

Ricardo José Duff Azevedo

Como o ar não tem cor, se o céu é azul ?

Vestígios dos Contos Populares
na Literatura Infantil

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Área: Estudos Comparados das Literaturas de Língua Portuguesa

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

São Paulo
Março de 1998

Ricardo José Duff Azevedo

Como o ar não tem cor, se o céu é azul ?

Vestígios dos Contos Populares
na Literatura Infantil

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Área: Estudos Comparados das Literaturas de Língua Portuguesa
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Lúcia Pimentel de Sampaio Góes

São Paulo
Março de 1998

A meus pais Maria Gertrudes e Aroldo de Azevedo (*in memoriam*)
A meus filhos Maria Isabel, José Eduardo e Clara

Agradeço a Lúcia Pimentel Góes pelas contribuições e por ter acreditado neste projeto desde o primeiro momento;

a Maria, minha mulher, pelo incentivo o tempo todo, e, ainda, pela imprescindível ajuda na revisão, na editoração eletrônica e na impressão;

a Maria dos Prazeres Mendes e Lilia Schwarcz que, de diferentes maneiras acabaram, generosamente, contribuindo para o desenvolvimento da pesquisa;

a Fernando Salvador Moreno, amigo e cunhado, que também deu boas sugestões;

e à Fapesp, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pela concessão de uma bolsa, durante este ano de 1997.

Sumário

1. Apresentação	5
2. Introdução	8
2.1. Objetivos da Pesquisa	11
3. Considerações sobre o mito	12
3.1. O pensamento arcaico	15
3.2. Sentido geral do mito	24
3.3. Substratos do mito	25
3.3.1. Mito e origem das coisas	25
3.3.2. Mito e sagrado	27
3.3.3. Mito, tempo, festa e renovação	29
3.3.4. Mito e memória	32
3.3.5. Mito e iniciação	33
3.3.6. Mito e linguagem	36
3.3.7. Mito e xamãs	37
3.3.8. Mito e lúdico	40
3.3.9. Mito e riso	42
3.3.10. Mito e herói	45
3.3.11. Mito, criação pessoal e criação coletiva	48
3.4. Exemplos de narrativas míticas	49
4. Considerações sobre o conto popular	58
↳ 4.1. Elos entre mito e conto.....	58
4.2. O processo de dessacralização	62
↳ 4.3. O conto popular	67
4.4. Substratos do conto popular	73
4.4.1. Conto e origem das coisas	74
4.4.2. Conto e sagrado	75
4.4.3. Conto, tempo, festa e renovação	78
4.4.4. Conto e memória	80
4.4.5. Conto e iniciação	84
4.4.6. Conto e linguagem	92
4.4.7. Conto e contadores de estória	94
4.4.8. Conto e lúdico	97
4.4.9. Conto e riso	98
4.4.10. Conto e herói	98
4.4.11. Conto e fantasia	101
4.4.12. Conto e autoria	109
4.5. A noção de “popular”	110
↳ 4.6. O “espírito” popular	112
↳ 4.7. Mikhail Bakhtin e o “espírito” popular medieval	119
4.8. A sátira menipéia	129
4.8.1. Características da sátira menipéia	130
↳ 4.9. Vínculos entre popular e infantil	132

4.1. Elos entre mito e conto.....	58
4.2. O processo de dessacralização	62
4.3. O conto popular	67
4.4. Substratos do conto popular	73
4.4.1. Conto e origem das coisas	74
4.4.2. Conto e sagrado	75
4.4.3. Conto, tempo, festa e renovação	78
4.4.4. Conto e memória	80
4.4.5. Conto e iniciação	84
4.4.6. Conto e linguagem	92
4.4.7. Conto e contadores de estória	94
4.4.8. Conto e lúdico	97
4.4.9. Conto e riso	98
4.4.10. Conto e herói	98
4.4.11. Conto e fantasia	101
4.4.12. Conto e autoria	109
4.5. A noção de “popular”	110
4.6. O “espírito” popular	112
4.7. Mikhail Bakhtin e o “espírito” popular medieval	119
4.8. A sátira menipéia	129
4.8.1. Características da sátira menipéia	130
4.9. Vínculos entre popular e infantil	132
4.10. Índices de oralidade e conto popular	140
4.11. Algumas narrativas onde o vestígio do mito está presente	145
5. Elos entre contos populares e literatura infantil	157
5.1. Contos do livro <i>Alma Infantil</i>	157
5.2. Comentários sobre os contos de <i>Alma Infantil</i>	160
5.3. Contos dos livros <i>Contos Maravilhosos</i>	163
5.4. Comentários sobre os <i>Contos Maravilhosos</i>	182
5.5. Anotações finais.....	194
6. Vestígios dos contos populares na literatura infantil.....	196
6.1. Uma proposta classificatória dos livros para crianças	196
6.2. Conto popular e literatura para crianças.....	203
6.3. Obras com evidentes vestígios do conto popular.....	204
6.3.1 <i>Pinóquio</i>	204
6.3.2 <i>Aventuras de João Sem Medo</i>	208
6.3.3 <i>Aventuras de Xisto</i>	212
6.3.4 <i>História meio ao contrário</i>	214
6.3.5 <i>Uma idéia toda azul</i>	218
6.3.6 <i>Os pregadores do rei João</i>	220
6.3.7 <i>A fada Sempre-viva e a Galinha-fada</i>	222
6.3.8 <i>Tampinha</i>	224
6.4. Comentários.....	225
6.5. Obras sem vestígios aparentes do conto popular.....	234
6.5.1 <i>Juca e Chico</i>	234

4.9. Vínculos entre popular e infantil	132
4.10. Índices de oralidade e conto popular	140
4.11. Algumas narrativas onde o vestígio do mito está presente	145
5. Elos entre contos populares e literatura infantil	157
5.1. Contos do livro <i>Alma Infantil</i>	157
5.2 Comentários sobre os contos de <i>Alma Infantil</i>	160
5.3 Contos dos livros <i>Contos Maravilhosos</i>	163
5.4 Comentários sobre os <i>Contos Maravilhosos</i>	182
5.5 Anotações finais.....	194
6. Vestígios dos contos populares na literatura infantil.....	196
6.1. Uma proposta classificatória dos livros para crianças	196
6.2. Conto popular e literatura para crianças.....	203
6.3. Obras com evidentes vestígios do conto popular.....	204
6.3.1 <i>Pinóquio</i>	204
6.3.2 <i>Aventuras de João Sem Medo</i>	208
6.3.3 <i>Aventuras de Xisto</i>	212
6.3.4 <i>História meio ao contrário</i>	214
6.3.5 <i>Uma idéia toda azul</i>	218
6.3.6 <i>Os pregadores do rei João</i>	220
6.3.7 <i>A fada Sempre-viva e a Galinha-fada</i>	222
6.3.8 <i>Tampinha</i>	224
6.4 Comentários.....	225
6.5 Obras sem vestígios aparentes do conto popular.....	234
6.5.1 <i>Juca e Chico</i>	234
6.5.2 <i>As aventuras de Alice no País das Maravilhas</i>	236
6.5.3 <i>Peter Pan</i>	242
6.5.4 <i>Contos para crianças</i>	251
6.5.5 <i>A bolsa amarela</i>	254
6.5.6 <i>O menino maluquinho</i>	258
6.5.7 <i>Ou isto ou aquilo</i>	260
6.5.8 <i>O homem que soltava pum</i>	262
6.5.9 <i>Lá onde as coisas selvagens ficam</i>	264
6.6 Comentários.....	265
7. Conclusão	282
8. Bibliografia	312

6.3.8 <i>Tampinha</i>	224
6.4 Comentários.....	225
6.5 Obras sem vestígios aparentes do conto popular.....	234
6.5.1 <i>Juca e Chico</i>	234
6.5.2 <i>As aventuras de Alice no País das Maravilhas</i>	236
6.5.3 <i>Peter Pan</i>	242
6.5.4 <i>Contos para crianças</i>	251
6.5.5 <i>A bolsa amarela</i>	254
6.5.6 <i>O menino maluquinho</i>	258
6.5.7 <i>Ou isto ou aquilo</i>	260
6.5.8 <i>O homem que soltava pum</i>	262
6.5.9 <i>Lá onde as coisas selvagens ficam</i>	264
6.6 Comentários.....	265
7. Conclusão	282
8. Bibliografia	312

1. Apresentação

*Uma coisa vocês devem saber:
Barba grande não significa saber;
Se os barbados fossem sábios
Bodes e cabras também o seriam.*

Anônimo/ Le fabliau de Cocagne¹

Escritores, ilustradores, críticos, pesquisadores, professores e editores, vêm desenvolvendo, no Brasil, principalmente a partir da década de 60, um trabalho crescente de criação literária, a chamada Literatura Infantil *, ao lado de um trabalho de reflexão sobre essa mesma produção. Naturalmente, como em todas as áreas, considerando-se uma sociedade industrial e de consumo, boa parte do material produzido é de qualidade discutível, produto programado para atingir tal e tal fatia de mercado, ser consumido e descartado. Há, entretanto, no meio disso, trabalhos originais e consistentes que, a nosso ver, ocupam um espaço significativo dentro do painel cultural que vem sendo tecido em nosso país.

O simples exame dos estudos referentes ao assunto ou mesmo das obras destinadas ao público infantil, sugere, de imediato, algumas oposições e bifurcações, verdadeiras dicotomias, que precisam ser apontadas.

Seria possível, por exemplo, falar realmente em uma “literatura infantil”, no sentido da existência de uma expressão artística, não utilitária, com motivação estética, construída através de texto escrito a partir de recursos como a ficção, a visão subjetiva e afetiva, a linguagem poética (= literária), a ludicidade etc., ou falar em literatura infantil pressuporia, necessariamente, remeter a textos didáticos, portanto utilitários, cuja função essencial é transmitir informações, ensinamentos e lições?

A primeira bifurcação aponta, portanto, dois caminhos distintos: um, utilitário, leva à lição, à informação, à doutrinação e ao conhecimento científico; outro, motivado esteticamente, leva à ficção e à arte.

Falar, por outro lado, em uma literatura “infantil” é antever um grupo determinado de leitores, com contorno próprio e, pelo menos em tese, uma série de características bastante específicas. É, também, considerar a existência de um universo palpável e nítido, o “universo infantil”, território peculiar e exclusivo da criança. Para ser percebido com clareza, este mundo precisaria estar em oposição a um outro: o “universo adulto”.

(¹) ANÔNIMO. *Le fabliau de Cocagne*. ed. V.Väänänen. Neuphilologisme Mitteilungen. 48, 1947, p.3-36. Trad.

Hilário Franco Júnior (material de pesquisa ainda não publicado).

(*)Por uma questão de simplificação, optamos por adotar o termo genérico “Literatura Infantil” para designar o conjunto de obras literárias destinadas, em princípio, ao público infantil e juvenil. As mesmas também costumam ser identificadas como “Literatura Infantil e Juvenil”, “Literatura Infanto-Juvenil”, “Literatura para a Juventude” etc.

necessariamente, remeter a textos didáticos, portanto utilitários, cuja função essencial é transmitir informações, ensinamentos e lições?

A primeira bifurcação aponta, portanto, dois caminhos distintos: um, utilitário, leva à lição, à informação, à doutrinação e ao conhecimento científico; outro, motivado esteticamente, leva à ficção e à arte.

Falar, por outro lado, em uma literatura “infantil” é antever um grupo determinado de leitores, com contorno próprio e, pelo menos em tese, uma série de características bastante específicas. É, também, considerar a existência de um universo palpável e nítido, o “universo infantil”, território peculiar e exclusivo da criança. Para ser percebido com clareza, este mundo precisaria estar em oposição a um outro: o “universo adulto”.

A segunda bifurcação encontra-se justamente aí: aceitar, *a priori*, a existência de um “universo infantil” e seu correspondente ou, ao contrário, partir do princípio de que adultos e crianças compartilham, basicamente, o mesmo contexto.

Há ainda uma terceira bifurcação, central no desenvolvimento de nossa pesquisa.

Numerosos estudiosos da literatura infantil têm partido do princípio de que só se poderia realmente falar em literatura infantil a partir do século XVII, época da reorganização do ensino e da fundação das escolas burguesas. Antes disso, segundo essa linha de pensamento, não haveria propriamente uma infância, no sentido que conhecemos. Antes disso, as crianças, vistas como adultos em miniatura, participavam, desde a mais tenra idade, da vida dos adultos. Não havendo nem livros nem histórias dirigidas especificamente a elas, não existiria nada que pudesse ser chamado de literatura infantil. Por este viés, as origens da literatura infantil estariam nos livros preparados especialmente para crianças, publicados a partir dessa época, com intuito pedagógico, utilizados como instrumento de apoio ao ensino. O didatismo seria, portanto, componente estrutural, por assim dizer, da chamada literatura para crianças.

Essa hipótese merece ser discutida.

Falar em contos de fadas tem significado, para muitos, quase que automaticamente, falar em crianças. Sem colocar agora em discussão suas diversas denominações, contos de encantamento, contos maravilhosos, fábulas ou simplesmente contos populares, como queria André Jolles, denominação adotada por nós neste trabalho, importa lembrar sua evidente influência em inúmeras obras da literatura infantil. Não poucos autores, de livros para crianças e outros, utilizaram e continuam utilizando como referência vários aspectos temáticos e formais dos contos populares, tanto através da estilização como da paródia *, para desenvolver seu próprio trabalho.

Se é verdade que o universo dos contos populares pode, de alguma forma, ser vinculado a um certo “universo infantil”, visto com as devidas ressalvas, a literatura para crianças possivelmente teria outras raízes, desvinculadas da fundação da escola burguesa, e, assim, novas indagações vêm à baila.

(*) Sempre que falarmos em estilização e paródia estaremos nos referindo às idéias desenvolvidas por Affonso Romano de Sant’Anna, a partir de Tynianov e Bakhtin, em *Paródia, Paráfrase & Cia.*

discussão suas diversas denominações, contos de encantamento, contos maravilhosos, fábulas ou simplesmente contos populares, como queria André Jolles, denominação adotada por nós neste trabalho, importa lembrar sua evidente influência em inúmeras obras da literatura infantil. Não poucos autores, de livros para crianças e outros, utilizaram e continuam utilizando como referência vários aspectos temáticos e formais dos contos populares, tanto através da estilização como da paródia *, para desenvolver seu próprio trabalho.

Se é verdade que o universo dos contos populares pode, de alguma forma, ser vinculado a um certo “universo infantil”, visto com as devidas ressalvas, a literatura para crianças possivelmente teria outras raízes, desvinculadas da fundação da escola burguesa, e, assim, novas indagações vêm à baila.

Como veremos, esses contos tradicionais dirigidos a todas as pessoas, independentemente de faixas etárias, representam verdadeiro depósito do imaginário, das tradições e da visão de mundo oriundos de um certo “espírito popular”, e estão enraizados em antiquíssimas narrativas míticas. Além disso, sobreviveram ao longo dos séculos através da transmissão oral feita por contadores de estórias, jograis e menestrelis, num tempo em que a vida comunitária era intensa (em oposição à vida privada).

Ora, se o conto é típica expressão da cultura popular e se, com o passar do tempo, houve uma aproximação entre conto popular e a infância, ou entre o popular e o infantil, vale indagar: que características, afinal, têm esses contos e quais delas, eventualmente, permanecem vivas na literatura para crianças?

Um dos principais objetivos desta pesquisa será tentar dar uma resposta a essa indagação.

Concluindo, referimo-nos à existência de uma arte (= literatura) acessível a crianças; ao procedimento abstrato e redutivo que consiste em dividir a realidade humana em faixas etárias; à discussão relativa às origens da literatura infantil; aos possíveis elos entre o popular e o infantil e, ainda, à caracterização da literatura infantil.

Não temos a veleidade, nem a pretensão de responder conclusivamente às indagações resultantes de assuntos tão amplos. É preciso ressaltar, entretanto, que o desenvolvimento, os caminhos e a razão de ser mesmo de nossa pesquisa estão impregnados por estes temas e questionamentos.

(*) Sempre que falarmos em estilização e paródia estaremos nos referindo às idéias desenvolvidas por Affonso Romano de Sant’Anna, a partir de Tynianov e Bakhtin, em *Paródia, Paráfrase & Cia.*

possíveis elos entre o popular e o infantil e, ainda, à caracterização da literatura infantil.

Não temos a veleidade, nem a pretensão de responder conclusivamente às indagações resultantes de assuntos tão amplos. É preciso ressaltar, entretanto, que o desenvolvimento, os caminhos e a razão de ser mesmo de nossa pesquisa estão impregnados por estes temas e questionamentos.

2. Introdução

O Coelho Branco colocou os óculos e perguntou:

– Com licença de Vossa Majestade, devo começar por onde?

– Comece pelo começo – disse o Rei com ar muito grave – e continue até chegar ao fim: então pare.

Aventuras de Alice no País das Maravilhas²

Tendo como objetivo examinar alguns aspectos relacionados ao estudo da chamada literatura infantil, dividimos nossa dissertação em quatro blocos.

Os dois primeiros, constituem, na verdade, a fundamentação dos dois restantes.

Apoiados em Ernst Cassirer, A.E. Jensen, Mircea Eliade e Claude Lévi-Strauss, entre outros, fizemos, numa primeira etapa, um estudo sobre as narrativas míticas, tendo como objetivo identificar e elencar suas características gerais, as quais optamos por chamar de *substratos*.

Em que pese as diferentes posturas metodológicas^{*}, por vezes antagônicas, adotadas pelos referidos estudiosos, pode-se dizer que todos parecem estar de acordo em uma série de pontos. Segundo eles: 1) o pensamento “primitivo” estaria ligado a uma visão subjetiva, concreta, sintética, *simpática*, nas palavras de Cassirer, da vida e do mundo; 2) essa visão pressuporia a crença na existência de forças superiores, transumanas e desconhecidas; 3) as narrativas míticas teriam, em sua grande maioria, um cunho de explicação religiosa e sagrada; 4) muitas vezes, estariam identificadas com as gestas divinas e com um sem número de enredos, motivos e imagens recorrentes; 5) muitas narrativas míticas seriam iniciáticas; e ainda, 6) foram, em princípio, conservadas e transmitidas oralmente por xamãs e sacerdotes em cerimônias religiosas.

Num segundo momento, agora, principalmente, com Mikhail Bakhtin, André Jolles, Michele Simonsen, Paul Zumthor, Peter Burke e Phillippe Ariès^{**}, entre outros como Johan Huizinga e Hilário Franco Júnior, estudamos o conto popular, procurando determinar suas características enquanto forma literária. Ao mesmo tempo, adotamos uma postura diante do conceito de “popular”. Identificamos, ainda nessa fase, diversas

(²) CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no País das Maravilhas e outros textos*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. Rio de Janeiro, Fontana/Summus, 1977, p. 127.

(^{*}) Enquanto, por exemplo, Ernst Cassirer e Mircea Eliade pretendem identificar uma “essência” do mito a partir, em resumo, de seu contexto histórico, autores como Gilbert Durand, entre outros, partem do pressuposto da existência de imagens primordiais, recorrentes e arquetípicas. Já Claude Lévi-Strauss opera em outro patamar, tratando o mito como uma estrutura simbolizante, ou seja, passível de adquirir diferentes leituras em diferentes culturas, fruto e expressão de mecanismos cerebrais humanos, portanto de constantes corporais e cognitivas.

(^{**}) Autores com linhas de estudo divergentes mas que adotam, como veremos, posturas coincidentes nos pontos que interessam a nossa pesquisa

transumanas e desconhecidas; 3) as narrativas míticas teriam, em sua grande maioria, um cunho de explicação religiosa e sagrada; 4) muitas vezes, estariam identificadas com as gestas divinas e com um sem número de enredos, motivos e imagens recorrentes; 5) muitas narrativas míticas seriam iniciáticas; e ainda, 6) foram, em princípio, conservadas e transmitidas oralmente por xamãs e sacerdotes em cerimônias religiosas.

Num segundo momento, agora, principalmente, com Mikhail Bakhtin, André Jolles, Michele Simonsen, Paul Zumthor, Peter Burke e Phillippe Ariès** , entre outros como Johan Huizinga e Hilário Franco Júnior, estudamos o conto popular, procurando determinar suas características enquanto forma literária. Ao mesmo tempo, adotamos uma postura diante do conceito de “popular”. Identificamos, ainda nessa fase, diversas peculiaridades do conto, as quais também chamamos de *substratos*. Adiantamos que foi possível reencontrar em seu bojo, uma série significativa de traços das narrativas míticas.

A influência do trabalho de Mikhail Bakhtin aparece, neste instante, com mais nitidez em nossa pesquisa, sempre de maneira ampla* , através da sua visão dialógica, apontando, por exemplo, o espaço interacional existente entre as antigas tradições arcaicas e pagãs e a cultura popular medieval; em conceitos como *cosmovisão carnavalesca e alternância*; e ainda, através de seu importante estudo sobre a sátira menipéia.

São essenciais, a partir dessa etapa, algumas idéias de André Jolles sobre o conto popular, particularmente no que diz respeito à *moral ingênua*, e, também, os estudos de Paul Zumthor sobre a oralidade.

Na verdade, os temas *moral ingênua* (no plano do conteúdo) e *índices de oralidade* (no plano da expressão) marcarão presença até a etapa conclusiva da pesquisa.

Esclarecemos que, a partir de André Jolles, optamos em adotar o termo genérico “conto popular” para designar o conto, sempre construído a partir da ficção e da fantasia e transmitido via oralidade, chamado por muitos de “conto de fadas”, “conto de encantamento”, “conto maravilhoso”, “fábula” (por ex. Ítalo Calvino) etc. Duas razões nortearam tal decisão: 1) a nosso ver, esses termos, num certo sentido, são bastante imprecisos. Muitos “contos de fadas” não têm fadas. Além disso, os graus de “maravilhoso” ou de “encantamento” mudam muito de conto para conto. Pensamos por ex. em *O gato de botas*, em que o “maravilhoso” se restringe à personagem do gato, que fala, usa botas etc.; e em *Cinderela*, com suas fadas, animais, palavras mágicas, encantos

(**) Autores com linhas de estudo divergentes mas que adotam, como veremos, posturas coincidentes nos pontos que interessam a nossa pesquisa

(*) Ocorre que os estudos do grande teórico russo abrangem áreas díspares como a Teoria da Literatura, a Estética, a Lingüística, a Filosofia, a Psicologia, a Sociologia e a História, utilizando uma terminologia original, repleta de conceitos abstratos e ambíguos como *responsabilidade e cronotopo*, conceitos que, inclusive, por vezes se sobrepõem como é o caso da *dialogia* e da *polifonia*. Tais estudos, por sua complexidade, ultrapassam em todos os níveis os limites de nossa pesquisa. Porque, então, ressaltar o nome de Bakhtin? Sem a construção bakhtiniana que encontra, na cultura popular, as raízes das obras de Rabelais e Dostoiévski; sem certos conceitos como a *dialogia* (no sentido de um pensamento eminentemente relacional que só se concretiza através da interação) e a *alternância*; e, ainda, sem o estudo da sátira menipéia, nossa dissertação simplesmente não poderia ter sido concebida na forma em que o foi.

à *moral ingênua*, e, também, os estudos de Paul Zumthor sobre a oralidade.

Na verdade, os temas *moral ingênua* (no plano do conteúdo) e *índices de oralidade* (no plano da expressão) marcarão presença até a etapa conclusiva da pesquisa.

Esclarecemos que, a partir de André Jolles, optamos em adotar o termo genérico “conto popular” para designar o conto, sempre construído a partir da ficção e da fantasia e transmitido via oralidade, chamado por muitos de “conto de fadas”, “conto de encantamento”, “conto maravilhoso”, “fábula” (por ex. Ítalo Calvino) etc. Duas razões nortearam tal decisão: 1) a nosso ver, esses termos, num certo sentido, são bastante imprecisos. Muitos “contos de fadas” não têm fadas. Além disso, os graus de “maravilhoso” ou de “encantamento” mudam muito de conto para conto. Pensamos por ex. em *O gato de botas*, em que o “maravilhoso” se restringe à personagem do gato, que fala, usa botas etc.; e em *Cinderela*, com suas fadas, animais, palavras mágicas, encantos etc. 2) quisemos ressaltar, principalmente e antes de mais nada, que quando falarmos do conto, estaremos sempre nos referindo a uma forma oriunda de concepções “populares”, com todas as implicações, formais e temáticas, daí advindas.

Com Phillipe Ariès e Peter Burke, entre outros como Johan Huizinga e Denise Escarpit, fizemos, ainda nessa segunda fase, uma aproximação entre os conceitos de “popular” e “infantil”, importante para o desenvolvimento subsequente de nossa pesquisa.

No terceiro bloco, tomando por base a obra da escritora portuguesa Ana de Castro Osório, examinamos 42 contos, publicados entre 1906 e 1914, dirigidos ao público infantil, 12 dos quais de autoria e 30, contos populares, recontados pela autora.

Apesar de destinados a um mesmo público e escritos pela mesma autora, as diferenças temáticas entre os contos criados e os recontados por Castro Osório são tantas e tão significativas que nos permitiram uma reflexão mais ampla sobre os caminhos percorridos pela chamada literatura infantil. Veremos claramente, de um lado, obras utilitárias criadas com o objetivo de transmitir informações e, de outro, obras onde a ficção e a motivação estética ocupam o primeiro plano. Encontraremos ainda obras que pressupõem um rígido “universo infantil” em oposição a outras onde o universo infantil e adulto é, basicamente, compartilhado.

Em resumo, enquanto as obras recontadas por Osório preservam certas características gerais do conto popular, com as inúmeras implicações daí resultantes, as obras criadas pela autora portuguesa são racionais e pedagógicas por natureza, comprometidas com a moral e o conhecimento vigentes, pretendem explicar a “realidade”, necessitam de atualização periódica etc.

Abrimos a quarta e derradeira etapa de trabalho propondo uma classificação geral, ainda que precária, da atual produção de livros destinados ao público infantil. Quisemos, com isso, demonstrar que livros para crianças e literatura infantil são conceitos que nem sempre andam juntos. Fora isso, delimitamos assim os contornos de nosso objeto de trabalho: a literatura infantil.

A partir daí, passamos a analisar dois grupos heterogêneos, mas significativos, de obras.

pressupõem um rígido "universo infantil" em oposição a outras onde o universo infantil e adulto é, basicamente, compartilhado.

Em resumo, enquanto as obras recontadas por Osório preservam certas características gerais do conto popular, com as inúmeras implicações daí resultantes, as obras criadas pela autora portuguesa são racionais e pedagógicas por natureza, comprometidas com a moral e o conhecimento vigentes, pretendem explicar a "realidade", necessitam de atualização periódica etc.

Abrimos a quarta e derradeira etapa de trabalho propondo uma classificação geral, ainda que precária, da atual produção de livros destinados ao público infantil. Quisemos, com isso, demonstrar que livros para crianças e literatura infantil são conceitos que nem sempre andam juntos. Fora isso, delimitamos assim os contornos de nosso objeto de trabalho: a literatura infantil.

A partir daí, passamos a analisar dois grupos heterogêneos, mas significativos, de obras.

O primeiro é composto por *Pinóquio*, de Collodi; *Aventuras de João Sem Medo* de José Gomes Ferreira; *Aventuras de Xisto* de Lúcia Machado de Almeida; *História meio ao contrário*, de Ana Maria Machado; os contos "Uma idéia toda azul" e "A primeira só" extraídos de *Uma idéia toda azul* de Marina Colasanti; *Os pregadores do Rei João* de Luís Camargo; *A fada Sempre-Viva e a Galinha-fada* de Sylvia Orthof e *Tampinha* de Ângela Lago, textos, a nosso ver, com evidentes vestígios do conto popular.

O segundo grupo é composto por *Juca e Chico* de Wilhelm Busch; *As aventuras de Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carroll; *Peter Pan* de J.M.Barrie; os contos "A Terra é redonda", "Uma mesa é uma mesa" e "O homem que não queria saber mais nada de nada" extraídos de *Contos para crianças* de Peter Bichsel; *A bolsa amarela* de Lygia Bojunga Nunes; *O menino maluquinho* de Ziraldo; o poema "Ou isto ou aquilo" de *Ou isto ou aquilo* de Cecília Meireles; *O Homem que soltava pum* de Mário Prata e *Lá onde ficam as coisas selvagens* de Maurice Sendak, textos, em princípio, sem marcas evidentes do conto popular.

Acreditamos ter conseguido, e esse é um dos resultados de nosso trabalho, identificar uma série de características comuns a todas essas obras, tanto no que diz respeito aos aspectos formais, quanto aos temáticos, demonstrando inúmeros traços e vestígios das tradições e de um certo "espírito" populares.

Encerramos nosso estudo, lançando hipóteses diante das seguintes oposições, essenciais, a nosso ver, para a compreensão do panorama desenhado pela literatura infantil:

1) a existência de uma literatura infantil necessariamente utilitária (ligada à lição e à intenção didática) em oposição a uma literatura necessariamente poética (= literária) e não-utilitária (ligada à ficção e à intenção estética);

formais, quanto aos temáticos, demonstrando inúmeros traços e vestígios das tradições e de um certo “espírito” populares.

Encerramos nosso estudo, lançando hipóteses diante das seguintes oposições, essenciais, a nosso ver, para a compreensão do panorama desenhado pela literatura infantil:

1) a existência de uma literatura infantil necessariamente utilitária (ligada à lição e à intenção didática) em oposição a uma literatura necessariamente poética (= literária) e não-utilitária (ligada à ficção e à intenção estética);

2) a adoção do pressuposto da existência de um “universo adulto” e de um “universo infantil” em oposição à adoção da pressuposição de que haja uma sobreposição, ou que haja, basicamente, um único universo compartilhado por crianças e adultos;

3) a identificação das raízes da literatura infantil com o surgimento da escola burguesa em oposição aos elos existentes entre a literatura infantil e os contos populares, portanto, à “cultura popular”.

3. Considerações sobre o mito

*Como o ar não tem cor, se o céu é azul ?
Prá onde vai a escuridão quando a
gente acende a luz?
Por que o lobo mau é mau?
quis saber uma criança**

São grandes as dificuldades relativas ao estudo do mito. Ernst Cassirer, em seu *Ensaio sobre o homem*, de 1944, já apontava os problemas envolvendo uma possível teoria sobre o assunto. Dizia ele que, por ser “não teórico” por princípio, o mito “desafia nossas categorias fundamentais de pensamento.”³

Até a primeira metade do século, o mito ainda era visto por alguns estudiosos como resultado de uma concepção “pré-lógica” ou “primitiva” da realidade. Em outros termos, o homem “primitivo” teria uma forma de pensar diferente daquela utilizada pelo homem “civilizado”

A idéia de que os povos ditos “selvagens” seriam portadores de uma forma de pensar anterior à lógica, ou capazes de algum tipo de relação pré-lógica com a realidade, e, ainda, de que existiria um processo evolutivo partindo do pensamento “primitivo” em direção ao “civilizado”, é desconsiderada por todas as linhas de estudo atuais.

Isso, vale ressaltar, não significa postular a não existência de comportamentos pré ou não-lógicos, mas sim admitir que estas posturas não são atributo dos povos “selvagens” mas sim virtualidades da condição humana. “Primitivos” e “civilizados” sempre recorreram e continuam recorrendo, talvez em graus diferentes, pouco importa, a leituras não-lógicas, intuitivas, sincréticas, analógicas, empáticas, fantásticas e míticas da realidade.⁴

Não há consenso, entretanto, no que tange ao assunto.

Para a teoria psicanalítica freudiana, por exemplo, o mito seria, em resumo, fruto de um código único, resultante de pulsões e repressões psico-físicas. Nas palavras de Cassirer, para a psicanálise

“todas as produções míticas” seriam “variações e disfarces de um único e mesmo tema psicológico - a sexualidade.”⁵

(*) A epígrafe e título de nossa dissertação “Como o ar não tem cor, se o céu é azul?” corresponde à pergunta de uma criança feita num vídeo de cunho didático abordando o mundo infantil e o mundo adulto, produzido nos Estados Unidos. Infelizmente, não temos outros dados sobre o referido material. “Prá onde vai a escuridão quando a gente acende a luz” é título de um livro de Paulo Borges (Melhoramentos, 1990). A pergunta “Por que o lobo mau é mau?” foi feita pela menina Eliza, 2 anos.

(³) CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem*. Trad. Tomás Bueno. São Paulo, Martins Fontes, 1994, p. 123.

(⁴) Pesquisas realizadas em 1989 na França e Itália demonstram que 34% e 40% das pessoas entrevistadas, respectivamente, acreditavam que sua vida poderia sofrer influência do demônio (Cf. FRANCO JR., Hilário. *A Eva Barbada*. São Paulo, Edusp, 1996). Isso sem falar em horóscopos, seitas religiosas etc.

(⁵) Op. cit. p. 126.

sempre recorreram e continuam recorrendo, talvez em graus diferentes, pouco importa, a leituras não-lógicas, intuitivas, sincréticas, analógicas, empáticas, fantásticas e míticas da realidade.⁴

Não há consenso, entretanto, no que tange ao assunto.

Para a teoria psicanalítica freudiana, por exemplo, o mito seria, em resumo, fruto de um código único, resultante de pulsões e repressões psico-físicas. Nas palavras de Cassirer, para a psicanálise

“todas as produções míticas” seriam “variações e disfarces de um único e mesmo tema psicológico - a sexualidade.”⁵

Já a visão estruturalista, também em resumo, encara o mito como expressão de funções cerebrais básicas, estruturais, do homem. “Os mitos, e talvez também os sonhos,” afirma Claude Lévi-Strauss,

“acionam uma pluralidade de símbolos, dos quais nenhum, tomado isoladamente, significa o que quer que seja. Só adquirem significação na medida em que entre eles se estabelecem relações. Sua significação não existe no absoluto; é somente ‘de posição’”⁶.

O antropólogo francês reconhece as emoções da vida psíquica, mas afirma que “elas irrompem num cenário já construído, arquitetado por imposições mentais.”⁷ Mas note-se:

“Sem se preocupar em encontrar um apoio externo, uma referência absoluta independente de contexto, o pensamento mítico não se opõe por isso à razão analítica. Surgido das mais remotas eras (...) ele nos apresenta um espelho de aumento onde, sob uma forma maciça, concreta e figurada, refletem-se alguns dos mecanismos a que está submisso o exercício do pensamento.”⁸

Em outras palavras, para Lévi-Strauss, as narrativas míticas, com seus temas, símbolos e imagens seriam oriundos da reação de uma determinada estrutura cerebral, um processo mecânico, fisiológico, material e corporal, comum a todos os homens, diante dos estímulos advindos da realidade externa. Não faz sentido portanto, para a teoria estruturalista, falar em significado fixo de determinados símbolos. A coincidência da recorrência de certas imagens em diferentes culturas dar-se-ia simplesmente em razão de que o ser humano, independentemente de etnias ou graus civilizatórios, apresenta a

(⁴) Pesquisas realizadas em 1989 na França e Itália demonstraram que 34% e 40% das pessoas entrevistadas, respectivamente, acreditavam que sua vida poderia sofrer influência do demônio (Cf. FRANCO JR., Hilário. *A Eva Barbada*. São Paulo, Edusp, 1996). Isso sem falar em horóscopos, seitas religiosas etc.

(⁵) Op. cit. p. 126.

(⁶) LÉVI-STRAUSS, Claude. *A oleira ciumenta*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 243.

(⁷) *Id. ibid.* p. 249.

(⁸) *Id. ibid.* p. 253.

onde, sob uma forma maciça, concreta e figurada, refletem-se alguns dos mecanismos a que está submisso o exercício do pensamento.”⁸

Em outras palavras, para Lévi-Strauss, as narrativas míticas, com seus temas, símbolos e imagens seriam oriundos da reação de uma determinada estrutura cerebral, um processo mecânico, fisiológico, material e corporal, comum a todos os homens, diante dos estímulos advindos da realidade externa. Não faz sentido portanto, para a teoria estruturalista, falar em significado fixo de determinados símbolos. A coincidência da recorrência de certas imagens em diferentes culturas dar-se-ia simplesmente em razão de que o ser humano, independentemente de etnias ou graus civilizatórios, apresenta a mesma estrutura mental. Falar em significado de mitos, por este ponto de vista, seria sempre e sempre remeter a determinado contexto cultural.

Num outro plano, os estudos de Georges Dumézil, sem entrar no mérito da existência ou não de estruturas mentais, vinculam a questão da criação dos mitos aos processos sócio-históricos. Como resume Gilbert Durand:

“A idéia central da tese dumeziliana é que os sistemas míticos de representações e a expressão linguística que os mostra dependem, nas sociedades indo-européias, de uma tripartição funcional. Entre os Indo-Europeus seria a subdivisão em três castas ou em três ordens: sacerdotal, guerreira, produtiva, que faria girar todo o sistema das representações e motivaria o simbolismo, tanto laico como religioso.”⁹

O próprio Durand, por sua vez, insere o estudo do mito a todo um sistema de imagens arquetípicas, pré-lógicas, fixas e recorrentes, símbolos diurnos e noturnos, que seriam peculiares e inerentes ao ser humano e não, note-se, exclusivamente aos povos ditos primitivos, como queria Lévy-Bruhl, entre outros. Ressalta-se aqui a oposição entre essas idéias e as propostas pela corrente estruturalista.

Partindo de princípios análogos, Paul Diel desenvolve todo um trabalho de análise, considerando os mitos representações psicológicas e existenciais intrínsecas ao comportamento humano.¹⁰

Há os que, em síntese, consideram o mito fruto das relações históricas existentes entre o homem e suas diferentes concepções dos elementos de cunho transcendental, abordagem em síntese feita, por exemplo, por Mircea Eliade e Ad. E. Jensen.

Discute-se ainda, modernamente, o próprio conceito de “mito”, na visão de alguns, ele mesmo, uma categoria mítica criada por correntes intelectuais.¹¹

(⁸) *Id. ibid.* p. 253.

(⁹) DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 27.

(¹⁰) DIEL, Paul. *O Simbolismo na Mitologia Grega*. Trad. Roberto Cacuro e Marcos dos Santos. São Paulo, Attar Editorial, 1991.

(¹¹) DETIENNE, Marcel. *A invenção da mitologia*. Trad. André Telles e Gilza M. S. da Gama. São Paulo, José Olympio, 1992.

Ressalta-se aqui a oposição entre essas idéias e as propostas pela corrente estruturalista.

Partindo de princípios análogos, Paul Diel desenvolve todo um trabalho de análise, considerando os mitos representações psicológicas e existenciais intrínsecas ao comportamento humano.¹⁰

Há os que, em síntese, consideram o mito fruto das relações históricas existentes entre o homem e suas diferentes concepções dos elementos de cunho transcendental, abordagem em síntese feita, por exemplo, por Mircea Eliade e Ad. E. Jensen.

Discute-se ainda, modernamente, o próprio conceito de “mito”, na visão de alguns, ele mesmo, uma categoria mítica criada por correntes intelectuais.¹¹

Esclarecemos, desde já, que está fora do âmbito de nossa pesquisa discutir ou mesmo tomar qualquer posição diante das diferentes vertentes relativas ao complexo e intrincado estudo do mito. Em outras palavras, em nenhum momento discutiremos, por exemplo, a oposição entre o conceito de arquétipo, que seria expressão de um inconsciente coletivo, como queria Jung, entre outros, uma concepção idealista, e o de estruturas simbolizantes, existentes devido a características corporais e cognitivas inerentes ao ser humano, capazes de adquirir diferentes significados em diferentes contextos, uma concepção relativista portanto, como quer Lévi-Strauss.

Nossa intenção, nos dois primeiros blocos da pesquisa, será, isso sim, investigar a existência de possíveis vínculos entre narrativas míticas e contos populares, adiante melhor definidos. Para tanto, no que diz respeito ao mito, buscaremos

- 1) compreender certos mecanismos e concepções humanas ligados à sua geração, e
- 2) conhecer seu sentido e função social, identificando para isso alguns de seus substratos.

A título de ilustração, recorreremos ainda a algumas narrativas míticas, recolhidas por etnólogos e folcloristas.

Como subtexto do trabalho, partiremos sempre da premissa de que existem elos bastante nítidos entre narrativas míticas, contos populares e o que chamamos hoje “literatura”, inclusive a literatura infantil. Como já ensinavam Wellek e Warren em sua *Teoria da Literatura*, afinal

“...o significado e a função da literatura estão centralmente presentes na metáfora e no mito.”¹²

3.1 O pensamento arcaico

Quais seriam as diferenças e semelhanças existentes entre a maneira “civilizada” de ver a realidade e aquela utilizada pelos povos ditos primitivos, os “povos sem escrita” na visão de Claude Lévi-Strauss.¹³

(¹⁰) DIEL, Paul. *O Simbolismo na Mitologia Grega*. Trad. Roberto Cacuro e Marcos dos Santos. São Paulo, Attar Editorial, 1991.

(¹¹) DETIENNE, Marcel. *A invenção da mitologia*. Trad. André Telles e Gilza M. S. da Gama. São Paulo, José Olympio, 1992.

(¹²) WELLEK R. e WARREN A. *Teoria da Literatura*. 5ª ed. Trad. José Palla e Camo. Lisboa, Europa-América, s.d p. 238.

(¹³) LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Trad. António Bessa. Lisboa, Edições 70, 1989, p.29.

A título de ilustração, recorreremos ainda a algumas narrativas míticas, recolhidas por etnólogos e folcloristas.

Como subtexto do trabalho, partiremos sempre da premissa de que existem elos bastante nítidos entre narrativas míticas, contos populares e o que chamamos hoje “literatura”, inclusive a literatura infantil. Como já ensinavam Wellek e Warren em sua *Teoria da Literatura*, afinal

“...o significado e a função da literatura estão centralmente presentes na metáfora e no mito.”¹²

3.1 O pensamento arcaico

Quais seriam as diferenças e semelhanças existentes entre a maneira “civilizada” de ver a realidade e aquela utilizada pelos povos ditos primitivos, os “povos sem escrita” na visão de Claude Lévi-Strauss.¹³

Tanto quanto os povos “civilizados”, também os “primitivos” sempre foram capazes, paralelamente à luta diária e pragmática pela sobrevivência, de desenvolver um pensamento mais amplo e desinteressado, ou seja, nas palavras de Lévi-Strauss, ambos

“... são movidos por uma necessidade ou um desejo de compreender o mundo que os envolve, a sua natureza e a sociedade em que vivem.”¹⁴

Essa necessidade humana, essa preocupação básica, de construir um significado para a vida e para o mundo será, como veremos, uma das principais molas propulsoras que irão gerar as explicações e imagens míticas.

Segundo Ernst Cassirer, para descrever e interpretar a realidade, o pensamento científico, como método geral, costuma recorrer à classificação e à sistematização, sempre baseado numa visão analítica, ou seja, resumidamente, em recursos como a decomposição dos elementos, a redução do dado complexo a seus componentes simples. Em outras palavras, o pensamento analítico é sempre uma tentativa de transformar o homogêneo em heterogêneo, tornando diferente o que era semelhante.*

Na tentativa de compreender a realidade, o pensamento arcaico também classifica e sistematiza, só que através da síntese, ou seja, na visão de Janet, a atividade mental que “reúne fenômenos dados, mais ou menos numerosos, num fenômeno novo, diferente dos elementos”¹⁵. Em outros termos, o pensamento sintético tende à homogeneização dos opostos, a aglutinar, a redutivamente tornar semelhante o que era diferente**. Para Cassirer, o pensamento arcaico rejeita, num exemplo de síntese, a existência de limites entre os reinos vegetal, animal e humano. A vida, assim, não seria

(12) WELLEK R. e WARREN A. *Teoria da Literatura*. 5ª ed. Trad. José Palla e Camo. Lisboa, Europa-América, s.d.p. 238.

(13) LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Trad. António Bessa. Lisboa, Edições 70, 1989, p.29.

(14) *Id. ibid.* p.30.

(*) C.f. EHRENZWEIG, Anton. *A ordem oculta da arte*.

(15) CUVILLIER, Armand. *Pequeno Vocabulário da Língua Filosófica*. Trad. e Adap. Lólio L. de Oliveira e J. B. Damasco Penna. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1961.

(**) C.f. EHRENZWEIG, Anton. *Op.cit.*

analítico é sempre uma tentativa de transformar o homogêneo em heterogêneo, tornando diferente o que era semelhante.*

Na tentativa de compreender a realidade, o pensamento arcaico também classifica e sistematiza, só que através da síntese, ou seja, na visão de Janet, a atividade mental que “reúne fenômenos dados, mais ou menos numerosos, num fenômeno novo, diferente dos elementos”¹⁵. Em outros termos, o pensamento sintético tende à homogeneização dos opostos, a aglutinar, a redutivamente tornar semelhante o que era diferente**. Para Cassirer, o pensamento arcaico rejeita, num exemplo de síntese, a existência de limites entre os reinos vegetal, animal e humano. A vida, assim, não seria

“dividida em classes e subclasses. É sentida como um todo contínuo e ininterrupto que não admite distinções nítidas e claras. Os limites entre as diferentes esferas não são barreiras insuperáveis; são fluentes e flutuantes. Não há qualquer diferença específica entre os vários domínios da vida. Nada tem uma forma definida, invariável e estática. Por uma súbita metamorfose, tudo pode ser transformado em tudo.”¹⁶

Se há uma lei geral regendo as concepções míticas do mundo, essa lei, portanto, seria a *metamorfose*.

O que caracteriza a mentalidade “primitiva”, nas palavras de Cassirer, não é sua lógica, à qual, note-se, ele também recorre, mas sim o seu “sentimento geral da vida”. O homem arcaico não vê a vida com olhos de um cientista preocupado em classificar coisas e assim satisfazer uma curiosidade intelectual. Não há na abordagem “primitiva” um interesse apenas pragmático ou técnico. Para o homem selvagem

“a natureza não é nem um simples objeto de conhecimento, nem o campo de suas necessidades práticas imediatas. Temos o costume de dividir nossa vida nas duas esferas da atividade, a prática e a teórica. Nessa divisão, estamos inclinados a esquecer que há uma camada subjacente às duas. O homem primitivo não é passível desse tipo de esquecimento. Todos os seus pensamentos e sentimentos estão ainda mergulhados nessa camada inferior original. Sua visão da natureza não é nem apenas teórica, nem simplesmente prática: é *simpática*.”¹⁷

Ou seja, ao tentar compreender a natureza o homem arcaico privilegia seus recursos afetivos e intuitivos, agindo por afinidade. Continuamos com Cassirer:

“O mito é um produto da emoção, e seu fundamento emocional imbuí todas as produções de sua própria cor específica. O homem primitivo não carece da capacidade de apreender as diferenças empíricas das coisas. Na sua concepção da natureza e da

(*) C.f. EHRENZWEIG, Anton. *A ordem oculta da arte*.

(¹⁵) CUVILLIER, Armand. *Pequeno Vocabulário da Língua Filosófica*. Trad. e Adap. Lólio L. de Oliveira e J. B. Damasco Penna. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1961.

(**) C.f. EHRENZWEIG, Anton. Op.cit.

(¹⁶) Op. cit. p.136.

¹⁷ Id. *ibid.* p. 137.

estamos inclinados a esquecer que há uma camada subjacente às duas. O homem primitivo não é passível desse tipo de esquecimento. Todos os seus pensamentos e sentimentos estão ainda mergulhados nessa camada inferior original. Sua visão da natureza não é nem apenas teórica, nem simplesmente prática: é *simpática*.”¹⁷

Ou seja, ao tentar compreender a natureza o homem arcaico privilegia seus recursos afetivos e intuitivos, agindo por afinidade. Continuamos com Cassirer:

“O mito é um produto da emoção, e seu fundamento emocional imbui todas as produções de sua própria cor específica. O homem primitivo não carece da capacidade de apreender as diferenças empíricas das coisas. Na sua concepção da natureza e da vida, porém, todas essas diferenças são obliteradas por um sentimento mais forte: a profunda convicção de uma fundamental e indelével solidariedade da vida que passa por cima da multiplicidade e da variedade de suas formas isoladas. Ele não atribui a si mesmo um papel singular e privilegiado na escala da natureza. A consanguinidade de todas as formas de vida da natureza parece ser um pressuposto geral do pensamento primitivo.”¹⁸

Segundo Cassirer, para o sentimento mítico e religioso, ou seja, para a visão mítica da vida e do mundo

“a natureza torna-se uma grande sociedade, a *sociedade da vida*. O homem não possui uma posição de destaque nessa sociedade. Faz parte dela, mas não é em aspecto algum superior a qualquer outro membro. (...) Nas sociedades totêmicas vemos plantas-totem lado a lado com animais-totem. E encontramos o mesmo princípio - o da solidariedade e da unidade ininterrupta da vida - se passamos do espaço para o tempo. Ele serve não somente para a ordem da simultaneidade, mas também para a ordem da sucessão. As gerações de homens formam uma única corrente ininterrupta. Os estágios anteriores da vida são preservados pela reencarnação. A alma do avô aparece na alma de um recém-nascido em um estado rejuvenecido. Presente, passado e futuro misturam-se sem qualquer linha clara de demarcação; os limites entre as gerações dos homens tornam-se incertos. O sentimento da unidade indestrutível da vida é forte e inabalável a ponto de negar o fato da morte. No pensamento primitivo, a morte nunca é vista como um fenômeno natural que obedece a leis gerais. Sua ocorrência não é necessária, mas acidental. Depende sempre de causas individuais e fortuitas. É obra de bruxaria ou magia, ou de alguma influência pessoal hostil.(...) Muitas histórias míticas referem-se à origem da morte. A concepção de que o homem é mortal* , por sua natureza e essência, parece ser inteiramente estranha ao pensamento mítico e religioso primitivo.(...) De certo modo, o conjunto do pensamento mítico pode ser interpretado como uma constante e obstinada negação do fenômeno da morte. Em virtude dessa convicção da

¹⁷ *Id. ibid.* p. 137.

¹⁸ *Id. ibid.* p. 137.

* O autor, note-se, refere-se aqui à mortalidade segundo às concepções individualistas para as quais a morte é sempre uma perda irreparável.. Ao longo da dissertação, utilizaremos, genericamente, o termo *individualismo* como sinônimo de um amplo processo que coloca os valores do indivíduo acima dos valores da comunidade.

futuro misturam-se sem qualquer linha clara de demarcação; os limites entre as gerações dos homens tornam-se incertos. O sentimento da unidade indestrutível da vida é forte e inabalável a ponto de negar o fato da morte. No pensamento primitivo, a morte nunca é vista como um fenômeno natural que obedece a leis gerais. Sua ocorrência não é necessária, mas accidental. Depende sempre de causas individuais e fortuitas. É obra de bruxaria ou magia, ou de alguma influência pessoal hostil.(...) Muitas histórias míticas referem-se à origem da morte. A concepção de que o homem é mortal* , por sua natureza e essência, parece ser inteiramente estranha ao pensamento mítico e religioso primitivo.(...) De certo modo, o conjunto do pensamento mítico pode ser interpretado como uma constante e obstinada negação do fenômeno da morte. Em virtude dessa convicção da unidade e continuidade ininterruptas da vida, o mito deve superar esse fenômeno. A religião primitiva é talvez a mais forte e mais energética afirmação da vida que encontramos na cultura humana.”¹⁹

Optamos por citar longamente as especulações de Cassirer por elas conterem dados essenciais ao desenvolvimento de nossa pesquisa:

1) a *metamorfose* ou o princípio geral de que tudo está em permanente mutação, portanto tudo pode ser transformado em tudo. Parece-nos indiscutível que esse princípio pode ser considerado gerador de uma série de enredos e imagens que impregnam os contos populares e, pensando bem, toda a literatura.

2) a aproximação *simpática*: a idéia de que o homem arcaico aborda a realidade de uma forma subjetiva, afetiva e intuitiva, estabelecendo elos, teorias e juízos por afinidade ou repulsa. Ora, esse tipo de aproximação não é de forma alguma desconhecida do homem “civilizado” que, aliás, no patamar da vida particular mas não só nele, recorre a ela diariamente.

3) a *sociedade da vida*; ou concepção da existência de uma solidariedade, uma familiaridade intrínseca, uma consagüinidade entre os diversos componentes da natureza. Se juntarmos, por exemplo, esse princípio à idéia de *metamorfose* teremos elementos para, talvez, compreender uma série de traços do contos popular e também da literatura. Fora isso, passa a ser perfeitamente lógico um recurso literário como a personificação. Nas palavras de Eliade, em todo caso, para o homem das sociedades arcaicas

“... o Cosmos “vive” e “fala”.”²⁰

4) a noção “primitiva” que pressupõe uma unidade indestrutível da vida, ou seja, que morte é um acidente e a vida sempre e sempre renasce e prevalecerá, nos dará, como veremos, elementos para compreender uma série de temas, enredos e recursos recorrentes

* O autor, note-se, refere-se aqui à mortalidade segundo às concepções individualistas para as quais a morte é sempre uma perda irreparável.. Ao longo da dissertação, utilizaremos, genericamente, o termo *individualismo* como sinônimo de um amplo processo que coloca os valores do indivíduo acima dos valores da comunidade.

¹⁹ *Id. ibid.* p. 139.

²⁰ *Id. ibid.* p. 173.

3) a *sociedade da vida*; ou concepção da existência de uma solidariedade, uma familiaridade intrínseca, uma consagüinidade entre os diversos componentes da natureza. Se juntarmos, por exemplo, esse princípio à idéia de *metamorfose* teremos elementos para, talvez, compreender uma série de traços do contos popular e também da literatura. Fora isso, passa a ser perfeitamente lógico um recurso literário como a personificação. Nas palavras de Eliade, em todo caso, para o homem das sociedades arcaicas

“... o Cosmos “vive” e “fala”.”²⁰

4) a noção “primitiva” que pressupõe uma unidade indestrutível da vida, ou seja, que morte é um acidente e a vida sempre e sempre renasce e prevalecerá, nos dará, como veremos, elementos para compreender uma série de temas, enredos e recursos recorrentes no conto popular e que, a nosso ver, reaparecerão, particularmente, na chamada literatura infantil. Um exemplo? O *final feliz*.

Vale ressaltar ainda o aspecto da religiosidade “primitiva”, ou seja, o fato de que não é possível separar as explicações arcaicas da vida e do mundo do princípio de que elas estariam umbilicalmente ligadas à atuação de forças superiores. A pressuposição do transcendente, do sagrado, da existência de forças transumanas e desconhecidas, foi estudado por Mircea Eliade e merece ser mencionada aqui, por ser parte indissociável do pensamento mítico. Segundo Eliade o sagrado, ou seja, o “que pertence a uma ordem de coisas separada, reservada, inviolável; que deve ser objeto de respeito religioso...”²¹, no pensamento arcaico não é uma teoria ou uma hipótese: é a única “realidade”, é a única e concreta “verdade” e corresponde ao que interessa de fato.

“O homem das sociedades arcaicas tem a tendência para viver o mais possível em o (grifo nosso) sagrado ou muito perto dos objetos consagrados. Esta tendência é de resto compreensível, porque para os “primitivos” como para o homem de todas as sociedades pré-modernas, o sagrado equivale ao poder, e, no fim das contas, à realidade por excelência.”²²

E Eliade completa seu pensamento, comparando o homem “primitivo”, o “homem religioso”, com o “civilizado”, o “homem profano”

“Para a consciência moderna, um ato fisiológico - a alimentação, a sexualidade, etc. - não é (...) mais do que um fenômeno orgânico, qualquer que seja o número de tabus que o embaraça ainda (que impõe, por exemplo, certas regras para “comer convenientemente” ou que interdiz um comportamento sexual que a moral social

²⁰ *Id. ibid.* p. 173.

²¹ LALANDE, André. *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia*. Trad. Fátima Sá Correia e outros. São Paulo, Martins Fontes, 1993.

²² *Op. cit.* p.26.

compreensível, porque para os “primitivos” como para o homem de todas as sociedades pré-modernas, o sagrado equivale ao poder, e, no fim das contas, à realidade por excelência.”²²

E Eliade completa seu pensamento, comparando o homem “primitivo”, o “homem religioso”, com o “civilizado”, o “homem profano”

“Para a consciência moderna, um ato fisiológico - a alimentação, a sexualidade, etc. - não é (...) mais do que um fenômeno orgânico, qualquer que seja o número de tabus que o embaraça ainda (que impõe, por exemplo, certas regras para “comer convenientemente” ou que interdiz um comportamento sexual que a moral social reprova.). Mas para o “primitivo”, um tal ato nunca é simplesmente fisiológico; é, ou pode tornar-se, um “sacramento”, quer dizer, uma comunhão com o sagrado.”²³

Eliade corrobora a idéia de que, na visão arcaica, natureza e humanidade estariam indissoluvelmente ligadas. Para exemplificar essas concepções sincréticas, o grande estudioso das religiões menciona sistemas homólogos (semelhanças entre organismos diferentes), que relacionam, por exemplo, a mulher à Terra-Mãe ou o ato sexual à semente agrícola.

Vale a pena lembrar a forma como Mikhail Bakhtin aborda este assunto. Para ele, esse espaço temporal “primitivo”, essencialmente coletivo, seria medido pelos acontecimentos e etapas do trabalho. O indivíduo arcaico vive totalmente do lado de fora, exteriorizado (menos individualizado e mais afeito às concepções da comunidade), e tanto seu trabalho como seu consumo são coletivos. É integrante de um mundo onde o tempo, por ser cíclico, está mergulhado num processo de permanente renovação.

Tempo recorrente de crescimento produtivo: vida vegetativa, floração, fecundidade, sementeira, maturação, proliferação, decadência, apodrecimento, morte, renascimento e recomeço: fecundidade, sementeira etc. “Um tempo que não destrói e sim multiplica”. Tempo onde a morte é vista como sementeira de novas vidas e frutos. “É um tempo voltado ao máximo para o futuro.”²⁴

Ainda nas palavras de Bakhtin, neste contexto, a vida humana e a natureza

“...são percebidas nas mesmas categorias. As estações do ano, as idades, as noites e os dias (...) o acasalamento (o casamento), a gravidez, a maturidade, a velhice e a morte, todas essas categorias-imagens servem da mesma maneira tanto para a representação temática da vida humana como para a representação da vida da natureza (no aspecto agrícola).”²⁵

²² *Op. cit.* p.26.

²³ *Id. ibid.* p. 28.

²⁴ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. 3ª ed. Trad. Aurora Bernardini e outros. São Paulo, Unesp, 1993, p.318.

²⁵ *Id. ibid.* p. 318

decadência, apodrecimento, morte, renascimento e recomeço: fecundidade, semeadura etc. “Um tempo que não destrói e sim multiplica”. Tempo onde a morte é vista como semeadura de novas vidas e frutos. “É um tempo voltado ao máximo para o futuro.”²⁴

Ainda nas palavras de Bakhtin, neste contexto, a vida humana e a natureza

“...são percebidas nas mesmas categorias. As estações do ano, as idades, as noites e os dias (...) o acasalamento (o casamento), a gravidez, a maturidade, a velhice e a morte, todas essas categorias-imagens servem da mesma maneira tanto para a representação temática da vida humana como para a representação da vida da natureza (no aspecto agrícola).”²⁵

Parece ser válido concluir que essa extrema contigüidade entre vida e natureza, essa espécie de consagüidade, típica da visão arcaica, indica que boa parte da simbologia mítica estaria radicada nos processos vitais e naturais.

Esse dado será retomado no decorrer de nossa pesquisa: a idéia de que os enredos e imagens míticas, por mais fantásticos e irreais que possam parecer, parecem estar sempre e sempre enraizados em tentativas de explicar a realidade e em processos humanos vitais: a vida, a morte, a luta pela sobrevivência, a fecundação etc.

Mais tarde, sempre segundo o autor russo, ocorre um crescente movimento de individualização. O tempo dos acontecimentos pessoais separa-se do tempo da natureza. O tempo do cotidiano, do familiar, individualiza-se e destaca-se do tempo da vida histórica coletiva do todo social. Os temas históricos (os acontecimentos relacionados às manifestações da vida coletiva) tornam-se distintos dos temas da vida privada (amor, casamento, o trabalho individual). No “tempo uno, a unidade absoluta do tempo folclórico” *, em todo caso, ainda não havia espaço para o individualismo, para os problemas particulares ou episódios da vida privada. Nas palavras de Bakhtin

“... a comida, a bebida, a copulação, o nascimento e a morte não eram momentos da vida privada, mas um problema comum, eram “históricos”, estavam indissolavelmente ligados ao trabalho social, à luta contra a natureza, à guerra, e eram expressos e representados nas mesmas categorias-imagens.”²⁶

As coisas - sol, estrelas, flor - são dadas ao homem não como objetos de contemplação individual (poética) mas como parte do processo coletivo do trabalho e da luta com a natureza.

Nada, nesse sistema, é abstrato:

²⁴ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. 3ª ed. Trad. Aurora Bernardini e outros. São Paulo, Unesp, 1993, p.318.

²⁵ *Id. ibid.* p. 318

* Vale lembrar a idéia de que o pensamento arcaico, o pensamento sintético, tende à homogeneização dos opostos, a aglutinar, a redutivamente tornar semelhante o que era diferente

²⁶ *Id. ibid.* p. 319.

unidade absoluta do tempo folclórico” * , em todo caso, ainda não havia espaço para o individualismo, para os problemas particulares ou episódios da vida privada. Nas palavras de Bakhtin

“... a comida, a bebida, a copulação, o nascimento e a morte não eram momentos da vida privada, mas um problema comum, eram “históricos”, estavam indissolúvelmente ligados ao trabalho social, à luta contra a natureza, à guerra, e eram expressos e representados nas mesmas categorias-imagens.”²⁶

As coisas - sol, estrelas, flor - são dadas ao homem não como objetos de contemplação individual (poética) mas como parte do processo coletivo do trabalho e da luta com a natureza.

Nada, nesse sistema, é abstrato:

“...a vida da natureza e a vida humana estão fundidas nesse complexo; o sol está na terra, nos produtos de consumo, ele é comido e bebido.”²⁷

Insistimos nestes exemplos para que fiquem claras, sempre dentro do ponto de vista arcaico, as inúmeras e viscerais vinculações existentes entre homem e natureza: os ciclos como a fecundação, a existência, a degeneração e a morte que sempre vêm para gerar a vida; a existência de forças superiores e desconhecidas; o coletivismo em oposição ao individualismo e a visão particular das coisas; as imagens ligadas à personificação, à *metamorfose* etc. Esses assuntos marcarão sua presença quando tratarmos do conto popular e, mais adiante, boa parte da literatura para crianças.

Para encerrar esse primeiro momento da pesquisa, recorreremos às palavras de Lévi-Strauss que, a nosso ver, além de resumirem a complexidade e a ambigüidade do relato mítico, apontam para uma melhor compreensão do pensamento arcaico pois explicam a “metodologia” utilizada pelo homem “primitivo” em seu processo de criação:

“... subsiste entre nós uma forma de atividade que, no plano técnico, permite conceber perfeitamente aquilo que, no plano da especulação, pôde ser uma ciência que preferimos antes chamar de “primeira” que de primitiva: é aquela comumente designada pelo termo *bricolage*.” (...) “... em nossos dias, o *bricoleur* é aquele que trabalha com suas mãos, utilizando meios indiretos se comparados com os do artista. Ora, a característica do pensamento mítico é a expressão auxiliada por um repertório cuja composição é heteróclita e que mesmo sendo extenso, permanece limitado; entretanto, é necessário que o utilize, qualquer que seja a tarefa proposta, pois nada mais tem à mão. Ele se apresenta, assim, como uma espécie de *bricolage* intelectual, o que explica as relações que se observam entre ambos.”²⁸ *

* Vale lembrar a idéia de que o pensamento arcaico, o pensamento sintético, tende à homogeneização dos opostos, a aglutinar, a redutivamente tornar semelhante o que era diferente

²⁶ *Id. ibid.* p. 319.

²⁷ *Id. ibid.* p. 321.

²⁸ LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Trad. Tânia Pellegrini. São Paulo, Papyrus Editora, 1989, p.32.

pois explicam a “metodologia” utilizada pelo homem “primitivo” em seu processo de criação:

“... subsiste entre nós uma forma de atividade que, no plano técnico, permite conceber perfeitamente aquilo que, no plano da especulação, pôde ser uma ciência que preferimos antes chamar de “primeira” que de primitiva: é aquela comumente designada pelo termo *bricolage*.” (...) “... em nossos dias, o *bricoleur* é aquele que trabalha com suas mãos, utilizando meios indiretos se comparados com os do artista. Ora, a característica do pensamento mítico é a expressão auxiliada por um repertório cuja composição é heteróclita e que mesmo sendo extenso, permanece limitado; entretanto, é necessário que o utilize, qualquer que seja a tarefa proposta, pois nada mais tem à mão. Ele se apresenta, assim, como uma espécie de *bricolage* intelectual, o que explica as relações que se observam entre ambos.”²⁸ *

E ainda

“Nós diferenciamos o cientista e o *bricoleur* pelas funções inversas que, na ordem instrumental e final, eles atribuem ao fato e à estrutura, um criando fatos (mudar o mundo) através de estruturas, o outro criando estruturas através de fatos. (fórmula inexata pois peremptória, mas que nossa análise pode permitir matizar.)”²⁹

Lévi-Strauss exemplifica magistralmente essas duas posturas de trabalho comentando um certo retrato de mulher com colarinho de renda, pintura a óleo de Clouet. Segundo o etnólogo francês, graças a um meticuloso *trompe l'oeil*, um truque visual, examinamos o colarinho de renda pintado, captamos sua totalidade, vemos e compreendemos a estrutura da renda vestida pela mulher nos detalhes essenciais, mas tudo

não passa de ilusão, de efeitos técnicos etc., em suma, de uma síntese (mais uma vez: de uma homogenização de opostos ou contraditórios). Ao contrário, numa abordagem “científica”, portanto analítica, seria necessário recolher a renda na realidade, examinar o material com que foi confeccionada, compreender o esquema geral, o design, obedecido pelos fios, a composição exata do material, sua textura etc (ou seja, contruir a passagem do homogêneo e uno para o heterogêneo e singular). As duas posturas, em todo caso, e é isso o que interessa aqui, nos levam, por caminhos diferentes, a captar e compreender a vestimenta, a realidade, em questão.

²⁸ LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Trad. Tânia Pellegrini. São Paulo, Papirus Editora, 1989, p.32.

* Segundo Almir de Oliveira Aguiar e M.Celeste da Costa e Souza in LÉVI-STRAUSS, Claude *O pensamento selvagem* p.32: “O *bricoleur* é o que executa um trabalho usando meios e expedientes que denunciam a ausência de um plano preconcebido e se afastam dos processos e normas adotados pela técnica. Caracteriza-o especialmente o fato de operar com materiais fragmentários já elaborados, ao contrário, por exemplo, do engenheiro que, para dar execução ao seu trabalho, necessita de matéria prima.” Em nota de Isidoro Blikstein, in BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia* p.45 : “ O termo *bricole* - bem como *bricoler*, *bricolage*, *bricoleur* - tem aqui um sentido especial, intraduzível em português. O *bricoleur* é aquele que trabalha sem plano previamente determinado, com recursos e processos que nada tem a ver com a tecnologia normal; não trabalha com matérias primas, mas já elaboradas, com pedaços e sobras de outras.”

²⁹ *Id. ibid.* p.38.

francês, graças a um meticuloso *trompe l'oeil*, um truque visual, examinamos o colarinho de renda pintado, captamos sua totalidade, vemos e compreendemos a estrutura da renda vestida pela mulher nos detalhes essenciais, mas tudo

não passa de ilusão, de efeitos técnicos etc., em suma, de uma síntese (mais uma vez: de uma homogeneização de opostos ou contraditórios). Ao contrário, numa abordagem “científica”, portanto analítica, seria necessário recolher a renda na realidade, examinar o material com que foi confeccionada, compreender o esquema geral, o design, obedecido pelos fios, a composição exata do material, sua textura etc (ou seja, contruir a passagem do homogêneo e uno para o heterogêneo e singular). As duas posturas, em todo caso, e é isso o que interessa aqui, nos levam, por caminhos diferentes, a captar e compreender a vestimenta, a realidade, em questão.

Lévi-Strauss chama esses artifícios técnicos utilizados pela pintura, de “modelos reduzidos”:

“... para conhecer o objeto real em sua totalidade, sempre tivemos tendência a proceder começando das partes. Dividindo-a, quebramos a resistência que ela nos opõe. A redução da escala inverte essa situação: quanto menor o objeto, menos temível parece sua totalidade; por ser quantitativamente diminuído, ele se parece qualitativamente simplificado.(...) Inversamente do que se passa quando procuramos conhecer uma coisa ou um ser em seu tamanho real, com o modelo reduzido o conhecimento do todo precede o das partes.”³⁰

Operar a realidade através do pensamento sintético, com modelos reduzidos, integrando opostos, recorrendo à captação intuitiva, escolhendo e compondo elementos por afinidade é, literalmente o procedimento mítico de leitura e interpretação da realidade, descrito, de formas diferentes mas coincidentes, por autores díspares como Cassirer, Eliade, Bakhtin e Lévi-Strauss.

Ressalte-se ainda a nítida sintonia existente entre os processos de criação mítica e de criação artística, estes também, por princípio, sintéticos, redutivos, aglutinadores, intuitivos, subjetivos e lúdicos. *

Estudos recentes vêm discutindo, por outro lado, a oposição pensamento concreto, intuitivo, analógico, considerado peculiar aos povos arcaicos, e pensamento abstrato, reflexivo, analítico e lógico, característico da cultura escrita. Para J. Peter Denny, o pensamento ocidental apresenta apenas uma propriedade distinta: a *descontextualização*, ou seja, o

³⁰ *Id. ibid.* p. 39.

* Vale a pena lembrar trabalhos como os de Anton Ehrenzweig que em *A ordem oculta da arte* (C.f.) demonstra as características marcadamente sincréticas e homogeneizadoras da percepção e do processo de criação artística. Ou ainda Johan Huizinga e seu trabalho sobre o sentido lúdico que, segundo ele, permeia todas as ações e a própria construção da cultura humana. Este sentido naturalmente identifica adultos com crianças, mas não apenas na hora da brincadeira. Jogar, para Huizinga, faz parte da essência humana e corresponde a um dos modos com que o homem se aproxima de si mesmo e da realidade. O espírito lúdico está contido na linguagem, na competitividade, nos duelos travados dentro dos tribunais, nas guerras, na Bolsa de Valores, no cortejo amoroso, isso sem falar na arte, literatura, pintura, dança, música, teatro etc.

Estudos recentes vêm discutindo, por outro lado, a oposição pensamento concreto, intuitivo, analógico, considerado peculiar aos povos arcaicos, e pensamento abstrato, reflexivo, analítico e lógico, característico da cultura escrita. Para J. Peter Denny, o pensamento ocidental apresenta apenas uma propriedade distinta: a *descontextualização*, ou seja, o

“...manuseio da informação de forma a desmembrá-la ou colocá-la em segundo plano. Por exemplo, quando ensinamos às crianças da escola primária as formas “abstratas”, o quadrado, o círculo, o triângulo e o retângulo, apresentamos-lhes diagramas em que a forma ou não se mostra ligada a qualquer objeto ou os objetos têm suas outras propriedades colocadas em segundo plano”.³¹

Denny parece referir-se a certos processos e esquemas sintetizadores e esquematizadores do objeto factual e concreto. As diferenças entre as formas de pensamento de diversas culturas, em todo caso, segundo ele

“dizem respeito às maneiras de pensar, e não à capacidade de pensar.”³²

O mito, vale lembrar, é, por princípio, resultante de uma expressão oral e as expressões orais, de um modo geral, tendem a ser mais simples e mais concretas do que as escritas, essencialmente mais abstratas, se bem que, como afirma ainda o próprio Denny

“Isso é aceitável se a abstração for apenas sinônimo de descontextualização, ou seja, um distanciamento da unidade de pensamento de seu contexto...”³³

O assunto é complexo e amplo. Em outras etapas de nossa pesquisa, veremos a importância da linguagem simples, concisa e concreta característica dos contos populares e também verdadeiro traço dos textos para crianças.

Repassaremos aqui os pontos que vão interessar diretamente ao desenvolvimento de nosso trabalho:

1. Para compreender a forma arcaica e mítica de ver o mundo é necessário ter em mente que enquanto o homem “civilizado” se coloca como um observador, um indivíduo autônomo, singular, com vida própria, num certo sentido fora do processo e, a partir

homogeneizadoras da percepção e do processo de criação artística. Ou ainda Johan Huizinga e seu trabalho sobre o sentido lúdico que, segundo ele, permeia todas as ações e a própria construção da cultura humana. Este sentido naturalmente identifica adultos com crianças, mas não apenas na hora da brincadeira. Jogar, para Huizinga, faz parte da essência humana e corresponde a um dos modos com que o homem se aproxima de si mesmo e da realidade. O espírito lúdico está contido na linguagem, na competitividade, nos duelos travados dentro dos tribunais, nas guerras, na Bolsa de Valores, no cortejo amoroso, isso sem falar na arte, literatura, pintura, dança, música, teatro etc.

³¹ OLSON, David R. e TORRANCE, Nancy. *Cultura Escrita e Oralidade*. Trad. Valter Lellis Siqueira, São Paulo, Ática, 1995, p.75

³² *Id. ibid.* p.76.

³³ *Id. ibid.* p.86.

desse patamar, busca analisar, identificar, classificar e sistematizar os fatos apresentados pela realidade, o “primitivo” interage como um elemento, entre outros, dentro de um complexo sistema, o Cosmo, onde a ele cabe apenas conhecer e desempenhar seu papel. As narrativas míticas são menos visões particulares, subjetivas, originais da realidade, do que discursos que procuram representar o espírito comum inerente a um sistema de referências compartilhadas.

2. Vale salientar, ainda uma vez, a forma como se daria a aproximação arcaica da vida e do mundo. Para Lévi-Strauss:

“... existem dois modos diferentes de pensamento científico, um e outro funções, não certamente estádios desiguais do desenvolvimento do espírito humano, mas dois níveis estratégicos em que a natureza se deixa abordar pelo conhecimento científico - um aproximadamente ajustado ao da percepção, e outro deslocado; como se as relações necessárias, objeto de toda ciência, neolítica ou moderna, pudessem ser atingidas por dois caminhos diferentes: um muito próximo da intuição sensível e outro mais distanciado.”³⁴

Haveria, pois, modos menos ou mais ajustados às percepções. Os primeiros remeteriam ao pensamento analítico e, por exemplo, à ciência. Os segundos, ao pensamento sintético e, por exemplo, às artes. Continuando com o mesmo autor:

“Longe de serem, como muitas vezes se pretendeu, obra de uma “função fabuladora” que volta as costas à realidade, os mitos e os ritos oferecem como valor principal a ser preservado até hoje, de forma residual, modos de observação e de reflexão que foram (e sem dúvida permanecem) exatamente adaptados a descobertas de tipo determinado: as que a natureza autorizava, a partir da organização e da exploração especulativa do mundo sensível em termos de sensível. Essa ciência do concreto devia ser, por essência, limitada a outros resultados além dos prometidos às ciências exatas e naturais, mas ela não foi menos científica, e seus resultados não foram menos reais. Assegurados dez mil anos antes dos outros, são sempre o substrato de nossa civilização.”³⁵

No bojo e na essência do mito, essa “ciência do concreto”, estaria, portanto, a tentativa de compreender e de explicar a realidade. São importantes essas observações dentro de nosso trabalho. Se há, como acreditamos, identidade e resquícios das narrativas míticas no conto popular, não seria este também, mesmo que longinquamente, uma tentativa, lúdica e *dessacralizada* *, “artística”, de compreender a vida e o mundo?

3. A busca da classificação analítica, peculiar à visão “civilizada”, pressupõe uma realidade constituída por elementos fixos, com identidade própria, passível de ser subdividida em suas diversas partes. Na visão “primitiva”, ao contrário, há igualmente classificação mas, num outro plano, anterior e subterrâneo, onde tudo é uno portanto tudo é indefinido e variável, sendo a *metamorfose* o único elemento realmente fixo. Enquanto

³⁴ *O pensamento selvagem.*, p.30.

³⁵ *Id. ibid.* p.31.

* Veremos esse conceito melhor, mais para frente.

o “civilizado” consegue identificar e separar objetivamente teoria e prática, o “primitivo” aproxima-se da realidade utilizando a emoção, a subjetividade, a afetividade, a analogia e a intuição como forma de interação.

Um exemplo dessa visão *simpática* da realidade, fruto da *sociedade da vida*, onde há consagüinidade entre os diferentes elementos e formas da natureza, nos é oferecido pela antropóloga Carmen Junqueira, referindo-se ao povo kamaiurá:

“Vive assim o kamaiurá observando, analisando e classificando o mundo que o cerca.(...) Onça existe para ficar no mato, para comer bicho e também para enfeitar a mata; pássaros e passarinhos, para ficar na árvore, para se criar, dar penas e, alguns, para se comer; peixe para ficar na lagoa à espera de quem os queira pescar. História existe para ser contada pelos velhos.

História de índio é como a de civilizado, serve para que se conheça como se fazem as coisas, para não esquecer o antigo, enfim, para não acabar. Gente serve para ficar em pé, trabalhar, namorar, casar e ter filho.”³⁶

Concluindo: se a complexa aproximação mítica da realidade, pode ser considerada o grande antepassado de toda a ciência, está também, nitidamente, presente nas formas artísticas e, o que justifica o estudo do mito em nosso trabalho, reaparecerá com toda a força em inúmeros temas e contos populares e na própria literatura.

3.2 Sentido geral do mito

O conceito popular de mito passa principalmente pela noção de história inventada, pela idéia de ficção. Tomemos como exemplo um dicionário como o *Dicionário Caldas Aulete*: Segundo consta Mito (do gr. *mythos*, “fábula”, pelo lat. *mythu*.) significa:

“Mito, s.m. 1. Fato ou passagem da fábula; 2. Narração de um fato físico ou moral feita sob a forma simbólica de alegoria; 3. Coisa que não tem uma existência real; coisa em que não se crê: quimera; utopia. 4. Pessoa ou coisa incompreensível; 5. Enigma”³⁷

Com pequenas diferenças, encontramos os mesmos significados no *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* de José Pedro Machado³⁸ e no *Novo Dicionário de Língua Portuguesa* de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira.³⁹

Parte dessas explicações, correspondem, em sua maioria, a um processo de ressignificação, de perda ou troca de significado, vivida pelo mito ao longo dos séculos, processo que pode ser identificado por atualização, desantropofornização, descontextualização etc. Para indicá-lo, baseados principalmente em Mircea Eliade, adotaremos o termo *dessacralização*.

³⁶ JUNQUEIRA, Carmen. *Os índios de Ipavu*. 3ª ed.. São Paulo, Ática, 1979, p.92.

³⁷ AULETE, Caldas. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. 4ª ed. Rio de Janeiro, Editora Delta, 1958.

³⁸ MACHADO, José Pedro. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Lisboa, Editorial Confluência, 1956.

³⁹ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2ª ed.. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

Em sua *Teoria da Literatura*, citando S.H. Hooke, Wellek e Warren referiram-se ao mito como

“... qualquer narração de histórias, anonimamente compostas, relativas às origens e aos destinos: essas explicações que uma sociedade oferece aos seus jovens, das razões por que existe o mundo e nós agimos como agimos, das imagens pedagógicas da natureza e do destino do homem.”⁴⁰

Nosso trabalho será desenvolvido a partir da concepção geral que encara o mito, essencialmente, como uma tentativa de explicação do homem, da vida e do mundo.

Rejeitando as definições de mito como fábula, invenção ou ficção, Mircea Eliade em *Mito e realidade*, como vimos, refere-se ao mito *vivo*. O mito, em sua visão é, sempre e sempre, uma história “verdadeira” relativa a fatos que realmente ocorreram.

Em outras palavras, nas sociedades arcaicas, o mito seria um reflexo da verdade, a narração de fatos concretos e palpáveis que realmente acontecem e aconteceram, a única explicação disponível das manifestações da realidade. Diante do mito, o homem da sociedade tradicional tem fé, não uma fé dogmática, baseada em categorias e axiomas abstratos, mas sim aquela que, sempre através do olhar “primitivo”, inspira-se e baseia-se na concretude indiscutível e evidente dos fatos.

Partindo, portanto, do pressuposto de que, para o pensamento arcaico, mito e realidade (= verdade) são uma coisa só, passaremos a pontuar certos elementos que, a nosso ver, merecem ser ressaltados por dizerem respeito aos substratos, aos conteúdos significativos e inerentes ao mito. Julgamos ser essa a forma ideal para demonstrar as idéias que serão desenvolvidas ao longo da dissertação. Traços desses substratos do mito reaparecerão nitidamente, como veremos, no conto popular e também em obras da chamada literatura infantil.

Em linhas gerais, o “substrato” de nossa pesquisa será justamente o mito.

3.3 Substratos do mito

Passamos a apontar uma série, entre outras, de características, chamadas por nós de *substratos* e que, na verdade, constituem os conteúdos significativos, os aspectos primordiais, a carga semântica, certos ingredientes, enfim, que poderiam ser considerados intrínsecos, inerentes e peculiares ao mito ou, pelo menos, a inúmeros mitos.

3.3.1. Mito e origem das coisas

Um primeiro *substrato*, característico de numerosas narrativas míticas, diz respeito à função de explicar e revelar como surgiram a vida, o homem, as coisas, os costumes, as instituições, o Cosmo e tudo o que existe. A importância dada pelos povos “primitivos” ao conhecimento dos processos de criação era imensa. Conhecer os mitos, ensina Mircea

⁴⁰ Op. cit. p.236

Eliade, é, na verdade, o mesmo que conhecer o segredo da origem das coisas. O dom de saber, por exemplo, como vieram ao mundo um objeto, um animal ou uma planta equivale inclusive

“... a adquirir sobre eles um poder mágico graças ao qual é possível dominá-los, multiplicá-los ou reproduzi-los à vontade.”⁴¹

E ainda

“O conhecimento das origens era valor essencial para o homem arcaico pois confere uma espécie de domínio mágico sobre as coisas: sabe-se onde encontrá-las e como fazê-las reaparecer no futuro.”⁴²

Parece-nos perfeitamente razoável fazer uma analogia com o pensamento científico, também interessado em conhecer a origem das coisas para, em seguida, compreender seu contorno, sua estrutura e assim poder dominá-las.

Voltando ao universo arcaico, segundo Eliade, exemplificando, as palavras de Io, deus da Polinésia, “pronunciadas *in illo tempore*” para criar o Mundo, acabaram por se tornar fórmulas rituais. Os homens repetem essas palavras, verdadeiros antepassados, ao que parece, das orações, em múltiplas ocasiões:

“para fecundar uma matriz estéril; para curar (assim as doenças do corpo como as do espírito); a fim de se prepararem para a guerra, e também na ocasião da morte ou para incitar a inspiração poética.”⁴³

Para o referido povo polinésio, o ritual de cura, por exemplo,

“...consiste, propriamente falando, na recitação solene do mito da criação do mundo, seguido dos mitos da origem das doenças devido à cólera das Serpentes e da aparição do primeiro xamã - curandeiro que trouxe aos homens os medicamentos necessários.”⁴⁴

Eliade faz ainda interessante ilação, ligando esse *substrato* do mito e a psicanálise:

“... entre todas as ciências da vida, somente a psicanálise chega à idéia de que o começo de todo o ser humano é beatífico e constitui uma espécie de Paraíso, enquanto as demais ciências da vida insistem sobretudo na precariedade e imperfeição do começo.”⁴⁵

⁴¹ ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo, Perspectiva, 1972, p. 19.

⁴² *Id. ibid.* p. 72.

⁴³ ELIADE, Mircea *O sagrado e o profano*, p. 94.

⁴⁴ *Id. ibid.* p.95.

⁴⁵ ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*, p. 73.

Veremos que essa pureza inicial, ciclicamente revisitada, reaparecerá como tema de muitas expressões da cultura popular. São inúmeras, por exemplo, as estórias onde o herói, transformado involuntariamente num monstro, luta para voltar à sua forma original ou seja, busca encontrar-se consigo mesmo e assumir, portanto compreender, sua verdadeira identidade. Para Eliade, tanto o “voltar atrás psicanalítico” quanto o “voltar atrás mítico”, são tentativas de buscar a pureza renovadora da “origem”.

De um modo geral, sempre seguindo Mircea Eliade, pode-se dizer que quase todos os mitos são mitos de origem:

“Eles nos revelam a origem da condição atual do homem, das plantas alimentícias e dos animais, da morte, das instituições religiosas (iniciações da puberdade, sociedades secretas, sacrifícios de sangue etc) e das regras de conduta e comportamento humanos.”⁴⁶

De uma maneira ampla, compreender a origem das coisas, a nosso ver, pode significar a busca do auto-conhecimento*, a tentativa de compreender e construir o sentido da vida, a tentativa de compreender os valores da sociedade, compreender as forças da natureza e, ainda, de dar um sentido ao caos representado pelo desconhecido.

São questões imensas e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, elementares, suscitadas pela maioria absoluta das pessoas, independentemente de período histórico ou contexto social. Tais questionamentos nunca remetem por outro lado, a nosso ver, a significados fixos mas sim estão mergulhadas num processo de constante elaboração e reelaboração.

Como veremos, temas como esses, oriundos, ao que parece, da tendência essencialmente humana e arcaica de buscar a origem das coisas, reaparecerão mais adiante quando falarmos dos contos populares. Alguns deles, por exemplo, a busca do auto-conhecimento (pressuposto da construção de um significado para a vida), fazem parte do acervo temático de toda a literatura, inclusive a infantil.

3.3.2 Mito e sagrado

O fato de o mito, no pensamento do homem arcaico, ter sido quase sempre um suporte para o sagrado é outro aspecto, verdadeiro substrato, que merece ser destacado. Segundo Mircea Eliade, para o pensamento “primitivo”, é a manifestação do sagrado que funda e dá significado à vida e ao mundo. E essa manifestação é expressa pelo mito. O mito

“revela a sacralidade absoluta, porque conta a atividade criadora dos Deuses, desvenda a sacralidade da obra deles. (...) Cada mito mostra como é que uma realidade veio à existência, seja ela a realidade total, o Cosmo, ou somente um fragmento: uma

⁴⁶ *Id. ibid.* p.98.

* A busca do auto-conhecimento é vista aqui de forma ampla, sem o caráter individualista que conhecemos. Corresponderia às perguntas: Quais são minhas verdadeiras e originais características? Quem e o que sou dentro deste grupo e deste mundo que me dão sentido?

ilha, uma espécie vegetal, uma instituição humana. Narrando como vieram à existência as coisas, o homem explica-as e responde indiretamente a uma outra questão: porque é que elas vieram à existência. O “porquê” insere-se sempre no “como”. E isto pela simples razão de que contando como nasceu uma coisa se revela a irrupção do sagrado no mundo, causa última de toda existência real.”⁴⁷

Sempre segundo o autor, é

“...através da experiência do sagrado, do encontro com uma realidade transumana, que nasce a idéia de que alguma coisa existe realmente, de que existem valores absolutos, capazes de guiar o homem e de conferir uma significação à existência humana. É através da experiência do sagrado, portanto, que despontam as idéias de realidade, verdade e significação.”⁴⁸

Será vital para a compreensão e desenvolvimento de nosso trabalho, a idéia de que o texto mítico, para a mentalidade arcaica, é sempre expressão de forças superiores e transcendentais e o depósito de uma revelação, seja o segredo da origem de uma coisa, seja a descrição de como tal divindade enfrentou tais e tais obstáculos para ascender a determinada situação.

Segundo Eliade, vale lembrar, em antiqüíssimos enredos míticos, após um crime primordial

“o homem tornou-se no que ele é hoje - mortal, sexualizado e condenado ao trabalho.”⁴⁹

Essa verdadeira síntese da condição existencial humana será lembrada outras vezes no decorrer de nossa pesquisa. Entre outras coisas, ela pode, por exemplo, ser associada às gestas divinas. Saber como os deuses enfrentaram seus desafios, ajuda o homem a encontrar os meios para enfrentar sua própria existência, fundada, pelos desígnios sagrados, na mortalidade, na sexualidade e na luta pela sobrevivência.

Todas as filosofias ascéticas indianas, sempre com Eliade, perseguiriam, por outro lado, invariavelmente o mesmo fim:

“curar o homem do tormento da existência no Tempo.”⁵⁰

O karma do homem, ensina Eliade, seria justamente a temporalidade, sua condição paradoxal de ao nascer já estar, de antemão, condenado à morte.

Fica claro, em todo caso e a nosso ver, que muitos relatos míticos e sagrados podem ser consideradas verdadeiras reflexões, mesmo que feitas num âmbito coletivo, a respeito do significado da existência.

⁴⁷ ELIADE, Mircea *O sagrado e o profano*, p. 109.

⁴⁸ ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*, p. 124.

⁴⁹ *O sagrado e o profano*. p. 113.

⁵⁰ *Mito e realidade*. p.79.

Tanto esse caráter de especulação sobre a vida, como a suposição da ação de forças sagradas, superiores, transumanas e desconhecidas são marcas, como veremos, de inúmeros contos populares e reaparecerão, também, em toda a literatura, incluindo a infantil, nosso objeto, na qual muitos enredos nos mostram personagens tentando entender a si mesmos e à vida, e onde as forças sagradas e desconhecidas, *dessacralizadas*, renascerão fantásticas e mágicas: o recurso da *fantasia*.

3.3.3 Mito, tempo, festa e renovação

Com o intuito de sintetizar, falaremos agora de certos *substratos* do mito que, na verdade, deveriam ser examinados separadamente. Referimo-nos à idéia “primitiva” de tempo, à festa e à concepção arcaica de *renovação periódica do mundo*.

Já nos referimos, anteriormente, ao “tempo produtivo e fecundo” descrito por Bakhtin e, segundo o teórico russo, pressuposto da visão arcaica de mundo.

Nas palavras de Mircea Eliade, enquanto o homem moderno se considera constituído pela História, vista aqui no sentido de uma sucessão diacrônica de fatos e fenômenos que vão ocorrendo linearmente ao longo do tempo sempre em direção ao futuro, o “primitivo” sente-se resultado de eventos míticos recorrentes e circulares.

“Tal como o espaço, o tempo também não é, para o homem religioso, nem homogêneo, nem contínuo. Há, por um lado, os intervalos de tempo sagrado, o tempo das festas (na sua grande maioria, festas periódicas); por outro lado, há o tempo profano, a duração temporal ordinária na qual se inscrevem os actos privados de significação religiosa. Entre estas duas espécies de tempo existe, bem entendido, solução de continuidade, mas por meio dos ritos o homem religioso pode “passar” sem perigo, da duração temporal ordinária para o tempo sagrado”. (...) Toda a festa religiosa, todo o tempo litúrgico, representa a reactualização de um evento sagrado que teve lugar num passado mítico, “no começo”.⁵¹

Haveria portanto, para o homem arcaico, dois tipos de tempo: o profano, relativo aos episódios da vida banal e cotidiana e o sagrado, relativo às manifestações das forças superiores, fundadoras da vida e do mundo, e mais, fundadoras da própria realidade. Esse tempo mítico, seria acessado periodicamente pela comunidade através das festas, ritos e cerimónias.

O tempo sagrado, note-se, não flui nem tem uma duração irreversível.

“É um tempo ontológico por excelência, “parmenidiano”: mantém-se sempre igual a si mesmo, não muda nem se esgota.”⁵²

Ainda com Eliade

⁵¹ *O sagrado e o profano*, p.81.

⁵² *Id. ibid.* p.82.

“Este comportamento para com o tempo basta para distinguir o homem religioso do homem não-religioso: o primeiro recusa-se a viver unicamente no que, em termos modernos, se chama “o presente histórico”; esforça-se por tornar a unir-se a um tempo sagrado que, de um certo ponto de vista, pode ser homologado à “Eternidade”.⁵³

A idéia do tempo cíclico ligada aos ritmos e fluxos da natureza coincide com a do tempo sagrado que, mesmo tendo ocorrido no princípio do mundo, pode, como vimos, ser conectado ritualmente. Em outras palavras, na mentalidade arcaica, tudo remete à reversibilidade dos fenômenos, tudo, em última instância, é transitório, efêmero, precário e pode mudar. Uma concepção como a *metamorfose*, está, evidentemente, enraizada, entre outras coisas, nessa noção circular de tempo. Veremos, mais adiante, a importância deste aspecto do mito com Mikhail Bakhtin.

Sabemos, por outro lado, que, nas tradições arcaicas, a narrativa do mito costumava ocorrer numa situação ritual, em festas de agradecimento ou luto, cerimônias de iniciação etc.

Vale a pena ter em mente que essa manifestação arcaica, em resumo, a festa, está ligada a aspectos profundamente humanos: o sentido lúdico, a necessidade de representar, de imitar, de comemorar. Kerényi, apud Johan Huizinga, ensinava que:

“Entre as realidades psíquicas (...) a festa é uma entidade autônoma, impossível de se assimilar a qualquer outra coisa que exista no mundo.”⁵⁴

O mesmo autor lembrava que tanto a festa como o jogo implicavam numa espécie de suspensão, na eliminação da vida cotidiana.

“Em ambos predominam a alegria, embora não necessariamente, pois também a festa pode ser séria. Ambos são limitados no tempo e no espaço. Em ambos encontramos uma combinação de regras estritas com a mais autêntica liberdade.”⁵⁵

E mais adiante, sobre a festa e a cerimônia, agora as palavras de Huizinga:

“em todas as religiões primitivas se encontra um elemento de “faz de conta.” (...) O selvagem é um bom ator, capaz de deixar-se absorver inteiramente por seu papel, tal como a criança quando brinca; e, também tal como a criança, é um bom espectador, capaz de ficar mortalmente assustado com o rugido de uma coisa que sabe perfeitamente não ser um verdadeiro leão.”⁵⁶

São muitas as implicações destas noções no âmbito de nosso trabalho. Só para ficar com duas que diretamente nos interessam: 1) a necessidade vital do ser humano de representar e de imitar, ou seja, de recriar a realidade através da ficção; 2) a importância

⁵³ *Id. ibid.* p.83.

⁵⁴ HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Trad. João Paulo Monteiro, São Paulo, Perspectiva, 1996, p. 25.

⁵⁵ *Id. ibid.* p.25.

⁵⁶ *Id. ibid.* p.27.

do sentido lúdico no ser humano, independentemente, por exemplo, de faixas etárias.
Para Huizinga

“É nos domínios do jogo sagrado que a criança, o poeta e o selvagem encontram um elemento comum.”⁵⁷

Eliade descreve as festas e cerimônias religiosas arcaicas como verdadeiros momentos de hierofania, momentos onde o sagrado é revelado. Segundo ele, as festas significavam a reatualização periódica dos gestos divinos, modelos de conduta humana.

“No resto do tempo, há sempre o risco de esquecer o que é fundamental: que a existência não é “dada” por aquilo que os modernos chamam de “Natureza”, mas sim que é uma criação dos Outros, os Deuses ou os seres semidivinos. Mas nas festas reencontra-se a dimensão sagrada da existência, tornando-se a aprender como é que os Deuses ou os Antepassados míticos criaram o homem e lhe ensinaram os diversos comportamentos sociais e os trabalhos práticos.”⁵⁸

Esse sentido profundo da festa, essa volta ritual e recorrente ao tempo de origem, tempo sagrado onde as coisas foram criadas e ganharam sentido, remete para a *renovação periódica do mundo*, concepção vital para a compreensão do mito e da própria mentalidade “primitiva”, e como veremos, para a mentalidade “popular”. Através desta renovação, a realidade humana, sagrada ou natural, o que na visão arcaica é a mesma coisa, realiza-se.

“... a plenitude, embora rapidamente perdida, é periodicamente recuperável. O Ano tem um fim, o que equivale a dizer que ele é automaticamente sucedido por um novo começo.(...)”

Nesses termos, fertilidade, fecundação, nascimento, florescimento, degeneração, esterilidade, fertilidade, fecundação etc., numa palavra, vida e morte, seriam fenômenos indissociáveis de um processo cíclico e contínuo. Mas note-se:

“...para que algo de verdadeiramente novo possa ter início é preciso que os restos e as ruínas do velho ciclo sejam completamente destruídos. Em outros termos, para a obtenção de um começo absoluto, o fim do Mundo deve ser radical. (...) Não se trata mais de regene-rar o que degenerou - mas de destruir o velho mundo a fim de poder recriá-lo *in toto*. A obsessão da beatitude dos primórdios exige a aniquilação de tudo o que existiu e que, portanto, degenerou após a criação do Mundo: é a única possibilidade de restaurar a perfeição inicial.”⁵⁹

Voltaremos a falar de tudo isso.

O tempo eterno, sagrado e fixo das narrativas míticas, será relacionado ao tempo e ao espaço maravilhoso onde transcorrem os contos populares.

⁵⁷ *Id. ibid.* p.30.

⁵⁸ *O sagrado e o profano*, p.102.

⁵⁹ *Mito e realidade*, p. 51.

As festas e rituais míticos serão tratados como verdadeiros antepassados das atuais cerimônias religiosas e políticas, assim como dos espetáculos teatrais e, por que não, do prosaico hábito de contar histórias.

O sentido concomitantemente lúdico e sério do mito será relacionado com o sentido concomitantemente lúdico e sério da arte (= literatura). Num outro patamar, este aspecto inerente ao ser humano nos ajudará a concretizar a ideia de que adultos e crianças não vivem em universos distintos mas sim, basicamente, compartilham do mesmo mundo e das mesmas condições existenciais.

Quanto ao enredo mítico da *regeneração periódica* do mundo, que implica, entre outras coisas, em temas como a busca de uma situação anterior de perfeição ou como o da luta regeneradora e inevitável do novo contra o velho, será conceito imprescindível e essencial para o desenvolvimento de nossa pesquisa.

3.3.4 Mito e memória

O valor da memória, como elemento de depósito e transmissão de conhecimento, é, a nosso ver, outro importante *substrato* do mito.

Numa cultura arcaica e sem escrita, onde toda transmissão de conhecimento era feita necessariamente através da palavra falada, parece óbvia a extrema importância e o valor diferencial entre ter ou não memória. Nas palavras de Johan Huizinga, para o homem primitivo

“as proezas físicas são uma fonte de poder, mas o conhecimento é uma fonte de poder mágico. Para ele todo saber é um saber sagrado, uma sabedoria esotérica capaz de obrar milagres, pois todo conhecimento está diretamente ligado à própria ordem cósmica. A ordem das coisas, decretada pelos deuses e conservada pelo ritual para a preservação da vida e a salvação do homem, esta ordem universal ou *rtam*, como era chamada em sânscrito, tem sua mais poderosa salvaguarda no conhecimento das coisas sagradas, de seus nomes secretos e da origem do mundo.”⁶⁰

Nesse âmbito, as leis, os costumes, as crenças, enfim, todo o conhecimento, têm, sua existência e poder assegurados pela memória. Segundo Mircea Eliade

“Letes, o esquecimento, faz parte integrante do reino da Morte. Os defuntos são aqueles que perderam a memória.”⁶¹

Coerente, por outro lado, com o espírito eminentemente coletivo da mentalidade arcaica, a memória profana, relativa à vivência pessoal, particular, específica e cotidiana do indivíduo, não entra em jogo, segundo Mircea Eliade, quando se relaciona memória e mito. São os fatos sagrados que precisam ser preservados. O que conta é sempre

“...rememorar-se o acontecimento mítico, o único digno de interesse, porque é o único criador. É ao mito primordial que cabe conservar a verdadeira História, a história

⁶⁰ *Mito e realidade.*, p 120.

⁶¹ *Op. cit.* p. 190.

da condição humana: é nele que é preciso procurar e reencontrar os princípios e os paradigmas de toda a conduta.”⁶²

Note-se, mais uma vez, a descrição da narrativa mítica vista como suporte para os modelos de conduta. A memória, ensina Eliade, é considerada o conhecimento por excelência.

“Aquele que é capaz de recordar dispõe de uma força mágico-religiosa ainda mais preciosa do que aquele que conhece a origem das coisas.”⁶³

Mas é bom lembrar, Letes, o esquecimento, ensina Eliade, sempre se revelará impotente diante

“daqueles que, inspirados pelas musas ou graças a um “profetismo ao reverso”, conseguiram recuperar a memória dos eventos primordiais e (...) daqueles que (...) conseguem recordar-se de suas existências anteriores. Essas duas categorias de privilegiados, superam o “Esquecimento” e, conseqüentemente, também a morte, de certa maneira.”⁶⁴

Veremos, logo adiante, a importância dos xamãs, detentores supremos da memória e do conhecimento sagrado, antepassados, talvez, dentro de um amplo quadro de *dessacralização*, dos bardos, dos padres, dos poetas, atores, filósofos, professores, médicos e dos contadores de histórias, portanto, dos escritores. Afinal, a figura do xamã era responsável em estabelecer o contato entre o profano e o sagrado; pelo conhecimento e ensino das matérias que explicavam a vida e o mundo; pela cura das doenças etc., tudo isso feito, basicamente, através dos rituais e da transmissão das narrativas míticas.

Veremos também que a sabedoria fundada na memória reaparecerá mais tarde como tema nas narrativas populares (por exemplo, em certos testes por que passam os heróis) e até como forma literária, hoje associada à literatura infantil: a adivinha. Os contos acumulativos e as parlendas também podem, a nosso ver, ser associados à utilização arcaica da memória.

3.3.5 Mito e iniciação

O caráter iniciático, quinto ponto aqui levantado, talvez represente um dos *substratos* mais significativos do mito. Através das narrativas míticas, o homem “primitivo” era introduzido a todo o conhecimento necessário para viver, ao nível pessoal e social. Como ressalva Mircea Eliade

⁶² *O sagrado e o profano*, p.114.

⁶³ *Mito e realidade*, p. 83.

⁶⁴ *Id. ibid.* p. 110.

“Ensina-se à criança não o que o pai ou o avô fizeram, mas o que foi feito pela primeira vez pelos Ancestrais nos Tempos míticos.”⁶⁵

Para Eliade, talvez a principal função do mito seja a de poder revelar os modelos exemplares de todas as atividades humanas significativas. O homem dessas sociedades

“...encontra nos mitos os modelos exemplares de todos os seus atos. Os mitos lhe asseguram que tudo o que ele faz ou pretende fazer já foi feito no princípio dos Tempos, *in illo tempore*. Os mitos constituem, portanto, a súpula do conhecimento útil. Uma existência individual se torna, e se conserva, uma existência plenamente humana, responsável e significativa, na medida em que ela se inspira nesse reservatório de atos já realizados e pensamentos já formulados. Ignorar ou esquecer o conteúdo dessa “memória coletiva” constituída pela tradição, equivale a uma regressão ao estado “natural” (a condição acultural da criança), a um “pecado” ou a um desastre.”⁶⁶

Diante da mensagem mítica, o incompreensível, o estranho, a anomia, o acaso, o inesperado e o caos representados pelo universo de fenômenos desconhecidos ganham nexos e significação passando a fazer parte da vida e do mundo, que agora

“... não é mais uma massa opaca, de objetos arbitrariamente reunidos (um Caos), mas um Cosmo vivo, articulado e significativo. Em última análise, *o Mundo se revela enquanto linguagem*. Ele fala ao homem através de seu próprio modo de ser, de suas estruturas e de seus ritmos.(...) E pelo fato de “falar” de si mesmo, em primeiro lugar de sua “origem”, do evento primordial em consequência do qual passou a existir, o objeto se torna real e significativo.(...) Num mundo como esse, o homem não se sente enclausurado em seu próprio modo de existir. (...) Ele se comunica com o Mundo porque utiliza a mesma linguagem: o símbolo. O mundo fala através de suas estrelas, plantas, animais, rios, estações, noites e o homem responde por meio de sonhos e de sua vida imaginativa.(...) O animal de caça olha-o e o compreende (o animal, muitas vezes, deixa-se capturar porque sabe que o homem está faminto), mas também o rochedo ou a árvore ou rio. Cada qual tem sua “história” a lhe contar, um conselho a lhe dar.”⁶⁷

Note-se mais uma vez: 1) através do relato mítico, o homem arcaico entra em contato com o sentido da vida e do mundo; 2) as palavras de Eliade reafirmam a existência de uma comunhão entre o homem arcaico e a Natureza: *a sociedade da vida*.; 3) mais uma vez estamos diante de imagens que enraizam e legitimam recursos como a *metamorfose* e a personificação.

A idéia de uma narrativa abordando, em última análise, o significado da existência e do universo será essencial para o encaminhamento que pretendemos dar à nossa pesquisa.

⁶⁵ *Id. ibid.* p. 36

⁶⁶ *Id. ibid.* p. 111

⁶⁷ *Id. ibid.* p. 125/126

Vale a pena ressaltar, ainda, que o homem arcaico vê os elementos da natureza como símbolos do sagrado e o sagrado, para ele, é o real. Daí, cremos, a naturalidade, dentro das narrativas míticas, dos recursos vicários, de figuras como a *metáfora*, a prosopopéia etc., imagens que, no caso, devem ser vistas como retratos da “realidade” concreta e não como artifícios literários formais, abstratos ou poéticos.

Sobre os ritos de iniciação dos jovens, especificamente, segundo Eliade, representam a transformação do noviço em embrião a fim de fazê-lo renascer outra vez. Equivalem a um segundo nascimento. A idéia fundamental

“é que, para se ter acesso a um modo superior de existência, é preciso repetir a gestação e o nascimento, que são porém repetidos ritualmente, simbolicamente...”⁶⁸

E mais:

“A iniciação comporta uma morte e uma ressurreição rituais. É por isso que, entre numerosos povos primitivos, o neófito é simbolicamente “morto”, enterrado numa fossa e coberto com folhagem. Quando se levanta do túmulo, é considerado um homem novo, porque foi parido pela segunda vez e diretamente pela Mãe cósmica.”⁶⁹

Pode-se dizer também que, em termos de conteúdo, a iniciação

“comporta geralmente uma tripla revelação: a do sagrado, a da morte e a da sexualidade.”⁷⁰

Voltamos à síntese da condição humana: a mortalidade, a sexualidade e a luta pela sobrevivência. É interessante indagar: que imagens e enredos podem ter surgido a partir de temas tão concretos como estes?

Continuamos com Eliade falando sobre o neófito e o significado dos sacrifícios e da morte ritual.

“Durante o seu treino na selva, aprende os segredos sagrados: os mitos que dizem respeito aos Deuses e à origem do mundo, os verdadeiros nomes dos deuses, o papel e a origem dos instrumentos rituais utilizados durante a cerimônia de iniciação (os *bull-roarers*, as lâminas de sílex para a circuncisão, etc.) A iniciação equivale à maturação espiritual, e em toda a história religiosa da humanidade reencontramos sempre este tema: o iniciado, aquele que conheceu os mistérios, é aquele que sabe.(...) Enfim, as torturas que sofrem - e que, bem entendido, têm uma multitude de significações - têm igualmente esta: considera-se que o neófito torturado e mutilado, é torturado, esquartejado, cozido ou queimado pelos demônios Senhores da iniciação, quer dizer, pelos Antepassados míticos. Estes sofrimentos físicos correspondem à situação

⁶⁸ *Id. ibid.* p. 76.

⁶⁹ *O sagrado e o profano*, p. 153.

⁷⁰ *Id. ibid.* p. 195.

daquele que é “comido” pelo demônio-fera, é cortado em pedaços nas faces do monstro iniciático, é digerido no seu ventre. As mutilações (o arrancar de dentes, a amputação de dedos etc.) são carregadas, também, de um simbolismo da morte. A maior parte das mutilações estão em relação com as divindades lunares. Ora, a Lua desaparece periodicamente, quer dizer, morre - para renascer três noites mais tarde. O simbolismo lunar sublinha que a morte é a condição primeira de toda a regeneração mística.”⁷¹

Inúmeras imagens recorrentes nos contos populares como, por exemplo, os heróis transformados em monstros, esquartejados (lembramos de *O macaco e a velha*) ou engolidos por peixes, que depois recuperam seu estado, porém amadurecidos, podem ser associadas aos ritos iniciáticos. Encontraremos essas mesmas imagens e temas também na literatura infantil. Segundo Eliade,

“O simbolismo da renascença mítica pelo revestimento ritual de uma pele de animal é atestado aliás em culturas altamente evoluídas (a Índia, o Egito antigo).”⁷²

E ainda

“O simbolismo e o ritual iniciáticos que comportam a absorção por um monstro desempenham um papel considerável assim nas iniciações como nos mitos heróicos e nas mitologias da Morte. O simbolismo do regresso ao ventre tem sempre uma valência cosmológica. É o mundo inteiro que, simbolicamente, regressa com o neófito, à Noite cósmica, para poder ser criado de novo, regenerado.”⁷³

Valem a pena essas palavras conclusivas de Eliade:

“O mistério da iniciação descobre pouco a pouco ao neófito as verdadeiras dimensões da existência: introduzindo-o no sagrado, a iniciação obriga-o a assumir a responsabilidade de homem. Retenhamos este fato, que é importante: o acesso à espiritualidade traduz-se para todas as sociedades arcaicas, por um simbolismo da Morte e de um novo nascimento.”⁷⁴

São importantes e imensas, como veremos, as ligações entre mitos de iniciação e os contos populares. Essas marcas continuarão mais ou menos nítidas em boa parte da literatura e, pelo menos, com certeza, na infantil, objeto deste estudo.

3.3.6 Mito e linguagem

⁷¹ *Id. ibid.* p. 196/97.

⁷² *Id. ibid.* p. 198.

⁷³ *Id. ibid.* p. 202.

⁷⁴ *Id. ibid.* p.199.

Um substrato essencial para a compreensão do mito é seu vínculo umbilical com a linguagem. É tarefa impossível, na verdade, separar mito de linguagem. Sobre o assunto, Cassirer diz que para a mente “primitiva”

“... o mito e a linguagem são, por assim dizer, irmãos gêmeos. Ambos baseiam-se em uma experiência muito geral e muito primitiva da humanidade, uma experiência de natureza antes social que física. Muito antes de aprender a falar, a criança já descobriu outros meios mais simples de se comunicar com as pessoas. Os gritos de desconforto, dor e fome, medo e susto que encontramos em todo o mundo orgânico começam a assumir uma nova forma. Deixam de ser reações instintivas simples, pois são empregados de maneira mais consciente e deliberada. Quando é deixada sozinha, a criança exige por sons mais ou menos articulados a presença da babá ou da Mãe, e percebe que essas exigências surtem o efeito desejado. O homem primitivo transfere essa primeira experiência social elementar para a totalidade da natureza. Para ele, natureza e sociedade não estão apenas interligadas pelos mais fortes vínculos; formam um todo coerente e indistinguível. Nenhuma linha clara de demarcação separa os dois domínios. A própria natureza não passa de uma grande sociedade - a sociedade da vida. A partir desse ponto de vista, podemos entender facilmente o uso e a função específica da palavra mágica. A crença na magia está baseada em uma profunda convicção da solidariedade da vida. Para a mente primitiva o poder social da palavra, experimentado em inúmeras ocasiões, torna-se uma força natural e até sobrenatural.”⁷⁵

Segundo Cassirer, portanto, num dado momento da civilização arcaica, a palavra foi a única possibilidade de domínio, ineficaz mas mesmo assim o único, sobre as forças da natureza, sobre o caos.

“Nada resiste à palavra mágica.(...) Fisicamente a palavra pode ser declarada impotente, mas logicamente ela é elevada a uma posição mais alta, na verdade a mais alta de todas. O Logos torna-se o princípio do universo e o primeiro princípio do conhecimento humano.”⁷⁶

O teor profundamente religioso da palavra pode ser encontrado, em estado puro, no Evangelho segundo São João:

“No princípio existia o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus.”

Para Eliade (C.f. p.34), através do mito “o mundo se revela enquanto linguagem”.

A força sagrada da palavra, primordial no mito, continuará presente, veremos isso com Paul Zumthor, nas narrativas populares, e será ingrediente essencial, mais tarde e por exemplo, do que chamamos de literatura.

⁷⁵ Op. cit. p. 183.

⁷⁶ *Id. ibid.* p.184.

Num outro patamar, vestígios míticos relativos à “palavra mágica”, marcarão sua presença nas narrativas populares e, mais adiante, em toda a literatura, pelo menos, a infantil. Os “shazans”, “abre-te Sézamos” e os “abracadabras” são a prova disso. Veremos a palavra mágica mais adiante, por exemplo, em *Tampinha* de Ângela Lago, obra publicada em 1994.

3.3.7 Mito e xamãs

Compreender a atuação de xamãs e sacerdotes, os grandes detentores e divulgadores do conhecimento mítico, parece-nos também ponto importante no estudo do mito. Mais que isso, sua atuação pode ser perfeitamente descrita como outro verdadeiro *subtrato*.

Vejamos algumas características desses depositários da sabedoria e do conhecimento mítico. Segundo Mircea Eliade,

“...nas sociedades arcaicas, a recitação das tradições mitológicas é apanágio de alguns poucos indivíduos. Em algumas sociedades, os recitadores são recrutados entre os xamãs e os médicos-feiticeiros, ou entre os membros das confrarias secretas. Em todo caso, aquele que recita os mitos deve ter dado provas de sua vocação e ter sido instruído pelos velhos mestres. Ele é sempre alguém que se distingue, quer por sua capacidade mnemônica, quer pela imaginação ou talento literário. A recitação não é necessariamente estereotipada. Algumas vezes, as variantes se afastam sensivelmente do protótipo.”⁷⁷

Eliade nos fala portanto de um ofício cujos pré-requisitos são, entre outros, a memória, a representação (= performance) e a recriação. Comenta também o processo de criação das narrativas míticas.

“Evidentemente, os etnólogos e folcloristas de nossos dias não podem pretender haver desvendado, com suas investigações, o processo da criação mitológica. Eles puderam registrar as variantes de um mito ou de um tema folclórico, mas não a invenção de um novo mito. Os mitos registrados são sempre modificações mais ou menos sensíveis de um texto preexistente. Essas pesquisas, entretanto, trouxeram à luz o papel dos indivíduos criadores na elaboração e na transmissão dos mitos. É muito provável que esse papel tenha sido ainda mais importante no passado, quando a “criatividade poética”, como se diria hoje, era vinculada a uma experiência extática e dela dependente. Ora, pode-se adivinhar quais as “fontes de inspiração” de uma tal personalidade criadora dentro de uma sociedade arcaica: são as “crises”, os “encontros”, as “revelações”, em suma, as experiências religiosas privilegiadas, acompanhadas e enriquecidas por um enxame de imagens e de enredos particularmente viventes e dramáticos. São os especialistas do êxtase, os familiares de universos fantásticos que nutrem, acrescem e elaboram os motivos mitológicos tradicionais. Em última análise, é

⁷⁷ *Mito e realidade*, p.128.

uma criatividade no plano da imaginação religiosas que renova a matéria mitológica tradicional.”⁷⁸

E a imaginação religiosa, em suma, é sempre uma tentativa de explicar e dar sentido à vida. Tais palavras, em todo o caso, parecem associar os mitos aos contos populares e o trabalho do xamã ao do escritor. Continuemos.

“Isso significa que o papel das personalidades criadoras deve ter sido maior do que se supõe. Os diferentes especialistas do sagrado, desde os xamãs até os bardos, finalmente conseguiram impor ao menos algumas de suas visões imaginárias às suas respectivas coletividades. Não há dúvida de que o “sucesso” de tais visões dependia dos esquemas já existentes: uma visão que contrastasse radicalmente com as imagens e os enredos tradicionais, arriscava-se a não ser facilmente aceita.(...) ...sob o impacto de uma forte personalidade religiosa, o modelo original acaba por modificar-se. Em suma, as experiências religiosas privilegiadas, quando são comunicadas através de um enredo fantástico e impressionante, conseguem impor a toda a comunidade os modelos e as fontes da inspiração. Nas sociedades arcaicas como em todas as outras partes, a cultura se constitui e se renova graças às experiências criadoras de alguns indivíduos.”⁷⁹

É desnecessário dizer a importância dessas palavras no contexto de nosso trabalho. Ficam evidentes 1) o teor “literário”, no sentido da expressão subjetiva, poética, lúdica e ficcional, das narrativas míticas; 2) a necessidade que essas narrativas tinham de abordar temas gerais e coletivos; 3) a necessidade da utilização de uma linguagem popular, concisa e acessível; 4) o teor de explicação para os mistérios da vida e do mundo; 5) as implicações de uma voz autoral original e singular.

Mais adiante, aprofundaremos esses pontos recorrendo às idéias de Paul Zumthor. Por hora, ainda ficamos com Eliade:

“É difícil conceber um ser humano que não se sinta fascinado pela “recitação”, isto é, pela narração dos eventos significativos, pelo que aconteceu a homens dotados da “dupla realidade” dos personagens literários (que refletem a realidade histórica e psicológica dos membros de uma sociedade moderna, dispendo, ao mesmo tempo, do poder mágico de uma criação imaginária).”⁸⁰

Com este comentário, estabelece-se a possibilidade de se vincular o herói mítico e a personagem literária e, de outro lado, o poder paradigmático de um ou outro, seu fascínio, sua capacidade de ser uma tela onde se projetam as fantasias e as perplexidades da sociedade e do ouvinte ou do leitor.

São bastante elucidativas as palavras, em *Homo Ludens*, de Johan Huizinga sobre o papel exercido pelo sacerdote arcaico. Segundo ele, a figura do antigo vates

⁷⁸ *Id. ibid.* p.128.

⁷⁹ *Id. ibid.* p. 129.

⁸⁰ *Id. ibid.* p. 164.

“... aparece (...) como orador de fórmulas litúrgicas, em outras, como ator de um drama sagrado; em certas ocasiões, como sacerdote dos sacrifícios, e até como feiticeiro. Em outros casos, parece não passar de um poeta e orador de corte, tendo simplesmente a função do scurra - bobo ou jogral. O verbo correspondente, *thylja*, designa a recitação de textos religiosos, a prática da feitiçaria, ou simplesmente resmungar. O *thulr* é o repositório de todo o conhecimento mitológico e folclore poético. Ele é o velho sábio que conhece toda a história e tradição de um povo, que nas festas desempenha o papel de orador e é capaz de recitar de cor a genealogia dos heróis e dos nobres. Sua função específica é a peroração competitiva e o concurso de sabedoria.(...) Todas as características acima referidas entram muito naturalmente em nossa descrição do poeta arcaico, cuja função foi em todas as épocas ao mesmo tempo sagrada e literária. Mas fosse sagrada ou profana, sua função sempre se encontra enraizada numa forma lúdica”.⁸¹

Temos aqui, de novo, o espaço interacional permanente entre a expressão mítica e a expressão artística, ambas, ao que parece, enraizadas em fatores da condição humana.

Eliade nos fornece a definição de mito e narração feita por Aelius Theon no séc II:

“...o mito é uma exposição falsa retratando a verdade.” ao passo que a narração é “uma exposição descrevendo os eventos que ocorreram ou que poderiam ter ocorrido.”⁸²

Num certo sentido, até hoje, a obra literária vive entre essas duas perspectivas. Veremos que essa dicotomia será mais adiante resgatada quando analisarmos os livros de literatura e os livros didáticos.

Encerramos com as palavras de Eliade sobre a atuação do xamã e sua relação com o poder da memória:

“A deusa Mnemósine, personificação da “Memória”, irmã de Cronos e de Oceanos, é a Mãe das Musas* . Ela é onisciente, segundo Hesíodo e sabe: ‘tudo o que foi, tudo o que é e tudo o que será’. Quando o poeta é possuído pelas Musas, ele sorve diretamente da ciência de Mnemósine, isto é, sobretudo do conhecimento das origens, dos primórdios, das genealogias. (...) O passado assim revelado é mais do que o antecedente do presente: é sua fonte. (...) Graças à memória primordial que ele é capaz de recuperar, o poeta inspirado pelas Musas tem acesso às realidades originais. Essas realidades manifestaram-se nos tempos míticos do princípio e constituem o fundamento deste Mundo.”⁸³

A matéria dominada pelo xamã é, portanto, complexa e referente ao entendimento da realidade. Os elos, por outro lado, entre o xamã e o contador de estórias, portanto o escritor, parecem ser bastante palpáveis, e serão aprofundados mais adiante. O significado

⁸¹ Op. cit. p. 135.

⁸² *Mito e realidade*, p. 144.

* As Musas presidiam a as artes liberais, principalmente a eloquência e a poesia. Eram elas: Clio (presidia a História), Euterpe (a Música), Talia (a Comédia), Melpómene (a Tragédia), Terpsícore (a Dança), Érato(Elegia), Polímnia(a Poesia Lírica),Urânia(a Astronomia e Geometria) e Calíope (a Eloquência e Poesia Heróica).

⁸³ *Id. ibid.* p. 108.

desses vínculos, em todo caso, deixará marcas no conto popular e também na literatura para crianças.

3.3.8. Mito e lúdico

O aspecto lúdico do mito, apontado por autores como Huizinga e Jensen, e claramente assinalado por Bakhtin, é outro interessantíssimo *substrato* do mito.

É bom lembrar que o sentido lúdico, com o passar do tempo e, a nosso ver, com a priorização, feita pelo que chamamos de civilização, do pensamento analítico e racional, passou a ser visto como uma coisa pouco séria, irracional, sem utilidade, ligada, quase que exclusivamente, à brincadeira e ao mundo “irresponsável” da criança.

Mas para Huizinga

“As grandes atividades arquetípicas da sociedade humana são, desde o início, inteiramente marcadas pelo jogo. Como, por exemplo, no caso da linguagem, esse primeiro e supremo instrumento que o homem forjou a fim de poder comunicar, ensinar e comandar. É a linguagem que lhe permite distinguir as coisas, definí-las e constatar-las, em resumo, designá-las e com essa designação elevá-las ao domínio do espírito. Na criação da fala e da linguagem, brincando com essa maravilhosa faculdade de designar, é como se o espírito estivesse constantemente saltando entre a matéria e as coisas pensadas. Por detrás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras. Assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado do da natureza. Outro exemplo é o mito, que é também uma transformação ou uma “imaginação” do mundo exterior, mas implica em um processo mais elaborado e complexo do que ocorre no caso das palavras isoladas. O homem primitivo procura, através do mito, dar conta do mundo dos fenômenos atribuindo a este um fundamento divino. Em todas as caprichosas invenções da mitologia, há um espírito fantasista que joga no extremo limite entre a brincadeira e a seriedade. Se, finalmente, observarmos o fenômeno do culto, verificaremos que as sociedades primitivas celebram seus ritos sagrados, seus sacrifícios, consagrações e mistérios, destinados a assegurarem a tranquilidade do mundo, dentro de um espírito de puro jogo, tomando-se aqui o verdadeiro sentido da palavra. Ora, é no mito e no culto que têm origem as grandes forças instintivas da vida civilizada: o direito e a ordem, o comércio e o lucro, a indústria e a arte, a poesia, a sabedoria e a ciência. Todas elas têm suas raízes no solo primevo do jogo.”⁸⁴

Tanto a narrativa mítica, quanto o conto popular e a literatura, nesse caso portanto, apresentariam um mesmo ponto comum: o aspecto lúdico camuflado na linguagem e nas explicações, imagens e enredos (= ficções) sobre a vida e o mundo.

Descrevendo o pavão e o peru ao exhibir às fêmeas a beleza de sua plumagem, Huizinga afirma, por outro lado, ser, a exibição, uma manifestação primordial, animal no sentido de inerente ao humano, destinada a seduzir e provocar a admiração.

⁸⁴ Op. cit. p. 7.

“Nada sabemos daquilo que o animal sente durante esses atos, mas sabemos que as exibições das crianças mostram, desde a mais tenra infância, um alto grau de imaginação. A criança representa alguma coisa diferente, ou mais bela, ou mais nobre, ou mais perigosa do que habitualmente é. Finge ser um príncipe, um papai, uma bruxa malvada ou um tigre. A criança fica literalmente “transportada” de prazer, superando-se a si mesma a tal ponto que quase chega a acreditar que realmente é esta ou aquela coisa, sem contudo perder inteiramente o sentido da “realidade habitual”. Mais do que uma realidade falsa, sua representação é a realização de uma aparência: é “imaginação” no sentido original do termo. (...) Se passarmos agora das brincadeiras infantis para as representações sagradas das civilizações primitivas, veremos que nestas se encontra “em jogo” um elemento espiritual diferente, que é muito difícil de definir. A representação é (...) uma realização mística. (...) Mas tudo isso não impede que essa “realização pela representação” conserve, sob todos os aspectos, as características formais do jogo. É executada no interior de um espaço circunscrito sob forma de festa, isto é, dentro de um espírito de alegria e liberdade. Em sua intenção é delimitado um universo próprio de valor temporário. Mas seus efeitos não cessam depois de acabado o jogo; seu esplendor continua sendo projetado sobre o mundo de todos os dias, influência benéfica que garante a segurança, a ordem e a prosperidade de todo o grupo até a próxima época dos rituais sagrados.(...) O ritual é (...) uma ação. A matéria desta ação é um drama, isto é, uma vez mais, um ato, uma ação representada num palco.”⁸⁵

Mais uma vez vemos aproximados o mito, a religião, o lúdico, a performance, o teatro, a ficção e a arte. Aliás, como lembra Dante Tringali Jr., púlpito significa palco.

O antropólogo Ad. E. Jensen divide os jogos em duas classes: os improvisados sempre fazendo referência à realidade: mamãe e bebê; casinha; trenzinho; vendinha; polícia e ladrão etc. e os tradicionais: pião, corda, bola de gude etc.

“La imitación exacta de todos aquellos rasgos de la realidad que se les han revelado como esenciales, que han abstraído de otros, constituye la característica esencial de todos estos juegos. En efecto, los niños representan en su juego el orden del mundo tal como lo ven, y con ello se conquistan la realidad, la representan y se la incorporan, en una actividad desinteresada y sin finalidad, del mismo modo que la sociedad arcaica ha reconocido y representado la realidad en los juegos culturales. Así, pues, estos juegos improvisados son, lo mismo que los juegos culturales, una modalidad particular de expresión de la percepción las cosas del mundo.(...) Es particularmente característico que esto tenga lugar por vía del juego, porque con todos sus rasgos de la libertad de acción, del desprendimiento de toda finalidad y utilidad y del empeño en el éxito, constituye la verdadera forma de la conducta realmente creadora del hombre.”⁸⁶

A aproximação entre mito e jogo nos leva a pensar na arte; no confronto entre o que é fato e o que é ficção; na construção de uma determinada representação; na construção de um discurso; na veiculação de temas e perplexidades humanas comuns a determinado

⁸⁵ *Id. ibid.* p. 17/8.

⁸⁶ *Op. cit.* p. 74.

meio; no emprego de uma linguagem e um repertório acessível a todos; na utilização de métodos improvisados e intuitivos (*bricolage*) etc. Esse *substrato* do mito interessa diretamente ao nosso trabalho, tanto no que diz respeito à compreensão de certos elementos estruturantes das obras literárias, no caso, contos populares e literatura infantil, como, num outro patamar, na discussão das idéias pré-concebidas do que sejam adultos e crianças.

3.3. 9 Mito e riso

Um dos aspectos menos evidentes do mito, se bem que dos mais ruidosos, é o que dá conta de sua ligação com o humor, com a alegria, em suma, com o riso. Trata-se, com certeza, de mais um de seus *substratos*.

Num primeiro momento, o riso pode ser associado ao conceito de ludicidade, estudado por Huizinga, ludicidade vista como expressão inerente ao ser humano, independentemente, por exemplo, de faixas etárias, e manifesta, como vimos, em todas as situações de vida, do trabalho à conquista amorosa; da guerra ao lazer; da religião à filosofia e à arte. Perguntava Horácio, apud Mikhail Bakhtin:

“O que impede que aquele que ri, diga a verdade ?”⁸⁷

Aliás, é preciso que se diga, todas as idéias deste segmento serão desenvolvidas a partir dos estudos do grande teórico russo.

Ao falar em riso, note-se, não nos referimos ao riso sarcástico, cáustico e irônico, expressão da crítica pessoal e particular, portanto essencialmente individualista. Esse riso, por sinal, bastante conhecido de todos nós, seria, na visão de Bakhtin, uma expressão empobrecida, destrutiva, *dessacralizada*, uma verdadeira redução de um outro riso, este, *regenerador* por princípio, expressão humana e coletiva básica, ao mesmo tempo natural e cultural, ligada às mais arcaicas tradições populares.

Imaginemos um bloco carnavalesco na rua, cantando, sambando, gozando, erotizando, comemorando, comungando e rindo. Bakhtin refere-se precisamente a este riso, que ele chama de regenerador.

Segundo o estudioso russo, as expressões desse *riso popular* (= coletivo) remontam aos tempos primordiais e correspondem a uma certa visão “primitiva” de mundo, enraizada em certos costumes e concepções coletivas de vida, visão de mundo chamada por ele justamente de *cosmovisão carnavalesca*.

“No folclore dos povos primitivos encontra-se, paralelamente aos cultos sérios (por sua organização e seu tom), a existência de cultos cômicos, que convertiam as divindades em objetos de burla e blasfêmia (“riso ritual”); paralelamente aos mitos sérios, mitos cômicos e injuriosos; paralelamente aos heróis, seus sócias paródicos. (...) Entretanto, nas etapas primitivas, dentro de um regime social que não conhecia ainda

⁸⁷ *A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 86.

nem classe nem Estado, os aspectos sérios e cômicos da divindade, do mundo e do homem eram, segundo todos os indícios, igualmente sagrados e igualmente, poderíamos dizer, “oficiais”.⁸⁸

Hipócrates (460-377 a.C.) garantia, segundo Bakhtin, que a alegria e o entusiasmo de médico e paciente eram fundamentais na cura das doenças. Posteriormente

“Num papiro alquímico conservado em Leyde e que data do III da nossa era, lê-se uma narrativa onde a criação e o próprio nascimento do mundo são atribuídos ao riso divino: ‘Quando Deus riu, nasceram os sete deuses que governam o mundo.(...) Quando ele começou a rir, apareceu a luz (...) Ele começou a rir pela segunda vez, tudo era água.(...) Na sétima vez (que ele riu apareceu) a alma’”.⁸⁹

Essa peculiaridade arcaica, unindo a alegria e o sagrado, continuou existindo, segundo Bakhtin, em épocas posteriores. No primitivo Estado romano, por exemplo, durante a cerimônia do triunfo, ao mesmo tempo celebrava-se e ridicularizava-se o vencedor em igual proporção; durante os funerais chorava-se, celebrava-se e caçoava-se do defunto. Também é o caso dos festejos carnavalescos do mundo antigo, sobretudo as saturnais romanas, festas onde se comemorava a igualdade entre os homens obtida, segundo o mito, no tempo em que Saturno, expulso do céu, veio habitar a terra. Essas festas, consideradas o antepassado do Carnaval e remanescentes de antigos ritos de fertilidade e renovação do mundo, eram ocasiões onde o vinho jorrava e a sexualidade era exaltada.

Nelas, claramente, havia uma comunhão entre o riso e o religioso. Mais tarde, sempre a partir do teórico russo, com o estabelecimento do regime de classes e de Estado, a idéia de “sagrado” foi adquirindo novos contornos, aproximando-se do discurso institucional ligado ao poder. Perdendo seu significado religioso, o riso festivo modificou-se, ganhou um caráter não-oficial, mas jamais perdeu seu sentido de expressão da sensação popular sério-cômica do mundo. Apesar de distante do riso ritual e místico praticado pela comunidade primitiva, o riso como expressão essencial da cultura popular, prosseguiu através dos tempos podendo ser identificado, em pleno vigor, nos festejos medievais e ainda nas festas populares de hoje em dia, o Carnaval, entre outras.

Veremos tudo isso mais para frente. A alegria, o riso regenerador e a esperança, ligados à idéia de utopia, são temas fundamentais dos contos populares e, sem dúvida, a nosso ver, da chamada literatura infantil.

No momento interessa ressaltar que esta alegria regeneradora está ligada às festividades, às cerimônias, aos ritos de agradecimento aos deuses etc. expressões, na verdade, profundamente sérias e religiosas, se levarmos em conta o pensamento arcaico.

Num outro patamar, a idéia de riso regenerador pode ser associada, por exemplo, ao ardil, recurso humano utilizado por heróis míticos (ver adiante, entre outros, o mito sobre o galo, contado por Ad. E Jensen), e também por personagens do conto popular. Basta

⁸⁸ *Id. ibid.* p. 5.

⁸⁹ *Id. ibid.* p. 61

lembrar Pedro Malazartes, João e Maria enganando a bruxa ou do esperto Gato de Botas, entre tantos outros. Nas palavras de Jensen, a aparição do ardil em

“...todo el arte narratorio de los antiguos pueblos culturalmente primitivos es demasiado frecuente. Cuanto más insignificantes son para dicho arte primitivo los elementos heroicos, tanto más importante y aun característico es en cambio el ardil. Tal parece como si el hombre hubiera cobrado consciencia de su superioridad respecto de las demás criaturas mediante em empleo del ardil. El éxito del cazador depende en gran parte del engaño del animal.(...) En la medida en que el éxito se presenta en una determinada cultura como algo digno de adquirir, constituye la astucia un elemento indispensable en la actividad humana.”⁹⁰

O autor fala do caráter anti ou aético de muitas narrativas míticas e faz interessantes vínculos entre astúcia e retórica e astúcia e pedagogia. Segundo ele, o exercício de expor algo a alguém de determinado modo, com o intuito de persuadir, independentemente de sua veracidade ou não,

“...contiene siempre el elemento de la astucia en el mismo sentido en que el cazador engaña el animal; porque es le caso que el cazador parte de su conocimiento exacto del animal y de sus hábitos, y lo vence con los medios que su ingenio le sugiere como adecuados.”⁹¹

A astúcia, o ardil e a esperteza, assim como o livre arbítrio, muitas vezes amorais e, em geral, ligados ao riso e à alegria, podem ser diretamente associados à uma *certa moral ingênua*, conceito proposto por André Jolles, que será visto mais adiante, importantíssimo *substrato* do conto popular e, a nosso ver, patamar ético de inúmeras obras da chamada literatura infantil.

Na verdade, veremos isso ao aprofundar os estudos sobre a cultura popular, o riso regenerador, elemento central da concepção bakhtiniana de comovisão *carnavalesca*, está diretamente ligado aos enredos míticos da *renovação periódica do mundo* e da *alternância* (depois da morte, vem a vida; depois da noite vem o dia; o que está em baixo sempre sobe e o que está em cima sempre cai) temas que, naturalmente, pressupõem a alegria e a esperança como fatores inerentes à realidade e à condição humana, afinal, para o pensamento arcaico, tudo, no fim, volta às origens, tudo renasce, portanto nada está perdido.

Essa idéia será básica para o desenvolvimento de nossos argumentos, quando abordarmos o conto popular e a literatura para crianças.

3.3.10 Mito e herói

⁹⁰ Op. cit. p. 89.

⁹¹ *Id. ibid.* p. 90.

Merece destaque, e acreditamos ser mais um *substrato*, a questão do herói mítico, a personagem, em geral um deus ou seu emissário, cuja atuação permite que o mito se concretize.

O herói mítico, paradigmático por excelência, é, segundo Joseph Campbell, apud Hilário Franco Júnior, aquele que

“deu a própria vida por algo maior que ele mesmo”.⁹²

Ou seja, é quem consegue colocar os interesses coletivos acima dos pessoais, o oposto, portanto, do que preconizaria, em linhas gerais, o individualismo.

Como vimos, os mitos, em geral, representam modelos a serem seguidos pois, de um lado, contam como os deuses criaram o homem, os astros, os animais, as plantas e as coisas do mundo e, ao mesmo tempo, iniciam o indivíduo, explicando sua origem, o sentido de suas tradições e indicando qual deve ser seu procedimento como membro do grupo, em família, no matrimônio, no trabalho, na guerra, diante dos deuses, diante do desconhecido, diante da morte, da doença, da natureza etc.

Através, portanto, do desempenho do herói mítico, o homem arcaico tinha acesso ao paradigma, à grande referência, um modelo comportamental a ser copiado. Em Eliade

“O mito se torna o modelo exemplar de todas as atividades humanas significativas...”⁹³

Ao recorrer à volta ritual e renovadora, ao princípio, ao “estado paradisíaco original”, para contar a estória do herói mítico e explicar assim o “de como” ele fez para criar tal elemento, reuniu força para enfrentar tal perigo ou escapar de tal tentação, o sacerdote o eleva, de fato, à condição de modelo de conduta. Como ensina Mircea Eliade

“O mito é pois a história do que se passou *in illo tempore*, na narração daquilo que os Deuses ou os Seres divinos fizeram no começo do Tempo. “Dizer” um mito é proclamar o que se passou *ab origine*. Uma vez “dito”, quer dizer revelado, o mito torna-se verdade apodítica: funda a verdade absoluta.(...)”⁹⁴

E o enredo mítico, na verdade, narra a “gesta dos deuses”

“Estes modelos (...) são conservados pelos mitos, pela história das *gesta* divinas.”⁹⁵

Aliás, Heródoto, apud Eliade, escreveu suas Histórias

⁹² FRANCO JR., Hilário. *A Eva Barbada*. São Paulo, Edusp, 1996, p. 159.

⁹³ *Mito e realidade*, p. 11.

⁹⁴ *O sagrado e o profano*, p. 108.

⁹⁵ *Id. ibid.* p. 112.

“a fim de que as façanhas dos homens não se perdessem no curso dos tempos.”⁹⁶

Vale a pena, em todo caso, recordar a reconstituição, feita pelo mestre romeno, de um enredo mítico primordial e arcaico, chamado por ele de tema mítico-ritual:

“1. Um Ente Sobrenatural mata os homens (a fim de iniciá-los). 2. Não compreendendo o sentido dessa morte iniciatória, os homens vingam-se matando-o. 3. Mais tarde, instituem cerimônias secretas relacionadas com o drama primordial e 4. O Ente Sobrenatural presencia essas cerimônias através de uma imagem ou objeto sagrado, que se supõe representarem seu corpo e sua voz.”⁹⁷

São muito ricos os comentários de Eliade sobre a trajetória do herói mítico, seu sentido iniciático e a existência de certas imagens recorrentes.

“Todos esses rituais iniciatórios envolvendo um retorno ao útero - tanto os rituais “primitivos” como os indianos - têm, evidentemente, um modelo mítico. Contudo, mais interessantes ainda do que os mitos relacionados aos ritos iniciatórios de *regressus ad uterum*, são os mitos que relatam as aventuras dos Heróis ou dos mágicos e xamãs que realizaram o *regressus* em carne e osso, e não simbolicamente. Em grande número de mitos, são ressaltados os seguintes pontos: 1) um herói sendo tragado por um monstro marinho e emergindo vitorioso depois de evadir-se do ventre do monstro; 2) a travessia iniciatória de uma *vagina dentata* ou a descida perigosa numa caverna ou greta, assemelhadas à boca ou ao útero da Mãe-Terra. Todas essas aventuras constiutem de fato provas iniciatórias, após as quais o herói vitorioso adquire um novo modo de ser.”⁹⁸

E mais

“Os monstros do abismo reencontram-se em numerosas tradições: os heróis, os iniciados, descem ao fundo do abismo a fim de afrontarem os monstros marinhos; é uma prova tipicamente iniciática. Certo, na história das religiões abundam as variantes: por vezes os dragões montam guarda em volta de um “tesouro”, imagem sensível do sagrado, da realidade absoluta; a vitória ritual (= iniciática) contra o monstro-guardião equivale à conquista da imortalidade.”⁹⁹

Falar no herói mítico, verdadeiro instrumento e *substrato* de mito, nos permitirá compreender melhor os heróis dos contos populares, sempre enfrentando e vencendo dragões, sendo aprisionados em lugares subterrâneos ou resgatando tesouros. Também esses heróis, pensando bem, podem ocupar um papel paradigmático sempre ou quase sempre representando anseios gerais, mas note-se, não no sentido do interesse e das

⁹⁶ *Mito e realidade*, p. 94.

⁹⁷ *Id. ibid.* p. 120.

⁹⁸ *Id. ibid.* p. 76.

⁹⁹ *O sagrado e o profano*, p. 145.

normas públicas históricas e contextualizadas, mas sim anseios humanos amplos com os quais todos nós, independentemente de culturas ou épocas, podemos nos identificar. Por exemplo, para um jovem enamorado, a namorada pode ser (objetivamente) alta, baixa, gorda, magra, nem tão bonita assim mas, do ponto de vista subjetivo, afetivo, parcial e analógico, será sempre e sempre uma “princesa”. Todos nós, tal e qual os heróis dos contos maravilhosos, estamos sempre, no fundo, em busca de situações que nos permitam atingir a felicidade.

Por outro viés, aventuras e situações mágicas e fantásticas, consideradas por muitos fruto de uma “fantasia” humana, na verdade o são, mas, vale lembrar, essa fantasia nem sempre é uma especulação racional e abstrata. Muitas vezes está enraizada em tentativas míticas (=arcaicas), sincréticas e intuitivas de explicar a vida e o mundo, portanto, em fatores bastante concretos, pragmáticos e definidos. O assunto será melhor discutido no decorrer do trabalho.

3.3.11 Mito, criação pessoal e criação coletiva

O processo de criação das narrativas míticas, parece-nos outro discreto mas significativo *substrato* do mito.

Nas sociedades arcaicas, como vimos, os mitos eram narrativas sagradas naturalmente contadas por “alguém”, por seres humanos, portanto recebendo marcas oriundas dessa situação: o talento e a arte do narrador; seu momento; seu estado físico e emocional; o contexto da comunidade; um certo sistema de referências compartilhadas; a influência exercida pela platéia etc. Evidentemente, por exemplo, alguns narradores eram melhores que outros, “faziam escola”, eram imitados por terem conseguido contar tal mito de uma forma mais agradável ou eficiente. Cada narrador, imitador ou não, marcava, portanto, a narrativa sagrada com sua maneira própria e particular de contar. Fatores como esses estão, sem dúvida, ligados ao processo de transformação do mito ao longo do tempo. Mais tarde, com os contadores de estórias populares, veremos isso com Zumthor e Burke, ocorrerá algo parecido. Mas voltemos aos mitos.

Vimos com Eliade que o xamã se distinguia, na comunidade, como alguém especial, com boa memória, imaginação e talento literário. Por outro lado, não cabia a ele inventar estórias mas sim transmitir, usando suas palavras, na sua versão, os acontecimentos sagrados de fato acontecidos, a “gesta dos deuses”, que periodicamente precisavam ser rememorados. Repetimos, com Eliade, que

“Os mitos registrados são sempre modificações mais ou menos sensíveis de um texto preexistente.” *

Se pensarmos em intertextualidade, de forma ampla, o “diálogo entre os muitos textos da cultura” ¹⁰⁰, constatamos que a narrativa mítica nada mais é do que o resultado de um complexo e imemorial processo de interação textual.

* C.f. p. 37.

Nunca é demais ressaltar, por outro lado, que esses enredos míticos recriados por xamãs diziam respeito, invariavelmente, aos grandes temas e assuntos do grupo, aos mistérios, às crenças e tradições consagradas, às dúvidas gerais, ao imaginário, enfim, ao sistema de valores compartilhado pela comunidade, em oposição a um discurso pessoal, autoral, original, correspondente a uma visão particular e idiossincrática da vida e do mundo.

Naturalmente, ao dirigir-se à platéia, o sacerdote recorria ao vocabulário simples e comum acessível a todos, e a recursos teatrais: uma certa entonação, um olhar dramático, gestos etc.

Os elos entre esses narradores do sagrado e os contadores de história são, em todo caso, bastante nítidos como veremos em Zumthor e Burke.

Por outro ângulo, sem adotarmos uma posição diante da questão do porta-voz da coletividade em oposição a do porta-voz auto-referente, ou seja, da autoria, dificilmente compreenderemos certas características do conto popular e também da chamada literatura infantil.

3.4 Exemplos de narrativas míticas

Como desfecho deste primeiro bloco de trabalho apresentaremos, a título ilustrativo, algumas narrativas míticas.

O universo representado por essas narrativas evidentemente é imenso e bastante complexo. Nosso objetivo aqui será propiciar uma comparação, ao nível de enredos e imagens, entre alguns desses relatos e os contos populares que serão examinados no segundo e terceiro blocos deste trabalho.

Iniciaremos com uma menção feita por Mircea Eliade em sua obra *O sagrado e o profano*, referindo-se ao fato de que as narrativas míticas, são *imitatio dei*, ou seja, contam a história das gestas divinas e servem, como já foi dito, como modelos transcendentais a serem seguidos pelo homem:

“...segundo os mitos dos paleocultivadores, o homem tornou-se no que ele é hoje - mortal, sexualizado e condenado ao trabalho - na sequência de uma morte primordial: *in illo tempore*, um Ser divino, muito freqüentemente uma Mulher ou uma Rapariga, por vezes uma Criança ou um Homem, deixou-se imolar para que pudessem brotar do seu corpo tubérculos ou árvores frutíferas. Este primeiro assassinio mudou radicalmente o modo de ser da existência humana. A imolação do ser divino inaugurou assim a necessidade de alimentação como a fatalidade da morte e, por conseqüência, a sexualidade, o único meio de assegurar a continuidade da vida. O corpo da divindade

¹⁰⁰ BARROS, Diana Pessoa e FIORIN, José Luís (Org.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo, Edusp, 1994, p. 4.

imolada transformou-se em alimentos; sua alma desceu para debaixo da Terra onde fundou o país dos mortos.”¹⁰¹

É interessante notar que muitos temas míticos parecem estar ligados a questões básicas, comuns a todos os homens, independentemente de culturas e épocas históricas, a saber: 1) a mortalidade (portanto, à busca das razões para a existência); 2) a sexualidade (de um lado, a continuidade da vida, de outro, o amor, a busca do parceiro etc.) e 3) a luta pela subsistência (de um lado, o trabalho, de outro, a busca, por exemplo, do tesouro e do poder). Fora isso, o relato acima apresenta imagens que, remetendo a enredos sagrados, parecem-nos profundamente fantásticas e mágicas: a rapariga que, num processo de *metamorfose*, transforma-se em árvore e em fruta, o país dos mortos, o exercício de uma vivência transformadora através do sacrifício etc.

Um outro comentário de Eliade merece destaque: os vínculos míticos existentes entre o sono e a morte.

“Na mitologia grega, Sono e Morte, *Hipnos e Tanatos*, são irmãos gêmeos. (...) Desde que *Hipnos* é irmão de *Tanatos*, compreende-se por que, na Grécia como na Índia e no gnosticismo, a ação do “despertar” tenha uma significação “soteriológica” (na mais ampla acepção do termo). (...) ...lembramos que a vitória obtida sobre o sono e a vigília prolongada constituem uma prova iniciatória bastante típica. Encontramo-la já nos estádios arcaicos da cultura.”¹⁰²

Com vimos, a morte iniciática, é sempre uma morte simbólica. O neófito enfrenta o teste, “perde” sua vida e a reconquista, agora amadurecido, modificado e pronto para uma nova vida. Reencontraremos imagens desse tipo nas belas adormecidas, nas personagens que lutam contra o sono e assim quebram encantos, ou conseguem passar por testes, estão metamorfoseados etc. Vale a pena ver, por exemplo, a versão do conto “Maria Gomes” recolhida por Câmara Cascudo.¹⁰³

Com os exemplos que virão a seguir, pretendemos, em todo caso, reproduzir narrativas míticas, portanto de cunho sagrado e religioso, histórias “verdadeiras”, e ao mesmo tempo ressaltar, em termos de enredos, personagens, temas, motivos, situações, imagens, espaços, ações e desfechos, sua semelhança e parentesco com inúmeros contos populares. Além disso, pretendemos mostrar, particularmente com o texto “Las series ou el druida y el niño” o complexo conteúdo mítico, abrangendo, ao mesmo tempo, explicações sobre a existência e sobre a natureza, e ainda, a importância dada ao recurso da memória (e do enigma), tema que mais tarde reaparecerá na adivinha, nas parlendas e no conto acumulativo.

¹⁰¹ Op. cit. p. 113.

¹⁰² *Mito e realidade*. p. 116.

¹⁰³ CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos Tradicionais do Brasil*, Belo Horizonte, Itatiaia, 1986, p. 65.

3.4.1 Primeira narrativa mítica

Em *A oleira ciumenta*, Lévi-Strauss reconta alguns mitos bastante interessantes para o desenvolvimento de nosso trabalho. Iniciaremos com os que se referem à origem do pássaro Engole-vento.

O primeiro é proveniente da Amazônia:

“antigamente, duas jovens sobrenaturais desceram do céu; um grande chefe e seu filho brigaram por elas. Apesar de não terem vagina, as duas moças, que também eram garças, ficaram grávidas, uma porque se tornou amante do filho do chefe, a outra por ter adormecido debaixo de uma árvore na qual o pai se tinha transformado. Esta mulher explodiu e deu à luz peixes; a outra se metamorfoseou em cigarras, libélulas e borboletas, insetos que anunciam o verão. Depois, ambas se transformaram em rochas, uma voltada para o Sol, e a outra para o rio. O filho do chefe, inconsolável, recolheu as penas brancas que sua amada tinha arrancado do próprio corpo, sujou-as de terra, vestiu-as e desapareceu. Diz-se que se transformou em urutauhi, uma espécie pequena de Engole-vento.”¹⁰⁴

3.4.2 Segunda narrativa mítica

Agora uma narrativa guarani, também sobre o Engole Vento:

“Uma filha de chefe e um rapaz se apaixonaram, mas os pais da jovem não aprovavam a união da filha (...). Um dia, a moça desapareceu. Descobriu-se que tinha fugido para as colinas refugiando-se entre animais e pássaros. Enviaram embaixadas e mais embaixadas até ela, para convencê-la a voltar, mas em vão: o desgosto a tinha tornado surda e insensível. Um feiticeiro declarou que só um grande choque poderia tirá-la daquela letargia. Anunciou-se então à heroína a falsa morte de seu amado. Ela deu um pulo e desapareceu, transformada em Engole-vento.”¹⁰⁵

3.4.3 Terceira narrativa mítica

Sobre o mesmo pássaro, o ilustre antropólogo apresenta um mito karajá:

“...certa noite, a mais velha entre duas irmãs, admirando a beleza da estrela verpertina, desejou-a. No dia seguinte, a estrela entrou em sua casa sob a forma de um velho curvado, enrugado e de cabelos brancos, e declarou estar disposto a se casar com ela. A mulher, horrorizada, rejeitou-o. Sua irmã mais nova ficou com pena e aceitou o velho como marido. No dia seguinte, descobriram que aquele corpo não passava de um invólucro, sob o qual havia um belo rapaz, ricamente paramentado, que sabia fazer crescer as plantas alimentares que os índios ainda não conheciam. A mais velha sentiu

¹⁰⁴ LÉVI-STRAUSS, Claude. *A oleira ciumenta*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 55.

¹⁰⁵ *Id. ibid.* p. 55.

ciúme da irmã por sua sorte, e sentiu vergonha de sua própria estupidez. Transformou-se então no Engole-vento, de grito desconsolado.”¹⁰⁶

3.4.4 Quarta narrativa mítica

Sobre o Engole-vento, um mito kaiapó: Nele

“...o herói é um marido malvado que trata a mulher como escrava, e proíbe-a de comer carne e de tomar água. Durante a noite, ela sente uma sede terrível. Sente vontade de aproveitar enquanto o marido dorme e ir ao lugar onde as rãs coaxam, sinal de que lá deve haver água; mas teme que o homem descubra a sua ausência. Então ela tem a idéia de se dividir em dois pedaços: o corpo ficaria ao lado do marido, e a cabeça voaria, usando os longos cabelos como asas, para matar a sede.”

Imagine-se terminar a estória aqui. Se isso fosse possível, as narrativas não teriam chegado até nós. A sedução do ouvinte formalizada numa certa estrutura narrativa é caráter importante e evidente das narrativas míticas. Continuamos

“Mas o marido acorda, percebe o truque da mulher e espalha as brasas da fogueira. A cabeça não consegue encontrar o caminho de volta para casa, agora às escuras. Voa a noite toda em busca de seu corpo, enquanto o marido o assa. Continuando a voar, transforma-se em Engole-vento.”¹⁰⁷

3.4.5 Quinta narrativa mítica

Um mito Parintintim, índios do rio Madeira, também recolhido por Lévi-Strauss:

“Um dia, um velho zomba do Engole-vento (...) por causa de sua boca enorme. O pássaro carrega-o para os ares e depois deixa-o cair. Na queda, o velho abre a boca, e o pássaro defeca dentro dela: é por isso que a boca dos velhos cheira mal.”¹⁰⁸

3.4.6 Sexta narrativa mítica

Lévi-Strauss, referindo-se a mitos Tacana que falam dos Idsetti-deha, habitantes do mundo inferior:

“Outros mitos (...) falam de um índio que (...) entrou numa toca de tatu e foi sair no outro mundo. Lá viviam os Idsetti-deha, povo de anões sem ânus que se alimentavam do cheiro de alimentos, segundo uns, ou de água, segundo outros. Para esses pequenos seres, as vespas eram índios hostis, e as lebres, onças. O visitante livrou-os dos inimigos; mas quando os Idsetti-deha viam-no defecar, sentiam-se enojados. Enviaram o homem de volta à superfície da terra, guiado por um tatu.”¹⁰⁹

3.4.7 Sétima narrativa mítica

Sobre os Coeur d’Alêne que vivem no atual estado de Idaho:

¹⁰⁶ *Id. ibid.* p. 58.

¹⁰⁷ *Id. ibid.* p. 58.

¹⁰⁸ *Id. ibid.* p. 91.

¹⁰⁹ *Id. ibid.* p. 129.

“...acreditam em uma raça de anões que vivem no meio da floresta, nas árvores, e que sobem e descem delas em grande velocidade.(...) Parecem-se com seres humanos, mas bem pequenos. Parecem ser completamente vermelhos, e muita gente acha que se vestem de vermelho.(...) As pessoas que deles se aproximam desmaiam. Às vezes, quando recuperam os sentidos, percebem que estão encostadas em uma árvore, com a cabeça para baixo e os pés para cima. Às vezes dão pela falta de peças de roupa e encontram-nas penduradas nos galhos altos. Esses anões adoram pregar peças(...) mas não roubam, não matam e nunca machucam ninguém.”¹¹⁰

3.4.8 Oitava narrativa mítica

Mencionando um mito, em sua versão do povo blackfoot, um semi-deus briga com um rochedo capaz de falar e de se mover. As versões variam: a briga se dá porque o semi-deus dá um cobertor cheio de excrementos para o rochedo, mas fica com inveja quando o vê bem lavado pelo novo dono, ou porque o semi-deus faz suas necessidades sobre o rochedo e suja-o. O rochedo não gosta de ladrões nem de pessoas sujas. E também acha que o ato de presentear não tem volta. O rochedo rola atrás do semi-deus soterrando-o.

“A vítima pede auxílio a vários animais que o rochedo vai matando um por um. (...) O último pássaro a quem recorre consegue explodir o rochedo, em geral, graças à força de seus peidos. O rochedo é reduzido a pedacinhos. Esta é, diz a versão, a origem de todas as pedras que há no mundo, atualmente.”¹¹¹

3.4.9 Nona narrativa mítica

Encontramos em Ad. E. Jensen, um mito da Indonésia, também bastante ilustrativo

“Cuenta de qué modo llegó el gallo a su aspecto vistoso.(...) Dicese que el adorno lo había llevado anteriormente un pájaro silvestre desprovisto ahora de él, el llamado “ulisale”. Al verle un día sobre un tronco de bambú, el gallo (...) carente entonces de adorno, sintió-se muy impresionado y (...) le preguntó: ¿por qué vives con tu bello ropaje aquí en la maleza y no vas a la aldea? (...) El gallo le brinda su amistad y (...) va con él a la palmera de la que beben copiosamente vino, hasta que el ulisale se emborracha. El gallo entonces le pide que le preste la cresta, su barba roja y las magníficas plumas de su cola, para mostrarse con ellas en la aldea. Promete devolverlo todo a los três días.(...) el desconfiado ulisale se deja convencer, el gallo se pone magnífico atavío y da a aquél sus ropas sin adorno. (...) el gallo baila de alegría y pregunta: ¿soy bello ahora o no? (...) Y regresando a la aldea, desde una prudente distancia, le grita el gallo al pájaro silvestre: te engané, en adelante soy yo quien va a llevar este ropaje. Entonces el ulisale lloró y llamó a una gran ave de rapiña, para que declarase la guerra a los gallos y la prosiguiera eternamente.”¹¹²

¹¹⁰ *Id. ibid.* p. 134.

¹¹¹ *Id. ibid.* p. 88.

¹¹² *Op. cit.* p. 88.

3.4.10 Décima narrativa mítica

Citando um mito tupinambá, Jensen conta que

“después de una gran sequía una pobre mujer envía a sus hijos a buscar hierbas para el sustento de la vida. Éstos se encuentran con un niño forastero, en cuya figura se oculta un ser divino. Se lanzan sobre él y lo golpean. Con lo que empiezan a llover sobre ellos batatas y otros frutos almenticios. Al detenerse los niños maravillados, el niño forastero los exhorta a que lo sigan golpeando para obtener mayor provecho. Les prohíbe contar nada a nadie. Sin embargo, la madre descubre el secreto. Planta el resto de frutos del campo que los niños han traído, y a partir de entonces ya no se vuelve a producir escasez de víveres en dicha región...”¹¹³

3.4.11 Décima primeira narrativa mítica

Jensen, reconta um mito recolhido por Tessman de uma tribo peruana:

“En los tiempos en que los mortales no conocían todavía las plantas útiles, un hombre fue con su mujer al bosque, quedando solamente una hija en la casa. En esto llegó un joven (que propiamente era un pájaro). Como la muchacha no podía satisfacer su deseo de comida, el joven-pájaro la invitó a que con un bastón le pegara en las rodillas (rótulas do joelho) con lo que empezaron a caer de éstas bananas maduras. En ocasión de visitas posteriores, el proceso se repite: la muchacha le golpea las piernas y recibe a cambio de ello todas las plantas útiles hoy existentes.”¹¹⁴

3.4. 12 Décima segunda narrativa mítica

Para encerrar essa etapa de trabalho, transcreveremos partes de uma narrativa celta recolhida por Hersart de La Villemarqué, autor mencionado por Peter Burke (op. cit. p.42), narrativa publicada na França em 1867 (segundo Burke em 1839). É uma narrativa de iniciação construída a partir do diálogo entre um druida e uma criança. Três pontos precisam ser destacados na narrativa: 1) seu caráter cosmogônico; 2) seu caráter de explicação das coisas da vida e do mundo e 3) sua valorização à memória. O texto chama-se “Las series ou el druida y el niño” e faz parte da obra *Barzaz Breiz*:¹¹⁵. Nas palavras de Villemarqué

“La obra que encabeza esta recopilación es una de las más singulares y la más antigua quizá de la poesía bretona. Es un diálogo pedagógico entre un druida y un niño, y contiene una especie de recapitulación, en doce preguntas y doce respuestas, de las

¹¹³ *Id. ibid.* p. 298

¹¹⁴ *Id. ibid.* p. 298.

¹¹⁵ VILLEMARQUÉ, Hersart de La. *El misterio celta*. Trad. Jordi Quingles. Barcelona, Biblioteca de Cuentos Maravillosos, 1986, p.71.

doctrinas drúidicas sobre el destino, la cosmogonía, la geografía, la cronología, la astronomía, la magia, la medicina y la metempsicosis... ”

Eis aqui um verdadeiro cardápio de assuntos míticos. Fala-se concomitantemente em destino, existência, ciência, magia e forças desconhecidas, como partes integrantes de um mesmo e complexo conhecimento. Estes temas, pode-se dizer, estavam inseridos, em graus diferentes, em todas as narrativas míticas. A visão racional e analítica, correspondente à ciência atual, dividiu-os em diferentes e excludentes áreas do conhecimento. Fica nítida aqui a familiaridade indissociável do mito com a ciência, com a filosofia, com a religião e com a literatura. Isso tudo será importante quando, mais adiante, examinando a literatura para crianças, falarmos em livros didáticos e livros de literatura. Continuamos:

“el alumno pide al profesor que le cante la serie de los números, desde el uno hasta el doce, para que así pueda aprenderlos. Cosa extraordinaria, la fuerza de la costumbre es tan grande en la Baja Bretaña entre la gente de campo, que las madres, sin comprenderlo, siguen enseñando a sus hijos, que no lo entienden mejor que ellas, el canto misterioso y sagrado que enseñaban los druidas a sus antepasados. Las dificultades que este canto presenta son tales, que no me atrevo a preciarme de haber acertado siempre plenamente, bien en mi traducción, bien en las explicaciones que siguen a la obra. Esta es particularmente popular en Cornualles, donde se la oí cantar por primera vez a un joven campesino de la parroquia de Nizon.”¹¹⁶

EL DRUIDA

— Despacito, buen hijo del druida; contéstame, despacito, ¿qué quieres que te cante?

EL NIÑO

— Cántame la serie del número uno, hasta que hoy la aprenda yo.

EL DRUIDA

— No hay serie del número uno: la Necesidad única, el Obito, padre del Dolor; nada antes, nada más.

Despacito, buen hijo del druida; contéstame, ¿qué quieres que te cante?

EL NIÑO

— Cántame la serie del número dos, hasta que hoy la aprenda yo.

EL DRUIDA

— Dos bueyes uncidos a un caparazón. Ellos tiran, van a expirar; ¡Que maravilla! No hay serie del número uno: la Necesidad única, el Obito, padre del Dolor; nada antes, nada más.

Despacito, buen hijo del druida, ¿qué te cantaré yo?

EL NIÑO

— Cántame la serie del número três, etc.

EL DRUIDA

¹¹⁶ Op. cit. p. 71.

—Tres partes en el mundo hay, três comienzos y três fines, tanto para el hombre come para el roble. Três reinos de Merlin, llenos de frutas de ore, de flores brillantes y de pequeños que ríen.

Dos bueyes uncidos a un caparazón, etc.

La Necesidad única, etc.

Despacito, buen hijo, etc. ¿Qué te cantaré yo? (...)

EL NIÑO

—Cántame la serie del número siete etc.

EL DRUIDA

—Siete soles y siete lunas; siete planetas, comprendida la Gallina. Siete elementos con la harina del aire (los átomos).

Seis niños de cera, etc.

Cinco zonas terrestres, etc.

Cuatro piedras de afilar, etc.

Tres partes en el mundo, etc.

Dos bueyes, etc.

La Necesidad única, etc.

Despacito, buen hijo... ¿Qué te cantaré yo? (...)

EL NIÑO

—Cántame la serie del número doce, hasta que hoy la aprenda yo.

EL DRUIDA

—Doce meses y doce signos* ; el penúltimo, Sagitario, dispara su flecha de un dardo provista. Los doce signos están en guerra. La buena Vaca, la Vaca Negra que lleva una estrella blanca en la frente, sale del Bosque de los Despojos. En su pecho lleva el dardo de la flecha; la sangre le corre a mares. Ella muge, con la cabeza levantada. Suena la trompa. Fuego y trueno; lluvia y viento. Trueno y fuego; nada. Nada más, ni serie alguna.

Once sacerdotes armados, etc.

Diez navíos enemigos, etc.

Nueve manitas blancas, etc.

Ocho vientos, etc.

Siete soles, etc.

Seis niños de cera, etc.

Cinco zonas terrestres, etc.

Cuatro piedras de afilar, etc.

Tres partes en el mundo, etc.

Dos bueyes, etc.

No hay serie del número uno: la Necesidad única; el Obito, padre del Dolor. Nada antes, nada más.

Concluindo, inúmeros temas, enredos, motivos e imagens míticas podem, a nosso ver, ser associados às narrativas populares, pelo menos se levamos em consideração a amostra reunida acima: aventuras de heróis paradigmáticos; *metamorfoses* de todos os tipos; inúmeras personificações; enredos como o do casal jovem que tem seu

* Segundo o autor, o Zodíaco.

relacionamento impedido e cujo desfecho lembra, por. ex. Romeu e Julieta (!); belos rapazes transformados em velhos ou pássaros; sentimentos humanos como ciúme, paixão, orgulho, vaidade, possessão, vingança, desprezo etc.; a imagens como a da mulher que divide o corpo em duas partes (lembremos da versão de “A princesa de Bambuluá”, recolhida por Câmara Cascudo); o humor e riso (por ex., na explicação do porquê os velhos têm mau hálito); anões que vivem no fundo da terra, para quem os coelhos equivalem a onças; países exóticos onde vivem anões sem ânus que se alimentam de fumaça; o ardil e a astúcia; enredos onde o herói recebe ajuda de diversos animais; filhas que ficam sózinhas em casa e enfrentam testes, recursos que remem às adivinhas e ao conto acumulativo, fórmulas do tipo “era uma vez”; entre outros exemplos.

Em que pese o assunto ser complexo e extremamente amplo, gostaríamos de fazer uma conjectura sobre certos enredos e imagens míticas. Elas parecem constituir, como vimos, explicações intuitivas e baseadas no pensamento sintético (operando com modelos reduzidos; oposto ao pensamento analítico) para certos fenômenos naturais e bastante comuns: nascimento, morte, fecundação, sexualidade, doenças, dor física, noite e dia, marés, sentimentos como a paixão, o egoísmo e o ciúme, idiosincrasias, a loucura, anomalias, deformações físicas etc. Esses fatores, entre outros, poderiam, a nosso ver, ser encarados como verdadeiros mananciais de imagens, explicações e enredos míticos.

Voltaremos a este assunto quando falarmos da fantasia.

Gostaríamos de encerrar este bloco do trabalho com as palavras de Jensen:

“La necesidad de dirigir la atención, en una ocasión adecuada, *sobre los contenidos de la vida reconocidos como importantes, de conferirles “expresión”* (o grifo é nosso), esto es, de “representarlos” como algo diferente, no es sólo el elemento agente en la creación de los cultos - como en todos los procesos creadores -, sino al propio tiempo un motivo esencial de su conservación, en cuanto práctica repetida regularmente. Todo ceremonial y todo acto solemne viven de ello. (...)”¹¹⁷

Eis, portanto, um aspecto essencial das narrativas míticas que particularmente nos interessa: sua função de expressar, criar enredos e especular a partir de conteúdos concretos relativos à existência humana, suas dúvidas e perplexidades. Esses conteúdos, a nosso ver, poderiam ser sintetizados nas palavras de Eliade ao descrever o homem como um ser mortal, sexualizado e condenado ao trabalho*.

A conservação dessas narrativas ao longo dos séculos, modificadas ou não, pouco importa, deus-se, a nosso ver, justamente pelo fato delas (ao lado de suas fascinantes imagens e aspectos formais) serem, em suma, expressão de tais conteúdos.

¹¹⁷ Op. cit. p.57.

* A mesma síntese da existência é descrita por Jensen: “la vida terrenal mortal, (...) la facultad de reproducción, la necesidad de alimentos...” (C.f. p.111)

4. Considerações sobre o conto popular

O que impede que aquele que ri diga a verdade?

Horácio¹¹⁸

Neste segundo bloco, pretendemos identificar alguns dos elos existentes entre as narrativas míticas e o conto popular.

Falaremos também no processo de *dessacralização*, que provavelmente transformou essas narrativas inicialmente sagradas, ou partes delas, em estórias profanas contadas pelo povo.

Adotaremos, ainda, uma posição diante dos conceitos de “popular” e de “conto popular”.

O fundamental neste momento do trabalho será identificar, tal como fizemos com as narrativas míticas, uma série de características, que chamaremos novamente de *substratos*, e que, na verdade, constituiriam, entre outros, os conteúdos significativos, os aspectos primordiais, certos ingredientes exclusivos e peculiares ao conto popular. Para isso, as idéias, principalmente, de Mikhail Bakhtin, André Jolles e Paul Zumthor, em seus pontos de convergência, nos serão de grande valia.

4.1 Elos entre mito e conto

Os desafios impostos pelo estudo das tradições arcaicas do homem, apontados claramente por estudiosos como Burke e Zumthor, são imensos e, num certo sentido, intransponíveis. A não existência de escrita nos contextos onde essas culturas floresceram é, com certeza, uma das maiores dificuldades. Sem documentação, restou aos etnógrafos e estudiosos do assunto 1) interpretar fragmentos de objetos, migalhas e marcas sobreviventes de um passado remoto; 2) analisar narrativas e descrições, nem sempre precisas, feitas por antigos historiadores e escritores; e 3) estudar os povos ágrafos de um passado recente, portanto já descritos por antropólogos, ou ainda hoje existentes, tentando fazer extrapolações e identificar sistemas homólogos. Nas palavras de Hilário Franco Júnior:

“...o estudioso só tem acesso à mitologia da sociedade estudada no caso daquelas chamadas ‘primítivas contemporâneas’. Em relação às do passado, o acesso ao material mítico dá-se de duas formas. Ou através de registros literários e artísticos que selecionam e petrificam as variadas e dinâmicas narrativas míticas, ou através de fragmentos reunidos pelo folclore.”¹¹⁹

¹¹⁸ Op. cit. *A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, p.86.

¹¹⁹ Op. cit. p. 41.

Como, nesta etapa, pretendemos examinar os possíveis vínculos existentes entre as narrativas míticas e o conto popular, estaremos andando sobre um terreno bastante impalpável.

Ainda no século passado, Ottfrid Mueller, um dos pioneiros da mitologia científica, citado por Adolfo Coelho, apud Ernesto Veiga de Oliveira, a propósito das relações entre conto popular e mito, alertava que

“não podemos admitir uma origem única para os contos, por exemplo, a origem mítica, considerando o conto e o mito como dois produtos *radicalmente* diversos, embora no conto entrem muitas vezes elementos míticos.”¹²⁰

Não há como negar, entretanto, os vínculos profundos que praticamente impedem que se consiga separar mito de literatura, pelo menos em grandes linhas.

Para Walter Burkert, mitos simplesmente

“são (...) narrativas tradicionais. Nessa medida, a mitologia é um domínio parcelar da investigação geral sobre a narrativa. (...) Um mito pode ser contado como um conto (*Märchen*), mas, no entanto, diferencia-se dele pelo facto de, normalmente, não ser contado por si mesmo (...); o mito coincide, em grande parte, com a lenda (*Sagen*) e contudo é duvidoso se é possível extrair dele “um núcleo histórico”.¹²¹

É possível antever, com essas palavras, as dificuldades de tentar-se separar, com exatidão, mito e conto, e, ainda, constatar a existência de diferentes formas que se confundem: mito, conto, lenda e saga, por exemplo. Continuamos com Burkert:

“As narrativas de per si mal respeitam as fronteiras traçadas pela teoria e aparecem alternadamente como mitos “autênticos”, como contos (*Märchen*), sagas (*Sagen*), lendas ou contos burlescos, e contudo, mesmo nessa forma, são extremamente significativos. Por isso se recomenda que não se procure a especificidade do mito no conteúdo mas na função. (...) ... o mito é narrativa aplicada (...), narrativa como verbalização dos dados complexos, supra-individuais, colectivamente importantes. Neste sentido, o mito é fundamental (...) como “carta fundação” de instituições, expliação de rituais, precedente para aforismos mágicos (...) e sobretudo como orientação que mostra o caminho neste mundo ou no além. O mito (...) nunca existe “puro” em si, mas tem por alvo a realidade; o mito é simultaneamente uma metáfora ao nível da narração. A seriedade e dignidade do mito procedem desta “aplicação”: um complexo de narrativas tradicionais proporciona um meio primário de concatenar experiência e projecto da realidade e de o exprimir em palavras, de o comunicar e dominar, de ligar o presente ao passado e simultaneamente de canalizar as expectativas do futuro. Mito é “saber por histórias”... (c.f. Wilhelm Schapp, 1976).”¹²²

¹²⁰ COELHO, Adolfo. *Contos populares portugueses*. Lisboa, Dom Quixote, 1985, p. 28.

¹²¹ BURKERT, Walter. *Mito e Mitologia*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Edições 70, 1991, p. 17.

¹²² *Id. ibid.* p. 20.

Por que salientar, mais uma vez, as características da narrativa mítica de ser, entre outras coisas, verbalização de dados supra-individuais, coletivamente importantes; ser precedente de aforismos mágicos e orientação que mostra o caminho neste mundo? Acreditamos que esses traços, agora sem o caráter religioso, reaparecerão e darão sentido, serão *substratos*, de numerosos contos populares. Muitos deles também abordam temas humanos gerais ligados à construção de um sentido para a existência e acolhem a magia e ação de forças sobrenaturais ou desconhecidas. Esses mesmos pontos, a nosso ver, marcam presença em inúmeras obras da chamada literatura infantil.

Ainda no século passado, os irmãos Grimm, apud Ernesto Veiga de Oliveira, afirmavam que

“... são comuns os restos de uma crença que remonta a remotas eras e se exprime na representação formal de coisas supra-sensíveis. Esse elemento mítico é como os pequenos fragmentos de uma pedra preciosa esmigalhada que estão espalhados num solo coberto de fortes ervas com as suas flores, e que a vista perspicaz descobre. A sua significação, por mais obscurecida que esteja, é ainda sentida, e dá ao conto o seu conteúdo, satis fazendo ao mesmo tempo o amor natural pelo maravilhoso. Nunca ele é um puro jogo de cores e uma vã palavra.”¹²³

Para Vladimir Propp em *Las raices historicas del cuento*

“...se ve claramente que los ritos, los mitos, las formas de la mentalidad primitiva y algunas instituciones sociales son consideradas por mí como formaciones anteriores al cuento y que piens o que es posible explicar el cuento por medio de ellas.”¹²⁴

Prefaciando *Os Romances da Távola Redonda* de Chrétien de Troyes, Jean-Pierre Foucher considera que a literatura gaulesa mais antiga nos oferece

“...as primeiras grandes imagens épicas do herói. Elas surgem no *Livre d'Aneurin*, no *Livre de Taliésin*, no *Livre noir da Carmarthen*. De obra em obra e de século em século, essas imagens transformam-se e se enriquecem. Fica patente já na origem que a tradição épica, simultaneamente histórica e lendária, deriva de representações míticas. Tornando fabuloso, o herói (Artur) descende de um pai que não o é menos: Uterpendragon (Uter-cabeça-de-dragão) é um personagem mitológico que se designa como “Rei das trevas, mistério velado, grande ordenador da guerra.” Por causa de suas façanhas é cognominado “Milagre da espada”. Ele dizima os exércitos. Arrasa os castelos. Seu escudo é o arco-íris.”¹²⁵

E mais adiante:

¹²³ *Contos populares portugueses*. p. 18.

¹²⁴ PROPP, Vladimir. *Las raices historicas del cuento*. 4ª ed. Trad. José Amancibia. Madrid, Fundamentos, 1974, p. 41.

¹²⁵ TROYES, Chrétien. *Romances da Távola Redonda*. Trad. Rosemary C. Abilio. São Paulo, Martins Fontes, 1991, p. 13.

“Assim, a lembrança sempre muito presente do Artur histórico, enaltecido pela imaginação heróica, logo deu origem ao Artur mitológico, que cinco a seis séculos depois iria inspirar os primeiros romances franceses. Em um movimento inverso, por volta do século IX, a sabedoria bárdica iria humanizar a figura mitológica do rei Artur e mesmo substituir o Artur histórico por um Artur bárdico humano, bem humano, de quem os romancistas futuros deveriam preservar muitos traços.”¹²⁶

As palavras de Foucher nos interessam tanto por confirmar os elos entre mito e conto popular (e também toda a literatura, autoral e elaborada artisticamente, seguindo o pensamento de Jolles), como por demonstrar a passagem, a *dessacralização*, do herói mítico, carregado de conteúdo religioso, para o herói popular.

Estudando os elos entre os mitos nórdicos coletados por Snorri Sturluson, no século XII, e as sagas recontadas na mesma época por Saxo, o *Grammaticus*, Georges Dumézil, em *Do Mito ao Romance*, após afirmar que “é toda uma mitologia arcaica, mais arcaica em vários pontos do que a mitologia védica, que foi transposta para personagens e ações épicas.”¹²⁷, explica mais adiante:

“...fiz (...) uma comparação anatômica do mito transmitido por Snorri e do romance utilizado por Saxo. Os trechos homólogos foram sobrepostos, mostrando aqui e ali uma sequência idêntica, um mesmo fio condutor, de modo que o romance se interpreta como uma estrutura literária derivada da estrutura religiosa do mito.”¹²⁸

E ainda:

“O problema é, no fundo, o mesmo que expus em 1942, quando propus que se visse na lenda romana do jovem Horácio a transposição romanesca de um mito de iniciação ou de promoção guerreira que as lendas irlandesas e indianas permitem reconstruir à luz de práticas observadas através do mundo pelos etnógrafos. Tratei de enfatizar não só a homologia do organismo inicial e do organismo terminal do mito indo-europeu e da narrativa de Tito Lívio, mas também o que permitiu, fisiologicamente, substituir um roteiro todo em gestas, regido pelos usos imemoriais da sociedade, por uma trama individual e passional.”¹²⁹

São evidências da existência de vestígios míticos nas lendas e, portanto, no conto popular.

Num conciso e esclarecedor ensaio “Como eles morrem” em *Atualidade do Mito*, Claude Lévi-Strauss demonstra como um mito *Salish*, povo norte americano, transformou-se com os *Athapaskan*, foi contado pelos *Chilcotin*, depois pelos *Carrier* e ainda pelos *Tsimshian*, povos vizinhos dos *Salish*. Julgamos importante este depoimento,

¹²⁶ *Id. ibid.* p. 13.

¹²⁷ DUMÉZIL, Georges. *Do mito ao romance*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo, Martins Fontes, 1992, p. 3.

¹²⁸ *Id. ibid.* p. 149.

¹²⁹ *Id. ibid.* p. 150.

por ele esclarecer como ocorre o processo de resignificação, a *dessacralização*, a perda de conteúdo sagrado e o surgimento de outras formas narrativas a partir do mito e vice versa, pois, como veremos, o inverso também pode ocorrer. Há aqui um exemplo prático de como o mito pode ser transformado numa lenda, num episódio da história e num conto. Vale a pena seguir as palavras de Lévi-Strauss:

“Se portanto, ao passar dos Chilcotin aos Carrier, um mito de origem salish transforma-se em conto romanesco depois de ter-se previamente invertido como mito ao atravessar o limiar linguístico e cultural que separa os Salish dos Athpaskan, ele sofre, na passagem de um outro limiar, uma transformação diferente, desta vez da ordem da tradição lendária, para fundamentar certas modalidades de um sistema ancestral. Num caso, ele se inclina para o lado do romance, no outro para um lado que sem dúvida não é história, mas pretende ser.”¹³⁰

E mais:

“Assim, um mito que se transforma ao passar de tribo em tribo, finalmente se extenua sem no entanto desaparecer. Duas vias permanecem ainda livres: a da elaboração romanesca, e a do reemprego para fins de legitimação histórica. Por seu turno, essa história pode ser de dois tipos: retrospectiva, para fundamentar uma ordem tradicional sobre um longínquo passado; ou prospectiva, para fazer deste passado um futuro que começa a se desenhar.”¹³¹

Em outras palavras, partiriam do mito, no mínimo, duas vertentes: uma, resquício da “verdade” sagrada mítica, pretende fazer História (= Ciência); outra, remete à Literatura (= Arte).

Estudaremos com mais vagar, logo adiante, esse processo, chamado por nós a partir de Eliade e outros, de *dessacralização*, através do qual o mito acaba sendo transformado em outras formas de conhecimento.

Concluindo, parece-nos, portanto, bastante aceitável, partir do princípio, fundamento e condição *sine qua non* de nossa pesquisa e argumentos, de que numerosos contos, entre outras formas populares como as sagas, as lendas, as adivinhas etc., podem ser considerados descendentes diretos das narrativas míticas.

As implicações deste pressuposto são, como veremos, inúmeras e nos auxiliarão a compreender melhor a chamada literatura infantil.

4.2 O processo de *dessacralização*

Antes de abordar os contos populares propriamente ditos, buscando sua conceituação enquanto forma literária e sua, por assim dizer, carga significativa (o conjunto de

¹³⁰ LUCCIONI, Gennie e outros. *Atualidade do Mito*. Trad. Carlos Arthur R. do Nascimento. São Paulo, Duas Cidades, 1977, p. 101.

¹³¹ *Id. ibid.* p. 103.

concepções onde o conto estaria enraizado), aprofundaremos a questão da *dessacralização*. Partimos do princípio, como dissemos, de que as narrativas míticas e religiosas produzidas pelos povos arcaicos, com o passar do tempo foram perdendo ou modificando seu conteúdo sagrado, transformando-se, na terminologia de André Jolles, em “formas simples”, ou seja, formas ainda não elaboradas artisticamente por um determinado autor, portanto versões e não formas fixas - contos, sagas, lendas ou lendas, sagas, ditados, frases feitas, anedotas, adivinhas etc.- transmitidas oralmente através dos tempos. Nas palavras de Hilário Franco Júnior:

“Como todo conhecimento, o mito é desgastado pela história, pelas transformações do enquadramento cultural do qual ele tinha sido ao mesmo tempo síntese e matriz. Nesse momento, ele perde sua eficácia simbólica, esgota-se como manancial de especulações e guia de condutas e subsiste apenas como tema literário e artístico utilizado livremente por estar, a partir de então, mais no domínio da individualidade do que no da coletividade.”¹³²

Um dos aspectos mais importantes do fenômeno da *dessacralização* é, ao que parece, aquele que aponta para um processo que caminha do pensamento concreto (subjetivo, sintético etc.) para o abstrato (objetivo, analítico etc.).

Vimos anteriormente com Cassirer, Jensen e Lévi-Strauss que o homem arcaico, ao mesmo tempo que utilizava os mesmos procedimentos racionais de classificação e sistematização conhecidos pelo homem “civilizado”, tinha uma percepção da realidade baseada na síntese (em oposição à análise), na impressão, no sentimento, na corporalidade, na intuição, na analogia e na subjetividade, uma visão da natureza “nem teórica nem simplesmente prática: *simpática*.”

Ao longo dos séculos, ao que parece e em linhas gerais, esse modo sincrético de se aproximar da realidade foi se modificando.

Max Planck, apud Ad. E. Jensen, caracterizou a visão da realidade racional, “civilizada”, a visão que priorizamos, através da *mensuração*. Segundo ele, à ciência, em princípio, só interessa o que realmente pode ser verificado e medido.

“Otros aspectos de la misma realidad, a la que el hombre ha de enfrentarse - como, por ejemplo, que cae dentro del concepto de la belleza -, quedan fuera por completo de la consideración con semejante definición de la realidad física, porque la belleza no se deja medir.”¹³³

Lévi-Strauss refere-se a sistemas de classificação adotado por certos povos “primitivos”, baseados nas formas e nos aspectos estéticos. Por este critério, determinado peixe, determinada fruta e determinada semente ou pedra fariam, por exemplo, parte “lógicamente” de uma mesma categoria natural por apresentarem semelhança física. Essa

¹³² Op. cit. p. 40.

¹³³ Op. cit. p. 42.

seria, tipicamente, uma forma de classificar e sistematizar baseada na síntese e na intuição.

A eficiência ou não dessa concepção científica, é assunto que extrapola em muito os limites de nossa pesquisa. Vale a pena lembrar, no entanto, que o conhecimento científico é periodicamente atualizado. Princípios considerados axiomáticos são abandonados e substituídos freqüentemente. Estudiosos como Darwin (a evolução das espécies), Freud (estudos sobre a sexualidade infantil, por exemplo), Plank (a física quântica- o princípio da indeterminação) e Einstein (a teoria da relatividade), para citar apenas alguns, destruíram com suas idéias paradigmas historicamente consagrados.

A analogia entre mito e ciência, em todo caso, é grande. Nas palavras de Jensen

“Sin embargo, una voluntad de influir sobre el mundo presupone el conocimiento del mismo. Y este conocimiento fue en la historia primitiva de la humanidad predominantemente religioso. La magia se relaciona con el concepto religioso del mundo como la fisica aplicada con la investigación de los fundamentos...”¹³⁴

O autor fala em magia, na crença nas forças do mau-olhado e em certas associações inusitadas mas lógicas como a de comer carne de veado com o intuito de correr com mais rapidez¹³⁵. Lembra, por outro lado, da eficiência comprovada de inúmeros remédios “naturais”, inclusive os venenos, de cuja potência nem os mais ardorosos céticos racionalistas costumam duvidar¹³⁶. Chegar a uma classificação eficiente de venenos, como é o caso, exigiu, evidentemente, uma metodologia objetiva e eficaz.

Jensen, em resumo, afirma que a visão espiritual das coisas e do mundo fez o primitivo classificar a ação das plantas por um caminho que hoje simplesmente desconhecemos.¹³⁷

Lembramos Lévi-Strauss, em *A oleira ciumenta*:

“Assim se confirma mais uma vez que as especulações míticas, extravagantes à primeira vista, estão baseadas em conhecimentos zoológicos e botânicos bastante sólidos. Os homens não teriam podido adquiri-los se não tivessem desde sempre sentido uma enorme curiosidade pelos seres e pelas coisas que os cercam. mas o pensamento mítico vai além dessas observações. Tira inferências não validadas pela experiência, mas que satis fazem a imaginação e a reflexão.”¹³⁸

É possível afirmar, em todo caso, que uma série de aspectos importantes da vida humana podem ser enquadrados como não mensuráveis: a paixão; os afetos; o prazer; os sonhos; a alegria e a tristeza; a felicidade; a angústia; os limites entre razão e loucura ou entre o caos e a ordem; o “gosto” individual de cada um; a dor física; a fome; a força de

¹³⁴ Op. cit. p. 276.

¹³⁵ Id. *ibid.* p. 309.

¹³⁶ Id. *ibid.* p. 358.

¹³⁷ Op. cit. p. 359.

¹³⁸ Op. cit. p. 120.

vontade; o desânimo, a morte etc., temas impalpáveis mas de importância central no âmbito particular, concreto e cotidiano de nossas vidas. O próprio uso da linguagem e a necessidade humana de simbolização são assuntos onde não cabe a mensuração.

Segundo Jensen, Planck, discutindo o caminho histórico percorrido pelo conhecimento

“Ve la dificultad de un conocimiento correcto de la realidad en la incapacidad de la humanidad primitiva de separarse de la realidad que trata de conocer. En un lento proceso histórico, dice, se ha realizado más y más esta

separación - o sea, la desantropomorfización - y se ha abierto paso, con ello, a un conocimiento objetivo. Ahora bien, sin duda alguna el conocimiento puramente científico - y en particular el de las ciencias naturales - con respecto a un determinado aspecto de la realidad ha producido en esta forma resultados sorprendentes, por los que la cultura occidental se distingue muy esencialmente de las etapas anteriores de la historia de la humanidad.”¹³⁹

Esse “conhecimento objetivo” citado por Planck deve, evidentemente, ser visto com ressalvas. Nosso planeta está inserido num contexto de bilhões de estrelas e corpos celestes ainda praticamente desconhecido. Dados sobre o funcionamento do cérebro, sobre os elementos constituintes da matéria, sobre onde e como, afinal, surgiu a vida, entre inúmeros outros, estão longe de ser dominados. O que existe, de fato, são tentativas de compreender o homem, a vida e o Universo. Vale a pena lembrar as palavras de P. J. Stahl:

“a ciência explica o relógio, mas ainda não conseguiu explicar o relojoeiro.”¹⁴⁰

O processo de separação da realidade mencionado por Planck pressupõe, em todo caso, um estado de *solidariedade da vida*, portanto coletivo e vinculado à noções como síntese, essência e todo, que separa-se, decompõe-se e individualiza-se passando a vincular-se a noções como análise, fenômeno e autonomia; implica também um ponto de vista sintético e subjetivo que vai se tornando analítico e objetivo, ingredientes opostos e centrais para a compreensão do processo de *dessacralização*.

Ainda Jensen, comentando Planck:

“Es obvio que la fisica moderna ya no comparte dicho optimismo. En aquella visión ideal futura creyó Planck poder eliminar por completo el hecho de que en última instancia todas las mediciones pasan por los sentidos humanos.”¹⁴¹

Falando sobre o processo que parte do concreto rumo ao abstrato, diz Max Planck:

¹³⁹ Op. cit. p. 43.

¹⁴⁰ PERRAULT, Charles. *Contos*. Trad. Regina Junqueira, Belo Horizonte, Itatiaia, 1985, p. 21.

¹⁴¹ Op. cit. p. 44.

“El camino histórico del conocimiento intelectual va indudablemente de lo intuitivo concretamente a la abstracción: es el de la desantropomorfización.”¹⁴²

Lembremos de Denny e o conceito de descontextualização: a separação de uma unidade de pensamento de seu contexto.

Jensen aprofunda a questão descrevendo os mecanismos mentais arcaicos e sua transformação rumo à abstração. Menciona povos antiquíssimos que ainda não recorriam à utilização dos astros como referência para sua orientação, utilizando-se de meios imediatos - rios, montanhas, árvores - portanto à percepção concreta e contextual, para sua localização. Povos de culturas mais jovens entretanto

“...han llegado ya al conocimiento abstracto de que el Sol no pertenece al ámbito vital inmediato del hombre, sino que su curso tiene lugar a tal distancia, que su posición designa en cada caso, una dirección fija, independientemente de en qué punto del vasto medio ambiente se encuentre el individuo. Lo que no corresponde en modo alguno a la intuición concreta, y sólo puede ‘conocerse’. A partir de aquí, dicho conocimiento hubo de transmitir-se, lo mismo que todo “saber”, sin vacío alguno, o sea que perteneció a los contenidos de una cultura que se transmiten aprendiendo. Por consiguiente, también los pueblos primitivos han “progresado”, con su “pensar correcto”, hasta nuevos conocimientos intelectuales. Por lo que se refiere a la extrañeza con que se nos presentan algunos de sus conocimientos, ésta no proviene de la diversidad y de la mentalidad, sino que nos muestra resultados del pensamiento que se apoyan en mayor grado en la intuición y que se distinguen en toda época cultural de la precedente, siempre por el mismo rasgo característico del “avanzar” hacia la abstracción.”¹⁴³

Optamos, mais uma vez, pela citação longa por julgarmos as palavras de Jensen sintetizadoras dos vários temas levantados em torno da questão da dessacralização, principalmente no que diz respeito à forma como se constrói o processo de abstração.

O que nos interessa é fixar as seguintes observações e indagações sobre o assunto:

1) Ao que tudo indica, as narrativas sagradas, com o passar do tempo, transformaram-se em narrativas isentas de caráter religioso. O mito apresenta, por outro lado, entre outros, um caráter de iniciação aos mistérios do Cosmo, explica como as coisas foram originadas, pressupõe forças transumanas e desconhecidas, apresenta as regras que regem a vida e o mundo, estipula as formas de comportamento e explicações sobre o significado da existência e da natureza. Numa simplificação, isso se dá através da apresentação dos percursos, as gestas, vividos pelos deuses. Em que se transformaram ou como aparecem, em outras formas narrativas, os contos populares entre elas, essas imagens e enredos da sacralidade arcaica?

¹⁴² *Id. ibid.* p. 46.

¹⁴³ *Id. ibid.* p. 48.

Vale a pena assinalar o que nos ensina Vladimir Propp:

“El rito, nascido como um medio de lucha contra la natureza, con el paso del tiempo, cuando se han hallado métodos racionales para luchar contra la natureza y actuar sobre ella, no muere, sino que cambia de sentido.”¹⁴⁴

2) Ao que parece, o processo de *dessacralização* caminha do concreto - ligado à visão sintética, empírica, factual, corporal, afetiva, intuitiva e subjetiva da natureza, ao abstrato - ligado à visão analítica, aos princípios e categorias abstratas, ao processo de racionalização e teorização da realidade.

3) Sem dúvida, essas imagens e enredos sobreviveram, desvirtuados, reconstruídos em outras bases, pouco importa, graças à sua qualidade “literária” e lúdica capaz de seduzir, emocionar e distrair, como também, a nosso ver, por remeterem, quase que invariavelmente, a questões e temas concretos, enraizados na existência humana também concreta.

4.3 O conto popular

Chegou o momento de definir melhor o conto popular, um dos elementos básicos de todo o raciocínio desenvolvido ao longo de nossa pesquisa.

As expressões orais populares, a “literatura popular”, no que diz respeito às suas formas e temáticas, têm merecido inúmeros estudos importantes ao longo do tempo. Citaríamos, por exemplo, os trabalhos de André Jolles que, em *Formas Simples*, chama de simples aquelas formas ligadas às expressões da cultura popular, sem autoria definida, elaboradas oralmente, de contador em contador de estórias, de versão em versão, a partir de um método intuitivo semelhante à *bricolage* descrita por Lévi-Strauss, em oposição às formas *artísticas*, criadas por um determinado autor, portanto comprometidas com uma linguagem pessoal, elaboradas artisticamente, possuidoras de uma forma definida e única construída a partir da linguagem escrita, obedecendo, em geral, à determinados cânones. Jolles divide as primeiras, as que nos interessam no momento, em legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto e chiste.

Vladimir Propp, em sua obra *Morfologia do conto maravilhoso*, elaborou, por outro lado, importante análise do conto maravilhoso, vinculando suas origens tanto ao mito quanto aos contextos sócio-econômicos e definindo certas estruturas mínimas, 31 especificamente, chamadas por ele de *funções*, dentro das quais todos os contos se encaixariam. Não utilizaremos estas idéias de Propp em nossa pesquisa, apesar da importância deste trabalho, no qual, pela primeira vez dentro dos estudos da teoria

¹⁴⁴ Op. cit. p.28

literária, tentou-se identificar e definir estruturas mínimas de um determinado gênero literário, abrindo com isso um imenso campo de estudos. É preciso esclarecer que nosso interesse não remete para a determinação de eventuais, e sempre discutíveis, estruturas mínimas*, mas sim para, precisamente, duas questões temáticas e formais. Há em todas essas formas *simples*, contos, lendas, anedotas etc, certos pontos comuns muito nítidos e indiscutíveis:

- 1) todas estão profunda e indissociavelmente marcadas pela expressão oral; e
- 2) todas estão impregnadas por um certo “espírito” popular de origens remotas.

Já vimos isso em parte, estudando os *substratos* do mito. Mais adiante, identificaremos, principalmente com Zumthor e Burke (e também Bakhtin), alguns traços da oralidade; e com Bakhtin, Burke e Zumthor (mas também Ariès), certas características desse “espírito” popular.

No momento, tentaremos, rapidamente, localizar e caracterizar o “conto”, dentro das diversas expressões “literárias” orais.

Michele Simonsen define o conto popular¹⁴⁵, muito genericamente, como aquele que “se diz e se transmite oralmente.” Identifica, a seguir, os seguintes gêneros narrativos populares: o mito, a gesta (ou saga), a lenda (ou legenda), o conto propriamente dito e a anedota. Vamos transcrever a tabela proposta pelo autor, diferenciando estes gêneros:

	atitude	forma	protagonistas	função social
Mito	verdade	poesia	divindades, heróis	rito
	verdade	poesia linhagem	seres humanos, clã, divertimento	política
Lenda	verdade	prosa	divindades, seres sobrenaturais, santos, seres humanos	lição moral, sapiencial
Conto	ficção	prosa/ fórmulas rimadas	seres humanos, seres sobrenaturais, animais	divertimento
Anedota	verdade	prosa	seres humanos	informação/ divertimento

* Mesmo levando em conta a existência evidente de inúmeros motivos e imagens recorrentes no conto, a fixação em exatas e excludentes estruturas mínimas (= funções), parece-nos, pelo menos para os contornos de nossa pesquisa, uma postura desnecessária.

¹⁴⁵ SIMONSEN, Michele. *O conto popular*. Trad. Luís Cláudio de Castro e Costa. São Paulo, Martins Fontes, 1987, p.6.

Para Simonsen, o conto, entre os principais gêneros narrativos populares, seria o único a se apresentar como relato de um acontecimento fictício e tendo como finalidade precípua o divertimento (ou o “motivo estético” e não utilitário, nas palavras de Harold Osborne) ¹⁴⁶. Nos demais gêneros narrativos populares, os temas apresentam sempre um cunho de “verdade”, ou seja, são tidos, por princípio, como verdadeiros, como fatos que ocorreram mesmo, algum dia, na realidade.

São apontados por inúmeros estudiosos os vínculos com os fatos na gesta (ou saga), forma que se caracteriza por descrever as lutas e peripécias dos heróis do povo; e na lenda, estória que tenta reconstituir feitos exemplares acontecidos no passado. Ambas as formas, mesmo que fictícias, pretendem pertencer à História e reconstituir fatos que realmente ocorreram há muito tempo.

Já o conto popular * , na descrição de Simonsen, confirmada por Jolles, remeteria necessariamente à ficção. É sempre uma estória inventada, que não ocorreu mas poderia ter ocorrido, e que pretende divertir o ouvinte.

Ora, a ficcionalidade, é, exatamente, uma das condições essenciais do objeto literário, pelo menos da maneira como ele é visto em nossos dias. Quanto aos seus eventuais vínculos com a realidade, vale recordar Wellek e Warren:

“A literatura imaginativa é uma ficção, uma artística e verbal imitação da vida. O oposto de ficção, note-se bem, não é a verdade mas o fato ou a existência no tempo e no espaço. ” ¹⁴⁷

Em outras palavras, o fato de a obra literária abordar fatos que não ocorreram não impede que ela seja uma reflexão sobre a vida e o mundo (= “realidade”).

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

Apenas como referência, Michele Simonsen, baseado nos trabalhos de Delarue/Tenéze e Aarne-Thompson, propõe uma classificação geral para os contos populares.

Em resumo, por esta classificação, teríamos três grandes grupos de contos:

“Contos propriamente ditos”, “Contos de Animais” e “Contos Humorísticos.”

Os “Contos propriamente ditos”, que nos interessam aqui, por sua vez poderiam ser subdivididos em :

1. Contos maravilhosos (o autor prefere não designá-los como contos de fadas, o que, segundo ele, seria uma redução):

¹⁴⁶ OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte..* Trad. Octávio Cajado. São Paulo, Cultrix, 1970, p. 26.

* Deixaremos de lado a anedota, forma simples menos importante em nosso trabalho.

¹⁴⁷ Op. cit. p.37.

“contos de estrutura complexa, comportando elementos sobrenaturais, originalmente não-cristãos (encantadores, metamorfoses, objetos mágicos etc.).”¹⁴⁸

2. Contos realistas ou novelas (segundo o autor, termo não aceito por muitos folcloristas):

“... de estrutura semelhante à dos contos maravilhosos, distinguem-se pela ausência do sobrenatural. Nem por isso são realistas, e estão repletos de coincidências, disfarces,(...) desfechos improváveis. Muitos contos das *Mil e Uma Noites* pertencem a esse gênero.”¹⁴⁹

O autor fala ainda em contos religiosos, em geral histórias hagiográficas e em histórias de ogros estúpidos, segundo ele, muito populares na França.

Nunca é demais lembrar que estes contos, segundo o autor, eram contados por adultos para uma platéia de adultos e, ao mesmo tempo, totalmente acessíveis às crianças que, na época, compartilhavam dos mesmo hábitos e assuntos. Veremos isso melhor logo adiante.

Quanto às suas origens, Simonsen aponta para:

1. Teoria Indo-Européia ou Mítica (irmãos Grimm, Max Muller, Hyacinthe Husson, entre outros): segundo esta tendência

“... os contos derivariam de mitos cosmológicos arianos, nascidos na era pré-histórica na Índia, suposto berço do povo indo-europeu.”¹⁵⁰

2. Teoria Indianista (T. Benfey, E. Cosquin, entre outros): segundo esta tendência

“...os contos maravilhosos provêm todos eles de um centro comum, a Índia, onde teriam servido de parábolas no ensino dos monges budistas.”¹⁵¹

3. Teoria Etnográfica (Andrew Lang):

“Longe de ser um detrito do mito, o conto é uma forma anterior, mais primitiva e rudimentar. O conto não nasce em um local único, porém em vários locais ao mesmo tempo, em culturas com frequência muito distantes geograficamente mas apresentando todas elas o mesmo nível de desenvolvimento cultural: a fase do animismo e do totemismo.”¹⁵²

4. Teoria Ritualista (Paul Saintyves):

“Interpreta os personagens dos contos literalmente, como a lembrança de personagens cerimoniais em diversos ritos populares mais ou menos desaparecidos”.¹⁵³

¹⁴⁸ Op. cit. p. 7.

¹⁴⁹ *Id. ibid.* p. 7.

¹⁵⁰ *Id. ibid.* p. 35.

¹⁵¹ *Id. ibid.* p. 36.

¹⁵² *Id. ibid.* p. 37.

¹⁵³ *Id. ibid.* p. 37.

5. Teoria Marxista (Vladimir Propp) enraizada no estudo do contexto sócio-histórico-econômico:

"... considera o conto maravilhoso como uma superestrutura, e propõe-se a reencontrar no passado os sistemas de produção antigos, ou antes, os regimes sociais correspondentes, que possibilitaram sua criação.(...) A colocação de Propp é (...) dupla: estabelece correspondências entre elementos dos contos maravilhosos e ritos e crenças das sociedades de clãs, em seguida retraça em suas linhas gerais a história das transformações desses elementos." ¹⁵⁴

Utilizamos com ressalvas o estudo de Propp, *Las Raíces Historicas del Cuento*, como referência para nossa pesquisa. Julgamos redutora a tentativa do folclorista russo de localizar e vincular, quase mecanicamente, certos temas e imagens fantásticas do conto popular aos costumes e formas sociais ou econômicas de um passado mais ou menos remoto. Ora. Sabemos que essas estórias viajaram através dos séculos e dos continentes recebendo todo tipo de influência e sofrendo incontáveis alterações, acréscimos, cortes e adaptações, num processo irreconstituível, fato que, a nosso ver torna, por si só, inviável a tentativa de Propp. Isso não diminui, evidentemente, o valor da pesquisa pelos inúmeros e preciosos dados levantados.

Simonsen encerra a questão das origens dos contos populares, citando Claude Bremond e Jean Verrier. Ambos são partidários da mescla de todas essas teorias. Afirmam que, na verdade, os contos populares são oriundos de inúmeras e diferentes raízes e tradições, obras sujeitas a todo o tipo de influência a partir de tradições que muitas vezes se misturam, alternativa que também nos parece a mais provável.

Não podemos concluir o estudo do conto popular sem mencionar certas idéias, a nosso ver importantíssimas, desenvolvidas por André Jolles. Segundo ele, os enredos dos contos populares são construídos a partir de um a certa disposição mental correspondente à idéia de que

“tudo deva passar-se no universo de acordo com nossa expectativa...” ¹⁵⁵

Em outras palavras, no conto popular, as coisas não ocorrem conforme a realidade lógica e aparente, nem a partir de um ética geral e consensual, de princípios, um conjunto de regras e leis abstratas pré-estabelecidas, impessoal e imparcial que classifica os comportamentos e atitudes humanas e deve ser obedecida por todas as pessoas. Para Jolles, não há lugar no conto popular para uma ética kantiana que preconiza o que “deve” ser feito e que, portanto, inclui uma avaliação e uma classificação dos atos humanos. Existiria uma outra ética voltada para a pergunta “como devem as coisas acontecer no universo?” Essa ética voltada para o acontecimento é chamada por Jolles de *ética do acontecimento* ou *moral ingênua*.

¹⁵⁴ Op. cit. p. 38.

¹⁵⁵ JOLLES, André. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo, Cultrix, 1976. p. 199.

“O nosso julgamento de ética ingênua é de ordem afetiva; não é estético, dado que nos fala categoricamente; não é utilitarista nem hedonista, porquanto seu critério não é nem o útil nem o agradável; é exterior à religião, visto não ser dogmático nem depender de um guia divino; é um julgamento puramente ético, quer dizer, absoluto. Se partirmos desse julgamento para determinar a Forma do Conto, poderemos dizer que existe no Conto uma forma em que o acontecimento e o curso das coisas obedecem a uma ordem tal que satisfazem completamente as exigências da moral ingênua e que, portanto, serão “bons” e “justos” segundo nosso juízo sentimental absoluto.”¹⁵⁶

E ainda Jolles

“...neste aspecto, o Conto opõe-se radicalmente ao acontecimento real como é observado de hábito no universo. É muito raro que o curso das coisas satisfaça às exigências da moral ingênua, é muito raro que seja “justo”; logo, o Conto opõe-se ao universo da “realidade”. Entretanto, esse universo da realidade não é aquele onde se reconhece nas coisas um valor essencial universalmente válido; é antes, o universo em que o acontecimento contraria as exigências da moral ingênua, o universo que experimentamos ingenuamente como imoral.”¹⁵⁷

Veremos que, paradoxalmente, o conto afasta-se da realidade para meditar sobre ela.

Nas palavras de Jolles, em resumo, a disposição mental, a postura geral, sobre a qual o conto estaria construído, exerce sua ação em dois sentidos: 1) compreende o universo como uma realidade que ela recusa e que não corresponde à sua *ética do acontecimento*; 2) propõe um outro universo que satisfaça a todas as exigências da *moral ingênua*. O universo “real”, contrário à moralidade ingênua, poderia, segundo o autor, receber o nome de *trágico* (onde a morte, por ex. é sempre perda irreparável), o que não implicaria um juízo estético mas sim o julgamento sentimental e subjetivo apresentado em termos categóricos e apodícticos. O trágico, neste contexto, sempre com Jolles, aparece quando o que deve ser não pode ser ou quando o que não pode ser deve ser.

A *ética do acontecimento* ou a *moral ingênua*, a nosso ver, nada mais é do que o patamar humano onde prevalece a vontade e o interesse pessoal, a empatia, o gosto, a busca do prazer, a interpretação pessoal, o livre arbítrio, a idiosincrasia, a visão subjetiva das coisas e do mundo. Ocorre concomitantemente ao patamar relativo aos princípios, às leis, aos valores pré-estabelecidos, às regras comportamentais, ao sistema de referências e valores compartilhados. Do diálogo permanente e do confronto entre esses dois patamares comportamentais surgem, sempre a nosso ver, as atitudes individuais, comprometidas com o que deve ser feito (ligada aos interesses coletivos) mas também com o que queremos fazer (ligada aos interesses individuais).

Veamos o que diz o educador e psicanalista Rubem Alves em artigo recente no jornal a Folha de S.Paulo:

¹⁵⁶ *Id. ibid.* p. 200.

¹⁵⁷ *Id. ibid.* p. 200.

“Princípios são imperativos absolutos para a ação. Por exemplo, se eu acredito que há um imperativo que me comanda dizer sempre a verdade, mentir será sempre eticamente errado, não importando as consequências. Imagine agora que uma pessoa bate à sua porta, em desespero, pedindo que você a esconda, porque um criminoso deseja matá-la. Você a acolhe. Minutos depois, batem de novo: um homem, com uma arma na mão. Ele pergunta: “Fulano está aqui?” Pela ética dos princípios, você seria obrigado a dizer a verdade.(...) Você preservaria sua integridade ética, mas aquele que se escondera em sua casa perderia a vida. Mas há uma outra ética que diz que acima dos princípios está a bondade - o correto seria mentir, porque por meio da mentira uma vida seria protegida.(...) De um ponto de vista psicológico, a ética de princípios nos liberta da responsabilidade, pois a decisão já foi feita por uma outra instância.”

O autor conclui que se considerássemos apenas a ética geral, de princípios, o ser humano perderia sua capacidade de decidir, o livre arbítrio. Trata-se, portanto, de perguntar se é ético retirar do indivíduo sua responsabilidade ética.

São questões complexas, evidentemente, mas que precisam ser ressaltadas quando o assunto é a literatura, inclusive a infantil.

Se a *moral ingênua*, patamar da expressão pessoal e individual e recorrente no conto popular, pode, num dado momento, ser associada, por exemplo, à “lei do mais forte” ou à “justiça feita com as próprias mãos”, um código de ética geral, abstrato, imparcial, genérico e impessoal, por mais bem urdido que possa ser, será sempre, a nosso ver e como deixa claro a colocação feita por Rubem Alves, insuficiente.

A *moral ingênua*, ligada à ação individual e ao livre arbítrio, segundo Jolles, a ética que rege e inspira o conto popular, reaparecerá com toda a força, em nossa opinião, na literatura para crianças.

O mesmo aspecto moral pode ainda, naturalmente num outro patamar, ser considerada bastante compatível com a visão de mundo *simpática*, peculiar aos povos arcaicos, que, como vimos, interage com a realidade a partir da síntese, da visão subjetiva, da corporalidade, da impressão, da intuição e da afinidade.

Daqui para frente, de qualquer forma, essas idéias e oposições serão extremamente úteis ao desenvolvimento de nosso trabalho.

4.4. Substratos do conto popular

Repetindo o que fizemos com as narrativas míticas, passaremos a apontar uma série de características, que chamaremos de *substratos*, e que, na verdade, constituem os conteúdos significativos, os aspectos inerentes, certos ingredientes enfim, intrínsecos e peculiares a muitos contos populares. Sempre que possível, buscaremos identificar o espaço interacional entre mito e conto.

4.4.1 Conto e origem das coisas

No que diz respeito às explicações das origens das coisas, faremos aqui uma aproximação bastante simples entre as narrativas míticas e o conto popular.

Vimos que um dos principais *substratos* do mito é justamente sua função de poder explicar a origem do mundo, do homem e das coisas. Através dessas narrativas, o homem arcaico conhecia a razão de ser da vida e do mundo. Mesmo aqueles objetos aparentemente criados pelo homem, uma arma ou uma peça de cerâmica, apresentavam um significado mítico pois, na lógica arcaica, tal peça fora feita um dia, pela primeira vez, e isso ocorrera sob a inspiração e as instruções, ou seguindo as receitas ditadas por uma divindade.

Conhecer a origem das coisas, ensina Mircea Eliade, significava, como vimos, ter o domínio sobre essa coisa.

Parece evidente que essa função esclarecedora desempenhada pelo mito foi aos poucos sendo substituída pela ciência, encarregada, em nosso tempo, em linhas gerais e através de outros critérios, de exercer a mesma função.

Papel similar de explicação da origem das coisas aparecerá claramente, por outro lado, em inúmeros contos populares.

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

Nosso grande folclorista, Luís da Câmara Cascudo, em *Contos Tradicionais do Brasil*, denomina as narrativas que se propõem a esse papel de “conto etiológico”.

Para exemplificá-las, apresenta versões que, até pelo título, são claramente ligadas às explicações de origem: “Por que o negro é preto” ou “Por que o cachorro é inimigo do gato”, entre outras. Recontaremos, a título de ilustração, dois contos populares: “A festa no céu”, recolhido pelo próprio Câmara Cascudo e o “Moinho de Satanás” recontado por Figueiredo Pimentel.

Segundo o primeiro deles, há muito tempo atrás, houve uma festa no céu para a qual todas as aves foram convidadas. Resolvido a participar da festa, o sapo, espertamente, escondeu-se na viola do urubu. As aves ficaram espantadas ao verem o sapo pulando pelo céu mas não houve quem conseguisse explicar o fato. Na hora de voltar à terra, o urubu descobre o sapo escondido dentro do instrumento e atira o farsante lá do alto. *

“Por isso o sapo tem o couro todo cheio de remendos.”¹⁵⁸

A segunda narrativa conta a estória de um irmão rico e outro pobre. Por causa de um acordo entre eles, o pobre acaba enfrentando uma série de desafios, faz uma viagem ao inferno, recebe a ajuda de um velhinho de barbas brancas e troca um presunto por um moinho mágico capaz de preparar verdadeiros banquetes. O tal moinho, em resumo,

* Em certas versões a personagem é uma tartaruga.

¹⁵⁸ *Contos Tradicionais do Brasil*, p. 267.

acaba sendo vendido ao comandante de um navio, começa a moer sal, não para mais, o navio, cada vez mais pesado, afunda e

“É por isso que o mar, até então de água doce, se tornou salgado.”¹⁵⁹

Concluindo, parece-nos bastante razoável aproximar esses dois contos, por exemplo, ao mito indonésio sobre a origem da roupagem do galo coletado por Jensen, por nós já mencionado e afirmar que o tema das origens, verdadeiro vestígio mítico, pode ser considerado um dos *substratos* do conto popular.

4.4.2 Conto e sagrado

Não seria possível falar em conteúdo sagrado quando tratamos do conto popular. Há, isso sim, uma série de elementos, temas, motivos, enredos e imagens, “fragmentos de uma pedra preciosa” nas palavras de Grimm, que poderiam ser considerados resquícios de antigas narrativas míticas, transformadas e ressignificadas através de um processo de *dessacralização*.

No que tange ao assunto, pretendemos, mesmo assim, apontar certos pontos de contato entre as duas formas.

O mito, como vimos, pode ser descrito como uma narrativa que expressa o sagrado, que expressa e representa, na visão arcaica, os elementos que transcendem as coisas e os seres ordinários, remetendo às ações transumanas e desconhecidas e aos valores essenciais à compreensão da mecânica que rege e dá sentido à vida e ao Cosmo.

Para o homem “primitivo” o sagrado é o real por excelência e o mito, ao narrar o sagrado, exemplifica, expressa e “funda a verdade absoluta”. Segundo Mircea Eliade, justamente da verdade contida no mito vem a idéia de que existem valores absolutos “...capazes de guiar o homem e de conferir uma significação à existência humana”.

Poderíamos dizer portanto, a partir disso, que a narrativa mítica de um determinado povo contém o espírito comum, a visão de mundo, os principais valores coletivos, os sistemas de referências compartilhadas, o imaginário, os anseios e as perplexidades deste mesmo povo.

Neste sentido, talvez seja possível fazer uma ponte entre o sagrado mítico e os contos populares, pelos menos se levarmos em consideração as narrativas medievais.

Referindo-se aos bardos, jograis, trovadores, menestréis, cantadores e contadores de estórias, aquela massa de profissionais ambulantes que, no período medieval, proliferava de cidade em cidade, de praça em praça, e a quem chama de “intérpretes”,

Paul Zumthor afirma que:

¹⁵⁹ PIMENTEL, Figueiredo. *Histórias da Baratinha*. Rio de Janeiro, Garnier, 1994, p. 191.

“O que os define juntos, por heterogêneo que seja seu grupo, é serem (analogicamente, como os feiticeiros africanos de outrora) os detentores da palavra pública.”¹⁶⁰

E mais adiante:

“pela boca, pela garganta de todos esses homens (muito mais raramente, sem dúvida, pelas dessas mulheres) pronunciava-se uma palavra necessária à manutenção do laço social, sustentando e nutrindo o imaginário, divulgando e confirmando os mitos, revestida nisso de uma autoridade particular, embora não claramente distinta daquela que assume o discurso do juiz, do pregador, do sábio.”¹⁶¹

E ainda:

“Em maior ou menor medida, todo jogral, menestrel, recitador, leitor público carrega uma voz que o possui mais do que ele a domina: à sua própria maneira, ele interpreta o mesmo querer primordial do padre ou juiz. Seu discurso é mais geral do que o desses últimos; seu status menos preciso. Mas a variedade das palavras que ele tem por missão pronunciar diante de um grupo; sua aptidão particular para refletir (exaltando-a) a diversidade da experiência humana, para responder às demandas sociais - essa utilidade e essa onipresença conferem à voz do intérprete, em sua plena realidade fisiológica, uma aparência de universalidade, ao ponto de às vezes parecerem ressoar nela, que os abrange e significa, a ordem do chefe, o sermão do padre, o ensinamento dos Mestres. No caleidoscópio do discurso que faz o intérprete de poesia na praça do mercado, na corte senhorial, no adro da igreja, o que se revela àqueles que o escutam é a unidade do mundo. Os ouvintes precisam de tal percepção para... sobreviver.”¹⁶²

Temos portanto que a palavra do bardo, do menestrel ou do contador de histórias “torna interpretável o que se vive” e ensina o significado da existência.

E Zumthor vai construindo, com toda clareza, uma ponte entre a narrativa religiosa e a narrativa popular e, portanto, entre o sacerdote e o recitador:

“Culto e poesia permaneciam funcionalmente unidos no nível das pulsões profundas, culminando na obra da voz. Não é pela analogia, e sim por outra maneira, que a voz poética se relaciona com a voz religiosa. Ela o faz em virtude de alguma identidade, parcial de fato, mas que por séculos foi sensível e produtora de emoção. Num mundo onde relações muito calorosas e muito estreitas ligavam na unicidade de seu destino os homens entre si e com a natureza, o campo de extensão do religioso, pouco distinto do mágico, era tão amplo quanto a experiência vivida. A “religião” fornecia à imensa maioria dos homens o único sistema acessível de explicação do mundo e de ação simbólica sobre o real. Sem dúvida, na prática social a poesia se distinguia bem pouco da “religião” nesse papel.”¹⁶³

¹⁶⁰ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Trad. A. Pinheiro e J. P. Ferreira. São Paulo, Companhia das Letras, 1993, p. 57.

¹⁶¹ *Id. ibid.* p. 67.

¹⁶² *Id. ibid.* p. 74.

¹⁶³ *Id. ibid.* p. 80.

Ainda em Zumthor podemos encontrar os elos entre o contos populares e os mitos, considerando sempre o mito como representante do espírito comum, da visão de mundo, dos principais valores coletivos de determinada comunidade, carregado, portanto, de explicações sobre o sentido da existência, contexto onde se inserem temas como a busca do auto-conhecimento, das origens e da identidade:

“A voz poética assume a função coesiva e estabilizante sem a qual o grupo social não poderia sobreviver. Paradoxo: graças ao vagar de seus intérpretes - no espaço, no tempo, na consciência de si - a voz poética está presente em toda a parte, conhecida de cada um, integrada nos discursos comuns e é para eles referência permanente e segura. Ela lhes confere figuradamente algum a extratemporalidade: através dela, permanecem e se justificam. Oferece-lhes o espelho mágico do qual a imagem não se apaga, mesmo que eles tenham passado. As vozes cotidianas dispersam as palavras no leito do tempo, ali esmigalham o real; a voz poética os reúne num instante único - o da performance -, tão cedo desvanecido que se cala; ao menos, produz-se essa maravilha de uma presença fugidia mas total. Essa é a função primária da poesia; função de que a escritura, por seu excesso de fixidez mal dá conta. Por isso, os modos de difusão oral conservarão um status privilegiado, para além das grandes rupturas dos séculos XVI e XVII. A voz poética é, ao mesmo tempo, profecia e memória ...”¹⁶⁴

Concluindo, tanto as narrativas míticas quanto as narrativas populares medievais representavam profundamente e eram expressão das concepções e das aspirações da comunidade, servindo ao ouvinte de instrumento para a compreensão da realidade, de si mesmo, e de sua conexão com a sociedade e com o mundo, ou, repetindo Eliade, tais narrativas expressavam valores absolutos “capazes de guiar o homem e de conferir uma significação à existência humana”. Curiosamente, graças à mobilidade dos contadores e cantores, que sempre circulando acompanhavam as mudanças dos costumes, elas podiam ser permanentemente enriquecidas e atualizadas.

É possível ainda levantar outra idéia sobre um possível elo ligando o sagrado e os contos populares. Através do processo de *dessacralização*, o teor de religiosidade do mito, ou seja sua característica de ser expressão do que é sobre-humano, do que é transcendente e sagrado, talvez passe a ser, na narrativa popular, o que é desconhecido, o que é ambíguo, estranho, maravilhoso, mágico, paradoxal, imponderável, incompreensível e não pode ser mensurável. Vários temas amplamente tratados pelo conto popular, como veremos, apontam nesta direção.

É, concluindo, possível defender a hipótese da existência de vestígios do sagrado, atuando como verdadeiros *substratos*, no conto popular.

¹⁶⁴ *Id. ibid.* p. 139.

4.4.3 Conto, tempo, festa e renovação

Tentaremos agora fazer ligações entre a concepção arcaica de tempo e o conto popular.

O tempo em que o mito ocorre, vimos isso, é o tempo enraizado nos ritmos da natureza, nas estações do ano, nos ciclos astronômicos, nas fases de maturação etc., tempo cíclico e periodicamente atualizado. É o tempo que simultaneamente destrói e constrói através de um processo de regeneração periódica. Na visão arcaica, a noção temporal só poderia ser assim uma vez que o tempo paradigmático, o tempo distante e sagrado, o tempo onde os deuses fizeram sua gesta também é cíclico (portanto fixo) e passível de reatualização ritual.

Nas palavras de Eliade, o tempo sagrado não flui nem constitui uma duração irreversível. O tempo mítico mantém-se sempre igual a si mesmo, não muda nem se esgota.

Fica claro que o homem arcaico, o “homem religioso”, segundo Eliade, vivia entre dois tipos de tempo: o cotidiano, profano e diário, e o sagrado, circular, reversível e recuperável que, reatualizado de quando em quando pelo rito, dava sentido à sua existência e ao mundo. Ainda nas palavras de Eliade em *O Sagrado e o Profano*, o tempo mítico é:

“... um tempo primordial, não identificável no passado histórico, *um Tempo original*, neste sentido em que brotou “de golpe”, que não foi precedido por um outro tempo, porque nenhum tempo podia existir *antes da aparição da realidade narrada pelo mito.*”¹⁶⁵

Essa mesma dualidade temporal será mostrada como característica de um certo “espírito popular”, descrito por Mikhail Bakhtin, tempo, por princípio, sempre dual, biunívoco, bicorporal etc, portanto, dialógico por natureza. Veremos isso adiante,

Analisando as narrativas populares encontraremos uma situação temporal análoga.

Essas histórias nunca se passam num tempo determinado (=histórico), mas invariavelmente num passado remoto. Por outro lado, podem ter acontecido em qualquer lugar contanto que seja longe daqui. Seu desenvolvimento acontece “certa vez”, “há muito tempo atrás”, “no tempo em que os animais falavam”, “há milhares de anos quando nada existia do que hoje existe”, “num reino distante”, “num cabana depois da floresta, do outro lado da montanha”, “longe daqui, onde o sol nasce, num maravilhoso país diferente em tudo e por tudo do nosso” etc.

Com as personagens acontece a mesma coisa. Muitas vezes nem nome têm. São “o pai e seus três filhos, o mais velho, o do meio e o caçula”, ou “a bela adormecida no bosque”, ou “certo rei muito poderoso pai de uma princesa mais linda do que as flores do campo.”

¹⁶⁵ Op. cit. p. 85.

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

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

Há exceções, evidentemente, mas que surgem para reafirmar a regra.

Apenas para estabelecer um diálogo entre o conto popular e a narrativa mítica, lembremos como começa certo mito dos shipibo, habitantes das montanhas peruanas, citado por Tessmann, apud Ad.E. Jensen:

“En los tiempos en que los mortales no conocían todavía las plantas útiles, un hombre fue con su mujer al bosque, quedando solamente una hija en la casa...”¹⁶⁶

Trata-se de uma narrativa mítica recolhida na América do Sul entre os chamados povos “primitivos contemporâneos”, com nenhuma ou pouquíssima influência das narrativas ocidentais. Entretanto, pode-se traçar uma analogia entre ela e os contos populares ora em estudo, tanto ao nível do tempo onde se passa, como ao nível da impessoalidade das personagens e, ainda, ao nível da situação inicial proposta pelo enredo.

Parece claro, concluindo, que o tempo das narrativas míticas, tempo cíclico, transumano, verdadeiro patamar onde as coisas acontecem perenemente, onde os deuses fazem sua gesta, pode ser considerado análogo ao tempo dos contos populares, tempo idealizado (no sentido de remeter ao geral, ao denominador comum, ao coletivo em oposição ao particular, específico e individual), onde personagens também idealizadas vivem, num espaço idealizado, regidas por uma ética específica, aventuras com as quais todos podem se identificar.

O tema da *renovação periódica do mundo*, inerente às concepções arcaicas de tempo, aparecerá com todas as suas implicações, em diferentes graus, como veremos, em boa parte dos contos populares.

A situação ritual, as cerimônias e festas onde o mito era revivido, também pode ser associada ao conto. Veremos isso quando falarmos do contador de histórias.

De momento, basta reafirmar que é bastante razoável considerar a existência de traços de uma certa concepção arcaica do tempo no conto popular.

¹⁶⁶ Op. cit. p. 298.

4.4.4 Conto e memória

Vimos com Mircea Eliade que conhecer o segredo da origem das coisas conferia, ao detentor deste conhecimento, o domínio mágico sobre essas coisas. Este poder, o grande poder humano, na visão arcaica, estava cristalizado na memória. Segundo Eliade, para o homem “primitivo”, a memória era o conhecimento por excelência.

Druídas, sacerdotes e xamãs eram reverenciados e mantinham sua credibilidade graças a seu poder mnemônico. Retidas em suas memórias, estavam as narrativas míticas que explicavam a vida, o mundo e os costumes, transformando o caos num Cosmo, e dando significado à existência das pessoas.

Provavelmente as narrativas orais, míticas ou já *dessacralizadas*, tenham sido conservadas através dos tempos justamente por causa desta herança. Tratava-se de se preservar algo valioso, algo que continha um conhecimento único e vital.

É interessante notar como, nas culturas arcaicas, conhecimento sagrado, enigmas e memória interagiam numa verdadeira estratégia de preservação de conhecimento. Johan Huizinga fala em arcaicas competições de enigmas através das quais neófitos eram iniciados ou sábios provavam o seu valor perante a comunidade. Segundo ele, as perguntas em geral possuíam um claro caráter cosmogônico. Cita hinos da cultura veda:

“Interrogo-vos sobre a extremidade mais longínqua da terra, pergunto-vos onde está o umbigo da terra. Interrogo-vos sobre o esperma do garanhão, pergunto-vos qual é a mais alta instância da palavra.”¹⁶⁷

E ainda um concurso de enigmas nórdico:

“De onde vieram o Dia e a Noite, o Inverno e o Verão, e o Vento?”¹⁶⁸

Segundo Huizinga

“O enigma é uma coisa sagrada cheia de um poder secreto e, portanto, é uma coisa perigosa. Em seu contexto mitológico ou ritualístico, ele é quase sempre aquilo que os filólogos alemães chamam de *Halsrätel* ou “enigma capital”, em que se arrisca a cabeça caso não consiga decifrá-lo. A vida do jogador está em jogo. Um corolário disto constitui a formação de um enigma que ninguém consiga resolver como sendo considerada a mais alta manifestação da sabedoria.”¹⁶⁹

¹⁶⁷ Op. cit. p. 120.

¹⁶⁸ *Id. ibid.* p. 124.

¹⁶⁹ *Id. ibid.* p. 125.

E continuando

“...originariamente o enigma era um jogo sagrado (...) À medida que a civilização vai evoluindo, o enigma bifurca-se em dois sentidos diferentes: de um lado a filosofia mística e de outro o simples divertimento.”¹⁷⁰

Com o passar do tempo, segundo o autor, esses enigmas vão se aproximando do que hoje chamamos de ciência. Trata-se de mais um exemplo claro do processo de *dessacralização*. Eis a lista de perguntas escritas pelo imperador Frederico II (1194-1250), da dinastia *Hohenstaufen* dirigida ao astrólogo da corte Miguel Escoto:

“Sobre que se assenta a terra? Quantos céus existem? Como é que Deus se senta em seu trono? (...) A terra é maciça ou tem partes ocas? Por que a água do mar é salgada? Quais são as causas das exalações e erupções vulcânicas? Como se explica que as almas dos mortos não desejem regressar à terra?”¹⁷¹

Um aspecto levantado por Walter Benjamin, em seu estudo “O narrador”, merece ser mencionado: o interesse da platéia arcaica em preservar o que foi narrado. Contar uma estória, segundo Benjamin, referindo-se ao contexto medieval, além de um ato de lazer, significava ainda uma espécie de rito de manutenção de conhecimento e tradição, recurso típico de uma sociedade sem escrita. Isso evidentemente aproxima a narrativa religiosa e mítica do conto popular. Eis o que ele diz:

“a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado. Para o ouvinte imparcial o importante é assegurar a possibilidade da reprodução. A memória é a mais épica de todas as faculdades.(...) A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração.(...) Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si.”¹⁷²

Numa sociedade como a medieval onde a escrita e a leitura eram privilégio de poucos, independentemente de sua posição social, e onde o conhecimento, costumes e tradições eram transmitidos oralmente, a importância da memória aparece, como se vê, como valor indiscutível.

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

¹⁷⁰ *Id. ibid.* p. 125.

¹⁷¹ *Id. ibid.* p. 129.

¹⁷² BENJAMIN, Walter “O narrador” in *Magia e técnica, arte e política - Obras escolhidas*. 5ª ed. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1993. p. 210-11.

Vimos na narrativa mítica celta “El druida y el niño” recolhida por Villemarqué o vínculo indissociável entre a sabedoria cosmogônica e transcendental do druida e a forma mnemônica como era apresentada.

Vestígios desse uso arcaico da memória podem ser encontradas em formas populares como os contos acumulativos, certas parlendas etc.

Examinemos, por exemplo, o conto “A formiga e a neve” recolhido por Adolfo Coelho:

Uma formiga prendeu o pé na árvore.

“Ó neve, tu és tão forte que o meu pé prendes!”

Responde a neve: “Tão forte sou eu que o Sol me derrete.”

“Ó Sol, tu és tão forte que derretes a neve que o meu pé prende!”

Responde o Sol: “Tão forte sou eu que a parede me impede.”

“Ó parede, tu és tão forte que impedes o Sol, que derrete a neve que o meu pé prende!”¹⁷³

E assim a formiga fala com o rato que fura a parede; com o gato que come o rato; com o cão que morde o gato; com o pau que bate no cão; com o lume que queima o pau; com a água que apaga o lume; com o boi que bebe a água e com o carnicheiro que mata o boi. Indagado, o carnicheiro encerra o conto com a seguinte resposta:

“Tão forte sou eu que a morte me leva.”

Note-se que ao lado do aspecto formal enraizado no uso da memória, há no conto, ao nível temático, a apresentação de um micro modelo demonstrando a lógica que rege as coisas, lógica baseada na contigüidade, recurso típico do pensamento arcaico. Há ainda uma especulação sobre a existência, sobre um certo encadeamento que remete necessariamente à morte, especulação recorrente nas concepções míticas e que perpassa muitos contos populares.

Por um outro ângulo, sabemos através de Zumthor¹⁷⁴ da admiração imensa causada pelos recitadores e contadores de estórias que, com sua arte de contar e sua memória, eram capazes de enfeitiçar a platéia. O autor menciona o jogral mourisco Román Ramirez que em 1595, morreu na cadeia acusado de ter a ajuda do diabo, ajuda aliás confirmada por ele (!), para memorizar os romances de cavalaria inteiros.

Há ainda um vínculo interessante entre a memória e as narrativas populares que também acabou resultando numa forma literária popular: a adivinha. Parece bastante claro que a adivinha, hoje uma brincadeira infantil, é resultado da *dessacralização* dos enigmas arcaicos, suportes de conhecimento sagrado, acima mencionados.

Diz André Jolles

¹⁷³ Op. cit. p. 85.

¹⁷⁴ Op. cit. p. 60.

“... se o mito é a forma que reproduz a *resposta*, a adivinha é a forma que mostra a *pergunta*. O mito é uma resposta que contém uma questão prévia; a adivinha é uma pergunta que pede uma resposta.(...) No Mito, o homem interroga o universo e seus fenômenos acerca da natureza profunda deles, e o universo dá-se a conhecer numa resposta, numa ‘profecia’. Na Adivinha, o homem já não está em relação com o universo: há um homem que interroga outro homem e de modo tal que a pergunta obriga o outro a um saber.”¹⁷⁵

Jolles associa a adivinha ao saber mítico iniciático:

“...o interrogador - a quem chamamos o sábio - não está só, (...) não é independente, (...) consubstancia um saber, uma sabedoria ou ainda um grupo aglutinado pelo saber. O adivinhador (...) não é um indivíduo que responda à pergunta de outrem, mas aquele que aspira a ter acesso a essa sabedoria, a ser admitido nesse grupo e que, pela sua resposta, prova estar maduro para a admissão. A solução é, pois, a fórmula, a palavra de passe, que dá acesso a um domínio fechado.”¹⁷⁶

Abordaremos a “palavra de passe”, a palavra mágica, mais adiante.

O recurso da adivinha, utilizado como demonstração de sabedoria, de iniciação e de poder nas narrativas míticas e pelos sacerdotes que as contavam, comparece claramente nos contos populares como demonstra Jolles¹⁷⁷. “Apresenta uma adivinha e viverás” ou “Decifra uma adivinha e viverás ou casarás com a princesa ou ganharás o tesouro” são imagens que aparecem em inúmeros contos populares, sendo o tema, portanto, mais um de seus *substratos*.

Se examinarmos as adivinhas populares¹⁷⁸, encontraremos, muitas vezes, pequenas especulações que nos fazem meditar, compreender ou atentar melhor, sempre afetiva e intuitivamente, para inúmeros fatores da vida e da natureza:

Campo grande
Gado miúdo
Moça formosa
Pai Carrancudo
R. céu, estrelas, lua e sol

Ou

Quanto mais cresce menos se vê?
Quanto mais se tira menor fica?
Sempre se quebra quando se fala?
Quanto mais se perde mas se tem?
R. escuridão, buraco, segredo (ou silêncio) e sono

A adivinha reaparecerá, veremos isso, em enredos da literatura infantil.

¹⁷⁵ Op. cit. p. 111.

¹⁷⁶ *Id. ibid.* p. 116.

¹⁷⁷ *Id. ibid.* p. 114.

¹⁷⁸ AZEVEDO, Ricardo. *Meu livro de folclore*. São Paulo, Ática, 1997.

4.4.5 Conto e iniciação

Seria possível apontar algum elo existente entre as narrativas míticas de iniciação e o conto popular? Acreditamos que sim.

Sabemos que falar em ritos de iniciação de povos arcaicos, *stricto sensu*, significa falar em certas cerimônias específicas, dirigidas por xamãs ou sacerdotes, ocorridas em locais especialmente preparados para este fim, com objetivo de introduzir jovens, os neófitos, às tradições, aos valores da comunidade. Através destas cerimônias, os jovens passavam a ser considerados integrantes do mundo adulto ou seja ao mundo da luta pela sobrevivência, do sentido da vida, da vida sexual, do matrimônio, da guerra etc. Um processo mítico bastante complexo, como lembra Jensen, que ocorria simultaneamente no domínio físico e no metafísico (pressupondo forças superiores etc.):

“...el proceso de la madurez en el adolescente no se considera solamente como un fenómeno biológico que como tal se comprueba, sino que la atención se concentra en un proceso espiritual que permite comprender como algo conexo la mortalidad y la capacidad reproductora del hombre. Esta concepción se pone de manifiesto de modo particularmente claro entre los australianos. Para ellos, el embarazo de la mujer no es sólo la consecuencia de un acto biológico de procreación, sino que la mayor importancia la reviste el proceso espiritual del hallazgo, del “hijo del espíritu” por parte del padre y su penetración en el cuerpo de la madre. Así también entre los taulipang *la enfermedad no es solamente un proceso que tiene lugar en el dominio de lo orgánico*, sino que lo esencial es para ellos el proceso espiritual paralelo, que aquí se concibe como duelo entre *fuerzas espirituales*, durante el cual forman también parte de las “armas” curativas del chamán las plantas medicinales. Pero tampoco éstas son simplemente elementos vegetales concretos, sino que les corresponde asimismo un “doble” espiritual, como el de los espíritus Ayug. ‘Si un individuo deja que se pudran peces, tiran sobre él con sus flechas, para que caiga enfermo y tenga fiebre. El individuo no se da cuenta del tiro, y no es sino al llegar a su hogar cuando empieza a sentir dolores en el vientre, en la cabeza, en las orejas, en los brazos y las piernas. Sólo el pez que ha disparado la pequeña flecha sabe de lo que se trata’.”¹⁷⁹

É difícil separar o sagrado da magia. Sobre o assunto seria interessante lembrar alguns pontos levantados por Mircea Eliade em *O Sagrado e o Profano*:

“A iniciação comporta uma morte e uma ressurreição rituais. É por isso que, entre numerosos povos primitivos, o neófito é simbolicamente “morto”, enterrado numa fossa e coberto com folhagem. Quando se levanta do túmulo, é considerado um homem novo, porque foi parido pela segunda vez e diretamente pela Mãe cósmica.”¹⁸⁰

¹⁷⁹ Op. cit. p. 262.

¹⁸⁰ Op. cit. p. 153.

O mesmo processo é descrito com bastante riqueza de detalhes por Vladimir Propp em *Rayces Históricas del Cuento* ¹⁸¹ ao associar rito de iniciação e conto maravilhoso.

Eliade, enfim, resume num esquema o processo iniciático:

“sofrimento, morte e ressurreição (= renascença).” ¹⁸²

Não seria esta, exatamente, a síntese do enredo de numerosos contos populares? Lembremos de “A bela adormecida”, de “Chapeuzinho Vermelho” e de “Branca de Neve” entre tantos outros.

Para Propp nem sempre essas associações resultam satisfatórias. Seria necessário, em sua opinião, conhecer as especificidades dos ritos, o tipo de sociedade e economia em que floresceram, para, aí sim, falar em seus indícios em tal ou tal conto.

A nosso ver, como dissemos, trata-se de tarefa impossível, uma vez que esses contos, culturalmente falando, são formas profundamente heterogêneas. Os resultados obtidos por Propp em seu estudo são discutíveis e, sem dúvida, comprometidos ideologicamente.

Enredos tratando de jovens que passam por sacrifícios, são aprisionados em cabanas ou cavernas escuras, devorados por peixes, transformados em monstros ou hipnotizados etc., lutam com representantes de forças superiores, e, vitoriosos, acabam libertando-se, conquistando seu parceiro sexual, conquistando tesouros e poder, ou, simplesmente, amadurecendo, são indícios, a nosso ver, respaldados por Mircea Eliade entre outros, suficientes para associar ritos iniciáticos e numerosos contos populares.

De uma forma geral, em todo caso, pode-se dizer que toda vez que um sacerdote reunia a comunidade e, através de uma narrativa, rememorava a “gesta do herói mítico”, ou seja, contava como tal deus, diante de determinada situação (naturalmente problemática ou injusta), havia enfrentado tais e tais obstáculos e a partir de sua luta veio ao mundo, por exemplo, determinado alimento, ou certa situação climática favorável, estava celebrando, num sentido amplo, *lato sensu*, uma cerimônia iniciática. Através da memória e das artes performáticas do sacerdote, a sociedade, periodicamente, revivia e reatualizava o mito sendo reiniciada num determinado conhecimento essencial. Essa reatualização, não podemos esquecer, correspondia a reinstauração da “verdade”, do que é certo, daquilo que deve ser. Era, aliás, justamente através destas cerimônias e festas, e através das narrativas míticas que a mitologia da comunidade era atualizada e, assim, mantida viva.

André Jolles afirma em *Formas Simples* que o conto popular tem o caráter de uma narrativa moral ¹⁸³. Para explicar que tipo de moral é essa, começa citando o que Perrault, no século XVIII, tinha a dizer sobre o assunto (o conto):

¹⁸¹ Op. cit. p. 74

¹⁸² *Id. ibid.* p. 203.

¹⁸³ Op. cit. p. 197.

“Em todos eles a virtude é recompensada e o vício punido. Tendem todos a mostrar a vantagem que existe em sermos honestos, pacientes, refletidos, trabalhadores, obedientes, e o mal que recai sobre todos os que não o são...”¹⁸⁴

Em seguida, passa a analisar algumas narrativas, colocando, agora sim, seu ponto de vista sobre a verdadeira moral destes contos.

“Está claro que, num exame mais atento, observa-se que certas personagens se tornam felizes; mas quanto a ver que a virtude é premiada e o vício punido, tenho minhas dúvidas. Examinemos o (...) Gato de botas. Quem nos diz que o filho do moleiro é decente, refletido, paciente ou trabalhador? É obediente de fato, pois faz tudo o que o gato lhe ordena. E o gato? Do começo ao fim, ele mente, engana toda a gente e obriga as pessoas a mentirem, pela persuasão ou pela ameaça; e acaba devorando um bruxo que não lhe fizera mal algum ou muito pouco. E a bela Adormecida, será assim tão virtuosa? E esse príncipe que sem mais nem menos rouba um beijo à jovem bela adormecida? Quanto ao Chapeuzinho Vermelho e ao Pequeno Polegar, tampouco os considero heróis imaculados da virtude.”¹⁸⁵

Como Jolles deixa claro, a astúcia do gato ou a frivolidade do príncipe não dão ao ouvinte ou leitor qualquer idéia de imoralidade. Segundo ele, as personagens do conto, invariavelmente agem no plano da defesa dos interesses pessoais e da busca de felicidade, plano compreensível a todos nós. Ao mesmo tempo, satisfazem o “nosso pendor para o maravilhoso e o nosso amor ao natural e ao verdadeiro”. Mais que isso, ficamos satisfeitos porque nessas histórias as coisas se passam como gostaríamos que acontecessem, como *deveriam* acontecer, como seria *justo* de um ponto de vista estritamente afetivo, subjetivo, *simpático*, para fazer uma analogia com as idéias de Cassirer. Referindo-se ainda ao *Gato de Botas*, diz Jolles que

“...tudo o que o conto significa, simplesmente, é que o nosso sentimento de justiça foi perturbado por um estado de coisas ou por incidentes, e que uma outra série de incidentes e um acontecimento de natureza peculiar satisfizeram em seguida esse sentimento, voltando tudo ao equilíbrio. De um modo mais brutal, a mesma situação foi tratada em *A Cinderela*, onde uma pobre menina tem de arrostar a perversidade de uma madrastra e de suas duas filhas; mas, uma vez mais, o conto insiste menos sobre a verdadeira ruindade da família do que sobre a injustiça; e a satisfação que se sente no final decorre menos do fato de a jovem receber a recompensa que merece por seu trabalho, sua paciência e sua obediência do que do fato de acontecer o que esperamos e exigimos de um universo justo.”¹⁸⁶

¹⁸⁴ *Id. ibid.* p. 198.

¹⁸⁵ *Id. ibid.* p. 198.

¹⁸⁶ *Id. ibid.* p. 199.

A partir daí, Jolles desenvolve sua idéia de *ética do acontecimento* ou *moral ingênua* já vista por nós. Sobre o assunto, optamos sempre por recuperar as palavras de Jolles literalmente. É que elas serão a base de inúmeras colocações feitas mais adiante sobre nosso objeto principal: a literatura para crianças.

Faremos uma breve análise dos conceitos desenvolvidos nesta etapa:

1) Se como quer Jolles, os contos populares contam histórias que nos mostram “como as coisas devem acontecer no universo”; onde as coisas se passam, sobretudo, como “gostaríamos que acontecessem, como *deveriam* acontecer” numa ética que ele denomina de *ética do acontecimento* ou *moral ingênua*, parece perfeitamente razoável fazer uma aproximação entre as narrativas míticas, que pretendiam lembrar como as coisas foram feitas nos primórdios e portanto lembrar como as coisas devem ser, e os contos populares que, no fundo, pretendem a mesma coisa.

2) Esse elo entre narrativas iniciáticas e contos populares deve, naturalmente, ser visto com cautela. A nosso ver, ele não pode nem deve ser associado, por exemplo, a um puro e simples didatismo. As narrativas míticas eram narrativas sagradas, falavam em deuses e forças transumanas. Transformar a “gesta divina” em uma restrita lição utilitária e moralista seria, a nosso ver, um mau entendimento, uma redução do processo de *dessacralização*. Se tivéssemos de dizer em que o conteúdo mítico se transformou ao longo do tempo, teríamos que abordar inúmeras áreas do conhecimento, cada uma com seu posterior desenvolvimento próprio: as ciências; a filosofia; as artes; as religiões talvez sejam as principais delas. O ensinamento mítico, portanto seria o embrião de todas essas esferas do conhecimento, nessa fase do desenvolvimento humano ainda atuando juntas e sempre obedecendo aos princípios do pensamento arcaico, ligado a uma aproximação subjetiva, intuitiva, corporal, afetiva, analógica, *simpática*, da realidade. Uma visão, ainda, que pressupunha a existência de forças desconhecidas e que considerava o homem um elemento entre os muitos que compunham o Cosmo, um integrante *da sociedade da vida*.

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

Exemplificando: parece-nos inadequado pretender retirar uma lição objetiva, ou seja, um aprendizado exato, utilitário e específico de histórias como *O gato de botas* ou *Cinderela*, para ficar nos exemplos de Jolles. Esses contos apenas mostram como certas personagens, com as quais podemos nos identificar, conseguiram superar tais e tais dificuldades impostas pelo seu percurso particular de vida.

Walter Benjamin em “O narrador” analisa as diferenças entre as narrativas populares, ligadas ao discurso coletivo sem autoria, e o romance, ligado ao discurso individual e autoral. Segundo ele, o romance, forma enraizada na Antigüidade, levou centenas de anos para encontrar na burguesia ascendente as condições e elementos favoráveis ao seu florescimento.

“Por outro lado, verificamos que com a consolidação da burguesia, da qual a imprensa, no alto capitalismo, é um dos instrumentos mais importantes, destacou-se uma forma de comunicação que, por mais antigas que fossem suas origens, nunca havia influenciado decisivamente a forma épica. Agora ela exerce essa influência. Ela é tão estranha à narrativa como o romance, mas é mais ameaçadora e, de resto, provoca uma crise no próprio romance. Essa nova forma de comunicação é a informação.”¹⁸⁷

Parece-nos muito importante esse ponto. Não faz sentido, a nosso ver, associar “informação” e conto popular. Continuando:

“O saber que vinha de longe - do longe espacial das terras estranhas ou do longe temporal contido na tradição - dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência. Mas a informação aspira a uma verificação imediata...ela precisa ser compreendida de “si para si”. Muitas vezes não é mais exata que os relatos antigos. Porém, enquanto esses relatos recorriam frequentemente ao miraculoso, é indispensável que a informação seja plausível. Nisso (na plausibilidade) ela é incompatível com a narrativa. Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio.”¹⁸⁸

No conto, diz Benjamin

“O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação.”¹⁸⁹

Ora, se o conto popular, por princípio e essência, não carrega informações, o que ele carrega? Além, naturalmente, de seu conteúdo e intenção estéticos e de sua capacidade de simplesmente distrair a platéia, essas narrativas, segundo Benjamin, não davam informações e sim conselhos e aconselhar

“... é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação). O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria.”¹⁹⁰

¹⁸⁷ Op. cit p. 202

¹⁸⁸ *Id. ibid.* p. 202.

¹⁸⁹ *Id. ibid.* p. 203.

¹⁹⁰ *Id. ibid.* p. 200.

Ao que parece, a palavra “sabedoria” utilizada por Benjamin não diz respeito à sabedoria no sentido do conhecimento individual, erudito, abstrato, da alta cultura, do conjunto de regras e princípios objetivos abrangendo determinado assunto. A arte de narrar, diz Benjamin

“está definindo porque a sabedoria - o lado épico da verdade - está em extinção.”¹⁹¹

Falar em “substância viva da existência” relacionando-a à “sabedoria” parece-nos claramente remeter à visão arcaica, *simpática*, concreta, da vida e do mundo. Visão que subentende a tentativa mítica de dar sentido à vida (e à morte) e ao mundo. A “informação” está comprometida com o raciocínio analítico, cartesiano, evolutivo, histórico, abstrato, datável, que pressupõe a dissecação da realidade em fragmentos que teoricamente vão sendo permanentemente descobertos e entendidos pelo homem e um processo de atualização que constantemente substitui um conhecimento por outro mais e mais avançado.

As bases da “sabedoria”, sintética por princípio e, ao mesmo tempo, termo por si só ingênuo pois subentende uma totalidade, a “sabedoria popular”, por outro lado, são outras: a experiência de vida; o senso comum (precariamente, uma espécie de conjunto de impressões, sensações e reações comuns e compartilhadas pela maioria, o que pressupõe a existência de uma sintonia natural entre as pessoas); o corpo e as necessidades corporais; as emoções; as intuições; as perplexidades; as forças e os ciclos evidentes da natureza; a busca da felicidade e do conforto etc.

O conhecimento oriundo dessas bases dizem respeito a temas fundamentalmente concretos, básicos e banais: a morte; a existência; as relações sexo-afetivas; a luta pela sobrevivência (a alimentação e o trabalho); o bem (as coisas que contribuem para a existência - a riqueza, a fertilidade, a força, a criatividade, a alegria, a memória) e o mal (as coisas que prejudicam a existência - a miséria, a dor, a doença, a esterilidade, a impotência, a degeneração, a tristeza, o esquecimento, a desesperança); a busca da felicidade e do prazer; o contato com o caos, com o incompreensível etc.

Tentaremos exemplificar a “sabedoria” do conto popular fazendo uma sinopse livre do conto “Sapo com medo d’água”, baseada na recolha de Câmara Cascudo¹⁹².

Um sapo está tomando sol na beira da lagoa. Dois bandidos aparecem e prendem o sapo. O primeiro diz: - Vamos queimar o sapo? O sapo faz um ar de indiferença. O outro diz: - Vamos atirar o sapo do alto da árvore? O sapo assobia tranqüilo. Os dois bandidos querem fazer o sapo sofrer. O primeiro tem outra idéia: - Já sei! Vamos atirar o sapo-na água! O sapo apavorado grita e espermeia: - Não! Tudo menos isso! Os bandidos ficam eufóricos: - Vai morrer afogado, sim senhor! Atirado na lagoa, o sapo vai embora para casa nadando, feliz da vida.

¹⁹¹ *Id. ibid.* p. 201.

¹⁹² *Contos Tradicionais do Brasil*, p. 191.

Parece-nos uma distorção falar em “lição” no caso de uma estória como esta. Lição de quê? Resumir o sentido de um conto como este numa moral, seria deixar de lado uma série de assuntos: a configuração do prazer inicial; a configuração da maldade humana; a configuração de forças diferentes e desiguais; a luta do mais fraco contra o mais forte; a violência; a possibilidade de dor física e/ou psíquica; recursos como o auto-controle; a criatividade; o ardil; a questão da justiça e da injustiça, entre outros temas. Ao ouvi-la, enfim, o ouvinte tem a oportunidade de entrar em contato com uma especulação sobre a existência orgânica e concreta, e ao mesmo tempo ética, do homem e essa especulação não corresponde a algum avanço do conhecimento. A mesma estória, em sua essência, contada há séculos, pode ser contada hoje e provavelmente, se for guardada, será contada no futuro com mais ou menos o mesmo efeito. Ao nível, por exemplo, da parafernália tecnológica, ou das interpretações possíveis dos fenômenos, as mudanças da civilização humana são evidentes e é possível falar em uma evolução palpável. Num certo nível onde ocorre o contato concreto e físico com a realidade aparente, justamente o nível onde a referida “sabedoria” atua, as coisas funcionam num patamar mais limitado: homens ontem e hoje envelhecem e morrem; sentem coisas; têm emoções; mantêm relações sexo-afetivas; lutam pela sobrevivência; buscam segurança e bem estar; sentem fome; querem se expressar; combatem doenças e desgraças; buscam a felicidade, o prazer e o conforto; convivem com o incompreensível etc.

Poderíamos utilizar aqui inúmeros ditados populares, sínteses ou ruínas aliás, segundo estudiosos díspares como Benjamin e Jensen, de narrativas míticas:

“Por fora, bela viola; por dentro pão bolorento”

“Em terra de cego quem tem olho é rei”

“Em boca fechada não entra mosca”

“Mais vale um hoje do que dois amanhã”

“Quem senta na garupa, não pega na rédea”

“Quem disso usa, disso cuida.”

São, como se vê, questões gerais, banais, concretas, pragmáticas, afetivas e, ao mesmo tempo, sempre subjetivas.

Neste sentido, em suma, é possível falar em “sabedoria” quando falamos no conto popular e nesse aspecto, portanto, é aceitável encontrar aí vestígios das narrativas iniciáticas pois, de diferentes maneiras, ambos trazem uma certa “sabedoria” que sem ser racional (ou seja apoiada fundamentalmente no pensamento analítico e na capacidade de formular conceitos abstratos), mensurável ou objetiva (em oposição à subjetividade e à intuição) nos ajuda a lidar, num certo grau, com a realidade.

Jensen fala da condição humana concreta, vista pelo pensamento arcaico, ao referir-se ao tempo dos deuses e ao presente cotidiano:

“En lugar de la inmortalidad se introduce ahora la vida terrenal mortal, pero también la facultad de reproducción, la necesidad de alimentos y la forma de ser, aniquiladora de la vida.”¹⁹³

Voltamos, outra vez, à descrição da condição humana essencial, tema bíblico, relatado por Eliade: ser mortal, sexuado e precisar lutar pela sobrevivência. Talvez tenha sido, entre outros fatores, a partir dessa condição limitada e concreta que as narrativas míticas, e depois populares, foram engendradas. Sobre o aspecto iniciático do conto, ainda Eliade

“Embora, no ocidente, o conto maravilhoso se tenha convertido há muito tempo em literatura de diversão (para as crianças e os camponeses) ou de evasão (para os habitantes das cidades), ele ainda apresenta a estrutura de uma aventura infinitamente séria e responsável, pois se reduz, em suma, a um enredo iniciatório: nele reencontramos sempre as provas iniciatórias (lutas contra o monstro, obstáculos aparentemente insuperáveis, enigmas a serem solucionados, tarefas impossíveis, etc), a descida ao Inferno ou a ascensão ao Céu (ou - o que vem a dar no mesmo - a morte e a ressurreição), e o casamento com a Princesa(...) A dificuldade está em determinar quando foi que o conto iniciou sua carreira de simples história maravilhosa, decantado de toda responsabilidade iniciatória. Não se exclui, ao menos para certas culturas, que isso se tenha produzido no momento em que a ideologia e os ritos tradicionais de iniciação estavam em vias de cair em desuso e em que se podia “contar” impunemente aquilo que outrora exigia o maior segredo. (...) O conto reata e prolonga a “iniciação” ao nível do imaginário. Se ele representa um divertimento ou uma evasão, é apenas para a consciência banalizada, e particularmente, para a consciência do homem moderno; na *psique* profunda, os enredos iniciatórios conservam sua seriedade e continuam a transmitir sua mensagem, a produzir mutações. Sem se dar conta e acreditando estar se divertindo ou se evadindo, o homem das sociedades modernas ainda se beneficia dessa iniciação imaginária proporcionada pelos contos. Caberia então indagar se o conto maravilhoso não se converteu muito cedo em um “duplo fácil” do mito e do rito iniciatórios, se ele não teve o papel de reatualizar as “provas iniciatórias” ao nível do imaginário e do onírico. Esse ponto de vista surpreenderá somente àqueles que consideram a iniciação um comportamento exclusivo do homem das sociedades tradicionais. Começamos hoje a compreender que o que se denomina “iniciação” coexiste com a condição humana, que toda a existência é composta de uma série ininterrupta de “provas”, “mortes” e “ressurreições”, sejam quais forem os termos de que se serve a linguagem moderna para traduzir essas experiências (originalmente religiosas).”¹⁹⁴

Essas considerações remetem a muitos temas importantes para nós, entre eles, o vínculo entre o popular e o infantil; o conto visto não só como um texto cujo grande objetivo é distrair, mas como uma especulação ampla e geral mas séria sobre a existência;

¹⁹³ Op. cit. p. 111.

¹⁹⁴ *Mito e Realidade*. p. 173-5.

a questão do enraizamento da fantasia, que, por este viés, deixaria de ser apenas um malabarismo lúdico fundado nas virtualidades do pensamento abstrato etc.

Sem dúvida, em todo caso, pode-se considerar o caráter iniciático um dos *substratos* do conto popular e, a nosso ver, é recorrente em toda literatura, inclusive na chamada infantil.

4.4.6 Conto e linguagem

Os vínculos entre mito, contos populares e linguagem são evidentes, uma vez que a linguagem, seja ela oral, escrita, gestual, pictórica, pouco importa, é o suporte fundamental sem o qual tanto um como outro deixaria de existir.

Creemos ser possível extrapolar para todas as linguagens o que disse Cassirer. Para ele, em outros termos, a palavra foi a única possibilidade de domínio, ineficaz mas mesmo assim o único, sobre o caos representado pelas forças da natureza. Através da linguagem, os mitos, essa tentativa eminentemente humana de dar ordem ao caos, puderam exercer sua função de instrumento do acervo de conhecimento abordando o significado da vida e do mundo. No pensamento arcaico

“...o mundo não é um coisa morta ou muda; ele pode ouvir e entender. Logo, se os poderes da natureza forem convocados de maneira correta, não poderão negar-se a ajudar. Nada resiste à palavra mágica.”¹⁹⁵

Todas as expressões humanas, tendo em vista algum tipo de mensagem, têm como suporte, obviamente, algum tipo de linguagem e, nesse sentido amplo, mitos e contos populares, por princípio, estão vinculados. Um ponto comum, entretanto, aprofunda ainda mais esse elo: tanto mito quanto conto são fruto direto da expressão oral. Teremos oportunidade logo adiante de estudar esse ponto.

De momento, apontaremos dois aspectos ligados ao assunto: a palavra mágica e, num outro patamar, o provérbio. Como diz Cassirer, para a mente primitiva

“...o poder social da palavra, experimentado em inúmeras ocasiões, torna-se uma força natural, e até sobrenatural. O homem primitivo sente-se rodeado por todo o tipo de perigos visíveis e invisíveis. Não pode ter esperanças de superar esses perigos por meios meramente físicos.”¹⁹⁶

Resta-lhe a palavra que nomeia, sintetiza, classifica, distingue, separa, atualiza e especifica os elementos da realidade.

¹⁹⁵ Op. cit. p. 183.

¹⁹⁶ Op. cit. p. 184.

Mircea Eliade, como vimos, relata em *Mito e Realidade* o costume religioso de um povo da Polinésia de repetir as palavras pronunciadas no início dos tempos pelo deus Io para criar o mundo:

“Diss e ele: ‘Que as Águas se separem, que os Céus se formem, que a Terra seja!’ Essas palavras cosmogônicas de Io, graças às quais o mundo passou a existir, são palavras criadoras, carregadas de poder sagrado. Também os homens as pronunciam em todas as circunstâncias em que há algo a fazer, a criar. Elas são repetidas durante o rito da fecundação de um útero estéril, no rito da cura do corpo e do espírito, mas também por ocasião da morte, da guerra...”¹⁹⁷

Segundo Jensen, as fórmulas mágicas são uma redução, um resumo sintético de um relato mítico.¹⁹⁸

“Si el relato del mito se ha convertido aquí en fórmula mágica, éste es el mismo proceso que ha hecho del verdadero acto de culto aquello que la etnología considera como acto de magia.”¹⁹⁹

Parece ser bastante razoável fazer uma aproximação entre a palavra sagrada mítica, utilizada pelo xamã ou sacerdote, e a palavra mágica usada pelo bruxo, pelas fadas ou pelo herói, presente em muitos contos populares e mais uma prova do elo entre mito e conto popular. Para Benjamin, pode-se dizer que os provérbios sejam

“ ruínas de antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um acontecimento, como a hera abraça um muro.”²⁰⁰

Ainda sobre o provérbio, ensina Jolles que

“A forma do Mito contém a mas alta liberdade do universo, a de se criar a si mesmo; e até quando lemos um mito que não é dos nossos respiramos melhor. Também no Ditado ou Provérbio vivo tem-se essa sensação e empre-gamo-los sempre que classificamos uma experiência, que a arquivamos, por assim dizer, sem por isso eliminá-la; e quando outros enunciam um provér-bio, sentimos igualmente que eles nos poupam o trabalho de elaborar vivências e percepções.”²⁰¹

Em *A letra e a voz*, Paul Zumthor também aborda o assunto:

“Todos os gêneros foram tocados pelo provérbio (...) um engajamento persuasivo, uma tomada de posição pública, para moralizar ou provocar o riso...”²⁰²

¹⁹⁷ Op. cit. p. 33.

¹⁹⁸ Op. cit. p. 293.

¹⁹⁹ *Id. ibid.* p. 295.

²⁰⁰ Op. cit. p. 221.

²⁰¹ Op. cit. p. 143.

²⁰² Op. cit. p. 197.

E ainda

“Didático sem ser dogmático, constatando mais do que ordenando; metafórico, mas breve e sintaticamente reduzido ao essencial; visando ao universal através do concreto: cruzamento e ponto de convergência, o provérbio constitui a manifestação primária, tanto antropológica quanto linguística, do formulismo.(...)...a característica do provérbio, como de toda a fórmula, é que a cada ocorrência se re-conheça nele forma e idéia. Mas seu sentido é, no contexto que ele adquire, em virtude mesmo dessa reiteratividade indefinida, a fonte de sua significância.”²⁰³

A mesma síntese do mito estaria, portanto, contida na palavra mágica e no provérbio, ambos, de qualquer forma, elos entre o mito dos povos arcaicos e as expressões populares que estamos estudando.

Talvez o grande ponto unindo mito e conto, no que diz respeito à linguagem, seja a sua condição *sine qua non* de sempre e sempre buscar seduzir e ser absorvido pela platéia. Sem isso, tanto um como outro simplesmente perderiam sua razão de ser. O assunto, essencial, a nosso ver, para a compreensão da literatura infantil, será abordado num capítulo a parte.

4.4.7 Conto e contadores de estórias

Tentaremos, agora, apontar certos elos existentes entre a atuação dos sacerdotes e xamãs arcaicos, detentores da palavra sagrada, e os bardos, menestréis e contadores de estórias, detentores das tradições, lendas, cantos e contos populares. Estes elos podem ser considerados, em nosso ponto de vista, verdadeiros *substratos* do conto popular.

Nas palavras de Eliade, como vimos, os xamãs são pessoas que se destacam pela capacidade mnemônica e pela *imaginação e talento literário*. Cada sacerdote contava o mesmo mito ao seu jeito e tal intervenção criativa era vinculada à experiência extática.

Huizinga, por outro lado, descreve a situação ritual arcaica e aborda um aspecto interessante: a realização pela representação. Na sua visão, a cerimônia sagrada apresenta fortes ingredientes do teatro, da performance, do jogo, portanto, da arte. “O ritual”, diz ele, “é uma ação. A matéria desta ação é um drama, isto é, uma vez mais, um ato, uma ação representada num palco.”

E mais

“O culto é, portanto, um espetáculo, uma representação dramática, uma figuração imaginária de uma realidade desejada.”²⁰⁴

²⁰³ *Id. ibid.* p. 198.

²⁰⁴ *Op. cit.* p. 19.

Note-se que se o culto é a representação de uma “realidade desejada”, o mito pode, novamente aqui, ser associado à *moral ingênua*, patamar onde, segundo Jolles, transcorre o conto popular.

A visão de que o xamã, para representar diante de sua platéia as palavras divinas, utilizava-se de recursos como a memória, a criatividade para recontar e reinventar a gesta mítica, e da expressividade emocional, gestual e vocal, para emocionar a platéia, coloca os representantes das religiões arcaicas muito próximo dos bardos, jograis, menestréis e contadores de estórias medievais.

Note-se que a idéia de autoria, segundo Paul Zumthor, pelo menos considerando o período medieval, era totalmente confundida com a de intérprete. Na verdade, pouco importava, por essa época, a noção de uma autoria nomeada. O que conferia valor a uma narrativa era, além, claro, de sua qualidade literária, sua antigüidade e sua tradição. Daí ser comum entre os contadores o hábito de, mesmo sendo eles eventualmente os reais criadores da estória, começarem sua performance afirmando iriam contar uma estória ouvida por eles há muito tempo atrás da boca de tal pessoa etc. Como dizia Zumthor, na medida que o intérprete empenhava-se em valorizar, não sua criatividade pessoal, mas sua performance e mensagem poética

“...sua voz traz o testemunho indubitável da unidade comum. Sua memória descansa sobre uma espécie de “memória popular” que não se refere a uma coleção de lembranças folclóricas, mas que, sem cessar, ajusta, transforma e recria.”²⁰⁵

Tanto o xamã como o bardo ou o contador de estórias, trazem, portanto, o testemunho dos ideais e do imaginário comum sempre recriados e atualizados numa situação ritual (= espetáculo).

Continuamos com Zumthor, que agora fala da condição de virtualidade das performances, através das quais a estória contada era atualizada em cada apresentação, influenciada, naturalmente, pelo estado psico-físico do intérprete, pela platéia, pelo tempo disponível, pelo contexto espacial etc.:

“A tradição é a série aberta, indefinidamente estendida, no tempo e no espaço, das manifestações variáveis de um arquétipo. Numa arte tradicional, a criação ocorre em performance; é fruto da enunciação - e da recepção que ela se assegura. Veiculadas oralmente as tradições possuem, por isso mesmo, uma energia particular - origem de suas variações. Duas leituras públicas não podem ser vocalmente idênticas nem, portanto, ser portadoras do mesmo sentido, mesmo que partam de igual tradição.(...) Donde a teoria dos “estados latentes.”²⁰⁶

ou seja, estados de virtualidade da narrativa que pressupõem a atualização a cada apresentação. Por outro lado, paradoxalmente, há um eixo referencial:

²⁰⁵ *Id. ibid.* p. 142.

²⁰⁶ *Id. ibid.* p. 144.

“A obra, ao mesmo tempo que um texto percebido como ainda irrealizado, atualiza o dado tradicional. O dado tradicional existe, virtualidade tanto poética quanto discursiva, na memória do intérprete e, geralmente, na do grupo a que ele pertence.”²⁰⁷

Peter Burke comenta o assunto lembrando o quanto esses valores locais eram importados e adaptados:

“Quando os contos folclóricos migravam de uma para outra região, eles podiam ser modificados de modo a torná-los mais significativos, introduzindo-se referências a atividades locais. Num conto popular grego sobre São Nicolau, ele vinha em auxílio dos marinheiros em aflição; na versão corrente na Rússia, ele ajudava um camponês cuja carroça atolara.”²⁰⁸

Isso, com certeza, nos lembra a atuação dos sacerdotes reatualizando, revivendo, “reencarnando” através dos tempos o mito pré-existente.

Outro aspecto une xamã e bardo: ambos atuam como depositários e transmissores de estórias sem origem definida e, principalmente, sem a referência de uma versão “original” e “autêntica”, portanto, sem “autoria”. Segundo Zumthor:

“É assim que perdem toda substância tanto o mito positivista das “fontes” quanto uma série de noções provindas de nossa prática clássica da escritura: estabilidade do texto, autenticidade, identidade - e todas as metáforas estereis de nossas “histórias literárias”; como origem, criação, destino de uma obra; evolução, apogeu, decadência de um gênero... e, sem dúvida, a imagem paternal do autor. Imprimir um texto medieval (como somos forçados - felizmente - a fazer) comporta um contra-senso histórico que as prudências editoriais não podem simplesmente corrigir. Na noção de “texto autêntico” (a mais perversa e ainda vigorosa, apesar dos periódicos questionamentos), perdura um pensamento teológico, relativo (paradoxalmente) à tradição da Palavra de Deus. Toda vez que uma pluralidade de manuscritos nos permite controlar sua natureza, a reprodução do texto nos aparece fundamentalmente como re-escritura, re-organização, compilação.”²⁰⁹

Concluindo, parecem bastante evidentes os pontos de contato entre a atuação dos sacerdotes arcaicos e dos contadores de estórias, os intérpretes medievais.

Enumeraremos alguns deles:

1) Ambos utilizam a memória e a palavra dita oralmente como instrumento básico de trabalho.

2) Ambos são atores e intérpretes de uma performance, utilizando a ampla gama de recursos da voz e o gesto para contar sua estória e ainda um discurso cuja *condição sine qua non* é a acessibilidade.

²⁰⁷ *Id. ibid.* p. 244.

²⁰⁸ BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. 2ª ed. Trad. Denise Bottmann. São Paulo, Companhia das Letras, 1995. p. 78.

²⁰⁹ *Op. cit.* p. 149.

3) Ambos recriam suas narrativas a cada apresentação, que dependem, por exemplo, do estado de espírito e das condições físicas do narrador; do estado de espírito da platéia; da platéia em si; da maior ou menor sintonia do texto com o contexto da performance, entre outros muitos fatores internos e externos.

4) Ambos, em geral, manipulam enredos e imagens referentes às questões gerais e básicas da existência, relativas às crenças e perplexidades, ao repertório e ao imaginário comum, parte do acervo, enfim, de uma certa “memória popular” e de um certo conjunto de valores compartilhados.

5) Ambos não reivindicam uma autoria no sentido atual: a responsabilidade pela invenção de determinada obra, o que pressupõe uma obra única, definida, acabada, com contornos nítidos, marcada por um idioleto e uma temática particular. Ao contrário: o que dá credibilidade às suas narrativas, assim como ocorre com o mito, é sua longevidade, sua *realidade* num passado remoto.

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

Talvez uma descrição assim, dentro da qual se encaixam, como veremos, muitos contos populares, possa servir de referência ao pensarmos na literatura para crianças.

4.4.8 Conto e lúdico

Os elos entre mito e jogo, como vimos, foram apontados com clareza por Huizinga e confirmados por estudiosos díspares como Eliade, Jensen e Lévi-Strauss.

O mesmo espírito lúdico é apontado por Bakhtin, Zumthor e Burke ao descrever a cultura popular medieval. Ele estava presente na constante recriação; nas representações e performance dos bardos, jograis, menestrelis e contadores; nas inúmeras festas populares; nas paródias; no imaginário; nas rimas, trocadilhos e aliterações contidos nas poesias, lendas e contos.

Sabemos que, na verdade, a ludicidade é, por princípio, uma das características de toda a obra de arte.

② Contar um estória, em todo caso, é um ato lúdico. Ouvir ou ler um estória é um ato lúdico. Criar uma estória também.

Parece fora de dúvida que o aspecto lúdico é componente significativo, verdadeiro *substrato*, do conto popular.

4.4.9 Conto e riso

A alegria, a esperança e o riso ritual, frutos das concepções míticas que pressupõem a *renovação periódica* do mundo, vistos anteriormente, são conteúdos, *substratos* mesmo, do conto popular.

Falaremos mais amplamente do assunto logo adiante quando tratarmos *da cosmovisão carnavalesca* e da sátira menipéia, a partir dos estudos de Mikhail Bakhtin, característicos de um certo “espírito popular”.

Evidentemente, é possível lembrar de numerosos contos onde o humor, o truque, a esperteza, a astúcia, o ardid, as personagens e as situações cômicas, a anedota, o ardid etc., aparecem com destaque. O “Gato de Botas” ou as peripécias de “Pedro Malasartes” são exemplos disso. Câmara Cascudo denomina estes contos de facécias.

Um elemento representativo do riso e da alegria, existente na maioria dos contos populares, merece ser destacado: o *final feliz*. A nosso ver, parece ser oriundo das concepções arcaicas da vida e do mundo, enraizadas na idéia *da regeneração periódica do mundo* e na visão mítica e edênica de que tudo é fecundado e semeado, tudo germina e cresce, depois vive, degenera, envelhece e morre para novamente renascer e crescer. Ora. Se tudo renasce, tudo é transitório e efêmero, nada é definitivo e irreparável, portanto, no fim, tudo sempre, inevitavelmente, vai terminar bem.

Por este ângulo, o final feliz deixa de ser uma simples fórmula moral para agradar quem quer que seja (crianças, por exemplo): é, isso sim, reflexo de uma condição natural, é um fato lógico, uma questão de óbvio realismo, o único desfecho possível para qualquer enredo, pelo menos se considerarmos os princípios da *moral ingênua*. “No fim, tudo vai dar certo” diz o ditado popular. “Se ainda não deu certo, é porque não chegou no fim.”

O *final feliz*, marca de numerosos contos populares, com as exceções de praxe, reaparecerá na maioria dos textos da chamada literatura infantil.

4.4.10 Conto e herói

Para Zumthor

“A peregrinação é a caminhada, mas ao mesmo tempo representação mental, deslocamento menos no espaço comum do que num espaço-tempo específico, simultaneamente perigoso e sacro, metáfora ritualizada da condição da criatura.”²¹⁰

Utilizaremos essa observação para caracterizar boa parte dos contos populares no que diz respeito aos heróis protagonistas: personagens que, saindo de casa, vão pelo mundo (= arriscam-se) voluntariamente ou não, passam por vivências, verdadeira provas, envolvendo, entre outros: 1) o auto-conhecimento (o auto-domínio, a busca de identidade

²¹⁰ Op. cit. p. 93.

etc.); 2) o encontro do parceiro amoroso (o matrimônio); 3) a conquista de situação financeira estável (o poder, a fortuna etc.). Essas vivências, em geral, implicam em modificação pessoal do herói (enfrentar inúmeros testes, casamento com a princesa, subida ao trono, ser reconhecido por vencer o monstro, encontrar o tesouro etc).

Num certo sentido, a simples menção do herói já pressupõe o mito, e todo o mito, é, por princípio, paradigmático. Através dele, o homem arcaico conhece sua própria origem, aprende o que deve fazer, o sentido da vida e dos costumes etc. E a trajetória do herói mítico representa esse referencial, o modelo concreto, comportamental e existencial a ser seguido.

É preciso notar que um modelo assim, capaz de preencher as expectativas de homens, mulheres e crianças, capaz de gerar admiração, credibilidade, identificação e afinidade em todos os membros de uma comunidade, necessita necessariamente 1) ser conciso, amplo e genérico e 2) estar afinado com os valores culturais do grupo. Mesmo sendo superior e invencível, o herói também precisa ser humano. Quanto mais singular, idiossincrático e específico ele for, maior será a probabilidade da não identificação por parte da platéia, o que significaria o não preenchimento de seu papel enquanto modelo.

O que legitima o herói é sua afinidade com a cultura e a visão de mundo (e do humano) da comunidade que representa. Ele afinal é, como vimos, “alguém que deu a própria vida por algo maior que ele mesmo.”

Pode-se dizer que há bastante afinidade entre os heróis míticos e os heróis dos contos populares. Vimos isso com Foucher, falando do rei Artur, no prefácio *de Os Romances da Távola Redonda* de Chrétien de Troyes.

Sua capacidade de identificação com a platéia (= leitor) é prova disso. Para Jolles, o conto escolhe, em geral, as situações e incidentes que contrariam a nossa noção de acontecimento justo:

“...um moço recebe menos herança que seus irmãos, é menor ou mais tolo que os que o cercam; crianças são abandonadas por seus pais ou maltratadas por uma madastra; o noivo é separado da sua verdadeira noiva; homens ficam sujeitos a espíritos malfazejos, são forçados a executar tarefas sobre-humanas, sofrem perseguição e têm de fugir; eis outras tantas injustiças que são invariavelmente abolidas no decurso dos acontecimentos e cujo desfecho satisfaz nosso sentimento de acontecimento justo. Sevícias, desprezo, pecado, arbitrariedades, todas estas coisas só aparecem no Conto para que possam ser, pouco a pouco, definitivamente eliminadas e para que haja um desfecho em concordância com a moral ingênua.”²¹¹

Em outras palavras, tal como muitos heróis míticos, o herói do conto popular atua sempre no sentido de reestabelecer a ordem e a injustiça inicial colocada pelo enredo.

²¹¹ Op. cit. p. 202.

Como ensinou Vladimir Propp

“Da la desventura y de la reaccion contra ella nace el tema.”²¹²

Por outro lado, acompanhamos sempre e sempre, personagens que, seja enfrentando bruxa, dragões ou madastras, seja passando pelos testes impostos por um rei malvado, estão, no fundo, em busca da felicidade, procurando uma maneira de vencer e se dar bem na vida. O reestabelecimento da justiça e a felicidade do protagonista, coincidem no conto popular. O herói, se levarmos em conta as idéias de Jolles, comporta-se sempre a partir da *moral ingênua*, ou seja, atua subjetiva e afetivamente; obedece ao livre arbítrio e não a princípios abstratos pré-estabelecidos; é parcial e visa, acima de tudo, seus próprios interesses.

É aparente, a nosso ver, o paradoxo entre este comentário e a aproximação que fizemos entre o herói do conto e o herói mítico, aquele que coloca a comunidade acima de interesse pessoal.

Nenhuma comunidade determinada está em questão quando pensamos no conto popular. Sua estória não é História. Passa-se em qualquer lugar, longe daqui, há muito, muito tempo atrás. Seu personagem, vago e genérico, nunca existiu. Segundo Jolles, nesse contexto, a realidade, concreta e factual, é imoral e anti-natural. *A disposição mental* do conto é a de que as coisas ocorram conforme nossas expectativas.

O patamar onde se desenvolve a trama do conto popular é sempre o plano pessoal e particular, regido pela *moral ingênua*: Diz Jolles que

“Quando a realidade, numa disposição mental, é contrária à *moral ingênua*, nenhuma aventura poderá assemelhar-se à realidade, o que dá lugar a um paradoxo que constitui a verdadeira base do Conto: *nesta forma, o maravilhoso não é maravilhoso, mas natural.*”²¹³

Em resumo, pode-se dizer que os heróis de narrativas populares são, em geral 1) paradigmáticos por princípio; 2) vivem em lugares genéricos, longe daqui, há muito tempo atrás; 3) muitas vezes são identificados apenas como o príncipe, o rei, a princesa, a bruxa etc. Mesmo quando nomeados, apresentam nomes comuns, João, Maria ou Pedro, nomes que qualquer um poderia ter; 4) nem sempre apresentam aspectos físicos determinados e substantivos, mas sim genéricos e adjetivos: são bonitos ou feios, fortes ou fracos, espertos ou tolos, bons ou maus, sortudos ou azarados. Essas características subjetivas permitem a identificação de qualquer leitor (a esfera pessoal, é diretamente influenciada pelas emoções: às vezes nos sentimos bonitos; outras vezes, feios; em certas ocasiões agimos com firmeza; em outras, fraquejamos etc.); 5) estão envolvidos em aventuras que remetem a questões humanas bastante amplas: a busca do auto-conhecimento (quantos heróis não pedem a benção do pai e, em seguida, partem para

²¹² Op. cit. p.60.

²¹³ *Id. ibid.* p. 202.

“conhecer o mundo”? Ou então, perseguidos, fogem de casa e vêm-se obrigados a enfrentar riscos e desafios? Ou ainda, sozinhos no mundo, após a morte do pai, partem em busca da sorte?); a busca do parceiro amoroso (os casamentos de príncipes e princesas; a libertação do herói, transformado por causa de um feitiço, etc.); a luta pela sobrevivência (a busca do tesouro e da fortuna); a luta contra o mal que impede o amor e ameaça a sobrevivência (monstros, castelos mágicos, bruxas etc).

Em estórias assim, note-se, o ouvinte ou leitor sempre se identifica com o herói.

Como o herói, todos nós buscamos a felicidade; queremos conquistar o nosso amor (queremos ser amados); fugimos da dor física e da morte; procuramos a estabilidade financeira; enfrentamos duros desafios (o trabalho, o desemprego, a concorrência, a falta de amor próprio, certa doença. Um mau patrão ou um professor zangado, num dado instante, podem transformar-se em bruxas, dragões e precipícios); sabemos que a sorte pode mudar; gostamos de uma moça “tão bonita quanto as estrelas, os raios do sol e as flores perfumadas do campo.” Em qualquer estágio da vida, com 4 ou 94 anos, a trajetória e a atuação dos heróis será sempre importante referência de vida.

Concluindo, pode-se considerar o herói impessoal, genérico, alegórico mesmo, aquele com quem, por ser movido por uma ética que em resumo busca a felicidade, todos podem se identificar, descendente direto do herói mítico, um significativo *substrato* do conto popular.

4.4.11 Conto e fantasia

3 Ao que tudo indica, muitos contos populares acabam por se constituir verdadeiros depósitos de enredos, temas, personagens, cenas e imagens que seriam, na verdade, resquícios de arcaicas narrativas sagradas.

Apontamos, em outra parte deste trabalho, com Eliade e Jensen, a condição do mito, ou melhor, da narrativa mítica, de ser sempre expressão essencial da verdade e da realidade.

Segundo Simonsen, como vimos, as formas “literárias” populares, de um modo geral, mitos, gestas, lendas, anedotas etc. mantêm também um vínculo com a “verdade”, pretendem narrar fatos que realmente aconteceram. Encontramos a mesma situação nos estudos de Jolles sobre formas “simples”, onde o autor opõe a lenda, a saga, o mito, o caso etc. (formas que remetem a fatos que pretensamente ocorreram), ao conto que, através da ficção narra o que “deveria” ter ocorrido.

O conto popular destaca-se, portanto, por ser uma narrativa assumidamente inventada, contando uma estória que poderia ter acontecido mas não aconteceu, sempre lançando mão de recursos como a fantasia e a imaginação, numa palavra, a ficção. Os limites temáticos do conto são, note-se, bastante amplos: no conto, afinal de contas, tudo pode acontecer.

Considerando os vestígios míticos no conto, parece-nos ser perfeitamente possível falar em *dessacralização*, ou seja, em temas, personagens e situações sagradas (= verdadeiras) que foram, pouco a pouco perdendo seu significado religioso mas permaneceram presentes no imaginário popular. Muitas destas imagens, é preciso dizer, continuaram mantendo um caráter transumano, ligado às forças superiores, desconhecidas, fantásticas, incompreensíveis e mágicas.

Trata-se do território que alguns chamam de “maravilhoso”.

Vale lembrar que as narrativas míticas foram criadas a partir de pressupostos como:

- 1) a crença nas existência de forças superiores, sagradas, transumanas e desconhecidas;
- 2) uma aproximação subjetiva, afetiva, intuitiva, *simpática*, da realidade;
- 3) a noção de que homem, bicho, planta, pedra fazem parte de um único todo, a *sociedade da vida*;

4) o pensamento *sintético*, operando com *modelos reduzidos* e tornando homogêneo o que era diferente;

5) o princípio geral de que tudo esteja em permanente mutação pois tudo nasce, cresce, morre e renasce: *a renovação periódica do mundo* etc.

Figuras como a personificação e a prosopopéia, para ficar num exemplo, parecem ser resultado desses processos. Animais, plantas e astros movidos por forças mágicas e desconhecidas falam e atuam antropomorficamente em inúmeros contos populares.

Lembra o etnólogo Jensen que

“En efecto, un enlace tan íntimo como éste entre el ser humano y el animal sólo pudo hallar su plasmación cultural sobre la base de una concepción del mundo que tenía como vivencia central la unidad entre los destinos del hombre y del animal.”²¹⁴

O assunto do enraizamento da fantasia por sua amplitude e complexidade, transcende completamente os limites de nossa pesquisa. Fica, em todo caso, a pergunta: quantos temas, imagens e enredos, tidas hoje como “fantasia”, ou seja, como resultado de um, repetimos, malabarismo lúdico fundado nas virtualidade do pensamento abstrato, não teriam surgido a partir dos mesmos princípios geradores dos mitos e, portanto, seriam fruto de tentativas humanas sérias, dramáticas, de buscar um significado para a vida e para o caos representado pelas forças da natureza?

Passamos a elencar, sem, naturalmente, pretender esgotar o assunto, algumas imagens ou motivos que poderiam relacionar narrativas sagradas e contos populares, levando-se em conta o ponto de vista do fantástico ou maravilhoso:

- 1) Muitos seres míticos sobem em montanhas e árvores e assim conseguem chegar ao céu. Lá, entram em contato com deuses, recebem dons ou objetos mágicos, encontram sua razão de ser, voltam ou fogem trazendo para terra tesouros, certos alimentos ou remédios,

²¹⁴ Op. cit. p. 307.

animais ou mesmo hábitos e objetos. É possível resgatar imagens deste tipo no conto popular. “O pé de feijão” recontado por Figueiredo Pimentel em *Contos da Carochinha*, ou na “Festa no Céu”, já visto, entre outros.

2) Heróis míticos entram em grutas, ficam prisioneiros no fundo do mar ou em castelos mágicos, são engolidos por monstros e voltam amadurecidos. Sobre o rito iniciático, lembra Eliade em *O Sagrado e o Profano* que

“A segregação e a reclusão na sombra, numa cabana obscura, na selva, lembra-nos o simbolismo da morte iniciática dos rapazes isolados na floresta, encerrados em choupanas.”²¹⁵

Quantas e quantas choupanas habitadas por bruxas, grutas escuras, castelos subterrâneos e casebres abandonados não são palco dos enredos do conto popular? O motivo reaparece na literatura infantil, p.e., em *Pinóquio* que, engolido por um peixe, reencontra o pai e, a partir daí, começa a se modificar.

3) Poções, instrumentos mágicos, poderes transumanos, frutos mágicos etc. aparecem em numerosos contos populares e podem ser considerados resquícios de instrumentos e recursos sagrados. Vale a pena lembrar das palavras e fórmulas mágicas, vestígios de orações e presentes tanto no mito como em numerosos contos populares. As fórmulas mágicas, para Jensen, podem, como vimos, ser vistas como uma redução de um relato mítico.

4) A presença sempre nefasta de animais fantásticos como monstros, cobras e dragões, e também imagens como a árvore de frutos mágicos são recorrentes em narrativas míticas e em contos populares.

Diz Eliade em *Mito e Realidade*

“...o Dragão é a figura exemplar do Monstro Marinho, da Serpente primordial, símbolo das Águas cósmicas, das trevas, da Noite e da Morte - numa palavra, do amorfo e do virtual, de tudo o que ainda não tem “forma”.”²¹⁶

E em *O sagrado e o profano*

“É por isso que os mitos da busca da imortalidade ou da juventude ostentam uma árvore de frutos de ouro ou de folhagem miraculosa, árvore que se encontra “num país longínquo” (na realidade, no outro mundo) e que é defendida por monstros (grifos, dragões, serpentes). Aquele que quer colher os frutos, deve afrontar o monstro guardião e matá-lo. É o mesmo que dizer que se trata de uma prova iniciática de tipo heróico: o

²¹⁵ Op. cit. p. 201.

²¹⁶ Op. cit. p. 61.

vencedor obtém “por violência” a condição sobre-humana, quase divina, da eterna mocidade, da invencibilidade e da onnipotência.”²¹⁷

5) a existência nítida de forças do mal em oposição às forças do bem faz parte do imaginário arcaico e comparece nas duas formas, conto e mito. Segundo Eliade, é muito provável que, em princípio, as defesas das cidades e dos lugares habitados tivessem caráter mágico. Fossas, labirintos e muralhas eram construídas e dispostas a fim de impedir a invasão de demônios e das almas dos mortos, mais do que o eventual ataque de humanos.

“No Ocidente, a Idade Média, os muros das cidades eram consagrados ritualmente como uma defesa contra o demônio, a doença e a morte. Aliás, o pensamento simbólico não encontra qualquer dificuldade em assimilar o inimigo humano ao Demônio e à Morte. No fim de contas, o resultado dos seus ataques, sejam demoníacos, sejam militares, é sempre o mesmo: a ruína, a desintegração, a morte.”²¹⁸

O tema pode ser associado também às pragas rogadas, à inveja e ao mau-olhado.

O mal, em todo caso, é preciso lembrar, no pensamento arcaico, não corresponde a uma entidade abstrata e isolada. Ele é um dos elementos que constituem a vida, a realidade e o Cosmo. Depois do mal, é o bem que aparece. Depois da tempestade, vem a bonança. Depois da morte, a vida virá novamente para em seguida ser destruída, e assim sucessivamente. Bem e mal, portanto, sinteticamente, são opostos absolutamente inseparáveis.

6) As viagens e os vôos mágicos são outro ponto comum entre o mito e o conto. São muitas as especulações sobre essa imagem recorrente nas narrativas míticas:

“O simbolismo da viagem, particularmente rico, resume-se no entanto na busca da verdade, da paz, da imortalidade, da procura e da descoberta de um centro espiritual.” (...) “As viagens são igualmente (...) a série de provas preparatórias para a iniciação...”²¹⁹

Para muitos, elas, em geral, correspondem à busca seja do auto-conhecimento, da verdade, da mulher amada ou da fortuna; seja do livro sagrado, da taça, do Graal. Há também as caminhadas em busca da Terra prometida, a pátria original.

“Nos sonhos e nas lendas as viagens sob a terra significam penetração no domínio esotérico; a viagem aérea e celeste, o acesso ao domínio do esoterismo.(...) A viagem exprime um desejo profundo de mudança interior, uma necessidade de experiências novas, mais do que um deslocamento físico.”²²⁰

²¹⁷ Op. cit. p. 158.

²¹⁸ *Id. ibid.* p. 62.

²¹⁹ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Coord. Carlos Sussekind, Rio de Janeiro, José Olympio, 1988, p. 951.

²²⁰ *Id. ibid.* p. 952.

Há viagens aos céus, viagens ao inferno, viagens a países exóticos onde tudo funciona ao contrário. As leituras do tema são muitas e vale a pena serem lembradas:

“A viagem ao inferno representa uma descida às origens (...) ou uma descida ao inconsciente.”²²¹

Jensen fala no tema mítico das viagens e vôos mágicos:

Los viajes de los chamanes al cielo, con objeto de visitar la deidad y de obtener de ella tanto la salvación en el sentido más general como los medios de curación de las enfermedades, están muy extendidos.”²²²

Voltamos a Eliade

“Na maior parte das religiões arcaicas, o “vôo” significa o acesso a um modo de ser sobre-humano.”²²³

Independentemente de tantas e tão discutíveis interpretações, é razoável dizer que os motivos da viagem e dos vôos mágicos são, queiramos ou não, bastante significativos e têm estado recorrentemente presentes tanto no mito como em numerosos contos populares, seja através de vôos feitos pelas personagens, seja nas asas de pássaros, seja no vento, seja em tapetes mágicos. Os temas reaparecerão na literatura infantil, por exemplo, em *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* e *Peter Pan*, entre outros.

Para Baudelaire, vale sempre lembrar,

“Os verdadeiros viajantes são aqueles que partem por partir.”²²⁴

7) Imagens como portas a serem transpostas e pontes perigosas também são recorrentes em mitos e contos. Sobre o assunto, em *O Sagrado e o Profano*, diz Eliade:

“Convém precisar que todos estes rituais e simbolismos da “passagem” exprimem uma concepção específica da existência humana: uma vez nascido, o homem ainda não está acabado; deve nascer uma segunda vez, espiritualmente; torna-se homem completo passando de um estado imperfeito, embrionário, a um estado perfeito, de adulto. Numa palavra, pode dizer-se que a existência humana chega à plenitude por uma série de ritos de passagem, em suma, por iniciações sucessivas.”²²⁵

Muitos contos maravilhosos reconstituem esse processo.

²²¹ *Id. ibid.* p. 952.

²²² *Op. cit.* p. 267.

²²³ *Id. ibid.* p. 183.

²²⁴ *Op. cit.* p. 952.

²²⁵ *Op. cit.* p. 188.

Continuamos com Eliade

“Para superar esta passagem paradoxal (porque implica sempre uma rotura e uma transcendência), as diversas tradições religiosas utilizaram abundantemente o simbolismo da ponte perigosa ou da porta estreita.”²²⁶

E mais

“As lendas medievais falam de uma “ponte escondida sob a água” e de uma ponte-sabre, sobre a qual o herói (Lançarote) deve passar com os pés e as mãos nuas: esta ponte é “mais cortante do que uma foice” e a passagem faz-se com sofrimento e agonia.”²²⁷

Essas imagens, vale lembrar, sempre pressupõem uma concepção da vida baseada na impressão, na intuição, na suposição de existência de forças transumanas e desconhecidas. Fora isso, supõem necessariamente a existência de processos iniciáticos.

8) No ciclo do “morto agradecido”, mencionado por Propp²²⁸ em seu estudo sobre o conto popular, um cadáver jaz insepulto por não ter pago suas dívidas. O herói paga as dívidas do infeliz e manda enterrá-lo. Mas tarde, ao enfrentar dificuldades, o herói recebe a ajuda do morto (ou da morte). A ajuda muitas vezes se dá através de um vôo, o herói sendo levado nas costas do morto. Para receber tal ajuda, note-se, o herói precisa usar toda a sua coragem, esperteza e bom senso. Como, por exemplo, identificar a ajuda da morte da visita derradeira da mesma?

Vejamos o que diz Eliade, em *O Sagrado e o Profano*, analisando o tema do ponto de vista do mito:

“... o defunto deve afrontar certas provas que interessam ao seu próprio destino post mortem, mas deve também ser reconhecido pela comunidade dos mortos e aceite entre eles. Para certos povos, só o enterramento ritual confirma a morte: aquele que não é enterrado segundo o costume não está morto.”²²⁹

Some-se a esse comentário todas as digressões sobre o tema viagem.

Num outro patamar, a idéia da ajuda da morte pode ser vinculada ao conceito de *renovação periódica do mundo*: a morte cíclica que retorna e semeia a vida. No conto popular o tema aparece claramente em, por exemplo, “A raposinha”²³⁰ e “João de Calais”²³¹, recontados por inúmeros folcloristas.

9) O fenômeno da *metamorfose* também é recorrente nas narrativas míticas e nos contos populares, onde inúmeros personagens se transformam em monstros, animais etc.

²²⁶ *Id. ibid.* p. 189.

²²⁷ *Id. ibid.* p. 190.

²²⁸ PROPP, Vladimir. *Las raíces históricas del cuento*. 4ª ed. Trad. José Arancibia. Madrid, Fundamentos, 1974, p. 218.

²²⁹ *Op. cit.* p. 193.

²³⁰ ROMERO, Sílvio. *Contos Populares do Brasil*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1985, p.50.

²³¹ ALMEIDA, Aluísio. *50 Contos populares de São Paulo*. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 1973, p.50.

O motivo, como vimos, pode ser vinculado às concepções arcaicas já mencionadas das quais provavelmente seriam fruto boa parte dos mitos. Segundo Eliade, “O simbolismo da renascença mítica pelo revestimento ritual de uma pele de animal é atestado aliás em culturas altamente evoluídas.”²³²

Sobre a *metamorfose* ocorrida durante a iniciação:

“O mistério da iniciação descobre pouco a pouco ao neófito as verdadeiras dimensões da existência: introduzindo-o no sagrado, a iniciação obriga-o a assumir a responsabilidade de homem. Retenhamos este fato, que é importante: o acesso à espiritualidade traduz-se para todas as sociedades arcaicas, por um simbolismo da Morte e de um novo nascimento.”²³³

No conto popular, a *metamorfose* quase sempre aparece como uma etapa pela qual a personagem precisa passar até reencontrar seu destino. Ela reaparecerá de muitas formas na literatura infantil.

10) Personagens como ogros, gigantes devoradores de gente, fadas, anões e bruxas podem facilmente ser relacionados com as narrativas míticas, sendo representantes das forças superiores e desconhecidas, ou seja, aquelas que ajudam ou impedem os deuses de realizarem sua gesta. Alguns deles como a bruxa, naturalmente, também podem ser vinculados aos xamãs e sacerdotes, aqueles que têm contato com as forças transumanas, mágicas e incompreensíveis.

Fadas e bruxas, comuns no conto popular, também fazem parte do repertório de várias obras da chamada literatura infantil.

11) A presença e atuação de animais mágicos é outro ponto de contato entre mito e conto popular. Diz Jensen que

“Segun otras concepciones, muy extendidas igualmente, el alma de la vida o sustancia del alma permanece despúes de la muerte del individuo cerca de la tumba, com frecuencia en forma de pájaro, o de otro animal volador, para entrar en un niño recién nascido, o a algún animal, a cuya muerte en alma empieza nuevamente una existencia humana.”²³⁴

Tradicionais nos relatos míticos, os psicopompos, os condutores da alma dos mortos, são muitas vezes, como ensina Franco Júnior, animais como cachorros, cavalos e pássaros. Muitos deles reaparecem auxiliando os heróis do conto popular e continuarão ajudando as personagens da chamada literatura para crianças.

12) Almas penadas, fantasmas e maus espíritos, em geral, representantes do mal, são comuns tanto no mito como no conto popular.

²³² *O Sagrado e o Profano*. p. 198.

²³³ *Id. ibid.* p. 199.

²³⁴ *Op. cit.* 334.

Segundo Jensen, em muitas tradições, o indivíduo morto no parto, por afogamento, quedas de uma pedra ou árvore, queimado, ou vítima de animal selvagem

“... se trata de un individuo marcado por el destino, del que la comunidad se aparta con horror y al que le esta denegado la entrada en el reino de los muertos.”²³⁵

Estes seriam as almas penadas, os maus espíritos que andariam vagando pelo mundo. Na crença arcaica, por outro lado, o defunto que vai para o céu continua, mesmo após a morte, pertencendo à comunidade.

“El fantasma es alguien que no encuentra paz, y es hostil a los hombres, de la misma manera en que éstos ven en él al enemigo.”²³⁶

Vale a pena lembrar quantas imagens monstruosas e grotescas surgem no conto popular, algumas malignas, outras heróis momentaneamente transformados.

“Así constituyen un motivo mítico, extendido por todos los continentes, las figuras mitad hombre y mitad espíritu.”²³⁷

A literatura infantil costuma também receber a visita de fantasmas. *Pluft* é apenas um deles.

Evidentemente, o assunto da fantasia e dos motivos e imagens fantásticas é imenso. Nossa pretensão com os exemplos elencados foi apenas ressaltá-lo e, mais uma vez, tentar aproximar as narrativas míticas do conto popular, procurando manter sempre, como pano de fundo, a literatura para crianças, nosso objeto de trabalho.

Se considerarmos como verdadeira a hipótese de que certos temas e imagens sagradas, através de um processo de *dessacralização* (= resignificação), podem reaparecer, mais ou menos desfigurados, no conto popular, as noções de fantástico, maravilhoso, mágico e fantasia deixam de ser categorias racionais e abstratas ligadas apenas às virtualidades da imaginação e da criatividade humana ganhando raízes bastante sólidas e significativas que remetem a fatores da existência concreta humana.

A partir das inúmeras imagens citadas acima, vinculando mito e conto, poderíamos dizer, em outras palavras, que a “fantasia” não é apenas uma atividade humana racional, teórica e autônoma, solta no espaço e desligada de qualquer coisa, mas sim, sempre, por mais alucinada, irracional, inconsciente, inesperada, estranha e original que possa parecer, uma especulação, interpretação ou uma leitura daquilo que, subjetivamente, se apresenta como realidade. Leitura esta, naturalmente, fundada a partir de certos fatores limitados: um corpo físico, experiências pessoais, contexto histórico e social, pensamentos, emoções, intuições etc, ligados a uma determinada concepção cultural e ideológica do mundo.*

²³⁵ Id. *ibid.* p. 366.

²³⁶ Id. *ibid.* p. 367.

²³⁷ *Op. cit.* p. 370.

* Em seu estudo sobre o Cronotopo, Bakhtin afirma que o fantástico do folclore é um fantástico realista que jamais se afasta do mundo material e real. C.f. p. 267

Por este ângulo, um recurso como o *non sense*, não seria apenas uma expressão lúdica, abstrata, ilógica, aleatória e auto-referente, oriunda das virtualidades e da capacidade de jogar do pensamento, mas sim uma resposta humana, às vezes bem humorada, dada na mesma moeda, ao caos representado pelos infinitos dados incompreensíveis, interativos e fora de controle apresentados permanentemente pela realidade, entre eles, a própria condição humana (efêmera por princípio); fatores naturais desconhecidos; o acaso; expressões imensuráveis como a paixão, o amor, o gosto pessoal, o prazer, a sensação de êxtase, o sublime etc. Pelo menos a partir desta hipótese, a fantasia nada teria a ver com o escapismo e com a fuga da realidade ou com alguma concepção individualista e ideológica do que seja “criatividade”. Como nos lembra Li Hsun, apud Jean Chesneaux,

“El esfuerzo de esta gente recuerda el cuento de aquel tipo que pretendía elevarse del suelo tirando de sus cabellos.”²³⁸

Esses comentários e especulações nos ajudarão a estabelecer uma certa postura diante da “fantasia”, tema e recurso recorrente na chamada literatura infantil.

4.4.12 Conto e autoria

Como as narrativas míticas, os contos populares têm como característica a ausência de autoria determinada, e este é seu outro importante *substrato*. Mitos e contos são obras sem forma fixa que, de narrador a narrador, de versão em versão, sobreviveram ao longo do tempo num processo permanente de recriação e atualização.

Isso significa, pelo menos em tese, que:

1) narrativas orais, sem autoria, utilizam sempre uma linguagem popular e geral e tratam de temas e preocupações também populares e amplas pertencentes ao imaginário coletivo, através de vocabulário, formas, fórmulas, enredos e imagens, que sejam acessíveis a todos e com os quais todos possam se identificar. Ao contrário, o discurso autoral, fixado numa determinada forma, tende a cultivar o idioleto, a voz singular do autor, a utilização de um discurso e de uma linguagem originais, particulares e subjetivas, portanto, de, por vezes, difícil compreensão. Tudo isso a serviço de uma visão de mundo pessoal da realidade, abordando temas e questões também singulares e específicas.

2) tanto contos populares, como mitos, são discursos que pretendem e buscam sempre, obrigatória e necessariamente, atingir e envolver sua platéia.

Todos esses pontos serão aprofundados mais adiante e, como veremos, vincularão as narrativas populares à literatura para crianças.

²³⁸ CHESNEAUX, Jean. “Los comics chinos considerados como contra-cultura” in ECO, Umberto *Los comics de Mao* Trad. Jaume Forga. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1976, p. 261.

4.5 A noção de “popular”

Só agora abordaremos uma questão que, na verdade, surge de imediato quando se pretende estudar contos populares. Como definir com exatidão o termo “popular”?

Em *Cultura Popular na Idade Moderna*, Peter Burke estuda com bastante profundidade o assunto. Já no prólogo do livro, o autor define o que seria cultura: “um sistema de significados, atitudes e valores partilhados e as formas simbólicas (apresentações, objetos artesanais) em que eles são expressos ou encarnados” e por cultura popular entende, em resumo, “uma cultura não-oficial, a cultura da não-elite, das “classes subalternas”.

Continuando na tentativa de compreender o termo “popular” e sempre se referindo ao contexto onde se dá a passagem do período medieval à Idade Moderna, Burke ressalta a total heterogeneidade do povo. Menciona, por exemplo, as enormes diferenças entre os moradores das cidades e do campo. Referindo-se à cidade, diferencia gente do povo rica, às vezes alfabetizada, e gente do povo pobre; menciona as diferentes profissões, artesões, ferreiros, carpinteiros, tecelões, lenhadores, carvoeiros, mineiros etc, cada qual com sua cultura específica. Falando do campo, separa também agricultores ricos e pobres; diferencia agricultores e pastores, todos, enfim, camponeses e vilões, com costumes diferentes e, ao mesmo tempo, todos pertencentes a um conceito abstrato: o “povo”.

Burke refere-se ao espaço interativo entre a grande e a pequena tradição, a primeira ligada à cultura escrita, clássica, oficial, latinizada; a segunda, à tradição oral, ainda fortemente arraigada aos costumes pagãos:

“A elite participava da pequena tradição, mas o povo não participava da grande tradição.(...) Assim, a diferença cultural crucial nos inícios da Europa moderna (quero argumentar) estava entre a maioria, para quem a cultura popular era a única cultura, e a minoria, que tinha acesso à grande tradição, mas que participava da pequena tradição enquanto uma segunda cultura.(...) Para a elite, mas apenas para ela, as duas tradições tinham funções psicológicas diferentes: a grande tradição era séria, a pequena tradição era diversão.”²³⁹

Segundo Hilário Franco Júnior, apenas para ilustrar a questão

“...no caso de imagens (sacras) colocadas em locais freqüentados por leigos, através das imagens ocorria o encontro entre cultura erudita e cultura popular. A primeira procurando passar através das imagens os textos bíblicos, hagiográficos e teológicos aos quais os leigos analfabetos não tinham acesso. A segunda interpretando aquelas imagens conforme seus próprios valores, tradições e conhecimentos.”²⁴⁰

²³⁹ Op. cit. p. 55.

²⁴⁰ Op. cit. p. 72.

Sobre o assunto, aliás, são bastante esclarecedoras as palavras de Franco Júnior ao problematizar a discussão sobre o conceito de popular:

“...continua-se a pensar numa oposição erudito/popular, correspondente a racionalidade/afetividade e teorização/vivenciação, como se cada característica fosse exclusividade de um grupo social ou de um povo.”²⁴¹

E continua

“A constatação do simplismo dos sistemas binários civilizado/primitivo, racional/irracional, histórico/mítico, religioso/mágico e outros do mesmo tipo provocaria importantes reflexões nas ciências humanas desta segunda metade do século. Acompanhando, aliás, a revisão epistemológica que ocorria em outras áreas do conhecimento e que, em suma, revela os limites do modelo cartesiano. Como observou Blanché, um conhecimento dito objetivo é apenas aquele que é menos subjetivo que outro.”²⁴²

O autor insiste ainda que a cultura popular e a erudita não devem ser vistas como opostas e impermeáveis.

“Parece-nos preferível considerar a relação entre níveis de cultura e grupos sociais.”²⁴³

E afirma que a utilização do termo “cultura popular” sempre foi insatisfatória pois ele é ambíguo e apresenta três acepções: refere-se ao que foi criado pelo povo; ao que agrada o povo e o que é considerado grosseiro ou ilógico e está ligado às camadas inferiores da população. Além disso, diz, toda a definição de cultura acaba apresentando, por princípio, um componente erudito. Afirma ainda Franco Júnior que

“Podemos porém atenuar esses dois problemas se pensarmos em cultura popular como aquela praticada, em maior ou menor medida, por quase todos os membros de uma dada sociedade, independentemente de sua condição social. Isto é, nessa hipótese, cultura popular seria o denominador cultural comum, o conjunto de crenças, costumes técnicos, normas e instituições conhecido e aceito pela grande maioria dos indivíduos da sociedade estudada.”²⁴⁴

Continuando com Franco Júnior:

“Diante disso, talvez melhor que a consagrada e ambígua expressão “cultura popular” seja chamarmos aquele denominador cultural comum de cultura intermediária. “Intermediária” qualitativamente, por estar colocada entre a cultura de elite e a dos demais segmentos; “intermediária” espacialmente, por ser o ponto de convergência de dados provenientes dos pólos culturais.”²⁴⁵

²⁴¹ *Id. ibid.* p. 32.

²⁴² *Id. ibid.* p. 32.

²⁴³ *Id. ibid.* p. 34.

²⁴⁴ *Id. ibid.* p. 34.

²⁴⁵ *Id. ibid.* p. 35.

Concluindo, o autor comenta que, levar em conta a existência de uma cultura “intermediária”, implica que as áreas culturais específicas de cada sociedade deixem de ser vistas como independentes e auto-suficientes e passem a ser consideradas como aglomerados em permanente relação dialógica.

No decorrer de nosso trabalho, até por uma questão de praticidade, continuaremos a empregar os termos “cultura popular” e “popular”. Ressaltamos, entretanto, que esses termos devem vistos sob a luz do que foi exposto acima: “cultura” no sentido de um sistema de valores compartilhados que se aprende na socialização; “popular” no sentido do acervo de conhecimento intermediário comum a todos os grupos sócio-culturais integrantes da sociedade.

Esse aspecto, como veremos, será importante em nossa pesquisa. Coloca a narrativa popular, a nosso ver, antepassado e *substrato* da literatura infantil, num espectro mais amplo ligado à sociedade como um todo e não apenas a uma de suas parcelas (o “povo”). Por outro lado, nos permitirá aproximar o conceito de “popular” com o de “infantil”.

4.6 O “espírito” popular

Procuramos até agora apontar certos elos existentes entre os mitos arcaicos e as narrativas populares medievais. Estas últimas, por sua vez, compunham um rico acervo composto pelas crenças, festas, canções, contos, lendas, peças teatrais, rezas, jogos, feitiçarias, comidas, ditados, paródias, adivinhas, diversos calões, costumes e, em termos, uma “literatura” oral. Tudo isso representava um certo “espírito”, era expressão de uma mentalidade, de um imaginário e de uma determinada concepção geral diante da vida e do mundo.

Apesar de o assunto ser amplo e envolver informações que ultrapassam em muito os limites de nossa pesquisa, não poderemos deixar de, dentro deste trabalho, tentar compreender, pelo menos em linhas gerais, o significado desse “espírito” popular e apontar algumas de suas características.

Estaremos apoiados, numa primeira etapa, nos estudos de Paul Zumthor, Philippe Ariès, Peter Burke e Hilário Franco Júnior e, num segundo momento, principalmente no trabalho e nas concepções de Mikhail Bakhtin.

Como alerta Peter Burke, referindo-se aos últimos momentos do período medieval, mas abordando todo um processo que hoje poderíamos chamar de massificação, precisamos fazer todo um esforço de descondicionamento para poder penetrar no universo complexo, coletivo, enraizado no imaginário sincrético das tradições orais, representado nas atitudes e valores dos artesãos e camponeses dos inícios da Europa moderna.²⁴⁶

²⁴⁶ C.f. Op. cit. p. 27.

Julgamos ser possível, e será essa a postura adotada em nossa pesquisa, não fixar nenhum momento histórico específico, dentro do longo período que corresponde à Idade Média. Sempre apoiados nos autores citados, partiremos do princípio de que, considerando o período medieval como um todo, havia, no contexto da cultura popular, um certo “espírito” geral e comum, fortemente ligado às tradições arcaicas e pagãs, e este “espírito” se modificou relativamente pouco com a passagem do tempo. Nas palavras de Hilário Franco Júnior

“Não se pode esquecer que as sociedades européias foram essencialmente agrárias até o século XIX, e por isso sua cultura era sobretudo tradicional, oral, folclórica; era, enfim, de inegável fundo mítico.”²⁴⁷

Numa descrição geral, poderíamos dizer que, diante de nós, se apresenta um contexto arraigado às antigas tradições pagãs, onde o analfabetismo e as imensas dificuldades de comunicações imperavam impedindo o acesso à novas informações; onde o tipo de vida era ainda fortemente ligado à terra, portanto exposto às forças, aos ritmos e aos ciclos da natureza; onde uma minoria absoluta sabia ler e escrever; onde as explicações míticas, explicações portanto emotivas, analógicas e lúdicas pressupondo a existência de forças transumanas e desconhecidas eram uma constante; onde ainda não existiam classes sociais claramente definidas; onde ricos e pobres eram analfabetos e compartilhavam basicamente a mesma cultura e os mesmos costumes (= a cultura intermediária); onde o conhecimento, salvo nas poucas escolas religiosas, era adquirido pela aprendizagem e pela prática; onde ainda não havia a idéia de nação e a “região” era praticamente o universo da maioria das pessoas; e onde, enfim, a vida em sociedade, comunitária e coletiva era intensa, em oposição à vida íntima, particular, de interesses individuais e idiossincráticos.

Falando ainda de níveis de conhecimento, de nivelamento cultural entre pobres e ricos e da importância da vida em sociedade, para Paul Zumthor

“A maioria dos nobres, até o século XIII, permanecia iletrada: as formas de inteligência e o tipo de saber exigidos por sua função ou impostos por sua situação social não tinham nada que ver com a prática de leitura.”²⁴⁸

mas sim com o aprendizado e com a ‘civildade’ como veremos com Phillipe Ariès. Com Peter Burke constatamos que a situação não mudou muito com o passar do tempo

“... muitos nobres e clérigos não sabiam ler nem escrever, ou só o conseguiam com dificuldade, da mesma forma que os camponeses; na área de Cracóvia, por volta de 1565, mais de 80% dos nobres sem fortuna eram anal fabetos. O estilo de vida de

²⁴⁷ Op. cit. p. 20.

²⁴⁸ Op. cit.p. 107.

alguns nobres rurais e curas paroquiais não era tão diferente do dos camponeses ao redor.”²⁴⁹

E ainda Burke, comentando as mudanças ocorridas lentamente

“Em 1500, a maioria dos párocos eram homens com nível social e cultural semelhante ao dos seus paroquianos. Os reformadores não estavam satisfeitos com essa situação e exigiam um clero culto.(...) O pároco do velho estilo que punha uma máscara, dançava na Igreja durante as festas e fazia piada no púlpito foi substituído por um novo estilo de padre, mais educado, de status social superior e consideravelmente mais distante do seu rebanho.(...)”²⁵⁰

Veremos que este “velho estilo”, na verdade, corresponde a toda uma visão de mundo.

A identidade cultural entre ricos e pobres era, portanto, muito grande, ambos participando das mesmas festas e compartilhando o mesmo imaginário, a mesma cultura e os mesmos costumes.

Peter Burke acrescenta que

“...é necessário insistir aqui que a gente culta ainda não associava baladas, livros populares e festas à gente comum, precisamente porque também participava, ela mesma, dessas formas de cultura.”²⁵¹

Para se ter uma idéia das relações entre o popular e certos hábitos cultos, basta dizer que ler “em voz baixa” era considerado estranho num tempo onde a vida social e coletiva era predominante. Ler, segundo Zumthor, significava ler em voz alta. A leitura silenciosa era inclusive mal vista: “homens barbudos que falavam sozinhos segurando nas mãos folhas de tecido branco.”

Eis aqui, talvez, o antepassado de uma certa visão estereotipada do “intelectual”.

“Mas o que, a longo prazo, impôs pouco a pouco a leitura silenciosa e puramente ocular foi a multiplicação do número de escritos em circulação.”²⁵²

Só então, nas palavras de Zumthor,

“Uma esfera de intimidade se cria entre o leitor e o texto, na qual o intercâmbio se intensifica enquanto o contexto exterior se distancia e se apaga. (...) P. Saenger observa que a nova leitura, como se privatizada pelo silêncio, devia favorecer (...) a difusão dos escritos não conformistas, eróticos ou heterodoxos.”²⁵³

²⁴⁹ Op. cit. p. 54.

²⁵⁰ *Id. ibid.* p. 292.

²⁵¹ *Id. ibid.* p. 54.

²⁵² Op. cit. p. 105.

²⁵³ *Id. ibid.* p. 106.

Evidentemente, na medida em que era lido alto, o texto pressupunha um tom, um nível de abordagem dos assuntos, mais geral, referente aos interesses e ao imaginário coletivo. A leitura silenciosa, pode-se dizer, é fator da construção do discurso individual com temática singular. Abordamos esse assunto quando falamos do conto e da autoria. Ainda voltaremos a ele.

O processo determinado por uma convivência social intensa e constante, que, ao lado do trabalho, tomava todo o tempo dos indivíduos e seria um dos traços mais valorizados e característicos da vida medieval, é chamado por Phillipe Ariès de *civilidade*

“a soma dos conhecimentos práticos necessários para se viver em sociedade e que não se aprendia na escola.”²⁵⁴

Vida em sociedade, diga-se mais uma vez, muito mais significativa em termos de uma importância cotidiana do que a vida privada, idiossincrática, construída em torno de interesses pessoais e particulares, modo de vida, por incrível que pareça considerando os tempos de hoje, ainda incipiente e estranho neste momento histórico. Diz Ariès que

“...não existia separação entre a vida profissional, a vida privada e a vida mundana ou social. O essencial era manter as relações sociais com o conjunto do grupo onde se havia nascido, e elevar a própria posição através de um uso hábil dessa rede de relações. Ter êxito na vida não significava fazer fortuna ou obter uma situação - ou ao menos isso era secundário; significava antes de tudo obter uma posição mais honrosa numa sociedade em que todos os membros se viam, se ouviam e se encontravam quase todos os dias.”²⁵⁵

Para o filho de muitos nobres, segundo Ariès, era socialmente muito mais desejável e valorizado, que conseguisse manejar bem a espada e o cavalo, que soubesse cantar, dançar e falar bem em público e conhecesse outras línguas, do que, por exemplo, se soubesse ler e escrever ou tivesse noções de algum conhecimento abstrato, matemática, gramática, filosofia etc.

Esse período histórico, vale lembrar, caracteriza-se também por estabelecer diversos confrontos, verdadeiros braços de ferro, ocorrendo concomitantemente, representados por diferentes forças culturais. Alguns deles: 1) “a Igreja, o cristianismo medieval, promulgando reformas e rejeitando cada vez mais as quimeras pagãs, as superstições e os mitos das tradições populares”, como ensina Hilário Franco Júnior²⁵⁶ acrescentando que, curiosamente, ela mesma, a Igreja, era guardiã de toda uma rica mitologia cheia de superstições e ritos míticos e 2) a reorganização político-econômica que criava os estados feudais absorvendo os pequenos núcleos politicamente independentes.

²⁵⁴ Ariès, Phillipe. *História social da criança e da família*, 2ª ed. Trad. Dora Flaksman. Rio de Janeiro, Guanabara, 1981, p. 245.

²⁵⁵ *Id. ibid.* p. 239.

²⁵⁶ *Op. cit.* p. 40.

Isso sem falar no aperfeiçoamento de uma cultura e de um discurso “oficiais”, oriundos da Igreja e do Estado em oposição ao discurso e jargão popular; no desenvolvimento do comércio, da contabilidade; no desenvolvimento dos meios de comunicações; na personificação do direito; no crescimento da burguesia e da idéia individualista onde o homem começa a se separar da natureza e passa a ser, cada vez mais, o construtor de sua própria existência, daí por exemplo a crescente importância da idéia de autoria e de propriedade intelectual até então quase inexistente; no florescimento da cultura livresca através da qual o conhecimento, a literatura etc passa a ser fixada numa determinada e definitiva forma, movimentos, enfim, contrários às tradições orais, folclóricas e populares, nas quais a recriação e a atualização, a *metamorfose*, a subjetividade, a pressuposição do desconhecido e o pensamento concreto e sintético eram características essenciais.

Para Zumthor, por exemplo, o avanço da escritura significou o recuo de

“...um vasto espaço memorial em proveito do Arquivo; exteriorização das relações sociais; emergência de uma noção explícita da história; gramaticalização da língua vulgar e, como consequência, dissociação entre um código oral e o código escrito; distinção, pouco a pouco admitida, entre um modelo linguístico interno e a capacidade de utilizá-lo, entre *langue* e *parole*.”²⁵⁷

Começa a perder valor o recurso sagrado e mítico da memória. Naquele momento, em todo caso, como lembra Burke, essas tradições ainda eram muito fortes.

“Não era apenas nesses tempos de comemorações coletivas ritualizadas que as classes altas ou cultas participavam da cultura popular. Pelo menos nas cidades, ricos e pobres, nobres e plebeus assistiam aos mesmos sermões. Poetas humanistas como Poliziano e Pontano (...) ficavam na *piazza* como todo mundo, para ouvir o cantador de estórias...” (isso no séc. XVII) (...) “Mesmo no final do século XVIII na Rússia, cegos punham anúncios nos jornais, oferecendo-se para o cargo de contador de estórias para famílias da fidalguia.”²⁵⁸

Burke lembra, por outro lado, que as mulheres da nobreza raramente recebiam educação formal:

“Talvez as mulheres nobres devam ser vistas como intermediárias entre o grupo a que pertenciam socialmente, a elite, e o grupo a que pertenciam culturalmente, a não-elite... (...) Os nobres, eruditos, mantinham contato com a cultura popular através de suas mães, irmãs, esposas e filhas, e em muitos casos teriam sido criados por amas camponesas, que lhes cantavam baladas e contavam-lhes estórias populares.”²⁵⁹

²⁵⁷ Op. cit. p. 98.

²⁵⁸ Op. cit. p. 53.

²⁵⁹ Op. cit. p. 55.

Para Peter Burke, é importante frisar, seria um erro acreditar que as tradições populares, como queriam os irmãos Grimm e outros, numa visão romântica, tinham sido transmitidas sem grandes alterações ao longo de milhares de anos. A idéia, enfim, de que essas lendas, contos e costumes teriam, cada um, seu original, seu berço único e verdadeiro. O tema, já abordado durante a pesquisa, merece ser ressaltado. Burke descreve essas tradições como matéria viva contada de boca em boca e, portanto constantemente alterada e recriada seja pelos cantores e contadores de histórias, seja através da incorporação de dados das regiões pelas quais passavam; seja da própria cultura letrada em permanente diálogo com a oral. Vimos isso claramente estudando a transmissão de mitos e narrativas. Em resumo, segundo Burke

“Não existia uma tradição popular imutável e pura nos inícios da Europa moderna, e talvez nunca tenha existido.”²⁶⁰

Por outro lado, é importante tentar compreender o que representava a cultura escrita para o povo analfabeto. Nas palavras de Zumthor

“Para a massa de iletrados, a letra traçada é uma coisa (...) irrefutável mas inacessível, quase imaterial, portadora de esperanças ou pavores mágicos. Um instinto arcaico se mostrava através dessas crenças: na França merovíngia (...) as inscrições que traziam os epitáfios, prestavam-se às interpretações populares maravilhosas.”²⁶¹

A mesma questão é lembrada por Franco Júnior, como vimos, ao mencionar o caso das imagens sacras, construídas com um determinado intuito mas, provavelmente, percebidas pelo povo de maneira muito diversa.²⁶²

É mais um exemplo do diálogo, por vezes inusitado, entre a cultura “erudita” e a “popular”. Mal comparando, podemos fazer uma extrapolação para o nosso país, hoje, onde convivem o emprego de inúmeras palavras de língua inglesa e uma população semi-analfabeta que nem de longe domina o próprio idioma. A interpretação, a assimilação e a influência de termos e sons estrangeiros no âmbito das concepções populares é tema que merece, com certeza, ser aprofundado.

Estamos tentando, dentro do possível, caracterizar o que seria uma certa visão “popular” da vida e do mundo.

Os ideais ascéticos da Igreja exaltando o jejum, o silêncio e a castidade contrariavam o que, nas palavras de Zumthor, eram as três manifestações maiores da corporeidade, representativas da mentalidade medieval. Diz ele que nos costumes populares

²⁶⁰ *Id. ibid.* p. 49.

²⁶¹ *Op. cit.* p. 113.

²⁶² *C.f. Op. cit.* p. 72.

“.. tanto quanto se pode julgar, reinavam, continuamente, uma grande liberdade sexual, uma paixão da palavra e (em desejo pelo menos!) a voracidade.”²⁶³

Ou seja, a idéia de sexo ligada às festas da fertilidade e da *renovação periódica do mundo*; o culto mítico ao valor da palavra falada, verdadeiro amálgama comunitário que nomeia e dá sentido à vida e ao mundo; a luta pela subsistência onde a idéia de fartura de comida é edênica e corresponde a um bem sagrado. Na verdade, índices de arcaísmo dos quais o período medieval, pelo menos nas camadas populares, estava impregnado. E Zumthor completa suas idéias sobre o contexto popular medieval:

“O espetáculo e o medo da doença estão inelutavelmente tecidos na trama dos dias; a presença amiga ou ameaçadora da morte afeta toda experiência vivida, e os seus sinais concretos regulam o caminhar humano: cadáveres expostos, túmulos e até os barulhos que denunciam a presença dos espíritos noturnos. A teologia dos fins derradeiros e os mitos sobre os quais ela se apoiou contribuem para a exaltação desse horror ou dessa benção.”²⁶⁴

Todos esses temas, evidentemente, são tratados, direta ou indiretamente, como veremos, nos contos populares.

Alguns comentários de Peter Burke nos ajudam compreender um pouco melhor a mentalidade supersticiosa e fantasiosa do homem medieval:

“Tudo o que estivesse fora da vivência do povo simples requeria uma explicação em termos fantásticos. Ser culto era anormal, de modo que um homem culto devia ser um mago, devia (como frei Bacon e outros) ter uma cabeça de bronze em seu gabinete de estudos que respondia às suas perguntas.(...) Ser rico era anormal, e um homem rico devia ter oprimido os pobres, ter encontrado um tesouro enterrado ou, como em a História de Fortunatus, ter recebido uma bolsa que nunca se esvaziava.(...) Frequentemente ofereciam-se ex-votos a imagens milagrosas, e às vezes, se acreditava que imagens diferentes do mesmo santo eram rivais, como os dois são Cristovão em Tarragona. Esse ”pensamento concreto”, como por vezes é chamado, também se revela no uso de personificações Na Sérvia do século XVIII, a peste era vista como uma velha que podia ser mantida à distância da aldeia se se executassem os rituais certos. O Carnaval era um gordão; a Quaresma, uma velhinha magra.”²⁶⁵

Burke descreve uma população alegre, festiva, fortemente ligada a vida comunitária e, ao mesmo tempo, cheia de razões para sentir medo: medo da morte (os índices de mortalidade era muito altos), da guerra, da violência, da precariedade da justiça, da fome e da peste. O mundo, fora da família e da aldeia, era perigoso e hostil.

²⁶³ Op. cit. p. 241.

²⁶⁴ *Id. ibid.* p. 241.

²⁶⁵ Op. cit. p.197.

“O povo precisava de figuras de ódio como bruxas, turcos e judeus, precisava transferir para os forasteiros as hostilidades geradas por tensões dentro da comunidade. Precisava de ocasiões periódicas para expressar essas hostilidades, aliviar essas tensões.”²⁶⁶

Ainda Burke citando um estudioso do assunto:

“...somentemente quando os homens inteligentes e cultos deixaram de levar as profecias a sério é que a Idade Média realmente terminou.(...) No século XVI, as profecias que corriam em nome do “maravilhoso Merlin” tinham sido levadas suficientemente a sério para serem reeditadas na França e na Itália...”²⁶⁷

Esse contexto popular medieval foi magistralmente descrito por Mikhail Bakhtin particularmente em *Problemas da poética de Dostoiévski*, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento - O contexto de François Rabelais* e no ensaio sobre o cronotopo de Rabelais em *Questões de Literatura e de Estética*. Nesses estudos, o autor russo descreve o que ele chama de *cosmovisão carnavalesca*, identificando uma série de traços ligados à cultura popular medieval, às expressões orais e, principalmente, a uma certa visão popular da vida e do mundo. A identificação e a compreensão destes traços, naturalmente contidos nos contos populares, será essencial para os objetivos de nossa pesquisa.

4.7 Mikhail Bakhtin e o “espírito” popular medieval

Ao estudar o universo cultural popular da Idade Média, Mikhail Bakhtin, a exemplo dos autores já citados, situa suas observações entre dois polos conflitantes em permanente diálogo e interação. De um lado, o tempo do poder oficial representado pela Igreja e pelo Estado, tempo da ascensão do individualismo burguês, da

palavra escrita, da organização da escola laica, do racionalismo crescente, período, portanto, da influência cada vez maior do pensamento abstrato e analítico, científico, em outras palavras, o início da Idade Moderna. De outro, o tempo mítico e cíclico da tradição oral, tempo enraizado no passado primordial, nas tradições pagãs e folclóricas, no pensamento arcaico, concreto e sintético, época do homem coletivo, ou, nas palavras de Bakhtin, o “tempo fecundo e folclórico” do qual a cultura ocidental seria remanescente.

Entre estas duas forças, ou melhor, como resultante do diálogo entre entre esses dois polos de influência, um enraizado na tradição milenar, pagã, do tempo cíclico, e outro impregnado pelo novo tempo, racionalista e histórico, no sentido de um processo diacrônico que evolui continuamente, estaria situado, na visão do teórico russo, o contexto da cultura popular medieval.

²⁶⁶ *Id. ibid.* p. 201.

²⁶⁷ *Id. ibid.* p. 294.

Essa tradição milenar e arcaica, vimos isso anteriormente, está enraizada, entre outros fatores, a 1) uma idéia recorrente de *metamorfose* que pressupõe o mundo como um organismo onde tudo está interligado, tudo é passível de recriação e de ressurreição, tudo pode ser transformado em tudo e, portanto, nada apresenta um caráter autônomo, individual e particular; 2) um sentimento geral de vida, onde o homem ocupa um papel entre outros na natureza, no qual gente, bicho, fruta, pedra, ar, água, céu e terra são irmãos: uma *sociedade da vida*; 3) uma visão concreta e sintética das coisas baseada não no pensamento objetivo, analítico, teórico e abstrato, mas sim numa interação entre estes fatores e a corporalidade, as emoções, a afinidade, a intuição e a subjetividade: a visão *simpática* da natureza; 4) um forte sentimento mítico e religioso que pressupõe e incorpora a existência do sagrado e do transcendente, do sublime, do fantástico, do maravilhoso, do imensurável e do incompreensível, ou seja, do desconhecido; 5) a influência essencial dos tempos e dos ritmos cíclicos da natureza: estações do ano, fases da lua, ciclos de sementeira, colheita e preparação da terra; alimentação e defecação; contigüidade entre semente, fertilidade, sementeira, fecundação, gravidez, acasalamento, matrimônio, maturidade, degeneração, velhice e morte, ou seja: os elementos da *renovação periódica do mundo*; 6) métodos produtivos e mesmo intelectuais ligados à idéia de *bricolage*, nas palavras de Burke “uma nova construção a partir de elementos pré-existentis”²⁶⁸, seja através de operações manuais utilizando a cada vez, para fazer um mesmo objeto, um móvel por exemplo, materiais diferentes (madeiras de tipos e tamanhos diferentes conforme o que foi encontrado), fragmentários ou já elaborados ou improvisados (ossos, lascas de pedras, ferros, cordas, paus) de tal forma que cada produto final seja resultado de uma determinada situação específica de trabalho (em oposição ao processo, incipiente mas já em andamento, de industrialização, ou, pelo menos, de manufatura em série; 7) um forte espírito de senso comum representado, de um lado, pela importância dada às ações e aos costumes da vida coletiva (em oposição à vida pessoal, individual, íntima e particular), e, de outro, representado pelos mitos, ritos, histórias, crenças e festas representativos do imaginário e da visão de mundo comum e compartilhada (em oposição à visão original e pessoal da vida e do mundo); 8) o culto à memória e à perfeição edênica do passado; 9) a transmissão do conhecimento via oralidade e suas inúmeras consequências; 10) um intenso sentido lúdico manifestado em métodos como a *bricolage* e também nas festas, comemorações, improvisos, representações teatrais, paródias, jogos etc. 11) um profundo sentimento de alegria e esperança, apesar da vida de trabalho duro, a proximidade da morte, as guerras, doenças etc, inspirado, principalmente, na idéia de *regeneração cíclica do mundo*.

²⁶⁸ Op. cit. p. 147

Esses inúmeros fatores, fortemente presentes na cultura medieval, foram, pouco a pouco, sendo abafados pelo poder cada vez maior representado pelas forças ascendentes, já citadas, constitutivas da Idade Moderna. Surge, então, nas palavras de Bakhtin, uma espécie de *dualidade do mundo*, colocando de um lado a vida oficial baseada em certos preceitos de comportamento social e no discurso das instituições, pronunciado em cerimônias oficiais, referindo-se sempre à lei, aos princípios, às regras, ao que foi convencionalizado, “ao que deve ser”, em oposição às expressões populares, coletivas e espontâneas.

O assunto é imenso e complexo. Precisamos, em todo caso, tentar compreender e caracterizar, pelo menos em linhas gerais, essas “expressões populares, coletivas e espontâneas.”

Para Bakhtin, elas correspondem a uma certa concepção arcaica de mundo fundada, como vimos, nos costumes coletivos de vida, visão de mundo chamada por ele de *cosmovisão carnavalesca* e que teria como pressuposto, vimos isso também, a existência de cultos religiosos e cômicos, que brincavam com os deuses, blasfemavam e parodiavam. Bakhtin fala na existência de um verdadeiro *riso ritual*. Neste patamar, o sério e o cômico estariam ligados indissolúvelmente e atos como rir, caçoar, comemorar e festejar faziam parte e eram aspectos sagrados da existência.

Apenas como comentário, vale notar que em sociedades construídas a partir de tais pressupostos é difícil imaginar, por exemplo, uma divisão de pessoas em faixas etárias como a que conhecemos. Em outras palavras é inverossímil imaginar um “universo” exclusivo das crianças e outro exclusivo dos adultos.

Essa peculiaridade arcaica, a *cosmovisão carnavalesca*, continuou, segundo Bakhtin, presente em épocas posteriores e pode ser identificada ainda em pleno vigor em inúmeras manifestações populares medievais. Não se pode confundir entretanto, afirma Bakhtin, o sentido religioso destas manifestações com os ritos religiosos, por exemplo, da liturgia cristã.

“O princípio cômico que preside aos ritos do carnaval, liberta-os totalmente de qualquer dogmatismo religioso ou eclesialístico, do misticismo, da piedade, e estão, além disso, completamente desprovidos de caráter mágico ou encantatório (não pedem nem exigem nada). Ainda mais, certas formas carnavalescas são uma verdadeira paródia do culto religioso. Todas essas formas são decididamente exteriores à Igreja e à religião. Elas pertencem à esfera particular da vida cotidiana.”²⁶⁹

Bakhtin chama essa forma de manifestação popular medieval, iletrada, não oficial e, ao mesmo tempo, afastada da sacralidade religiosa, de *aspecto cômico do mundo*, que, por sua vez, seria subdividido em 1) as formas dos ritos e espetáculos (festas carnavalescas, teatros etc.); 2) obras cômicas verbais (contos, *fabliaux*, paródias etc.) e 3) diversas

²⁶⁹ Op. cit. p. 6.

formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro (insultos, juramentos, blasfêmias etc.)²⁷⁰

Estamos diante, portanto, de dois polos em constante interação: certas formas como festas, teatros e contos dialogando com uma certa postura diante da linguagem.

A situação colocada por Bakhtin corresponde, na verdade, ao processo de *dessacralização* já descrito anteriormente: os antigos ritos, segundo o autor, eram constituídos de aspectos sérios e cômicos, ambos facetas do sagrado e este, por sua vez, representava a vida sagrada, religiosa e cotidiana, naquele momento histórico, um coisa só. Com o passar do tempo, houve uma separação destes dois elementos. O lado “cômico”, transformado agora em *aspecto cômico do mundo*, teria continuado a ser importante traço expressivo do povo mas destituído de qualquer religiosidade.

Sobre o caráter geral das festas, Bakhtin, reforçando o que já foi visto, lembra que as festividades são uma expressão primordial da civilização humana, carregadas de conteúdos essenciais ligados, nas palavras do autor, aos “fins superiores da existência humana, isto é, do mundo dos ideais.”

“Na sua base, encontra-se constantemente uma concepção determinada e concreta do tempo natural (cósmico), biológico e histórico. Além disso, as festividades, em todas as suas fases históricas, ligaram-se a períodos de crise, de transtorno, na vida da natureza, da sociedade e do homem. A morte e a ressurreição, a alternância e a renovação constituíram sempre os aspectos marcantes da festa. E são precisamente esses momentos - nas formas concretas das diferentes festas - que criaram o clima típico da festa.”²⁷¹

Note-se, portanto, no bojo da comemoração alegre e festiva, a recorrência de elementos vitais, nem sempre considerados “festivos”, como a degeneração e a morte, temas, como vimos, inerentes ao nascimento e à vida.

O estudioso russo enumera diversas festas populares medievais, a “festa dos tolos”, a “festa do asno”, a “festa do templo” e o “riso pascal”. Entre elas, destacava-se o Carnaval (no sentido de conjunto de todas as variadas festividades, dos ritos e formas do tipo carnavalesco), que, segundo Bakhtin, concentrava uma série de traços do aspecto cômico do mundo e, portanto, do “espírito” popular.

“O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos. Essa linguagem exprime de maneira diversificada e, pode-se dizer, bem articulada (como toda linguagem) uma cosmovisão carnavalesca (porém complexa), que lhe penetra todas as formas.”²⁷²

Mas seria possível, afinal, apontar com clareza as características desse “espírito” popular?

²⁷⁰ Id. *ibid.* p. 4..

²⁷¹ Id. *ibid.* p. 8.

²⁷² BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense, 1981, p. 105.

É justamente neste aspecto que o trabalho de Mikhail Bakhtin se agiganta tornando-se imprescindível para as idéias que estamos desenvolvendo em nossa pesquisa.

Bakhtin fala em vários itens que configurariam o “espírito” popular medieval:

1) a idéia de que existe algo a mais do que a vida corrente e cotidiana, algo remetendo aos fins superiores da existência: o *mundo dos ideais*, portanto, a visão edênica de que existe o bem, o justo, o que é certo e de que no fim tudo, necessariamente, vai acabar bem. Nas palavras de Bakhtin,

“o reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade, e abundância,”²⁷³

Naturalmente, esse reino utópico pode ser associado às idéias de Jolles com respeito à *moral ingênua*, segundo a qual as coisas sempre devem ocorrer conforme nossas expectativas de justiça.

2) a idéia arcaica de ressurreição e renovação (e da recriação) ou seja, *de regeneração periódica do mundo*.

3) a idéia de *abolição das relações hierárquicas*, representada, por exemplo, no Carnaval, um espetáculo “sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores”²⁷⁴ durante o qual todas as pessoas tornavam-se iguais, independentemente de sua posição social, cultura ou credo.

“Contrastando com a excepcional hierarquização do regime feudal, com sua extrema compartimentação em estados e corporações na vida diária, esse contato livre e familiar era vivido intensamente e constituía uma parte essencial da visão carnavalesca do mundo. O indivíduo parecia dotado de uma segunda vida que lhe permitia estabelecer relações novas, verdadeiramente humanas, com os seus semelhantes.(...) O autêntico humanismo que caracterizava essas relações não era em absoluto fruto da imaginação ou do pensamento abstrato, mas experimentava-se concretamente nesse contato vivo, material e sensível.”²⁷⁵

Neste momento de abolição das hierarquias, onde pobres e ricos, pecadores e fiéis, nobres e plebeus, cultos e analfabetos, velhos e jovens, davam as mãos e saíam rindo, cantando, brincando e dançando, lado ao lado, mesmo que por um curto espaço de tempo, inserido numa situação especial, configurava-se, dentro do mundo real, a possibilidade do *ideal utópico*. Com os sistemas hierárquicos revogados, toda a *distância* entre os homens é eliminada, entrando em cena uma categoria carnavalesca específica:

²⁷³ *A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 8.

²⁷⁴ *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 105.

²⁷⁵ *A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 9.

o livre contato familiar entre os homens. Essa noção de *familiaridade*, é descrita por Bakhtin como a destruição das distâncias entre os homens, entre o homem e a natureza, e entre o homem e as coisas, todos pertencentes a um só sistema.

Lembremos novamente da idéia arcaica de *sociedade da vida*.

4) O conceito de *renovação periódica* do mundo, baseada nos ciclos da natureza, implica na idéia de *alternância*, na troca do superior pelo inferior, do forte que é suplantado pelo fraco, na “consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder.”

“Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, ‘ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular,”

(o espaço do faz-de-conta?)

“constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um “mundo ao revés”. É preciso assinalar, contudo, que a paródia canavalesca está muito distante da paródia moderna, puramente negativa e formal; com efeito, mesmo negando, aquela ressuscita e renova ao mesmo tempo. A negação pura e simples é quase sempre alheia à cultura popular.”²⁷⁶

Essa noção popular de *alternância* assim como o conceito de *renovação periódica do mundo* é preciso dizer, é, por princípio, de confronto, transgressora e revolucionária em termos das instituições e do poder político ou do conhecimento cristalizado e oficial, pois pressupõe a relatividade das coisas, a idéia de que tudo vai passar, de que nada é definitivo e que tudo será superado e substituído.

Na verdade, estamos utilizando o conceito de *renovação periódica do mundo* desde o início de nossa pesquisa para caracterizar certas concepções míticas da vida e do mundo. A ele acrescentamos agora, com clareza, a idéia de *alternância*. Ela pressupõe que tudo é efêmero e transitório porque tudo se alterna. “Um dia é da caça, o outro do caçador” ensina o ditado popular.

Estes conceitos bakhtinianos serão muito úteis ao abordarmos a literatura para crianças, objeto principal de nossa pesquisa.

5) a idéia de alegria, de comemoração brincalhona, representada pelo *riso festivo*, caracterizado por Bakhtin como uma espécie de “dom” que pertence a todos, é um bem geral, é um patrimônio do povo; é também universal no sentido de que diz respeito a todas as coisas e pessoas

²⁷⁶ *Id. ibid.* p. 10.

“o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo.”²⁷⁷

E é ambivalente: ri de si mesmo, é alegre, brejeiro e sarcástico, nega e afirma, destrói e constrói, “amortalha e ressuscita simultaneamente”; tem um caráter utópico pois remete contra toda a superioridade. O *riso festivo* considera como dado da realidade e comemora a vitória do impossível contra o possível, do irreal contra o real, do desorganizado contra o organizado, do caos contra a ordem, da intuição contra a razão, do fraco contra o forte, do bobo contra o sábio, do *novo contra o velho*.

6) A utilização de *imagens cômicas*, vinculadas ao grotesco, ao desarmonioso, ao exagero de formas corporais, ou seja, imagens que vão contra qualquer idéia de idealização do corpo. Essas imagens também estão ligadas ao conceito *de renovação periódica do mundo*. Neste sentido, o corpo é visto sem um caráter ideal abstrato, mas concretamente, como algo comum a todos, com uma certa forma, composto de membros; com sexualidade; com necessidade de alimentação; que dorme; sua; tem sede; defeca; peida; arrotta, tem dores; adocece; envelhece; morre etc.

Aliás, como se vê, todas essas tendências populares remetem à existência concreta, imediata e simples, baseada na corporalidade e em como as coisas ocorrem na prática e não num conjunto de regras e princípios gerais e abstratos que ditam arbitrariamente como as coisas oficialmente “devem ser”.

Daí aparece a situação da *excentricidade*, freqüente em inúmeras manifestações populares, revelando aspectos ocultos e inesperados da natureza humana.

7) A idéia das *mésalliances* carnavalescas, oxímoros, associações inusitadas e impossíveis, considerando a ordem e o costume preconizado oficialmente.

8) A idéia de *rebaixamento*, isto é, o pressuposto de que tudo que está no alto acaba caindo para depois subir novamente, ou seja,

“a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato”²⁷⁸

Note-se que nada está fixamente em cima ou embaixo: tudo, nestas concepções, está em permanente movimento, portanto, a degeneração, o grotesco e a morte são tão aceitáveis e naturais quanto a geração, a proliferação, a beleza e a vida.

²⁷⁷ *Id. ibid.* p 10

²⁷⁸ *Id. ibid.* p. 17

Por outro lado, Bakhtin usa o conceito de “ideal” tanto ao referir-se a certas características das expressões populares, como para remeter àquelas ligadas ao pensamento abstrato e teórico, da cultura escrita. São, naturalmente, dois tipos bem diferentes de idealização. No primeiro caso, sempre representam “ideais” ligados à vida concreta e comum a todos: ao conforto, ao prazer pessoal; às festas e comemorações da comunidade; à sexualidade; à alimentação; à abundância; à alegria; à morte vista como perda mas também indício de que a vida continua; ao edenismo etc. No segundo caso, são “ideais” ligados a noções gerais e abstratas: o “poder” da Igreja ou do Governante, ambos legitimados por uma série de preceitos; regras de como as pessoas devem se comportar; os conceitos genéricos de amor; liberdade, morte, indivíduo etc.

No século XII, por exemplo, Chrétien de Troyes, em seu romance *Cliges ou a que fingiu de morta*, ao contar o amor entre Alexandre e a bela Soredamor, não se refere a um conceito abstrato e teórico de “amor” mas sim a uma verdadeira entidade personificada, um deus, lembremos de Eros e Cupido, que age e tem sentimentos:

“Mas em breve Amor a fará sofrer e saberá vingar-se desse grande orgulho...(…) Amor proporciona por igual a ambos os dons que lhes deve. Age com retidão, pois ambos se amam e se desejam.”²⁷⁹

Ou ainda

“ – Como Amor te atravessou o corpo, se por fora nenhum ferimento aparece? Dize-mo! Quero saber! Por onde ele te atingiu?”²⁸⁰

Mas voltemos, com Bakhtin, à noção de *rebaixamento*.

“No realismo grotesco, a degradação do sublime não tem um caráter formal ou relativo. O “alto” e o “baixo” possuem aí um sentido absoluto e rigorosamente *topográfico*. O “alto” é o céu; o “baixo” é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se nessas significações absolutas. Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas

279

280

também um positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, é o seio corporal; o baixo é sempre o *começo*.”²⁸¹

Como se vê, são as mesmas idéias que definem o sentimento mítico diante da vida e do mundo. Elas, por outro lado, estão ligadas à *moral ingênua*, afastando-se de uma ética de princípios, abstrata e normativa.

9) A idéia de *profanação*, num certo sentido inerente ao conceito de rebaixamento e que remete, por exemplo, a todo tipo de paródia.

10) A idéia geral da *visão cômica do mundo* que pressupõe *a alegria e a esperança* e está baseada claramente na idéia edênica e mítica de que tudo é perfeito na origem e no princípio, tudo renasce, tudo pode ser modificado e revitalizado, tudo se alterna num processo cíclico (a vida, a morte, a vida) e portanto no fim tudo vai acabar bem.

Dizia Eliade, em *Mito e Realidade*, que

“...efetivamente, a partir de um certo momento, a origem não se encontra mais apenas num passado mítico, mas também num futuro fabuloso.(...)... na noção da “origem” está ligada sobretudo à idéia de perfeição e beatitude.”²⁸²

E mais, sobre recuperar o tempo mítico inicial, onde tudo era puro e forte :

“No plano existencial, esta experiência traduz-se pela certeza de poder recomençar periodicamente a vida com o máximo de “sorte”. É, com efeito (...) uma visão otimista da existência...”²⁸³

Neste sentido, o otimismo pode ser vinculado à idéia de visão popular de mundo.

Parte do mundo que conhecemos hoje, não, note-se, o das camadas populares, dos favelados e analfabetos * , mas, sim, o universo alfabetizado, introduzido ao pensamento científico, altamente racionalista e individualista, regido por princípios e valores abstratos, costuma associar o riso a algo destrutivo. Rir, por esse viés, significa transgredir, destruir algo que é sério. Na medida que exista um indivíduo particular e único, sua morte (ou sua reputação atacada, por. ex.), será sempre uma perda particular, única e irreparável, portanto, a partir disso, tudo é passível de também ser destruído irreversivelmente. Sempre utilizando as idéias de Bakhtin, o mesmo ocorre com a

²⁸¹ *A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 19.

²⁸² Op. cit. p. 52

²⁸³ *O Sagrado eo Profano*. p. 107

* Mundo ainda, a nosso ver, bastante ligado às concepções arcaicas e coletivas da vida e do mundo.

sexualidade que passa a ser vista como algo particular, pecaminoso, egoísta, destrutivo, pouco sério, luxurioso, malicioso, pernicioso etc.

Nada disso tem a ver com o espírito popular, enraizado, isso sim, na festa, na alegria inerente à vida, na constatação e na comemoração do fato de que todos os homens são sexuados, a sexualidade é boa por princípio pois é ligada à renovação da vida, tudo é fecundado, nasce, cresce, vive, apodrece, morre e renasce: uma alegria, enfim, que traz em seu bojo a *regeneração*, portanto, o otimismo a esperança e a utopia.

Continuamos com Bakhtin:

“O homem medieval sentia no riso, com uma acuidade particular, a vitória sobre o medo, não somente como uma vitória sobre o terror místico (“terror divino”) e o medo que inspiravam as forças da natureza, mas antes de tudo como uma vitória sobre o medo moral que acorrentava, oprimia e obscurecia a consciência do homem, o medo de tudo o que era sagrado e interdito (“tabu” e “maná”), o medo do poder divino e humano, dos mandamentos e proibições autoritárias, da morte e dos castigos de além-túmulo, do inferno, de tudo que era mais temível que a terra. Ao derrotar esse medo, o riso esclarecia a consciência do homem, revelava-lhe um novo mundo.”²⁸⁴

Não é preciso dizer que, segundo Bakhtin, categorias como o *rebaixamento*, as *mésalliances*, a *profanação* etc, como já enfatizamos, não representam idéias nem posturas abstratas acerca da liberdade e da igualdade, mas sim

“idéias concreto-sensoriais, espetacular-rituais vivenciáveis e representáveis na forma da própria vida...”²⁸⁵

que faziam parte do acervo cultural e expressivo das comunidades populares, desenvolvido ao longo de milênios.

Note-se a intensa e indissociável interação e sinergia existente entre todas essas idéias. Tudo, coerentemente, parece que dialoga quando levamos em consideração os conceitos bakhtinianos.

Se tivéssemos, em todo caso, que resumir as idéias de Mikhail Bakhtin sobre o “espírito” popular, utilizaríamos como síntese, a noção de um certo percurso que vai da visão concreta, sintética e coletiva à visão abstrata, analítica e individualista de mundo. Esse processo que chamamos de *dessacralização* (= profanização) baseados nas idéias de Mircea Eliade, foi chamado de *atualização* por Jolles e pelo próprio Bakhtin entre outros, de *desantropomorfização* por Max Planck, de *utilitarização* (o autor não usa o termo mas sua idéia é essa: mitos que ao se tornarem utilitários perdem sua aura sagrada) por Jensen, de *desoralização* por Burke e *desvocalização* por Zumthor (os autores não usam esses termos mas o sentido de suas falas é esse ao descrever o processo por que passou a narrativa oral veiculada via *performance* até se transformar em palavra cristalizada e fixa

²⁸⁴ *A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 78.

²⁸⁵ *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 106.

dentro de um livro), de *transposição* de sentido por Propp, de *descontextualização* por Denny e, num outro patamar, *por desencantamento do mundo* por Max Weber, apud Burke. Como ensinou Zumthor

“A partir de então, enfraquece-se a função exclusiva reservada às tradições orais de transmissão dos conhecimentos dentro do grupo social; enfraquece-se mais ainda, e rapidamente se dissipa, a ilusão enciclopédica que sustenta essa função (já que, por mais limitados que fossem, os conhecimentos assim preservados cobriam todo o campo da experiência): o domínio das tradições orais se apequena, fragmenta-se, com o tempo se marginalizará, mas não em proveito de outro enciclopedismo. (...)... o espaço assim liberado é progressivamente ocupado por “ciências” descontínuas, em número crescente, para as quais ou pelas quais o homem cria uma linguagem, abstrata, empenhando cada vez menos a realidade do corpo.”²⁸⁶

Esse percurso rumo à abstração, para o qual contribuiu toda função vicária, foi particularmente apoiado e baseado na palavra escrita, abstrata e teórica por princípio.

Ainda com Mikhail Bakhtin, passaremos a estudar uma forma literária arcaica que, num certo sentido, poderia ser considerada um verdadeiro depósito da tradição popular: a sátira menipéia.

4.8 A sátira menipéia

Segundo Mikhail Bakhtin, os Gêneros da Antiguidade Clássica podem ser divididos entre os sérios, ou seja, a epopéia, tragédia, a história, a retórica clássica etc. e *os cómico-sérios*, mais precisamente, o diálogo de Sócrates, simpósios, a memorialística, os panfletos, a poesia bucólica e a sátira menipéia.²⁸⁷

O gênero *cômico-sério* teria como característica geral, sempre nas palavras do autor, a *cosmovisão carnavalesca* e sua alegre relatividade.

Quanto à sátira menipéia, esse sub-gênero traz em seu bojo os reflexos de um certo “espírito popular” com raízes que “remontam *diretamente* ao folclore carnavalesco...” e que contêm uma série de características que posteriormente marcarão quase toda a literatura.

“Esse gênero deve a sua denominação ao filósofo do século III a.C. Menipo de Gadare que lhe deu forma clássica, no entanto, o termo, enquanto denominação de um determinado gênero, foi propriamente introduzido, pela primeira vez, pelo erudito Varron que chamou à sua sátira de ‘saturae menippeae’. (...) A noção mais completa do gênero é, evidentemente, aquela que nos dão as “sátiras menipéias” de Luciano que chegaram perfeitas até nós... (...) A ‘sátira menipéia’ exerceu uma influência muito grande na literatura cristã antiga (...) e na literatura bizantina (...). Em diferentes

²⁸⁶ Op. cit. p. 123.

²⁸⁷ *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 92

variantes e sob diversas denominações de gênero, ela continuou a desenvolver-se também nas épocas posteriores: na Idade Média, nas épocas do Renascimento e da Reforma e na Idade Moderna. Em essência, sua evolução continua até hoje (tanto com uma nítida consciência do gênero quanto sem ela.). A ‘sátira menipéia’ tornou-se um dos principais veículos e portadores da cosmovisão carnavalesca na literatura até nossos dias.”²⁸⁸

4.8.1 Características da sátira menipéia

Essas seriam, sempre a partir de Mikhail Bakhtin, as principais características da sátira menipéia. Note-se que o autor privilegia os aspectos temáticos em detrimento dos aspectos formais, o que, metodologicamente, pressupõe a separação entre tema e forma. André Jolles faz o mesmo ao estudar as formas simples. Tal procedimento é, naturalmente, arbitrário, uma vez que conteúdo e forma são indissociáveis e foi adotado única e exclusivamente com o intuito de facilitar a compreensão de certos aspectos dos assuntos em questão. Adotaremos o mesmo princípio mais adiante ao estudarmos as obras de literatura infantil.

São 14 os pontos levantados por Bakhtin como sendo característicos da sátira menipéia:

1) presença acentuada do elemento cômico.

2) livre das lendas (ou seja: livre das histórias que pretendem ser História e narrar a gesta “verdadeira” de heróis verdadeiros) e sem nenhuma exigência de verossimilhança, a sátira menipéia apresenta excepcional liberdade de invenção temática e filosófica. Segundo Bakhtin

3) o recurso da fantasia utilizado como instrumento de experimentar a verdade - através deste recurso, as idéias e temas costumam ser mais importantes que as personagens.

“A particularidade mais importante do gênero (...) consiste em que a fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico-ideológico, qual seja, o de criar situações extraordinárias para provocar e experimentar uma idéia filosófica: uma palavra, uma verdade materializada na imagem do sábio que procura essa verdade. Cabe salientar que, aqui, a fantasia não serve à materialização positiva da verdade mas à busca, à provocação e principalmente à experimentação dessa verdade.(...)”²⁸⁹

Neste sentido, diz Bakhtin, o conteúdo da menipéia seria constituído pelas “aventuras da idéia ou da verdade no mundo”, ou seja, pela especulação, não, note-se, pela lição.

²⁸⁸ *Id. ibid.* p. 97.

²⁸⁹ *Id. ibid.* p. 99.

4) a combinação do fantástico livre com o simbolismo ou do elemento místico-religioso com o *naturalismo de submundo*. Um traço, parece, do rebaixamento.

5) a utilização das “últimas questões” onde o homem é apresentado em sua totalidade. Ao ser, por exemplo, ameaçado de morte, vítima de um encanto mágico ou encalacrado diante de uma força superior, a personagem apresentar-se-ia na sua essência.

6) a realidade assentada em três planos: Terra, Olimpo (céu) e Inferno.

7) a observação da vida e do mundo vistos através de um ângulo inusitado.

8) os estados psicológico-morais anormais do homem - loucura do herói, amnésias, dupla personalidade, devaneios incontidos, sonhos extraordinários, paixões limítrofes com a loucura.

9) as cenas de escândalo e palavra inoportuna.

“Os escândalos e excentricidades destroem a integridade épica e trágica do mundo, abrem uma brecha na ordem inabalável, normal (...) das coisas e acontecimentos humanos e livram o comportamento humano das normas e motivações que o predeterminam.”²⁹⁰

Em outras palavras, através do escândalo, das situações grotescas etc. saímos dos limites, por vezes medíocres, das regras e normas estabelecidas ampliando nossa visão da vida e do mundo.

10) os contrastes agudos e oxímoros: casamentos desiguais, duplas como gordos e magros, sábios e ignorantes, tolos e espertos, fracos e fortes etc.

11) as utopias sociais: lugares maravilhosos e utópicos, cidades encantadas, mundo às avessas etc.

12) a diversidade de gêneros empregados intercaladamente: novelas, cartas, discursos oratórios, simpósios etc e pela fusão dos discursos em prosa e verso.

13) multiplicidade de estilos e pluritonalidade

14) a *publicística* (literatura político-social) atualizada - enfocando com mordacidade a atualidade ou o contexto - discussão ideológica.

²⁹⁰ *Id. ibid.* p. 101.

Veremos que inúmeros aspectos da sátira menipéia estão contidos em boa parte dos contos populares e reaparecerão vivamente na chamada literatura infantil.

O vínculo entre literatura para crianças e sátira menipéia já foi apontado anteriormente por Lúcia Pimentel Góes em sua *Introdução à Literatura Infantil e Juvenil*, ao comentar *História meio ao contrário*, de Ana Maria Machado.

4.9 Vínculos entre popular e infantil

Não pretendemos, obviamente, tentar recontar a história da criança através dos tempos, tarefa impossível tanto pelos nossos limites como pelos limites deste trabalho, mas, neste ponto da pesquisa, será necessário levantar alguns pontos sobre a questão.

De fato, como vimos, no contexto da Idade Média, período que nos interessa diretamente, a infância, seguindo as palavras de Phillipe Ariès, parece ter sido uma etapa de vida bastante diferente daquela que conhecemos nos dias de hoje.

Ariès compara a criança medieval a um delicado e querido bichinho de estimação. Por essa época, lembra ele, a morte de crianças pequenas era fato corriqueiro, seja por falta de higiene, por doenças, por causa das intempéries etc. Sofria-se com a perda de uma criança, mas a morte infantil era um episódio banal, passível de ocorrer em todas as casas. Fazia parte da vida: outras crianças, em todo caso, nasceriam.

Conseguindo sobreviver aos riscos de sua primeira infância, o ainda pequeno indivíduo medieval já costumava, lá pelos sete anos de idade, ser encaminhado para o aprendizado de alguma profissão. Sempre segundo Ariès, sabemos que a criança desta época adquiria seus conhecimentos, principalmente, através do aprendizado prático. A escola medieval era uma instituição precária, bastante desorganizada e pouco comparável com a que conhecemos em nossos dias. Além das escolas episcopais e monásticas (eclesiásticas), estabelecidas, em princípio, para formar religiosos, existiam cursos avulsos, mantidos por professores, mestres-escolas, também avulsos, e só. No caso, um indivíduo com algum conhecimento alugava um espaço e abria uma escola. Sua classe única era composta por adultos e crianças de várias idades. O programa educacional era determinado pelo próprio professor, que tinha total autonomia para tanto. Em todo o caso, sabemos que por esta época, poucas crianças iam à escola ou permaneciam nela por muito tempo.

Segundo Ariès, como também vimos, mas é importante assinalar aqui, o que se cultivava na Idade Média, o que era desejável a um adolescente, muito mais do que estudos regulares de ciências (a escolaridade), era a *civilidade*, ou seja, a capacidade do indivíduo conviver socialmente, de falar bem, de conhecer idiomas, dançar, cantar, lutar, caçar, jogar etc.

Empregamos acima, propositadamente, a palavra adolescente. Ocorre que no período medieval essa categoria etária, no sentido que conhecemos em nossos dias, não existia. Após uma rápida infância, considerando os padrões atuais, o indivíduo ingressava no

mundo adulto. Um jovem de quinze anos, por exemplo, não era considerado um “adolescente” mas sim um adulto jovem, apto a se casar, a guerrear e a se auto-sustentar. Em contrapartida, um indivíduo de trinta anos era visto como um homem maduro, quase um velho, isso devido, inclusive, à baixa expectativa de vida das pessoas.

Em *Cliges ou a que fingiu de morta*, obra do século XII já citada, o herói, apaixonado pela bela Fenice, noiva e depois esposa do rei, seu tio (de Cliges), enfrenta a tudo e a todos, usa da coragem e do ardil e acaba ficando com a moça para si. Vejamos a descrição de Cliges, feita por Chrétien de Troyes:

“Para evocar a beleza de Cliges, quero fazer uma descrição que será apenas uma breve passagem. Ele estava na flor da idade, pois tinha cerca de quinze anos. Era mais belo e gracioso que Narciso, que sob o olmo viu na fonte sua forma e ao vê-la tanto a amou que morreu, conforme contam, porque não a pôde alcançar.(...) Tinha nariz bem feito, boca bela, e era de tão grande estatura que Natureza não o poderia ter feito melhor, pois em um único colocara o que dá em parcelas a todos. Conhecia melhor a esgrima e o arco que Tristão, sobrinho do rei Marc, e melhor também a caça com pássaro e a caça com cães. Nenhuma qualidade lhe faltava.”²⁹¹

Como se vê, o jovem Cliges, aos quinze anos, não era nem de longe um adolescente, nos termos atuais, mas sim um verdadeiro paradigma masculino. Note-se também, nesse pequeno parágrafo, os elos com antigos mitos e o conceito de educação baseado na “civilidade”, descrita por Ariès. Ressaltamos ainda a forma como o autor refere-se à Natureza, personificada, sem o artigo.

Em todo caso, o que nos interessa no momento é que, ao que parece, praticamente não havia na época medieval, um espaço exclusivamente infantil. Desde o seu nascimento, a criança, apesar de passar por um período chamado por Ariès de “paparicação”, já acompanhava o movimento e o trabalho dos adultos, sendo levada, ainda bebê de colo, ao campo ou aos locais de trabalho da mãe, assim como participava de todos os eventos da vida familiar e das inúmeras festas da comunidade. É preciso lembrar que estamos numa época onde a vida privada era ainda muito pouco desenvolvida. A dia-a-dia das pessoas era essencialmente coletivo e ligado aos interesses e assuntos da comunidade. Um exemplo da vida social intensa é a divisão interna da maioria das casas medievais, em geral, constituídas de um único cômodo* .

Mas voltemos à infância.

Participando da vida comunitária, dos costumes sociais, hábitos, linguagem, jogos, brincadeiras, festas etc., não havia assuntos que a criança não pudesse conhecer. Os temas

²⁹¹ Op. cit. p. 93.

* Neste local as pessoas dormiam, cozinhavam, comiam, recebiam os amigos, contavam histórias, banhavam-se etc. Segundo o autor, as residências com sala de visitas, quartos separados, cozinha, banheiro etc., a estrutura residencial comumente adotada nos dias de hoje, são típicas da vida privada, individualista, ligada às concepções burguesas da vida e do mundo.

da vida adulta, as alegrias, as preocupações, o imaginário, as indignações, as crenças e perplexidades eram vivenciadas por todas as pessoas, inclusive crianças. Na verdade, a criança de mais de sete anos ocupava, ao que parece, o papel de um pequeno adulto, inexperiente e frágil, incapaz de certas coisas talvez, mas já uma pessoa na vida, importante como força na família e na sociedade. Mensurar e quantificar com “exatidão” essa participação da criança no seio do mundo adulto seria, a nosso ver, um exercício de abstração inócuo. Certamente, dependendo inclusive de fatores particulares da vida pessoal de cada um, existiam crianças mais integradas a esse modo de vida do que outras; do mesmo modo, entre os adultos, vimos isso com Burke, existiam muitas diferenças: pastores, em geral, eram muito mais suscetíveis às crenças ligadas às forças imaginárias e desconhecidas do que, por ex., os artesãos, moradores da cidade. Carvoeiros, por outro lado, tinham um modo de vida muito particular e eram vistos com estranhamento pela população urbana. Todos, entretanto, teoricamente, pertenciam ao mesmo contexto “popular”.

Lembramos que o espírito popular medieval, coletivo por princípio, ligado a festas e atos públicos era, ao mesmo tempo, marcado pelo fatalismo, pela crença no fantástico, em poderes sobre-humanos, em pactos com o diabo e em personificações de todo tipo.

Nesse mundo, onde a crença em fadas, gigantes, anões, bruxas, castelos encantados, elixires, quebrantos e países utópicos e mágicos era disseminada, crianças e adultos sentavam-se lado a lado nas praças públicas, durante as festas, ou à noite, após o trabalho, para escutar os contadores de estórias. Falando em festas, vejamos o que diz Burke, primeiramente sobre a “missa dos inocentes”

“...crianças com enfeites esquisitos, vestidas para imitar padres, bispos e mulheres, e assim serem levadas com canções e danças de casa em casa, abençoando as pessoas e coletando dinheiro, e os meninos de fato cantam a missa e pregam no púlpito.”²⁹²

E que dizer das “festas de maio” quando homens, mulheres e crianças iam para os bosques comemorar, brincar e namorar? Segundo um relato do final do século XVI, apud Burke, lá

“ ‘eles passam a noite inteira em passatempos agradáveis’, voltando com ramos de bétula e o mastro de Maio. Em outras palavras, os ritos de primavera envolviam liberdade sexual.”²⁹³

Falamos também de um tempo onde a morte, não só a infantil, ainda não havia sido apartada e ocultada da vida cotidiana, tal como ocorre nos dias de hoje. Benjamin aborda esse assunto com clareza

²⁹² Op. cit. p. .216.

²⁹³ Op. cit. p. 218.

“Durante o século XIX, a sociedade burguesa produziu, com as instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte. Morrer, antes era um episódio público na vida do indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar: recordem-se as imagens da Idade Média, nas quais o leito de morte se transforma num trono em direção ao qual se precipita o povo, através das portas escancaradas. Hoje, a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos. Antes não havia uma só casa e quase nenhum quarto em que não tivessem morrido alguém.”²⁹⁴

Lembremos ainda, com Burke, de outro espetáculo comum, as execuções públicas, um evento, quase um festejo, assistido por toda comunidade:

“Os condenados presentes eram decapitados, enforcados, queimados ou supliciados na roda, e o sinistro ritual terminava com o “estripamento e o esquartejamento”, a exibição das cabeças nos portões da cidade e, evidentemente, a venda de baladas que contavam seus últimos momentos.”²⁹⁵

A partir do séc. XV, entretanto, moralistas, entre eles Gerson, começam a criticar a promiscuidade deste tipo de vida social. Estes teóricos representam uma nova visão da vida e do mundo, ligada ao desenvolvimento do pensamento racionalista, ao jansenismo, à ascensão do poder da burguesia e à reforma da igreja, concepções que vêm substituir a visão de mundo feudal. Condenam eles, entre outras coisas, a forma com que as crianças são tratadas pela sociedade vigente, propondo a organização de um novo tipo de escola e de educação.

Sempre em resumo, é deste período o surgimento das regras rígidas de comportamento como, por exemplo, saber portar-se à mesa, enfim, as regras de boas maneiras. Ao mesmo tempo, novos métodos escolares começam a ser implantados. Nascem os primeiros programas educacionais, as divisões de classes escolares feitas por faixas etárias e inicia-se a publicação de livros dirigidos especialmente a crianças. Algumas dessas obras eram literalmente didáticas e utilitárias, visando, por exemplo, o ensino de latim e da gramática. Outras, indiretamente didáticas, aproveitavam velhas histórias populares, adaptadas e moralizadas, com o intuito de uma educação moral. As fábulas de La Fontaine (1668) ou a recolha feita por Charles Perrault (1695) são exemplos desse tipo de livro que, nas palavras de Burke, por outro lado, apesar de baseados nos temas populares “davam-lhes uma moral que não era necessariamente tradicional”*. Isso só confirma que o espírito e a visão de mundo embutida nessas estórias, eram bem outros.

²⁹⁴ Op. cit. p. 207.

²⁹⁵ Op. cit. p. 221.

* C.f. p. 97.

Os objetivos da educação passam a ser, cada vez mais, apartar a criança da sociedade dos adultos, preservá-la da “promiscuidade”, da “sujeira da vida, da sexualidade”, da morte, do drama, das paixões, domá-la (= domesticá-la), educá-la, discipliná-la, informá-la e integrá-la à sociedade e aos valores e costumes vigentes.

Um trabalho como *Literatura Infantil y Juvenil en Europa - Panorama Histórico* - da estudiosa francesa Denise Escarpit, nos apresenta, mais ou menos, essa visão geral.

A autora, a pretexto de reconstituir a história da literatura infantil, inicia seu trabalho já no séc. XVII citando quais foram os primeiros livros para crianças, entre eles, por exemplo, o trabalho didático *Orbis Sensualium Pictus* (1658), de Comenius, que pretendia ensinar latim através de 175 gravuras, um antepassado, sem dúvida, do nosso livro didático ilustrado para crianças.*

Escarpit enumera também diversas atividades expressivas e populares que fariam parte da gênese da literatura infantil: adivinhas populares, rimas infantis e certos jogos de palavras, reaproveitadas agora com um aspecto francamente utilitário.

Naturalmente, menciona as narrativas populares, por ex. *fabliaux*, contos maravilhosos etc., ressaltando que eram basicamente dirigidos a adultos e contados por adultos.

Neste momento, faz um interessante vínculo entre a cultura popular, o que era produzido pelo e para o povo, e o que era oferecido às crianças. Diz textualmente Denise Escarpit que neste período:

“Decir “popular” equivale a decir “bueno para los niños”.²⁹⁶

Tudo isso, em linhas gerais, é confirmado por Phillippe Ariès, que descreve a grande popularidade dos contos maravilhosos e de fadas entre os adultos. Vejamos o que diz Peter Burke sobre o assunto:

“Um historiador que se põe a ler uma série de livretos publicados entre 1500 e 1800 provavelmente ficará impressionado com a presença esmagadora da tradição: os mesmo gêneros, os mesmos textos.(...) Um mascate francês preso em 1825 tinha 25 livros, incluindo um livro de sonhos, Os quatro filhos de Aymon, Pierre da Provença e o Gato de Botas.”²⁹⁷

Também a questão da visão de mundo burguesa, e suas influências no novo modelo escolar, é amplamente confirmada e descrita por Ariès.

Em resumo, surge, segundo Ariès, um novo conceito de vida social que tende a afastar-se, cada vez mais, da antiga sociabilidade medieval: é a vida privada. Ao nível da infância, a “civilidade” é substituída pela “escolaridade”. A arquitetura das casas se modifica. Noções como educação, higiene e saúde passam a ser mais e mais valorizadas.

* E jamais da literatura infantil!

²⁹⁶ ESCARPIT, Denise. *La literatura infantil y juvenil en Europa*. Trad. Diana Flores, México, Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 54.

²⁹⁷ Op. cit. p. 278.

Surtem os valores individuais da cidadania e dos direitos humanos. Cresce também o sentimento de família, de intimidade, de amor familiar e de espaço privado. Interessa-nos aqui frisar principalmente o seguinte: a criança nesse momento histórico, ao que parece, realmente deixa de ter sua vida misturada à vida dos adultos. Passa a ser resguardada e protegida nas escolas e dentro das casas de família, como ocorre até os dias de hoje e, nunca é demais frisar, não acontecia até então.

Nem todos porém aprovavam as novas concepções educacionais. Segundo um certo Marechal de Cailliére, 1681, apud Ariès, havia uma “outra” ciência, que não falava grego nem latim, nem se aprendia na escola. Ela teria por guia

“ a prudência e, como doutrinas, as conversações e a experiência das coisas.”²⁹⁸

O marechal, veremos isso melhor, parece referir-se aos temas da existência concreta, ou seja, a uma certa *praxis* da vida.

Todas essas colocações trazem em seu bojo duas questões: a dificuldade de se determinar com clareza os limites entre adultos e crianças e a existência de pontos comuns entre o “popular” e o “infantil”. Existem, a nosso ver, menos diferenças do que semelhanças entre crianças e adultos, portanto, estipular universos com contornos nítidos separando pessoas por faixas etárias pode corresponder a uma redução arbitrária e idealizada dos fatos.

Apesar de extrapolar completamente os contornos de nossa pesquisa, não podemos deixar de lembrar que o mesmo clima de existência coletiva, onde 1) a moral parcial, pessoal, afetiva, improvisada e particular, ingênua, predomina em oposição a uma ética geral, abstrata, categórica e imparcial operando acima dos interesses pessoais; 2) onde a vida entre crianças e adultos é absolutamente próxima, tanto no que diz respeito ao espaço de moradia, como ao trabalho, à luta pela subsistência, às festas e comemorações; 3) onde assuntos como a sexualidade são cotidianos, prosaicos e explícitos e 4) onde a morte ainda é um espetáculo acompanhado por todos, tudo isso, em suma, sobrevive até os dias de hoje nas camadas socialmente mais baixas da população, pelo menos no Brasil. A vida dentro de uma favela, coincide, olhando bem, quase que integralmente aos pontos enumerados pelos estudiosos como característicos da vida popular medieval. Poderíamos lembrar ainda três outros pontos: o clima de oralidade reinante; o amplo reconhecimento e valorização dos aspectos comuns, das semelhanças entre as pessoas, em oposição às indiossincrasias e aos comportamentos individualistas, originais e particulares; e, ainda, um certo espírito de solidariedade, onde mães, não por algum sentimento idealizado mas sim por absoluta necessidade, tomam conta dos filhos de outras mães; onde muita coisa é feita atra vés de mutirão; onde a comida, se houver necessidade, é dividida com os vizinhos, e onde as comemorações, as festas e danças envolvem a maioria das pessoas.

²⁹⁸ Op. cit. p. 242.

Vejam o que afirma o livro *Favelas* preparado pelo Centro de Defesa dos Direitos Humanos “Bento Rubião” quanto ao trabalho infantil:

“Na maioria das famílias, pai, mãe e filhos mais velhos (pelo menos) trabalham. O jovem é levado a ingressar cedo no mercado de trabalho, procurando conciliar o estudo com o emprego.(...) As próprias famílias orientam e tentam encaminhar os filhos logo neste sentido. É comum crianças venderem frutas ou fazerem carretos em feiras e supermercados depois do horário de escola.”²⁹⁹

Sabemos inclusive que, infelizmente, muitas crianças são obrigadas a abandonar os estudos para ajudar no orçamento doméstico.

Continuando, agora sobre a espírito comunitário dentro da favela:

“As relações de convivência na favela são marcadas principalmente pela solidariedade entre vizinhos. O padrão de sociabilidade assemelha-se ao de cidades do interior, onde todos se conhecem e sabem um pouco da vida uns dos outros. A relação solidária entre os moradores comporta a ajuda mútua nos casos de desabamentos, doenças, enterros etc. É comum uma moradora ajudar a outra que tenha filhos pequenos e trabalhe fora, para que ela não precise faltar ao trabalho. Estas relações se fundamentam em sua condição de vida e moradia... (...) A organização social do espaço na favela implica numa grande proximidade entre casas.(...) Parece também configurar-se, nesses relações e nas atitudes que as caracterizam, um senso de pertinência a um grupo ou classe social, cuja condição fundamental de sobrevivência se vincula a uma espécie de *sentimento gregário* defensivo e agressivo ao mesmo tempo: é um “nós” contra “eles”, os que não moram na favela, os do “asfalto”, os representantes da lei, do Estado ou do patronato....Dentre as consequências deste senso de pertinência defensivo, poder-se-ia destacar o fato dos moradores geralmente evitarem fornecer a desconhecidos informações acerca de vizinhos. Isso faria parte de um pacto informal de proteção mútua, ajudando a conter cobradores, por exemplo.”³⁰⁰

Que caminho percorreu por ex.. a “solidariedade”, hoje um conceito abstrato, um “bom sentimento” mas, em outros tempos, uma prática popular, tradicional e bastante concreta? Sobre a iniciação sexual precoce dentro da favela:

“A. de 13 anos, é uma dessas meninas que perderam a virgindade cedo, só que, por sorte, até hoje não ficou grávida. Ela se lembra que aos oito anos, quando soltava pipa na Nova Brasília, foi agarrada por um amiguinho no matagal e “quis ver como é que era”. A. ainda brinca solta na favela, não passou da 2ª série e sonha ser jogadora de futebol. Mas não *transa* mais com meninos. ‘Criança não faz direito. Homem sim, sabe tudo o que tem de fazer’. (...) A. não tem vergonha de dizer que aos nove anos, *transou* com nada menos que seis meninos, numa casa abandonada, junto com duas

²⁹⁹ OLIVEIRA, Anazir Maria e outros. *Favelas e as Organizações Comunitárias*. Petrópolis, Vozes, 1994, p. 26.

³⁰⁰ Op. cit. p. 33/4.

coleguinhas da mesma idade. E conta com naturalidade: ‘A gente brincava de papai e mamãe, de médico, e acabava acontecendo.’ ”³⁰¹

Numa favela é possível e bastante comum encontrar avôs com 35 anos de idade:

“O estivador Luis Carlos da Silva, o Índio, casou-se aos 15 anos com Fátima Glória Batista, de 13, que aos 14 teve Meyre Batista da Silva. Aos 17 anos, Meyre Batista teve uma filha: ‘É um *angu-de-carço* danado. Casei cedo, mas minha filha também não deixou por menos’, brinca Índio. Ele conta que seus pais não foram contra o casamento. ‘Segui o exemplo e não briguei com Meyre. São coisas da vida’, disse.”
³⁰²

Com essa digressão, não pretendemos, obviamente, ir contra a instituição escolar, ainda mais num país onde um imenso contingente de crianças infelizmente nem ao menos tem acesso a ela. Também não defendemos o trabalho infantil, nem algum tipo de iniciação sexual precoce, o que seria absurdo. Objetivamos, isto sim, ressaltar a importância de se discutir, com a isenção possível, as diferenças e semelhanças entre adultos e crianças, vistos sempre a partir de suas virtualidades e potencialidades e não de fatores culturais e ideológicos (mas tratados como “naturais”), de idéias cristalizadas e valores pré-estabelecidos que nem sempre correspondem aos fatos. Para qualquer estudo que pretenda tentar compreender e caracterizar a literatura infantil, esta postura, este desafio, é, a nosso ver, um pré-requisito.

Muitas deduções podem ser feitas a partir da visão geral do contexto histórico popular medieval acima descrito.

Se levarmos em conta o raciocínio de Mariza Bortolussi e Denise Escarpit entre muitos outros estudiosos, seremos obrigados a reconhecer que a literatura infantil somente passa a existir a partir do séc. XVII, época do surgimento, na Europa, de um novo conceito de escola, representando os ideais, a visão de mundo burguesa etc.

Alegam estes, como vimos, que em não havendo uma produção de textos feita exclusivamente para crianças, seria um erro generalizar, falar das crianças destes períodos e das crianças de hoje como se fossem uma mesma coisa e pertencessem a uma mesma categoria histórica, social, psicológica e mesmo existencial etc.

Não podemos concordar com este ponto de vista. A infância sempre existiu. Pequenos seres humanos sempre receberam certos cuidados e passaram por processos de aprendizado e iniciação em todos os povos e culturas conhecidos. Trata-se de um equívoco, a nosso ver, pretender que a “idéia” de criança não tenha existido antes de determinado período histórico. Existem, isso sim, diferentes concepções de infância nas diversas épocas e culturas. Na Idade Média, por exemplo, era usual considerar um menino de sete ou oito anos apto para trabalhar e participar dos costumes adultos. Isso em termos,

³⁰¹ PEDROSA, Fernanda e outros. *A violência que oculta a favela*. Porto Alegre, L&PM, 1990, p. 38.

³⁰² *Id. ibid.* p. 39.

pois, além do período de “paparicação” ele passava, como ensina Ariès, por todo um processo de aprendizagem etc. Hoje, em contrapartida, convive-se, em certas classes sociais, com jovens que, às vezes, com mais de 20 anos de idade nunca trabalharam nem tiveram maiores preocupações ou responsabilidades na vida e na sociedade (!). O modelo medieval talvez possa ser considerado precário e “arcaico”, mas como classificar o segundo? Em nosso ponto de vista, a convivência pacífica com essa segunda concepção, pode nos induzir, erroneamente, a considerar “inexistente” a infância na Idade Média.

Não se trata, note-se, de idealizar a vida social medieval. Essa “civilidade” recheada de festejos e estórias contadas ao pé do fogo, vimos isso com Zumthor e Burke, era também repleta de violência, injustiças, doenças, medos, preconceitos, fanatismo, ausência de direitos humanos e ignorância endêmica, num contexto onde o que realmente imperava era a “lei do mais forte”.

Nada disso, a nosso ver, impede que se valorize uma maior sintonia entre adultos e crianças, nem justifica o afastamento de indivíduos, independentemente de faixas etárias, dos (pensando bem, poucos) temas da existência concreta.

Na visão de Bortolussi e Escarpit, toda a literatura infantil produzida em nossos dias, caudatária e descendente direta dos livros didáticos e utilitários criados por ocasião do surgimento da escola burguesa, seria conservadora por princípio, pois estaria, geneticamente, comprometida com o ensino regular (= conhecimento oficial em oposição ao aprendizado empírico da vida) e com a manutenção dos valores morais e sociais vigentes.

Ao estudarmos a literatura infantil propriamente dita, buscaremos contradizer essa hipótese.

Antes disso, entretanto, será necessário identificar certos índices de oralidade e suas marcas nas versões escritas do conto popular. Estes traços orais reaparecerão com destaque na chamada literatura para crianças.

4.10 Índices de oralidade e conto popular

Um dos aspectos essenciais do conto popular, como vimos, é sua forma de transmissão, feita através da performance, do gesto e da oralidade.

Quais seriam, porém, os traços dessa transmissão oral?

Resgatá-los, a nosso ver, será resgatar inúmeros aspectos formais característicos do conto popular.

Partiremos dos estudos de Paul Zumthor, Peter Burke e também Mikhail Bakhtin para apontar algumas características, “índices”, de nitidez variável, intrínsecas à oralidade. Diz Zumthor:

“Por “índice de oralidade” entendo tudo o que, no interior de um texto, informamos sobre a intervenção da voz humana em sua publicação...”³⁰³

³⁰³ Op. cit. p. 35.

Para Zumthor, essas seriam algumas características gerais da vocalidade, ou seja, da transmissão feita através da voz e da performance:

“...sua intensidade, sua tendência de reduzir a expressão ao essencial (o que não quer dizer que a reduzisse nem ao mais breve, nem ao mais simples); a predominância da palavra em ato sobre a descrição; os jogos de eco e de repetição; a imediatez das narrações, cujas formas complexas se constituem por acumulação; a impessoalidade; a intemporalidade...”³⁰⁴

Por ser dito através de performance, por não ter uma forma fixa, por ser sempre uma versão renovada a cada dia, a cada contexto e a cada apresentação, o texto oral pode, segundo Zumthor, ser associado ao nomadismo, à visão arcaica de mundo ligada aos coletores e caçadores, à vida intinerante, e por conseguinte à maleabilidade, ao caos, ao transitório, à plurissignificação, à ambigüidade etc. Já o texto escrito, com autoria definida, acabado, definitivo, cristalizado, de contornos determinados, tenderia à fixação, à permanência num determinado território, à visão de mundo ligada à agricultura e à cidade, remetendo portanto à fixação, à razão, à denotação, ao unívoco e ao denotativo. Os aspectos conotativos e poéticos de um texto escrito estariam, por este viés, enraizados na transitoriedade da performance.

Em nosso estudo, vamos ressaltar particularmente três aspectos gerais da transmissão oral que, a nosso ver, atuando simultaneamente ou não, vão reaparecer e gerar inúmeras marcas no conto popular escrito. Estaremos totalmente baseados nas idéias de Paul Zumthor. Diz ele

“...alguns dos caracteres próprios de qualquer expressão oral (sua adaptabilidade às circunstâncias, contrapartida da imprecisão nocional; sua teatralidade, mas também sua tendência à concisão tanto quanto à reiteração...)”³⁰⁵

1) O primeiro aspecto, portanto, diz respeito à *adaptabilidade às circunstâncias*.

Evidentemente, uma performance que pretenda atingir o público em geral, que se assuma, portanto, popular, pressupõe o uso de um repertório vocabular e temático comum, familiar, e conhecido da platéia. Pelo menos considerando a performance medieval, o interesse em atingir e se comunicar com o público é um verdadeiro traço e uma condição sine qua non. Vem daí, por exemplo, o largo uso feito pelos contadores de estórias, e outros intérpretes, do *formulismo*: fórmulas verbais pré-fabricadas, frases feitas, ditados populares, clichês, lugares comuns, gírias, vocabulário familiar e de praça pública etc. Para Zumthor

“...a fórmula é uma prova necessária e absoluta de oralidade (...).”³⁰⁶

³⁰⁴ *Id. ibid.* p. 193.

³⁰⁵ *Op. cit.* p. 83.

³⁰⁶ *Id. ibid.* p. 192.

E o é, acrescentaríamos, justamente por representar o repertório comum, por pertencer ao depósito cultural coletivo, permitindo a empatia, a compreensão imediata, a sintonia e a identificação, a interação entre intérprete e platéia. O mesmo argumento ou enredo de um conto popular recontado através de um vocabulário erudito, rebuscado, elaborado artisticamente, contendo abstrações e imagens originais e desconhecidas do grande público, tenderia a gerar o estranhamento e a dificuldade de absorção, deixando de ser popular (e, portanto, de pertencer à cultura intermediária).

Para Zumthor, o texto vocal transmitido pelos jograis, bardos e contadores de estórias tende dialogicamente

“a se instituir como um bem comum do grupo, no corpo do qual funciona. Daí decorrem duas características estreitamente correlatas. Por um lado, o “modelo” dos textos orais é mais fortemente concreto do que o dos textos escritos: os fragmentos discursivos pré-fabricados que ele veicula são mais numerosos, mais organizados e semânticamente mais estáveis. Por outro lado, no interior de um mesmo texto, ao longo de sua transmissão, e de texto a texto (em sincronia e diacronia), observam-se interferências, retomadas, repetições provavelmente alusivas: trocas discursivas que trazem a impressão de uma circulação de elementos textuais migrantes, que a todo o instante se combinam a outros em composições provisórias.”³⁰⁷

Ainda sobre o uso de elementos discursivos pré-existentes, diz Zumthor

“É mais na perspectiva de uma arte dominada pelos ritmos e pela investigação de harmonias sonoras que se deve considerar o “formulismo”. (...) Formulismo faz referência a tudo que, nos discursos e modos de enunciação próprios a tal sociedade, tem a tendência de incessantemente redizer-se em termos bem pouco diversificados, de reproduzir-se com ínfimas e infinitas variações - essa crescente reiteração verbal e gestual, característica de nossa oralidade cotidiana “selvagem”, conversações, rumores, trocas fáticas. Num sentido mais estrito, o “formulismo” é a funcionalização dessa tendência, com finalidades oratórias, jurídicas, poéticas. O formulismo triunfa em regime de oralidade dominante.(...)”³⁰⁸

Para Zumthor, o *lugar comum* funcionaria como um suporte trazendo um tema complexo, mas sempre de interesse coletivo, à platéia.

“O lugar comum tem por função aproximar do ouvinte a matéria remota do discurso, concretizar um conteúdo, mas evitando toda a particularização...”³⁰⁹

³⁰⁷ *Id. Ibid.* p. 190.

³⁰⁸ *Id. Ibid.* p.194.

³⁰⁹ *Id. Ibid.* p. 195.

Em seu estudo sobre as influências da cultura popular na obra de Rabelais, Mikhail Bakhtin menciona o vocabulário grotesco, o vocabulário da praça pública, como marca do popular em Rabelais, um vocabulário, naturalmente, recheado de palavrões e menções a situações infames, o que Voltaire, apud Bakhtin, chamou de “conjunto de impertinências e grosseiras porcarias.”

De uma forma ampla poderíamos dizer que o vocabulário de praça pública, além do vocabulário chulo, abrange o repertório utilizado na intimidade familiar (papai em vez de pai, cocô no lugar de excremento, bebê, titio, babá, solteirona etc.), as frases feitas (“ficou para tia”, “entrou pelo cano”, “encheu a cara”), ditados e aforismos, as gírias, os apelidos, (Neca, Zuza, Biba, Suca, Tuco, Candú etc), estrangeirismos na moda etc. Nesse sentido, o vocabulário grotesco pode perfeitamente, como veremos, ser aproximado à literatura infantil.

2) O segundo aspecto do texto vocal diz respeito à *teatralidade*.

Sabemos que os contos, entre outras expressões populares, eram contados por um intérprete, de viva voz, numa situação especial no que diz respeito ao local e ao momento; para uma platéia, através de uma performance, ou seja através dos inúmeros recursos vocais e gestuais do intérprete. Sobre a situação em si, o momento único, o instante da performance, diz Zumthor:

“Para o intérprete, a arte poética consiste em assumir essa instantaneidade, em integrá-la na forma de seu discurso. Onde a necessidade de uma eloquência particular, de uma fluência de dicção e de frase, de um poder de sugestão, de uma predominância geral dos ritmos. O ouvinte segue o fio, e nenhuma volta é possível: a mensagem deve chegar (qualquer que seja o efeito buscado) imediatamente.(...)”³¹⁰

São inúmeros os traços relativos à *teatralidade* no conto, traços sempre interessados na busca de interação entre intérprete e platéia: o tom lúdico; utilização de contigüidades inesperadas (segundo Bakhtin “A essência do método consiste principalmente na destruição de todos os laços e vizinhanças habituais, das coisas e das idéias, e na criação de vizinhança inesperadas, de ligações inesperadas, inclusive das ligações linguísticas lógicas (alogismos) mais imprevisas...”³¹¹); o tom exagerado; o uso de exageros e redundâncias (hipérbole e pleonasma); o tom de confiança; as brincadeiras com palavras, como a aliteração (uso de fonemas consonantais idênticos), trocadilhos, rimas e refrões; recursos enfáticos como a reiteração, a acumulação (junção de idéias similares); a enumeração; a amplificação (explorar detalhadamente as particularidades de um assunto); repetições de palavras no início ou no fim da oração (anadiplose, anáfora, epizeuxe); a antítese; assonâncias e paranomásias (palavras semelhantes no som mas não no sentido);

³¹⁰ *Id. Ibid.* p. 165.

³¹¹ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. 3ª ed. Trad. Aurora Bernardini e outros. São Paulo, Unesp, 1993, p.283.

gradação (idéias e sentimentos apresentados numa certa ordem); a simetria; a catacrese; o oxímoro; a personificação; recursos sintáticos tais como a parataxe * ; o anacoluto; a anacefaleose (a recapitulação); o uso da alegoria; o estilo coloquial, o estilo elíptico entre outros.

Julgamos importante nomear as principais figuras, associando-as à *teatralidade*.

Particularmente sobre o recurso da enumeração, vale a pena lembrar o que ensina Mikhail Bakhtin

“As intermináveis séries de títulos ou a acumulação de verbos, adjetivos, que ocupavam por vezes várias páginas, eram moeda corrente na literatura do século XV e XVI. (...) Encontra-se uma extraordinária quantidade em Rabelais; p.e. no terceiro Prólogo, sessenta e quatro verbos servem para designar as ações e manipulações que Diógenes efetua com o seu tonel (elas são o correspondente à atividade guerreira dos cidadão; no mesmo Terceiro Livro, Rabelais cita trezentos e três adjetivos que qualificam os órgãos genitais masculinos em bom e mau estado e duzentos e oito que caracterizam o grau de estupidez do bufão Triboulet; em Pantagruel, enumera os cento e quarenta e quatro títulos que figuram na biblioteca de São Vitor; no mesmo livro são citadas setenta e nove personagens por ocasião da visita aos infernos(...). Referindo-se ao Quarto livro (...) os nomes dos cento e trinta e oito pratos servidos pelos gastrólatras ao seu deus ventripotente.”³¹²

Essas enumerações, segundo Bakhtin, estão completamente dentro do espírito da praça pública, sendo ligadas, por exemplo, às cerimônias públicas, num tempo onde elas faziam parte do cotidiano de todos; à revista e exibição das forças armadas; ao alistamento de soldados; às proclamações públicas e solenes de nomes de soldados mortos no campo de batalha etc.

Muitos traços de *teatralidade* são recursos tradicionais do conto popular escrito e como veremos, também da literatura infantil.

3) Um terceiro e último aspecto, apesar de estar embutido, com certeza, tanto na *adaptabilidade às circunstâncias* como na *teatralidade*, merece ser ressaltado, por representar outra condição sem a qual o texto vocal perde sua força junto ao público: a *concisão*.

Um texto contado de viva voz, por mais longo que seja, precisa ser direto, concreto, claro, rápido e sintético ao colocar as idéias e as situações da trama. Precisa tender a reduzir sua expressão ao essencial. Para Zumthor

“O aspecto performancial segundo o qual se constitui o texto impõe necessariamente (mesmo que de modo parcial e ao preço de um conflito com as exigências da escritura) estratégias expressivas geralmente consideradas próprias das culturas da oralidade primária: mais aditivas do que subordinantes; mais agregativas do que lógicas; conservadoras; agonísticas; mais totalizantes do que analíticas; mais participativas do que operando por distanciamento; mais situacionais do que abstratas.”³¹³

* C.f. Zumthor, op. cit. p. 207.

³¹² *A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 153.

³¹³ Op. cit. p. 191.

O texto oral não pode, portanto, se dar ao luxo de utilizar períodos longos e conceitos ou imagens abstratos. A concisão do contador de histórias está, por exemplo, mais ligada às orações coordenadas do que às subordinadas; mais ao discurso direto do que ao indireto; à predominância da ação sobre a descrição; a tendência à não utilização do agente da passiva etc.

O diálogo e a sinergia, a interação permanente enfim entre *a adaptabilidade às circunstâncias*, a *teatralidade* e a *concisão* somados a uma certa impessoalidade e a intemporalidade são, portanto, traços característicos do texto vocal, estão presentes no conto popular escrito e ainda, a nosso ver, marcam presença em boa parte das obras da literatura infantil.

4.11 Algumas narrativas onde o vestígio do mito está presente

Algumas narrativas selecionadas aqui são populares e outras, apesar de muito antigas, já apresentam autoria definida. Todas elas, em todo caso, não pressupõem um público determinado e trazem inúmeros aspectos, tanto temáticos como formais, das narrativas míticas. Nossa intenção ao incluí-las na pesquisa é demonstrar, com exemplos práticos, os elos existentes entre mito e conto e, ao mesmo tempo, olhando em outra direção, associá-las, mesmo que longinquamente, às obras de literatura infantil.

4.11.1 *História Verdadeira* de Luciano de Samósata (125 - 192 d.C.)

Este texto do século II d.C., uma autêntica sátira menipéia nos moldes descritos por Bakhtin, portanto, enraizado em tradições arcaicas e míticas, apresenta, apesar de autógrafo, uma série de características, formais e temáticas, que interessam diretamente à nossa pesquisa.

Numa pequena introdução, o autor-narrador faz, primeiramente, um elogio ao repouso e ao lazer. Discute, em seguida, a questão da mentira e da verdade (do que é realidade e do que é ficção), afirmando que diversos poetas, historiadores e filósofos divulgaram relatos de fatos que não ocorreram, como se fossem verdade.

“Mas já não o acho estranho num poeta, habituado a contar fábulas, pois todos os dias vemos a mesma coisa acontecer aos filósofos, apenas me admiro que os historiadores tenham pretendido fazer-nos nisso acreditar.”³¹⁴

O autor afirma então que sentiu vontade de “não ser o único no mundo sem liberdade de mentir” e declara:

“Vou portanto dizer coisas que nunca vi, nem ouvi e mais ainda, que não existem nem podem existir, pelo que (os leitores) não devem nelas acreditar.”³¹⁵

³¹⁴ SAMOSATA, Luciano de. *História verdadeira*. Trad. Ana Moura sobre versão de Perrot d'Ablancourt (1604-1664). Lisboa, Estampa, 1989, p. 18.

³¹⁵ *Id. Ibid.* p. 18.

Conta então, entre outras coisas, que partiu num barco com 50 tripulantes para conhecer os limites do Oceano. Que enfrentou uma ventania que durou 79 dias. Que chegou a uma ilha onde havia um riacho com excelente vinho e peixes que a serem abertos estavam cheios de uva. Lá havia também lindas mulheres, da cabeça à cintura, mas que terminavam num grande tronco verdejante.

Em seguida, o barco voa até a Lua. O narrador e seus amigos participam de uma guerra entre os exércitos da Lua e do Sol, que ocorre numa planície que na verdade é uma teia tecida por 10.000 aranhas. Ainda na Lua, onde os habitantes, os selenitas, nascem do casamento entre homens, conhecem certos rapazes gerados não no ventre mas na barriga da perna.

Visitando o palácio do rei, os viajantes têm a oportunidade de ver duas maravilhas:

“um poço não muito fundo onde quando a ele se descia se ouvia tudo o que se dizia no mundo; e um espelho por cima, que ao olharmos se via tudo o que no mundo se passava.”³¹⁶

Após inúmeros episódios inesperados e, por vezes, hilariantes, o barco passa pela ilha dos Sonhos, onde fica o porto do Sono, um rio que só corre à noite e duas fontes de água dormente. O rei da ilha é o próprio Sono, que tem sob suas ordens Tareaxion, o pesadelo, concebido pela fantasia do nada.

“No meio da praça está a fonte dos sentidos com dois templos (...) um o da Mentira e o outro o da Verdade.”³¹⁷

Partindo desta ilha os viajantes ainda enfrentam homens montados em delfins que relinham feito cavalos, vêem uma floresta flutuando no mar, cruzam uma ponte feita de água, encontram selvagens com cabeças de touro feito o Minotauro, nadadores engraçados com imensos penis que servem de mastro para velas, lindas e generosas cortesãs com pés de burro que, na verdade, degolam os homens após gozarem sua companhia, até que uma repentina tempestade arrebenta o navio, cada um salvando-se como pôde.

A discussão do que é realidade, do que é fato e do que é ficção, do que é verdade mentira, sonho e realidade, questão que permanece atual em todos os níveis, é básica no texto de Luciano.

O espírito do *País da Cocanha*, ícone da cultura popular medieval, pode ser associado a muitos lugares utópicos e situações dessa estória (a Ilha dos Bem Aventurados, riachos de vinho, florestas dentro da baleia peixe, fontes de riso e de prazer etc.), e é remanescente das concepções edênicas.

A permanência na barriga da baleia e a própria viagem são marca de muitos mitos iniciáticos.

³¹⁶ *Id. ibid.* p. 28.

³¹⁷ *Id. ibid.* p. 50.

O tom oral do texto é outra característica presente.

Imagens como espelhos mágicos, árvores-mulheres, vãos mágicos etc. remetem para o maravilhoso oriundo de forças superiores e desconhecidas.

A *cosmovisão carnavalesca* descrita por Bakhtin, o humor, o grotesco, o otimismo e a alegria, por vezes destronadora, são fatores preponderantes em *História Verdadeira*.

4.11.2 *O asno de ouro* ou *A metamorfose* de Lúcio Apuleio (124 - 170 d.C.)

Inspirada nas mesmas fontes ou imitando *O asno* de Luciano de Samósata, *O asno de ouro* ou *Metamorfoses* escrita por Lúcio Apuleio é uma narrativa repleta de aventuras fantásticas, com descrições minuciosas, prisões, estrepolias, fugas, seqüestros, além de representar um riquíssimo documento sobre antigas práticas mágico-religiosas. A personagem principal narra a estória e chama-se Lúcio, como o autor, o que dá ao texto uma sensação de experiência vivida.

Na estória, em resumo, o jovem e fogoso Lúcio, parte disposto a conhecer a vida e o mundo. Em Tessália, hospedado na casa de um tio, torna-se amante da escrava Fótis com quem vive momentos de puro prazer. Acaba descobrindo que a esposa de seu tio é uma terrível feiticeira. Pelo buraco da fechadura, assiste a tia transformar-se num pássaro. Entusiasmado e com a ajuda de Fótis, experimenta a tal poção mágica com o intuito de, transformado em pássaro, poder voar um pouquinho. Por um lamentável engano da escrava, Lúcio toma a poção errada e vê-se transformado num asno. Sua salvação, segundo Fótis, consiste em comer pétalas de rosas. Antes que tenha tempo de tomar qualquer providência, a casa do tio é assaltada e o pobre rapaz levado pelos bandidos como burro de carga. A partir daí, o tempo passa, a época de florescimento das rosas também, e o herói vivencia inúmeras e inusitadas peripécias que vão se encadeando. Entre outras: participa de um seqüestro; vai parar na casa de um moleiro e de sua mulher adúltera; corre sérios riscos de perder a vida; não é castrado por um triz; trabalha para falsos religiosos enganadores do povo; ouve muitas estórias; sofre inúmeros castigos físicos; é quase obrigado a viver uma espécie de lua de mel pública etc. De aventura em aventura, segue seu caminho sempre buscando um jeito de se livrar do encanto e voltar a ser ele mesmo. Certa noite, no acampamento dos seqüestradores, escuta uma velha contar a estória de Eros e Psiquê, mito que assim, até onde sabemos, aparece pela primeira vez em uma obra literária. Com tantas experiências, às vezes cômicas, às vezes violentas e dolorosas, o jovem acaba amadurecendo e é transformado novamente em gente graças ao poder de Ísis. A estória acaba com Lúcio convertido num fervoroso religioso adepto da mesma deusa.

O tema da *metamorfose*; a existência de forças desconhecidas; a fantasia como instrumento de experimentação da verdade; o humor regenerador; a vida vista por um ponto de vista inusitado; o otimismo; o processo iniciático (envolvendo auto-

conhecimento e amadurecimento), vivido por Lúcio são aspectos, entre outros, que, a nosso ver, podem vincular *O asno de ouro* às narrativas arcaicas e míticas*.

4.11.3 O Lai de Guingamor

A estória de Guingamor é uma narrativa medieval, um lai, segundo Hilário Franco Júnior,

“canção celta de temática folclórica, em octossílabos emparelhados e interpretada com acompanhamento de harpa,(...) composta por volta de 1180 e conhecido através de um único manuscrito, em dialeto frâncico”.³¹⁸

onde se cruzam aspectos do mito (uma narrativa sagrada sobre feitos divinos) e do conto popular (uma narrativa de ficção). Nas palavras de Franco Júnior:

“No prólogo, o poeta insiste em que vai contar uma aventura verdadeira, ocorrida outrora, e apresenta o herói, Guingamor, sobrinho e herdeiro de um rei cujo nome foi esquecido. A seguir, a descrição da situação inicial mostra a rainha se apaixonando pelo personagem título, que a repele por lealdade ao rei e por não se preocupar com o amor. Ofendida e temendo ser delatada, a rainha desafia Guingamor a caçar o javali branco que já provocara o desaparecimento de inúmeros cavaleiros. A contragosto, o rei concorda e empresta ao sobrinho sua matilha, seu cão de caça e seu cavalo.(...) O outro momento da narrativa é o do primeiro contato com o Além: o herói é acompanhado pela corte até fora da cidade, embrenha-se na floresta, localiza o javali, persegue-o, atravessa um rio e depara com um rico e belíssimo castelo desabitado. Perto dele, em uma fonte, encontra uma mulher lindíssima que o chama pelo nome e promete entregar-lhe o javali se ele aceitar uma hospedagem por dois dias. Apaixonado, ele a acompanha até o castelo que acreditara estar desabitado e lá encontra alguns dos cavaleiros que haviam sumido na caça ao javali. O quarto momento é o do interdito, quando ele quer voltar à corte do tio levando o animal e sua amiga lhe diz que lá tinham se passado trezentos anos e ele não encontraria nenhum conhecido vivo. Diante do ceticismo do herói, ela o adverte: para poder mais tarde retornar à terra maravilhosa das fadas, ele nada deve comer ou beber depois de cruzar o rio.(...) Ocorre então a reinsertão de Guingamor no mundo terreno. Indo em direção ao castelo do tio, ele encontra um carvoeiro a quem pede informações e através de quem fica sabendo que efetivamente trezentos anos haviam-se passado desde sua saída dali. O herói resolve voltar ao encontro de sua amiga, porém, estando faminto, esquece a recomendação e come três maçãs. Subitamente enfraquecido, cai do cavalo e fica à beira da morte. Abre-se então a penúltima etapa, a da volta ao Além, quando surgem duas belas jovens que o recriminam pela desobediência, colocam-no sobre um cavalo que traziam consigo e, chegando ao rio, embarcam-no com seu cão e seu cavalo de caça. Por fim, a narrativa

* Utilizamos como referência APULEIO. *O asno de ouro*. Trad. Ruth Guimarães. Rio de Janeiro, Ediouro, s.d.

³¹⁸ Op. cit. p. 125.

5. Elos entre contos populares e literatura infantil

Quando eu lia contos de fadas, pensava que essas coisas jamais aconteciam, e cá estou eu metida numa dessas estórias!

*Alice em Aventuras de Alice no País das Maravilhas*³²⁹

O trabalho desenvolvido nesta etapa da pesquisa terá por base quatro obras da autora portuguesa Ana de Castro Osório (1872-1935) * destinadas ao público infantil.

Os livros *Alma Infantil* 5ª série, *Contos Maravilhosos* 2ª série, *Contos Maravilhosos* 6ª série e *Contos Maravilhosos* 7ª série, da coleção “Biblioteca Portuguesa Para as Crianças”, editados em Portugal, pela Casa Editora Para as Crianças, entre 1906 e 1914, formam um interessante conjunto de 42 contos. Os doze contos do primeiro, *Alma Infantil*, são, como dissemos, de autoria de Castro Osório. Os demais são, na verdade, versões de antigas narrativas populares, feitas pela autora.

Pretendemos, a partir deste material,

a) cotejar os contos criados pela autora e os contos populares, dos quais a autora, provavelmente a partir de recolha feita por ela mesma ou por outros autores, apresenta a sua versão.

b) apontar, comentar e discutir as principais características dos dois grupos de obras.

Nossa intenção é a de que o estudo sobre as obras de Castro Osório mencionadas sirva de ponte entre os dois primeiros blocos da pesquisa, voltado ao estudo do mito e do conto popular, e o derradeiro, inteiramente dedicado à literatura infantil

5.1 Contos do livro *Alma Infantil*

Passamos a fazer uma breve descrição dos doze contos que compõem o *livro Alma Infantil*, ressaltando sempre que neste caso os contos foram escritos e criados pela autora. Respeitaremos a ortografia original.

Bertha, a personagem do primeiro conto, "Surpresas de Natal", é apresentada como uma menina rica, geniosa e mimada, que costuma desprezar e caçoar dos pobres.

“O feio costume de se rir dos pobres, dos velhos, dos aleijados e dos feios, principalmente dos que visitavam a casa de sua família, era o que mais desagradava à mãe (...), que não poucas advertências lhe fizera já a esse respeito”. p.12

Num dado momento, Bertha cai em si e percebe que, enquanto tem tudo e sempre ganha muitos presentes no Natal, as crianças pobres não têm nada e vivem uma vida de penúria e miséria. Alegando outros motivos, a boa menina pede dinheiro emprestado aos

³²⁹ Op. cit. p .64

* A autora, escritora e pedagoga, é considerada a primeira grande figura da literatura infantil portuguesa.

pais, e generosamente, por conta própria, banca o Papai Noel comprando às crianças da aldeia, onde costuma passar o Natal com seus avós, os mais ricos presentes.

Em “O jardim de Jorge” e “Tristezas de Jorge”, o pequeno Jorge, de início, despreza Portugal, tanto que

“Um dia queixou-se à mãe - que era também quem lhe dirigia os estudos - da injustiça da sorte que o tinha feito nascer num tão pequeno e pobre e desprezado país.” p. 27

Mais tarde, acaba transformando-se num patriota convicto, a ponto de alterar, com a ajuda sábia e discreta da mãe, o nome de seu cachorro Mardoche, de origem francesa, para Valverde, homenageando uma batalha nacional. Há traços de forte xenofobia nestes dois contos.

No conto “Mães”, a menina Bertha conversando com sua mãe, recebe muitos ensinamentos sobre a vida

“– Mas a mamã, se eu fosse defeituosa, envergonhava-se de me trazer pela rua.

– Que tolice, Bertha! Se me envergonhasse de ti é porque te não estimava. E se assim fosse, achavas que era justo e razoável que te condenassem por uma coisa de que não tinhas culpa nenhuma e eras a primeira a sofrer? A criatura pode considerar-se culpada por ser má e egoísta, por ter mau coração, ser intriguista, mentirosa, invejosa, em suma, por todos os defeitos morais. O que de modo algum podemos fazer, sem sermos malvados, é desprezar alguém porque a natureza o não fez perfeito.” p. 51

e acaba fazendo um aprendizado sobre o imenso amor que todas as mães sempre têm por seus filhos. A menina, num momento de emocionada generosidade, acaba dando seu melhor vestido para servir de mortalha a uma criança vizinha, pobre e aleijada.

Em “Jerônimo”, a personagem principal é descrita como muito levada.

“Teria por ahi uns dez annos, mas, pelo barulho e diabruras que tinha feito durante a sua curta existência, mais se poderia dizer que tinha um século. Os pais andavam sempre em sustos por causa delle, esperando a cada hora vê-lo entrar com a cabeça partida ou as pernas feitas num mólho.” p. 57

Por causa de suas estrepolias e desobedecendo as ordens da mãe, acaba colocando em risco a vida de sua pequena e inocente irmãzinha.

No conto seguinte, “Ainda o Jerônimo”, é passada a noção de que devemos ter pena dos pobres.

Em “Sempre o Jerônimo”, a irriquieta e caprichosa personagem de Castro Osório caça um passarinho, aprisionando o bicho, um lindo melro, numa gaiola. Não ouve os conselhos de sua boa mãe:

“– Jerônimo, isso não se faz! (...) lembra-te que o mesmo te poderiam fazer a ti (...) e pensa bem no que tu sentirias se algum mau homem vos roubasse aos nossos cuidados e vos metes se em gaiolas, unicamente para seu goso.

– O, mamã, mas nós somos pessoas, não somos pássaros!” p. 74

O tempo passa. Jerônimo, sempre ocupado com suas estrepolias, esquece-se de alimentar seu prisioneiro que, infelizmente, morre de fome. O conto, no caso, combate o egoísmo e, ao mesmo tempo, enaltece o amor à natureza.

O conto “Companheiros”, apresenta uma família com vários irmãos. O mais velho é preguiçoso e nunca estuda direito. Como castigo, é proibido pelo pai de participar de uma grande festa que haverá na cidade. O irmão menor não se conforma em passar a festa sem sua presença. Propõe ao pai responder às questões no lugar do outro. O pai sorrindo, meio de brincadeira, pois o menino é pequeno ainda, aceita o desafio. A criança, num esforço descomunal, e dando uma extraordinária prova de amor, caráter e força de vontade, estuda, estuda mais e sai-se bem no questionário. Graças à sua generosidade, o irmão mais velho acaba participando dos festejos. Este, evidentemente envergonhado, cai em si e, seguindo o exemplo do menor, passa a ser estudioso, sem nunca, entretanto, diz a autora, superar o irmão menor.

“É o castigo dos mandriões, ficarem sempre para traz e serem vencidos por aqueles que às vezes julgam inferiores.” p. 93

Em “Como a Izabel”, o espírito geral dos contos anteriores se repete. Alice, a personagem da estória, é apresentada como uma menina egoísta, mimada e caprichosa, que sente grande desprezo pelos pobres e humildes. Alice tinha uma irmã, Isabel, já falecida, essa sim, em vida, uma excelente pessoa, bondosa e ótima filha. Alice acaba enfrentando uma situação trágica: assiste, por acaso, a morte de uma mulher pobre, vê-se na contingência de ajudar a cuidar da pequena filha da infeliz, e, assim, amadurece, transformando-se numa pessoa boa e generosa, como a falecida irmã. Diz ela à mãe, no desfecho do conto:

“– Oh, não sou ainda tão bôa como ella, não! Mas, se Deus quizer, ainda hei de ser como a Izabel.” p. 118

No último conto, “O engeitado” (sic) , surge Constantino, um rapaz pobre, rejeitado e desprezado por todos. Luís, um menino rico e generoso, fica seu amigo. Profundamente grato, como se essa amizade fosse um privilégio fora do comum e mesmo imerecido, Constantino entra numa briga e perde um braço para defender e salvar o amigo. Ajudado por Luís, Constantino acaba estudando e melhorando de vida. Ana de Castro Osório encerra o conto com essas palavras:

“Mostra assim que ser engeitado não é crime de que tenha de se argüir o desgraçado que o é.” p. 141.

5.2 Comentários sobre os contos de *Alma Infantil*

Numa simplificação, por nós já mencionada, cujo único sentido é facilitar a colocação de certas idéias, dividiremos nossos comentários em dois planos, na verdade, indissociáveis. O primeiro diz respeito aos aspectos formais dos contos de *Alma Infantil*; o segundo, aos aspectos temáticos. Como pano de fundo, teremos sempre a preocupação de fazer uma comparação e tentar uma ligação entre os contos criados por Osório e os contos populares.

Se considerarmos os aspectos formais ligados à vocalização, os índices de oralidade, assinalados anteriormente, veremos que é possível aproximar a linguagem dos contos populares aos contos de *Alma Infantil*.

Há sem dúvida, em todos eles, uma tentativa de aproximar e atingir o leitor, através de um discurso claro e direto; do tom coloquial; da ação e do diálogo em lugar da descrição; das orações coordenadas em lugar das subordinadas; da utilização de um repertório vocabular comum, popular, familiar, conhecido da platéia; de fórmulas verbais pré-fabricadas, frases feitas, clichês, lugares-comuns, adjetivação e ditados, além de recursos como o hipocorístico (carinho expresso através de diminutivos), as repetições de palavras, pleonasmos e hipérboles, entre outros.

“A mãe sentiu a alma inha do seu Jorge tão confrangida pela grandeza do desgosto que não teve coragem de prolongar a lição, como tinha combinado com o marido.” p. 31

“No fundo era generoso, tinha bom coração, mas terrabinto até ali chegava.” p. 38

“Tanto andou, tanto andou, que um dia, apanhando todos distraídos...” p.39

“- Leste? Que proveito tiras te da lição?

- Oh, a raposa era parva! Ella não via que os filhos eram uns monstrosinhos?

- E tu julgas porventura que a vizinha conhecia que o filho (nossa nota: era um menino doente e pobre que morreu) metia medo? Escuta, Bertha; põe o caso em ti, que é a melhor maneira de julgar os outros. Imaginas que eu sou tua amiga porque, graças a

Deus, nasceste sem defeito? Enganaste, minha filha. Amar-te-hia na mesma; talvez te amasse mais ainda, se fosses uma desgraçadinha despresada por todos!” p. 51

“Aquellas pobres crianças, trabalhando todo o dia, andando pelos caminhos quer chova quer faça sol, aceitando a vida resignadamente, como obrigação e não como festa, apresentavam-se-lhe agora debaixo doutro aspecto. Já não os via como até ahi, pedintões e aborrecidos, não!” p. 68

“Este episódio vem para dizer que o Jerônimo, sendo aliás muito bôa pessoa, tinha um grandíssimo defeito. mas que admira se lá diz o velho ditado: que não ha bella sem senão. “ p. 73

“Era muito bom rapaz este Luizinho; todos em casa morriam por elle. não tinha uma palavra má para os criados, um arremesso, uma queixa, uma grosseria. Não fôra nunca apanhado na mais leve mentira, e por isso os pais, os tios, os avós, todos os conhecidos e amigos, tinham a sua palavra como sagrada.” p. 124

Recolhemos os exemplos acima também com o intuito de revelar com mais detalhe o clima geral dos contos de *Alma Infantil*. As amostras são, em todo caso, suficientes para demonstrar que a *adaptabilidade às circunstâncias*, a *teatralidade* e a *concisão*, traços característicos, como vimos, do discurso oral e popular, estão presentes e amplamente representados nos contos criados por Osório.

Quando examinamos aos aspectos temáticos, entretanto, a situação se modifica.

Na verdade, os contos de *Alma Infantil* constituem, a nosso ver, legítimos representantes da velha tradição, iniciada, ou pelo menos tornada mais nítida, por volta do séc.XVII, com a instituição das primeiras escolas burguesas: a de utilizar a literatura como instrumento, recurso e suporte para o aprendizado de crianças e jovens.

Se há um ponto comum entre os contos que compõem o referido livro é o de que todas as estórias, sem uma única exceção, são utilitárias e têm uma função: pretendem claramente passar ao leitor lições de moral e bons costumes, além de noções de cidadania etc. Em outras palavras, utilizam-se de uma linguagem popular e acessível como suporte para atingir seu objetivo primeiro, contribuir para a boa formação do leitor, integrando-o às regras e valores da sociedade em que vive.

No sentido temático, em nosso ponto de vista, o trabalho autoral de Osório talvez possa ser aproximado a expressões populares como as fábulas, os apólogos e as parábolas³³⁰, nas quais “o texto funciona como instrumento para ilustrar um conceito”, no caso, conceitos representativos do conhecimento e da cultura oficial. Nada têm em comum, entretanto, com o espírito e com a tradição dos contos populares, pelo menos aquela descrita por Bakhtin, Jolles e Zumthor, entre outros.

³³⁰ C.f. TRINGALI, Dante. *Introdução à Retórica*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1988.

Não devem ser confundidos, por outro lado, com as narrativas míticas, exemplares e paradigmáticas também, mas num sentido muito mais amplo, urdidas num patamar conceitual onde o que hoje chamamos de religião, ciência, filosofia e arte formam um todo indivisível. Como vimos, essas narrativas arcaicas eram ligadas à indagações, por exemplo, sobre o sentido da existência, sobre a origem e o significado dos costumes e instituições, a relação do homem com os deuses, com a morte, com a sexualidade, com o trabalho, com a verdade etc. Seria demasiadamente reduutivo, equivocado mesmo, compará-las a pequenas histórias utilitárias, dirigidas exclusivamente ao público infantil, abordando temas restritos a uma determinada visão do que seja a infância.

Os contos criados por Osório, aliás, destinam-se a um público específico, a criança, e partem do pressuposto de que esse público apresenta algumas características bastante nítidas: é composto de seres imaturos, incoerentes, egoístas, irracionais, indisciplinados, sem discernimento, selvagens, sem juízo, impulsivos, caprichosos, inseguros, parciais, desequilibrados, indisciplinados, inexperientes, irrequietos, irresponsáveis, ignorantes e errados por princípio, indivíduos cegos com relação às coisas da vida e do mundo, que precisam mudar, crescer, ser domados e assim, finalmente, amadurecer e compreender a realidade, as regras complexas e a sabedoria líquida e certa do mundo adulto.

O mundo adulto, por sua vez (e em oposição), seria composto por seres maduros, coerentes, altruístas, sérios, racionais, disciplinados, com discernimento, civilizados, ajuizados, comedidos, controlados, razoáveis, seguros, imparciais, isentos, equilibrados, disciplinados, experientes, quietos, responsáveis, sábios e corretos por princípio (!).

Os resultados desta tradição, dessa visão do que seria o universo e a “alma infantil” é, a nosso ver, a apresentação e descrição de um mundo bastante idealizado, regido por normas de conduta abstratas e pré-concebidas, onde *a priori*, independentemente de tudo, os adultos são sempre equilibrados e sábios, as mães sempre são boas e os irmãos nunca competem. Neste universo, várias tendências humanas naturais, talvez principalmente, mas não só, na infância, como o egocentrismo, a passionalidade, a parcialidade, a busca do prazer, a curiosidade, a insegurança, a irreverência e a vontade, às vezes irracional, de jogar, brincar e de experimentar, todos, por sinal, elementos ligados à subjetividade e à particularidade, ou não existem ou são condenados e substituídos pelo autocontrole, pelo equilíbrio, pela racionalidade, pela imparcialidade, pela objetividade, pela sabedoria e pelos “bons” sentimentos.

Com a idealização e, mesmo, a desumanização do ser adulto, cria-se uma espécie de fosso separando crianças e adultos, como se existissem dois estados etários sólidos e de contorno absolutamente nítido e, por conseguinte, como se entre crianças e adultos não houvessem pontos comuns.

É importante ainda comentar o caráter elitista e ideológico dos contos examinados. *Todos*, também sem exceção, giram em torno de personagens ricas e poderosas. As pessoas do povo são apresentadas como mero pano de fundo: uma massa “natural” (pois a razão de sua existência jamais é questionada), impessoal e descaracterizada (a não ser por sua pobreza), por quem no máximo devemos nutrir uma distante, compreensiva, paciente e elegante compaixão. Existir, ao que parece, é essa, entre outras, a lição que os contos de Ana de Castro Osório transmitem, significa existir sob determinadas condições sócio-econômicas. Fora delas, não há vida que valha a pena mencionar.

Quanto às personagens dos contos, um aspecto se destaca: todas são, invariavelmente, crianças. Essa redução da realidade ligada, a nosso ver, a uma forçada e artificial *adaptabilidade às circunstâncias*, naturalmente pressupõe como visão da criança um ser separado do mundo adulto, imaturo por princípio, com uma série de características comuns bastante peculiares, constantes e nítidas.

Salientamos também o fato de os contos de *Alma Infantil*, ainda uma vez sem uma única exceção, abordarem temas “realistas”, no sentido de terem como intento e pretensão representar a “realidade” através de fatos cotidianos absolutamente verossímeis. Nelas não há espaço para poesia, o *non-sense*, o desconhecido, a perplexidade, o sublime, o imensurável, o paradoxal, a utopia e a fantasia. Ao contrário, fica patente a noção de que com relação a tudo, vida, sentimentos, natureza, existe uma “realidade” palpável, mensurável, lógica, objetiva e nítida.

Concluindo, não seria legítimo, do nosso ponto de vista, fazer qualquer aproximação entre os contos de autoria de Ana de Castro Osório e os contos populares estudados anteriormente. Entre eles há apenas um ponto comum: a linguagem, concisa, teatral e sempre tentando atingir e se adaptar ao leitor, índices, esses sim, dos textos vocais e da expressão via oralidade peculiar às expressões típicas do povo.

5.3 Contos dos livros *Contos Maravilhosos*

A leitura dos contos populares reunidos e recontados por Ana de Castro Osório nos três livros intitulados *Contos Maravilhosos* - Biblioteca “Para Crianças”, oferece outra paisagem, bastante diferente daquela acima descrita.

Mesmo sendo contos de origem popular, o fato de terem sido recontados, fixados através da palavra escrita e publicados tendo em vista o público infantil, faz com que possam ser considerados literatura para crianças.

Como os contos são muitos, optamos por apresentar a sinopse dos que consideramos mais significativos. No apêndice (p.), para eventual consulta, está o conjunto completo de sinopses.

5.3.1 Contos Maravilhosos - 2ª Série

O conto “História do príncipe Luís” é uma aventura longa onde, em resumo, o herói vê-se obrigado a vencer vários desafios em busca de sua verdadeira origem, portanto, de sua identidade e auto-conhecimento. A estória mexe com temas complexos, relacionados a dramas existenciais: um rei não consegue ter filhos e vive preocupado por não ter um sucessor. Para espalhar, resolve sair (viajar) para caçar e, no caminho, encontra uma linda moça, na verdade uma princesa. A moça conta que mora sozinha por causa de um encanto. Se vivesse com seus pais, uma grande desgraça aconteceria. O rei apaixonou-se pela moça. Os dois juntos então

“Passaram quatro dias na mais completa alegria...” p. 8

O rei tem compromissos e precisa partir. Promete voltar em breve para casar-se com a moça. Enquanto isso, a rainha, a legítima esposa do rei, incapaz de gerar filhos, monta uma farsa e compra uma criança. Ao voltar, o rei fica sabendo que finalmente tornou-se pai. Exultante, esquece a moça com quem teve um caso amoroso. O tempo passa. A princesa solitária tem um filho: Luís. Como vive sozinha, sem saber o que fazer, manda colocar a criança na porta do castelo de seu pai. O velho rei adota Luís sem saber que o menino é seu neto. Passam-se quinze anos. Luís torna-se um jovem muito bonito e admirado por todos. O mesmo não se pode dizer do outro, filho falso do rei, um rapaz violento e grosseiro. Luís viaja com o padrasto, na verdade seu avô, e, por coincidência, chega ao reino de seu pai verdadeiro. Provocado, briga com o outro rapaz e é condenado (pelo rei, seu próprio pai). Morre caso, no prazo de cinco dias, não descubra quem são justamente seus verdadeiros pais. Luís parte em busca de sua salvação. No caminho encontra

“...uma velha muito velha, muito encarquilhada, com o cabelo branco como a neve, mas airosa e elegante como uma jovem. Vestida do mais precioso brocado, levava riquíssimas jóias e montava um branco palafrém vistosamente ajaezado.” p. 13

A estranha figura promete ajuda em troca de casamento. O rapaz a princípio recusa. A velha podia ser sua avó! Sem outra alternativa, pois seu prazo está se esgotando, acaba cedendo. Esta mulher ajuda Luís, o rapaz encontra a princesa solitária, sua mãe, volta, declara-se o verdadeiro filho do rei, a rainha e seu filho falso são punidos, o rei casa-se com a princesa e assim a verdade e a justiça são reestabelecidas. Por sua vez, o jovem Luís, mantendo a palavra, para espanto de todos, casa-se com a velha. Na noite de núpcias, já dormindo, ouve a voz da velha esposa:

“– Não te assustes! Dizes qual queres: mulher bonita para toda gente ver, ou feia para todos e bonita só para ti?

– Quero bonita só para mim.

– Então acende a luz.

O príncipe assim fez e ficou maravilhado com sua formosura.

– Aqui me tens - disse ela - tal qual eu sou, pois um encanto me torna feia e velha só na aparência.

O príncipe ficou contentíssimo e loucamente apaixonado pela formosa esposa.”
p. 24

Durante os dias, porém, a moça volta a ser uma velha feia e encarquilhada. Tempos depois, durante a noite, a moça torna a conversar com Luís. Insiste. Precisa saber se ele prefere mesmo uma mulher bonita só para ele e feia para os outros ou o contrário. Luís responde:

“– Já disse que te prefiro bonita só para mim!

– Agradeço-te, que por tua palavra me quebraste o encanto! Aqui tens mulher bonita para os outros e bonita para ti. Menina de quinze anos, filha do mais poderoso monarca do mundo, senhora dos sete impérios, só tu me soubeste desencantar! Sete fadas me fadaram ao nascer para ter a cara de velha que tu viste, enquanto um nobre príncipe me não quizesse desposar.(...) Assim, posso agora ser a mulher mais feliz que há na terra.” p. 25

Eis o desfecho do conto:

“...fizeram-se grandes festas em acção de graças, e foram estes os príncipes mais felizes do mundo inteiro.” p. 26

O conto, “A padeirinha”, conta a estória de uma linda moça que tem três admiradores. Como não consegue escolher o melhor entre eles, acaba propondo um teste. O que trazer a prenda mais original ganhará sua mão em casamento. Os três rapazes vão à luta, dão o melhor de si e conseguem presentes realmente extraordinários: um espelho mágico que enxerga as pessoas à distância; um tapete voador que leva as pessoas aonde quiserem e uma fruta capaz de fazer reviver os mortos. O desfecho do conto surpreende: a moça fica doente, morre e é salva graças aos três moços que se unem para ajudá-la empregando para isso os seus presentes. Agradecida, a moça diz o seguinte:

“...como estou muito agradecida a todos igualmente e os estimo da mesma maneira, acho que podem os remediar tudo, não casando com nenhum e ficando todos quatro amigos para a vida e para a morte.” p. 41

A “História do príncipe Encantado no Palácio de Ferro no Reino da Escuridão” apresenta um enredo onde várias situações humanas e complexas são abordadas: uma moça, tendo que lidar com o ciúme e a competição da madrasta e suas filhas, opta por ficar sozinha, sai de casa e, assim, enfrentar as dificuldades do mundo. Começa a ouvir uma voz que diz

“– Maria, se te vires aflita, chama pelo príncipe encantado no palácio de ferro no reino da Escuridão!” p. 51

A menina, sem saber de quem é, nem de onde vem essa voz, acaba sempre esquecendo o que ouviu, cena recorrente ao longo da estória. Trabalhando como criada num palácio, demonstra inteligência e habilidade e vê-se obrigada, novamente, a enfrentar o ciúme e a inveja de outras empregadas que, por exemplo, mentem contando à rainha que Maria se gabava de conseguir lavar e engomar em três dias toda a roupa do palácio. A menina afirmou

“... que tal não tinha dito. Mas a rainha, querendo ver até onde chegava a sua habilidade, respondeu-lhe:

“– Pois minha amiga, has-de de fazê-lo, sob pena de morte, se não cumprires o que disseste.” p. 61

Recebendo a ajuda mágica da voz, Maria enfrenta os desafios propostos pela rainha, sempre insuflada pelas outras criadas. Seu último e mais difícil teste é encontrar o filho da rainha que está encantado, por coincidência, justamente “no palácio de ferro no reino da Escuridão”. A moça decide encarar o desafio. Sempre seguindo as instruções da voz misteriosa, enfrenta uma série muito interessante de testes, verdadeiros rituais mágicos: faca enterrada na porta; vassoura para a moura poder trabalhar; comida para cavalos e leões; a proibição de olhar para trás; o príncipe transformado num leitão etc. No final, ficamos sabendo que a voz misteriosa é do próprio príncipe. Quando os dois voltam à cidade

“...a alegria e o entusiasmo foram tais que muita gente, consta, perdeu o siso.” p. 69

Os dois acabam se casando e

“Fez-se o casamento com grande pompa...” p. 71

“Os três desejos” é uma antiga história, quase uma anedota, abordando e ironizando o egoísmo e a mediocridade do ser humano.

“Havia um homem muito pobre que casou com uma mulher formosa, mas tão pobre como ele.” p. 79

Numa noite fria, marido e mulher conversam sobre a felicidade dos vizinhos.

“– Ah! – disse a mulher – se eu tivesse tudo quanto desejo, com certeza sabia ser mais feliz do que todos eles.

– E eu - respondeu o marido — desejava viver no tempo das fadas e conhecer uma que fôsse tão boa que me fizesse tudo quanto eu lhe pedisse.” p. 80

Uma fada aparece e lhes dá o direito de fazer três pedidos.

O casal discute e chega a conclusão de que, para realmente obter tudo o que deseja, precisa não três mas no mínimo doze dons.

A mulher, distraída, diz que está com fome, olha para a lareira e exclama

“– Que belas brasas! Quem me dera aqui um chouriço, que bem o assávamos e comíamos com gosto.” p. 82

Um chouriço aparece sobre a mesa. O marido, furioso, deseja que o chouriço vá se “dependurar” no nariz da mulher. Desesperada, esta pede que o marido deseje tirar “aquele feio apêndice da sua bonita cara”

“– (...) O que não quero é ter isso dependurado no meu nariz. Para que foste tu mau em mo mandares para cá?!” p. 82

Encerrando o conto, o marido faz o último pedido, desejando que o chouriço saia do nariz da mulher, e ela, risonha, diz

“– Olha, homem, eu desconfio que a fada esteve a fazer mangação de nós. Mas deixa lá, talvez tivesse razão! Quem sabe se seríamos mais felizes, escolhendo outras três coisas?!...”

E foram assar o chouriço e comeram-no com alegria e boa paz.” p. 83

Evidentemente, a autora conhecia o fabliau *Os quatro desejos de São Martinho*. A beleza da mulher, a imagem do chouriço dependurado são indícios disso.

O conto “A história maravilhosa do príncipe Urso Doce de Laranja” aborda vários temas complexos da existência humana: o pai, um rei, que, por causa de um paradoxal pedido da filha, “um ramo de flores sem flores”, salta o muro de um jardim desconhecido, encontra o ramo mas é atacado por um monstro. Com a vida ameaçada, vê-se obrigado a fazer um pacto com o monstro e assim, sem querer, cede a própria filha. A menina passa a viver no castelo do monstro e casa-se com ele, transformado agora no príncipe urso Doce de Laranja. O príncipe, porém, só aparece para a moça com seu corpo humano quando as luzes estão apagadas, de forma que esta pensa que está casada com um urso. Um dia, precisando visitar os pais, é questionada pela rainha, sua mãe

“– Pois se tu és minha amiga, hás de dizer-me se teu marido é um bicho ou se é um homem que anda encantado.” p. 103

E sugere que, durante a noite, a moça vá com uma vela espiar o marido dormindo. A moça obedece a mãe e descobre que está casada com

“o homem mais perfeito de quantos conhecia.” p. 103

O príncipe, no entanto, acorda gritando:

“ – Ai! desgraçada que me dobraram o encanto por mais sete anos! - E voltando-se para a esposa, acrescentou: – Agora, se me quizeres ver, hás de ir procurar-me no palácio das Janelas Verdes, e só voltas a ser minha mulher, quando tirares da manga desta camisa estes três pingos de sangue.” p.104

A estória é longa. Após inúmeros desafios, o enfrentamento de truques como o do vinho que faz adormecer e outros, a moça acaba encontrando e ajudando o príncipe, seu marido, a libertar-se do encanto que o impedia de ser ele mesmo.

O conto “A princesa da Áustria” narra a estória de um rei e uma rainha que não conseguiam ter filhos. Desesperada, a rainha faz um pacto com o diabo e engravida. Nasce uma princesa muito linda mas diferente das outras crianças. Desde o seu nascimento só come carne e pão e, além disso, gasta, todos os dias, sete sapatos de ferro. Quando chega a idade de se casar, seu pai lança um decreto. A princesa só se casará com quem conseguir desvendar o mistério dos tais sete sapatos. Por outro lado, quem se candidatasse e não conseguisse descobrir o mistério seria enforcado. Muitos jovens perdem a vida por causa da princesa e seu segredo, até que a estória chega

“aos ouvidos dum pobre pastorsinho chamado José Pequeno, que vivia com seus pais numa choça miserável no meio de serras bravas.” p.123

O jovem aceita o desafio, arrisca sua vida e pede para dormir no mesmo quarto da princesa. Recebendo uma ajuda mágica, descobre que a princesa, todas as noites, parte numa carruagem. O rapaz vai escondido na carruagem que

“Voava (...) por cima de toda a folha, galgava precipícios, atravessava rios, pairava por sobre as mais altas montanhas, como leve pluma de ave levada pelo vento.” p. 126

A carruagem entra no mar, passa por maravilhosos jardins de cobre, prata e ouro, e chega ao inferno. Lá, a princesa é recebida pelo rei dos diabos, seu verdadeiro pai, faz com ele uma ceia e com ele dança a noite inteira, gastando os sete sapatinhos de ferro. De volta ao castelo, José Pequeno conta tudo o que viu. A princesa morre e o rapaz é aclamado

“herdeiro do trono, segundo foi a vontade do povo.” p. 134

A estória prossegue. O local onde a princesa é enterrada passa a ser vigiado por um sentinela que todo o dia aparece morto. Muitos jovens continuam a perder a vida por causa da moça. Novamente, José Pequeno, agora um príncipe, entra em cena. Recebendo a ajuda de uma velhinha, fica no local e com coragem enfrenta o fantasma da princesa.

“Soube se então que a princesa da Áustria nascida por parte do diabo, nunca estivera morta e sim encantada e só por encanto ela podia fazer tanta maldade. Vencido o inimigo, ficou a menina livre e feliz.” p. 141

José Pequeno finalmente casa-se com a princesa.

5.3.2 Contos Maravilhosos - 6ª Série

No conto “A rainha invejosa”, um bondoso rei é casado com uma rainha linda mas muito invejosa. Uma menina camponesa, também linda, mora com os pais na floresta. A mãe da menina morre. O velho campones chama a filha e diz que os dois precisam se separar. Manda a linda moça morar na cidade. No outro dia, a menina acorda num castelo mágico que fica justamente na frente do palácio do rei. A fama de sua beleza chega aos ouvidos da rainha que fica desesperada de inveja. A rainha tenta se aproximar da moça que passa a receber, diretamente, a ajuda do velho campones, seu pai, na verdade um feiticeiro. Após várias situações entre as duas mulheres, verdadeiros testes, a rainha vem visitar a menina que, instruída pelo pai, chama o toucador e este vem sozinho; chama o penteador e este vem sozinho; chama o pente e este vem sozinho.

“Por fim, disse:

- Vem cá, cutelo!

Um enorme cutelo damasquino apareceu imediatamente; e a menina, com muito medo mas tirando coragem da obediência que devia ao pai, deu um golpe no pescoço e decepou a cabeça. Pô-la nos joelhos e começou a penteá-la com todo o esmero.” p. 30

Inconformada e maravilhada, mas, ao mesmo tempo, cega de inveja, a rainha convida a menina a ir a seu palácio e tenta imitá-la. Como não tem poderes mágicos, suas ordens são obedecidas por criadas. No fim, também pede um cutelo e morre cortando a própria cabeça.

O rei viúvo, casa-se com a bela menina, em meio a grandes festas.

No conto “A feia que se faz bonita”, um rei, logrado por uma avó que ama a neta, acaba casando-se com uma moça “feia como uma noite de trovões”, pensando que era lindíssima. Quando descobre a verdade, cheio de raiva, coloca a moça nua na varanda do castelo para que morra de frio. Por acaso, por ali passam fadas.

“Na sua companhia andava um príncipe, o mais poderoso e belo de quantos então existiam, que por um desgosto muito grande perdera o riso e que as boas fadas andavam a distrair. Embalado o tinham passeado por todo o mundo e levado a todas as festas e espetáculos, porque ele, sempre triste e indiferente, a coisa alguma dava apreço.” p. 48

Ao ver a moça feia e nua na varanda o príncipe “desatou a rir como um perdido”. Agradecidas, as fadas transformam a moça feia que torna-se linda. O rei, ao vê-la fica arrependido do que fez, e vive feliz com ela por muitos anos. Há ainda uma estória secundária, quase uma anedota. As vizinhas da moça que era feia, muito tolas e invejosas, vão perguntar como ela tinha conseguido ficar tão bela. A moça diz que foi “fadada”. As outras entendem “esfoladas” e acabam sendo esfoladas por um barbeiro.

Na "História da princesa que se perdeu na floresta", uma moça rica, bonita, mimada e voluntariosa, a herdeira de todo um reino, sai à cavalo para caçar e perde-se na floresta. Resolve dormir um pouco. Um príncipe aparece, fica encantado com sua beleza e, sem acordá-la, pega uma das luvas da menina “para dar sinal da sua presença” e vai buscar uma carruagem para levá-la consigo. Enquanto isso, a menina acorda, pega seu cavalo e parte. Vai morar num reino distante onde começa a trabalhar como criada no castelo real. Infelizmente, ali mora uma princesa louca. Graças a sua inteligência e esperteza, a menina acaba descobrindo e quebrando o encanto que prende a princesa, curando-a. Seu feito é comemorado por todos, a notícia corre e ela acaba sendo convocada por outro rei que tem a filha muda. De novo a menina usa sua inteligência e sua coragem e quebra o encanto da segunda princesa que volta a falar. A menina recebe um terceiro chamado. É um príncipe que

“...não falava, nem comia, nem dormia, sempre a olhar para a luva de uma senhora.” p.81

A princesa se apresenta, mostra o outro par da luva e é reconhecida pelo príncipe que fica curado instantaneamente. Os dois, naturalmente, acabam se casando.

“Começaram as festas do casamento, que duraram nos dois reinos mais de um mês e foram tão esplêndidas que ainda hoje se fala nelas.” p. 83

No conto “As três cidras do amor”

“Havia um príncipe que andava sempre tristonho, duma tal melancolia e desgosto da vida que não havia nada que o distraísse.” p. 117

Preocupados, seus pais mandam construir debaixo das janelas do príncipe “uma fonte que deitava vinho em vez de água.” Seu plano era fazer o rapaz rir com a fila de bêbados que se formava todos os dias, cena de “fazer rir um morto”.

O plano não dá certo. Os pais do rapaz têm outra idéia. Fazem a fonte jorrar azeite. Assim, as mulheres das redondezas começaram a aparecer, cheias de potes, bilhas, púcaros, tijelas e copos. Os pais imaginavam com isso agradar ao filho. Um dia aparece uma velha carregando, na cabeça, um tabuleiro cheio de ovos. Pela primeira vez na vida,

o rapaz acha graça em alguma coisa e ainda atira uma pedra no tabuleiro, quebrando os ovos. Furiosa, a velha roga uma praga:

“– Ah! quiz divertir-se comigo? Pois vingar-me-ei, que não lhe hei-de dizer onde poderá encontrar as três cidras do amor.” p. 119

Ouvindo isso o rapaz fica desesperado. Quer porque quer entender o que a velha disse. A mulher desaparece. O rei publica um decreto convocando todas as mulheres velhas do reino. No fim, a velha reaparece e manda o príncipe, por um caminho que só ela poderia ensinar, a um castelo rodeado por um bosque guardado por leões mas que tivesse cuidado pois

“se os visse de olhos abertos é que estavam a dormir (...) mas se (...) tivessem os olhos fechados era sinal de que estavam acordados e o devorariam se cahisse (sic) em chegar a porta.” p.121

Na sala principal o príncipe encontraria as três cidras do amor, sobre uma salva de ouro, em cima de uma mesa de ágata. Para se defender dos leões, que fatalmente o perseguiriam quando fugisse com as cidras, a velha lhe dá três agulheiros, um com agulhas, outro com cinza e o terceiro com sal.

“Se conseguisse escapar, abriria então as cidras, mas cada uma por sua vez e sempre ao pé da água, tendo pão e uma faca ao seu dispor.” p. 121

O príncipe parte, pois

“...todo o bom cavaleiro deve correr sem medo os perigos e aventuras que lhe estão reservados.” p.121

O rapaz segue às recomendações da velha e, perseguido pelos leões, transforma as agulhas num pinhal fechado, as cinzas num nevoeiro e o sal num mar que faz o leões abandonarem a perseguição.

O príncipe resolve abrir uma das cidras. Surge a menina mais linda que ele já havia visto e pede uma faca, pão e água, caso contrário vai morrer.

O rapaz não tem água e a moça morre.

Mais adiante, vítima da impaciência, abre a segunda cidra. Sem água, a segunda menina também morre.

Consegue esperar até chegar a uma fonte para abrir a terceira cidra e fica com uma linda moça. Como a menina está muito fraca, o príncipe pede que ela espere escondida sobre a fonte, enquanto ele vai buscar uma carruagem para levá-la consigo.

Uma negra aparece para buscar água. Ao ver a imagem da menina refletida, acha que é sua imagem e fica feliz. Descobrendo a menina escondida no alto da fonte, enfia um alfinete em sua cabeça transformando-a numa pomba.

A pomba sai voando e a negra ocupa o lugar da moça.

O príncipe volta, fica surpreso com o aspecto da moça mas, como tinha dado sua palavra, casa-se com ela.

O tempo passa. A pombinha aparece no reino no rapaz e pede notícias do príncipe a um hortelão. O hortelão vai contar ao príncipe que, por sua vez, manda prender a pombinha. A ação de captura da pombinha é cheia de elementos típicos da teatralidade oral. Fala a pombinha:

“– Ai de mim que estou perdida! Laço de fita não é para o meu pé!”

Depois fala em laço de prata e em laço de ouro e, esse sim, prende o pássaro.

A pomba passa a viver com o príncipe, sempre junto, pousada em seu ombro etc. A negra assustada diz que não quer pássaros no palácio. Diz também que morre se não comer uma pomba branca. O príncipe manda preparar outra pomba e dá para a esposa.

Certo dia, ao acariciar a cabeça da pombinha, descobre o alfinete e desencanta a linda moça. A negra é castigada e o príncipe casa-se com a Cidra do Amor

“...havendo tantas festas e regozijo tal que durante três meses não se fez nada naquele país senão cantar e bailar.” p. 132

5.3.3 Contos Maravilhosos - 7ª Série

O primeiro conto, “História de Linda-a-Linda”, fala de uma menina chamada Linda-a-Linda, muito vaidosa e “linda como os astros”. A moça, pretendida por todos, para decidir-se com quem vai casar, resolve que será com aquele que lhe trouxer a prenda mais bonita. Escolhe um rapaz que lhe dá de presente um espelho falante. Ao ser perguntado, o espelho garante que nunca viu rosto mais bonito do que o dela. O tempo passa. Linda-a-Linda fica viúva, com uma filha pequena. A filha cresce. Certo dia, ao consultar mais uma vez o espelho, Linda-a-Linda descobre que foi suplantada em beleza pela filha.

“Possuída do mais louco desespero, chamou um criado e deu-lhe muito dinheiro com ordem de levar a menina à floresta, matá-la e trazer-lhe como prova a língua e a cabeça do dedo mínimo.” p. 10

O criado leva a menina para a floresta mas não tem coragem de cumprir as ordens da patroa. Por sorte, descobre o corpo de uma mendiga morta. Retira-lhe a língua e a ponta do dedo e solta a menina na floresta, desejando-lhe boa sorte. Tempos depois Linda-a-Linda, aquela mulher que

“a vaidade tornara um monstro ...” p.14

questiona novamente o espelho e, sabendo que sua filha ainda é a mais linda, cheia de ódio, destrói o espelho falante.

Sua filha, enquanto isso, encontra uma casa vazia na floresta, prepara a comida e arruma a casa. Ali moram duzentos ladrões. Quando eles voltam no fim do dia, a menina amedrontada se esconde num cantinho da cozinha. Os bandidos julgam que a arrumação é obra de alguma fada. Nos outros dias, ocorre a mesma coisa. Intrigado, o capitão dos bandidos ordena que um de seus homens fique em casa para descobrir o que está havendo.

A boa menina tinha um anel mágico dado por sua madrinha.

“Enquanto o trouxesse consigo ninguém lhe faria mal e quando o metesse no dedo de alguém ficava a dormir até que lho tirassem” p. 16

O bandido de guarda resolve descansar. A menina coloca o anel em seu dedo e assim pode fazer seu serviço sem maiores preocupações. Outros ficam vigiando, mas acontece sempre a mesma coisa. Enfim, o capitão dos bandidos resolve, ele mesmo, permanecer em casa, finge estar dormindo e descobre a menina. Encantado, o homem a recrimina por ter tido medo dele e de seus amigos.

“– Medo tinheis de nós?! Era natural, mas sabeis que os maiores criminosos também têm coração e que todos se lembram com saudade que tiveram mãe ou irmãs.” p. 18

A menina passa a viver com os duzentos bandidos mas, infelizmente, uma velha pedinte a vê e vai correndo contar tudo a Linda-a-Linda. Esta, decide consultar uma bruxa. Para resolver o problema, a feiticeira lhe oferece certos sapatinhos de ouro que

“Tinham (...) o condão de dar à pessoa que os calçasse toda a aparência de morta.” p. 21

Linda-a-Linda manda a velha pedinte vender os sapatinhos à menina.

Enquanto isso, o príncipe, herdeiro daquele reino, passeando pela floresta vê a menina e fica apaixonado. Resolve voltar no dia seguinte para declarar o seu amor. Não mais a encontra.

Ao retornarem no fim do dia, os bandidos acham a menina morta, mandam construir um caixão de cristal, e passam a guardá-la dentro de casa.

Desesperado por não achar a menina em parte alguma, o príncipe resolve entrar no antro dos bandidos para raptar a moça, que julga estar ali presa. Manda cercar a casa com seu exército e prende os bandidos, que não oferecem resistência

“desanimados porque o capitão não era já o mesmo valente, desde que a menina morrera” p. 25

O príncipe leva o caixão de cristal para sua casa e guarda-o em seu quarto, sem contar para ninguém. Ali passa seus dias e suas noites contemplando a morta. Seus pais,

“Apoquentados por verem o filho naquela profunda tristeza, pediram ao amigo que o fizesse sair a passeio e, na sua ausência foi a rainha com as damas procurar nos aposentos do príncipe a causa do seu mal.” p. 26

A rainha desconfiada, entra no quarto do filho e tira os sapatinhos da menina que ressuscita e conta sua estória. O príncipe, radiante, casa-se com a menina. Os ladrões são libertados. Linda-a-Linda pede perdão e é perdoada.

O conto “História do Armador” narra a estória de um rico armador que vive viajando com seus navios pelo mundo. Durante uma tempestade, vendo-se ameaçado de morte faz um juramento. Caso conseguisse salvar-se, casaria

“... com a menina mais pobre do sítio em que desembarcar, seja cidade, vila ou aldeia.” p. 32

A tempestade cessa e o armador casa-se com uma moça muito pobre mas que revelou-se

“a mais encantadora, simples e engraçada mulher, que durante a sua vida tinha encontrado.” p. 33

O armador gosta muito de sua mulher. O tempo passa. Um dia, durante uma viagem, conversando com um amigo este lhe diz que

“...não há mulher alguma que mereça confiança: a mim não se me dava de apostar em como era capaz de a ver e de fazer com que me desse todas as prendas que lhe deste no casamento.” p. 34

A aposta é feita. O amigo do armador, através de um ardil, consegue mandar roubar um cofre onde a moça guardava os presentes de casamento dados pelo marido.

Diante das evidencias, o armador volta para casa com um “turvo aspecto” e manda a esposa se arrumar pois teriam que realizar uma longa viagem. Sem maiores explicações, a moça é abandonada pelo marido num lugar distante e deserto.

Muito triste, a moça, sem saber onde está e sem compreender o que está acontecendo, vai andando sem rumo. Seu pensamento é um só:

“-... vir a conhecer o motivo do desprezo de meu marido!” p. 39

Certa noite, assiste, escondida, uma reunião de bruxas no meio da floresta. Fica sabendo que a rainha, há oito dias, nem come, nem bebe, nem abre os olhos, por causa de um feitiço. Para quebrar o encanto o segredo seria necessário queimar o travesseiro da rainha, “onde está metida a feitiçaria.”

A esposa do armador troca suas ricas roupas com as roupas humildes de uma camponesa e vai à cidade. Lá, o rei oferece uma recompensa para quem curar a rainha.

A moça salva a rainha e passa a morar no castelo como dama de companhia.

Uma peste assola o reino, enchendo o hospital de doentes.

O rei convoca a moça para resolver a questão. A mulher do armador usa um ardil. Vai ao hospital, e, em voz alta, diante dos doentes, diz que o único remédio é matar alguns deles para dar o sangue dos mortos aos outros.

“Os doentes que isto ouviram e não sabiam qual é que seria destinado à morte, trataram de chamar os enfermeiros, pedir o fato, e sem explicarem mais nada foram-se a andar, dizendo que só a vista da senhora os tinha curado” p. 42

Radiante com o ardil da moça, o rei declara que, como prêmio, ela podia pedir o que quisesse. A esposa do armador diz que quer “servir de juiz na capital do reino vizinho.”

Aceito o pedido, a moça

“vestida de homem se dirigiu ao paço onde ninguém a reconheceu...” p. 43

A mulher do armador fica famosa por seus bons e justos julgamentos.

Um dia, sua própria mãe aparece no tribunal. Sem reconhecer a filha, a boa senhora clama por justiça. Conta toda a estória, diz que perdeu a filha, abandonada pelo genro e que este

“...desde que voltou da tal maldita jornada, não fala com ninguém. Tudo o que tinha deu a um compadre e só ficou com um navio onde se mete como um urso no seu covil.” p. 45

O “juiz” manda convocar o marido, que também não a reconhece. Interrogado, o armador conta sua estória falando da traição da mulher.

“– Então - perguntou o juiz - porque razão ao chegar a casa não interrogou sua mulher? Talvez tudo se explicasse bem.

–Já tenho pensado nisso, mas naquela ocasião, desesperado como estava, só me lembrei de a afastar da minha vida. E hoje, ainda que me peze o que fiz, como remediá-lo se a abandonei em sítio tão êrmo, que decerto terá morrido de fome e sede ou talvez devorada pelos lobos!” p. 46

O juiz chama o compadre do armador. O sujeito confessa o que fez mas diz

“– Eu apostei levar-lhe as prendas que dera à mulher no dia do casamento; cumpri o que disse, não tenho de que ter remorsos.” p. 47

O juiz convoca a velha que, a pedido do sujeito, roubou o cofre com os presente do armador. A mulher alega que era pobre e que graças ao que fez tinha sido gratificada e

conseguido um fim de vida sossegado. O juiz faz uma retrospectiva, lembrando ponto por ponto de tudo o que aconteceu (note-se a anacefaleose). O armador pede para ser morto pois não pode conviver com o

“desgosto de ter perdido, pela minha tola credulidade, a melhor e a mais interessante das esposas.” p. 50

O juiz encerra a sessão e pede à mulher, sua mãe, e ao armador, seu marido, que fossem mais tarde à sua casa. Lá, revela sua verdadeira identidade. Reestabelece-se a justiça. O armador e sua mulher passam a viver juntos e felizes novamente.

O conto seguinte, “História da Machadinha” conta a estória de um jovem esperto que resolve se casar com a filha de um lavrador, seu vizinho. O lavrador, contente, pois o jovem é um bom partido, para comemorar o noivado, pede à filha que pegue uma jarra de vinho na adega. A moça vai mas enquanto enche a jarra vê uma machadinha pendurada no teto e fica preocupada

“– Ora, eu vou-me casar amanhã; em tendo um menino, pode vir aqui, a machadinha cai-lhe em cima e mata-o!” p. 57

Como a moça está demorando muito, vai a mãe ver o que está acontecendo. Ouvindo os argumentos da filha, também fica na adega preocupada. Enquanto isso o vinho, saindo da pipa, já escorre fora da jarra.

O lavrador, com a demora da esposa, vai até a adega e sabendo de tudo fica admirado com a esperteza da filha. Finalmente o rapaz vai até lá verificar o que está acontecendo. A moça explica a situação ao rapaz.

“– Olhe que é grave! - disse o lavrador embasbacado.” p. 57

com a inteligência impressionante da filha. O noivo concorda que realmente a situação é complexa e diz

“– É grave, é - respondeu o noivo - mas fiquem vocês cá a pensar nisso que eu vou correr mundo. Em encontrando remédio para esse mal, cá venho ter.

E consigo dizia: – Já não me apanham, só se encontrar gente ainda mais parva do que eles.” p. 58

O rapaz segue viagem. Encontra uma velha tentando colocar o sol dentro de um cesto. Ela diz que sua casa é muito úmida e lá nunca entra sol. O rapaz lhe pede quarenta escudos, sobe no telhado da casa e retira algumas telhas. Com isso, a casa fica ensolarada e a velha muito contente.

O rapaz segue seu caminho e chega a um lugar onde as pessoas acordam ainda de noite

“para irem ao cimo duma serra buscar a madrugada.” p.59

O jovem diz que tem um animal precioso especialista em fazer esse tipo de serviço.
Por cem escudos

“– O espertalhão deu-lhes um galo que trazia para farnel, e foi-se danando, déu-em-déu, com mais aquele dinheirinho ganho à custa dos tolos.” p. 60

Mais adiante, encontra um lugar onde as noivas costumavam entrar na igreja à cavalo. Naquele dia, a noiva era muito alta e não passava pela porta. As pessoas estavam em dúvida se cortavam as pernas do cavalo ou a cabeça da noiva.

Por um saco de dinheiro, o rapaz ensina a noiva a baixar um pouco a cabeça na hora de passar pela porta.

Em seguida o rapaz chega a uma casa e é recebido por uma criada que anda muito preocupada. Há quarenta anos, sua patroa teve um filho. Como ninguém sabia o que fazer, os dois estavam até aquele dia deitados no quarto. O viajante vai até lá e diz que já está na hora do bebê, já um quarentão, “se ir levantando e brincar pela casa”. Recebe um pagamento por tão sábio conselho.

No caminho de volta, engana uma mulher e acaba recebendo de presente uma égua, uma porquinha, roupas e comidas. O marido da mulher volta para casa e furioso, sai em perseguição do rapaz, sendo também ludibriado.

O jovem chega em casa e, procurando o lavrador, pergunta se ele já havia encontrado um remédio para o problema da machadinha. Diante da resposta negativa, o rapaz vai até a adega, estica a mão e retira a machadinha do teto. A família do lavrador fica encantada com tamanha argúcia.

“O rapaz tratou de apressar o casamento porque, na verdade, mais parvos do que a noiva e os sogros encontrou muitos, e reconheceu que quanto mais gente se vê mais tolos se conhecem.” p. 69

Em “A princesa das pedras lindas”, uma velha mulher e seu filho acabam perdendo tudo o que têm e resolvem sair pelo mundo em busca de fortuna. No meio do caminho, param à beira de um rio para beber água. Encontrando uma pedra muito brilhante, o rapaz decide levá-la consigo. Os dois passam a viver numa cidade. Um dia, a pedra se abre e dela sai uma

“...menina lindíssima vestida de branco e coberta de jóias, como se fôsse para uma festa. A pedra fechou-se logo, ficando na mesma, brilhante como o sol. E assim ficaram a viver os três.” p. 84

Como a situação econômica continua difícil, a menina sugere ao rapaz que venda a pedra, mas ela é tão valiosa que ninguém tem dinheiro para pagar. O jovem resolve procurar o rei. O soberano compra a pedra por muito dinheiro e pede ao rapaz outra

pedra igual. O rapaz volta para casa, manda construir um palácio e depois conta o pedido do rei. A menina explica que isso é impossível. Segundo ela, a pedra era obra de um gênio que

“...aborrecido do mundo, se recolheu a uma torre no meio do mar, onde nem as aves do céu podem subir.” p. 87

O jovem não desanima e resolve ir até o rio, a procura de outra pedra. O rio havia secado. O rapaz vai ao rei relatar o acontecido. O rei simpatiza cada vez mais com o rapaz a ponto de, por gentileza, enviar seu barbeiro pessoal para lhe cortar a barba. Isso gera inveja. O tal barbeiro, com raiva por ter de servir ao jovem, conta ao rei que o rapaz mora com uma linda menina.

“O monarca cheio de curiosidade, respondeu:

– Pois eu quero ver imediatamente essa maravilha; como ha de ser?

– Dificil será, meu senhor, que o rapaz tem bem guardada aquela jóia, mais valiosa do que o brilhante que ilumina a vossa sala do trono.” p. 89

Por sugestão do barbeiro, o rei manda chamar o rapaz e lhe pede para ir à “Torre da má hora, quem vai lá não torna” pegar uma certa laranja que existia num jardim. Caso não consiga cumprir a ordem, será condenado à morte. O rei, com isso, pretende afastar o jovem e assim conhecer a formosa moça.

O jovem volta para casa desesperado mas a moça diz:

“– Não te apoquentes, que tudo neste mundo tem remédio, menos a morte. Volta ao palácio e pede ao rei que te mande amanhã de madrugada, pelo seu barbeiro, doze cavalos que formarão no campo, fora da cidade. Tu então vais daqui e verás ao lado dos doze cavalos do rei um outro que será invisível para o resto das pessoas; monta nele e parte para a torre. Um vez ali, não olhes para parte alguma, nem te importes de saber o que se passar, péga na laranja e vem-te embora.” p. 90

O rapaz parte em seu cavalo invisível levando os outros doze cavalos. O barbeiro, espantado, julga que o rapaz está voando. A torre é protegida por feras. Enquanto elas atacam os cavalos, o jovem entra, pega a laranja e volta em seu corcel mágico. Em casa, entrega a laranja à moça da pedra. Da laranja sai outra linda moça vestida de cor-de-rosa. As duas meninas se abraçam felizes, pois, na verdade, são irmãs,

“...princesas, filhas de um rei, que um mau gênio encantára.” p. 91

Como durante todo esse tempo, as janelas e portas do castelo do rapaz ficaram fechadas, o rei não pôde ver nada.

O jovem leva a laranja ao rei que fica muito feliz, gerando mais inveja. O barbeiro volta ao palácio do rapaz e descobre a moça cor-de-rosa. Avisado, o

“...rei com mais vontade ficou ainda de ver aquelas duas formosuras.” p. 93

Sendo assim, manda o rapaz para a “Serra das pedras negras” buscar um certo limão encantado. O rapaz fica assustado mas, voltando para casa, ouve os conselhos da menina de branco:

“...pede-lhe quinze cavalos e deita-os a correr adiante, montando tu no mais veloz, depois vae à Serra e traze o limão sem importares com coisa alguma.” p. 93

O rapaz fecha as janelas e portas do seu palácio, parte e volta com o limão encantado. De dentro do limão sai uma linda menina vestida de azul. Era a terceira irmã que estava encantada.

O rapaz leva o limão para o rei. Os cortesãos ficam cada vez mais enciumados. Através do barbeiro, o rei fica sabendo da terceira moça e arde

“...de curiosidade por ver as senhoras.” p.94.”

O barbeiro então procura o rei. Diz que só seus pais, o pai do rei e o pai dele mesmo, barbeiro, mortos há muitos anos, sabiam a maneira de desencantar as princesas filhas do rei. Sugere que o tal rapaz, que é tão valente, vá ao inferno visitar o rei morto e o barbeiro morto para aprender a desfazer o encanto. O rei então

“...escreveu uma grande carta ao rei seu pai e o barbeiro outra ao seu e mandaram vir o rapaz para o encarregar da missão.” p. 95

Aconselhado pelas três meninas, o rapaz pede ao rei que mande abrir um poço diante de sua casa, para que ele possa descer aos infernos. Diz também que só pode partir daí a um ano, pois a viagem é longa e ele precisa se preparar. O poço é construído e tapado por uma enorme pedra.

Na verdade, o túnel aberto tem uma ligação secreta com a casa do rapaz. Passado um ano, o jovem se despede de todos, entra no túnel e vai tranquilamente para sua casa. Enquanto isso

“As janelas e portas foram fechadas e ninguém mais viu as três meninas por mais que passassem e repassassem na rua. O rei estava desesperado mas não tinha remédio senão calar-se.” p. 96

Passado um tempo, o rapaz finge voltar do inferno trazendo cartas assinadas pelos defuntos, rei e barbeiro. Na verdade as cartas eram escritas pelas moças. Nelas, os mortos pedem que o barbeiro vá visitá-los. O barbeiro vai, o buraco é fechado com a pedra e lá ele fica para sempre.

As três moças então se apresentam. São na verdade as filhas do rei que assim ficaram desencantadas. O rapaz acaba se casando com a moça vestida de branco em meio a grandes festejos. Mais tarde torna-se rei.

O conto “Os figos maravilhosos” narra a estória de um rei que tem dois filhos. Um deles, apesar de bem intencionado, é muito trapalhão. Um dia, cansado das enrascadas do filho, vistas por ele como más ações, o rei expulsa o príncipe de casa. Penalizada, a rainha chama o rapaz de lado e pede a ele que vá ao reino de seu avô. Coloca em suas mãos um colar de pérolas

“que mostraria ao avô para ser reconhecido como neto.” p. 112

O rapaz parte. No meio do caminho, senta-se debaixo de uma figueira para descansar e resolve comer um figo.

“...mas logo o nariz lhe cresceu tanto e tanto, que não se podia mover dali.” p. 112

Uma velhinha aparece. Penalizada diante do estado do rapaz, conta que ali perto existe outra figueira com figos que desfazem o efeito do primeiro. Para ajudar, ela mesma pega os figos e dá a ele. O nariz volta ao estado normal. A velha manda o rapaz beber um pouco de certa água. O rapaz bebe e começa a falar feito uma matraca, descontroladamente.

“– Vá mais adiante disse a velha e beba água de outra fonte que ficará a falar como é do seu natural, mas com muito mais eloquência e graça! E leve água das duas fontes e figos das duas figueiras, que tudo lhe há de ser preciso.” p. 114

O rapaz dirige-se à corte do avô que não acredita que ele seja mesmo seu neto.

Magoado, o rapaz se disfarça e vende um figo ao rei que, naturalmente, fica com o nariz imenso.

“Desesperado mandou chamar todos os médicos do reino para lhe cortarem o incômmodo apêndice, mas nenhum se atreveu a fazer tão perigosa operação.” p. 115

O príncipe veste sua roupa normal, procura rei e lhe dá outro figo. Imediatamente o nariz do rei volta ao tamanho normal. Como preço pelo trabalho, o rapaz pede a mão da princesa, neta do rei.

“– Ah, isso não! Pede tudo quanto quizeres, mas a mão da princesa Branca não dou porque tem um grande defeito, e a neta dum rei não pode ter defeitos. Outro será o herdeiro do meu poder.” p. 116

O rapaz insiste. O rei revela que a princesa é muda.

“– Ah, pois se é só esse o seu defeito bom remédio tenho.” p. 116

O príncipe dá a moça a água que faz falar e ela dispara a falar pelos cotovelos. Depois, lhe dá a outra água e, então, a moça começa a falar normalmente, com

“acerto e inteligencia, dizendo coisas que a todos espantavam pela justeza dos conceitos...” p. 117

Ao receber a mão da moça, o rapaz assume sua verdadeira identidade.

“Houve uma grande festa de que ainda hoje se fala naquele reino e foram todos muito felizes.” p. 118

No conto “Os irmãos” um homem muito pobre tem dois filhos e fica viúvo. Casa-se de novo. Sua segunda mulher

“...que antes era bôa e condescendente para as crianças, tornou-se por tal maneira áspera depois de senhora da casa que os dois irmãos a não podiam tolerar.” p. 119

Os meninos fogem e, perdidos na floresta, encontram a casa de uma velhinha. Subindo no telhado e deslocando uma telha, descobrem que a mulher está fritando bolinhos. Mortos de fome, arranjam uma vara e pescam os bolinhos. A velha, na verdade uma feiticeira, acaba descobrindo os meninos e os prende numa caixa. Secretamente, pretende engordá-los para depois comê-los.

“As crianças lá iam vivendo dentro da sua prisão comendo castanhas à vontade, de modo que já pareciam dois leitõezinhos gordos; mas a feiticeira não sabia, porque todos os dias os mandava deitar um dedinho por um buraco que tinha na arca e eles metiam o rabito dum rato que conseguiram apanhar.” p. 121

Desconfiada, resolve abrir a caixa e descobre que os meninos já estão bem gordinhos.

“Tirou-os para fora, fez-lhes uma grande festa e mandou-os amolar um facalhão imenso na pedra que estava à porta.” p.123

Os dois meninos obedecem assustados, sem saber o que fazer. Nisso passa uma “formosa senhora”, adverte os meninos dos perigos que estão correndo e lhes deixa uma varinha de condão.

Os meninos fogem, são perseguidos pela bruxa, graças aos poderes da varinha mágica, transformam-se num burro carregado de sardinhas e num sardinheiro; numa ermida e num ermitão que perguntado pela velha, sobre os meninos, diz

“– Nada – (...) – ha cem anos que aqui estou e ainda não vi passar ninguém com esses signaes.” p.124

Mais tarde, novamente perseguidos, os dois irmãos transformam-se num peixe e num lago, onde, finalmente, a velha acaba se afogando.

Os dois meninos vão morar na capital

“..onde se estabeleceram e viveram como príncipes.” p. 125

5.4 Comentários sobre os *Contos Maravilhosos*

Os trinta contos maravilhosos, de origem popular, recontados por Ana de Castro Osório, formam, em nosso ponto de vista, um interessantíssimo painel por intermédio do qual podem ser levantadas e discutidas inúmeras questões relevantes para o estudo da literatura infantil.

Optamos por separá-los em três grupos:

(a) Utilitários: os que principalmente pretendem ser instrumento de algum tipo de ensino ou lição moral.

(b) Ficcionalis: os que principalmente pretendem contar uma estória.

(c) Mistos: os que apresentam estes dois elementos combinados.

Identificamos como elementos do grupo (a), os seguintes contos:

- “S. Pedro e a ferradura”
- “O soldado jogador”

Identificamos como elementos do grupo (c), os seguintes contos:

- “O Olharapo”
- “A menina curiosa ou a luta do bem e do mal”
- “O que é a felicidade”
- “O tio Novelo”
- “A esperteza de um sacristão”
- “História das três meninas da torre”
- “O príncipe com orelhas de burro”

A nosso ver, os contos integrantes dos grupos (a) e (c), poderiam, em linhas bastante gerais, ser identificados com os contos do livro *Alma Infantil*, pois, como estes, pretendem ensinar e educar. Ressalte-se que, num universo de trinta estórias, representam nove, ou seja, menos de um terço do total, quando em contrapartida, em *Alma Infantil*, todos os contos são moralistas, sem exceção.

Fora isso, note-se que, apesar de contarem estórias voltadas, umas mais outras menos, ao ensino e à educação moral, os referidos contos ultrapassam em muito a noção de realismo factual e cotidiano, encontrado nos contos do livro *Alma Infantil*, recorrendo, quase sempre, a imagens, enredos e temas ligados à ficção não realista, ao irracional, ao desconhecido, ao imensurável e ao fantástico.

Todos os outros contos pertencem ao grupo (b), ou seja, são os ficcionais, aqueles que, principalmente, pretendem contar uma estória. Os contos do grupo (b) nos interessam diretamente. Vamos analisá-los com mais vagar.

Novamente, dividiremos nossos comentários em dois planos desenhados artificialmente, um deles contemplando os aspectos formais dos *Contos Maravilhosos* e o outro, os aspectos temáticos.

A mesma situação formal encontrada no livro *Alma Infantil*, aparece, ainda com mais vigor, nos textos dos *Contos Maravilhosos*, ou seja, a tentativa evidente de aproximar e atingir o leitor, através de um discurso claro e direto; o tom coloquial; a ação e o diálogo sempre ocupando mais espaço que a descrição; a preferência pelas orações coordenadas em lugar das subordinadas; a utilização de um repertório vocabular comum, popular, familiar, conhecido da platéia (=leitor); o emprego, agora ainda mais nítido, das fórmulas verbais pré-fabricadas, frases feitas, clichês, lugares comuns e ditados, além de inúmeras figuras de linguagem.

“Pouco tempo antes tinha este rei ido a uma caçada, perdendo-se no caminho. Andou para traz e para diante até que chegou à porta duma quinta.” p. 6

“Ia pela estrada fora, ao acaso, sem bem saber o que fizesse, quando deu de cara com uma velha muito velha, muito encarquilhada, com o cabelo branco como a neve, mas airosa e elegante como uma jovem.” p. 13

“...fizeram-se grandes festas em acção de graças, e foram estes os príncipes mais felizes do mundo inteiro.

Seja Deus louvado, está o conto acabado.” p. 26

“Era uma vez um homem que tinha três filhos.” p. 27

“Diz-se que existiu, num certo país distante, uma padeirinha que era linda como uma flor.” p. 33

“O primeiro andou muito, percorreu terras sem conta, mas nada via que pudesse levar como prenda melhor.(...) O segundo rapaz foi por outro caminho e chegando também a uma grande e magnífica cidade...(...) O terceiro rapaz foi andando até que chegou a um jardim formosíssimo.” p. 35/36

“Vendo-se abandonada começou a andar, a andar, mais triste do que a morte!” p. 67

69 “... a alegria e o entusiasmo foram tais que muita gente, consta, perdeu o siso.” p.

“Andou e desandou horas esquecidas...” p. 74

“Quando se viu fora das unhas do monstro ...” p. 77

“Havia um rei e uma rainha que tinham três filhas.” p. 85

“...a coisa mais delicada e linda que jamais tinha aparecido aos seus olhos.” p. 87

“- Não! Tem fé que a não perdes - disse a velha - Ainda has de ser feliz; atraz de tempo, tempo vem.” p. 106

“- Tem esperança, que o sol vem sempre depois da tempestade!” p. 107

“Havia em tempos que já lá vão (...) um rei e uma rainha que tinham muita pena de não terem filho ou filha que lhes herdasse honras e fortunas.” p. 119

“...galgava precipícios, atravessava rios, pairava por sobre as mais altas montanhas, como leve pluma de ave levada pelo vento.” p. 126

“Árvores, flores, ramos, folhas, tudo era feito de cobre.” p.128

“- Mas o rapaz, nem chús nem bús, aquillo estava com um susto que nem que quizesse se poderia mexer!” p. 131

“Levaram-lhe em triunfo por toda a parte, fizeram-lhe grandes festas, e os reis abraçaram-no cheios de alegria.” p. 139

Os exemplos foram pinçados exclusivamente do primeiro livro, *Contos Maravilhosos*, 2ª Série, mas são suficientes, acreditamos, para demonstrar inúmeros índices de oralidade - pelo menos no que diz respeito à *adaptabilidade às circunstâncias*, à *teatralidade* e à *concisão*. Como exemplo deste último item, vale ressaltar os enredos de “História do príncipe Luís”, “História do príncipe Encantado no Palácio de Ferro no Reino da Escuridão” ou “História de Linda-a-Linda” entre outros, verdadeiras epopéias, repletas de situações e aventuras, mas apresentadas em poucas páginas. Quanto ao formulismo, evidente em todos os contos, poderíamos ainda mencionar certos aspectos relacionados à estrutura do enredo, como por exemplo, a “lei dos três” de Axel Olrik, comentada por Burke

“... o pai moribundo diz ao filho que observe três preceitos; eles os rompe um a um.(...) um funcionário desafia o ladrão a roubar três objetos, e o ladrão consegue.(...)...um padre é enganado por três malandros mas vingam-se deles em três etapas. (...)

Tal lei talvez exista, diz Burke

...porque três é o número máximo de pontos que o narrador oral pode esperar que seu público retenha mentalmente.”³³¹

Sobre as questões relacionadas ao estudo da estrutura do enredo, o mesmo autor faz um pequeno e conciso retrospecto:

“Há muito já se percebeu que os contos folclóricos são combinações instáveis de elementos que têm uma existência semi-independente, vagueando ou passando de um conto para o outro. Para rastreá-los o folclorista americano Stith Thompson compilou um volumoso índice de motivos de contos populares, ao passo que seu colega russo Vladimir Propp afirmou que os contos de fadas russos se baseiam num repertório de 31 motivos (ou “funções” como ele os chama), nem mais nem menos, que vão de “um membro da família deixa a casa” a “o herói casa e sobe no trono”. Se tomarmos os contos publicados por Straparola em 1550 e os confrontarmos com o índice temático de Thompson, logo fica claro que eles contêm muitos temas bem conhecidos. Por exemplo, há o tema do animal, pássaro ou peixe que ajuda o herói e muitas vezes tem o dom da linguagem; ou o tema dos testes feitos ao pretendente, que pode ser obrigado a domar cavalos selvagens, matar um dragão ou ir em busca do elixir da vida. Ou, então, se nos concentrarmos em um conto popular, como Cinderela, descobriremos que ele pode ser decomposto em cinco motivos básicos, A,B,C,D,E, da seguinte maneira: A, a heroína é maltratada pelos seus parentes; B, ela recebe auxílio sobrenatural; C, ela se encontra com o herói; D, ela passa por um teste de reconhecimento; E, ela se casa com o herói. Cada motivo aparece numa série de variantes: por exemplo, D1, apenas uma moça consegue calçar a sandália; D2, apenas uma moça consegue pôr o anel; D3, apenas uma moça consegue arrancar a maçã. A versão da estória segundo os Grimm poderia ser abreviada como A1,B1,C1,D1,E. Uma vez assim decomposta, a estória em seus motivos elementares, fica evidente sua afinidade com outras estórias da coletânea dos irmãos Grimm (...). Mais uma vez, descobrimos que “textos diferentes são iguais”, ou melhor, são transformações uns dos outros, diferentes permutações entre os mesmos elementos básicos.”³³²

Na visão de Burke, com a qual concordamos, talvez seja exagero, porém, falar em “leis” universais que governam a combinação dos motivos dos contos, baladas etc, mas, lembra ele, existem de fato certos padrões de combinações, ao invés de uma associação aleatória entre um elemento e outro.³³³

Dito isso, voltamos aos *Contos Maravilhosos* recontados por Ana de Castro Osório, privilegiando, agora, seu aspecto temático.

Observando o livro anterior, *Alma Infantil*, foi possível identificar os seguintes pontos:

- 1) uma linguagem apresentando inúmeros índices de oralidade;
- 2) um tom eminentemente didático ou moralista;

³³¹ Op. cit. p. 169.

³³² Id. *ibid.* p. 157.

³³³ C.f. Op. cit. p. 165.

3) um narrador que se coloca na posição de saber mais do que o leitor e que pretende ensiná-lo;

4) personagens, sem exceção, crianças;

5) um mundo onde adultos são seres sábios, racionais, altruístas, maduros e equilibrados, e crianças seres ignorantes, irracionais, egoístas, imaturos e desequilibrados;

6) temas “realistas” (apresentam-se como reflexo de uma realidade palpável, mensurável e nítida), lógicos, cotidianos e específicos, onde, quase que como numa fórmula, mostra-se ao leitor uma situação de erro comportamental da personagem e, na seqüência, através de exemplo, ensina-se como corrigí-la;

7) personagens ricos sendo que a pobreza sempre aparece como um pano de fundo impessoal e absolutamente “natural”.

Nos contos maravilhosos, classificados por nós como (a) e (c), a situação é similar, mas de forma alguma indêntica. Embora tenham também um tom didático-moralista, principalmente no desfecho, e, portanto, um narrador que se coloca na posição de ensinar, suas personagens nunca são crianças e as histórias transcendem a lição moral, quase sempre enveredando pelo mágico, pelo paradoxal, pelo poético e pelo fantástico. Tem-se a impressão, na verdade, de que a mensagem moral foi acrescida posteriormente ao enredo. Deixaremos de lado, em todo caso, os contos desses dois grupos.

Chegamos, finalmente, aos vinte e um contos, classificados por nós como tipo (b), ou seja, os ficcionais, aqueles que principalmente pretendem contar uma história.

Como características gerais gostaríamos de ressaltar que todos, sem exceção:

1) apresentam um narrador que simplesmente conta uma história, sem jamais pretender ensinar ou direcionar essa ou aquela interpretação por parte do leitor (ressalvando-se evidentemente que todas as histórias são centradas em heróis que representam ou estão do lado do Bem visto sempre pelo prisma da *moral ingênua*);

2) não se dirigem a um público específico e tratam de assuntos bastante amplos, de interesse dos seres humanos de um modo geral;

3) utilizam-se larga e ricamente dos recursos da ficção e da fantasia, pressupondo, portanto, uma realidade não dominada onde há espaço para o imensurável e o desconhecido;

4) apresentam e abordam a existência vista sempre de um ponto de vista particular, do interesse pessoal e afetivo. Fundamentalmente, as personagens *dos Contos Maravilhosos* buscam ser felizes e determinam o que é certo ou errado a partir de seus objetivos particulares. Por este ângulo, o Bem seria tudo o que ajuda herói, e o Mal, tudo o que o prejudica. Essa postura eminentemente subjetiva diante da vida e do mundo, chamada por Jolles de *moral ingênua*, seria, segundo ele, uma ética do acontecimento.

Ao que parece, em todas as histórias, as situações temáticas (quase sempre interagindo dialógicamente), pressupõem três pontos sólidos:

1) personagens jovens ou adultos, nunca crianças (exceção feita ao conto “Os irmãos”, que, em todo caso, terminam a estória já adultos e ricos), em busca de sua origem, do auto-conhecimento, da própria identidade ou da auto-afirmação (vistas sempre de forma ampla, como busca genérica, natural e comum a todas as pessoas e não como um anseio individual e particular de uma determinada personagem.);

2) personagens em busca do amor e do casamento, portanto, do parceiro sexual;

3) personagens em busca da “fortuna”, portanto, do poder e da situação financeira estável;

Além destas situações amplas, que podem ser relacionadas à vida de todas as pessoas, independentemente de faixas etárias (crianças, ao que parece, compreendem esses temas perfeita e completamente), o que as diferencia, como se vê, das descritas por nós nos outros contos estudados (com assuntos específicos da “infância”), gostaríamos de destacar, livremente, uma série de temas que vão surgindo no decorrer das estórias:

4) a *luta do novo contra o velho* (“História do príncipe Encantado no Palácio de Ferro no Reino da Escuridão”, “História de Linda-a-Linda” entre muitos outros.);

5) o humor, a zombaria, a ironia, a paródia, a anedota, a comédia, o riso como saída (“Os três desejos”, “A feia que se faz bonita”, “História da Machadinha”, “Os figos maravilhosos”, “Franganito”, “História do armador” entre outros);

6) a busca da felicidade pessoal (todos, ao contrário dos contos Alma Infantil onde o que se busca é sempre o princípio, a norma comportamental, a ação bem aceita socialmente, o “politicamente correto”, independente de anseios individuais.);

7) a complexidade dos relacionamentos afetivos (“A padeirinha”, “História Maravilhosa do príncipe Urso Doce de Laranja”, “História do príncipe Luís”, entre muitos outros.);

8) o adultério (“História do príncipe Luis”, “História do Armador”, entre outros);

9) a disputa entre mãe e filha, madastra e enteada ou entre fêmeas (“História do príncipe Encantado no Palácio de Ferro no Reino da Escuridão”, “História de Linda-a-Linda”, “As tres cidras do amor” entre muitos outros.). Este tema é, naturalmente, ligado à *luta do novo contra o velho*;

10) a disputa entre irmãos (“História do príncipe Luís”, “O tio Novelo”, “Os figos maravilhosos”, entre muitos outros.);

11) a existência da maldade humana, da inveja, do ódio, da violência, da morte, (“A princesa da Áustria”, “O príncipe Luís”, “A princesa das pedras lindas”, entre muitos outros.);

12) a depressão emocional (“O que é a felicidade”, classificado por nós como mista, mas com tema, a nosso ver típico de ficcional, “A feia que se faz bonita”, “As três cidras do amor”, “História do armador”; “História de Linda-a-Linda” entre outros.);

13) a existência de forças desconhecidas e imensuráveis (todos, ao contrário dos contos de *Alma Infantil*, onde o racionalismo, a lógica e o “realismo” imperam.);

14) a *metamorfose* - heróis fisicamente transformados em monstros etc. A luta pela transformação de um estado insatisfatório para outro onde a verdade e a justiça é estabelecida (quase todos);

15) sentimentos humanos genéricos e complexos como a paixão, a loucura, o amor, a amizade, a compreensão, o egoísmo, a mentira, o ciúme, a miséria, a vingança, a ambição, o orgulho, a prepotência, a insegurança, o sarcasmo (quase todos);

16) o incesto (claramente em “A princesa da Áustria”, mas também insinuado em “A princesa das pedras lindas”); *

17) a existência de mundos utópicos e países imaginários (“História do príncipe encantado no Palácio de Ferro no Reino da Escuridão”, “História do Príncipe Urso Doce de Laranja”, “A princesa da Áustria”, “Os figos maravilhosos”, entre outros.);

18) o senso de solidariedade: tema presente em inúmeras histórias, cujas personagens, durante sua trajetória, invariavelmente, recebem ajudas, seja através da velhinha que surge no caminho e que depois se revela uma princesa encantada; seja através de personagens que ajudadas pelo herói, reaparecem mais tarde para ajudá-lo; seja através de fadas e inúmeras outras ajudas de cunho mágico ligadas a forças desconhecidas;

* Vale lembrar inúmeros contos recolhidos por Teófilo Braga e Adolfo Coelho.

20) a personificação e a prosopopéia (“A história maravilhosa do Príncipe Urso Doce de Laranja”; “O canudo mágico”, “As três cidras do amor”, “O casamento do pintainho”, “Franganito”, “Os irmãos” etc.);

21) a astúcia e o arдил (“A rainha invejosa”, “As três cidras do amor”, “ História do armador” entre muitas outras);

22) o pacto com o diabo (“História do príncipe Luís”, “ A princesa da Áustria” etc.);

23) a utilização de nomes próprios compostos e que se auto-explicam (O Príncipe Urso Doce de Laranja; o Palácio de Ferro no Reino da Escuridão etc.);

24) a vida sexual (“História do príncipe Luís”, “História do armador” etc.)

25) o desfecho com festejos, casamentos e comemorações - o *final feliz* (todos - comentaremos isso logo abaixo).

Um boa parte desses temas revela traços bastante claros de antiquíssimas tradições populares. Basta lembrar das características da sátira menipéia (fantasia como instrumento de experimentar a verdade; observação da vida através do ponto de vista inusitado; inúmeros oxímoros; mundos utópicos etc) apontadas por Bakhtin.

Além dos três primeiros, busca do auto-conhecimento (= identidade), busca do amor e busca da estabilidade financeira, básicos e recorrentes em quase todos os contos e, a nosso ver, descendentes diretos de alguns enredos arcaicos e míticos que, como vimos com Eliade, Jensen e outros, resumem a condição humana como constituída de seres mortais (portanto preocupados em dar sentido ao limitado lapso de tempo correspondente à existência); sexuados (busca do parceiro); e condenados a lutar pela sobrevivência (em busca da segurança econômica), vale a pena comentar:

1) O aspecto da *luta do novo contra o velho*: esse tema aparece nas lutas travadas entre princesas e mocinhas contra mães e madrastas; entre crianças e bruxas; entre heróis e reis. Invariavelmente, a filha sobrevive à mãe ou madastra, o menino vence a bruxa (a velha!) e o herói assume o trono, substituindo o rei e casando-se com a princesa. O tema corresponde, como vimos, aos conceitos de *regeneração periódica do mundo* e à idéia de *alternância* apontados por Mikhail Bakhtin como característicos do espírito popular. Pode, ainda, ser ligado às concepções arcaicas de mundo, vimos isso com Cassirer e Eliade. Se formos apelar para categorias como “realismo” no sentido de reflexo de algo cuja existência é palpável, factual e consensual, o tema é absolutamente “realista” pois representa, nada mais, nada menos, do que a eterna, inevitável e óbvia luta do novo que

vem para suplantar o velho; a luta das gerações; a luta da semente que suga energia e arrebenta a terra para construir o novo fruto. É “realista” simplesmente por indicar um processo natural básico e inegável existente na realidade palpável: o novo, por princípio, sempre substituiu, continua substituindo e substituirá o velho. É apenas uma questão de tempo. Deste confronto primordial, natural e essencial, pressuposto básico, a nosso ver, da existência, surgem imagens, temas, motivos e tramas de numerosíssimos contos populares.

2) O aspecto cômico: em alguns contos estudados como “Os três desejos”, “História da machadinha” ou “Franganito” o humor constitui o tom dominante do enredo. Examinando as outras narrativas, veremos, entretanto, que em quase todas o humor comparece. Ele surge, por exemplo, no episódio da velha que se veste como donzela, em “História do príncipe Luis”; nas cenas de violenta e absurda tolice humana como aquela em que a “A rainha invejosa” corta o próprio pescoço; no truques que João Pequeno usa para enganar o diabo, em “A princesa da Áustria”; na trama de “A feia que se faz bonita” tanto no que diz respeito à princesa, feia “como uma noite de trovões”, até o desfecho com as moças invejosas pedindo para serem esfoladas; na situação tragicômica do “príncipe de orelhas de burro”; no nariz imenso do herói em “Os figos maravilhosos”; nos inúmeros ardis utilizados pelos heróis, entre outros. Na verdade, a nosso ver, uma certa alegria subjacente percorre, sem exceção, todas narrativas de os *Contos Maravilhosos*. Ela estaria representando a *alegria e a esperança intrínsecas*, verdadeiros e essenciais *substratos* do conto popular. De fato, todos os contos aqui observados (não os de autoria, note-se, mas sim os recolhidos por Castro Osório) e some-se a eles a grande maioria dos recolhidos e/ou recontados por Perrault, Grimm, Silvio Romero, Figueiredo Pimentel, Adolfo Coelho, Teófilo Braga, Câmara Cascudo, Basílio de Magalhães, Lindolfo Gomes, Aluisio de Almeida etc. têm um imenso e indiscutível ponto comum: *o final feliz*. As exceções só vêm para confirmar a regra. Sabemos que a estória, em geral, parte de dificuldades e desgraças iniciais mas caminha sempre e sempre para uma situação de felicidade. Ao contrário de outras manifestações populares como, por exemplo, as sagas e as lendas nas quais, muitas vezes o herói sacrifica-se e morre em benefício do povo, os contos populares descrevem, invariavelmente, uma trajetória vitoriosa: o percurso de um herói que vê-se em dificuldades (sempre injustas de seu ponto de vista), enfrenta essas dificuldades (aparentemente insuperáveis) e acaba conquistando, seja por sua coragem e obstinação, seja pela sorte, pela astúcia, através de ajudas mágicas, pela reunião de tudo isso, seu objetivo. É neste sentido amplo que vemos a noção bakhtiniana de *riso regenerador*, oriundo da *cosmovisão carnavalesca* associada ao conto popular: a fruição do conto é sempre, ou quase sempre, uma fruição otimista, portanto regeneradora, alegre e cheia de esperança: sabemos de antemão que o herói, portanto, a vida, a verdade e a justiça, vão vencer e acompanhamos o “como” isso ocorreu. O pensamento popular é claro, como vimos, no que diz respeito a esse assunto:

“No fim tudo vai dar certo. Se não deu certo é porque ainda não chegou no fim...”

3) O aspecto da busca da felicidade pessoal: tema presente em todos os contos. Suas personagens, ao que parece, na verdade atuam respaldados por uma *moral ingênua*, como aquela descrita por Jolles, uma ética que opera no plano do livre arbítrio, particular e afetivo, atua no caso a caso, jamais tem a pretensão de ser geral, de funcionar para todas as pessoas, de ser insenta e imparcial, pairando acima das emoções. A *moral ingênua* não é, portanto, uma categoria abstrata e teórica: existe no patamar concreto e afetivo da existência particular, é interessada, relativa e pragmática por princípio e diz respeito sempre ao “aqui agora”. É descrita numerosíssimas vezes pelo pensamento popular: “A união faz a força”, “Mais vale um hoje do que dois amanhã”, “A aranha vive do que tece”, “Em terra de sapo, mosca não dá rasante”, “Quem disso usa, disso cuida”, “Atrás do tempo, tempo vem”, “Os lobos uivam e a caravana passa”, “Não há mal que sempre dure”, “A vida é ruim, mas ninguém quer morrer”, “Cada qual enterra seu pai como pode”, “O que é de gosto, regala a vida”, “Cada qual puxa a brasa pra sua sardinha”, “Quem senta na garupa não pega na rédea”, “Uma mão lava a outra”, “Falar é fácil, fazer é que são elas”, “Em terra de cego, quem tem olho é rei”, “Entre o princípio e o fim, há sempre um meio”, “Feliz é quem feliz se julga”, “Filho feio não tem pai”, “Homem velho, saco de azares”, “Unir o útil ao agradável”, “Mais faz quem quer do que quem pode”, “Mais vale amigo próximo que parente afastado”, “Mais vale tico-tico no prato que jacu no mato”, “Mais vale uma perna do que duas muletas”, “Mais vale um burro vivo do que um doutor morto”, “Mais vale um gosto do que quatro vinténs”, “Mais vale um ovo hoje que uma galinha amanhã”, “Mais vale um rapaz sem nada, que um velho com dinheiro”, “Morre o cavalo a bem do urubu”, “Muito atura quem precisa”, “Quando a esmola é grande, o santo desconfia”, “Não há gosto sem desgosto”, “Não há mestre como o mundo”, “Não há tempero tão bom quanto a fome”, “Não preparar a cama, sem ver a noiva”, “Onde come um, comem dois”, “O que cair na rede, é peixe”, “O que não tem remédio, remediado está”, “Quem gosta, volta”, “Quem semeia vento, colhe tempestade”, “Não há bem que sempre dure nem mal que nunca acabe”, “Em tempo de tempestade qualquer buraco é abrigo”, “Rei morto, rei posto”, “Ver para crer”, “A voz do povo é a voz de Deus”.

Optamos pela longa lista de ditados por eles representarem, a nosso ver, um verdadeiro depósito das leis que regem o pensamento ligado à *moral ingênua* e, por conseguinte, o próprio espírito popular. São pensamentos que lidam com o concreto, com o pragmático, amorais com relação a uma ética abstrata e de princípios que pretenda classificar os atos humanos, ser absoluta e estipular o certo e o errado em termos genéricos. Servem para toda e qualquer pessoa, independentemente, de faixas etárias, classes sociais etc. No patamar da *moral ingênua*, todas as pessoas estão lutando em busca da felicidade e todas, sem exceção, têm direito à essa luta. O conto popular fixa o herói,

ou seja, quem merece vencer, determina portanto quem é bom, puro e justo, em geral jovem e bonito (até porque o novo sempre vence): fixa o representante do Bem; e conta a estória pelo ponto de vista deste herói. Tudo o que vai contra a sua trajetória representa o que é injusto, impuro, errado e merece perder: o Mal. Não são valores absolutos e sim relativos no sentido de conjunturais (na *moral ingênua* o relativo está ligado ao concreto e ao particular e não ao jogo abstrato das virtualidades e das potencialidades infinitas). São valores afetivos, pessoais, subjetivos, e ao mesmo tempo, pragmáticos, simples, concretos, ligados ao senso comum e ao livre arbítrio. A estória de “Cinderela” poderia perfeitamente ser contada do ponto de vista das duas irmãs. Neste caso, seriam duas lindas, boas e puras irmãs que passam a viver com a filha vaidosa, arrogante, egoísta e mimada (do ponto de vista das irmãs) filha de seu padastro. As estória onde três irmãos partem pelo mundo e só um deles, quase sempre o mais jovem, se dá bem, naturalmente poderia ser recontada. Tudo isso, em todo caso, é indiferente: o que interessa nos contos populares é, ao que parece, sempre e sempre, a trajetória de um herói com o qual, em linhas amplas, estamos identificados: também nós, crianças, adultos ou idosos, analfabetos ou universitários, honestos ou não, estamos a procura da felicidade; valorizamos a estabilidade, financeira ou outras; queremos e julgamos merecer amar e ser amados; temos o nosso valor, o nosso caminho, os nossos desejos e gostos, a nossa “verdade” peculiar, ingênua e particular, que justifica nossa existência no mundo. Neste sentido, todo o ser humano sem exceção, independentemente, repetimos, de etnia, posição social ou faixa etária, conscientemente ou não, acorda todo o dia de manhã com um único e grande objetivo, profundamente representado pela *moral ingênua*: se dar bem, ser feliz na medida do possível, acertar, conseguir tal intento (mesmo que este intento seja por exemplo não fazer nada ou praticar algo condenável), atingir tal objetivo, numa palavra: vencer. Neste patamar, ingênuo, afetivo, prático e particular (e, ao mesmo tempo, universal) se desenrolam sem exceção, a nosso ver, a grande maioria dos contos populares.

“Puxar a brasa para a sua (minha) sardinha”

é uma frase feita que resume o espírito da ética popular.

4) O aspecto da solidariedade: o herói é ajudado em quase todas as estórias populares. Além dos exemplos citados, seria interessante ressaltar os heróis que se juntam a companheiros de viagem e unidos enfrentam desafios (como os “Músicos de Bremen” recolhido pelos Grimm), ou aqueles que fazem amizades durante o percurso e dela recebem ajuda para atingir seu objetivo (“O jovem gigante”, também dos Grimm). Essa solidariedade recorrente pode, a nosso ver, ser perfeitamente associada a um certo espírito ligado ao senso de coletividade arcaico e à *sociedade da vida* descrita por Cassirer e todos os outros estudiosos da vida “primitiva”, através do qual o homem vive uma vida coletiva e homem, bicho, planta, pedra e astros fazem parte de um mesmo e único sistema de vida.

5) O aspecto da personificação e da prosopopéia (e da *metamorfose*): tema também ligado, a nosso ver, ao conceito de *sociedade da vida*, que possibilita ao herói conversar, lutar, ajudar ou receber ajuda de animais, plantas, ventos, estrelas etc. É interessante ressaltar que em muitas estórias (por exemplo “A história maravilhosa do príncipe urso Doce de Laranja” ou “As três cidras do amor”) as personagens aparecem transformadas em animais e depois, graças à sua luta pessoal e às ajudas recebidas, voltam à sua condição humana. Isto indica, por um lado, um claro índice da familiaridade entre as coisas da natureza e, por outro, o tom iniciático de não poucos contos.

6) Num outro plano, note-se que, na maioria dos contos, a questão das classes sociais não parece ser importante pois todos nós, nobres ou camponeses, sábios ou ignorantes, velhos ou jovens, sempre nos identificamos com a personagem principal. Em todo caso, é possível dizer que a pobreza, nos contos populares, não surge como pano de fundo. Estamos num mundo onde camponeses têm chance de, legitimamente, ocuparem tronos, e mocinhas, filhas de lenhadores, podem casar-se com príncipes.

Pelo menos se considerarmos o universo representado pelos contos populares recolhidos por Ana de Castro Osório e dirigidos ao público infantil, muitos dos temas abordados são, na verdade, os mesmos e velhos temas, ligados à existência concreta, particular e paradoxal do homem no mundo, temas estes que, aliás, vêm sendo recorrentemente tratados pela literatura através dos tempos.

Ao nível da teoria, dos conceitos abstratos, da relatividade das coisas, da virtualidade, da realidade vista através de suas inúmeras possibilidades imagináveis, todos os caminhos são possíveis, a realidade é um imenso jogo, e todos os percursos são teoricamente realizáveis.

Ao nível da vida mesmo, da experiência cotidiana, factual, corporal e afetiva, no território, portanto, da *moral ingênua*, temos um só corpo, uma idade, nome e sobrenome, moramos em uma casa, repetimos os mesmos caminhos para ir de casa aos lugares que costumamos ir, ficamos cansados, sentimos dor física, precisamos dormir,

temos fome e sede, temos gostos e costumes que preferimos repetir, somos inclusive mortais, em outras palavras, temos limitações bastante palpáveis de toda a sorte. Naturalmente é possível modificar muitas situações ao longo da vida, mas não tantas e não ilimitadamente. Neste sentido e em decorrência justamente do estado limitado, nem sempre a originalidade é a melhor ou a mais conveniente solução.

Eis o patamar pragmático e paradoxal onde se desenvolve a *moral ingênua* e, acreditamos, o território recorrente onde florescem e criam vida os contos populares (e, como veremos, parte considerável dos livros de literatura infantil.).

5.5 Anotações finais

Diante do panorama apresentado acima colocando, em resumo, de um lado, estórias moralistas e utilitárias, voltadas ao “realismo”, abordando temas elementares, dirigidas especificamente ao público infantil e, de outro, estórias visando, antes de mais nada, o prazer e o entretenimento do leitor, voltadas ao “maravilhoso”, abordando temas complexos, dirigidas ao público em geral, ambas, note-se, utilizando, no plano da expressão, uma linguagem popular, teatral e concisa, voltamos às oposições, verdadeiras dicotomias, antecipadas na Introdução de nossa pesquisa:

1) a existência de uma literatura infantil necessariamente utilitária (ligada à lição e à intenção didática) em oposição a uma literatura necessariamente poética (= literária) e não-utilitária (ligada à ficção e à intenção estética)

2) a adoção do pressuposto da existência de um “universo adulto” e de um “universo infantil” em oposição à adoção da pressuposição de que haja uma sobreposição, ou que haja, basicamente, um único universo compartilhado por crianças e adultos;

3) a identificação das raízes da literatura infantil com o surgimento da escola burguesa em oposição aos elos existentes entre a literatura infantil e os contos populares, portanto, à “cultura popular”.

Se tomarmos por base a comparação entre as obras criadas e as recontadas por Ana de Castro Osório, fica claro que tais dicotomias realmente existem e são, num certo sentido, excludentes.

Enquanto os textos de *Alma Infantil* pretendem nitidamente ser textos utilitários, dirigidos a um “universo” exclusivamente infantil e, assumidamente, descendem dos princípios que nortearam a criação da escola burguesa, boa parte *dos Contos Maravilhosos*, buscam ser poéticos e não utilitários, dirigem-se a um universo

compartilhado por adultos e crianças e, assumidamente, estão enraizados em antigas tradições populares.

Na última etapa de nossa pesquisa tentaremos aprofundar essa dicotomia, vital, a nosso ver, para a compreensão e determinação de um posicionamento diante da chamada literatura infantil.