La pelo meio do caminho quando, numa curava, o sapo mexeu-se e o urubu espiando para dentro do instrumento viu o bicho lá no escuro, todo curvado, feito uma bola.

- Ah! camarada sapo! É assim que você vai a festa no Céu? Deixe de ser confiado...

E naquelas lonjuras emborcou a viola. O sapo despencou-se para baixo que vinha zunindo. E dizia, na queda:

Béu-Béu
Se eu desta escapar
Nunca mais bodas ao céu!...

E vendo as serras lá em baixo:

- Arreda pedras, senão eu te rebento!

Bateu em cima das pedras como um jenipapo, espapaçando-se todo. Ficou em pedaços. Nossa Senhora, com pena do sapo, juntou todos os pedaços e o sapo enviveceu de novo.

Por isso o sapo tem o couro todo cheio de remendos.

³⁶¹ CASCUDO, Luís da Câmara. Contos tradicionais do Brasil. Rio de Janeiro, Ediouro, s.d. p. 187-8.

O matuto João³⁶²

Havia um homem de nome Manuel, casou-se com uma mulher chamada Maria e tiveram um filho que se chamou João. Os pais, por serem muito pobres, não lhe ensinaram a ler; porém João era muito ativo. Um dia saiu de casa com uma cachorrinha que sua avó lhe tinha dado e foi passear. No caminho soube que no *Reino das três princesas* havia uma grande festa e um casamento, dentro de quinze dias, com uma das filhas do rei, se alguém decifrasse uma adivinhação. Já muitos homens tinham morrido na forca por não poderem decifrar a adivinhação.

João, chamado o *amarelo*, voltou para casa e disse ao pai que ia pelo mundo afora ganhar a sua vida. O pai consentiu e a mãe lhe preparou um pão muito grande envenenado e arrumou-o na trouxa. João partiu com a sua cachorrinha. Não sabendo bem os caminhos, perdeu-se nas montanhas, e, depois de andar muito errado, deu numa campina já de noite. Aí dormiu. No dia seguinte passou ele um rio, que tinha tido uma grande enchente e onde viu um cavalo morto, e os urubus já lhe estavam dando cabo. Como havia correnteza, as águas puxavam o cavalo pelo rio abaixo. João fez reparo naquilo e seguiu o seu caminho.

O sol já pedia quando ele sentou-se debaixo de um pé de árvore para comer o seu pão, e nisto deu-lhe o coração aviso que não comesse sem experimentar em sua cachorrinha. Logo que ele deu do pão à cachorrinha, ela expirou. Muito sentido com isto, ele pegou-a nos ombros, e os urubus começaram a atrapalhá-lo. Para ver-se livre, ele enterrou a cachorra, mas os urubus a desenterraram, a comeram e morreram. – João pegou nos urubus e pôs nas costas e seguiu. Chegou a uma estalagem, e, não vendo ninguém, entrou pela porta adentro. Lá no fundo avistou sete homens todos armados de espingardas. Estavam sem comer há três dias e logo que viram o João avançaram para ele e lhe tomaram os urubus. João largou-se a toda pressa e deixou-os atrás; mas vendo que o não seguiam voltou e achou-os todos mortos. Escolheu das sete espingardas a melhor e largou-se. Chegando adiante, encontrou uma grande campina; já morto de fome e sede, sentou-se debaixo de um arvoredor. Nisto voa do capim grosso uma *iampupé*³⁶³. O tiro errou e foi dar numa rolinha que estava entre as folhas. João apanhou a rola e a depenou; mas não achou com que fizesse fogo para assá-la. Tinha ali uma *santa-cruz* e tirou dela uma lasca e fez fogo, assou a rola e comeu; mas tinha muita sede e, não achando água, pegou um cavalo, que andava ali pastando, montou nele e pôs-se a correr até o cavalo ficar bem suado – a ponto de correr suor e ele aparar e beber. Seguiu sua viagem e passou num campo e viu uma cova onde havia uma caveira; falou-lhe e notou que a caveira também lhe falava. Mais adiante encontrou um burro amarrado debaixo duma árvore a cavar com os pés e conheceu que o burro cavava uma botija de dinheiro. Seguiu e foi ter ao palácio do rei e levar a sua adivinhação à princesa, certo de que ela não acertaria. Apresentou-se o João e disse que era pretendente à mão da princesa; pois ela era incapaz de decifrar a sua adivinhação. Riram-se muito dele. “Ora! Disseram, quando outros homens sábios não saíram-se bem, tu que és um pobre *matuto* e *amarelo* é que há de casar com a filha do rei!”, o matuto insistiu e foi falar ao rei. O rei lhe disse: “Sabes tu a quanto te arriscas?”. João respondeu que a tudo estava disposto.

Chamada a princesa e muito confiada em si e debicando o rapaz manda-lhe que proponha a sua adivinhação. O matuto assim falou:

“Saí de casa com massa e Pita;
A massa matou a Pita,

³⁶² ROMERO, Sílvio. *Contos populares do Brasil*. Belo Horizonte, Itatiaia, São Paulo, Edusp, 1985. p. 109-111.

³⁶³ Grande ave, maior que a *iambu*; é uma espécie de perdiz.

A Pita matou três,
Os três mataram sete,
Das sete escolhi a melhor:
Atirei no que vi
E matei o que não vi,
Com madeira santa
Assei e comi;
Bebi água sem ser dos céus,
Vi o morto carregando os vivos,
O que o homem não sabe,
Sabia o jumento:
Ouça tudo isto para seu tormento”.

A princesa mandou repetir, e não foi capaz de decifrar. E casou com o João.

A princesa adivinha³⁶⁴

Luísa era uma princesa que tinha tudo quanto podia haver de mais formoso . Quem a via, ficava perdido de amores.

Pretendentes sem conta, todos os reis da terra, apareceram, pedindo-a em casamento. Luísa recusou-os, declarando que só se casaria com o homem, fosse quem fosse, capaz de fazer uma adivinhação que ela não conseguisse decifrar.

Sabendo disso, um rapaz, conhecido por Zé Tolinho, quis ver se obtinha aquele impossível. Filho de um viúvo que se casara em segundas núpcias, a madrasta maltratava-o. Era um desgraçado, tanto lhe fazia viver como morrer.

Saiu de casa, em companhia de uma cachorra chamada “Pita”, levando um pedaço de pão, que a madrasta lhe dera.

La reparando em tudo quanto via pelo caminho.

Sentindo fome, estava para trincar o pão, quando se lembrou que a madrasta podia tê-lo envenenado.

Para experimentar deu-o à cadelinha, que caiu morta no mesmo instante.

Estava a enterrar o pobre animalzinho, e ia pô-lo no buraco que cavara, mas não teve tempo: uma nuvem de urubus desceu, e alguns mais ousados, devoraram-na de pronto. Sete mais esfomeados, morreram.

Tolinho caminhou adiante, levando os urubus mortos.

Chegando a uma casa que havia à beira da estrada, três bandidos, tomaram-lhe à força os urubus. Havia muitos dias que se achavam foragidos da polícia, e morriam de fome. Atiraram-se aos urubus, julgando que eram galinhas, e morreram envenenados.

Vendo-os mortos, Tolinho escolheu a melhor espingarda, e prosseguiu na jornada.

Um pouco mais longe avistou um macaco trepado sobre uma árvore. Apontou a espingarda, fez fogo, mas errou o tiro, indo porém matar uma pomba-rôla que não vira. Depenou-a, assou-a, fazendo fogo com a madeira conhecida por santa cruz, e comeu-a. Sentia sede, e não tendo água, aparou o suor que lhe escorria do rosto, e bebeu-o.

³⁶⁴ PIMENTEL, Figueiredo. *Histórias da avózinha*. Rio de Janeiro, Livraria Quaresma, 1896. p. 263-266.

Terminado o frugal jantar, marchou pelo caminho em fora, encontrando um cavalo morto, levado pela correnteza do rio, enquanto urubus o comiam.

Meia légua mais além, reparou que um burro escavava o chão, até encontrar uma panela com dinheiro, ali enterrada. Apanhou o dinheiro, montou no animal e chegou ao palácio.

Quando Luísa soube que um novo pretendente se apresentava, marcou a hora para a audiência.

No salão principal do régio paço, perante a corte, na presença dos maiores sábios, e mais ilustres literatos, Tolinho compareceu, e propôs o enigma:

“Eu saí com massa e Pita;
A massa matou a Pita;
E Pita matou a sete,
Que também a três mataram,
Das três a melhor colhi,
E atirando no que vi,
Fui matar o que não vi...
Foi com a madeira santa
Que cozinhei e comi;
Bebi água, não do céu;
Um morto vivos levava;
E o que os homens não sabiam,
Sabia um simples jumento...
Decifre, pra seu tomento...”

Em vão Luísa tentou adivinhar o enigma.

Não o conseguindo, cumpriu a sua palavra desposando Tolinho.

A princesa adivinhona³⁶⁵

Era uma vez um rei que tinha uma filha muito inteligente e perspicaz. Quando se pôs moça não havia problema que ela não decifrasse nem pergunta que ficasse sem resposta. O rei ficou tão orgulhoso da prenda da princesa que disse dar a mão em casamento a quem desse uma adivinhação e ela não destrinchasse em três dias. Muita gente correu para ganhar a mão da princesa mas ela explicou todas as charadas e os candidatos apanhavam uma surra, voltando envergonhados. Os tempos foram se passando e ninguém aparecia para vencer a princesa.

Muito longe da cidade vivia uma velha com um filho muito amarelo mas sabido como ele só. O rapaz entendeu de tentar a sorte e não houve conselho que o arredasse desse desejo. Agarrou uma espingarda e tocou-se para a cidade.

Depois de muito caminhar, sentindo fome, procurou caçar e avistou um veado comendo. Foi devagar e largou-lhe um tiro que o matou. Indo esfolar verificou que era uma veada, com uma veadinha no ventre. Tirou o couro e seguiu viagem. Adiante encontrou os carpinteiros trabalhando numa igreja e colocaram um altar muito velho do lado de fora. O rapaz carregou umas tábuas desse altar. Adiante parou, fez uma fogueira com os paus do altar, assou a veadinha e comeu. Estava comendo quando viu que um jumento morto ida descendo

³⁶⁵ CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro, Ediouro, s.d. p.203-4.

pelas águas do rio, com muitos urubus trepados em cima. Bebeu água que estava entre as folhas das macambiras.

Logo que chegou à cidade procurou o palácio do rei e disse que queria apresentar um problema. No dia marcado a princesa veio pra o salão, com muito povo, e o rapaz amarelo sentou-se em cima do couro da veada e disse:

Atirei no que vi
Fui matar o que não vi.
Foi com madeira santa
Que cozinhei e comi.
Bebi água não do céu...
Um morto vivos levava.
O que me serve de assento
Acerte, para seu tormento.

A princesa pensou, pensou, matutou, matutou e pediu três dias para estudar. Vendo que não arranjava nada mandou uma criada fazer-se de namorada do amarelo e saber o segredo. O amarelo conversou e pediu que a moça lhe desse a camisa que ele dizia o segredo. A moça cedeu e ele deu umas explicações sem pé e sem cabeça. A princesa mandou outra criada e saiu a mesma coisa. Foi ela mesma, na terceira noite, e o rapaz pediu a camisa, recebeu-a e deu a explicação direita.

Quando ficaram todos no salão, a princesa contou tudo direitinho. Atirei num veado, matei uma veada com uma veadinha. Assei a comida com lenha que fora do altar. Bebi água da macambira. Um jumento morto ia levando uma porção de urubus. Ficou sentado em cima do couro da veadinha.

Fizeram muita festa à princesa e o rei ia mandar dar uma surra no amarelo quando este pediu que o deixassem falar. O rei deixou. O amarelo disse:

Quando no paço cheguei
Três pombinhas encontrei,
Três penas já lhe tirei
E agora mostrarei!

E foi mostrando as camisas das criadas. Quando ia puxando a camisa da princesa, esta correu para ele e disse que queria casar, que gostava muito do rapaz e só adivinhara porque ele mesmo dissera. O rei fez o casamento e foram todos muito felizes.

A comadre Morte³⁶⁶

Um pobre trabalhador, carregado de filhos, já tinha vergonha de convidar para padrinhos as pessoas suas conhecidas e de importância. Nasceu-lhe mais um filho, e lançou-se à ventura para convidar para compadre a primeira pessoa que encontrasse. Encontrou uma criatura magra, pálida, amargurada; o pobre homem, pára em frente do desconhecido:

- Muito desejava tê-lo por compadre, para poder baptizar o mais depressa uma criança.
- Não me custa a aceitar o convite; ora você não sabe quem eu sou.
- Não sei; mas por isso mesmo.

³⁶⁶ BRAGA, Teófilo. *Contos tradicionais do povo português* (v.1). Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987. p. 251-2.

- Eu sou a Morte.
- Tanto melhor.

E caminharam juntos, e nesse mesmo dia se fez o batizado. A comadre Morte, depois da cerimônia, disse para o homem pobre:

- Já que vives tão apoquentado por falta de recursos vou-te ofertar um dom, que te aproveitará muito e até poderás viver com fartura.

- Ó minha querida comadre!

- É o que te digo. Faze-te cirurgião, e quando visitares os doentes e me vires à cabeceira da cama é sinal de que não escapam; nem Deus nem os santos os salvam. Se me vires aos pés do leito, receita o que quiseres, e parecerá a muitos que são curas milagrosas.

Assim foi correndo a vida, que o homem como cirurgião acreditado ganhava muito dinheiro.

Uma vez é chamado para um doente que era riquíssimo; mas, por infelicidade ao visitá-lo, encontrou a comadre Morte à cabeceira. Disse que nada podia fazer, e quis-se ir embora. Agarraram-no, ofereceram-lhe muitas peças de ouro, uma boa saca. O cirurgião teve então uma idéia, para não perder o aquele dinheiro. Mandou virar a cabeceira do doente para os pés. Salvou-o, mas a comadre Morte foi-se embora e jurou vingar-se daquela deslealdade.

No dia seguinte a Morte foi esperar o compadre à saída de casa:

- É agora a tua vez.

- Ó comadre Morte, não me mates antes de eu acabar um padre-nosso.

- Pois sim; concedo-te isso.

O compadre nunca acabava de rezar o padre-nosso; a Morte foi-se embora, cansada de esperar. Daí a dias quando ia ao chamado de um doente encontrou a comadre Morte caída e estatelada na estrada, imóvel, insensível.

- Olha a minha comadre, como ela já está pronta! Sempre lhe quero pagar o bem que me fez. Vou-lhe rezar um padre-nosso pela sua alma. Rezou sinceramente, e logo que o acabou, a Morte ergueu-se:

- Sempre acabaste o padre-nosso, que te concedi. Anda daí comigo.

E assim acabaram todas as espertezas.

O diabo e o ferreiro³⁶⁷

Passeavam, um dia, pela terra, Jesus Cristo, e São Pedro, cada um montado no seu burrinho, e chegaram a uma ferraria situada à beira do caminho.

Nosso senhor aproveitou para mandar ferrar o animal; e, tendo gostado do trabalho do ferreiro, dando-se a conhecer, disse:

- “Não te dou dinheiro, bom homem, mas prometo satisfazer a três pedidos que formulares. Dize lá o que desejas...”

- “Pede-lhe o Reino do Céu, ferreiro...”, segredou-lhe São Pedro.

- “Eu não!” retorquiu o ferreiro. “O Reino do Céu não me enche barriga.” E voltando-se para Jesus: “Quero que toda a pessoa que se sentar neste banco se não possa levantar sem minha ordem.”

- “Concedo! Qual é a segunda?”

- “Pede o Reino do Céu, ferreiro!...” tornou São Pedro.

³⁶⁷ PIMENTEL, Figueiredo. *Contos da Carochinha*. Rio de Janeiro, Livraria Quaresma Editora, 1956. p. 323-26.

- “Não me aborreça homem!”, disse o ferreiro. “Depois de morto, tanto me faz ir para o Céu como para o Inferno”. Dirigiu-se a Nosso Senhor: “Quero que todo aquele que subir nesta figueira, dela não possa sair sem o meu consentimento.”

- “Concedo!...Qual é a última coisa que desejas?”

- “Pede o Reino do Céu, ferreiro!...” tornou-lhe São Pedro, pela terceira vez.

- “Que cacete!”, exclamou o ferreiro. “Já lhe disse que não preciso do Céu para nada...Quero que todo aquele que entrar dentro deste saco de ouro, dele não possa sair sem que eu o permita.”

- “Concedo”, disse Jesus Cristo, montando no burrinho e partindo acompanhado de São Pedro.

Quando Nosso Senhor desapareceu, o ferreiro pôs-se a refletir no que lhe havia sucedido.

- “Ora, Senhor!!”, dizia ele com os seus botões. “Fui um grande tolo!!...Para que servem os desejos que manifestei, quando podia pedir dinheiro e ser fabulosamente rico. Também, se o diabo me aparecesse agora, era capaz de lhe vender a minha alma!”

Pronunciando essas palavras, sentiu um grande cheiro de enxofre, e Satanás apareceu-lhe, vestido elegantemente, mas deixando ver os seus pés de cabra.

- “Eis-me aqui, ferreiro. Estou pronto a fazer o negócio que desejas. Serás fabulosamente rico, mas daqui a dez anos virei buscar-te.”

E desapareceu como tinha vindo.

Durante dez anos o ferreiro foi um fidalgo opulento, gastando sem conta, e tendo tudo quanto queria.

Esgotando aquele prazo, Satanás apareceu.

O ferreiro, que já tinha imaginado o meio de o enganar, disse-lhe:

- “Pois não! O prometido é devido. Espera um pouco sentado neste banquinho, enquanto vou preparar-me.”

O diabo sentou-se; mas passado algum tempo, vendo que a sua vítima não vinha, quis levantar-se. Debalde! Gritou, esbravejou, mas não o conseguiu.

Então apareceu o ferreiro:

- “Não te poderás erguer sem o meu consentimento, e eu não te darei enquanto não me prometeres que prorrogarás o prazo por outros dez anos.”

Satanás, querendo ver-se solto, acedeu.

Passado esse tempo, voltou, e o ferreiro usando das mesmas astúcias, fê-lo subir à figueira do inferno, donde não conseguiu descer senão depois de combinar que esperaria outros dez anos.

Pela terceira vez o diabo voltou. Entrando no saco de couro, o ferreiro meteu-o na bigorna, e começou a malhá-lo, até que o desligou da palavra dada, e despediu-se para nunca mais voltar.

Tempos depois o ferreiro morreu e foi bater à porta do Céu. São Pedro veio abri-la, e reconhecendo-o, negou-lhe a entrada.

Em vista disso, foi ele para o inferno, mas o diabo, também se recusou a recebê-lo, receando novas traições.

Desde esse dia, a alma do ferreiro vaga errante pelo espaço.

O compadre da Morte³⁶⁸

Diz que era uma vez um homem que tinha tantos filhos que não achava mais quem fosse seu compadre. Nascendo mais um filhinho, saiu para procurar quem o apadrinhasse e depois de muito andar encontrou a Morte a quem convidou. A Morte aceitou e foi a madrinha da criança. Quando acabou o batizado voltaram para casa e a madrinha disse ao compadre:

- Compadre! Quero fazer um presente ao meu afilhado e penso que é melhor enriquecer o pai. Você vai ser médico de hoje em diante e nunca errará no que disser. Quando for visitar um doente me verá sempre. Se eu estiver na cabeceira do enfermo, receite até água pura que ele ficará bom. Se eu estiver nos pés, não faça nada porque é um caso perdido.

O homem assim fez. Botou aviso que era médico e ficou rico do dia para a noite porque não errava. Olhava o doente e ia logo dizendo:

- Este escapa!

Ou então:

- Tratem do caixão dele!

Quem ele tratava, ficava bom. O homem nadava em dinheiro.

Vai um dia adoeceu o filho do rei e este mandou buscar o médico, oferecendo uma riqueza pela vida do príncipe. O homem foi e viu a Morte sentada nos pés da cama. Como não queria perder a fama, resolveu enganar a comadre, e mandou que os criados virassem a cama, os pés passaram para a cabeceira e a cabeceira para os pés. A Morte, muito contrariada, foi-se embora, resmungando.

O médico estava em casa um dia quando apareceu sua comadre e o convidou para visitá-la.

- Eu vou, disse o médico – se você jurar que voltarei!

- Prometo, disse a Morte.

Levou o homem num relâmpago até sua casa.

Tratou-o muito bem e mostrou a casa toda. O médico viu um salão cheio-cheio de velas acesas, de todos os tamanhos, uma já se apagando, outras vivas, outras esmorecendo. Perguntou o que era:

- É a vida do homem. Cada homem tem uma vela acesa. Quando a vela se acaba, o homem morre.

O médico foi perguntando pela vida dos amigos e conhecidos e vendo o estado das vidas. Até que lhe palpitou perguntar pela sua. A Morte mostrou um cotoquinho no fim.

- Virgem Maria! Essa é que é a minha? Então eu estou morre-não-morre!

A Morte disse:

- Está com horas de vida e por isso eu trouxe você para aqui como amigo mas você me fez jurar que voltaria e eu vou levá-lo para você morrer em casa.

O médico quando deu acordo de si estava na sua cama rodeado pela família. Chamou a comadre e pediu:

- Comadre, me faça o último favor. Deixe eu rezar um Padre-Nosso. Não me leves antes. Jura?

- Juro, prometeu a Morte.

O homem começou a rezar o Padre-Nosso que estás no céu...E calou-se. Vai a Morte e diz:

- Vamos, compadre, reze o resto da oração!

- Nem pense nisso, comadre! Você jurou que me dava tempo de rezar o Padre-Nosso mas eu não expliquei quanto tempo vai durar minha reza. Vai durar anos e anos...

³⁶⁸ CASCUDO, Luis da. Contos tradicionais do Brasil. Rio de Janeiro, Ediouro, s/d. p. 215-17.

A Morte foi-se embora, zangada pela sabedoria do compadre.

Anos e anos depois, o médico, velhinho e engelhado, ia passeando nas suas grandes propriedades quando reparou que os animais tinham furado a cerca e estragado o jardim, cheio de flores. O homem, bem contrariado disse:

- Só queria morrer para não ver uma miséria destas!...

Não fechou a boca e a Morte bateu em cima, carregando-o. a gente pode enganar a Morte duas vezes mas na terceira é enganado por ela.