

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Ana Paula Bezerra Correia da Silva

Oralidade e Escrita: tradição e renovação no contar de Ricardo Azevedo

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

São Paulo
2016

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Ana Paula Bezerra Correia da Silva

Oralidade e Escrita: tradição e renovação no contar de Ricardo Azevedo

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Prof^a, Dra. Maria Aparecida Junqueira.

São Paulo
2016

Banca Examinadora

À minha mãe Francisca, pelo apoio incondicional, e ao meu filho Davi, pela paciência e certeza de que tudo, uma hora, dá certo.

AGRADECIMENTOS

A Deus, criador do Universo, pela dádiva da vida.

Aos mentores espirituais, por toda a proteção, força e fé na superação dos obstáculos desta minha jornada iniciática.

À minha mãe Francisca, por todo o amor e apoio incondicional.

À minha irmã Juliana, pelas palavras de incentivo.

À Silvana, minha fiel escudeira, por todos os cuidados com meu filho, Davi.

À Profa. Maria Inês de Souza Borges, por me reapresentar, no universo acadêmico, histórias que estavam adormecidas em minha infância.

.À estimada orientadora, Profa. Dra. Maria Aparecida Junqueira, por todo o auxílio, pelos apontamentos precisos e pelos conhecimentos partilhados.

À Profa. Dra. Maria José Palo, pelas reflexões apresentadas na qualificação.

À Profa. Dra. Maria Zilda da Cunha, pelas valiosas sugestões dadas ao trabalho.

À Ana Albertina, secretária do Programa de Literatura e Crítica Literária, por todas as palavras de incentivo, pelos conselhos e pela acolhida em todos os momentos.

A todas as pessoas que, de alguma forma, fizeram parte deste processo.

À CAPES, pelo incentivo à pesquisa.

*O que foi, isso é o que há de ser; e o
que se fez, isso se fará; de modo que
nada há de novo debaixo do sol.
Eclesiastes 1:9*

SILVA, Ana Paula B.C. **Oralidade e Escrita: tradição e renovação no contar de Ricardo Azevedo** Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2016. 168 p.

RESUMO

Esta dissertação se propõe a analisar recontos da obra *No meio da noite escura tem um pé de maravilha*, de Ricardo Azevedo. Discute-se como a reescritura dessas narrativas populares preserva o substrato da literatura de tradição oral e sua estrutura mítica, ressignificando-a na atualidade. Para tanto, buscou-se investigar a preservação e atualização da tradição oral no *corpus* selecionado, comparando-o a outras versões, assim como apreender o modo como o autor perpetua a matriz mítica, e, por fim, refletir a refuncionalização da autoria. A investigação traz à tona uma reflexão sobre o conceito de oralidade que perpassa o campo social quando considerado enquanto meio de difusão. Em nossa inquietação, buscamos responder a seguinte questão: como a reescrita de Ricardo Azevedo, nas narrativas de *No meio da noite escura tem um pé de maravilha*, recupera uma literatura de tradição oral e, ao atualizá-la, presentifica o mito? O trabalho fundamenta-se nas proposições teórico-críticas de Paul Zumthor e Walter Ong, no que se refere ao conceito de oralidade, assim como em Roland Barthes e Michel Foucault, no que diz respeito à questão da autoria. Valeu-se também de conceitos defendidos por Vladimir Propp e Christopher Vogler sobre o arquétipo do herói. Afirma-se que a preservação dessa literatura reside em sua constante modificação, em consonância com os aspectos do tempo, adaptando-se às circunstâncias e vozes de seus contadores, seja na forma oral, seja na escrita.

Palavras-chave: Ricardo Azevedo. *No meio da noite escura tem um pé de maravilha*. Renovação. Oralidade. Movência.

SILVA, Ana Paula B.C. ***Orality and Writing: tradition and renewal on Ricardo Azevedo's telling.*** Dissertation (Master's Degree). Postgraduate Studies Program in Literature and Literary Criticism. Pontifical Catholic University of São Paulo, SP, Brazil, 2016. 168 p.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the retelling of the book *No meio da noite escura tem um pé de maravilha* (In the middle of the dark night there is a wonder tree – in a literal translation) by Ricardo Azevedo. It is discussed here how the rewriting of these popular narratives preserves the essence of the oral traditional literature and its mythical structure, giving them a new meaning in nowadays reality. In order to support this study, a investigation about preservation and updating of oral tradition on the chosen corpus was done, as well as a comparison to other versions, such as learning the way how the author perpetuates the mythical framework and, eventually this dissertation goals to reflect about the refunctionality of authory. The investigation raises a reflection on the concept of orality that trespasses the social area if the means of publication be considered. In our permanent worry, we tried to answer the following questions: how rewriting *No meio da noite escura tem um pé de maravilha* (In the middle of the dark night there is a Wonder tree) by Ricardo Azevedo retrieves an oral traditional literature? Does the updating of its narrative personify the myth?

This work is founded on Paul Zumthor's and Walter Ong's critical-theoretical propositions concerning the concept of orality and also on Roland Barthes' and Michel's Foucault's concerning the authory issue. Also explored were the concepts defended by Vladimir Propp and Christopher Vogler about the archetype of hero. It is stated that the preservation of this literature depends on its constant modification in accord with time aspects and inevitable adaptation to circumstances as well as to its teller's voices either in oral or written forms.

Keywords: Ricardo Azevedo. *No meio da noite escura tem um pé de maravilha*. Renewal. Orality. Moving.

SUMÁRIO

Introdução	9
 CAPÍTULO I- Apontamentos sobre a gênese das narrativas populares	12
1.1 Imbricamento de linguagens: a oralidade na escrita.....	16
1.2 O saber popular: ontem e hoje	22
1.3 O conto popular e seus desdobramentos.....	35
CAPÍTULO II – Ricardo Azevedo: folclorista contemporâneo	43
2.1 A formação de um contador de histórias.....	43
2.1. Recorte crítico sobre a obra de Azevedo	47
2.2. Anonimato e Autoria.....	54
CAPÍTULO III- Variantes: movência de um discurso	60
3.1. O moço, o diabo e o pacto	63
3.2. O careca, a princesa e o pássaro-azul.....	79
3.3. A moça, o príncipe e as tarefas.....	92
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	105
REFERÊNCIAS	107
ANEXOS	112
 A- Entrevista com Ricardo Azevedo.....	113
B- Contos	117

Introdução

Tradição é preservação e movimento. Ela faz do tempo seu aliado, pois, para se manter, necessita atualizar-se. Quando tomamos esse termo para o campo da literatura oral, é notório o processo de renovação. Aliás, a própria forma de transmissão oral renova-se, ao recorrer à memória que, como sabemos, falha. Ou melhor, a cada novo contar, a história se reatualiza misturando memória subjetiva e memória coletiva.

As narrativas de tradição oral abrangem uma quantidade de tipologias textuais como mitos, quadras, adivinhas, lendas e contos, denominados por Jolles (1976) como “formas simples”. Elas nasceram no seio da classe popular de modo espontâneo e dinâmico. Essas formas simples eram propagadas oralmente e carregavam consigo o saber, as crenças, os valores e a cultura da camada marginalizada da população.

Com o advento da escrita, a literatura oral adquiriu outra forma de transmissão. O narrador deixou de ser somente oral e passou a ser também escrito. A escrita contribuiu com o registro de um conhecimento que sobrevivia em meio aos fragmentos da memória. Tal fixação não banizou a necessidade de apresentação oral desses textos, pelo contrário, preservou-a pautada na reelaboração de seus inúmeros contadores, seja pela *performance* oral, seja pela escrita.

Um traço marcante, transmitido pela literatura oral é a questão da moralidade. Ela trata de exemplos de conduta os quais deveriam ser seguidos para se alcançar a felicidade. Felicidade traduzida pela conquista de um amor, por uma posição social privilegiada, pela aquisição de um bem material. Desejos universais do homem de qualquer tempo. Ápice de um processo iniciático de amadurecimento e completude, as tarefas impostas ao herói ou os obstáculos a serem vencidos em sua jornada representam os desafios que todo ser humano passa para alcançar o que deseja.

Conforme afirma Jolles (1976), na sua concepção de “moral ingênua”, o leitor se identifica com o herói em sua jornada rumo ao autoconhecimento. Repleto de dificuldades e conquistas, esse percurso da personagem remete aos ritos sagrados de morte e renascimento das tribos antigas. Mesmo dessacralizados, ou seja, sem sua função sagrada, esses rituais fazem parte da vida de todo ser humano e seus vestígios são encontrados nas literaturas oral e infantil. Todavia, na atualidade, como ressignificar esses textos em meio à crise moral de individualismo coletivo, de descompasso do homem em sua relação com o tempo?

O *corpus* escolhido para estudo busca refletir sobre a ressignificação desse narrar. São três contos “Moço bonito imundo”, “A mulher dourada e o menino careca”, “O príncipe encantado no reino da escuridão”, da obra *No meio da noite escura tem um pé de maravilha*, de Ricardo Azevedo (2002). Ela é composta por dez histórias populares recontadas. O escritor, no processo de reelaboração das histórias, resgata elementos das narrativas orais e, por meio de uma linguagem também oral, primando por ditos populares, figuras de linguagem, coloquialidade no discurso, alude ao cenário da performance entre o contador, o público e a história. Ao refuncionalizar esses textos na literatura infantil, Azevedo contribui para a preservação de uma tradição marcada pela oralidade.

Nesse sentido, são objetivos deste trabalho: investigar a preservação e atualização da tradição oral no *corpus* escolhido, assim como comparar as variantes dos contos selecionados com outras versões, apreender o modo como perpetua a matriz mítica, e ainda, refletir sobre a refuncionalização da autoria ao operar o passado em atualização no presente.

Na tentativa de atingir esses objetivos, norteia esta pesquisa a seguinte problematização: Como a reescrita de Ricardo Azevedo, em contos de *No meio da noite escura tem um pé de maravilha*, recupera uma literatura de tradição oral e, ao mesmo tempo, ao atualizá-la, presentifica o mito?

Em três capítulos se divide esta dissertação. Eles buscam responder a problemática que nos inquieta. O primeiro capítulo, nomeado “Apontamentos sobre a

Gênese da narrativa oral”, apresenta um panorama sobre a narrativa oral, contrapondo aspectos da linguagem oral e escrita à luz das concepções de Walter Ong (1998) e Paul Zumthor (1993). Discute a ambivalência do conceito cultura popular e a preservação da tradição. Explora o conto popular, sua estrutura e seu processo de atualização, por meio dos conceitos de Vladimir Propp (1983), André Jolles (1976) e Christian Vogler (2015).

O segundo capítulo, intitulado “Ricardo Azevedo: folclorista contemporâneo” trata de breve biografia do autor, assim como propõe discussão sobre a questão do anonimato e da autoria sob as óticas de Barthes (1984) e de Foucault (2002), e dos conceitos de Bakhtin (2003) sobre intertextualidade. Realiza ainda um recorte crítico sobre a obra de Azevedo.

O terceiro capítulo, intitulado “Variantes: movência de um discurso”, analisa os contos selecionados da obra *No meio da noite escura tem um pé de maravilha*, de Azevedo, comparando-os também aos contos dos Irmãos Grimm, Figueiredo Pimentel e Câmara Cascudo. A análise fundamenta-se não só nos conceitos de *movência, mutação e índices de oralidade*, de Paul Zumthor, mas também na concepção de *intertextualidade* de Bakhtin (2003), como também em seu princípio de Renovação periódica do mundo. Apoia-se ainda na definição de dessacralização, discutida por Mircea Eliade (1992), tendo em vista as possíveis origens das narrativas orais.

CAPÍTULO I- Apontamentos sobre a gênese das narrativas populares

Descoberto no século XIX, na Itália, o papiro egípcio de 3200 anos, intitulado “Os dois irmãos”, é reconhecido como o primeiro conto de que se tem notícia. Com uma narrativa envolvente e cheia de elementos mágicos, as personagens título da obra passam por inúmeras peripécias antes de fazer as pazes entre si, desfazendo-se das contendas criadas pela esposa de um deles. O enredo dessa história não só lembra a estrutura base do episódio bíblico: *Jose e a mulher de Putifar, como também* foi revisitado por narrativas de todo o mundo. Acerca dessas variações, Coelho (2012, p. 36) afirma:

São numerosos os motivos que aparecem neste conto e se repetem em muitas narrativas folclóricas: a polaridade paixão-ódio; a vingança da mulher rejeitada; os caprichos da mulher que pede ao marido o fígado (ou a língua) de um boi estimado, para ela comer, e ele cede; o nascimento de uma planta onde fora enterrado alguém morto injustamente; a ressurreição do morto, através de água milagrosa, entre outros.

Essa reincidência coloca em discussão o modo como teria ocorrido a difusão dos motivos, ou seja, das situações desta narrativa em diferentes lugares em todo o mundo. Esse questionamento se deu com a evolução da arqueologia e suas descobertas do século XVIII, que nos comprovaram a existência de cidades só conhecidas por meio de narrativas. Coelho (2012: p. 35) relata que

Em escavações na Itália, são descobertas as cidades de Herculano e de Pompeia, que no início de nossa era (ano 79) haviam sido soterradas totalmente pelo vulcão Vesúvio. Logo depois, os arqueólogos descobriram a cidade de Troia, destruída pelos gregos, em 1200 a.C. guerra que é tema do poema épico *Ilíada*, de Homero, livro-fonte de nossa civilização ocidental. Decifram-se hieróglifos egípcios, criados também milênios antes de Cristo.

Quanto à propagação dos motivos dessas narrativas, estudos posteriores apontaram para correntes teóricas opostas que ou defendem a disseminação das

histórias pelo contato entre pessoas de diferentes culturas e regiões, ou apostam em uma relação do inconsciente coletivo com as situações apresentadas nas narrativas. Merege (2010: p. 19) afirma que

Existem duas teorias opostas para essa propagação. A primeira, a do difusionismo, sustenta que as histórias são transmitidas por meio das fronteiras, do contato entre povos com diferentes tradições, que então se apropriaram da cultura uns dos outros. A outra, a dos arquétipos, um arquétipo sendo uma ideia-base, universal e representativa do imaginário humano.

A discussão dessas teorias mostra-se de caráter complexo. O fato é que a propagação desses textos ocorreu e serviu de base a escritos sagrados de inúmeros povos. Segundo Palomares (2013), alguns críticos defendem que dezenas de episódios bíblicos seriam contos como Salomé, Rute, Caim e Abel, dentre outros.

Fontes orientais também apresentam os motivos das narrativas populares em seus textos míticos, como, por exemplo, a coleção indiana de textos sagrados *Calila e Dimma*, narrativa metafórica em que eram repassados os ensinamentos morais para, segundo seus seguidores, chegarem à iluminação. Outra produção que seguiu esse trajeto foi *Sendebar*, também oriundo da Índia, cujo original em sânscrito perdeu-se, valendo-se da linguagem oral para sua difusão. Vale aqui ressaltar que se trata de uma narrativa em que a mulher é apresentada de modo depreciativo, indigno de confiança, assim como o motivo constatado no papiro egípcio já citado. Coelho (2012, p. 39) afirma que essa narrativa indiana, foi amplamente divulgada num dado período histórico por razões bem específicas. Afirma:

Curioso notar que, segundo registros históricos, a maior divulgação de *Sendebar* na Europa se dá entre os séculos IX (versão árabe) e XIII (versão castelhana), período em que a igreja intensifica seus esforços de cristianização do mundo ocidental, coincidentemente com a valorização/idealização da mulher, seja no plano religioso, por intermédio do Culto Marial (veneração da virgem Maria e consequente sacralização da condição feminina), seja no plano leigo, com o incentivo do amor cortês, difundido pelos trovadores nas cortes medievais.

Com essa afirmação, inferimos que o enredo dessa narrativa oral serviu como instrumento de propagação à ideologia dominante da Igreja, quando lembramos que a Idade Média foi um período de caças às bruxas, de resistência contra qualquer crença que fosse considerada herege em discordância ao Cristianismo. Nesse processo, quem mais sofreu foi a mulher, que na época mantinha uma relação muito mais próxima com a natureza, era curandeira, mantinha cultos relacionados com a divindade feminina. Aos olhos do clero, tudo isso se tornou ofensivo à sua religião patriarcal e, como forma de combate, queimou mulheres na fogueira, acusando-as de bruxaria, destruindo, em parte, a religião matriarcal, incorporando em seu altar a imagem da mulher imaculada, representada pela serena Virgem Maria.

Vestígios de *Sendebâr* ainda foram encontrados na coleção de textos mundialmente conhecido como *As Mil e Uma Noites*. Segundo Coelho (2012, p. 40), são “narrativas audaciosas que falavam de um Oriente fabuloso e exótico, já desaparecido no tempo e preservado pela literatura”. Nelas, a palavra é força vital já que é por meio da arte de contar intermináveis histórias, que a personagem Sherazade escapa todas as noites do destino imposto por seu marido, o rei Schariar, conhecido por matar todas as suas esposas após a noite nupcial. A divulgação dessa obra ocorreu por meio da tradução de Antonie Galland, no século XVIII, período em que a obra obteve muito sucesso, em razão de sua temática. De acordo com Coelho (2012, p. 40), “o momento era propício à fantasia extravagante e à magia das fadas”.

A magia das fadas foi elemento importante no processo de estruturação de algumas narrativas populares. Isso se deve à cultura celta-bretã, colaboradora com a cultura oriental dessas construções textuais. Embrionados na Idade Média, período de inúmeros conflitos humanos, esses registros expunham os confrontos ocorridos na época. Coelho (2012, p.44) relata que

Não é difícil imaginarmos o que terá sido a violência do convívio humano nesse período medieval, quando forças selvagens, opostas

e poderosas se chocam, lutando pelo poder. Marcas dessa violência ficaram impressas em muitas narrativas maravilhosas que nasceram nesta época.

A crueldade humana, o incesto e o abandono foram algumas das marcas desses enredos, que são reescritos e amenizados, no século XIX, por Perrault e pelos irmãos Grimm, definindo o que seria o início da literatura infantil. Outro gênero que dividiu a atenção na chamada Idade das Trevas foi a novela de cavalaria. Era um poema épico surgido na França, no século XI, relatava as aventuras dos nobres cavaleiros da Ordem da Cavalaria, que lutavam contra os povos bárbaros invasores da Europa, após o declínio do Império Romano. Em nome de um código de fé, honra e devoção, essas personagens passavam por um disciplinar treinamento para se alcançar o grau nobre de Cavaleiro. Coelho (2012, p. 50) diz que

A sagração de um Cavaleiro obedecia a um longo ritual, com vigílias, jejuns, orações, e era considerada um segundo batismo. No final da sagração, o sacerdote benzia a espada e lembrava ao Cavaleiro que ele devia estar sempre a serviço da Igreja em guerras santas, como foram as Cruzadas e em defesa da viúva, dos órfãos ou desvalidos, contra a “crueldade dos pagãos”.

Da junção destes dois gêneros, o conto maravilhoso e a novela de cavalaria, emergiram as chamadas novelas romanescas, baseadas em amores proibidos e aventuras recheadas de elementos míticos. A exemplo desses, temos: o “ciclo arturiano” e sua gama de personagens: rei Arthur, Lancelot, Morgana, Viviana e tantos outros que foram imortalizados nessas tramas. Mais tarde, essas narrativas foram a base dos chamados *Lais*, no século XII, que fizeram muito sucesso nas cortes da Europa, por meio dos trovadores. Na França, essas narrativas foram divulgadas por *Marie de France*, segundo Meregé (2010), figura de identidade misteriosa da nobreza. Coelho (2012), entretanto, diz que é a filha de Alienor D'Aquitânia, rainha da Inglaterra. *Marie* era comprometida com questões culturais, tornando viável a tradução das narrativas medievais com seus cavaleiros e damas misteriosas. Meregé (2010) ainda afirma que as novelas de cavalaria teriam sido

geradas a partir das *gestas*, das sagas em verso ou prosa, e que exaltavam a figura dos reis e guerreiros. A figura do imperador Carlos Magno era o centro do enredo de lutas contra os bárbaros.

1.1 Imbricamento de linguagens: a oralidade na escrita

As narrativas orais surgiram nos ritos antigos, nos quais a voz de uma autoridade faz a profética revelação sobre a origem e o porvir, por meio do canto e do mito. De acordo com Zumthor (2010, p. 299), a “voz ritual pronuncia, num espaço-tempo eternizado, a palavra secreta e imperativa que intima a divindade a estar presente, a preencher o lugar vazio no centro da assembleia”. A presença do outro se faz pela voz que o anuncia carregada de poder curador. A voz é determinante em alguns mitos religiosos, como, por exemplo, a voz da serpente causadora do pecado original ou os preceitos cristãos para quem Cristo é o verbo. Nas sociedades africanas, a voz é resguardada e seu timbre moderado assegura potência curativa e transformadora.

Segundo Zumthor (2010), muitos traços desses ritos sobrevivem até hoje nos hinos xamânicos, nos cânticos mágicos de caçadores de ameríndios, nos cantos de iniciação de tribos africanas. O autor relata ainda que no Séc. XVI, alguns contadores e cantores se benziam ou se descobriam no início da performance. Homenagem aos poderes sagrados oriundos da voz, agora habitual e parte do costume.

Desvinculadas de sua relação com o sagrado, as narrativas orais passaram por adaptações. No Séc. XIX, Paul Sébillot, em sua obra “Litterature Oral de La Haute- Bretagne”, denominou-as como Literatura Oral, referindo-se a toda literatura produzida e propagada pelo povo, por meio da oralidade. Considerada por sua função moralizante, essa literatura se mantém, segundo Cascudo (2006, p. 21), em razão do seu modo de transmissão:

Duas fontes contínuas mantêm viva a corrente: Uma exclusivamente oral, resume-se na estória, no canto popular e tradicional, nas danças de roda, danças cantadas [...] A outra fonte é reimpressão dos antigos livrinhos, vindos da Espanha ou de Portugal e que são convergências de motivos literários dos séculos XIII, XIV, XV, XVI.

Reveladores dos costumes, dos valores humanos e da tradição, os textos desse segmento são atemporais e seus autores seguem no anonimato em razão de seu modo de difusão oral que é alimentado e modificado a cada interferência, evidenciando o discurso em detrimento do autor. Com a supremacia social da escrita, a autoria foi evidenciada diante da possibilidade do registro, modificando o foco de atenção da obra literária.

Embora o termo Literatura Oral designe histórias difundidas pelo conhecimento popular, alguns especialistas, como Ong (1998), contestam essa nomenclatura em razão da própria etimologia da palavra literatura que significa escrito. O autor enfatiza que, em detrimento de uma valorização da cultura escrita advinda posteriormente, a literatura oral foi desmerecida socialmente. Afirma que “Criou-se a impressão de que, distintas do discurso (governado por regras retóricas escritas), as formas artísticas orais eram fundamentalmente desajeitadas e indignas de estudo sério” (Ong, 1998, p.19).

O suíço Paul Zumthor também contribui com esta visão ao discutir a forma depreciativa que a Literatura Oral é comparada à escrita. Ressalta a necessidade de analisar cada modalidade dentro da sua especificidade:

É inútil julgar a oralidade de modo negativo, realçando-lhe os traços que contrastam com a escritura. Oralidade não significa analfabetismo, o qual, despojado dos valores próprios da voz e de qualquer função social positiva, é percebido como uma lacuna [...] toda oralidade nos aparece mais ou menos como sobrevivência, reemergência de um antes, de um início, de uma origem. Daí ser frequentemente, nos autores que estudam as formas orais da poesia, a ideia subjacente – mas gratuita - de que elas veiculam estereótipos “primitivos” (ZUMTHOR, 2010, p.25).

À luz dessas considerações, podemos inferir que a literatura oral com a criação da escrita imergiu injustamente numa desvalorização por ser apontada como

representante das classes sociais marginalizadas, e ultrapassada em razão do seu modo de transmissão. Ainda, segundo o autor, essa distorção do termo ocorre por conta de sua associação à expressão “popular” no âmbito social, relacionada com as “culturas subalternas”. Porém, o próprio Zumthor (2010, p. 21) afirma: “Nada autoriza a estabelecer uma identificação entre popular e oral”. Se considerarmos apenas sua forma de difusão, a oralidade, assim como a escrita, transita sobre todas as formas literárias. Zumthor (2010, p. 23) ainda declara:

Na Europa e na América do Norte, são muitos os textos hoje folclóricos, de origem literária comprovada e cuja transmissão se opera, tanto pela escrita, quanto pela voz. [...] Quantos poemas na Paris dos anos 1950, escritos e editados “literalmente”, musicados posteriormente, tornaram-se canções na consciência e no uso coletivo?

Nesse sentido, seria incoerente relacionarmos a oralidade somente ao que é popular, tendo em vista a injusta depreciação desse termo. Essa recorrência está pautada no preconceito arraigado de que o popular e o oral não tem valor, se comparado à cultura letrada.

A dicotomia, que distingue a linguagem oral da linguagem escrita, supervaloriza o registro individual, as construções gramaticais, em contraste com as estruturas da memória coletiva que preserva as inúmeras vozes em sua reelaboração. De certo ponto, a escrita adquiriu *status* desconsiderando sua irmã mais velha que sobrevive ao tempo mítico e histórico, refletindo sobre o homem e sua época. Anterior ao advento da escrita, a literatura oral se mantinha como preservadora dos ensinamentos dos antepassados. Ong (1998: p. 159) afirma que

A narrativa é particularmente importante em culturas orais primárias porque pode abrigar uma grande parte do saber em formas sólidas extensas, que são razoavelmente duradouras - o que, em uma cultura oral, significa formas passíveis de repetição. Máximas, enigmas, provérbios e assemelhados são evidentemente também duradouros, mas no geral são breves.

O autor ressalta ainda a discrepância entre a quantidade de línguas orais

historicamente submetidas à escrita. Informa, desse modo, tanto sobre a limitação como o alcance de ambas.

Na realidade, a linguagem é tão esmagadoramente oral que, de todas as milhares de línguas - talvez dezenas de milhares - faladas no curso da história humana, somente cerca de 106 estiveram submetidas à escrita num grau suficiente para produzir literatura - e a maioria jamais foi escrita (ONG, 1998, p. 15).

A escrita depende da expressão oral para sua criação, pois a primeira faz da segunda matéria prima, fixando-a para sua preservação. Não obstante, a oralidade viva e dinâmica teima em não obedecer às regras impostas pelos registros e, como uma camaleoa se modifica de acordo com as variações sedutoras do tempo, renovando-se na corda bamba entre tradição e modernidade. É nesse sentido que Ong (1998, p. 16) ainda afirma:

A despeito dos mundos maravilhosos que a escrita abre, a palavra falada ainda subsiste e vive. Todos os textos escritos devem, de algum modo, estar direta ou indiretamente relacionados ao mundo sonoro, habitat natural da linguagem, para comunicar seus significados. "Ler" um texto significa convertê-lo em som, em voz alta ou na imaginação, sílaba por sílaba na leitura lenta ou de modo superficial na leitura rápida, comum a culturas de alta tecnologia. A escrita nunca pode prescindir da oralidade.

As colocações de Ong contrapõem a forma equivocada com a qual lidamos com o conceito de oralidade. Isso se deve à dificuldade que o homem contemporâneo tem de vislumbrar uma sociedade àgrafa ou como denominou Ong (1998) oralidade primitiva.

O modo como atualmente lidamos com a oralidade é diferente daquele com o qual nossos ancestrais lidavam. "Nossa oralidade não possui mais o mesmo regime dos nossos antepassados. Viviam eles no grande silêncio milenar, em que a voz ressoava como sobre uma matéria" (Zumthor, 2010, p. 26). A oralidade midiaticizada é a que compõe boa parte da realidade atual. Produzida intencionalmente em meio a inúmeras linguagens: sons, imagens e texto, ela é preterida como "evolução" da voz.

Com a criação do rádio, da televisão, a oralidade alcançou altos níveis de propagação. Antigamente, de acordo com Zumthor (2010, p. 28), “em nossos campos, nos subúrbios de nossas cidades, assistíamos juntos, ritualmente, à televisão do boteco: hoje em dia todo mundo a tem em casa, perdeu-se tal comunidade”.

Isso sem falar atualmente da *internet* e dos aparelhos celulares que ganharam o espaço que antes era somente do rádio e da TV. Em todos esses recursos, a comunicação oral não se realiza em sua plenitude, pois o usuário é apenas uma figura abstrata, pensada no momento da criação da mensagem. Essas indagações servem para refletirmos sobre a nova função dessa oralidade, que busca suprir a necessidade de pertencimento do homem, simulando reduzir a distância entre ele e a sua comunidade. O que acontece em meio aos conteúdos diversos simultaneamente apresentados em um curto espaço de tempo.

Daí a relevância dos escritores contemporâneos observar as necessidades da sociedade atual e, principalmente, a desconstrução e a reconstrução de seus valores mediante as novas formas de linguagens.

No que compete à Literatura Oral, podemos concluir que ela completa sua função na medida que é representada oralmente. Assim, independente do registro, o conto, a fábula, a sátira, as cantigas, dentre outros, preservam em sua essência a necessidade da voz. Cascudo (2006, p. 22) também declara que

Com ou sem fixação tipográfica essa matéria pertence à Literatura Oral. Foi feita para o canto, para a declamação, para a leitura em voz alta. Serão depressa absorvidos nas águas da improvisação popular, assimilados na poética dos desafios, dos versos, nome vulgar da quadra nos sertões do Brasil.

A representação escrita é um meio indiscutível de preservação ao realinhar as fraturas da memória num discurso oral-escrito, indicando uma comunicação significativa que, convergida à oralidade, amplia as possibilidades de variação.

O processo de fixação de uma obra, que sobrevive graças a sua modificação no tempo, é considerado inadequado, quando estanca o que lhe é essencial: mudar.

De acordo com as colocações de Bricout (2000, p. 192): “Medimos também as dificuldades inerentes à transcrição do texto oral, que no exato momento em que procura fixar seu objeto para inscrevê-lo em alguma parte, e de forma durável, se arrisca a congelá-lo e aniquilá-lo”. Nessa lógica, a escrita comprometeria a movência da criação oral, entretanto, sua preservação defender-lhe-ia de um esquecimento. A memória, enquanto instrumento de conservação das narrativas orais, segundo Ong (1998, p. 24), seria, mesmo que de maneira infiel, privilegiada no registro escrito:

Felizmente, a cultura escrita - não obstante devore seus próprios antecedentes orais e, a menos que seja cuidadosamente monitorada, até mesmo destrua sua memória- é também adaptável. Ela pode também resgatar sua memória. Podemos usar a cultura escrita - pelo menos reconstruir essa consciência humana primitiva que não possuía nenhuma cultura escrita - pelo menos reconstruir essa consciência da melhor forma possível, embora imperfeita (nunca podemos nos esquecer o presente que nos é familiar demais para permitir que nossas mentes reconstituam qualquer passado em sua total integridade).

Concomitante à preservação na escrita, essas narrativas continuarão a ser transmitidas oralmente. O registro é a exposição de uma das inúmeras versões de uma estória criada coletivamente, e que continuarão a ser resguardadas também na memória popular. Compartilhando dessa posição, Cascudo (2006, p. 15), mesmo estranhando a referência escrita como origem, reforça a relevância da escrita e sua ampla possibilidade de difusão dos contos:

O tema segue contado pelo povo em página literária lida e citada pelos alfabetizados. Não é bem lógico indicar uma fonte impressa como origem duma estória popular. Creio mais num tema anterior que influencia as duas personalidades distintas. Certamente a fonte impressa suprirá as deficiências das falhas na transmissão oral. Ao lado do povo que conta as histórias de Trancoso e de Fadas, os livros mantêm em circulação os mesmos assuntos no público infantil sucessivamente renovados.

Nessa perspectiva, verificamos que o aspecto da renovação faz parte da trajetória das narrativas orais. Histórias sagradas de ritos antigos transformadas em

narrativas populares, que mais tarde serviram de base para a literatura infantil. Assim, são essas histórias que não sucumbem à passagem do tempo por representar o pensamento, os valores do homem de qualquer tempo. Seu registro possibilita a sua preservação, tendo em vista, o tempo atual em que a oralidade não mais carrega a significação de outrora. O registro é relevante quando verificamos, hoje, que não há mais a comunhão das estórias em torno de um contador, nas casas, nas comunidades. Tempo esse em que as novidades tecnológicas afastam o homem do coletivismo. Tempo de negação do conviver. Mesmo impressa, a narrativa oral subsiste no papel, aguardando em estado latente uma voz que renovará a sua condição.

1.2 O saber popular: ontem e hoje

A denominação de “contos folclóricos” para o *corpus* selecionado nos remete às possibilidades de definição desse adjetivo no decorrer do tempo. O saber popular sempre esteve relacionado com os costumes dos povos antigos que viviam em um sistema de coletividade, e que mantinham sua tradição por meio dos ensinamentos orais que eram passados de pai para filho, constituindo, assim, a chamada tradição. Vale aqui relembrar a definição do termo “folk-lore” que, segundo Cascudo (2012), foi criado pelo arqueólogo inglês William John Thoms (1803-1885) para denominar a chamada “sabedoria popular”. Entretanto, como o autor potiguar enfatiza, nem toda criação popular é considerada folclore, apontando aqui o tempo como condição singular para este feito: “somente o tempo, dando-lhe a pátina da autenticidade, a fará folclórica. A autenticidade é o resumo constante e sutil das colaborações anônimas e concorrentes para sua integração na psicologia coletiva nacional” (CASCUDO, 2012 p. 13).

Neste sentido, podemos analisar as características apontadas e a possível discordância aos textos atuais denominados folclóricos. Iniciamos com a antiguidade dos temas e a persistência das histórias que, mesmo partindo de uma tradição, faz da renovação a sua resistência maior: “Renovam constantemente o repertório

popular para uso diário. Vão ao folclore pelo lento processo seletivo das decantações instintivas” (CASCUDO, 2012, p. 15).

Bosi (1993, p.19) reforça as colocações do escritor potiguar, acrescentando o caráter de denúncia e a atemporalidade do folclore:

Enquanto há e enquanto houver um cotidiano popular e rústico, a tradição se re-apresenta e se reelabora, não como reprodução compulsiva do passado, mas como resposta às carências sofridas pelas comunidades. De novo o folclore lida com o aqui e o agora das necessidades vitais do povo: ele não é uma relíquia, nem, muito menos, peça de museu. A sua mumificação só ocorreria se e quando a vida popular cessasse de existir, substituída inteiramente pela racionalização burguesa. Caso contrário, a cultura popular sempre encontra meios de sobreviver e desempenhar um nítido papel de coesão social e moral.

Azevedo (2013, p. 34), em sua reflexão sobre essa questão, afirma:

[...] costumamos chamar de folclóricas aquelas manifestações populares, tradicionais e espontâneas, ritos, folias, cantos, danças, contos, lendas, costumes, crenças e técnicas praticadas e mantidas principalmente pelas populações rurais ao longo dos tempos.

Azevedo completa sua afirmação com a definição de Brandão (*apud* AZEVEDO, 2013, p. 34) sobre o Folclore: “Configura formas provisoriamente anônimas de criação: popular, coletivizada, persistente, tradicional e reproduzida através dos sistemas comunitários não eruditos de comunicação do saber”.

Fernandes (2003, p. 14) é outro estudioso que, refletindo sobre o tema, diz que pertence ao folclore “Todos os elementos culturais que constituem soluções usuais e costumeiramente admitidas e esperadas dos membros de uma sociedade, transmitidas de geração a geração”. É um conhecimento popular da vida prática e concreta, criado em razão das necessidades de um grupo, é um saber sustentado por meio da oralidade. Representa, de maneira geral, a sabedoria de uma classe marginalizada em contraste com o conhecimento erudito que se mantém por meio da escrita.

O folclore corresponde, então, a um conhecimento anônimo, criado por inúmeras vozes de diferentes tempos. É um ensinamento que perpassa o tempo carregando, por onde passa, contribuições aleatórias dos povos que bebem de sua fonte. Conforme Cascudo (2000, p. 400), o folclore

Não apenas conserva, depende e mantém os padrões imperturbáveis do entendimento e ação, mas remodela, refaz ou abandona elementos que se esvaziaram de motivos ou finalidades indispensáveis a determinadas sequências ou presença grupal.

O termo folclórico está vinculado ao tempo. Um fato só é considerado folclore, se ele vencer a prova de resistência do tempo, atestando sua identidade e necessidade perante os membros de uma comunidade. Esse conhecimento do povo sempre esteve relacionado com populações marginalizadas e, por esta razão, durante um certo tempo, permaneceu descrente perante às classes dominantes.

O fato folclórico sobrevive da necessidade de sua execução. Sua importância está na utilização prática de seus ensinamentos a um determinado grupo. Mas como as sociedades estão em constante processo de reestruturação, o ensinamento popular também sofre constantes mudanças para atender às necessidades dos novos grupos. Portanto, uma das características fundamentais para a sobrevivência da cultura do povo é a sua reelaboração. Nesse sentido, caracterizar o folclore como matéria fixa e acabada seria um sério equívoco, pois, de acordo com Ayala (2006, p.38),

Inserir-se nessa tradição é encarar as práticas culturais populares como sobrevivência, resquícios do passado no presente, o que torna muito difícil (se não impossível) seu enfoque como realidade social. Este enfoque se contrapõe ao anterior, pois exige entender o significado da cultura popular no presente.

Ou seja, os estudos folclóricos deveriam considerar a função do Folclore no contexto em que está inserido. Azevedo (2013, p.34) também critica essa visão equivocada do fato folclórico e contrapõe dizendo:

Crença estereotipada e ingênua, largamente difundida, de que essas manifestações são repetidas e mantidas exatamente da mesma forma século após século. Seu resultado: a visão de que o folclore e por tabela, a cultura popular tendem a ser estáticos e conservadores no pior sentido da palavra.

Bastide (1959, p. 9) já corroborava essa visão ao afirmar:

O folclore só é compreensível quando incorporado à vida da comunidade. É preciso substituir as descrições analíticas, com cheiro de museu, que destacam os fatos da realidade em que estão imersos e da qual recebem um sentido, por uma descrição sociológica que os situe no interior dos grupos.

No que se refere ao folclore brasileiro, Cascudo (2002, p. 10) declara: “Nós somos, em alta percentagem, uma continuidade com raras mutações”. Essa declaração se torna evidente quando consideramos a formação de nosso conhecimento popular. Para Bastide (1959), o nosso saber popular se pautou pela cultura popular do europeu, com um incipiente aproveitamento da cultura do índio e do negro.

A imposição de sua cultura fez com que o português atestasse o seu nível de dominação. Em contrapartida, reviu muitos de seus hábitos e costumes para se instalar numa nova terra com um clima diferente de sua terra natal, além de lidar com outros povos e suas peculiares formas de sobrevivência. Bastide (1959, p. 12) afirma que

O Brasil apresentava exatamente ao colonizador português um gênero de vida oposto ao que sustentava o folclore em seu país de origem. Homens isolados, perdidos em um país imenso, em face de uma natureza tropical, de constantes perigos, vivendo no meio de homens de cor, não formando comunidades permanentes, eis o quadro do Brasil do primeiro século.

A reestruturação dos costumes portugueses não foi nada fácil, quando consideramos as diferenças entre Portugal e o Brasil da época. Houve a necessidade de reelaboração de muitos dos costumes portugueses na nova terra

para a sua própria sobrevivência. Podemos, então, ressaltar que os processos de movência na cultura de um povo, quando esse se mescla a outros povos, solicitam-lhe uma nova forma de interação com o meio e com o outro. Bastide (1959, p. 48) confirma essa ideia ao dizer:

Estamos convencidos de que o caráter fluido do folclore brasileiro, cujas festas não são fixas e movem-se através do ano, variando de localização no tempo de um para outro século, não poderá ser interpretado a não ser se tomarmos por base a espécie de pânico que se apoderou do colonizador luso em face da inversão das estações, que transformava todos os seus hábitos.

O ambiente fértil para a propagação dos saberes populares seria o contexto rural que é o lugar onde o homem convive com a natureza e sua forma mais simples. A zona rural, todavia, seria sinônimo de atraso, se comparado à zona urbana. Isso por valorizar a vida da coletividade, por preservar a tradição, a qual parece estar sempre na contramão do novo, do desenvolvimento. Ayala (2006, p.18) explica que

O meio rural é considerado o local privilegiado do folclore, desde os primeiros estudos, devido à suposição de que o homem do campo seria mais conservador, tradicional, ingênuo, rude e inculto, atributos tidos por muitos como caracterizadores do folclore.

A constatação de que o ambiente rural seria propício à preservação da cultura popular ocorre em razão da liberdade de propagação que desde o início ela usufruiu neste contexto. Segundo Bastide (1959), por ser um ambiente afastado da zona urbana, não teve sua essência modificada pelo que chamou de “folclore inventado”, imposto pela Igreja e por ela propagado. Bastide (1959, p. 25) afirma:

O folclore inventado por missionários para fins de evangelização dos indígenas subsistiu por toda parte onde grupos sociais o tomaram a seu cargo, quer pequenas comunidades rurais de casas dispersas - quer grupos de profissionais nas cidades. Mas afastando-se cada vez mais, ante a falta de fiscalização eclesiástica, do projeto

primitivo, que devia forjar um tempo ritmado segundo as Escrituras e as lendas douradas.

No decorrer do tempo, entretanto, ocorreu o êxodo rural e as pessoas migraram para as regiões urbanas, carregando seu saber para os lugares de destino. Portanto, o folclore não pertence a uma região específica e nem tampouco é estático, ao contrário, resiste ao se renovar no tempo e espaço, modifica-se, atendendo às necessidades do grupo. Cascudo (2000, p. 401) diz que

É uma cultura mantida pela mentalidade do homem e não determinada pelo material manejado. O material é que será modelado, elevando-se a um motivo criador. Para que desapareça é preciso que sucumba a própria função.

Enquanto tiver função, o folclore continuará a existir. No contexto rural ou no urbano, observa-se a permanência de costumes, crenças e valores das pessoas como, por exemplo, estimular a convivência coletiva com familiares ou vizinhos. Bastide (1959, p. 46) argumenta que “o folclore é fruto da cooperação e necessita da vida em comunidade. É um complexo de gestos, em que cada grupo representa seu papel e que se completa na festa coletiva”.

Esta necessidade de cooperação se mescla ao que Azevedo (2013) denominou como “Solidariedade e Camaradagem”, comum no universo das classes populares e que se relaciona perfeitamente com a “moral ingênua”, definida por Jolles (1976).

Quando se aponta a necessidade de preservação do folclore, devemos nos assegurar do que de fato estamos tratando. O saber popular, por sua vez, mantém-se em razão da necessidade prática e cotidiana de sua comunidade. O que diverge da ideia de alguns pesquisadores que, segundo Brandão (1982, p. 103), entendem-no como “um emaranhado de pequenas unidades que se trata de descrever e classificar, de armazenar em museus, como fósseis testemunhas da beleza que ainda sabem fazer os miseráveis da terra”.

Nesse sentido, infelizmente, há os que creditam a preservação do

conhecimento popular aos materiais expostos em museus e ao chamado “povo” que, denominado como atrasado, não evolui. Lamentavelmente, o fato folclórico não é considerado aqui sob a ótica de quem o produz. Brandão (1982, p. 104) afirma que

É possível descrever fatos isolados do folclore sem enxergar o homem social que cria o folclore que se descreve. Mas é muito difícil compreender o sentido humano do folclore sem explicá-lo através do homem que o produz e de sua condição de vida.

Partindo do pressuposto de que para haver cultura popular deve haver povo e que esse é agente transformador e transformado da sociedade atual, os valores, as crenças e o conhecimento que ele carrega também se reestruturam em função das suas necessidades. Nesse sentido, o saber do povo é dinâmico e ativo. A esse respeito, Fernandes (2003, p. 25) conclui:

Portanto, sua concepção como sobrevivência, como anacronismo ou vestígio de um passado mais ou menos remoto, reflete o etnocentrismo ou outro preconceito do observador estranho à coletividade, que o leva a reputar como mortos ou em via de desaparecimento os modos de sentir, pensar e agir desta.

Desde a sua definição no século XIX, o termo folclore se ampliou, abarcando o mito, o rito, a celebração coletiva como procissões, danças, cantos e alimentos cerimoniais (BRANDÃO, 1982). Ele é associado à expressão “cultura popular” que apresenta uma problemática quando a contextualizamos na atualidade. A questão aqui vigora sobre os diferentes tipos de cultura, além da oficial e erudita. José Jorge de Carvalho (2000, p. 26), outro estudioso do folclore, diz:

Entendo que uma concepção substantiva e ortodoxa de folclore ou de cultura tradicional já não se sustenta, na medida em que o estudo da cultura popular, no momento presente, deve tomar em conta a articulação de diversos fatores sumamente complexos e dinâmicos [...] entre esses fatores encontram-se a produção cultural vinculada aos meios de comunicação de massa, o turismo, a migração interna.

Essa produção cultural corresponderia, segundo o autor, àquela denominada

pelos filósofos alemães, Theodor Adorno e Max Horkheimer, em 1942, de cultura de massa ou Indústria Cultural. É considerada cultura popular, mas se diferencia do saber fundamentado no berço do antigo, do anônimo e do tradicional.

Nessa perspectiva, a chamada cultura de massa seria aquela criada pelas classes dominantes, para o povo e não pelo povo. Conforme Carvalho (2000, p. 30) explica, poderia ser “uma nova versão do mito bíblico da queda: o que era puro, original, rebelde, pois a rebeldia é sinônimo da espontaneidade radical, se vende, se entrega, devido à ambição desmesurada do artista e à sedução implacável do mercado”. Já a cultura popular, digamos tradicional, estaria relacionada com a expressão do saber prático, criado, despretensiosamente, pelo povo. Segundo Brandão (1982, p. 57), são “Formas provisoriamente anônimas de criação: popular, coletivizada, persistente, tradicional e reproduzida através dos sistemas comunitários não eruditos de comunicação do saber”.

Cultura popular, então, diz respeito à cultura do povo. Mas será que de todo o povo ou de uma parcela dele, quando consideramos a divisão social e econômica que segrega os indivíduos? Esse saber empírico é vinculado a uma parcela da população que resgata e mantém seus valores e práticas cotidianas, que em sua maioria é desmerecida socialmente. Entretanto, seria inviável hoje relacionar esse conhecimento somente a um percentual da população. Mudanças como a migração da zona rural para a urbana, o desenvolvimento social e econômico do indivíduo, contribuem para a preservação e ressignificação de sua cultura e seus valores. Azevedo (2013, p. 24), sobre esse aspecto, afirma:

No Brasil, mesmo considerando os estratos sociais privilegiados, é fácil encontrar pessoas com educação formal estabelecida, nível universitário, poder econômico, estilo de vida inserido na modernidade, acesso às chamadas tecnologias de ponta, às informações e aos serviços e bens de consumo que, ao mesmo tempo, estejam profundamente identificadas com os paradigmas relacionados ao modo popular e “subalterno” de ver as coisas.

O termo “subalterno” é dirigido assim a uma equivocada ideia de algo aquém,

de qualidade duvidosa. Assim ainda é, injustamente, visto boa parte do saber popular, quando ele indica o conhecimento dos desconhecidos, invisíveis e excluídos socialmente. Outra consideração refere-se ao seu modo de propagação: a oralidade se coloca em confronto com a escrita, tida como a linguagem representativa da classe dominante. No que compete a essa transmissão, Brandão (1982, p. 45) diz que

O fato folclórico [...] se transmite de pessoa a pessoa, de grupo a grupo e de uma geração a outra, segundo os padrões típicos da reprodução popular do saber, ou seja, oralmente, por imitação direta e sem a organização de situações formais e eruditas de ensino-e-aprendizagem.

Conforme já afirmado nesta pesquisa, a oralidade em comunidades antigas tinha uma importante função. Como fonte de sabedoria, expressava os fragmentos de um saber construído pelo fio da memória dos sábios, dos mais experientes. A palavra dita tinha força, seja por meio do discurso de autoridades monárquicas, dos antigos xamãs, das velhas sábias, seja pelas expressões proferidas em ritos religiosos, como a evocação dos mitos na busca de uma conexão com o sagrado ou no plano fictício, representado pelas palavras mágicas pronunciadas por seres encantados nos contos. A palavra traz à tona o conhecimento adormecido na memória, presentificado na ação humana.

Mesmo com a posterior hegemonia da escrita e sua cultura erudita, a oralidade ainda persevera em sua função. Haja vista, até hoje, o domínio da retórica, que oradores utilizam tanto de forma positiva como negativa. Observa-se, por exemplo, na esfera política, os discursos de candidatos a cargos públicos elaborados para amealhar votos; no contexto midiático, a informação condicionada, muitas vezes, aos interesses de uma classe dominante; no campo da fé, o poder da oração, do clamor; no âmbito educacional, a mediação transformadora do professor.

Por meio da oralidade, o conhecimento popular se tornou coletivo e vivo, e seu emprego na vida social adequa-se às necessidades do indivíduo e de seu

tempo. Livre das imposições da tinta, a oralidade se sobressai pela vasta possibilidade de renovação e pela forma democrática de socializar o conhecimento. A escrita se desenvolve de modo limitado, tanto em espaço quanto em alcance público. Não se renova, já que se fixa no intuito ingênuo de ordenar as falhas da memória.

Apesar das diferenças entre as linguagens oral e escrita, elas coexistem dividindo o mesmo espaço e tempo. Azevedo (2013, p. 32) defende que “comparar a cultura oral e cultura letrada, imaginando-as como modelos interligados e não excludentes, pode ser uma ótima forma de compreender as duas”. A escrita segrega; a oralidade expande. A escrita sobrevive na teoria; a oralidade em sua prática. A escrita é o dispensar da memória; a oralidade o seu despertar. A escrita se concretiza no espaço limitado do papel; a oralidade, no instante único de sua presença.

Quando tratamos da cultura popular, o termo tradição está sempre presente. “Tradição” remete a algo intocado, imutável, que se fixou e se repete sem interação com o tempo. Folclore é tradição. Não é um saber congelado em exposições e museus, mas o conhecimento do passado reestruturado em processo ativo e dinâmico, a fim de atender às demandas do homem na atualidade.

Consideramos, então, que tradição é movimento. É dinâmica no tempo e espaço. Embora alguns discursos afirmem, segundo Brandão (1982, p. 37), “que quando se diz que o folclore tem a ver com as tradições populares, não raro se cai na armadilha de imaginá-lo como a pura sobrevivência intocada”. Segundo ainda esse autor, a chamada “tradição” popular está relacionada com a resistência dos indivíduos, diante da cultura produzida pela classe dominante. Essa cultura é caracterizada pelo que Brandão (1982, p. 42) chamou de “padrões de curta duração”, representados por produtos criados para suprir momentânea e superficialmente o vazio existencial do homem pós-moderno.

Muito embora consideremos que a cultura popular represente uma forma de resistência à cultura de massa, admitimos que essa última se origina daquela em

seu produto final. Ressaltamos, como exemplo, as canções sertanejas baseadas nas antigas modas de viola e que hoje, repaginadas, ganham ares de superprodução com o chamado “sertanejo universitário”.

As festas populares também são um exemplo. O antigo Entrudo, variação de festas profanas da Antiguidade, veio de Portugal para o Brasil no século XIX. Conforme Cascudo (2012), seria a denominação das festas carnavalescas que até então eram democraticamente populares. Consistiam em dias de festa nos quais se molhava com água os passantes das ruas e se utilizava máscaras semelhantes ao adereço utilizado em Veneza. Mais tarde, vieram os carros que, segundo o autor, satirizava a monarquia vigente. Hoje pouco do antigo Entrudo restou, senão pelo Carnaval de rua, pois da variação dessa festa popular, temos os luxuosos desfiles de escolas de samba na região sudeste do país, o som estridente de trios elétricos em Salvador e o famoso frevo de Olinda no nordeste. Isso sem falar nos bailes em clubes privados. Essa festa se realiza hoje com alto investimento de capital e, portanto, não abarca a todos os públicos como seu evento de origem. Com a variação do Entrudo, o saldo negativo da folia é a exclusão da população mais pobre das festas, a segregação das classes.

Outro exemplo de variação seriam as festas Juninas, derivadas de festas pagãs populares que foram, segundo Cascudo (2012, p. 26), trazidas da Península Ibérica ao Brasil, pelos portugueses. O festejo antes se caracterizava “pelas fogueiras votivas, danças de rodas, muita comida e bebida em oferenda aos Deuses da fertilidade, da propagação, da vitalidade vegetal”. De fogueiras usadas para espantar os maus espíritos e oferenda aos deuses da vegetação, aqui a festa se efetivou no calendário cristão já ressignificada como festa de São João. A tradição se mantém atualmente revigorada nas comunidades, em alguns casos ainda, com a denominação de festa Junina ou outra designação que aluda a esse folguedo. Sua preservação é consolidada em todo o país, mais vasta na região do nordeste do Brasil, talvez em razão da iminência agrária na região e, por isso, o resguardo da cultura popular.

Em relação ao saber popular, podemos afirmar ainda que sua preservação se deve às variantes do folclore que, no decorrer do tempo, se reinventa a fim de atender às demandas cotidianas do povo. Desse modo sobrevive, livre da denominação de algo estático, obsoleto e antigo. Azevedo (2013, p. 38) completa:

Ao contrário do que ocorre nos modelos marcados pela escrita e outros mecanismos de fixação, com o qual estamos habituados e condicionados, no geral, nem de longe as culturas populares costumam adotar um padrão único, definições unívocas, fórmulas fixas, métodos convencionados ou procedimentos repetidos exatamente da mesma forma.

Levando em conta que o produto cultural é um reflexo do homem em seu tempo, podemos afirmar que a cultura de massa, em sua criação artificial e instantânea, o seu curto período de duração e, enquanto um artificial instrumento de reflexão do homem, revela uma sociedade que está em profundo conflito com seu tempo. Cidadãos sobrevivendo às mazelas de um período extremamente imediatista e consumista, marcado pelas incertezas do futuro.

Com o surgimento da comunicação tecnológica, ampliaram-se as nossas possibilidades de contato com outro, entretanto, nunca estivemos tão sós. A vida virtual se apresenta mais atrativa ao homem do que o convívio real. Em *sites* de relacionamento, busca-se uma popularidade irracional onde contabilizamos nossas relações mediante o número de “amigos” virtuais e nossa popularidade pelas “curtidas” e “compartilhadas”.

Vivemos hoje um descompasso entre o que Rouanet (2013) chamou de tempo social, psicológico e da natureza. No tempo social, segundo o autor, presenciamos a rapidez e a obsolescência das informações, o aumento das tarefas diárias, um mundo de eternas novidades. Notamos que a banalização das relações humanas e a valorização imediatista da vivência em detrimento da experiência expõe as nossas percepções individuais do chamado “tempo psicológico”, num panorama em que o homem sente-se impotente na frustrada condição de acompanhar o ritmo frenético que impõe a realidade. E imperioso e liberto de toda

produção e conflito humano, segue o tempo da natureza marcado por um determinismo circular. Rouanet (2013, p. 357) confirma ao dizer:

O tempo da natureza é o que se enraíza na realidade objetiva, independentemente do psiquismo ou da vida social dos homens. Para os antigos, a própria noção de tempo tinha sua origem no movimento dos astros. As unidades básicas para medir o tempo - dia, ano, estações - tinham caráter astronômico, quer o tempo fosse visto como linear, quer como cíclico.

Entretanto, o homem contemporâneo nega esse movimento circular, supervalorizando o momento presente, descredenciando o passado, fundamentando sua existência no aqui e agora. Com essa postura diante da existência, ele rompe com o seu passado e se afasta da essência integrante da criação, que o submete como a tudo o que existe na natureza a um rito sequencial de nascimento, vida e morte. Movimento independente das imposições da vida social, a chamada Renovação periódica do mundo.

Vale a pena ressaltar que, em algumas regiões afastadas da zona urbana, coexistem os adeptos à vida que segue os passos do tempo da natureza. Os representantes desse segmento, em sua maioria, são indivíduos das classes populares com escassa escolaridade, mas que desenvolveram uma relação tão próxima à natureza, conhecendo-a e reconhecendo-se como parte do seu todo.

Para eles, o saber popular faz parte de suas ações cotidianas, são úteis e não meros objetos de lembrança de um passado remoto. Saberes que se renovam na necessidade do homem consciente do tempo cíclico da natureza. Dessa forma, se relacionam de modo semelhante às sociedades primitivas, para quem, segundo Paz (1984, p. 26), “O arquétipo temporal, o modelo do presente e do futuro é o passado”. O homem moderno desconsidera o cumprir dos ciclos, rompendo com o passado e imediatizando o futuro.

Parece necessário, então, revermos nossa relação com o tempo, desenvolvendo um olhar mais humilde diante de todas as experiências e conquistas de nossos antepassados. Perceber que a ruptura de conceitos, mesmo repaginada,

compõe ainda um processo cíclico, no qual nossa história se insere. Precisamos reconstruir as nossas relações e vínculos, desenvolver novamente a coletividade, sermos mais humanos. Parece valer ao homem atual conscientizar-se enquanto parte de um todo na criação e, desse modo, entender a própria pequenez diante de sua história.

No que compete a esta pesquisa, reafirmamos a relevância da preservação do saber popular em todas as suas formas de transmissão, como modo de resistência ao esquecimento de nossa construção mais humana, recusa de nossa alienação frente a um presente ausente de passado e sem esperança no futuro. Como um dos representantes da literatura de tradição oral, o conto popular estrutura-se de acordo com os processos de renovação da vida. Fruto da transmissão oral, ele carrega em sua essência, a movência tradicional da cultura popular. É sob essa ótica que o consideramos como elemento relevante na preservação dos saberes do povo.

1.3 O conto popular e seus desdobramentos

Numa época em que todos questionam o alcance e, até mesmo, a legitimidade dos estudos literários, o conto apresenta realmente um aspecto reconfortante: nos limites dos domínios da escrita e da voz, ele parece atestar-lhes continuidade e homogeneidade (Zumthor, 2010, p. 545).

O gênero conto é um dos mais antigos e conhecidos entre as estruturas literárias, sejam elas orais ou escritas. Mesmo antes da divulgação de “Mamãe Ganso” de Perrault, no século XVII, e da posterior denominação “Kinder-und Hausmarchen (Contos para crianças e Famílias)” dada pelos irmãos Grimm no século XVIII, a estrutura do conto já aparecia como meio de transmissão de ensinamentos. Giardinelli (1994, p. 16) afirma que

Noutras culturas, sobre as quais temos enorme ignorância, também prosperou este gênero em forma de fábulas, de ensinamentos, de

lições de vida ou de entretenimentos exemplares. Antes mesmo da Era cristã, na China, na Índia, na Pérsia, criou - se uma tradição contística formidável. Com fins religiosos, morais, pedagógicos, pagandísticos, o conto sempre esteve “a serviço”, no sentido de que originalmente o prazer estético parecia não ser - e não era - sua razão de ser.

Sua elaboração se deu no tear dos fios da memória dos antigos, que eram experientes na arte de viver e aprender. Indiscutivelmente, eram detentores dos saberes populares. Eram velhos que, ao redor das fogueiras, e mulheres sábias que ao cair da noite, contavam histórias para os membros da família. Merege (2010, p. 17) confirma essa afirmação ao dizer: “Apesar das inúmeras variantes que a cena pode admitir, provavelmente foi assim, com uma anciã, uma família atenta e um fogo acolhedor, que surgiram as primeiras histórias da tradição oral”.

Quanto a sua conceituação concreta, atestamos que se trata de um gênero que se define por meio de suas características estruturais e pelas inúmeras possibilidades de temas tratados. Strauss (*apud* Bricout, 2000, p. 192) declara, entretanto, que “O conto só se define pelo conjunto de suas variantes”.

A definição do gênero se complementa no discurso de especialistas. Para Jolles (1976), o conto se define pela forma simples de sua elaboração. Oriundo da *poesia natural*, o conto seria a representação pura das narrativas do povo e de seus ensinamentos, preservada na memória coletiva. Ainda de acordo com Jolles (1976, p. 199), dentre as principais características do gênero estaria a “disposição mental do conto popular”, a qual especifica que tudo deve acontecer no universo conforme as nossas expectativas. A presença dos seres maravilhosos nessas narrativas é outro aspecto apontado por esse autor, além da indeterminação do espaço e do tempo.

No que tange às fontes primárias do conto e sua forma de difusão, vale ressaltar a tarefa árdua de pesquisadores em precisar o local e o momento exato de seu aparecimento, principalmente se levarmos em consideração a variação como marca desse gênero.

A função do gênero se expande para além de ensinamentos morais no

discurso de Cascudo (2001, p. 12): “O conto popular revela informação histórica, etnográfica, sociológica, jurídica, social. É um documento vivo, denunciando costumes, ideias, mentalidades, decisões e julgamentos”.

Bosi (1993, p.18), na introdução do livro de XIDIEH, contribui com essa ideia ao ressaltar que o discurso da literatura oral é amplo em suas necessidades: “A literatura oral nunca é gratuita como pode ser a literatura culta. Ela tem uma função, ou mais de uma: preserva as crenças, os valores, os comportamentos dos grupos rústicos que a produziram.”

Sendo um fiel representante da literatura oral, o conto popular apresenta as características do gênero: anonimato de seus autores, antiguidade dos temas, persistência das histórias e oralidade. Cascudo (2001, p. 13) sintetiza ao dizer:

É preciso que o motivo, fato, ato, ação seja antigo na memória do povo, anônimo em sua autoria, divulgado em seu conhecimento e persistente nos repertórios orais. Que seja omissos nos nomes próprios, localizações geográficas e datas fixadoras do caso no tempo.

A partir do século XVIII, surgiram estudos relevantes que contribuíram com a organização estrutural do gênero conto. Os irmãos Grimm foram alguns dos nomes que favoreceram esse processo. Por meio da recolha de contos populares, esses folcloristas alemães, que pretendiam realizar estudos linguísticos, viram-se diante de um material rico em conhecimento da cultura popular. Coelho (2012, p. 107) afirma que

Jacob e Wilhelm Grimm acabam por intuir que toda aquela massa de contos populares, sagas, contos maravilhosos, lendas, continham tal riqueza de invenção e imaginário que necessariamente teria resultado de uma imensa e complexa criação coletiva. E seguindo essa intuição, abrem caminho para a descoberta do folclore como genuína criação popular que partiu de fontes comuns.

Defensores da chamada poesia natural, os Grimm primavam pela fixação das histórias tal qual as ouviam, diferente de seu contemporâneo Arnim que, no

processo de elaboração do conto, modificava parte de sua composição a fim de atualizá-lo à época. Diante deste impasse, Jolles (1976) aponta para a diferença entre poesia natural e poesia artística, assim como para as prováveis consequências do encontro de ambas. Atualizando-as como formas simples e formas artísticas, o autor analisa a estrutura do conto e das novelas toscanas, particularizando a primeira como forma simples por ser representação de uma criação popular coletiva; a segunda, como artística, por representar a elaboração individual de um autor. Outra relevante colocação de Jolles (1976, p.194) diz respeito às atualizações deste gênero:

Sempre que uma Forma Simples é atualizada, ela avança numa direção que pode levá-la até a fixação definitiva que se observa, finalmente, na Forma Artística; sempre que envereda por este caminho, ganha em solidez, peculiaridade e unicidade, mas perde, por conseguinte, grande parte da sua mobilidade, generalidade e pluralidade.

Percebemos ainda a crítica às modificações do conto em seu encontro com as formas artísticas quando Jolles (1976, p.191) enfatiza: “Podemos apenas dizer aqui que, em tal caso, a Forma Simples rejeita semelhante espécie de acasalamento, opõem-se a que a modelem nesse sentido e pretende manter-se ela própria”.

Essas denominações estão calcadas nas classificações dos pesquisadores da escola finlandesa *Aarne – Thompson* que, no início do século XX, resultou na união de dois estudos de classificação dos contos populares. Classificação baseada nos motivos da narrativa que foi, posteriormente, criticada pelo folclorista russo Propp (1983) quando se propôs a pesquisar a morfologia do conto e a reclassificá-lo de acordo com a função de cada personagem na narrativa. Num total de trinta e uma funções, a classificação proposta por Propp é definida pela ação das personagens. Em seu levantamento de mais de quatrocentos contos, o etnólogo conclui que, nessas narrativas, há elementos variáveis e invariáveis. Propp (1983, p. 59) revela: “no estudo do conto, a questão de saber o que fazem as personagens é a única que

importa; quem faz qualquer coisa e como o faz são questões acessórias”. A seguir, expomos sequência estrutural do conto.

1. Afastamento: uma personagem se desloca de um local familiar, seguro¹.
2. Interdição: existe algo que a personagem não deve fazer um aviso, uma intimação. Não cumprir pode levar a uma pena ou castigo.
3. Transgressão: a personagem desobedece.
4. Interrogação: aparece uma antagonista, um agressor surge procurando encontrar meios para atacar a personagem – geralmente perguntando à própria vítima.
5. Informação: a personagem informa o agressor sobre quem ela é, entregando assim também os meios pelos quais a antagonista procurará atacá-la.
6. Engano: o agressor tenta enganar a vítima.
7. Cumplicidade: de forma inocente, a personagem se deixa engrupir pelo agressor.
8. Dano/vilania: surge o problema, o cerne da narrativa.
9. Mediação: entra em cena o herói para corrigir o dano.
10. Início da ação contrário: o herói aceita ir contra o agressor.
11. Partida: o herói sai de seu lar para cumprir sua missão.
12. Função do doador: surge uma personagem, na forma de doador, o qual ajudará o herói de alguma maneira. Para isso, o herói precisa passar por uma prova.
13. Reação do herói: o herói supera a prova e é ajudado pelo doador.
14. Recepção do objeto mágico: não precisa ser um objeto mágico, mas também um conselho. É o prêmio da prova superada.
15. Deslocamento: o herói se dirige para o local do conflito.
16. Luta: o herói se atraca ao agressor.
17. Marca: durante a luta, o agressor deixa uma marca no herói.
18. Vitória: o bem vence o mal.
19. Reparação: o dano é corrigido.
20. Volta: o herói retorna para casa.
21. Perseguição: o herói é perseguido pelo agressor ou seu ajudante.
22. Socorro: o herói se salva ou é salvo por outrem.
23. Chegada incógnita: o herói retorna sem se identificar.
24. Pretensões falsas: alguém se faz passar pelo herói.
25. Tarefa difícil: o herói precisa cumprir uma prova que mostre que ele realmente é quem diz ser.
26. Tarefa cumprida: o herói supera a prova.
27. Reconhecimento: o herói é identificado – às vezes, graças à marca deixada pelo agressor.
28. Desmascaramento: o pretense herói é desmascarado.

¹ COELHO, Nelly Novaes. *O Conto de Fadas: Símbolos, Mitos, Arquétipos*. 4. ed. São Paulo: Paulinas, 2012.

29. Transfiguração: o herói é encoberto por uma aura que o muda fisicamente.
30. Punição: o agressor, seus ajudantes e/ou o pretense herói são punidos.
31. Casamento: o herói se casa, geralmente com a personagem envolvida no dano.

Propp (1983) diz ainda que nem todos os contos apresentam todas as funções. No Brasil, tomando como base uma divisão que atende aos motivos, Cascudo (2000, p.304) sistematiza os contos populares do seguinte modo:

- 1- Contos de encantamento: caracteriza-os o elemento sobrenatural, miraculoso;
- 2- Contos morais: há sempre a intenção doutrinária;
- 3- Contos de animais: Fábulas;
- 4- Contos religiosos: presença ou interferência divina. Não se localiza como a Lenda;
- 5- Contos etiológicos: explicam a origem de um aspecto, forma ou hábito;
- 6- Demônio Logrado: ciclo em que o Diabo é sempre vencido pela astúcia humana;
- 7- Contos de Adivinhação: a vitória do herói depende da solução de uma adivinhação;
- 8- Natureza Denunciante: o ato criminoso é revelado;
- 9- Contos Acumulativos: contos em que os episódios são sucessivamente encadeados.
- 10- Ciclo da morte: intervém a morte, aliada ou inimiga, inevitavelmente vencedora;
- 11- Facécias: Anedotas;
- 12- Tradição: mantém persistente citação nas narrativas populares.

Diante das possibilidades de definição, ressaltamos a variação, a movência das narrativas orais, como fator principal da discussão sobre a classificação do conto popular. No que compete o desdobramento do conto, a disseminação da literatura infantil foi determinante para a manutenção de seus aspectos. A identificação entre o popular e o infantil teria ocorrido, segundo Coelho (2000, p. 41), em razão de uma consciência primária:

No povo [...] e na criança, o conhecimento da realidade se dá através do sensível, do emotivo, da intuição... e não através do racional ou

da inteligência intelectual [...] em ambos predomina o pensamento mágico, com sua lógica própria. Daí que o popular e o infantil se sintam atraídos pelas mesmas realidades.

Vale ressaltar que nem toda a literatura infantil preservou o substrato das narrativas primitivas, pois a função moral e didática estava incutida nas obras desse segmento. Silva (2013, p. 79) sintetiza:

Não havia mais espaço para encantamentos, riso e folguedos narrativos; tudo isso foi posto de lado e a seriedade dos livros, das gravuras e das histórias também vestem a farda, como os pequenos vestidos de marinheiros ou uniformizados de soldadinhos.

Na construção da literatura oral no Brasil há contribuição dos três povos: do indígena, do africano e do predomínio europeu. Nesse panorama, os povos subjugados viviam isolados das exigências da metrópole e, entre si, preservavam seus cantos, suas danças e suas histórias.

Muitos escritores contribuíram, tanto para os estudos sobre a cultura popular, quanto para a disseminação da literatura infantil. No âmbito dos estudos sobre o folclore, destacam-se Silvio Romero e Câmara Cascudo. Na literatura infantil, Figueiredo Pimentel é considerado, segundo Merege (2010), um dos fundadores da literatura infantil brasileira. Com um trabalho significativo na década de 1920, Monteiro Lobato se consolida com um dos maiores nomes da literatura infantil, em razão do seu processo de criação. Silva (2013, p. 81) afirma que

Monteiro Lobato foi o primeiro autor de literatura para crianças a mergulhar no universo da cultura popular do Brasil [...] e produzir uma literatura imaginosa, fantasiosa, misteriosa que derrubava os limites entre o real e o imaginário [...] as narrativas de Lobato parecem desejar apagar o traço literário e se afastar do tom moralizante, a fim de utilizar uma linguagem mais próxima da oralidade, da narrativa popular fundante, do tom popularesco dos contares do povo.

Neste sentido, Lobato é o precursor na preservação dos aspectos da literatura popular na literatura infantil. Semelhante a ele, Azevedo produz seus recontos,

conservando os traços das narrativas orais, por meio de uma linguagem atualizada. Mediante a essas colocações, inferimos que há uma linha tênue que separa a literatura oral da literatura infantil. Uma vez que as narrativas para as crianças foram estruturadas nos substratos da literatura popular, caracterizadas pela moral ingênua, pela presença do maravilhoso e pelo final feliz.

CAPÍTULO II – Ricardo Azevedo: folclorista contemporâneo

2.1 A formação de um contador de histórias

Ricardo Azevedo é escritor, ilustrador e pesquisador, mas acima de tudo é um contador de histórias. Parte significativa de sua obra, relacionada com o universo infanto-juvenil, volta-se para a reconstrução de narrativas orais, resultado de um mergulho do autor no universo da cultura popular.

Com uma infância marcada pelas brincadeiras populares e pela literatura oral, Azevedo adquiriu gosto pelo saberes do povo. Nas aulas de redação na escola, desenvolveu interesse pela escrita. Escreveu seu primeiro livro aos 17 anos, e mais tarde o publicou com o título “O homem do sótão”.

Formado em Comunicação Visual pela FAAP, trabalhou como publicitário. Essa experiência garantiu-lhe habilidade com a escrita e a imagem. Na década de 80, inicia sua carreira de escritor com a publicação da obra *O peixe que podia cantar* (1980). Na década seguinte, para ampliar seu conhecimento sobre cultura popular, desenvolve pesquisa sobre o assunto, como sua dissertação de mestrado intitulada *Como o Ar não tem cor, se o céu é azul?*, em que investiga vestígios das narrativas míticas e da cultura oral na literatura infantil. Desde então, intensifica a sua produção em relação ao universo infanto-juvenil, abrangendo títulos em verso e prosa.

Parte de sua produção literária tem tradução, em países da Europa e América do Sul. Vários desses trabalhos ganharam prêmios. O mais recente está relacionado com a obra *Caderno veloz de anotação, poemas e desenhos* (2015), considerado o melhor livro de poesia juvenil, recebendo o selo de altamente recomendável, conferido pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. Outras três produções do autor também foram contempladas com esse selo, *O livro das casas* (2015), *O moço que carregava o morto nas costas* (2015), *Zé Pedro e seus dois amores e outras histórias*. Premiações mais antigas comprovam a qualidade do trabalho do escritor. No que se refere ao *corpus* escolhido para esta pesquisa, Silvestre (2000,

p. 300) afirma:

Em dois anos consecutivos, 2003 e 2004, recebeu Prêmio Jabuti e Menção Honrosa para os livros *No meio da noite escura tem um pé de maravilha!* (2002), na Câmara Brasileira do Livro, na Bienal do Livro do Rio de Janeiro e para o livro *Contos de enganar a morte* (2003), na Câmara Brasileira do Livro.

Como resultado de suas frequentes pesquisas sobre cultura popular, o autor apresenta sua tese de Doutorado, *Abençoado e danado do samba*, na qual discute a presença do discurso popular nas letras de samba.

A singularidade da obra literária de Azevedo reside no modo como ressignifica os textos da literatura oral para a atualidade, preservando sua essência, mas buscando atender às necessidades contemporâneas. Com uma linguagem que prima pela oralidade, que apresenta figuras de linguagem e expõe ditos populares, o autor reapresenta conflitos atemporais à experiência humana. Azevedo (2014, p. 43), na entrevista concedida à Gilka Girardello, ressalta a importância da oralidade nos textos afirmando:

Creio que a maior proximidade com os recursos da oralidade pode fazer com que o escritor escreva, mais ou menos, como se estivesse falando num contato face-a-face, o que pressupõe que o leitor lerá, mais ou menos, como se estivesse escutando alguém falando à sua frente.

Em suas pesquisas, Azevedo critica o modo como a literatura é abordada nas escolas. Propõe que a literatura oral seja efetivamente utilizada no ambiente escolar, que se ampliem os estudos em relação a ela, considerando, inclusive, a nossa própria formação humana. Ao refletir sobre os livros didáticos e em defesa da literatura, Azevedo (2003, p. 4) afirma:

Livros didáticos são essenciais para a formação das pessoas, têm seu sentido e seu lugar, mas não formam leitores. É preciso que concomitantemente, haja acesso à leitura de ficção, ao discurso poético, à leitura prazerosa e emotiva. É necessário que alguém

chore, sonhe, dê risada, fique emocionado, fique identificado, comungue, enfim, com o texto, para que ocorra a formação do leitor.

Complementa o autor afirmando que o desmerecimento dessa literatura ocorre em razão do preconceito social que assola nosso país e que, infelizmente, é reproduzido nas escolas, causando um descompasso entre a teoria e a vida prática. Em suas palavras:

Nosso país é profundamente impregnado por uma fragmentada, assistemática, informal e heterodoxa, embora vivíssima e influente, cultura popular. Paradoxalmente, quando crianças filhas de pais analfabetos – ou mesmo quando adultos analfabetos – matriculam-se na escola, veem-se imediatamente obrigadas a enfrentar o discurso da cultura oficial, o referido “saber sistemático, erudito, da classe dominante”, marcado, como sabemos, pelo individualismo, pela secularização, pelo pensamento abstrato, crítico e analítico, pela informação e pela objetividade. Segundo tal discurso, só assim a “realidade” e a própria “verdade” seriam acessíveis. Fora disso, é o que se infere, tudo seria atraso, ignorância, incompetência e subdesenvolvimento, que precisariam ser debelados o quanto antes (AZEVEDO, 2007, p.2).

Combatendo de modo veemente essa posição, Azevedo faz de sua produção, voltada à pesquisa e à literatura de cunho popular, instrumento para corroborar a relevância da cultura popular enquanto construção de nossa condição humana e que, por tratar de temas universais e atemporais, não perece.

Caroline de Cassia Nascimento (2009, p. 25), ao realizar um estudo sobre a obra do autor, confirma sua posição ao afirmar:

Os contos populares recontados por Azevedo apresentam os mais variados sentimentos da vida humana, sentimentos esses que nem sempre são entendidos pela lógica racional: a paixão, o prazer, a curiosidade, a deslealdade, a justiça, o prazer, as amizades, a honestidade. Azevedo, em seus contos, procura incansavelmente mostrar a seus leitores o quanto é importante ser feliz, não importando o quanto se lute ou se a espera é longa.

Se afirma, por um lado, que a cultura popular opera a nossa condição

humana, por outro, Azevedo frisa, em seu trabalho, que “escreve como quem fala”. Nota-se, em seu processo de reestruturação das narrativas orais, que ele elabora um contar que remete ao que Zumthor (1983, p.35) nominou “índices de oralidade”, ou seja:

Por “índice de oralidade” entendo tudo o que, no interior de um texto, informa sobre a intervenção da voz humana em sua publicação quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos.

As narrativas de Azevedo reafirmam Zumthor, uma vez que personagens são, quanto à função, elaboradas de acordo com as estruturas do conto oral; o desfecho é fundamentado por uma moral ingênua, e a linguagem ressalta as expressões cotidianas, os ditos populares e as figuras de linguagem, aludindo à cultura e à crença do povo.

Outro aspecto peculiar em sua produção diz respeito ao seu trabalho com as ilustrações que remetem à técnica de xilogravura, potencializando a leitura da obra na interação das linguagens verbal e visual. Além disso, fixa uma espécie de marca autoral de Azevedo. A respeito da relação texto e imagem, Azevedo (2014, p. 55), ainda na entrevista concedida a Girardello, comenta:

Se a gente considerar que o texto seja o referente da imagem - e no meu caso na maioria das vezes é - creio que a relação entre a imagem e o texto deva ser construída não mecanicamente por meio da lógica, mas por analogia. Pelo menos é assim que tento trabalhar. Com relação às imagens que utilizo quando ilustro, por exemplo, um conto popular, ocorre exatamente a mesma coisa com um diferencial: tento criá-las tendo como substrato a iconografia popular, particularmente a xilogravura.

Nascimento (2009, p. 29), referindo-se ao trabalho com as imagens em Azevedo, afirma:

As ilustrações presentes nas obras de Azevedo são feitas por ele mesmo, permitindo assim ao leitor conhecer o projeto literário do

autor integralmente, vivenciar e ampliar a experiência literária e buscar novos horizontes de leitura. Azevedo trabalha suas ilustrações de acordo com os objetos relacionados ao enredo das histórias: garrafas, passarinhos, folhas, sapatos, relógios, cubos, chaves, malas, copos, canetas, além de escrever vinhetas e legenda que contribuem para o entendimento do texto escrito e muitas vezes fazem parte do mesmo.

As ilustrações na obra do autor contextualizam a temática de seu texto, quer por meio da apresentação de partes que sugerem trechos da narrativa, quer por instigar e ampliar as possibilidades de leitura.

Dada a sua produção, consideramos que Ricardo Azevedo é um literato que contribui para a preservação da cultura popular, pois reestrutura as narrativas populares a partir da essência das estruturas orais, conservando a tradição popular.

2.2 Recorte crítico sobre a obra de Azevedo

A produção literária de Azevedo foi investigada em vários trabalhos acadêmicos. Dentre as principais temáticas analisadas, está a preservação da cultura popular na literatura infantil e suas ilustrações. A propósito de nossa pesquisa, recolhemos parte desse material a fim de revisitar o caminho percorrido pelos estudiosos, relacionando-o à discussão aqui sugerida.

Em 2005, na Universidade de Maringá, Penha de Souza Silvestre realiza um estudo sobre a obra do autor, intitulado *Entre traços e letras: um estudo introdutório sobre a produção literária de Ricardo Azevedo*, no qual analisa a recepção crítica da produção infanto-juvenil de Azevedo, ressaltando sua relevância no âmbito dessa literatura.

Para tanto, a pesquisadora trata da definição de literatura e sua função, sob a ótica da Estética da Recepção. Analisa as facetas de Azevedo como escritor, ilustrador e pesquisador. Quanto à composição da obra do escritor, Silvestre divide sua produção em “texto de cunho folclore, texto poético e, prosa infantil e juvenil” (2005, p. 72). Essa separação contribui com os estudos da obra do autor.

A recepção crítica da década de 80 até 2005, também compõe a pesquisa de Silvestre. Considerando o texto literário enquanto obra de arte, Silvestre (2005, p.122) ressalta que

A obra de arte desempenha um papel humanizador, principalmente, ao referir-se a temas relativos às questões humanas, essencialmente, aos sentimentos e às emoções do adolescente ou do adulto, como também a uma visão peculiar das diversas situações sociais e psicológicas experimentadas. Em outras palavras, o texto pode provocar no leitor reflexões sobre a existência humana, enfatizando com relevância uma visão particular da complexidade do mundo em que está inserido.

Nesse sentido, a autora compreende que a produção de Azevedo cumpre uma função humanizadora por discutir temas comuns a todos os homens, afirma:

Tais temas são de grande importância no âmbito particular e cotidiano do homem. Vale dizer que Ricardo Azevedo atualiza essas questões inerentes à vida. Os textos revelam valores psíquicos e sociais e estendem-se à elaboração de um sistema simbólico responsável por determinadas visões de mundo. Essas visões podem expressar a coletividade por representar aspectos da humanidade. Como ilustração, o conto “O príncipe encantado no reino da escuridão”, parte da obra *No meio da noite escura tem um pé de maravilha* (2002), trata-se de um conto de amor, sem preocupações relativas à moralidade e aborda problemas comuns do ser humano, como o ciúme, a inveja, o amor e a busca da felicidade (SILVESTRE, 2005, p.75).

Outro aspecto analisado por Silvestre diz respeito às ilustrações na obra do autor. Linguagem que amplia a percepção da temática abordada, pois, segundo a pesquisadora,

Nos textos de cunho folclórico, Azevedo explora e reproduz a xilogravura em preto e branco e vinhetas que lembram o folclore brasileiro. As ilustrações das obras que acompanham o estilo de cada texto, nesse gênero, são do próprio autor. O ilustrador permite ao leitor mergulhar no universo do imaginário popular, levando-o a descobrir a riqueza do nosso folclore. Os textos são marcados pela espontaneidade, pela simplicidade e pela musicalidade, cuja *forma simples* e popular é enriquecida com um tom envolvente que se

completa com a imagem visual. (SILVESTRE, 2005, p. 85)

Em 2006, pela Universidade de Passo Fundo, Dafne Berbigier Dino realiza sua investigação denominada *Num ninho de Mafagafos: Literatura Infantil de inspiração folclórica e a formação do leitor*. Ressalta a presença de elementos folclóricos na literatura infantil e a apropriação desses elementos pelo leitor em formação. O objeto da pesquisa são algumas narrativas de Angela Lago, Joel Rufino e Ricardo Azevedo.

Dino discute o surgimento da literatura infantil por meio de mutações da literatura folclórica. Esse processo de transformação ocorreu, segundo a autora, para atender a moral cristã e as necessidades pedagógicas. Quanto à criação dos contos orais, Dino (2006, p. 64) afirma:

No momento de elaboração desses contos, no âmbito da cultura popular, eles não eram endereçados às crianças em especial, mas, sim, surgiam do povo, para o povo, e, dessa forma, eram ricos em características angustiadas, desesperadas e perversas, próprias da vivência do camponês miserável da época feudal.

Ao analisar o termo “cultura popular”, a pesquisadora expõe a insuficiência dessa expressão frente às inúmeras possibilidades culturais do povo. Como forma de investigar os vestígios folclóricos nos textos escolhidos para o estudo, Dino pauta-se na estrutura do conto popular, na linguagem utilizada e na caracterização das personagens. Coincidentemente, os contos de Azevedo analisados em sua pesquisa são os mesmos de nossa investigação. A sustentação da análise apoia-se nas teorias de Vladimir Propp e André Jolles.

Em sua pesquisa, a estudiosa opta por não tratar da linguagem empregada nos contos. Tampouco apresenta variantes dos contos escolhidos, o que não desqualifica sua investigação. Em contrapartida, abre possibilidades para outros estudos, como o que estamos elaborando. Em entrevista realizada com o autor, Dino questiona as razões da utilização de elementos folclóricos em sua produção. Azevedo (2006 p. 155) responde:

Tenho tentado recuperar, dentro do possível e, no caso dos contos e adivinhas, através de versões criadas por mim, as formas literárias populares, ou seja, os contos de encantamento, quadras, trava-línguas, adivinhas, ditados etc. As pessoas, crianças e adultos, têm direito de ter acesso, mesmo que de forma parcial, a esse rico material. Fora isso, como escritor e desenhista, trabalhar a partir das fontes populares tem sido uma experiência fascinante e enriquecedora.

Em 2007, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Alessandra Fonseca de Moraes, em sua dissertação intitulada *Nos caracóis do livro infantil: entre a linguagem verbal e ilustrativa*, analisa o potencial artístico do livro infantil por meio da linguagem escrita e ilustrativa, pautando-se por conceitos como dialogismo e intertextualidade. Dentre os textos analisados, está a obra *Aviãozinho de Papel* (2004), de Ricardo Azevedo que, segundo a pesquisadora, apresenta traços intertextuais em sua composição ilustrativa. Pensando sobre intertextualidade, Moraes (2007, p. 61) reflete:

Inicialmente devemos lembrar que a própria construção de significado, que se dá no jogo de olhares entre texto e receptor já produz um ato intertextual, pois a ideia de uma pessoa se forma sobre a influência de inúmeras outras e do contexto-sócio cultural em que está inserida. Desta forma, por trás da interpretação do leitor de livros infantis não há somente uma “voz” do seu eu, mas sim uma voz de uma humanidade, e tais vozes produziram ecos que chegaram até nós. Assim temos a ideia de que é quase impossível se produzir algo novo, não há textos absolutamente originais.

E considerando as influências citadas, conclui que “tanto o autor, ilustrador quanto o leitor possuem olhares impregnados de outros olhares e são inevitavelmente influenciados pelo contexto sócio- político-cultural” (MORAIS, 2007, p. 61).

Ao tratar da relação entre linguagem escrita e linguagem visual no livro infantil, Moraes (2007, p. 62) analisa que “Quanto mais ampla e profundamente se aplicar no livro infantil o procedimento da hibridização, com várias linguagens, e não apenas uma, tanto mais rica se torna a própria obra que se transforma.” Como exemplo desse processo de valorização da linguagem híbrida, a autora pontua o

trabalho de Azevedo e suas possibilidades de interação, dizendo:

A forma como Ricardo Azevedo produz suas ilustrações reflete uma postura, diante da arte e do objeto artístico, que considera o leitor, de suas obras, não como um sujeito totalmente independente do texto, ou como sujeito preso às interpretações que ele, como artista, pretendeu quando criou a obra: essa postura está de acordo com uma forma de pensar que considera ser possível ao leitor, interagir com a obra artística não apenas pela soma de interpretantes, mas criando um novo objeto que terá sua forma final definida por essa interação e, ainda, pelas inferências externas e acontecimentos imprevistos (MORAIS, 2007, p. 111).

A pesquisa de Moraes torna-se relevante quanto à temática, por levantar questões sobre o incipiente trabalho com as ilustrações nos livros infantis por parte dos educadores, pois, segundo sua dedução, na formação desses profissionais, não há ênfase a uma “alfabetização visual”. Como consequência, ocorre a redução das possibilidades de leitura da obra em toda a sua magnitude. A pesquisadora cita Bosi e defende os trabalhos com a imagem, afirmando que

A educação para a imagem, principalmente para a imagem produzida pelo homem é fundamental. Até mesmo para favorecer uma cultura crítica problematizante e reflexiva. Para Bosi (1989, p.23) a maior parte de informações que o ser humano recebe vem de imagens. O homem e a mulher contemporâneos são quase que absolutamente visuais, a relação do olho com o cérebro é íntima, estrutural. O sistema nervoso central e os órgãos visuais externos estão ligados pelos nervos óticos de tal sorte que a estrutura celular da retina nada mais é que uma expansão diferenciada da estrutura celular do cérebro. (MORAIS, 2007, p.145)

Em 2009, pela Universidade Federal de Goiás, Caroline de Cássia Nascimento realizou um estudo intitulado *Ecos de vozes em rastros de letras: traços de oralidade nas obras infanto-juvenis de Ricardo Azevedo*. Propõe o estudo da literatura infanto-juvenil enquanto arte na obra do escritor. Quanto a crescente valorização dos textos de cunho folclórico, Nascimento (2009, p.33) reconhece que o trabalho de Azevedo contribui de modo significativo a esse processo:

Alguns livros de Azevedo são boas oportunidades para que os leitores descubram a riqueza do nosso folclore através de adivinhas, parlendas, trava-línguas, lendas e contos de origem popular, com personagens estereotipadas. O conhecimento desse folclore, já que este é a sabedoria do povo, é de extrema importância para que o leitor valorize essas histórias e reconheça que elas fazem parte da formação da nossa sociedade.

A estudiosa defende a formação do leitor nas séries iniciais, ressaltando que a leitura deve ser um ato prazeroso, sem as exigências de apreensão de um conteúdo, além da necessidade de valorizar o conhecimento prévio do aluno:

É preciso considerar que a criança já é um “bom” leitor do mundo, pois desde muito nova começa a observar e a dar significado aos seres, objetos e situações que a rodeiam. Ela é, pois, um ser ativo, que atribui significado ao mundo e a si mesmo. Ela posteriormente utilizará estas mesmas estratégias de buscar de sentido para compreender o mundo letrado (NASCIMENTO, 2009, p. 20).

No âmbito econômico, Nascimento considera as dificuldades na aquisição de livro pela população carente. Todavia, a pesquisadora critica a forma como alguns educadores tratam do material disponibilizado nas escolas:

Ainda há alguns desafios a serem enfrentados, como os problemas financeiros, pois os produtos do mercado editorial de qualidade ainda se encontram um tanto quanto inacessível à realidade da maioria dos brasileiros. Porém, as escolas que possibilitam ao professor satisfatórias condições de trabalho com a leitura têm grandes chances de formar bons leitores, já que nelas existem projetos que incentivam a leitura dos mais variados textos literários, oferecendo bons livros aos alunos. Cabe aos professores não deixarem os livros trancafiados em armários ou em salas de direção e coordenação (NASCIMENTO, 2009, p. 21).

Consideramos os estudos de Nascimento relevantes, na medida que traz à tona a discussão sobre a formação do leitor nas séries iniciais, enfatizando que nesse processo se deve levar em conta a prévia leitura de mundo do aluno. Outra reflexão do trabalho, diz respeito à forma inadequada de utilização de materiais paradidáticos nas escolas, por parte dos professores. Situação que, segundo a pesquisadora, seria consequência da deficiente formação desses profissionais.

Apesar da inconsistência na apresentação de traços da oralidade no *corpus* escolhido, Nascimento sugere meios de se trabalhar com ele, ressaltando a produção de Azevedo no âmbito na literatura de cunho folclórico:

As obras de Ricardo Azevedo, assim como de vários autores da Literatura Infanto-Juvenil brasileira, proporcionam ao professor um meio de interação social, vez que abordam temas corriqueiros, dando ênfase aos temas relacionados ao folclore brasileiro nas diversas regiões do país (NASCIMENTO, 2009, p.54).

Em 2013, pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Valdir Moreira da Silva, analisa a obra de Ricardo Azevedo em sua dissertação de mestrado, intitulada *No céu da boca das gentes tem estrelas e maravilhas* atualização e permanência das narrativas populares nos Contos de enganar a morte. Nesse trabalho, o autor analisa possíveis elementos da cultura popular e as formas de apresentação da morte, nos contos da obra *Contos de enganar a morte* (2004), de Azevedo. Como um dos aspectos da cultura popular contidas nos contos orais, Silva enfatiza a Cosmovisão do homem primitivo, referente à renovação periódica do mundo. Traço fundamental de sua pesquisa para discutir o tema da morte enquanto parte do ciclo natural. A renovação, enquanto parte do ciclo natural das narrativas populares, é reconhecida nos recontos de Azevedo. Segundo Silva (2013, p. 93),

Nessas narrativas, o tema, os personagens, a linguagem e os recursos ficcionais confirmam a preferência do autor por valorizar o caráter estético da literatura, tendo como ponto elementar a atualização de aspectos e elementos próprios das narrativas populares de tradição oral, o que auxilia no processo de permanência dessas narrativas pelo viés da literatura escrita na contemporaneidade.

Silva (2013, p.146) ressalta que a permanência dessas narrativas está vinculada à “lucidez e desvelo de criadores de ficção como Ricardo Azevedo que vem recontando as histórias ancestrais, registrando-as, mantendo viva a estética, a magia e o caráter lúdico dos contos populares”. A investigação de Silva soma-se as

demais pesquisas realizadas por enfatizar a atualização e permanência das narrativas orais permeada pelo tema da morte no *corpus* escolhido. Seus estudos dialogam com a nossa análise na medida que discute os substratos da literatura popular em produções de cunho folclórico de Azevedo, entretanto, em *corpus* diferentes.

Considerando as propostas dos estudos realizados, confirmamos que a obra de Azevedo apresenta-se como um consistente material de pesquisa, seja pela linguagem escrita que prima pela dinâmica oral, seja pela linguagem ilustrativa. A forma de preservação dos contos populares é um dos principais focos de sua produção, tamanha são as possibilidades de atualização desse gênero. Essa atualização introduz a outra discussão: a questão da autoria.

2.3 Anonimato e Autoria

Partindo do pressuposto de que o autor contribui com a preservação do universo popular, o que podemos considerar como preservação no processo reelaborativo dos contos de Azevedo? Como se configura a questão de autoria para esse autor?

Azevedo afirma que o procedimento de recolha do material folclórico, ocorre, majoritariamente, por meio de referências bibliográficas. Sendo assim, as histórias que reconta já passaram do processo oral para o escrito e sofreram interferências peculiares nessa transformação. Seu registro atualizado envolve nova “mutação” de narrativas anteriores. Zumthor (2010, p. 39) explica que

Cada vez que, em uma de suas partes, a comunicação poética passa de um registro a outro, aí se produz uma mutação que é radical, mas raramente perceptível no nível linguístico. [...] a mutação permanece virtual, escondida no texto como uma riqueza tanto mais maravilhosa porque irrealizada. Assim são esses textos lidos com os olhos, sentimos intensamente que uma voz vibrava originariamente em sua escritura e que eles exigem ser pronunciados.

A concepção de mutação em Zumthor remete a outra que é bastante cara a sua proposta teórica, ou seja, a de movência, que significa “criação contínua de uma obra” (ZUMTHOR, 1993, p. 145). A movência norteia a literatura oral. Por meio desse processo de recriação, as narrativas populares sobreviveram até os dias de hoje, ou na forma oral, ou na escrita. Enquanto fruto do universo popular, o conto é vivo e dinâmico, não se submete às imposições de estagnação da escrita, embora faça dela uma forma particular de sua propagação.

Ao particularizar-se, todavia, a forma oral silencia-se, e seu registro segmenta um discurso que passa a ser referenciado pelo nome do autor. A oralidade, entretanto, alcança espaços inimagináveis e mesmo em comunidades onde o domínio da escrita ainda é escasso, as narrativas populares estão em pleno processo de atualização. Em contrapartida, a fixação dos contos estaria vinculada ao seu perecimento, se não fosse o seu despertar por meio da voz. A essa afirmação, pondera Zumthor (1993, p. 154):

A fixação pela e na escrita de uma tradição que foi oral não põe necessariamente fim a esta, nem a marginaliza de uma vez. Uma simbiose pode instaurar-se, ao menos certa harmonia: o oral se escreve, o escrito se quer uma imagem do oral; de todo o modo, faz-se referência à autoridade da voz.

Autoridade que se sobressai na produção dos recontos de Azevedo, uma vez que ele ressignifica as narrativas orais primando por uma linguagem que, mesmo registrada, não sucumbe à necessidade da voz. Por meio da enunciação, proporciona um diálogo vital em que a linguagem escrita promove a existência da linguagem oral.

Esses apontamentos trazem à baila a discussão sobre a questão da autoria. Foucault (2002, p. 48) expõe que a primazia da autoria afirmou-se “na medida em que o autor tornou-se passível de ser punido, isto é, na medida em que os discursos não eram, na sua origem um produto, uma coisa, um bem.” Anteriormente a isso, diz que “textos que hoje chamaríamos literários (narrativas, contos, epopeias, tragédias,

comédias) eram recebidos, postos em circulação e valorizados sem que se pusesse a questão da autoria.”

Nesse sentido, a autoria do texto oral era secundária e sua reprodução estava resguardada ao anonimato. Enquanto construção coletiva, esses textos se reconstroem no decorrer do tempo, atualizados pela voz que o recita, preservando sua essência pela sagacidade de uma memória coletiva. Todavia, com o surgimento da escrita, ocorre uma espécie de rito de morte e renascimento, no qual a narrativa oral se despede de sua origem para adormecer sobre o leito da folha. Nessa transfiguração, ela não pertenceria mais à voz que a enunciou e, sim, ao domínio do registro. A respeito desse processo, Barthes (1984, p. 49) diz que a escrita seria apontada como o início da morte do autor:

Desde o momento em que um facto é contado, para fins intransitivos, e não para agir directamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desfasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa.

Foucault (2002, p. 39) discorda dessa posição ao afirmar:

Creio haver outra noção que bloqueia a verificação do desaparecimento do autor e que de algum modo retém o pensamento no limiar dessa supressão; com subtileza, ela preserva ainda a existência do autor. É a noção de escrita. Em rigor, ela deveria permitir não apenas que se dispensasse a referência ao autor, mas também que se desse estatuto à sua nova ausência.

Esse estatuto estaria vinculado à própria carga semântica do nome do autor, que ultrapassa o limite de uma propriedade, assumindo uma função classificativa. Assim, a marca autoral estaria situada nos recursos utilizados pelo autor, conferindo-lhe o que Foucault (2002, p. 50) nominou como indício de “fiabilidade”, relacionado com as técnicas e os objetos de experimentação utilizados num dado momento e num determinado laboratório.

Na obra de Azevedo, esse indício se refere ao modo como o autor recupera

uma literatura de tradição oral, ressignificando-a por meio de uma linguagem atualizada. Sua estética é baseada na estrutura do conto oral, tecido pelos fios de uma memória popular que se mescla a sua memória individual.

O recurso linguístico utilizado por Azevedo dinamiza a ação das personagens na narrativa, que não é descrita, mas expressa. A enunciação confere à narrativa certa coloquialidade desprovida da inércia, tão presente no texto escrito. Ou seja, em seus recontos, Azevedo não recupera a potência da voz, mas possibilita meios de sua atuação. Remetemos aqui, à teoria de Menéndez Pidal (*apud* Zumthor, 1993, p. 144) sobre *estados latentes* que diz: “o ‘texto’ existe de modo latente; a voz do recitante o atualiza por um momento; depois ele retorna a seu estado, até que outro recitante dele se aproprie”.

Nesse processo de atualização, a tradição oral se perpetua. Tradição é movimento, é movência que se despe do passado e se veste do presente. Considerando os estados latentes do texto oral, inferimos que os recontos da obra de Azevedo fazem parte desse ciclo de renovação que caracteriza a tradição oral, tanto no que compete a sua releitura do passado, como em proporcionar novas releituras aos leitores.

Essa inferência baseia-se no fato de que os recontos são originados de textos anteriores, remetendo aos conceitos que Fiorin (1994, p. 30), em seus estudos sobre Bakhtin, expõe sobre “Polifonia” e “Intertextualidade” que, em nossa pesquisa, aproximam-se do processo de reelaboração na produção de Azevedo. Ele afirma: “A intertextualidade é o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo”. A intertextualidade de uma obra não se reduz a uma cópia. Sua relevância reside no modo como o artista ressignifica a produção, por meio de recursos estéticos que aludem à proposta anterior, sugerindo uma nova percepção.

Dessa forma, as narrativas de Azevedo seriam representação concreta das ideias de Bakhtin (*apud* Barros, 1994, p. 4) quanto à formação do texto:

Tecido polifonicamente por fios dialógicos de vozes que polemizam entre si, se completam ou respondem umas às outras. Afirma-se o primado do intertextual sobre o textual: a intertextualidade não é mais uma dimensão derivada, mas, ao contrário, a dimensão primeira de que o texto deriva.

Como um produto elaborado por diferentes vozes, o texto não se particulariza em sua construção. Conforme diz Zumthor (2010, p. 285), “Inexiste texto autêntico. De uma performance a outra deslizamos de nuance em nuance, ou em mutação brusca”.

Nessa perspectiva, consideramos que a questão da autoria é discutível quando a significamos enquanto símbolo de propriedade sobre algo que está em contínua mutação. Essa mutação nas narrativas populares afirma sua impossibilidade autoral, portanto, pertence a todos por conservar valores, crenças e costumes de uma comunidade. Azevedo (2014, p. 49), novamente na entrevista concedida à Girardello, ao ser indagado sobre a autoria dos seus recontos, afirma:

Tenho clara a diferença entre escrever textos inventados por mim e escrever versões de contos populares. Neste caso, nada mais sou do que mais um contador, pois, assim como todo o contador, sou responsável por minha versão e não pela “verdadeira versão”, até porque ela não existe. A diferença é que, por ser escritor, minha versão é fixada por texto, mas, em tese, o mesmo trabalho que o contador tem para aprimorar a história, de apresentação em apresentação, eu tenho antes de publicar, pesquisando diferentes versões da mesma história, tentando identificar seus pontos e imagens relevantes, escrevendo, lendo, relendo e mexendo, relendo e mexendo e mexendo e mexendo até julgar que o trabalho está publicável. [...], escrevo minhas versões consciente de que essas histórias compõem uma complexa rede de enredos, personagens, metáforas e imagens que me pertencem como ser humano, mas, ao mesmo tempo, estão fora e vão muito além de mim e do meu próprio umbigo.

A marca autoral de Azevedo reside na forma como ele reorganiza as antigas narrativas orais tecidas pela articulação dos fios da memória coletiva e pela sua memória individual. Barthes (1984, p. 52) reafirma tal posição quando diz: “O autor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único

poder é o de misturar as escritas, de as contrariar (sic) umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas; se quisesse exprimir-se.” Nessa mesma linha de pensamento, Foucault (2002, p. 85) afirma:

O que especifica um autor é justamente a capacidade de alterar, de reorientar o campo epistemológico ou o tecido discursivo, como formulou. De facto, só existe autor quando se sai do anonimato, porque se cria um novo campo discursivo que modifica que transforma radicalmente o precedente.

Essas reflexões sobre a questão da autoria contribuem para fundamentar a afirmação de que Azevedo preserva os substratos da cultura popular e a refuncionaliza por meio de um processo que mescla uma espécie de “escrita oral” e linguagem visual.

Na entrevista concedida a esta pesquisa, Azevedo (vide anexo, p. 113) afirma que a “imensa” diferença que distingue a narrativa popular e a narrativa da literatura infantil é a forma de criação. Enquanto a primeira é fruto de uma criação coletiva, a segunda é uma criação individual. Entretanto, ambos os gêneros compartilham do mesmo tipo de linguagem que prima por traços da oralidade e temáticas comuns.

Neste sentido, talvez seja discutível a classificação da produção de recontos de Azevedo como literatura infanto-juvenil, considerando-os como versões atualizadas de narrativas orais. Narrativas que antes eram apreciadas tanto por adulto como por crianças. Discussões a parte, o fato é que a produção de recontos de Azevedo é um rico material de preservação do substrato das narrativas orais tanto em relação aos aspectos temáticos, quanto em relação à forma de enunciação que simula um contato direto entre narrador/contador e leitor/plateia. Para nos certificarmos dessas afirmações, é preciso analisar o *corpus* escolhido.

CAPÍTULO III- Variantes: movência de um discurso

A obra *No meio da noite escura tem um pé de maravilha*, de Ricardo Azevedo (2002), é uma coleção de recontos folclóricos. O autor nos apresenta dez narrativas que remetem à literatura oral com seus valores, personagens típicos e motivos universais do gênero.

Camponeses, vendedores ambulantes, moças humildes e astuciosas, reis e rainhas, príncipes e princesas, bruxas e fadas são alguns dos tipos que desfilam nas tramas desenhadas pela escrita e pela ilustração xilografada, marca registrada de Azevedo, em parte significativa de sua produção. Por meio de uma espécie de rito de iniciação, os protagonistas cumprem uma jornada em busca de um bem estar material e de um amadurecimento pessoal intrínseco a questões humanas.

O título da obra faz alusão à noite e sua magia e descobertas. É o que se observa pelas indicações pontuais dos textos, como em momentos de reviravolta dos acontecimentos em diferentes contos:

- moças escutam vozes misteriosas no quarto: “Naquela mesma noite, quando já estava quase dormindo, a menina escutou uma voz no quarto: Cuidado!” (AZEVEDO, 2002, p. 30)²;
- magia: “No dia seguinte, quando acordou, encontrou a prata brilhando e a louça lavada” (p. 34);
- animais em forma humana: “Quando a escuridão caiu não se sabe como, os cisnes se transformam em gente” (p. 71);
- papagaios contadores de histórias: “É o papagaio falava sem parar. Entrou nos mínimos detalhes. Descreveu o que havia e não havia. De repente, o galo cantou. A madrugada já estava raiando” (p. 102);

² AZEVEDO, Ricardo. *No Meio da Noite Escura tem um Pé de Maravilha*. 1ª ed. São Paulo: Ática, 2002. Todas as outras citações, quando não devidamente indicadas, foram extraídas dessa edição e vêm acompanhadas somente da indicação da página.

- moças contadoras de histórias: “Mas você vai ter que passar a noite no quarto com meu filho e uma testemunha. Quero ver se consegue ou não fazer o menino falar!” (p. 111).

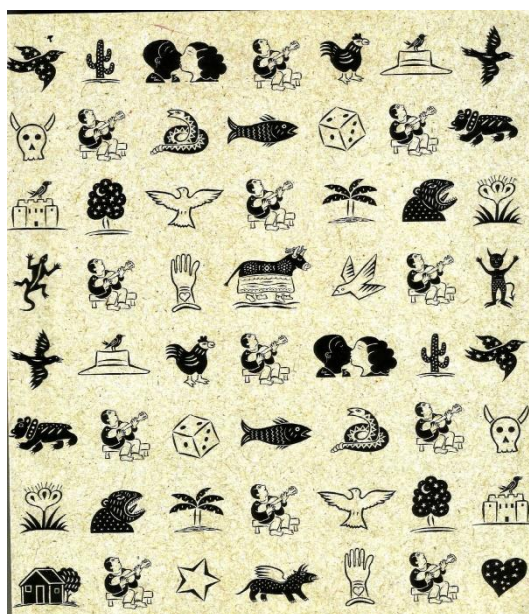
Além da menção à noite, o título afirma que nela há um pé de maravilha. De acordo com a botânica Natália Petrin (2015), a planta conhecida por Maravilha tem características bem peculiares. Suas flores, em um mesmo pé, apresentam cores variadas e, em suas folhas têm, dentre outras propriedades, a eficácia na cicatrização. Nesse sentido, podemos inferir que nessa antologia os contos representam as flores de maravilha e sua infinidade de cores.

A jornada do herói, que vence o pacto com o diabo, apesar de ter cumprir tarefas difíceis, gera uma identificação com o leitor em sua jornada de amadurecimento e autodescoberta.



A jornada de iniciação do herói é revelada na capa da obra de Azevedo. A ilustração remete a um lugar distante da zona urbana com desenhos de coqueiros e com uma personagem de chapéu e botas que, montado em um cavalo, salta sobre uma flor, provavelmente, uma flor de maravilha. À noite, representada por meio das

estrelas e uma lua em fase crescente, à esquerda na página, pode significar um período de provas e expiações para o herói. À direita, o coração exposto direciona a jornada do herói na conquista do amor. Na guarda da obra, são expostos motivos populares como ilustrações alegóricas de um violeiro, estrelas, animais, castelos, dados, caveira, coração que aludem ao universo folclórico.



Entre um conto e outro, há ilustrações que anunciam a história, propondo uma leitura de interação entre texto verbal e ilustração. O início das narrativas corresponde à denominação de conto popular ao não especificar tempo, lugar e nomes de personagens: “Era um reino longe daqui” (p. 82); “Era uma vez um homem muito pobre...” (p. 7) “Era uma vez um negociante muito rico e poderoso.” (p.29).

Com essas expressões, tem início a jornada do herói, marcada por sacrifícios, desafios e lutas, próprias dos ritos de iniciação. Como parte do ciclo da vida, esses ritos são fundamentais para o desenvolvimento humano. Por meio deles, trocamos a pele, preparam-nos para o próximo ciclo como parte intrínseca da natureza.

O rito é a essência do conto folclórico, seria a parte invariável a que se referiu

Propp (1983) em seus estudos sobre a estrutura do conto. A seguir, analisamos os três contos escolhidos, buscando aprender como Azevedo atualizam-nos.

3.1 O moço, o diabo e o pacto

No conto “Moço bonito imundo”, o enredo baseia-se na jornada solitária de um rapaz que, ao perder os pais, sem perspectiva, encontra-se com o diabo e com ele faz um pacto a fim de construir sua vida. Para tanto, o moço deveria cumprir uma sina de ficar sete anos vivendo na mais completa deploração, sem condições básicas de higiene. Segundo a temida criatura, entretanto, toda vez que ele precisasse de dinheiro, era só colocar as mãos nos bolsos e retirar a quantia que quisesse. Caso conseguisse cumprir o acordo, seria livre e muito rico; caso contrário, perderia sua alma para o diabo.

Assim se deu. Transformou-se num ser de aparência horrenda e desprezada pelas pessoas. Vivia escondido em meio à solidão que, segundo o narrador, foi importante para conhecer a si mesmo:

Como não tinha ninguém para conversar, ou trocar ideia, ia conversando ele com ele mesmo e isso até era bom. Ficava horas e horas pensando. Acabou lembrando coisas da infância que tinha esquecido completamente. Pensou muito em seu pai e sua mãe e na vida que eles levavam. Pensou nos amigos. Pensou também nele mesmo, em sua existência, nas moças que tinha amado, nas coisas que gostava de fazer e no pacto com o Maligno. Pouco a pouco foi até se conhecendo um pouco melhor (p 10).

No decorrer desse período, o protagonista, ao pernoitar em uma hospedaria, conhece um negociante aflito em razão da aquisição de dívidas e, por isso, resolve ajudá-lo. Em agradecimento, o negociante oferece uma das filhas em casamento ao moço. No início, nenhuma delas queria se comprometer com o moço imundo. Entretanto, a filha mais nova do negociante se encanta com a bondade do moço e decide casar-se com ele, mesmo com a reprovação da mãe e das irmãs. Faltavam dois anos para finalizar o acordo com o diabo. O moço partiu deixando com sua

prometida metade da aliança que fora de sua mãe, comprometendo-se a voltar para o casamento. Os sete anos se passaram e o moço reencontrou o diabo que, a contragosto, atestou a coragem do rapaz, transformando-o num homem limpo e elegante. O moço partiu para o encontro de sua amada que, ao vê-lo, quase não o reconheceu, senão em razão da metade da aliança apresentada. A narrativa é finalizada com o casamento de ambos.

O conto “Moço bonito imundo” inicia com a clássica expressão “Era uma vez”, característica da narrativa oral. Não indicando tempo e nem o local dos acontecimentos, a personagem pai é tratada como “O homem já tinha idade” (p.7), enquanto o seu filho como “um moço forte e bonito”, contrabalançando o velho e o novo, em analogia com a chamada renovação periódica do mundo.

O narrador ao expor a situação do moço, após a morte dos pais, relata que ele se encontrava “sem família, sem dinheiro, sem trabalho” (p. 7), enfatizando, por meio de uma anáfora, a situação precária na qual a personagem se encontrava.

Ao iniciar sua caminhada sem rumo, o moço desabafa: “Vou deixar minha sorte nas mãos do destino” (p. 7). Com tal afirmação, a personagem expõe a naturalidade do homem simples em confiar às leis naturais os acontecimentos vindouros. Delega a responsabilidade pela própria vida ao que o futuro lhe reserva. Exposto ao acaso e diante da nova situação, inicia sua jornada rumo ao desconhecido.

Sua iniciação foi marcada por idas e vindas. “Andou e desandou por caminhos e descaminhos” (p.7). “Atravessou e desatravessou florestas escuras. (p. 7), assemelhando-se às situações pelas quais o ser humano passa durante a vida. No encontro entre o moço e o Diabo, o narrador se refere ao diabo dizendo: “Uma figura surgiu só Deus sabe de onde” (p. 7), indicando o desconhecimento da origem desse ser e que somente Deus saberia de onde vem.

A figura do diabo é apresentada como um homem “alto e pálido, vestindo roupa preta [...] tinha os pés de bode” (p.7) divergindo com a imagem maléfica, descrita em textos bíblicos: “E foi precipitado o grande dragão, a antiga serpente,

que se chama o Diabo e Satanás, que engana todo o mundo; foi precipitado na terra, e os seus anjos foram precipitados com ele. (Apocalipse 12:9)".

Personificado no conto, esse mito apresenta aparência e sentimentos humanos e usa da sedução para arraigar almas para o temido inferno. O pacto proposto pelo diabo seria uma armadilha para sanar as dificuldades materiais do homem. Na narrativa popular, a astúcia humana frequentemente vence as artimanhas do tihoso. Cascudo (2000, p. 354) afirma que "os poderes e hábitos demoníacos no Brasil são idênticos aos europeus. Aceitava contratos para dar riquezas em troca da alma do contratante, entregue em certo dia e comumente sendo ludibriado".

O aspecto sobrenatural do mito profanado na narrativa apresenta-se em suas ações ao fazer surgir "um monstro imenso e peludo [...] Soltando fumaça pelo nariz" (p. 8). Ou quando transformou a pele arrancada do monstro num casaco com os bolsos sempre cheios de dinheiro para o moço. E, mais adiante, quando converte a imagem degradada do moço: "Num gesto mágico, em menos de um segundo, a figura bonita imunda se viu banhada, barbeada, cabelo cortado e unha aparada, vestindo roupa nova" (p.14).

De uma maneira geral, o elemento maravilhoso nos contos está relacionado com os entes que auxiliam o herói em suas aventuras. Em "Moço bonito imundo", a personagem do Diabo foge a essa regra. Denominado com expressões negativas, próprias da oralidade, como "O Coisa Ruim", "Capeta" "O Cão", "O Arrenegado", "Não sei-Que-diga", "Pé de Bode", "Maligno", torna-se o Arauto que, segundo Vogler (2015, p. 99), "pode ser uma figura positiva, negativa ou neutra. Em algumas histórias, o Arauto é o vilão ou seu emissário, que talvez apresente um desafio direto ao herói ou tente induzi-lo a se envolver." Ainda, segundo Vogler (2015, p. 98), "tem a função psicológica de anunciar a necessidade de mudança". O diabo, nas funções das personagens indicadas por Propp (1983, p.68), seria o agressor "seu papel é perturbar a paz [...] provocar uma desgraça, fazer mal, causar prejuízo".

Nessa perspectiva, uma questão levantada no enredo seria a razão do moço

aceitar o pacto com o Diabo, enquanto figura perturbadora e traiçoeira, conforme os preceitos religiosos. Paulo César Ribeiro Filho (2015, p. 247), em suas pesquisas sobre o Diabo na tradição portuguesa, considera que

Segundo a mentalidade do homem pobre do campo, Deus estaria ocupado demais com os grandes problemas do mundo, indiferente às pequenas causas humanas, principalmente dos mais desfavorecidos; segundo este raciocínio, caberia ao Diabo lidar com as mazelas terrenas de menor importância, sendo ele uma entidade mais sensível à vida árdua na terra por ter sido lançado fora do plano celestial.

Sob este ângulo, para o moço, era plausível tal acordo. Ele considerou a degradação de sua aparência: “seria ruim andar estrepado, molambento e malcheiroso durante tanto tempo.” (p.9), contudo, logo refletiu que por dentro continuaria sendo o mesmo, “ele seria sempre ele mesmo. Era o que importava. O resto era só aparência sem serventia” (p. 9). E, de fato, mesmo passando por situações nas quais era desprezado por sua aparência, o moço manteve o exemplo de bom caráter por toda a narrativa. Comportamento clássico do herói.

Entretanto, o diabo não considerou a coragem e a determinação do moço. Com a certeza de que ele não cumpriria o acordo, o tihoso oferece-lhe o casaco feito da pele do monstro cheio de dinheiro nos bolsos, prevendo sua vaidade. Todavia, o diabo, ao firmar o acordo com o moço, corrobora com seu rito de iniciação, com a necessidade de amadurecimento do herói diante de questões humanas. Eliade (1992, p.147) reflete sobre esse processo ao dizer:

Uma vez nascido, o homem ainda não está acabado; deve nascer uma segunda vez, espiritualmente; tornar-se homem completo passando de um estado imperfeito, embrionário, a um estado perfeito, de adulto. Numa palavra, pode-se dizer que a existência humana chega à plenitude ao longo de uma série de ritos de passagem, em suma, de iniciações sucessivas.

Como símbolo desse processo, a solidão esteve presente em boa parte da trajetória da personagem. No início do conto, em razão da morte de seus pais e, no

decorrer da narrativa, pela repulsa das pessoas em razão de sua aparência. A ascensão material não foi de todo modo positiva, pois, a exemplo, o dono da hospedaria, à contragosto, permite que passe a noite lá, mas restringe sua estada ao quarto dos fundos. O moço, mesmo incomodado, aceita “Pelo menos ficaria num quarto limpo. Pelo menos teria comida quente. Pelo menos teria gente por perto. Era melhor do que nada” (p. 11). A reclusão a que se propôs fez com que refletisse sobre tudo o que havia vivido, compreendendo mais a si mesmo e a própria vida. As provas as quais vivenciou em sua jornada iniciática testaram a sua coragem, autoestima e generosidade.

Seus sentimentos nobres levaram-no a ajudar o negociante falido e a conquistar a mão de uma das filhas dele em casamento. Vale ressaltar que a moça aceita se casar com o moço, apesar da sua aparência deplorável, pois “percebeu que, apesar da aparência, o visitante era inteligente, simpático e divertido” (p.13). Encerrado o período do pacto, o diabo, mesmo à revelia, transforma o moço em um cavaleiro que, feliz, casa-se com a filha do negociante.

O conto de Azevedo desmitifica a figura do diabo, assemelhando-o a um mortal. Ele aposta na fraqueza do moço para amealhar mais uma alma para o inferno. Com características típicas do herói, o moço enfrenta as dificuldades de sua jornada, convivendo com a solidão que o cerca desde o início da narrativa e que foi de suma importância para o seu autoconhecimento: “Na solidão, o moço continuou conversando e discutindo com ele mesmo. Lembrando de coisas. Repensando sentimentos e experiências. Revivendo sua vida ponto a ponto” (p. 14). O rito de morte e renascimento transforma o moço que, diante das situações vividas, acaba percebendo que o dinheiro não é o mais importante, mas a preservação da alma e o autoconhecimento são muito mais caros. Assim, o triunfo do herói é marca registrada nos contos populares. Azevedo (1997, p. 226) afirma que

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 história pelo ponto de vista do herói. Tudo o que vai

contra a sua trajetória representa o que é injusto, impuro, errado e merece perder: o Mal.

O “Mal” no conto é representado pela figura do diabo que, mesmo com todas as suas artimanhas acaba sendo enganado pelo herói. Esse texto é um exemplo do que Cascudo (2001) classificou como Demônio logrado, narrativa na qual o diabo é uma personagem sempre ludibriada pelo homem.

O conto “Moço Bonito Imundo” mostra-se como uma variação do conto “Pele de Urso” recolhido da obra dos irmãos Grimm (2015). Ambas as histórias apontam para a jornada de um herói que aceita o pacto com o diabo, passando sete anos de sua vida na mais completa degradação, como realização de seu processo de amadurecimento e preservação da alma.

Azevedo reconta a jornada do herói, conservando a função das personagens. Todavia, atualiza a linguagem ao seu auditório, considerando o público infanto-juvenil, que é o seu principal leitor. Inferimos que a opção do autor esteja vinculada à necessidade de aproximação das personagens do conto à realidade do leitor. Isso confirma o que diz Zumthor (2010, p. 290) sobre certas variações: “Pelo desejo de adaptar a obra ao contexto particular da performance, descartando dela o que poderia destoar ou não ser compreendido ou, ao contrário, concentrando incongruências ou provocações.”

Ao comparar as sequências narrativas em ambos os contos, percebe-se que Azevedo descarta, por exemplo, o suicídio de personagens, dentre outros acontecimentos. Os próprios folcloristas alemães também realizaram esse processo de exclusão nos registros dos contos recolhidos. Estés (2005, p. 20) afirma que

Com frequência os Contos dos Irmãos Grimm omitem os detalhes escatológicos que são comuns em miríades de contos da tradição oral. As críticas perenes a prelados, prefeitos, senhores, servos e Igreja são ocasionalmente mantidas, mas, na maioria das vezes, são excluídas.

Em “Moço Bonito Imundo”, a jornada é iniciada por um herói que perdera seus

pais. Sem destino e esperanças, ele segue por uma estrada até encontrar a figura alegórica do diabo. Na versão dos Grimm, o protagonista, um soldado, mantém uma vida simples. Mas, ao retornar para casa, após ser dispensado do exército, toma conhecimento da morte dos pais e procura seus irmãos, que o desprezam, fazendo com que inicie sua jornada. Propp (1983, p. 66) esclarece sobre isso ao dizer:

Os contos começam habitualmente pela exposição de uma situação inicial. Enumeram-se os membros da família, ou o futuro herói (um soldado, por exemplo) é apresentado simplesmente pela menção do seu nome ou pela descrição do seu estado.

Outro elemento comum é a personagem do diabo que aparece em ambos os contos. Todavia, vale afirmar que há outras versões em que essa personagem é substituída por um mago, atestando o que Bastide (1954) chamou de “variantes simbólicas”. O pacto travado entre os heróis e o diabo é o mesmo após os heróis derrotarem um monstro para provar sua coragem. Em Azevedo, esse duelo é travado com um monstro caracterizado como “imenso e peludo” (p. 8); na versão dos Grimm (2015, p.15), como um “enorme urso”. As peles dos animais derrotados servem de vestimenta para que os heróis cumpram as suas sinas. No conto de Azevedo, a provação do protagonista diz respeito somente a sua aparência. Em “Pele de Urso”, a exigência da entidade é a de que o herói também não rezasse, talvez, com a intenção de que ele se afastasse dos desígnios divinos.

Em ambas as narrativas, o herói vive afastado das pessoas em razão do medo que lhes causava. Na versão de Azevedo, o herói passava boa parte do tempo refletindo sobre sua própria existência. No conto de Grimm, o herói ajudava os pobres dando-lhes dinheiro e pedindo que rezassem por sua vida.

A partir da chegada do herói à hospedaria, as narrativas vão coincidindo, ajustando-se ao “elemento invariável” apresentado por Propp (1983): a ação. O contato do herói com o negociante falido, a ajuda que essa faz a essa personagem, o oferecimento do negociante de uma de suas filhas ao matrimônio, como forma de gratidão, a repulsa das filhas mais velhas e a aceitação da caçula ao sacrifício de

casar-se com a criatura horrenda em que o herói se transformou são ações que estão presentes em ambas as narrativas.

Ao final dos sete anos, as personagens se libertam do aspecto degradante. Em “Moço Bonito Imundo”, o diabo confere essa transformação: “Num gesto mágico, em menos de um segundo, a figura bonita imunda se viu banhada, barbeada, cabelo cortado e unha aparada, vestindo roupa nova” (p. 14). Em “Pele de Urso”, O diabo “com vontade ou sem ela, não teve outro remédio senão ir buscar água, lavar Pele de urso, cortar-lhe o cabelo e as unhas, penteá-lo e fazer-lhe a barba” (Grimm, 2015, p. 19).

Em seguida, os heróis retornam à casa do negociante e casam-se com suas amadas. O destino das irmãs da moça, na escrita de Azevedo, é incerto, apesar de sentirem ciúme e inveja da caçula. Nos irmãos Grimm, o destino é o suicídio das duas como forma de expressar a insatisfação delas à sorte da outra. O diabo, ao visitar a casa do negociante arremata: “— Fiquei sem a tua alma, é certo, mas em compensação apareceram-me duas!” (Grimm, 2015, p. 20).

A fim de aclarar o estudo, organizamos um esquema comparativo dos contos, baseado nas proposições de Propp (1983) sobre as funções, e sobre o estudo, recente de Vogler (2015) quanto ao mito do herói:

Funções e Arquétipos	Moço bonito imundo	Pele de Urso
Situação Inicial	Protagonista “moço bonito imundo”, perda dos pais, inicia jornada solitária.	Soldado, perda dos pais, abandono dos irmãos, inicia jornada.
Agressor/Arauto	Personagem do diabo- “Homem alto e pálido, vestindo roupa preta”. (p. 7)	Personagem do diabo- “Trajando um casaco verde, vestido com esmero.” Grimm (2015, p.15).

O Herói passa por prova.	O protagonista enfrenta um “monstro imenso e peludo”. (p. 8)	O protagonista enfrenta um enorme urso.
O herói recebe uma marca.	Viver isolado, sem cuidados de higiene, vestindo a pele do monstro por sete anos, com os bolsos cheios de dinheiro.	Viver isolado, sem cuidados de higiene, vestindo a pele do urso por sete anos, com os bolsos cheios de dinheiro.
Provas/ Sacrifícios	O isolamento leva o herói a refletir sobre sua vida.	A condição imposta leva o Soldado a buscar salvação, a ajudar os pobres, e a pedir que rezassem por ele.
O herói é transportado ou conduzido ao local onde se encontra o objeto da sua demanda.	Encontro do protagonista com o negociante. O herói ajuda-o financeiramente, e conquista o direito de casar-se com uma de suas filhas. O protagonista vai com negociante para a casa desse. Uma das filhas do negociante aceita se casar com o moço. O herói segue seu caminho em cumprimento ao pacto com o diabo, prometendo a sua noiva, um retorno em dois anos.	Encontro do protagonista com o negociante. O Soldado ajuda-o financeiramente, e conquista o direito de casar-se com uma de suas filhas. O protagonista vai com negociante para a casa desse. Uma das filhas do negociante aceita se casar com o moço. O herói segue seu caminho em cumprimento ao pacto com o diabo, prometendo a sua noiva, um retorno em três anos.
O herói recebe uma nova	Fim dos sete anos do pacto. O diabo é derrotado. O	Fim dos sete anos do pacto. O diabo é derrotado. O

aparência /Recompensa	moço retorna a sua aparência original e parte em busca de sua amada.	Soldado retorna a sua aparência original e parte em busca de sua amada.
O herói casa-se e sobe ao trono/O caminho de volta	A personagem retorna com uma nova aparência, não sendo imediatamente reconhecida. O herói casa-se com sua amada, deixando suas cunhadas decepcionadas.	A personagem retorna com uma nova aparência, não sendo imediatamente reconhecida. O herói casa-se com sua amada, causando o suicídio das duas para satisfação do diabo, que leva as duas almas com ele.

No que se refere à estrutura base, as narrativas se confluem. Tanto as personagens de Azevedo, como as personagens de Grimm partem de perdas familiares e iniciam uma caminhada solitária rumo ao desconhecido. Na organização das funções contidas no conto popular, o início, segundo Propp (1983, p. 67), trata do afastamento de um membro da família, “a morte dos pais representa uma forma reforçada de afastamento”.

Ambos os protagonistas seriam classificados como “herói-vítima” que, segundo Propp (1983), partem do seu ambiente, sem rumo, a mercê de todas as aventuras do caminho. Na sequência apresentada, o herói encontra o diabo no caminho, que propõe uma prova de coragem. Ao vencerem as lutas contra o animal monstruoso, são novamente postos à prova pelo diabo, representando aqui as funções de Agressor que propõe um pacto para angariar mais almas para o inferno.

O moço, ao aceitar a proposta, inicia uma espécie de rito de morte e posterior renascimento. Ao vestir a pele do animal sacrificado, ele segue sua jornada de autoconhecimento marcada pelo isolamento do mundo e busca de um sentido da vida. Propp, ao tratar das raízes do conto maravilhoso, relata que algumas funções apresentadas nessas narrativas estão intimamente relacionadas com os ritos de

iniciação de antigas culturas, sendo atualizados nessas narrativas. Propp (2002, p. 12) afirma:

No conto, um ser vivo costura-se em uma pele; no rito, costuram um morto. Essa falta de correspondência constitui um caso simples de reinterpretação: no rito, o envolvimento em uma pele assegura ao morto a passagem para o reino dos mortos; no conto, assegura ao herói a chegada aos confins do mundo.

A partir dessas afirmações, podemos deduzir que o protagonista, ao vestir a pele do animal, recomeça uma nova jornada em sua vida, “matando” a sua identidade anterior e, inconscientemente, reconstruindo-se mediante a sua nova condição. Confirma-se aqui a fonte de algumas funções dos contos: ritos antigos que foram revistos e assim “profanados”, de acordo com a organização social vigente. Diz-se profanados, não no sentido pejorativo, mas quanto ao desligamento da função espiritual, semelhante às narrativas míticas do campo religioso, perdendo o seu caráter sagrado. Eliade (2013, p. 174), no tocante a isso, sugere:

Poder-se ia quase dizer que o conto repete, em outro plano e através de outros meios, o enredo iniciatório exemplar. 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.

Como produto dessas mutações, as jornadas das personagens de Azevedo e Grimm são parecidas, mas não iguais. Enquanto a personagem do primeiro utiliza o tempo mergulhando-se em uma viagem interior, buscando respostas dentro de si a suas indagações e aparentemente despreocupado quanto à possível perda de sua alma para o diabo, o Soldado, personagem dos Grimm, almeja sair vivo daquele período de sacrifício e, para isso, ajuda os pobres, solicitando-lhes oração para si, na esperança de salvar sua alma e não ir para o inferno.

Percebemos assim que Azevedo dissimulou em seu reconto as conotações

religiosas contidas na narrativa de Grimm. Nesse processo de reestruturação, Azevedo ressignifica a função do conto às demandas do universo infanto-juvenil atual em que, de maneira geral, o sagrado surge transfigurado por meio das personagens maravilhosas com poderes mágicos. Também revela como necessidade da narrativa corresponder às demandas da sociedade atual, já que como um produto do meio, traz à baila reflexões do homem de hoje. Bezerra (2002, p. XII) a esse respeito ressalta:

Os processos sociais, político e cultural são condicionados ao meio de produção, e o conto maravilhoso, enquanto fenômeno cultural e produto da superestrutura, também tem relação direta com o modo de produção desde as suas formas rudimentares conservando vestígios de formas extintas de vida social de sociedades remotíssimas. Contudo, o conto não está condicionado ao sistema social a que pertence muitos dos seus motivos só se explicam geneticamente se comparados aos vestígios dos mitos, ritos e costumes de culturas diferentes e mais antigas.

O conto popular não está condicionado ao sistema social por carregar a flexibilidade da renovação constante em seus elementos variáveis. Entretanto, sua essência iniciatória é elemento fundamental de sua preservação, já que nela está presente a jornada da vida humana.

O encontro com o negociante possibilita ao herói sair da sua situação inerte e solitária e provar o aprendizado desse período diante do novo. Ao ajudar o negociante, oportuniza-se uma nova chance de voltar a conviver com pessoas e resgatar algo perdido no passado, diante da possibilidade de união com uma das filhas do negociante: a composição de um núcleo familiar. Vogler (2015, p. 72) explica que

Muitos contos de fadas começam com a morte do pai ou da mãe ou com o sequestro de um irmão ou irmã do protagonista. A subtração da unidade familiar põe a energia nervosa da história em movimento, que não para até o equilíbrio ser restaurado pela criação de uma nova família ou a reunião da antiga.

A estrutura da narrativa dos contos se repete também nesses contos em comparação: a rejeição das filhas do negociante à péssima aparência do herói, o que faz com que ele tenha que passar por mais uma prova de resistência a forças externas. A aceitação da caçula ao matrimônio com ele. O cumprimento do pacto com o diabo e o retorno do herói a sua forma original. O retorno ao lar, após a transformação e o recebimento da recompensa.

Nesse modo, confirma-se o cumprimento da estrutura base do conto. O sacrifício marca toda a trajetória da personagem principal, desde o pacto com o diabo, até a redenção como um novo homem que alcançou amadurecimento pessoal, espiritual e consequentemente o material. Para tanto, foi necessário uma drástica mudança, uma “morte simbólica” na qual a personagem lidou com a solidão, com seus medos e com a rejeição diante da transformação da sua imagem, pois mesmo com dinheiro, recebia o desprezo das pessoas a sua volta. Com um enredo iniciático, o conto, como um anjo caído dos confins do mito, satisfaz aos desejos subjetivos do leitor. A isso, Jolles (1976, p. 198) afirma:

As personagens e as aventuras do Conto não nos propiciam, pois, a impressão de serem verdadeiramente morais; mas é inegável que nos proporcionam certa satisfação. [...] porque satisfazem, ao mesmo tempo, o nosso pendor para o maravilhoso e o nosso amor ao natural e ao verdadeiro, mas, sobretudo, porque as coisas se passam nessas histórias como gostaríamos que acontecessem no universo, como deveriam acontecer.

A narrativa coloca-nos sob a ótica de cúmplices do herói e não de meros leitores. Torcemos pela vitória dele frente às adversidades tal qual como protagonista de nossa história real desejamos vencer os obstáculos e alcançar um final feliz. Essa condição constrói a atemporalidade do conto. A jornada do herói, segundo Vogler (2015, p. 16), “não é nada menos que uma compilação de instruções para a vida, um manual completo da arte de ser humano”, ou seja, a realização dos ritos da vida de morte e renascimento, a fim de alcançarmos o nosso desenvolvimento.

Tal jornada do herói, tão característica da literatura oral, confirma também, na reelaboração da narrativa, os “índices de oralidade” ressaltados por Zumthor (2010, p. 285):

Por “Índice de oralidade” entendo tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua publicação-quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduo.

Ao registrar traços da voz humana no conto, Azevedo preserva a forma de transmissão da narrativa oral e, ao atualizá-la, conserva sua tradição. A marca oral de um conto está pautada em três aspectos que, segundo Zumthor (*apud* Azevedo, 2010, p. 166), são: “adaptabilidade às circunstâncias”, uso de um repertório vocabular e temático comum, familiar, e conhecido da plateia; “teatralidade”, recurso utilizado para manter a interação entre intérprete e público; e, “concisão”, discurso claro e direto.

No conto “Moço bonito imundo”, os índices de oralidade estão presentes em toda enunciação do conto. Por meio de um narrador onisciente, que revela tanto o espaço físico, quanto as ações e pensamentos das personagens, o leitor, herdeiro da memória coletiva, reconhece valores e crenças do universo popular. Com frases curtas e objetivas, próprias da oralidade, o narrador inicia o conto e dá sequência a ele: “Era uma vez um homem muito pobre [...] Seu filho era um moço forte e bonito” (p.7).

A exemplo das expressões populares usadas pelo narrador para se referir ao diabo, podemos deduzir o grau de medo e aversão do povo a esse mito:

“O Coisa Ruim caiu na gargalhada” (p.8).

“O Capeta coçou o nariz impressionado” (p. 8).

“O Cão arrancou a pele do monstro e fez uma espécie de roupa” (p. 8).

“O Arrenegado prometeu” (p.9).

“O moço olhou o Não sei-que-diga no olho” (p.9).

A linguagem coloquial reproduz o pensamento e as ações do homem comum, como se pode observar na expressão do moço quando resolve deixar sua casa, creditando os acontecimentos futuros às leis naturais: “Vou deixar minha sorte nas mãos do destino” (p.7). Ou quando o narrador expressa a ação corajosa do moço ao enfrentar o diabo: “Catou, no chão, um pedaço de pau grosso” [...] “O jovem era peitudo” (p.8). Ou também no uso de frases feitas quando o moço aceitou dormir no quarto da hospedaria e não sair de lá para não incomodar os hóspedes: “Era melhor do que nada” (p.11).

A “teatralidade” que aproxima o narrador do ouvinte tem como uma das características, a repetição de palavras. Esse recurso foi usado pelo autor para acentuar a situação da personagem:

“Sozinho no mundo, sem família, sem dinheiro, sem trabalho...” (p.7).

“Era jovem, era forte, era bonito” (p.9).

“Andou, andou, andou. Acabou achando melhor viver escondido no mato” (p.14).

Outro recurso é o jogo de contrários com os verbos de ação para registrar a jornada do herói: “Andou e desandou por caminhos e descaminhos [...] atravessou e desatravessou florestas escuras” (p. 7). Ou ainda, a aliteração que registra o estado sombrio do tempo com a chegada do Diabo: “O vento assobiava assustado. Trovoadas tamborilavam inesperadas no céu azul” (p.8).

A oralidade também é marcada no texto pelas gírias e linguagem cotidiana que expressam o pensamento do herói:

Como não tinha ninguém para conversar, ou trocar ideia, ia conversando ele com ele mesmo e isso até era bom. Ficava horas e horas pensando. Acabou lembrando coisas da infância que tinha esquecido completamente. Pensou muito em seu pai e sua mãe e na vida que eles levavam, Pensou nos amigos. Pensou também nele mesmo, em sua existência (p.10, grifo nosso).

Como também na reação do negociante ao ver a figura deplorável do moço: “Quando deu com aquela figura medonha parada no corredor, o hóspede que

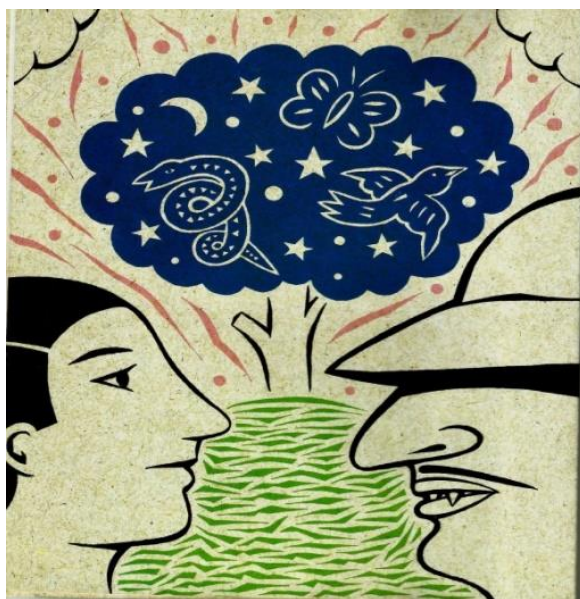
chorava levou um susto” (p. 11).

A expressão oral ultrapassa os limites do conto quando observamos a quadra que encerra o texto, e traduz a satisfação do narrador (ou do contador) pela história contada:

*Acabou-se o que era doce
Toda história tem um fim
Quero ver quem conta outra
Que seja bonita assim! (p.15)*

O narrador declara que a história do moço imundo foi agradável, mas que todas as narrativas têm um fim e incita o leitor (ou a plateia), a contar histórias. Segundo Cascudo (2000, p. 745), as quadras “são versos dialogados, tipos que os cantadores profissionais do Nordeste apresentam nas provas públicas, nas exposições da cantoria”. O recurso da rima nas quadras dá-lhe a sonoridade que é própria da oralidade.

Considerando os exemplos expostos, Azevedo, em “Moço bonito imundo”, tanto resgata o substrato da linguagem oral, como ressignifica-o por meio de sua atualização. O rito de morte e renascimento, recorrente na jornada do herói, está presente nessa reestruturação que o atualiza, preservando a tradição.



Essa ilustração, que aparece no início do conto “Moço bonito imundo”, traz, em primeiro plano, os perfis de suas personagens: à esquerda da página a imagem do moço e, à direita, o diabo. Em segundo plano, centralizada, há uma árvore cuja copa contém estrelas em toda a sua extensão, além de uma lua crescente e uma serpente posicionadas à esquerda. À direita, uma borboleta e um pássaro estão contrapondo-se às imagens do moço.

A ilustração indicia e opera a temática tratada no texto verbal quando especulamos o significado dos símbolos expostos. A árvore e a lua expressam a renovação periódica da vida com seus ciclos de morte e renascimento; a estrela de cinco pontas, segundo algumas religiões, a ligação com o mundo espiritual. Ambígua em sua simbologia, a serpente, ícone do mundo terrestre, pode representar tanto o mal, como o rejuvenescimento e a renovação. Na ilustração, a serpente e a lua estão posicionadas no lado do moço, desvelando o processo que o herói vivenciaria no rito de iniciação. A borboleta, enquanto símbolo maior de transformação, e o pássaro, símbolo do mundo celeste, estão posicionados na ilustração no lado do Diabo. Um modo de a imagem indiciar os conflitos da narrativa.

3.2 O moço, a princesa e o pássaro- azul

Ambientada na zona rural, a narrativa “A mulher dourada e o menino careca”, de Azevedo obedece a critérios do conto oral com personagens anônimas, indeterminação do tempo e de um lugar específico. Na situação inicial, é apresentada a vida sacrificante de um agricultor no sustento de sua família.

Em um determinado dia de trabalho, a enxada escapa-lhe das mãos, quebrando uma pedra. Debaixo dela, havia um buraco do qual sai uma misteriosa mulher coberta de ouro. Inconformada por ter sido incomodada, decide matar o homem. Ele implora por sua vida. Para poupar-lhe da morte, a mulher propõe um trato: pede que o homem entregue seu filho a ela e em troca, além de poupar a vida

dele, ainda lhe oferece um saco de moedas de ouro. Sem alternativa, o homem entrega seu filho à criatura misteriosa, que some com a criança no buraco negro.

A narrativa trata da vida de conforto do garoto no Reino de Cristal. Protegido pela mulher dourada, ele tem todas as suas vontades realizadas, tendo como restrição entrar no último quarto do corredor, onde se encontravam as doze arcas douradas. Mas a curiosidade do garoto foi mais forte e aproveitando-se do afastamento da Mulher, ele entra no quarto, abre as arcas e causa a destruição do Reino de Cristal. Decepcionada, a mulher dourada, antes de ser confinada por mais cem anos, deu-lhe uma varinha mágica que o ajudaria em momentos de apuros. O garoto perde os sentidos, acordando num lugar desconhecido. Vai até o riacho e percebe que além de ser tornar adulto, seu cabelo, que antes era negro, está com fios de ouro: “Sua cabeleira agora era de ouro!” (p. 20). Temendo ser atacado por bandidos, resolve colocar uma bexiga de vaca na cabeça para esconder sua preciosidade.

O “Careca”, assim passa a ser chamado, segue por caminhos sem rumo e encontra um castelo, onde resolve pedir emprego como jardineiro. Lá, apaixona-se pela princesa e ela por ele, mesmo a princesa estranhando sua calvície precoce. Num dado dia, ela se esconde e descobre o segredo do rapaz, ficando cada vez mais encantada por ele.

O rei do lugar era cego em razão de uma magia que somente seria desfeita, caso passasse nos olhos o “leite do pássaro-azul”. Muitos cavaleiros já haviam tentado tal feito, na esperança de se casar com a princesa, mas eram massacrados. Nova tentativa é realizada para pegar o líquido mágico. Cavaleiros resolvem se arriscar, inclusive o protagonista, que, em cima de um burro, diz que sairá vencedor, causando risos e piadas nos demais adversários.

Enquanto os cavaleiros se apressavam em direção ao destino, o “Careca”, com o auxílio da sua varinha mágica, transforma-se em um forte cavaleiro e, montado num potente cavalo em que se tornara o burro, misteriosamente ultrapassa seus adversários, pega o leite mágico e retorna em direção ao reino já sem a

indumentária de cavaleiro. Os rivais, ao chegarem ao “Reino-do-Entrou-Ficou”, nada encontraram e, decepcionados, resolveram enganar o rei levando leite de vaca para a cura de sua cegueira. Assim que chegaram, eles foram desmascarados pela princesa e pelo Careca que levou o leite do pássaro, passou nos olhos do rei, devolvendo-lhe a visão. Os outros não quiseram aceitar a situação e planejavam duelar com o Careca. Todavia, ele se transforma em potente cavaleiro, todos correram com medo e deixam-lhe o caminho livre para casar-se com a princesa.

Esse conto “A mulher dourada e o menino careca” trata da transgressão humana e suas consequências. Com a aparição da Mulher Dourada, surge na narrativa uma complexa reflexão sobre acordos de vida e de morte, revelando que a nossa jornada humana é marcada por perdas e ganhos. A incompletude e, conseqüentemente, a insatisfação são características humanas. No conto, isso fica explícito no discurso do narrador ao relatar o retorno do agricultor a sua casa com um saco de moedas de ouro, mas sem o filho:

O homem voltou para casa chorando. Devia estar feliz por causa do dinheiro. Com aquele saco de ouro, ia poder ter uma vida mais tranquila. Mas sem o filho? O homem soluçava e pensava como a vida pode ser tão cheia de toma-lás e dá-cas (p. 18).

Inquietação semelhante é marcada pela curiosidade no menino que, já ambientado no castelo de Cristal e usufruindo de uma vida luxuosa, não se conformou com a proibição da Mulher Dourada: não abrir as Arcas Douradas. Sua curiosidade não cessava, conforme revela metaforicamente o narrador: “O menino tentava pensar em outro assunto, mas sua curiosidade aumentava feito um balão de gás crescendo, crescendo sem parar” (p. 19).

A desobediência tem um custo alto ao garoto, que perde tudo o que tinha, causando o desaparecimento de sua mentora. A transgressão aqui alude ao preço que o homem paga por seu acesso, sem permissão, ao desconhecido. Como por exemplo, no mito de Adão e Eva, que perde o Paraíso por desobedecer à vontade do criador, iniciando uma vida de luta interminável para sobreviver. Este tema é

recorrente nas histórias infantis, retomando-o para proteger às crianças dos perigos do mundo. Além da interdição, outro aspecto referente à proteção são os objetos mágicos.

Ao tratar das raízes do conto maravilhoso, Propp (2002, p.233) analisa a obtenção dos objetos mágicos. Afirmar que a varinha, em especial, por ser retirada das árvores, carrega o poder da terra e das plantas que emitem, “fecundidade, abundância e vitalidade a tudo o que toca”. O autor ressalta ainda que nos ritos de iniciação, o objeto mágico era recebido dos anciões da tribo. No conto em geral, ele é dado por um mentor que está morto, e o objeto tem poderes sobrenaturais por pertencer ao mundo dos confins. Mesmo decepcionada com a atitude do garoto e, antes de desaparecer no buraco negro, a Mulher Dourada entrega-lhe uma varinha mágica para protegê-lo dos perigos de sua nova jornada.

Nesse conto, por meio desse objeto, o jardineiro toma a forma de cavaleiro para enfrentar todos os perigos. É como se o objeto o levasse a uma espécie de retorno a sua origem, já que a varinha em sua composição carregaria a energia vital da natureza. Eliade (2013. p.76) afirma que

O “retorno à origem” prepara um novo nascimento, mas este não repete o primeiro, o nascimento físico. Especificamente, há uma renascença mística, de ordem espiritual- em outros termos, o acesso a um novo modo de existência.

O elemento mágico é fundamental para que o jovem vença os obstáculos. Sem o seu auxílio, dificilmente a personagem teria êxito na conquista de seus objetivos. A varinha, dada pela misteriosa entidade, pode ser comparada a um amuleto mágico relacionado com o sagrado, o plano do desconhecido, que temos acesso somente por meio da fé. Com a varinha, a personagem não temeu enfrentar o Pássaro-Azul, nem considerou as piadas dos demais cavaleiros que também se propuseram à empreitada, “Em vez de ficar zangado, o jardineiro careca sorria.” (p. 24).

Semelhante ao conto anterior “Moço bonito imundo”, o uso da pele de um

animal está relacionada com o sacrifício e a um período de morte e renascimento. O garoto, com a destruição do lugar, recobra os sentidos em uma região desconhecida, e para preservar a sua identidade, usa a pele como proteção aos prováveis perigos, não se importando com os insultos em razão de sua “calvície”, conforme relata o narrador: “De vez em quando cruzava com pessoas. Um ou outro, de brincadeira, gritava: “Aí, careca [...] Tão moço e tão careca e coisas assim” (p. 20).

Neste momento, a narrativa indicia um novo recomeço à personagem, levando-a a um castelo, no qual conheceria a princesa. Propp (2002) afirma que nos costume antigos das Ilhas do Pacífico, os rapazes das sociedades masculinas durante a adolescência só poderiam casar-se caso tivessem os cabelos longos e os escondessem em um gorro especial em forma de cone, até a data do matrimônio. Nesse dia, os cabelos e o gorro eram retirados. No conto, a bexiga foi definitivamente retirada no dia do casamento, assemelhando-se ao rito descrito.

A paixão que nutria pela princesa despertou sua coragem para enfrentar os perigos do “Reino-do-Entrou-Ficou”: trazer o leite do pássaro azul para curar a cegueira do rei e casar-se com a princesa. De posse do objeto mágico, o Careca transforma-se num cavaleiro “armado até os dentes” (p.24). A simbologia do número sete está também presente nesta narrativa, enumerando as tarefas cumpridas pelo herói e seu cavalo:

Graças à varinha mágica, cavalo e cavaleiro saltaram os sete muros de pedra do Reino-do-Entrou-Ficou, passaram por sete leões, abriram sete portas, subiram sete escadas e chegaram na torre onde estava guardado o pássaro-azul(p. 24).

De acordo com a numerologia, o número sete expressaria a totalidade, a conclusão cíclica e a renovação. Sob essa ótica, o herói, ao retornar ileso do Reino-do-Entrou-Ficou, teria cumprido seu rito de iniciação e estaria pronto para uma nova jornada.

A astúcia do herói é registrada em vários momentos da narrativa, por

exemplo, quando decide buscar o leite do pássaro-azul, é provocado pelos demais cavaleiros:

- Ô careca! Não vá sujar as calças de medo quando a gente chegar no Reino-do-Entrou-Ficou.
 - Careca! Olha que esse burro velho é perigoso! Cuidado para não cair!
- Em vez de ficar zangado, o jardineiro careca sorria:
- Esse burro é dos bons! Esse burro, se quiser, pula por cima dessa cavalhada inteira! (p. 24)

Superando as situações vexatórias, a recompensa é obtida por meio da conquista amorosa e do reconhecimento do Careca sobre o seu feito heroico que devolveu a visão ao rei. Momento também de retorno a sua origem com a revelação de sua identidade. A retirada da bexiga de vaca da cabeça conclui que a personagem sobreviveu ao período de sacrifícios, renascendo como um herói, recebendo os prêmios que merecia. Vogler (2015, p. 69) considera que o herói:

É aquele que aprende ou cresce mais no decorrer da história. Heróis vencem obstáculos e alcançam objetivos, mas também ganham conhecimento e sabedoria. A essência de muitas histórias está no processo de aprendizado do herói.

A narrativa de Azevedo preserva o substrato do conto oral, ao ser apresentada por meio de uma linguagem dinâmica que não dispensa a voz do narrador. Sua construção nos remete à jornada de um sobrevivente a uma difícil realidade social. Como um anjo caído, a personagem busca sua redenção num contexto de dificuldades impostas por sua desobediência. O maravilhoso representa, para o herói, a certeza de que a ajuda vem de forças misteriosas, do além, dos confins, magia essa transfigurada das forças religiosas do homem comum, elemento representativo de suas crenças e de sua fé.

A “Moral Ingênua” (JOLLES,1976) sedimenta os acontecimentos do conto, certificando que as ações do herói são indicativas de seu merecimento às futuras recompensas. Não há uma ética de suas ações, já que em nenhum momento ele é

repreendido pelo fato de ter destruído o Castelo de Cristal, contribuindo pelo encerramento da Mulher Dourada no buraco negro por cem anos. Ou pelo fato de ter uma vantagem desigual, pelo elemento mágico, em comparação aos cavaleiros na busca do leite do Pássaro-Azul. O que se preserva é o que Jolles (1976) denomina como “a disposição mental” do conto, de que as nossas expectativas sejam correspondidas. Afinal, gostaríamos que, em nossa realidade, as coisas ocorressem de acordo com o conto: com um final feliz para tudo. Jolles (1976, p. 198), ao especificar a oposição dessa moral à realidade, explica:

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.

Talvez essa seja uma das razões da imortalidade do conto popular, a opção do seu escapismo frente às dificuldades do homem e a sua função fortalecedora que busca conservar no leitor a esperança numa “justiça”, mesmo que de modo subjetivo, com percepção simples dessa realidade.

O conto “A Mulher dourada e o menino careca” é uma variação da narrativa de Figueiredo Pimentel³, “O Moço Pelado”. Se compararmos, os dois contos observamos:

Funções e Arquétipos	A Mulher Dourada e o Menino Careca	O Moço Pelado
Situação Inicial	Contextualizado num ambiente rural, o núcleo familiar é composto por um agricultor, sua esposa e filho.	Contextualizado num ambiente litorâneo, o núcleo familiar é composto por Inácio Peroba, sua

³ Alberto Figueiredo Pimentel se tornou Figueiredo Pimentel, pseudônimo que utilizava para publicar as histórias infantis trazidas especialmente de Portugal no Séc. XIX. Disponível em: http://www.joped.uepg.br/2010/anais/oral/20028_2_FINAL.pdf

		esposa, filhos, sobrinhos, mãe e sogro.
Doador ou Mentor	A Mulher Dourada.	O Robalo, soberano dos peixes.
Interdição	Ao chegar ao palácio de Cristal, o garoto é bem cuidado e pode ir a todos os lugares. Sua interdição era entrar no último quarto do corredor e abrir as Arcas Douradas.	Ao chegar ao palácio do rei, a criança (Remi) é bem cuidada e pode ir a todos os lugares. Sua interdição era abrir as portas dos quartos.
Transgressão	O menino entra no quarto e abre as Arcas Douradas, causando a destruição do reino.	Remi abre a porta dos quartos, desvendando os mistérios de cada um. Em um, encontra caldeirões com ouro e prata fervendo e, no outro, cavalos comendo carne e leões comendo capim.
Objeto Mágico	A mulher dourada, antes de sumir no buraco negro e ficar reclusa, entrega ao garoto uma varinha mágica.	Antes de fugir, o garoto escuta os conselhos dos cavalos: entra em um dos quartos, mergulha sua cabeça no caldeirão e, ao fugir, leva os dois cavalos consigo.
O herói é transportado, para o local onde se	Ao chegar ao lugar desconhecido, o garoto percebe que seu cabelo está	Quando consegue escapar da perseguição do Rei dos peixes, Remi

encontra o Objeto da sua demanda	dourado e, decide escondê-lo colocando na cabeça a bexiga de uma vaca. O rapaz começa a trabalhar como jardineiro no castelo do rei. Lá, encontra a princesa, por quem se apaixona.	obedece aos conselhos do cavalo, coloca na cabeça a bexiga de um boi, a fim de esconder seus fios dourados. Remi começa a trabalhar como jardineiro no castelo do rei. Lá se apaixona por uma das princesas.
Tarefas difíceis / Provas	Buscar o leite do Pássaro Azul, a fim de devolver a visão ao rei. Realiza o feito com o auxílio da varinha mágica que o transforma em um poderoso cavaleiro.	Derrotar o monstro que assola o reino. Alcança o feito com a ajuda dos cavalos mágicos que o transformam em um poderoso cavaleiro e orientam-no como derrotar o monstro.
Tarefa cumprida	Consegue o leite do Pássaro-Azul	Derrota o monstro e conquista o direito de se casar com a princesa.
Caminho de Volta	Transfigurado novamente como “Careca” retorna e cura o rei da cegueira.	Volta ao reino, e é escolhido pela princesa a se casar com ela, sendo reconhecido por seus feitos.
O herói casa-se e sobre ao trono /Recompensa	O “Careca” retira a bexiga de vaca da cabeça, revelando sua verdadeira identidade e, casa-se com a princesa.	Remi, retira a bexiga de boi da cabeça, revelando sua verdadeira identidade e, casa-se com a princesa.

Em ambas as narrativas, a transgressão é o tema central. Os heróis pertencem a famílias simples. No conto de Azevedo, a ambientação é no campo. Na versão de Pimentel, o ambiente é litorâneo.

Na variação de Azevedo, o agricultor entrega o filho à mulher dourada, para salvar a própria vida. Na narrativa de Pimentel, o Robalo leva o filho do pescador, em troca de pesca. Nas duas versões, os heróis são bem tratados pelos mentores que apenas os proibem de entrar nos quartos misteriosos. A transgressão desses contos alude também ao conto “Barba Azul”, de Perrault, em que Barba Azul proíbe a sua esposa de ir ao quarto secreto e descobrir as atrocidades realizadas por ele.

A consequência da transgressão ocorre de maneira diferente. Enquanto o “Careca”, ao abrir as arcas douradas, destrói o mundo de Cristal e encerra a mulher dourada, Remi foge e leva dois cavalos mágicos, encontrados em um dos quartos. Ao chegarem a um novo ambiente, os heróis recebem um marca, pois, para esconderem os fios de ouro da cabeça, usam bexiga de animal. Ambos os heróis tornam-se jardineiros num castelo, apaixonam-se pelas princesas e, contam com o elemento mágico para ajudá-los, sempre que precisarem. Além disso, enfrentam príncipes e cavaleiros que fogem à regra do bom moço.

Todos os enfrentamentos vivenciados pelo herói em seu rito contribuíram com o seu aprendizado e amadurecimento. Segundo Vogler (2015), uma das funções do herói é aprender e amadurecer, sacrificando-se para alcançar a completitude.

Os casamentos dos heróis, enquanto representação da união humana, carregaria o substrato do mito cosmogônico que, de acordo com Eliade (1992, p. 121), “é um mito exemplar por excelência: serve de modelo ao comportamento dos homens. É por isso que o casamento humano é considerado uma imitação da hierogamia cósmica”. Relativamente a isso, o final feliz das histórias está vinculada com a esperança no futuro e, conseqüentemente, com a regeneração periódica do mundo. Sobre isso, Azevedo (1997, p. 115) comenta: “Se tudo renasce, tudo é transitório e efêmero, nada é definitivo e irreparável, portanto, no fim, tudo sempre,

inevitavelmente, vai terminar bem.”

No final feliz desse reconto, Azevedo apresenta a seguinte quadra:

*Uma história como esta
Parece beleza pura
Quem quiser que invente outra
Cheia de amor e aventura! (p. 27)*

Em meio a rimas intercaladas da quadra popular, o narrador enaltece a narrativa e provoca o leitor a inventar outra narrativa que, como “A mulher dourada e o menino careca”, é “cheia de amor e aventura”.

O uso da quadra para finalizar as narrativas intensifica todo o processo de resgate do substrato da literatura de tradição oral. Para tanto, a enunciação expressa o pensamento popular mediante os índices de oralidade, conforme já comentado nesta pesquisa. O narrador como se contasse um caso, inicia a narrativa: “Aquele homem vivia de enxada na mão, trabalhando na terra, roçando, capinando, plantando, lutando de sol a sol para sustentar mulher e filho pequeno” (p.17). A repetição de verbos no gerúndio, próprios da linguagem oral, acentuam o empenho do homem com o seu trabalho.

Assim também acontece com o uso de supressão, no descontentamento da mulher dourada: “Quem você é pra fazer uma coisa dessas?” (p.17). O uso de provérbios que revelam o pensamento popular sobre a troca de favores, “O homem soluçava e pensava como a vida pode ser tão cheia de toma-lás e de dá-cás” (p. 18). Ou ainda com o emprego da anáfora, no discurso da Mulher dourada, que reforça a liberdade do filho do agricultor no castelo de Cristal: “Você agora é meu filho. Pode fazer o que quiser. Pode brincar. Pode passear. Pode comer e beber. Pode entrar em todos os lugares [...] você é dono de tudo” (p.18). Ao revelar que haverá uma mudança no enredo, o narrador declara: “Mas o destino vire e mexe surpreende” (p. 19).

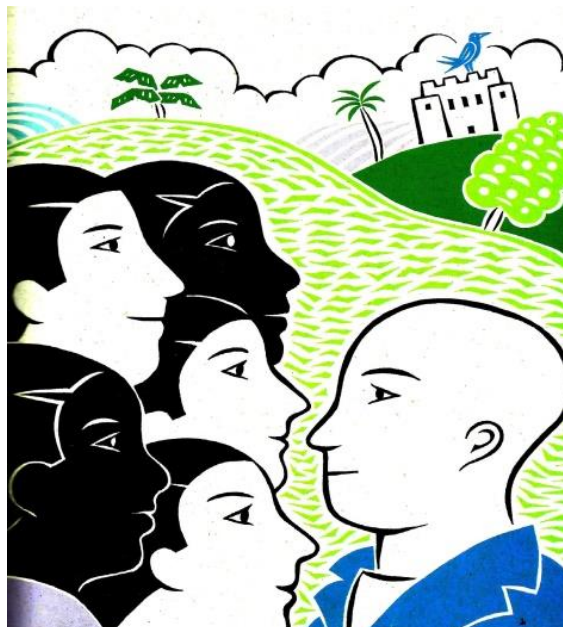
A expressão da ação é registrada no texto, por exemplo, nas atitudes da mulher dourada após a transgressão do garoto: “Disse que gostava muito dele. Disse que perdoava. A mão da mulher dourada pôs na mão do menino uma varinha

mágica” (p. 20). Outro recurso é a hipérbole que é constante neste conto de Azevedo. Verificada na preocupação do moço quanto aos seus cabelos dourados: “Se um bandido aparece e me vê com uma cabeleira dessas, é capaz de querer arrancar minha cabeça fora!” (p. 20). Num outro momento, o narrador descreve o espanto da princesa ao descobrir o segredo do herói: “Faltou pouco para o queixo da menina não despencar na terra dura” (p. 22). E na expressão do narrador ao descrever a transformação do herói: “transformou-se num cavaleiro armado até os dentes” (p.24). Ainda, o neologismo “Reino-do-entrou-ficou”, criado por Azevedo, tanto nomeia o reino do pássaro-azul, como caracteriza o lugar como um caminho sem volta.

Partindo do foco de nossa investigação sobre os substratos do conto popular, notamos que Azevedo, atento a esse universo, reelabora a estrutura básica da narrativa, mantendo as funções das personagens, ressignificando-a por meio de uma enunciação que se aproveita amplamente do discurso oral, assim como de um narrador onisciente que o tempo todo reflete as situações com o leitor.



Em “A mulher dourada e o menino careca”, a ilustração aparece emoldurada como um quadro, apresentando um trabalhador rural centralizado, segurando uma enxada. O sol aparece à esquerda e à direita da imagem, referindo-se ao nascer e ao por do sol. A representação solar está ligada à renovação periódica da vida com seus ciclos de renascimento e morte. Para os supersticiosos, as figuras de dois sois significariam o fim dos tempos. À esquerda da página, encontra-se a figura do cacto com seu aspecto espinhoso e forte que sobrevive em ambientes desfavoráveis. À direita, há um coqueiro ao lado de uma casa. Vale ressaltar que a sombra do coqueiro é vista como um lugar de descanso “sombra e água fresca” no dito popular. Ao lado do trabalhador, temos um cachorro acompanhando-o, e a sua frente uma serpente, que conforme tratamos na ilustração do conto “Moço bonito imundo”, está associada tanto ao perigo, como a renovação. A ilustração inicial da narrativa retrata a personagem do agricultor, em mais um dia de trabalho. Considerando o enredo do conto, a ilustração não o revela, contudo, por meio de alguns elementos simbólicos, percebe-se que o rito de passagem faz parte de sua estruturação.



A ilustração seguinte mostra o momento em que o herói decide seguir viajar ao Reino-do-Entrou-Ficou e trazer o líquido mágico. Na imagem em primeiro plano, Careca está frente a frente com seus adversários. Ao fundo, à direita está o castelo e o pássaro-azul. A ilustração dialoga com a narrativa, indicando os passos seguintes do enredo e sugerindo que o confronto não seria fácil, já que o herói está sozinho.

3.3 A moça, o príncipe e as tarefas

A narrativa inicia com a morte da mãe da protagonista e o casamento de seu pai com uma viúva que tinha duas filhas. Com o passar do tempo, a madrasta passa a maltratar a garota, tratando-a como uma empregada. O enredo nos parece conhecido, e de fato faz alusão à história da Gata Borralheira que sofria nas mãos da madrasta até receber ajuda da Fada Madrinha. Entretanto, na versão de Azevedo, a protagonista decide morar sozinha em uma casa no meio da floresta.

Numa determinada noite, a moça recebe a visita de um homem misterioso, sujo e faminto, enrolado em um pedaço de pele. Ela oferece-lhe comida e um lugar de descanso, que prontamente é aceito. Durante o jantar, o homem revela ser um adivinho e prevê uma viagem que o pai da moça faria e o lugar por onde ele passaria: um jardim com muitas rosas brancas, vermelhas e roxas. Durante a noite, a garota escuta uma voz misteriosa no quarto: “Cuidado! Se precisar de mim basta chamar o Príncipe Encantado no Castelo de Ferro do Reino da Escuridão” (p.30).

Na manhã seguinte, foi acordar o hóspede e não encontrou ninguém: “Apesar de as portas da casa estarem trancadas por dentro, o homem havia desaparecido” (p. 30). Conforme a revelação do moço misterioso, o pai a procurou, revelando que iria viajar. A moça lhe pediu que trouxesse rosas vermelhas, roxas e brancas do jardim encantado. Quando ele retornou, trouxe as rosas para a filha. No momento em que sua madrasta e as filhas descobriram, ficaram enciumadas, e uma a uma foi à casa da moça para destruir as rosas. À noite, a heroína teve um sonho que a

transportou para outra realidade: estava em frente a um imenso palácio que pertencia a uma rainha inconformada pelo sumiço de seu filho. A moça pede-lhe emprego e começa a trabalhar no castelo. Como era dedicada e esperta, chamou tanto a atenção da rainha que admirava seu trabalho, como das criadas invejosas, que resolveram dificultar sua estada no palácio, com insinuações à majestade de que ela se gabava pelas tarefas que realizava. Certa vez, inventaram que a moça dizia: “ser capaz de lavar e passar toda a roupa do castelo em três dias” (p. 33). A rainha então ordenou que fizesse, caso contrário, iria para a forca. A moça desolada, sem saber o que fazer, continuava a ouvir a voz que repetia: “Se precisar de mim, basta chamar o Príncipe Encantado no Castelo de Ferro do Reino da Escuridão” (p. 34). A menina caiu no sono e na manhã seguinte, as roupas apareceram lavadas e passadas. Assim foi também com a prata e a louça do reino. Sempre havia uma ajuda misteriosa. As criadas inconformadas não desistiram e convenceram a rainha de que a moça era capaz de encontrar o príncipe desaparecido também. A moça, no ápice de seu desespero, ouviu a voz que a acompanhava há tempos, revelando-lhe ser o filho desaparecido da rainha e instruindo-a para encontrá-lo:

Sou o filho da rainha. Sou o príncipe-herdeiro. Espere ficar escuro. Vá até meu quarto. Procure dentro do armário. Pegue uma vassoura, uma faca e uma caixa de veludo. Depois, tome a primeira estrada que aparecer e saia pelo mundo até encontrar um castelo de ferro. Vai ser fácil reconhecer. Sua porta principal não para de mexer. Fica batendo, abrindo, fechando, fechando, abrindo e batendo o tempo todo (p. 36).

De posse das instruções, a moça seguiu sua jornada no cumprimento das tarefas, e foi advertida pela voz: “Não olhe para trás de jeito nenhum. Se você olhar, tudo está perdido, não sei nem o que vai acontecer” (p. 36). A moça realizou todas as tarefas: usou a faca para segurar a porta, deu a vassoura a uma bruxa que varria o chão com um barbante, alimentou o leão e um cavalo, encontrou o sapo e o colocou na caixa de veludo. Quando estava saindo do lugar, uma voz estrondosa tentou impedir a sua saída do castelo. Foi quando, esquecida das instruções do príncipe, olhou para trás e viu o desaparecimento do castelo e da caixa com o sapo.

Seu desmaio veio em seguida, sendo despertada pelo príncipe desencantado, que revelou ser o mendigo que tempos atrás havia lhe feito uma visita. O final feliz se configurou pela união do príncipe com a moça, pelo perdão às criadas, pelo abandono do comerciante à madrasta má.

O quadro que segue mostra que essa narrativa não só é uma versão da Gata Borralheira, como também que se constrói em meio a fragmentos de contos recolhidos por Silvio Romero, Câmara Cascudo e mitos gregos. Com a história recolhida por Romero (2007) notamos:

Funções e Arquétipos	O príncipe encantado no reino da escuridão	Maria Borralheira
Situação inicial	Após a morte de sua mulher, o negociante, pai da protagonista, decide se unir a uma mulher, que tem duas filhas.	Após a morte de sua mulher, o negociante, pai da protagonista decide se unir a uma mulher, que tem duas filhas.
Agressor	Logo a heroína começa a sofrer maus tratos da madrasta e de suas filhas. A filha do negociante resolve sair de casa e morar no meio da floresta.	Logo a heroína começa a sofrer maus tratos da madrasta e de suas filhas.
Doador ou mentor	O príncipe encantado transvestido com pedaço de pele. Sua presença é marcada na sequencia da narrativa	A filha do negociante conta com a ajuda de uma vaca que realiza todas as tarefas impostas pela madrasta.

	por uma voz que se comunica com a protagonista.	
--	---	--

Ambos os textos iniciam com uma situação de perda. Com a morte da mãe, a filha do negociante fica à mercê dos maus tratos da madrasta. A movência da ação ocorre no conto quando a protagonista decide partir e escapar da maldade de sua madrasta e filhas. O tema sobre os desentendimentos entre madrastas e enteados é recorrente na literatura infantil, como aconteceu com Branca de Neve. O motim do duelo, retratado em meio ao ciúme e a inveja, é a eterna luta do velho contra o novo.

O “Príncipe Encantado no Reino da Escuridão” é uma releitura moderna que faz alusão a contos antigos. Inicialmente a protagonista veste a mesma túnica de Gata Borralheira ou, na versão de Silvio Romero (2007), Maria Borralheira. Com temática atemporal, o autor contempla o enredo que, assim como os demais contos analisados, estrutura-se nos ritos de morte e renascimento próprios do desenvolvimento do herói. A fuga desta personagem para a floresta marca o início de sua jornada. À representação da floresta nos contos, Propp (2003, p. 55) afirma:

A relação da floresta do conto com a floresta que figura nos ritos de iniciação não poderia ser mais estreita. O rito de iniciação sempre ocorre em uma floresta. No mundo inteiro essa é uma característica constante, obrigatória do rito de iniciação.

A visita misteriosa do príncipe transfigurado que lhe aparece à noite, na forma de pedinte “enrolado num pedaço de pele” (p.29) e, sequencialmente, por uma voz ouvida à noite que diz, “Se precisar de mim, basta chamar o Príncipe Encantado no Castelo de Ferro do Reino da Escuridão” (p. 30), remete-nos também aos encontros de “Bela e a Fera” que somente ocorriam ao anoitecer.

A representação inicial do príncipe alude ao que já fora analisado neste trabalho sobre o uso da pele de animais, quanto ao processo de morte e renascimento.

Neste momento da narrativa, são reaproveitados fragmentos do conto “A Bela e a Fera”, recolhido por Câmara Cascudo (2001):

O herói é transportado ou conduzido ao local onde se encontra objeto da sua demanda	Após a perda das rosas, a protagonista dorme e acorda num lugar desconhecido.	Para poupar o pai da morte, a personagem Bela segue em direção ao castelo da Fera.
--	---	--

As irmãs invejosas da releitura de Azevedo, também fazem referência às irmãs de Bela, do conto de Cascudo. Ainda no mito de Psique, suas irmãs, infelizes amorosamente, plantam a discórdia e a dúvida na protagonista, instigando-a a conferir quem de fato é seu esposo.

Nas duas narrativas, a protagonista pede a seu pai a rosa. Ao analisar o conto de “A Bela e A Fera”, Bettelheim (2007, p. 410) trata do símbolo da rosa:

Em “A Bela e a Fera”, os eventos fatídicos são desencadeados pelo fato de um pai ter roubado uma rosa para levar para sua filha predileta, a caçula. O fato de ele fazê-lo simboliza tanto seu amor por ela quanto uma antecipação de sua perda da virgindade, uma vez que a flor arrancada - particularmente a rosa arrancada - é um símbolo para a perda da virgindade.

Considerando o relato de Bettelheim, podemos inferir que, no conto de Azevedo, as rosas despetaladas pela madrasta e as filhas simbolizariam a perda da inocência da filha do negociante, marcando o início de seus testes iniciatórios, ao lidar com a maldade humana.

A partir daqui, Azevedo relaciona o plano real com o onírico ao transportar a personagem para outra realidade. Isso acontece sem ônus para narrativa que transcorre de maneira natural:

Naquela noite, a filha do negociante teve um sonho. Sonhou que estava num lugar desconhecido diante de um enorme palácio.

Quando acordou, tomou um susto. Estava lá mesmo! (p. 33).

Os conflitos vividos pela heroína com sua madrasta e filhas se transfiguram representados no novo contexto pela rainha e por duas criadas que, incomodadas pelo modo como a protagonista é tratada pela rainha, passam a prejudicá-la.

No decorrer da narrativa, o enredo se desenvolve entrelaçado às narrativas anteriores. Com a interferência das criadas, a personagem da rainha inicia sua solicitação de tarefas impossíveis à protagonista que, na impossibilidade de realização, conta com o auxílio do elemento maravilhoso. As tarefas impostas, conforme já referido, assemelha-se ao mito grego de Eros e Psique.

Provas/ Sacrifícios	A protagonista torna-se bem vista pela rainha, despertando a ira das outras criadas que, para prejudicá-la, incentiva a rainha a dar-lhe, tarefas impossíveis de serem realizadas. A moça recebe ajuda do elemento maravilhoso representado pelo príncipe, que realiza magicamente as tarefas.	No mito grego, Psique no intuito de reencontrar Eros, aceita as tarefas difíceis impostas por Afrodite e, na impossibilidade de realizá-las sozinha, conta com o auxílio de elementos mágicos representados por animais.
----------------------------	--	--

"O Príncipe Encantado no Reino da Escuridão" é a reunião de retalhos de diferentes narrativas que se misturam. O enredo faz referência indireta ao mito de Psiquê em determinados trechos, como também na forma misteriosa de comunicação entre a filha do negociante e o príncipe que ocorria somente à noite, mesmo sem ele nunca aparecer. Tal circunstância alude aos momentos em que a

personagem mitológica Eros relaciona-se com sua amada Psique: na calada da noite, sem que essa possa contemplar seu rosto. Outra referência ao mito seriam as imposições da rainha, isto é, às tarefas difíceis de serem realizadas pela moça e a ajuda misteriosa que ela recebe:

-A rainha não gostava de ouvir a palavra não. Bateu o pé. Deu uma ordem:

-Ou lava e passa toda a roupa em três dias ou vai para a forca!

[...]

Sentada na cama a menina começou a chorar. Foi quando ouviu a voz:

- Se precisar de mim, basta chamar o Príncipe Encantado no Castelo de Ferro do Reino da Escuridão.

[...]

-No dia seguinte, quando abriu os olhos, encontrou toda a roupa lavada e passada (p.34).

A exemplo de tarefas irrealizáveis, a deusa Afrodite, em razão do ciúme que sentia de Psique, ordena:

Manda trazer uma grande quantidade de trigo, cevada, milho, grãos-de-bico, sementes de papoula, lentilhas e fava, mistura tudo, fazendo com eles um só monte e ordena a Psique de separá-los por espécie: trabalho para aquela noite! A jovem nem tentou, pois a empreitada era inexecutável.

Uma formiga, porém, que passava por ali, pode avaliar a impossibilidade de execução da tarefa e, revoltada com a perversidade da deusa, resolveu convocar um batalhão de formigas e pedir-lhes que todas juntas socorressem Psique [...] Trabalhando incansavelmente ao anoitecer, as filhas da Terra já haviam separado espécie por espécie e grão por grão. (BRANDÃO, 2015, p. 226)

Assim como Psique cumpre todas as tarefas exigidas por Afrodite, a protagonista de Azevedo cumpre todas as tarefas exigidas pela rainha, inclusive a de encontrar o príncipe desaparecido. Tal como Psique que, curiosa, esqueceu-se dos conselhos de Caronte e abriu a caixa destinada à Afrodite onde havia o sono letal, a filha do negociante se distraiu dos conselhos da voz que dizia para não olhar para trás quando estivesse saindo do castelo, “Quando a menina conseguiu sair do

castelo, escutou um estrondo e, sem querer, sem pensar, sem lembrar, olhou para trás” (p.37). Essa passagem nos remete a outro mito grego Orfeu, que ao descer ao Hades (inferno) para reencontrar a sua amada Eurídice, é posto à prova por Plutão e Perséfone:

Comovidos com tamanha prova de amor, Plutão e Perséfone concordaram em devolver-lhe a esposa. Impuseram-lhe, todavia, uma condição extremamente difícil: ele seguiria à frente e ela lhe acompanharia os passos, mas, enquanto caminhassem pelas trevas infernais, ouvisse o que ouvisse, pensasse o que pensasse, Orfeu não poderia olhar para trás, enquanto o casal não transpusesse os limites do império das sombras. O poeta aceitou a imposição e estava quase alcançando a luz, quando uma terrível dúvida lhe assaltou o espírito: e se não tivesse atrás dele sua amada? E se os deuses do Hades o tivessem enganado? Mordido pela impaciência, pela incerteza, pela saudade, pela carência [...] o cantor olhou para trás, transgredindo a ordem dos soberanos das trevas. Ao voltar-se viu Eurídice, que se esvaiu para sempre numa sombra, ‘morrendo pela segunda vez...’ ainda tentou regressar, mas o barqueiro Caronte não mais o permitiu. (BRANDÃO, 2015, p. 148)

Recompensa	Ao cumprir todas as tarefas, conforme sugeriu a voz, a filha do negociante conseguiu libertar o príncipe do feitiço que o mantinha como um sapo dourado. Depois encontra a moça desacordada.	Psique, ao abrir a caixa com a suposta “beleza imortal”, cai em um sono mortal. Eros, sentindo que sua amada corria perigo, segue-a e a encontra. Desperta-a guardando o sono letárgico na caixa.
Caminho de Volta	Os dois voltam ao castelo onde são recebidos com festa. Marcam o casamento.	Ao despertar sua amada, repreende-a e pede que cumpra a missão de que fora

		encarregada por Afrodite.
Ressureição	Ocorre o casamento. O negociante foi sozinho, pois havia abandonado sua mulher em razão de suas maldades.	Eros intercede aos deuses pela sua união com a mortal. Psique é recebida no Olimpo e se une a Eros, com a aprovação dos deuses.

A partir dessa comparação entre as histórias, percebemos que “Príncipe encantado no reino da escuridão” se constrói sob os vestígios do mito dessacralizado de Psique. Em sua narrativa, Azevedo atualiza a jornada da heroína, tanto na espécie de tarefas a serem cumpridas pela protagonista, como na forma de atuação do elemento mágico. No mito de Psique, os auxílios sobrenaturais das formigas, do caníço e da águia foram fundamentais para a realização das tarefas. Na versão de Romero, a vaca milagrosa é quem socorre Maria Borralheira das maldades da madrasta. Azevedo ressignifica o enredo com um doador que surge para a heroína na figura de um mendigo “adivinha” e, no decorrer da trama, pela voz que alerta a moça dos perigos.

Nesse processo movente, a jornada iniciática é preservada como uma tradição no caminho do herói. A moral ingênua coroa suas conquistas futuras, e o final feliz, enquanto parte de um ciclo de renovações, fecha o enredo que tem como núcleo a aquisição da confiança e a perda da inocência. Sobre isso, Eliade (2013, p.174) afirma:

É verdade [...] que o conto sempre se conclui com um *happy end*. Mas seu conteúdo propriamente dito refere-se a uma realidade terrivelmente séria: a iniciação, ou seja, a passagem, através de uma morte e ressurreição simbólicas, da ignorância e da imaturidade para a idade espiritual do adulto.

A essência do conto popular é resgatada por meio de uma escritura que prima

pela forma simples e objetiva da linguagem oral. O narrador, ao expressar “Era uma vez...” anuncia o começo de uma história que, inconscientemente, sabemos trata-se de algo distante da nossa realidade.

Os conflitos da heroína com sua madrasta são enfatizados pelo narrador com anáfora “Os piores serviços ficavam para ela. As piores roupas, As piores comidas” (p.29). O sacrifício para cumprir suas tarefas também é evidenciado por meio desse recurso: “Andou, Andou, Andou, três dias e três noites” (p. 37). Também a linguagem coloquial expressa os sentimentos da filha do negociante quando resolve sair de casa: “A filha não queria criar caso. Inventou que desejava viver por conta própria para conhecer mais a vida” (p. 29).

Própria da linguagem oral, a hipérbole, caracterizada pelo exagero, está presente em diversas partes da narrativa. Por exemplo, quando o narrador expõe a figura do mendigo: “... morto de fome [...] parecia não tomar banho há anos” (p.29). Ou quando relata a longitude do lugar onde estavam as rosas pedidas pela moça: “O tal lugar ficava quase no fim do mundo” (p.30). Ou ao indicar a visita do negociante à filha: “Explicou que vinha matar as saudades” (p.30). Ou ainda na reação da rainha ao rever o filho: “sua mãe quase enlouqueceu de tanta felicidade” (p.38).

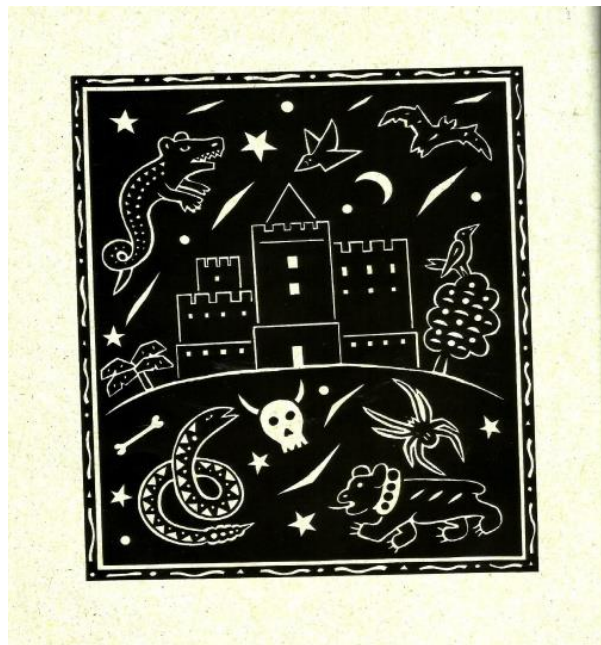
O uso pejorativo do diminutivo para expressar a inveja da madrasta é empregado em: “Aposto que para aquelazinha ele trouxe um rico presente” (p. 31), ou na expressão da ação: “Disse que estava passando ali por acaso” (p.31). Ou ainda, partindo do gerúndio, simula a movimentação da porta do castelo: “Sua porta principal não para de mexer. Fica batendo, abrindo, fechando, fechando, abrindo e batendo o tempo todo” (p. 36).

Ainda são marcas da oralidade, os verbos no modo imperativo usados pela voz para instruir a moça. Eles enumeram a quantidade de tarefas a serem cumpridas: “Enfie a faca na porta [...] Entre no castelo [...] Dê a vassoura à bruxa [...] Dê carne ao leão” (p.36).

Tal qual os outros contos analisados, “O príncipe encantado no reino da escuridão” é encerrado com uma quadra popular:

*Diz que a festa foi bonita
Teve doce de montão
Como não fui convidado
Fiquei com a cara no chão! (p. 39)*

O tom de conversa marca os versos, que busca romper a fronteira entre a realidade e a imaginação, simulando “veracidade” ao fato e proximidade com o universo do leitor. Esse é o tom utilizado pelo narrador de Azevedo que nos remete a um contador de histórias e a sua performance com a plateia.



A ilustração do conto nos remete ao lugar indicado no título “O príncipe encantado no reino da escuridão”. Em um fundo escuro, a imagem apresenta dois planos: um superior e um inferior. O primeiro seria o plano onírico, no qual a heroína desperta para dar segmento à jornada iniciática. O segundo, o plano da realidade. Em ambos, constata-se a repetição de alguns símbolos que conferem a continuidade dos processos necessários ao cumprimento da jornada da filha do negociante. Na parte superior, contempla-se um castelo com duas árvores em suas laterais. Logo acima, encontram-se estrelas, um morcego, um réptil, traços que remetem a possíveis pássaros e a lua crescente. No plano inferior, está exposto

um osso, uma caveira, algumas estrelas, uma serpente, uma aranha e um quadrúpede com uma coleira. Considerando a análise das ilustrações anteriores, esta também denota a realização de um rito de iniciação da heroína e seus símbolos de morte e renascimento como: a serpente, as estrelas, a lua, assim como a caveira expondo a transitoriedade da vida, ou a aranha associada a uma “criadora cósmica a senhora e tecelã do destino”. Esses aspectos confluem-se com o enredo da narrativa escrita que relata a jornada iniciática da heroína com todos os percalços típicos do caminho.

As ilustrações analisadas das narrativas de Azevedo carregam alguns aspectos em comum. O primeiro é que todas elas aludem à técnica de xilogravura⁴. Arte criada pelos chineses há mais de mil e quinhentos anos, era utilizada na confecção de cartas de baralho e orações. No século XV, na Europa, ilustrava imagens sacras e tem como característica a simplicidade. Costella (*apud* Gabriel, 2002) afirma que

As xilogravuras são feitas pela impressão (sobre o papel ou outro suporte) de uma matriz em madeira. Por sua vez sua aparente simplicidade, a xilografia é a mais espontânea das técnicas gráfica. Da simplicidade, porém, ela permite nascer uma formidável riqueza em arte, dotada de encantos sem fim.

Riqueza essa que chegou ao Brasil com os portugueses, e tempos depois torna-se um dos recursos de um outro tipo de literatura oral advinda da Europa: o cordel⁵. Segundo Gabriel (2002, p.18):

É na Literatura de Cordel em que a Xilogravura Popular se expressa com toda sua força criativa e o ideário mágico do agreste [...] uma vez que há integração entre seus temas, pois há um diálogo de linguagens com a mesma afinidade de representação expressiva, do fantástico e do imaginário popular.

⁴ Arte e técnica de fazer gravuras em relevo sobre madeira (Dicionário Houaiss)

⁵ É um tipo de poesia popular que é impressa e divulgada em folhetos. Suas imagens são feitas através da xilogravura.

Na entrevista concedida para esta investigação, Azevedo (vide anexo, p.115) confirma nossas indagações ao dizer,

Quando fui ilustrar um conto popular percebi que seria inadequado recorrer ao mesmo tipo de desenho que vinha usando nos livros de minha autoria. Afinal, o conto era uma versão minha de algo que não foi criado por mim. Em outras palavras, percebi que o conto popular era algo muito maior do que eu mesmo. Por essa razão, decidi recorrer à iconografia popular e fui estudar o desenho usado na xilogravura de cordel, as esculturas e pinturas populares etc., pois tais imagens têm as mesmas raízes dos contos.

Diante dessas informações, inferimos que a xilogravura é utilizada por Azevedo como recurso estético que tanto remete a literatura de tradição oral, como amplia as possibilidades de leitura do texto. O segundo aspecto verificado nas ilustrações das narrativas analisadas é a presença de uma serpente que confirma tanto os perigos das jornadas dos heróis, quanto o seu renascimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os ciclos de renovação fazem parte da vida. Na natureza, tudo nasce, cresce e morre, num movimento circular e ininterrupto, como o dia e a noite; o nascer e o por do sol; as fases lunares; as estações do ano; a organização do calendário com os mesmos dias e meses e as festividades que marcam o fim e o início de um novo ano.

O homem, enquanto parte da criação, cumpre esse processo, estando em constante transformação, uma vez que não é mais o mesmo de outrora. Basta olharmos-nos no espelho e observarmos ao redor para perceber o quanto estamos sujeitos à passagem do tempo.

A cultura popular, como representação dos valores e crenças humanas, reflete esse movimento constante de transformação. A tradição popular é marcada pela movência que reintegra o passado em consonância com o presente. No tocante a esta pesquisa, investigamos o modo como o autor Ricardo Azevedo, em seu processo de reelaboração dos contos da obra *No meio da noite escura tem um pé de maravilha*, realiza essa reintegração, preservando o substrato das narrativas populares, atualizando-as no agora.

Na análise comparativa, entre as versões dos contos de Azevedo e versões anteriores, comprovamos que as estruturas nos recontos selecionados conservam o caráter iniciatório do herói das narrativas populares, além de evidenciarem a intertextualidade entre os textos. Conceito que nos remete à questão da autoria.

Em nossos estudos, sugerimos que a marca autoral de Azevedo consiste no modo como ele opera a linguagem “visível” em recontos, tanto a escrita como a visual. Como recurso estilístico, o autor propõe uma enunciação que denuncia a presença de um narrador/contador onisciente que não somente apresenta a história, como também a conta. Esse recurso é caracterizado por “índices de oralidade” definidos por Zumthor (2010), como “adaptabilidade às circunstâncias, teatralidade e concisão”.

Dessa forma, as expressões do narrador no tecido narrativo aludem à situação de *performance*, norteadas pela oralidade, determinada pela presença do narrador e da plateia. Com isso, Azevedo preserva a relação que perpetua toda a literatura de tradição oral: o vínculo entre o contador, a história e o ouvinte. A “voz” do narrador busca resgatar a relação de coletividade própria do espaço do narrar. Azevedo (vide anexo, p.113) revela: “ao recontá-la (as histórias), tento escrever quase como se estivesse falando face a face diante de uma plateia situada”. Utilizando expressões próprias da oralidade cotidiana, com figuras de linguagem, gírias, ditos populares, expressão da ação e concisão, o autor atualiza a matriz mítica do conto popular.

A linguagem ilustrativa também recupera aspectos da literatura de tradição oral com a técnica da xilogravura, usada na literatura de cordel, ao exhibir motivos da vida cotidiana dos populares, ampliando as possibilidades interpretativas do conto.

Nosso propósito em investigar a preservação e atualização da tradição oral no *corpus* escolhido parece-nos que foi alcançado, mediante as referências mencionadas durante o estudo. O processo de reelaboração dos contos populares pelo autor é valoroso, pois preserva traços da memória coletiva, do conhecimento, das crenças e dos valores do povo, do poder antigo do oral. Oralidade essa baseada na experiência de vida, trazida pelos antigos, pouco valorizada, entretanto, na atualidade. O homem do presente rompeu com o passado, e sua relação com a oralidade, em muitos casos, é mediatizada pela tecnologia que amplia sua comunicação menos humana. Não seria o caso de dispensar tais aparatos, mas de refletir sobre a construção de vínculos do homem em sua negação do conviver. Independente das exigências da vida atual, o homem, assim como seus antepassados e o herói da narrativa popular, continuará cumprindo as etapas de seu caminho, rumo à completude. No eterno ciclo de renovação.

REFERÊNCIAS

- AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. *Cultura Popular no Brasil*. 3ª Ed. São Paulo: Ática, 2006.
- AZEVEDO, Ricardo José Duff. *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, 1997.
- AZEVEDO, Ricardo. *No Meio da Noite Escura tem um Pé de Maravilha*. 1ª ed. São Paulo: Ática, 2002.
- AZEVEDO, Ricardo. *Abençoado & Danado do Samba: Um estudo sobre o Discurso Popular*. São Paulo: Edusp, 2013.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs). *Dialogismo, polifonia e intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2003.
- BARTHES, Roland.. *O Rumor da Língua* Trad. Antônio Gonçalves Lisboa: Signos 1984.
- BASTIDE, Roger. *Sociologia do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Anhambi, 1959.
- BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In_____ *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo, Kings Cross, 2006.

- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é Folclore*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega-Volume II*. 23ª Ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.
- BRICOUT, Bernadete. *Conto e Mito*. IN____ *Dicionário de Mitos Literários*. São Paulo: José Olympio, 2000.
- CARVALHO, José Jorge de. *O lugar da Cultura Tradicional na Sociedade Moderna*. IN____ *Seminário de Folclore e Cultura Popular*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.
- CASCUDO, Câmara. *Contos Tradicionais do Brasil*. 10. ed. São Paulo: Global Editora, 2001.
- CASCUDO, Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- CASCUDO, Câmara. *Folclore do Brasil*. 3. ed. São Paulo: Global Editora, 2012.
- CASCUDO, Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Global Editora, 1984.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil-Teoria, Análise, Didática*. São Paulo: Moderna, 2002.
- COELHO, Nelly Novaes. *O Conto de Fadas: Símbolos, Mitos, Arquétipos*. 4. ed. São Paulo: Paulinas, 2012.
- COLOMER, Teresa. *A Formação do Leitor Literário*. Trad. Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2003.
- DINO, Dafne Berbigier. *Ninho de mafagafos: literatura infantil de inspiração folclórica e a formação do leitor literário*. Dissertação de Mestrado em Letras – Universidade de Passo Fundo – 2006.
- ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ESTÉS. Clarissa Pinkola. *Contos dos Irmãos Grimm*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- FERNANDES, Fernandes. *O Folclore em Questão*. São Paulo, Martins Fontes, 2003.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. *Oralidade e Literatura*. Londrina: Edue, 2003.

FOUCAULT, Michel. Trad. Antonio Fernando Cascais. *O que é um autor?* Portugal: Passagens, 2002.

GIARDINELLI, Mempo. *Assim se Escreve um Conto*. Trad. Charles Kiefer. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

JOLLES, André. *Formas Simples*. Trad. Alvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

LINDEN, Sophie Van der. *Para Ler o Livro Ilustrado*. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LISBOA, Henriqueta. *Literatura Oral para Infância e Juventude*. São Paulo: Peirópolis, 2002.

MEREGE, Ana Lúcia. *Os Contos de Fadas: origem, história e permanência no mundo moderno*. São Paulo: Claridade, 2010.

MORAIS, Alessandra Fonseca de. *Nos caracóis do livro infantil: entre a linguagem verbal e ilustrativa*. Dissertação de Mestrado em Educação, Cultura e Organizações Sociais. - Universidade do Estado de Minas Gerais, Fundação Educacional de Divinópolis, 2007.

Nascimento, Caroline de Cássia. *Ecos de vocês em rastros de letras: traços de oralidade nas obras infanto-juvenis de Ricardo Azevedo*. - Monografia aprovada pelo Departamento de Letras da Universidade Federal de Goiás, Campus Catalão, como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Letras. Catalão, (GO), 2009.

ONG, Walter. *Oralidade e Cultura Escrita*. Trad. Enid Abreu Dobransky. São Paulo: Papirus, 1998.

PALOMARES, Eliana Regina. *As raízes do conto em Cora Coralina*. São Paulo: Todas as Musas, 2013.

PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro: Do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Editora Fronteira, 1984.

PIMENTEL, Figueiredo. *Histórias da Avozinha*. São Paulo: Garnier, 1994.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do Conto*. 2.Ed. Trad. Jaime Ferreira e Victor Oliveira. Lisboa: Vega, 1983

PROPP, Vladimir. *As Raízes Históricas do Conto Maravilhoso*. Trad. Rosemary Costhek Abílio, Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

QUEIROZ, Sonia. *Na Captura da Voz*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

ROMERO, Silvio. *Cantos Populares do Brasil*. 1. ed. São Paulo: Ed. Itatiaia, São Paulo:1985.

ROUANET, Sergio Paulo. *Tempo, tempo, tempo*. IN_____ *Mutações: O futuro não é mais o que era*. Org. Adauto Novaes. Editora: SESC, São Paulo, 2013.

SILVA, Valdir Moreira da. *No céu da boca das gentes, tem estrela e maravilhas: atualização e permanência das narrativas populares nos contos de enganar a morte*. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada; Literatura Comparada) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014.

SILVESTRE, Penha Lucilda de Souza. *Entre Traços e Letras: Um estudo introdutório sobre a Produção Literária de Ricardo Azevedo* Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Maringá, 2005

VOGLER, Christopher. *A Jornada do Escritor*. Trad. Petê Rissatti. 3ªed. São Paulo: Aleph, 2015.

XIDIEH, Oswaldo Elias. *Narrativas Populares: Histórias de Nosso Senhor Jesus Cristo e mais São Pedro Andando pelo Mundo*. São Paulo: Edusp, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lucia Diniz, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, escrita*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

Referências eletrônicas

AZEVEDO, Ricardo. *A formação de leitores, cultura popular e contexto brasileiro*. Disponível em <http://www.ricardoazevedo.com.br/wp/wp-content/uploads/Formacao-de-leitores1.pdf> Acesso em 15 maio 2016.

FILHO, Paulo César. *As Pontes Construídas pelo Diabo em Portugal*. Disponível em <http://bdm.unb.br/bitstream/10483/5690/1/2012_AdemirLopesGabriel.pdf> Acesso em 18 set. 2016.

GABRIEL. Ademir Lopes. *Xilogravura como expressão popular*. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Artes Visuais do convênio Universidade Aberta do Brasil (UAB)/Instituto de Artes (IdA)/Universidade de Brasília (UnB), 2012. Disponível em <http://bdm.unb.br/bitstream/10483/5690/1/2012_AdemirLopesGabriel.pdf>. Acesso em 05 out. 2016.

GRIMM, Irmãos. *Pele de Urso*. Trad. Iba Mendes. Disponível em <<http://www.projetolivrolivre.com/Perolas%20e%20Diamantes%20%20Irmaos%20Grimm%20-%20Iba%20Mendes.pdf>>. Acesso em 30 mai. 2016.

PETRIN, Natália. *Maravilha*. Disponível em <<https://beneficiosdasplantas.com.br/maravilha-beneficios-e-propriedades-dessa-planta-e-seu-cha/>>. Acesso em 23 ago. 2016.

ANEXOS

A entrevista a seguir foi realizada por email no mês de outubro de 2016. Nela, Ricardo Azevedo trata da literatura oral, de seu processo de criação e dos desafios de seu trabalho como escritor.

Entrevista com Ricardo Azevedo

(entrevistadora: Ana Paula Correia)

1- Em que medida a sua produção de cunho folclórico preserva os aspectos da literatura de tradição oral?

Uma das principais marcas das narrativas orais é sua incrível plasticidade: cada contador necessariamente conta a história do seu jeito, pois a única fixação existente é a da memória. A mesma narrativa, quando escrita, ganha uma forma única e exata, fixada por texto e impressa numa folha de papel. Algo completamente diferente de uma narrativa soprada no ar. Como escritor, o que tento fazer é, primeiro, buscar compreender a história e ver sobre que assunto de fato ela trata inclusive comparando-a com outras narrativas parecidas. Depois, ao reconta-la, tento escrever quase como se estivesse falando face a face diante de uma plateia situada. Numa situação assim – e seguindo procedimentos típicos discurso oral – é sempre melhor ir direto ao ponto, usar vocabulário público, evitar abstrações, evitar citações, utilizar uma sintaxe lógica e convencional e, sempre, abordar os assuntos, mesmo os mais complexos, de forma compartilhável.

2- Há diferença entre a literatura infantil e literatura folclórica?

Há uma imensa diferença: as narrativas populares (prefiro esse termo a “folclóricas” que é, na verdade, um rótulo acadêmico que a meu ver diz pouco) foram criadas e desenvolvidas pela voz de diversos contadores através dos tempos. De certa forma, são criações coletivas. Uma mesma trama ou motivo inicial pode ter se transformado, de boca em boca, em várias e várias narrativas diferentes entre si. Para ficar num pequeno exemplo: faz de conta que um paraibano ouve uma história na infância e quando adulto vai morar no Rio Grande do Sul. Lá ele pode recontar a

história que ouviu quando criança, do seu jeito, segundo o que lembra, para um moleque gaúcho. Quando esse moleque crescer poderá recontar a história mas, naturalmente, fará isso com acréscimos e cortes baseados, em síntese, na sua cultura, na sua experiência de vida e na maneira de ser. Trata-se enfim de um processo humano muito rico. Já a literatura infantil é outra coisa. “O menino maluquinho”, por exemplo, foi inteiramente criado por Ziraldo. A maior parte do meu próprio trabalho – “Um homem no sótão”, “O chute que a bola levou”, “Dezenove poemas desengonçados” etc.– se enquadra nessa categoria. Creio porém que pode haver uma grande semelhança entre a literatura infantil e as narrativas populares e ela ocorre no plano da linguagem: ambas tendem a utilizar linguagem popular, o vocabulário acessível e público, nada de abstrações e citações, sintaxe lógica e convencional e, claro, em ambas os assuntos são sempre abordados de forma compartilhável.

3- Considerando o trabalho com os recontos, qual seria a marca autoral de Ricardo Azevedo?

Aqui você me pegou. Não sei.

4- Qual é a relação entre a linguagem verbal e a ilustração em seu trabalho?

Creio que no livro ilustrado, as imagens não devem ser meras escravas do texto. Isso pode fazer sentido num livro didático ou informativo assim como em jornais e revistas, mas não num livro de ficção. Neste caso, embora as imagens obviamente mantenham um elo natural com o texto, ao mesmo tempo, podem e devem acrescentar coisas e abrir novas janelas e chaves de interpretação. Está aí justamente a arte do ilustrador. Costumo dizer que o livro ilustrado é sempre um terceiro, ou seja, algo diferente do texto em si e também do conjunto de imagens em si.

Outro ponto: comecei minha carreira ilustrando textos criados por mim. As imagens correspondiam a uma linguagem visual que vinha intuitivamente diante de cada

texto. Quando fui ilustrar um conto popular percebi que seria inadequado recorrer ao mesmo tipo de desenho que vinha usando nos livros de minha autoria. Afinal, o conto era uma versão minha de algo que não foi criado por mim. Em outras palavras, percebi que o conto popular era algo muito maior do que eu mesmo. Por essa razão, decidi recorrer à iconografia popular e fui estudar o desenho usado na xilogravura de cordel, as esculturas e pinturas populares etc., pois tais imagens têm as mesmas raízes dos contos.

5- Considerando as temáticas tratadas nos contos analisados, perguntamos: qual o pacto que um escritor precisa fazer?

Acho fundamental que o autor trate o conto popular com respeito e tente compreender o que ele é e sobre o que ele trata. Para isso, creio, é muito importante dar uma estudada e conhecer um pouco certos paradigmas e padrões da cultura popular.

6- Qual “objeto mágico” utilizado por um escritor?

O “objeto mágico” dos escritores, creio eu, são sua criatividade, sua sensibilidade, a observação do mundo à sua volta (o que inclui a leitura de outros autores) e, principalmente, muito, muito, muito e muito trabalho.

7- Em seu trabalho, quais são as tarefas mais difíceis que já enfrentou?

Não saberia dizer. Trabalhar é sempre difícil. O que sei e sinto é que para mim cada texto é um desafio novo e diferente dos anteriores. É como se, em cada caso, antes de mais nada, eu tivesse que descobrir o que exatamente aquele texto é.

8- Diante das incertezas do futuro, que marcam a jornada do homem pós-moderno, ainda podemos acreditar num final feliz?

No meu livro “O motoqueiro que virou bicho”, publicado pela Moderna, tem um adivinho picareta que anda de cidade em cidade fazendo previsões e ludibriando as pessoas em troca de dinheiro. Para todos os que vêm consulta-lo ele sempre diz, com sua voz grave e pausada, uma mesma e única frase: “O escravo luta para semear a terra dura e seca, mas um dia a semente germinará e, então, o escravo colherá os frutos que plantou”. Tento dizer que o homem pós-moderno, seja lá isso o que for, certamente colherá o que plantou.

Moço bonito imundo-Ricardo Azevedo

Era uma vez um homem muito pobre. Vivia com a mulher e o filho num casebre na beira da estrada. Seu filho era um moço forte e bonito.

O homem já tinha idade. Um dia trabalhando na terra, sentiu-se mal, foi para a cama e morreu. Pouco tempo depois sua mulher morreu também.

Sozinho no mundo, sem família, sem dinheiro, trabalho, o moço achou que o único jeito era largar tudo e sair por aí.

-Vou deixar minha sorte nas mãos do destino- disse ele, pegando a estrada, com uma sacola pendurada nas costas.

E lá foi ele sem rota nem rumo. Andou e desandou por caminhos e descaminhos. Subiu e desceu montanhas. Travessou e desatravessou florestas escuras.

O moço quase fugiu. Catou, no chão, um pedaço de pau grosso. O tal sujeito tinha pés de bode!

-Não precisava ter medo- disse o recém-chegado. – Conheço bem sua história. Sei que perdeu os pais e agora anda sozinho pelo mundo tentando se arranjar na vida.

O vento assobiava assustado. Trovoadas tamborilavam inesperadas no céu azul.

- Posso ajudar você- completou o homem com uma voz macia. E abriu um sorriso amarelado.

Diante daqueles dentes arreganhados, o jovem teve certeza. Estava diante do diabo. Estava falando com o próprio satanás!

- Mas tem uma coisa- disse o Tinhoso- antes você vai ter que provar que é corajoso de verdade.

O jovem era peitudo:

-Pode ter certeza de que sou sim!

O Coisa-Ruim caiu na gargalhada e, num gesto mágico e ameaçador, fez

surgir, do nada, um monstro imenso e peludo.

Os olhos do bicho chispavam. Soltando fumaça pelo nariz, o monstrengo rosnou e veio pra cima do moço.

Os dois rolaram pelo chão numa luta de vida ou morte. Num golpe de sorte, o rapaz conseguiu virar o corpo de lado, pegar areia do chão e, rápido, atirar nos olhos do bicho. Durante um instante, o monstro se atrapalhou. Foi tempo suficiente para o jovem pegar o pau e acertar uma pancada tão forte que a testa do monstrengo rachou no meio.

O Capeta coçou o nariz impressionado.

-Tenho uma proposta a fazer- disse ele em voz baixa.

Chegou mais perto. Garantiu que poderia deixar o moço rico. Garantiu que podia encher o moço de felicidade. Mas tinha uma condição: durante sete anos o rapaz não poderia tomar banho, nem cortar os cabelos, nem a barba e as unhas, nem se pentear e nem trocar de roupa.

O moço não entendeu.

O Cão arrancou a pele do monstro e fez uma espécie de roupa.

- Durante sete anos você vai ter que andar enrolado nessa capa.

E concluiu:

-Se durante esse período de tempo você não aguentar viver desse jeito, sua alma será minha. Em compensação, rosnou o satã, se conseguir sobreviver, se conseguir ficar sete anos sem se cuidar, enrolados nessa pele, você será livre e muito rico.

O moço ficou confuso. Era jovem, era forte, era bonito. Andar durante sete anos enrolado numa pele peluda de monstro sem poder tomar banho nem nada?

O Arrenegado prometeu:

_ Agora vem a coisa boa: se aceitar o trato, a partir de agora, toda vez que precisar de dinheiro, é só enfiar a mão no bolso. Seu bolso vai ter dinheiro sempre. O quanto você quiser!

O moço olhou o Não-Sei-Que-Diga no olho.

_Se topa o desafio _ continuou o outro _, você vai andar feio, repulsivo e imundo, mas sempre e sempre terá dinheiro para fazer o que desejar.

O moço parou para pensar. Estava solto na vida. Não tinha nada a perder. É verdade que seria ruim andar estrepado, molambento e malcheiroso durante tanto tempo. Por outro lado, disse ele para ele mesmo, por dentro, debaixo da pele do monstro, debaixo da sujeira e das unhas encardidas, ele seria sempre ele mesmo. Era o que importava. O resto era só aparência sem serventia.

Respirou fundo.

_Eu topo!

O Pé-De-Bode soltou uma gargalhada e virou fumaça, deixando o ar envenenado de mistério, medo e maldade.

A partir daquele dia o moço bonito passou a levar uma vida estranha.

Tinha dinheiro para fazer o que quisesse. Mas com aquela roupa? Com aquele jeito?

O pior é que quanto mais o tempo passava, pior a aparência do moço ia ficando.

Nos primeiros meses, ainda deu para enganar. Era jovem, bonito e tinha sempre dinheiro. Depois, sua vida foi como que se desfazendo, se desmanchando numa espécie de lixo que era uma pessoa.

O rapaz virou uma figura horrível, barbuda, unhuda e cabeluda, sempre cheirando mal, sempre enrolado naquela pele de bicho que ninguém conhecia.

As pessoas tinham medo. Pensavam que ele era algum mendigo enlouquecido.

As crianças fugiam achando que ele podia ser perigoso.

Até os animais evitavam se aproximar daquela figura medonha.

Mesmo com dinheiro na mão para gastar a vontade, o moço passava por dificuldades.

Os comerciantes, por exemplo, não queriam saber dele dentro de suas lojas.

As hospedarias também não.

Sendo assim, o moço bonito imundo foi se isolando, foi se afastando, foi ficando cada vez mais sozinho na vida.

Como não tinha ninguém para conversar ou trocar ideias, ia conversando ele com

ele mesmo e isso até era bom. Ficava horas e horas pensando. Acabou lembrando coisas da infância que tinha esquecido completamente. Pensou muito em seu pai e sua mãe e na vida que eles levavam. Pensou nos amigos. Pensou também nele mesmo, em sua existência, nas moças que tinha amado, nas coisas que gostava de fazer e no pacto com o maligno. Pouco a pouco foi até se conhecendo um pouco melhor.

Os anos passavam vagarosos.

Um dia, cansado de ficar sozinho no mato, o moço bonito imundo decidiu que iria dormir melhor e comer comida boa.

Encontrou uma hospedaria no caminho, bateu na porta e entrou.

Ao dar com aquela figura medonha, cabeluda e malcheirosa, o dono do estabelecimento ficou assustado. Ameaçou a chamar a polícia. Só mudou de ideia quando viu cem moedas de ouro em cima da mesa.

Mesmo com os olhos brilhantes por causa do dinheiro, o dono do hotel disse que o moço podia ficar mas só se fosse no quarto dos fundos. Comida, só no próprio quarto.

_ Não quero que fique passeando por aí _ disse o homem juntando rapidamente as moedas com cara de nojo. _ Os outros hóspedes vão querer ir embora!

O moço baixou a cabeça. Pelo menos ficaria num quarto limpo. Pelo menos teria comida quente. Pelo menos teria gente por perto. Era melhor do que nada.

Subiu as escadas, entrou no quarto, trancou a porta e deitou-se na cama.

Mais tarde, depois do jantar, escutou alguém chorando. Era um choro escondido, disfarçado, engasgado de vergonha. Era choro de homem.

O que é que eu faço agora? O que é que eu faço? dizia uma voz gemendo baixinho.

O moço sentiu pena. A voz vinha do quarto ao lado. Resolveu ir até lá. Bateu na porta.

Quando deu com aquela figura medonha parada no corredor, o hóspede que chorava levou um susto, correu para o fundo do quarto e pegou uma arma.

O moço bonito imundo pediu a ele que se acalmasse. Desculpou-se pelo seu estado.

Explicou que apesar de estar assim era pessoa de bem. Pediu para não ter medo. Perguntou o que afinal estava acontecendo. Talvez pudesse ajudar.

_Sou um desgraçado _disse o homem sentando-se na cama _ Entrei em maus negócios. Fiz besteira. Acabei perdendo tudo. Agora para pagar minhas dívidas terei que vender minha casa. Ela é meu último bem.

O homem cobriu o rosto com as mãos.

_E minha mulher? E minhas três filhas? O que é que eu faço agora? Tenho vergonha de voltar para casa e dar a notícia a elas.

O homem soluçava.

_Vamos ficar sem ter onde morar, nem o que comer. Como vai ser a nossa vida? Não tenho coragem de entrar em casa chamar a família e contar a verdade! O que é que faço, meu Deus, o que é que eu faço?

A figura medonha e estranha enfiou a mão no bolso e jogou em cima da cama um monte de moedas de ouro.

_Isso é suficiente ou precisa mais?

Os olhos do negociante não acreditaram.

_Mas...

E o moço atirou outro punhado de moedas.

_Eu tenho muito _disse ele._ Dou de presente. Pode pegar a vontade. É tudo seu. Mesmo assustado, mesmo com medo e nojo, o homem atravessou o quarto e abraçou o moço. Depois agradeceu de joelhos. Disse que aquilo era sua salvação. Disse que era a sua chance para recomeçar a vida. Chorou de novo. Segurou o braço do imundo. Fazia questão de leva-lo até em casa para conhecer a sua família. Tinha três filhas. Ofereceu uma delas em casamento.

_Graças a você minha família não foi destruída!

O moço aceitou. Não pelas filhas mas pela chance de estar perto de pessoas, de conversar um pouco, de estar junto com alguém.

O homem e o moço bonito imundo saíram da hospedaria. Antes de mais nada, o negociante foi até o centro da cidade e pagou suas dívidas. Depois foram para a sua casa.

O tal homem tinha três filhas. Cada uma mais bonita do que a outra.

Ao verem aquela figura barbuda e imunda sentada na sala, as três sentiram medo. As duas mais velhas, cheias de espanto e nojo, não quiseram nem falar com o visitante. Ficaram de longe, com cara feia, torcendo o nariz.

A mais nova também sentiu-se mal. Mesmo assim, estava agradecida. Afinal, sabia que graças aquela pessoa medonha e suja, seu pai tinha conseguido saldar suas dívidas e salvar a família. Por essa razão, mesmo aflita e enojada, a menina se aproximou do moço e puxou assunto.

Ficou surpresa. Percebeu que, apesar da aparência, o visitante era inteligente, simpático e divertido.

Os dois conversaram a tarde inteira. No fim a moça chamou o pai de lado. Disse que sim aceitava se casar com aquele moço feio e imundo.

Quando as outras irmãs souberam, acharam graça da vontade da mais moça. Até a mãe da menina sacudiu a cabeça preocupada.

O moço bonito imundo, com a voz emocionada, disse que estava muito contente mas, infelizmente, ainda não podia se casar. Sem entrar em detalhes, explicou que tinha um certo trato a cumprir. Não tinha jeito. Era um compromisso importante. Um pacto. Contou que ainda faltavam dois anos.

_Eu espero _ disse a moça.

Ao despedir-se, o moço tirou da sacola um anel, única lembrança de sua mãe. Cortou em dois pedaços. Colocou um dos pedaços nas mãos da menina.

_O outro, juro que dou a você daqui a dois anos _ disse ele antes de partir.

E lá foi o moço bonito imundo de novo pelas estradas e desvios do mundo.

Andou, andou, andou. Acabou achando melhor viver escondido no mato. Estava cansado de assustar as pessoas. De sentir gente olhando para ele com nojo e estranhamento. Na solidão o moço continuou conversando e discutindo com ele

mesmo. Lembrando de coisas. Repensando sentimentos e experiências. Revivendo sua vida ponto por ponto. Dois anos demoram duas vezes mas acabam passando.

Um dia o moço bonito imundo estava deitado embaixo de uma árvore, pensando na vida quando uma figura surgiu parada em sua frente. Era o Lúifer em osso e carne.

Parabéns disse ele fazendo cara de contentamento fingido. _Você foi muito forte. Você aguentou firme. Você ganhou. Os sete anos se passaram. Agora você pode tomar banho, cortar cabelo, barba e unhas e seguir sua vida.

Nada disso! gritou o moço._ primeiro você vai ter de me dar banho. Segundo, você vai cortar meu cabelo. Depois, vai fazer minha barba, aparar minhas unhas e ainda arranjar uma roupa decente para eu vestir!

O Beiçudo não queria mas o moço pegou um pedaço de pau grosso pronto para brigar.

Dizem que o Demônio é poderoso mas covarde.

Num gesto mágico, em menos de um segundo, a figura bonita imunda se viu banhada, barbeada, cabelo cortado e unha aparada, vestindo roupa nova.

Elegante e feliz a vida, o moço saiu da mata, comprou um cavalo branco e foi direto pra casa do negociante.

Encontrou as três irmãs conversando na varanda. Nenhuma delas reconheceu o moço. O recém-chegado disfarçou. Perguntou pelo negociante.

Deve estar chegando logo disseram as duas irmãs mais velhas ao mesmo tempo. Tinham achado o moço a coisa mais linda.

A irmã caçula nem ligou. Parecia triste e abatida. O recém-chegado desceu do cavalo e perguntou se podia esperar o negociante na varanda.

Conversa vai, conversa vem, a irmã mais moça contou que tinha sido noiva mas agora achava que o seu noivo tinha morrido. Disse que estava muito triste.

O moço sorriu. Enfiou a mão no bolso e mostrou a metade de um anel.

No começo, a menina não quis acreditar que aquele moço e a figura imunda eram a mesma pessoa, mas o recém-chegado contou tudo. O negociante veio e logo o casamento foi marcado.

Dizem que foi a festa mais bonita que já houve até hoje.

As duas irmãs mais velhas ficaram roendo as unhas de ciúmes e inveja, mas isso já é uma outra história.

Acabou-se o que era doce
Toda história tem um fim
Quero ver quem conta outra
Que seja bonita assim!

*AZEVEDO, Ricardo. No meio da noite escura tem um pé de maravilha. São Paulo. Editora Ática, 2002.

PELE DE URSO

Em épocas bastante afastadas houve um rapazito que sentou praça e desde então mostrou heroicidade, sendo o primeiro a avançar ao chover das balas. Enquanto durou a guerra, tudo lhe correu às mil maravilhas; mas assim que se assinaram as pazes, o nosso soldado recebeu a soldada que lhe cumpria e o comandante da coluna, a que o mancebo pertencia, disse-lhe que fosse para onde lhe aprouvesse, pois no regimento já não era preciso. Os pais haviam morrido, e o infeliz, nestas condições, não tinha pátria. Não sabendo a quem recorrer, foi ter com os irmãos pedir-lhes albergue enquanto não havia novo rompimento de hostilidades. Ora, como os irmãos eram muito ruins responderam-lhe:

— Em que poderemos empregar-te? Em nada nos poderias ser útil! Trata de te arrumar algures.

Ao pobre soldado só ficara a espingarda; pô-la ao ombro, e resolveu correr mundo. Depressa chegou a uma charneca, onde vegetava um número de árvores muito limitado. Sentou-se cabisbaixo à sombra e começou a matutar na triste situação a que se via reduzido.

— Estou sem dinheiro — pensou — só conheço o ofício das armas, e agora que estão feitas as pazes, este ofício de nada me pode servir, e o meu fim é morrer de fome.

De repente, ouviu um ruído; voltou-se e viu, defronte de si, um desconhecido, com um casaco verde; estava vestido com esmero, mas tinha pés-de-cabra.

— Eu sei o que te falta — disse-lhe o estranho personagem — Conceder-te-ei tantas riquezas quantas queiras, mas é necessário que não sejas medroso, pois nesse caso não estou para tentar fortuna.

— Soldado e medo são cousas que não se casam — respondeu o rapaz — Podes tentar.

— Nesse caso, olha para traz! — tornou o diabo feito homem.

O soldado olhou e viu um enorme urso que avançava para ele urrando.

— Ah! ele é isso?! Espera lá que já te vais calar de vez! — e o soldado assim falando apontou e fez fogo tão certo que a bala entrou no focinho do pesado animal que caiu redondo, sem um gemido.

— Está provado que não te falta coragem! Falta ainda outra condição para o contrato.

— Desde o momento em que não seja coisa alguma contrária à minha saúde, estou disposto a tudo o que quiseres.

— A condição é esta: durante sete anos não te lavarás, nem farás a barba, nem te pentearás, nem cortarás as unhas e, por último, nem reazarás. Se te agrada a proposta, dou-te um fato e um manto que não tirarás senão ao cabo desses sete anos. Se morreres entretanto, cairás em meu poder; se, pelo contrário, viveres muito tempo, conquistarás a liberdade e serás rico o resto de teus dias.

O soldado refletiu no perigo que corria, mas, como várias vezes havia afrontado a morte, decidiu-se a arriscar a vida na empresa, e aceitou o alvitre. O diabo despiu o casaco verde, que fez vestir ao soldado, acrescentando:

— Desde que vistas este casaco não te há de faltar dinheiro; mete a mão na algibeira e verás que te não minto.

Dito isto tirou a pele ao urso morto e presenteou com ela o soldado a quem disse:

— Este é que é o teu manto; servir-te-á de cama, porque não te é permitido deitar-te sob lençóis. Como consequência deste nosso contrato todos te chamarão *Pele de urso*.

Ao terminar a indicação, o demo sumiu-se.

O soldado vestiu o casaco, meteu a mão à algibeira e achou o que o estupendo personagem lhe dissera; em seguida, envolvendo-se na pele de urso, pôs-se a caminho, mostrando-se sempre e em toda a parte bondoso e esmoler. O primeiro ano correu bem, mas ao segundo ano já era um monstro; o cabelo tapava-lhe os olhos completamente; a barba parecia um grosseiro bocado de feltro; os dedos afuselavam-se em garras e o rosto estava tão sujo que se houvesse semeado nele qualquer planta, esta não deixaria de se desenvolver. A sua presença afugentava toda a gente; como, porém, por todos os lugares em que passava, ele distribuía esmolas aos pobres, pedindo-lhes que orassem por ele, a fim de que não morresse antes de sete anos, e como usava pagar depressa e bem, nunca ficara ao relento, e tinha sempre quem lhe desse dormida.

No meado do quarto ano, chegou a uma estalagem, mas o estalajadeiro recusou-se a dar-lhe gasalhado; este homem nem mesmo consentiu que o estranho hóspede fosse dormir para a estrebaria, receoso de que a presença de semelhante exemplar da espécie humana lhe espantasse os cavalos.

Contudo *Pele de urso* meteu a mão na algibeira, tirando um punhado de dinheiro, e o estalajadeiro à vista do diabólico imã curvou-se à imperiosa ambição e consentiu que o estranho viandante ficasse num péssimo quarto interior, e ainda sob condição de que não se mostraria a pessoa alguma, temendo sempre que a casa, por aquele dever de hospitalidade, perdesse os créditos.

Enquanto *Pele de urso*, sentado sozinho no humilde casinholo, pensava tristemente na lentidão dos anos que ainda tinha a passar sob aqueles medonhos trajes, ouviu queixumes e suspiros que partiam de um quarto próximo. Como era dotado de bom coração — e sem se lembrar do pedido do hospedeiro — abriu a porta e viu um velho que chorava a bom chorar e que, dolorosamente, punha as mãos na cabeça. *Pele de urso* acercou-se do companheiro de estalagem que se ergueu subitamente querendo fugir. Ao ouvir, porém, a voz da estranha criatura, serenou, e a sua conversa amável fê-lo animar a confiar-lhe as mágoas que o afligiam. Os seus recursos iam diminuindo a olhos vistos; as filhas e ele estavam sujeitos a sofrer as maiores privações, e tão pobre era que não podia pagar hospedagem ao estalajadeiro, razão pela qual o iam prender.

Se outro não é o vosso cuidado, consolai-vos— disse *Pele de urso* ao ouvir a narrativa do velho — A mim não me falta dinheiro.

Chamou o estalajadeiro e pagou-lhe tudo o que o velho lhe devia, entregando a este uma bolsa recheadinha de ouro.

Quando o velho se viu tão facilmente livre de apoquentações, não teve palavras para exprimir o seu grande reconhecimento; ao cabo de algum tempo, disse a *Pele de urso*:

— Siga-me; as três filhas que possuo são perfeitas maravilhas de beleza; autorizo-o a escolher uma para mulher. Assim que souberem da boa-ação que praticou em meu favor, serão as primeiras a aceder ao meu desejo. Realmente, o seu aspecto é esquisito e pouco atraente, mas a que escolher saberá disfarçar a primeira impressão que é, decerto, desagradável.

A proposta agradou a *Pele de urso*, que de muito boamente acompanhou o velho. Apesar de afastados de casa, a primeira filha ao vê-lo fugiu, transida de medo, aos gritos. A segunda— valha a verdade— não fugiu senão depois de o ter bem examinado dos pés à cabeça.

— Como posso eu aceitar por marido um ser que não tem aspecto humano? Marido por marido, então antes preferia o urso pardo que ultimamente se pelas

ruas, que dava ares de homem, vestindo um rico manto e de luvas calçadas! Era feio, mas facilmente me habituaria a vê-lo.

Quando coube a vez da mais novinha esta disse:

— Meu pai, este homem deve ter um bom coração, pois que dúvida alguma teve em livrá-lo de apuros; se, para lhe provar a gratidão de que está possuído para com ele, lhe prometeu noiva, não se dirá que a sua palavra se não cumpre.

Que alegria não transpareceria no rosto do pobre soldado, se não estivesse tão velado pelo cabelo! O seu coração rejubilou ao ouvir as boas palavras da linda moça! Tirou do dedo um anel que trazia, partiu-o em duas metades e deu uma das partes à rapariga, tendo antes disso o cuidado de escrever o nome na parte que deu à prometida e o dela na metade com que ficou. Feito isto, despediu-se dos seus novos conhecimentos, dizendo-lhes:

— Tenho ainda de correr mundo durante três anos; se voltar ao cabo desse tempo casamos; se não tornar, a sua palavra está desligada do compromisso, pois é prova segura de que morri; rogue a Deus para que me conserve a vida.

A infeliz namorada vestiu-se toda de negro, e sempre que se lembrava do seu prometido as lágrimas corriam-lhe abundantes. As irmãs não se cansavam de a motejar e escarnecer.

— Acautela-te ao estenderes-lhe a mão, não vá ele dar-te a pata!— dizia-lhe a mais velha.

— Sê prudente, pois os ursos são traiçoeiros, e ainda que lhe agradasses, pode muito bem ser que depois te devore!— fazia coro a segunda irmã.

— Tens de fazer-lhe todas as vontades, senão dá urros!— tornava a primeira.

E acrescentava a do meio:

— Sim, sim... e olha que a cerimônia deve ser bem divertida, pois os ursos dançam alegremente.

A pobre criatura conservava-se alheia aos motejos que lhe não faziam diminuir o sentimento que nutria pelo benfeitor de seu pai. Entretanto *Pele de urso*, percorrendo vários lugares, continuava praticando o bem e semeando dinheiro a rodo em esmolas, na esperança de que os mendigos rogariam por ele. Chegou finalmente o último dia dos sete anos de caminheiro.

Tomou o caminho da charneca e foi sentar-se no mesmo sítio em que se havia sentado sete anos antes. Pouco tempo esteve só, pois que, segundos depois,

sentiu soprar o vento e viu na sua frente o diabo olhando-o tristemente; em seguida restituiu ao viandante o seu antigo traje, recebendo em troca o casaco verde que lhe cedera.

— Não te apresses— disse *Pele de urso* — primeiro tens que me arranjar convenientemente.

Se a lembrança agradou ou não ao demo é cousa que não podemos averiguar, mas o que é certo é que, com vontade ou sem ela, não teve outro remédio senão ir buscar água, lavar *Pele de urso*, cortar-lhe o cabelo e as unhas, penteá-lo e fazer-lhe a barba. Limpo e arranjado, *Pele de urso* voltou ao seu aspecto de soldado valente; nunca fora tão formoso.

Assim que se viu livre do diabólico personagem de uma vez para sempre, o herói do nosso conto sentiu-se leve que nem uma pena. Rápido se encaminhou para uma povoação próxima, comprou uma andaina de veludo, sentou-se numa elegante carruagem puxada a duas parelhas de cavalos brancos, e deu ordem ao cocheiro para se dirigir a casa da noiva. Pessoa alguma o reconheceu; e o futuro sogro, imaginando-o um alto personagem, fê-lo entrar para o gabinete em que permaneciam as filhas. Convidou-o a sentar-se entre as mais velhas que tiveram o cuidado de oferecer-lhe vinhos generosos, doces dos mais finos, enfim fizeram tudo o que puderam para lhe agradar, e dizendo em segredo, entre si, que nunca tinham contemplado personagem tão perfeito. Contudo a noiva, coberta de luto, permanecia sentada defronte dele; não erguia os olhos nem dizia palavra. Por fim, o desconhecido — para nós bem conhecido — pedindo ao velho se consentia ser esposo de uma das filhas, as duas mais velhas levantaram-se como se mola as impelisse, e foram paramentar-se com os mais ricos vestidos que possuíam, pois qualquer delas estava crente de que era sobre si que incidia a escolha do desconhecido personagem. Ora, este apenas se viu só com a futura, tirou da algibeira metade do anel que conservara preciosamente, meteu-a num cálice que encheu de vinho generoso, apresentando-o à fiel menina que o aceitou e, depois de o beber, notou no fundo a metade do anel; sentiu pulsar o seu coração; tomou a outra metade que trazia pendente de um colar que lhe envolvia o pescoço, aproximou as duas e viu que se ajustavam perfeitamente. Por então o rapaz disse:

— Sou o teu noivo, o noivo que há três anos viste coberto com uma pele de urso, mas graças a Deus recobrei a minha forma primitiva.

Ao concluir, apertou-a nos braços, e beijou-a na testa. Nessa ocasião, entraram as duas irmãs muito tafulas nos seus vestidos, e ao verem que o personagem já estava comprometido com a mais moça, é que se lembraram de que não podia ser outro senão *Pele de urso*, de quem tão pouco haviam feito. Ficaram tão

corridas de vergonha e de invejoso ciúme que fugiram do gabinete: uma deitou-se a um poço, e a outra enforcou-se na primeira árvore que encontrou.

À noite bateram à porta; o noivo foi abri-la e reconheceu pelo casaco verde o diabo que lhe disse:

— Fiquei sem a tua alma, é certo, mas em compensação apareceram-me duas!

A mulher dourada e o menino careca

Aquele homem vivia de enxada na mão, trabalhando na terra, roçando, capinando, plantando, lutando de sol a sol para sustentar mulher e filho pequeno.

Um dia estava com o machado cortando mató. Sem querer, o machado escapou e quebrou uma pedra. Debaixo da pedra havia um buraco.

— Será buraco de cobra? Será tatu ou o quê?

O homem foi olhar.

Tomou um susto. Uma luz brilhou estranha. Depois, surgiu do fundo da terra uma mulher tão linda quanto as flores mais coloridas e as pedras mais raras e preciosas.

O homem quis fugir. A tal mulher parecia uma deusa. O homem quis desaparecer. Ela usava vestido de ouro e vinha enfeitada de joias preciosas. Sua cabeleira era negra, selvagem e sedosa.

A mulher, infelizmente, saiu do buraco muito aborrecida.

— Como você teve a coragem de interromper meu sono desse jeito? Desgraçado! Quem é você pra fazer uma coisa dessas?

O homem gaguejava tentando se desculpar.

— Cale a boca! — gritou a mulher dourada. — Vai pagar caro pelo que fez! Vou acabar com a sua vida!

O homem caiu de joelhos:

— Por favor, dona! Eu sou pobre! Ando por aí cortando mato, roçando, plantando, lutando para poder sobreviver. Por favor, não me mate. Foi sem querer. Tenho mulher e um filho pequeno para cuidar!

A mulher dourada fez cara feia mas acabou sentindo pena daquele homem humilde chorando ajoelhado.

— Vamos fazer um trato — disse ela. — Você dá seu filho para eu cuidar e, em troca, deixo você vivo e ainda dou de presente um saco cheio de ouro!

O homem não viu outra saída. Foi para casa e trouxe o menino.

A mulher dourada deu o saco cheio de ouro, pegou o menino pela mão e sumiu no buraco escuro.

O homem voltou para casa chorando. Devia estar feliz por causa do dinheiro. Com aquele saco de ouro, ia poder ter uma vida mais tranquila. Mas sem o filho? O homem soluçava e pensava como a vida pode ser tão cheia de toma-lás e de dá-cás.

Sempre junto da mulher dourada, o menino desceu pelo buraco, encontrou uma estrada e foi andando.

Chegaram num castelo de cristal escondido no fundo profundo da terra.

O menino nunca pensou que pudesse existir tanta beleza e tanta maravilha.

— De hoje em diante tudo isso é seu — disse a mulher dourada. E entregou a ele todas as chaves do palácio.

— Você agora é feito um filho. Pode fazer o que quiser. Pode brincar. Pode passear. Pode comer e beber. Pode entrar em todos os lugares e conhecer o castelo de cristal inteiro. Você é dono de tudo. Mas tem um porém.

A voz da mulher dourada ficou dura.

— Dobrando à esquerda, trancadas no último quarto do corredor, existem doze arcas douradas. São arcas proibidas. Nessas, só eu mexo. Se você abrir uma só delas, perde minha proteção para sempre!

A mulher segurou o menino pelos ombros.

— Você entendeu bem?

— Entendi — disse ele assustado.

— Fica combinado?

— Fica!

E assim, o menino pobre, filho do homem que trabalhava de enxada na mão, passou a levar vida de rei. Agora tinha as melhores roupas. Agora tinha as melhores comidas. Andava e fazia o que queria. Passeava em cavalos voadores. Brincava com brinquedos mágicos. Trazia o bolso cheio de moedas de ouro. O tempo passou.

Mas o destino vira e mexe surpreende.

Na cama, na hora de dormir, certa noite, um pensamento principiou a martelar na cabeça do menino: eram as arcas proibidas.

— Como são lindas aquelas arcas douradas! — pensava ele.
— Quanta coisa bonita deve estar guardada dentro delas!

O menino tentava pensar em outro assunto mas sua curiosidade aumentava feito um balão de gás crescendo, crescendo sem parar.

As doze arcas proibidas viraram ideia fixa.

Um dia, não resistiu. Aproveitando-se de que a mulher dourada não estava no castelo de cristal, o menino foi até o quarto, tomou coragem e abriu uma das arcas.

Na mesma hora, as paredes começaram a tremer. Um buraco imenso abriu-se no chão e o castelo inteiro desmoronou.

O buraco era um poço escuro. O menino foi caindo e caindo no meio de pedaços de paredes, móveis, pedras e tijolos.

Sentiu uma mão agarrando a sua. Escutou uma voz triste e zangada. Era a mulher dourada:

— Ingrato! Você descumpriu o combinado!

E a voz disse que agora, por causa dele, ia ficar mais cem anos encantada.

— Não faz mal — disse ela. — Parece que não tem jeito. A curiosidade faz parte do homem.

E a voz veio suave. Disse que gostava muito dele. Disse que perdoava. A mão da mulher dourada pôs na mão do menino uma varinha mágica.

— Com ela, você sempre vai conseguir tudo o que desejar — disse a voz que foi ficando cada vez mais longe até desaparecer nas profundezas do buraco escuro.

O menino perdeu os sentidos. Acordou num lugar desconhecido. Arrependido e zangado consigo mesmo, guardou a varinha mágica no bolso e saiu andando por uma estrada. Não sabia onde estava nem que lugar era aquele. Mesmo assim foi andando.

A paisagem por ali era muito bonita e o calor estava forte. O menino parou na beira de um riacho para matar a sede. Ao ver sua imagem refletida na água, ficou espantado. Primeiro, tinha crescido. Agora já era um moço. Segundo: seus cabelos que antes eram negros tinham ficado dourados. O moço colocou as mãos na cabeça. Sua cabeleira agora era de ouro!

Ficou encantado mas também preocupado.

— Se um bandido aparece e me vê com uma cabeleira dessas, é capaz de querer arrancar minha cabeça fora!

E o rapaz teve uma ideia. Aproveitando-se que por ali havia muito gado pastando, matou uma vaca e a preparou para o almoço.

Com a bexiga do animal fez uma espécie de chapéu, uma pele falsa, e com ela escondeu seus cabelos dourados.

Com a bexiga da vaca na cabeça e de barriga cheia, pegou a estrada e continuou sua viagem.

De vez em quando cruzava com pessoas. Um ou outro, de brincadeira, gritava: "Aí, careca!", "Tão moço e tão careca!" e coisas assim.

O moço chegou a uma cidade. Como tinha aprendido com o pai a lidar com a terra, conseguiu arranjar emprego de jardineiro no castelo do rei.

O rei daquele país era cego. Vivia no castelo, ele e sua filha, uma moça linda. Assim que soube do jardineiro novo, a princesa fez questão de ir falar com ele:

— Moço! Cuide bem das minhas flores! São a coisa de que mais gosto no mundo. Quero acordar todos os dias com um buquê de flores ao lado de minha cama, perfumando meu quarto e minha vida.

O jardineiro achou a moça muito bonita.

A partir daquele dia, a filha do rei passou a encontrar, todas as manhãs, um buquê de flores amarradas com um fio de ouro na porta do quarto.

A princesa estranhou. Ficou feliz mas também curiosa. Foi logo procurar o jardineiro.

— Estou muito satisfeita com os buquês, moço, mas de onde vêm os fios de ouro?

O moço sorriu:

— Não se preocupe com isso! Uma princesa bonita assim merece isso e muito mais.

A princesa era curiosa. Estava encantada e desconfiada com os serviços do novo jardineiro. O jardim do palácio parecia cada vez mais bonito, cheio de canteiros e floreiras novas, cachoeiras que antes nem existiam e até flores de tipos raros e desconhecidos.

— Como você consegue fazer tanta coisa? — perguntava a princesa admirada.

— Aprendi com meu pai — respondia ele.

A cabeça da menina foi ficando cheia de ideias.

Começou a vigiar o jardineiro de sua janela.

Descobriu que, todo fim de tarde, ele entrava num caramanchão e ali ficava trancado por um bom tempo.

Curiosa, a princesa resolveu fazer um buraquinho na parede do caramanchão. Depois, ficou só esperando a tarde chegar.

Quando o jardineiro careca terminou o serviço e entrou no caramanchão, a filha do rei foi correndo espiar.

Faltou pouco para o queixo da menina não despençar na terra dura.

Trancado no quartinho de madeira, o jardineiro careca tirou a bexiga de vaca que cobria sua cabeça. Depois, despiu-se e tomou banho. Mais tarde, abriu um saco, tirou roupas de veludo e um chapéu de plumas. Vestido com a roupa nova, sentou-se num banco e chorou.

Chorava de saudades dos pais.

Chorava de arrependimento por ter aberto a arca proibida, traindo assim a linda mulher dourada.

A princesa não sabia nada do que se passava por dentro daquele jovem. Pelo buraquinho, só via que ele era bonito e tinha os cabelos dourados. A filha do rei ficou com pena. A filha do rei sentiu um calor. A filha do rei ficou apaixonada.

O rei era cego, mas não por causa de doença. O pai da princesa tinha sido enfeitiçado por uma bruxa.

Segundo um famoso adivinho, para salvar os olhos do rei, o único remédio era o leite do pássaro-azul. A ave vivia num castelo encantado no Reino-do-Entrou-Ficou.

O rei já tinha enviado exércitos para o lugar. Heróis já tinham ido até lá com suas coragens e suas espadas pontudas. Ninguém tinha voltado.

A princesa já estava na idade de se casar.

O rei cego teve uma ideia. Mandou avisar que quem fosse até o Reino-do-Entrou-Ficou e conseguisse trazer uma garrafa

de leite do pássaro-azul, teria, como prêmio, a mão de sua filha em casamento.

A princesa era a coisa mais linda. Um grupo de príncipes e heróis tomou coragem e decidiu viajar até o Reino-do-Entrou-Ficou.

O jardineiro careca perguntou ao rei se podia ir também.

Todo mundo achou graça, mas o rei deixou.

Para ele só uma coisa importava: conseguir o leite do pássaro-azul e com ele voltar a enxergar.

E foi assim. Os cavaleiros partiram em seus cavalos fogosos. O jardineiro careca seguiu por último trotando em cima de um burro. Os príncipes e heróis galopavam e davam risada:

— Ô careca! Não vá sujar as calças de medo quando a gente chegar no Reino-do-Entrou-Ficou!

— Careca! Olha que esse burro velho é perigoso! Cuidado para não cair!

Em vez de ficar zangado, o jardineiro careca sorria:

— Esse burro é dos bons! Esse burro, se quiser, pula por cima dessa cavallhada inteira!

Os príncipes soltavam gargalhadas e chicoteavam seus cavalos fogosos, deixando o jardineiro para trás engolindo poeira.

Quando o grupo chegou perto da montanha onde ficava o Reino-do-Entrou-Ficou, o falso careca sentiu que sua hora tinha chegado. Puxando a varinha mágica do bolso, transformou-se num cavaleiro armado até os dentes. Seu burro virou um musculoso cavalo dourado.

O cavalo empinou, relinchou e saiu feito um rojão deixando o grupo de cavaleiros lá longe.

Graças à varinha mágica, cavalo e cavaleiro saltaram os sete muros de pedra do Reino-do-Entrou-Ficou, passaram por sete leões, abriram sete portas, subiram sete escadas e chegaram na torre onde estava guardado o pássaro-azul.

Descendo do cavalo, o jardineiro de cabelos de ouro tirou o leite do pássaro e o guardou numa garrafinha.

Em seguida, montou no cavalo e partiu. Desceu sete escadas, abriu sete portas, passou por sete leões, saltou sete muros de pedra e foi embora. Logo adiante, fez um gesto com a varinha mágica e voltou a ser o jardineiro careca montado num burro.

Quando o grupo de príncipes e heróis chegou ao Reino-do-Entrou-Ficou, encontrou o castelo destruído e um pássaro-azul voando longe no céu.

Decepcionados e um pouco aliviados, os valentes cavaleiros deram meia volta e retornaram. No caminho, encontraram o jardineiro montado no burro.

— Ê careca! Nem foi lá e já está voltando? Ficou com medo do Reino-do-Entrou-Ficou?

— E vocês? — perguntou o jardineiro. — Conseguiram pegar o leite do pássaro-azul?

— Claro que sim!

Os cavaleiros mentiam. Estavam levando era leite de vaca. Sua ideia era dar ao rei o leite errado e depois dizer que a culpa era do adivinho. Iam também dizer que tinham arriscado suas vidas e exigir a mão da princesa em casamento. Ela que escolhesse um entre eles.

Os príncipes e heróis galopavam felizes. Deixaram o jardineiro para trás, chegaram no castelo e foram direto falar com o rei.

O jardineiro chegou bem depois. Amarrou o burro no estábulo e chamou a princesa. Entregou a ela uma garrafinha e disse:

— Trouxe o leite do pássaro-azul. Prefiro que você mesma passe o remédio nos olhos de seu pai.

A princesa beijou o jardineiro e correu até a sala do trono.

Encontrou o rei cego confuso, segurando uma garrafa de leite vazia. Os heróis falavam todos ao mesmo tempo. Diziam que o

adivinho era um impostor. Que tinham arriscado a própria vida. Que queriam ser recompensados. Agora, um deles tinha direito de se casar com a princesa.

A princesa pediu licença, aproximou-se e pingou o leite do pássaro-azul nos olhos do pai.

Milagre. Espanto. Mistério maravilhoso. O rei que antes era cego passou a enxergar tudo.

— Mas como você conseguiu, filha? — perguntou o rei emocionado.

A moça sorriu:

— Quem me deu o leite foi o jardineiro careca!

— É impossível! — gritaram os príncipes.

— O careca foi com a gente e não teve nem coragem de chegar perto do Reino-do-Entrou-Ficou! — explicou um deles.

O rei mandou chamar o jardineiro.

O rapaz confirmou tudo. Tinha saltado sete muros de pedra. Tinha enfrentado sete leões. Tinha aberto sete portas. Tinha subido sete escadas. Tinha, sim, tirado o leite do pássaro-azul.

— Quando os outros chegaram lá — contou ainda o jardineiro — o Reino-do-Entrou-Ficou já estava destruído.

— Mentiroso! — gritaram os príncipes e heróis fingindo revolta.

O rei não sabia o que dizer.

— Desafio o careca a duelar comigo! — gritou um dos príncipes.

— Comigo também — gritaram os outros.

— Aceito — respondeu o jovem. Tirando a varinha mágica do bolso, transformou-se num cavaleiro armado até os dentes montado num musculoso cavalo dourado.

O rei e a princesa ficaram sem palavras.

Os príncipes e heróis sentiram medo.

Só quatro resolveram manter o desafio.

— Como você quer o duelo? — gritou um deles.

— Luto com os quatro de uma vez! — gritou o jardineiro de cabeleira dourada, puxando a espada da bainha.

Ao ouvir isso, os quatro cavaleiros recuaram assustados e desistiram de tudo. Montando em seus cavalos, fugiram a galope.

Feliz da vida, a princesa contou ao pai o que sabia do jardineiro. Pediu a ele que tirasse a bexiga de vaca da cabeça.

Todos ficaram encantados com aquela cabeleira dourada.

O rapaz contou sua história. Falou da pobreza de sua família e da mulher dourada. Falou do pacto feito por seu pai, do castelo debaixo da terra e de tudo o mais. Chorou. Contou das doze arcas douradas e do seu triste erro.

No fim, a princesa e o moço se abraçaram.

O rei mandou fazer uma festa de casamento.

O rapaz conseguiu encontrar seu pai e sua mãe e mandou convidá-los para a festa.

Ficou faltando só a mulher de vestido dourado, joias preciosas e cabelos selvagens. Essa, infelizmente, ele nunca mais encontrou na vida.

*Uma história como esta
Parece beleza pura
Quem quiser que invente outra
Cheia de amor e aventura!*



*— 12 arcas
— 12 peças douradas
— 12 joias
— 12 cabelos
— 12 peças douradas
— 12 joias
— 12 cabelos*

O MOÇO PELADO- Figueiredo Pimentel

7

Inácio Peroba era um infeliz pescador, homem muito caridoso, honrado e de excelente coração. Tendo se casado cedo, sua mulher mimoseou-o com muitos filhos. Além deles, tinha de alimentar alguns sobrinhos órfãos, sua velha mãe e seu sogro. Por isso, a pesca, de que sempre vivera, até então, já lhe não bastava para sustentar tão numerosa família, e ele vivia desesperado.

Um dia, foi pescar, como costumava. Debalde lançou as redes ao mar, repetidas vezes, durante todo o dia: nem um só peixe, por mais pequenino que fosse, conseguiu apanhar. Ao anoitecer, regressava tristemente para casa, quando a poucas braças da canoa, viu um robalo deitar a cabeça fora da água. E foi com espanto que o pobre homem ouviu o peixe dizer:

— Inácio Peroba, se prometeres trazer-me o que encontrares quando chegares à casa, lança as redes na água...

Peroba prometeu, lembrando-se que, assim que chegava, de volta da pesca, a primeira coisa que lhe aparecia era a cadelinha Mimosa. Atirou as redes, e recolheu tanto peixe, tanto, que encheu a embarcação. Chegando à casa, a primeira coisa que viu foi um filhinho, que nascera em sua ausência.

O pescador ficou triste; mas, como era homem de honra, cumpriu fielmente a sua palavra. Dizendo à mulher que ia dar a criança a criar, levou-a à praia, e jogou-a no mar.

A criança não morreu. Mal as águas se tinham aberto, apareceu uma grande concha, puxada por peixes, que a apararam, levando-a para o palácio do rei.

O menino cresceu. Haviam -no batizado com o nome de Remi.

Quando tinha cerca de vinte anos, o rei chamou-o e disse-lhe:

— Vou fazer uma viagem de quinze dias. Fica com as chaves do palácio, mas não abras porta alguma, senão matar-te-ei quando chegar...

O rapaz não pôde conter-se. Assim que o soberano dos Peixes partiu, abriu a porta de um quarto. Dentro havia três grandes caldeirões — um com ouro fervendo, outro com prata e o terceiro com cobre. Abriu novo quarto, e viu três cavalos muito gordos — um preto, um russo-queimado e um alazão, comendo carne fresca, em vez de capim.

Abriu o terceiro, onde se achava um grande e gordo leão, que, ao contrário dos cavalos tinha capim para comer, e não carne. Por último, abriu o quarto aposento. Viu uma bonita mesa de escritório, com as gavetas cheias de papelinhos brancos e verdes, dobrados, e armas de toda a espécie.

O rapazinho, como era arteiro, quis trocar a comida dos animais, dando capim

aos cavalos e carne ao leão, mas o alazão falou:

- Não faças isso. Teu padrinho te matará, quando chegar. Agora, se quiseres sair daqui, vai ao quarto onde está a mesa: tira dois papéis – um azul e outro branco; veste-te com a melhor roupa que encontrares; pega numa boa espada; monta num de nós, e leva o outro pela rédea, sai do palácio, mergulhando primeiro a cabeça no caldeirão de ouro.

Teu padrinho, ao regressar, há de ir ao teu encalço. Assim que estiver quase a pegarte, larga um dos papéis; mais tarde o outro; e deixa o resto por nossa conta.

Remi obedeceu pontualmente, depois de ter dourado os cabelos, que ficaram lindíssimos. Montou o alazão, e foi puxando o russo-queimado.

Seguiu viagem a todo galope. Ao cabo de vinte dias, o rei dos Peixes chegou ao palácio. Vendo que o afilhado fugira, cavalgou o preto, e foi à sua procura.

Depois de muito andar, avistou-o. Então o cavalo alazão disse a Remi que largasse o papelzinho branco. Imediatamente formou-se espesso nevoeiro, que o rei a custo furou. Quando o conseguiu, o rapaz já estava longe.

Dando de esporas, já ia de novo o alcançando, mas Remi, a conselho do alazão, abriu o papel verde. Formou-se um espinhal.

O rei disse para o cavalo preto.

- Se conseguires passar comigo este espinhal, eu te desencantarei.

- Tira-me, então, os arreios, respondeu o animal.

Mas, quando iam chegando ao meio, o cavalo atira-o ao chão, e seguiu sozinho.

Passados alguns dias mais, chegaram perto de uma cidade.

Aí o cavalo alazão tomou a palavra.

- Nós vamos ficar aqui encantados em pedras. Deixa conosco tua roupa e tuas armas, e continua sozinho. Mais adiante encontrarás um boi morto; abre-o; tira-lhe a bexiga, e cobre com ela a cabeça para esconder os cabelos. Vai e segue tua vida.

Quando precisares de nós, procura-nos.

O rapaz executou aquelas recomendações.

Chegado à cidade, encontrou um palácio. Falou ao jardineiro, que estava trabalhando, e pediu-lhe emprego. O jardineiro aceitou-o como ajudante, e o moço ficou empregado.

No palácio toda a gente gostava dele, porque Remi era bom trabalhador, mas achavam-no muito esquisito por não ter um só fio de cabelo. Por isso chamavam-no "o Moço Pelado".

Uma vez, julgando-se ele a sós, tirou a bexiga de boi, e apareceu com os seus lindíssimos cabelos de ouro. A mais moça das filhas do rei, viu-o e ficou apaixonada.

Tempos depois, houve importantes cavalgadas, às quais toda a gente compareceu.

O Moço Pelado, que havia ficado sozinho, mal viu o palácio deserto, correu para onde estavam os cavalos, e contou-lhes tudo.

O russo-queimado surgiu deslumbrantemente arreado. O rapaz vestiu-se com roupas próprias, e entrou na liça⁹, onde ganhou os prêmios, oferecendo a argolinha de ouro à filha mais moça do rei.

Ninguém sabia quem era aquele formoso mancebo de cabelos de ouro, montado num cavalo sem igual. Só a princesinha foi quem ficou meio desconfiada, e por isso mesmo, mais apaixonada. No segundo dia ocorrera-se novas cavalgadas. O rei, querendo saber, a todo custo, quem era o misterioso cavaleiro, que excedia a todos em garbo e valentia, Espaço cercado de paliçada de madeira, que cercava os palácios medievais, e onde ocorriam torneios e combates, conquistando os prêmios, mais ricamente vestido, conquistando os prêmios, mais ricamente vestido e montando o melhor animal, mandara um numeroso batalhão para prendê-lo.

O Moço Pelado, mesmo assim não se mostrou receoso. Entrou na arena; e, dado o sinal de partida, avançou na frente de todos, ganhando ainda desta vez, a argolinha de ouro.

Como no primeiro dia, ofereceu-a à princesa, e, fazendo um cumprimento geral, disparou o cavalo que voou por cima dos soldados, espantados com aquela audácia e ligeireza. No terceiro e último dia de festa, tudo sucedeu como nos antecedentes, com a diferença que havia mais gente, e que soldados armados de baionetas, em maior número, foram colocados em todas as saídas, a fim de evitar a fuga do jovem cavaleiro.

Remi, porém, sempre confiado e protegido pelos três cavalos encantados, ganhou o prêmio e conseguiu safar-se, sem que o atingissem as pontas das baionetas e o chuveiro de balas disparadas contra ele.

Nunca se soube, e nem se desconfiou sequer quem fosse o vencedor das cavalgadas. Apenas a princesinha tinha uma ligeira suspeita de que era o ajudante dos jardins reais, o guapo e formoso mancebo. Entretanto nada disse, e as coisas continuaram no ramerrão diário.

Passados tempos, o rei anunciou que, quem matasse uma fera terrível que desde muitos anos devastava o país, causando toda a sorte de horrores e estragos, casaria com sua filha mais velha.

Sabendo disso, Pelado foi consultar o russo-queimado, que lhe disse:

— Arranja um espelho, que colocarás no meu peito, e vai dar combate ao bicho.

Quando ele vir a sua imagem reproduzida, ficará atrapalhado; e poderás, então, mata-lo.

A coisa passou-se como dissera o cavalo.

No dia seguinte, a fera amanheceu morta.

Ninguém se acusou, todavia, como tendo sido o autor, e o monarca julgou-se dispensado de cumprir a palavra. Resolvendo casar as três filhas no mesmo dia, mandou que elas escolhessem noivos.

As duas mais velhas quiseram dois poderosos príncipes, ao passo que a mais moça declarou terminantemente que só se casaria com o Moço Pelado, ajudante do jardineiro real. O rei, como a estimava muito, não teve remédio senão aceitá-lo como genro. Ordenou que se preparasse um grande banquete, no qual todas as aves seriam caçadas pelos seus futuros genros.

Mas nenhum deles, a não ser o Moço Pelado, nada conseguiu matar. Um dos príncipes, encontrando-o no mato, carregado de caça, e não o conhecendo, propôs-lhe comprar tudo, ao que ele acedeu, exigindo, porém, recibo.

Na ocasião do banquete, o rei pediu que cada um dos genros contasse uma aventura curiosa, que lhes houvesse sucedido.

O primeiro, levantando-se, tirou do bolso o cotoco da língua da fera, e declarou:

— A maior façanha que tenho feito em toda a minha vida, foi matar o bicho que assolava o país. Não o disse naquela época, por modéstia.

O segundo, tomando a palavra, disse:

— Tenho feito muita coisa notável, que não quero lembrar. Direi apenas que fui eu quem caçou todas essas aves que estamos comendo.

Todos os convivas aplaudiram muito os altos feitos de tão valentes príncipes.

Chegando a vez de Remi, falou ele:

— E eu tenho a dizer que esses dois moços mentiram descaradamente. A prova é que, o que o primeiro apresentou, foi o cotoco da língua, porque quem matou a fera fui eu, e aqui mostro a ponta. Quanto às aves, eis o recibo que me passou o segundo, o que demonstra que também fui eu quem as caçou.

Dizendo isso, arrancou a bexiga de boi que lhe cobria a cabeça, e apareceu com os seus formosos cabelos de ouro, reconhecendo-se, assim, nele o moço misterioso das cavalgadas, para vergonha dos dois príncipes intrujões.

Os três cavalos desencantaram-se, tendo cumprido a missão que lhes fora destinada de proteger o filho de Inácio Peroba.

O príncipe encantado no reino da escuridão

uma menina
maravilhosa
foi

Príncipe encantado

Príncipe

Era uma vez um negociante muito rico e poderoso. Vivia feliz com a mulher e uma filha pequena.

Um dia, sua mulher começou a tossir. Médicos foram chamados. Tratamentos foram experimentados. Infelizmente, a doença era grave e a pobre mulher acabou morrendo.

Com uma filha pequena para cuidar, o negociante resolveu casar-se de novo. Sua nova mulher também era viúva, mãe de duas filhas.

Logo a filha do homem rico e poderoso passou a sofrer nas mãos da madrasta e suas filhas. Os piores serviços ficavam para ela. As piores roupas. As piores comidas. Seu pai viajava muito e não sabia de nada.

Quando fez 15 anos, a moça chamou o pai. Contou que pretendia morar sozinha. O pai estranhou. A filha não queria criar caso. Inventou que desejava viver por conta própria para conhecer mais a vida. Apesar dos protestos do pai, foi viver numa casa no meio da floresta. O tempo passou.

Príncipe
encantado

Um dia, um mendigo bateu na porta da casa da filha do negociante. Pediu ajuda. Disse que estava morto de fome. O homem era horrível. Devia ter alguma doença. Andava enrolado num pedaço de pele e parecia não tomar banho há anos. Mesmo

assim, a moça pediu a ele que entrasse, deixou que descansasse, serviu um ótimo jantar e ainda ofereceu lugar para que ele pudesse passar a noite.

O mendigo agradeceu muito. Apesar da aparência, parecia ser um homem bom. Conversando depois do jantar, ele contou que era adivinho. Previu que o negociante, pai da menina, iria viajar para um país muito distante. Disse que nesse lugar existia um jardim encantado com as mais lindas rosas do mundo. As rosas eram brancas, vermelhas e roxas.

A menina imaginou aquele jardim encantado. Sonhou acordada. Como aquilo devia ser lindo!

Naquela mesma noite, quando já estava quase dormindo, a menina escutou uma voz no quarto: "Cuidado! Se precisar de mim basta chamar o Príncipe Encantado no Castelo de Ferro do Reino da Escuridão".

A filha do negociante levou um susto. Correu para acender a luz. Olhou atrás do armário. Olhou debaixo da cama. No quarto não havia ninguém!

No dia seguinte, logo cedo, foi acordar o mendigo. Apesar de as portas da casa estarem trancadas por dentro, o homem havia desaparecido.

Mais tarde, alguém bateu na porta. Era o pai da moça. O negociante estava com pressa. Explicou que vinha para matar a saudade e também se despedir. Contou que pretendia viajar para um reino distante. Perguntou se a filha queria alguma coisa de lembrança. Na hora, a menina lembrou-se do jardim encantado.

— Sim — disse ela. — Se for possível, quero três rosas do jardim encantado: uma branca, uma vermelha e outra roxa.

O negociante anotou o pedido, beijou a filha e partiu.

O reino distante ficava mesmo muito longe. Foi difícil encontrar o jardim encantado. O tal lugar ficava quase no fim do mundo.

Mesmo assim, o pai da moça foi. Andou, andou, andou e conseguiu chegar lá. Encontrou as rosas branca, vermelha e roxa.

Quando voltou, foi direto procurar a filha.

As rosas eram mesmo muito bonitas. A menina ficou encantada.

Depois, o negociante foi para casa. Sua mulher e as duas enteadas logo quiseram saber se ele havia trazido alguma coisa para elas. Ele disse que não.

— Aposto que para aquelazinha ele trouxe um rico presente — disse a madrasta em voz baixa, cheia de ciúme, inveja e dor de cotovelo.

— E fez uma combinação com as duas filhas.

No dia seguinte, a filha mais velha apareceu de surpresa na casa da filha do negociante. Mentiu. Disse que estava passando ali por acaso. Tinha resolvido fazer uma visitinha. Pediu para entrar.

A menina deixou. A filha mais velha da madrasta entrou e logo foi perguntando se por acaso a menina tinha recebido algum presente do pai.

— Sim — disse ela toda feliz. — Ganhei essas rosas lindas.

A filha mais velha da madrasta não gostou. Arrancou a flor branca do vaso e a despetalou. Depois deu risada e foi embora.

A menina ficou muito triste. Naquela noite, quando já estava quase dormindo, escutou uma voz:

— Não devia ter deixado despetalar a rosa branca. Dentro dela estava a sua felicidade! Cuidado! Se precisar de mim basta chamar o Príncipe Encantado no Castelo de Ferro do Reino da Escuridão.

A menina levou um susto. Correu para acender a luz. Olhou atrás do armário. Olhou debaixo da cama. No quarto não havia ninguém.

No dia seguinte, a filha mais nova da madrasta, apareceu de surpresa na casa da filha do negociante. Mentiu. Disse que estava passando ali por acaso. Tinha resolvido fazer uma visitinha. Pediu para entrar.

A menina deixou. A filha mais nova da madrasta entrou e logo foi perguntando se a menina por acaso tinha recebido algum presente do pai.

— Sim — disse ela toda feliz. — Ganhei essas rosas lindas.

A filha mais nova da madrasta não gostou. Arrancou a flor vermelha do vaso e a despetalou. Depois deu risada e foi embora.

A menina ficou muito triste. Naquela noite, quando já estava quase dormindo, escutou uma voz. A voz estava zangada:

— Não devia ter deixado despetalar a rosa vermelha. Dentro dela estava a sua riqueza! Cuidado! Se precisar de mim basta chamar o Príncipe Encantado no Castelo de Ferro do Reino da Escuridão.

A menina levou um susto. Correu para acender a luz. Olhou atrás do armário. Olhou debaixo da cama. No quarto não havia ninguém.

No dia seguinte, a própria madrasta apareceu de surpresa na casa da filha do negociante. Mentiu. Disse que estava passando ali por acaso. Tinha resolvido fazer uma visitinha. Pediu para entrar.

A menina deixou. A madrasta entrou e logo foi perguntando se a menina por acaso tinha recebido algum presente do pai. A inocência da menina era muito grande.

— Sim — disse ela toda feliz. — Ganhei essa rosa linda.

A madrasta não gostou. Arrancou a flor roxa do vaso e a despetalou. Depois deu risada e foi embora.

A menina ficou muito triste. Naquela noite, quando já estava quase dormindo, escutou uma voz. A voz estava furiosa:

— Não devia ter deixado despetalar a rosa roxa. Dentro dela estava o seu amor! Cuidado! Se precisar de mim basta chamar o Príncipe Encantado no Castelo de Ferro do Reino da Escuridão.

deputação

Naquela noite, a filha do negociante teve um sonho.

Sonhou que estava num lugar desconhecido diante de um enorme palácio.

Quando acordou, tomou um susto. Estava lá mesmo!

Sem saber o que fazer, sem saber se era sonho ou realidade, a menina respirou fundo, tomou coragem e resolveu bater na porta do palácio.

Pedi emprego.

Acabou sendo contratada como criada.

Com o passar do tempo, descobriu que ali morava uma rainha. A mulher tinha uma grande dor na vida. Seu filho querido, o príncipe herdeiro, a luz de sua vida, havia desaparecido. Alguns diziam que o rapaz havia morrido. Outros que tinha sido raptado por bandidos. Outros ainda achavam que o príncipe tinha sido preso por piratas.

Como era muito trabalhadora, inteligente e talentosa, a menina começou a agradar a rainha, que ficava cada vez mais contente com seu serviço caprichado e sua alegria de viver.

Isso despertou inveja nas outras criadas.

Uma delas, só de maldade, um dia, disse à rainha que, na cozinha, a moça se gabava de ser a melhor criada do mundo, capaz de lavar e passar toda a roupa do castelo em três dias.

A rainha mandou chamar a moça. Perguntou se era verdade.

A menina disse que nunca tinha falado aquilo.

Mas a rainha gostou da ideia. Disse que sentia que ela era capaz sim.

A menina insistiu que não.

A rainha não gostava de ouvir a palavra não. Bateu o pé. Deu uma ordem:

— Ou lava e passa toda a roupa em três dias ou vai para a forca!

Teresa

Naquele dia, a pobre filha do negociante voltou para o quarto sem saber o que fazer. Logo chegaram homens trazendo dez carroças com toda a roupa do palácio. Disseram que era melhor ela correr pois três dias passam depressa.

Sentada na cama, a menina começou a chorar. Foi quando escutou uma voz:

— Se precisar de mim, basta chamar o Príncipe Encantado no Castelo de Ferro do Reino da Escuridão.

A menina estava cansada. Dormiu.

No dia seguinte, quando abriu os olhos, encontrou toda a roupa lavada e passada.

Ao saber da notícia, a rainha ficou feliz da vida.

— Eu sabia! — disse ela, esfregando as mãos.

Cumprimentou a moça. Afirmou que ela era muito inteligente e talentosa.

As outras criadas não gostaram nem um pouco.

Passados uns dias, outra criada veio contar à rainha que, na cozinha, a moça se gabava de ser a melhor criada do mundo, capaz de limpar toda a prata e toda a louça da rainha de um dia para o outro.

A rainha mandou chamar a moça. Perguntou se era verdade.

A menina disse que nunca tinha falado aquilo.

Mas a rainha gostou da ideia. Disse que sentia que ela era capaz sim.

A menina insistiu que não.

A rainha não gostava de ouvir a palavra não. Bateu o pé. Deu uma ordem:

— Ou lava toda a prata e toda a louça de um dia para o outro ou vai para a forca!

Naquele dia, a pobre filha do negociante voltou para o quarto sem saber o que fazer. Logo chegaram homens trazendo

dez carroças com toda a prata e toda a louça da rainha. Disseram que era melhor ela correr pois de um dia para o outro é quase nada.

Sentada na cama, a menina começou a chorar. Foi quando escutou uma voz:

— Se precisar de mim, basta chamar o Príncipe Encantado no Castelo de Ferro do Reino da Escuridão.

A menina estava cansada. Dormiu.

No dia seguinte, quando acordou, encontrou a prata brilhando e a louça lavada.

Ao saber da notícia, a rainha ficou feliz da vida.

— Eu sabia! — disse ela, esfregando as mãos.

Cumprimentou a moça. Afirmou que ela era muito inteligente e talentosa.

As outras criadas não se conformavam.

Passados uns dias, outra criada veio contar à rainha que, na cozinha, a moça se gabava de ser a melhor criada do mundo, capaz até de conseguir salvar o querido filho da rainha, o príncipe-herdeiro, que ou tinha morrido ou estava sequestrado ou era prisioneiro de piratas.

A rainha deu um pulo. Mandou chamar a menina. Caiu de joelhos. Chorou.

— Salve meu filho! — implorou ela.

A menina baixou a cabeça. Disse que sim.

— Pode levar meus soldados! Pode levar todos os exércitos! — ofereceu a rainha, aflita.

A menina disse que preferia ir sozinha.

Saiu de lá desesperada. Sabia que não podia cumprir sua promessa. Jamais conseguiria salvar o filho da rainha. Ficou andando sem saber para onde ir. Chegou no alto de um morro de pedra. Sua vontade era pular lá de cima e acabar com tudo.

Foi quando escutou uma voz.

— Quantas vezes mais vou precisar repetir que se precisar de mim basta chamar o Príncipe Encantado no Castelo de Ferro do Reino da Escuridão?

A menina tentava encontrar a voz no ar.

— Preste atenção — continuou a voz invisível. — Sou o filho da rainha. Sou o príncipe-herdeiro. Espere ficar escuro. Vá até meu quarto. Procure dentro do armário. Pegue uma vassoura, uma faca e uma caixa de veludo. Depois, tome a primeira estrada que aparecer e saia pelo mundo até encontrar um castelo de ferro. Vai ser fácil reconhecer. Sua porta principal não para de mexer. Fica batendo, abrindo, fechando, fechando, abrindo e batendo o tempo todo.

A menina quase não respirava de tanto prestar atenção.

A voz continuou:

— Vá em frente. Enfie a faca na porta. Ela vai parar na hora. Entre no castelo de ferro. Não tenha medo. Vai encontrar uma bruxa varrendo o chão com um pedaço de barbante. Dê a vassoura a ela e siga pelo corredor. Vai encontrar um leão faminto diante de um prato cheio de capim e um cavalo prateado diante de um prato cheio de carne. Dê a carne ao leão e o capim ao cavalo. Continue. Suba uma escada. Vai encontrar um sapo. Pegue o bicho, guarde na caixa de veludo e saia do castelo. Mas muito cuidado! — advertiu a voz: — Não olhe para trás de jeito nenhum. Se você olhar, tudo está perdido, não sei nem o que vai acontecer!

A filha do negociante esperou a noite chegar. Foi ao quarto do príncipe, encontrou a vassoura, a faca e a caixa de veludo. Depois, foi embora.

Tomou a primeira estrada que apareceu. Não sabia para onde ir, por isso foi seguindo em frente.

Andou, andou, andou, três dias e três noites. Acabou chegando num castelo de ferro com uma porta abrindo e fechando. A menina teve medo mas seguiu os conselhos da voz. Enfiou a faca na porta. Deu a vassoura para a bruxa. Deu a carne para o leão e o capim para o cavalo prateado. Encontrou o sapo, guardou na caixa de veludo, deu meia-volta e fugiu.

Uma voz tenebrosa explodiu no fundo do castelo:

— Cavalo prateado, não deixe a menina passar!

Mas o cavalo relinchou:

— Deixo sim! Foi ela quem me deu o capim!

E a voz tenebrosa:

— Leão, não deixe a menina passar!

Mas o leão rugiu:

— Deixo sim! Foi ela quem me deu a carne!

E a voz tenebrosa, cada vez mais tenebrosa:

— Bruxa danada, não deixe a menina passar!

Mas a bruxa respondeu:

— Deixo sim! Foi ela quem me deu a vassoura!

A voz tenebrosa agora berrava e suplicava:

— Porta! Não deixe a menina passar!

Mas a porta disse:

— Deixo sim! Graças a ela não fico mais batendo, abrindo e fechando o dia inteiro!

Quando a menina conseguiu sair do castelo, escutou um estrondo e, sem querer, sem pensar, sem lembrar, olhou para trás.

O castelo de ferro havia evaporado no ar.

— Infelizmente, a caixa de veludo com o sapo dourado também sumiu de suas mãos.

Perdida e sozinha num lugar desconhecido, a menina sentiu que o único jeito era seguir em frente. Pegou a primeira estrada que apareceu e foi andando.

Acabou ficando muito cansada. Quando não aguentava mais, deitou-se debaixo de uma árvore e fechou os olhos. Ficou quieta esperando alguma coisa. Sentiu uma tontura. Achou que daquela vez a morte ia chegar. Desmaiou.

Enquanto isso, o sapo dourado, que era o príncipe, saiu da caixa de veludo, ficou desencantado e viu que tinha ido parar na porta de seu palácio.

Foi uma alegria!

Ao vê-lo, a rainha sua mãe quase enlouqueceu de tanta felicidade. O príncipe também estava contente mas muito preocupado. Disse que só sossegava quando encontrasse a moça bonita que o tinha libertado.

Pediu um cavalo, despediu-se da rainha e saiu galopando com vários soldados. Precisava encontrar a moça de qualquer jeito.

Depois de muito procurar, acabou dando com a menina desmaiada debaixo de uma árvore.

Desesperado, o rapaz mandou chamar um médico. Enquanto isso conseguiu dar água e um pouco de comida para a moça.

Logo a filha do negociante recuperou suas forças.

Um vento morno soprou cheio de vida.

Os dois então se abraçaram.

O rapaz contou que estivera encantado por muito tempo. Contou que era ele o mendigo que tempos atrás havia estado na casa dela pedindo ajuda.

— Desde aquele tempo fiquei apaixonado — confessou ele beijando as mãos da moça. — Desde então sigo você por toda a parte. Acho que foi isso o que me salvou!

A menina foi levada para o palácio. A rainha botou as mãos no peito:

— Mas é ela! A minha criada!

A mãe do príncipe ficou feliz da vida. O casamento foi marcado.

O PRÍNCIPE ENCANTADO NO REINO DA ESCURIDÃO

O negociante foi convidado. Apareceu sozinho. Abraçou a filha. Disse que todo aquele tempo tinha andado à procura dela. Contou que tinha abandonado aquela mulher má, que por causa de ciúme e inveja o havia afastado de sua filha querida.

Quanto às criadas mentirosas, quase foram demitidas, mas acabaram sendo perdoadas.

Uma linda festa foi realizada.

Os dois jovens viveram felizes por muitos e muitos anos.

*Diz que a festa foi bonita
Teve doce de montão
Como não fui convidado
Fiquei com a cara no chão!*



Bom e
Qualidade

3 pontos

Carolina
A Ala
Fiquei com a
cara no chão
No
4/10/2010

Maria Borralheira

Silvio Buarque

Havia um homem viúvo que tinha uma filha chamada Maria; a menina, quando ia para a escola, passava por casa de uma viúva que tinha duas filhas. A viúva costumava sempre chamar a pequena e agradá-la muito. Depois de algum tempo, começou a lhe dizer que falasse e rogasse a seu pai para casar com ela. A menina pegou e falou ao pai para casar com a viúva, porque “ela era muito boa e agradável”.

O pai respondeu:

— Minha filha, ela hoje te dá papinhas de mel; amanhã te dará de fel.

Mas a menina sempre vinha com os mesmos pedidos, até que o pai contratou o casamento com a viúva. Nos primeiros tempos, ainda ela agradava a pequena, e, ao depois, começou a maltratá-la.

Tudo o que havia de mais aborrecido e trabalhoso no trato da casa era a órfã que fazia. Depois de mocinha, era ela que ia à fonte buscar água e ao mato buscar lenha; era quem acendia o fogo, e vivia muito suja no borralho. Daí lhe veio o nome de Maria Borralheira. Uma vez, para judiá-la, a madrastra lhe deu uma tarefa muito grande de algodão para fiar e lhe disse que naquele dia devia ficar pronta. Maria tinha uma vaquinha que sua mãe lhe tinha deixado; vendo-se assim tão atarefada, correu e foi ter com a vaquinha e lhe contou, chorando, os seus trabalhos.

A vaquinha lhe disse:

— Não tem nada; traga o algodão que eu engulo, e quando botar fora é fiado e pronto em novelos.

Assim foi. Enquanto a vaquinha engolia o algodão, Maria estava brincando. Quando foi de tarde, a vaquinha deitou para fora aquela porção de novelos tão alvos e bonitos!... Maria, muito contente, botou-os no cesto e levou-os para casa. A madrastra ficou muito admirada e, no dia seguinte, lhe deu uma tarefa ainda maior. Maria foi ter com a sua vaquinha, e ela fez o mesmo que da outra vez. No outro dia, a madrastra deu à mocinha uma grande tarefa de renda para fazer; a

vaquinha, como sempre, foi quem a salvou, engolindo as linhas e botando para fora a renda pronta e muito alva e bonita. A madrasta ainda mais admirada ficou.

Doutra vez mandou ela buscar um cesto cheio d'água. Maria Borrallheira saiu muito triste para a fonte, e foi ter com a vaquinha, que lhe encheu o cesto, que ela levou para casa. Daí por diante a madrasta de Maria começou a desconfiar, e mandou as suas duas filhas espiarem a moça. Elas descobriram que era a vaquinha que fazia tudo para a Borrallheira. Daí a tempos a mulher se fingiu pejada e com antojos e desejou comer a vaquinha de Maria. O marido não quis consentir; mas por fim teve de ceder à vontade da mulher, que era uma tarasca desesperada.

Maria Borrallheira foi e contou à vaca o que ia acontecer; ela disse que não tivesse medo; que, quando fosse o dia de a matarem, Maria se oferecesse para ir lavar o fato; que dentro dele havia de encontrar uma varinha que lhe havia de dar tudo o que ela pedisse; e que, depois de lavado o fato, largasse a gamela pela corrente abaixo e a fosse acompanhando; que mais adiante havia de encontrar um velhinho muito chagado e com fome; lavasse-lhe as feridas e a roupa e lhe desse de comer; que mais adiante havia de encontrar uma casinha com uns gatos e cachorrinhos muito magros e com fome, e a casinha muito suja; varresse o cisco e desse de comer aos bichos, e depois de tudo isso voltasse para casa. Assim mesmo foi.

No dia em que a madrasta de Maria quis que se matasse a vaquinha, a moça se ofereceu para ir lavar o fato no rio. A madrasta lhe disse com desprezo:

— Ó chente! Quem havia de ir senão tu, porca? Morta a vaca, a Borrallheira seguiu com o fato para o rio. Lá achou nas tripas a varinha de condão e guardou-a. Depois de lavado o fato, botou-o na gamela e largou-a pela correnteza abaixo, e a foi acompanhando. Adiante encontrou um velhinho muito chagado e morto de fome e sujo. Lavou-lhe as feridas e a roupa e deu-lhe de comer. Este velhinho era Nosso Senhor. Seguiu com a gamela. Mais adiante encontrou uma casinha muito suja e desarrumada, e com os cachorros e gatos e galinhas muito magros e mortos de fome. Maria Borrallheira deu de comer aos

bichos, varreu a casa, arrumou todos os trastes e escondeu-se atrás da porta. Daí a pouco chegaram as donas da casa, que eram três velhas tatas.

Quando viram aquele benefício, a mais moça disse:

— Manas, faiemos; faiemos, manas: permita Deus que a quem tanto bem nos fez lhe apareçam uns chapins de ouro nos pés.

A do meio disse:

— Manas, faiemos, manas: permita Deus que a quem tanto bem nos fez lhe nasça uma estrela de ouro na testa.

A mais velha disse:

— Faiemos, manas: permita Deus que a quem tanto bem nos fez, quando falar, lhe saiam faíscas de ouro da boca.

Maria, que estava atrás da porta, apareceu já toda formosa com os chapins de ouro nos pés e estrela de ouro na testa, e quando falava saíam-lhe da boca faíscas de ouro. Amarrou um lenço na cabeça, fingindo doença, para esconder a estrela, e tirou os chapins dos pés e foi-se embora para casa. Quando lá chegou, entregou o fato e foi para o seu borralho. Passados alguns dias, as filhas da madrasta lhe viram a estrela e perceberam as faíscas de ouro que lhe saíam da boca, e foram contar à mãe. Ela ficou com muita inveja, e disse às filhas que indagassem da Borralheira o que é que se devia fazer para se ficar assim.

Elas perguntaram, e Maria disse:

— É muito fácil; vocês peçam para ir também por sua vez lavar o fato de uma vaca no rio; depois de lavado, botem a gamela com ele pela correnteza abaixo e vão acompanhando; quando encontrarem um velhinho muito ferido, metam-lhe o pau, e dêem muito; mais adiante, quando encontrarem uma casa com uns cachorros e gatos muito magros, emporcalhem a casa, desarrumem tudo, dêem nos bichos todos, e escondam-se atrás da porta e deixem estar que, quando vocês saírem, hão de vir com chapins e estrela de ouro.

Assim foi.

As moças contaram à mãe, e ela lhes deu um fato para irem lavar no rio. As moças fizeram tudo como Maria Borralheira lhes tinha ensinado. Deram muito no velhinho, emporcalharam a casa e deram

muito nos bichos das velhas, e se esconderam atrás da porta. Quando as donas da casa chegaram e viram aquele destroço, a mais moça disse:

— Manas, faíemos, manas: permita Deus que a quem tanto mal nos fez lhe apareçam cascos de cavalos nos pés.

A do meio disse:

— Permita Deus que a quem tanto mal nos fez lhe nasça um rabo de cavalo na testa.

A terceira disse:

— Permita Deus que a quem tanto mal nos fez, quando falar, lhe saia porqueira de cavalo pela boca.

As duas moças, quando saíram de trás da porta, já vinham preparadas com seus enfeites. Quando falaram, ainda mais sujaram a casa das velhinhas. Largaram-se para casa, e, quando a mãe as viu, ficou muito triste. Passou-se. Quando foi depois, houve três dias de festa na cidade, e todos de casa iam à igreja, menos a Borrallheira, que ficava na cinza. Mas, depois de todos saírem, ela logo no primeiro dia pegou na sua varinha de condão e disse:

— Minha varinha de condão, pelo condão que Deus vos deu, dai-me um vestido da cor do campo com todas as suas flores.

De repente apareceu o vestido. Maria pediu também uma linda carruagem. Aprontou-se e seguiu. Quando entrou na igreja, todos ficaram pasmados, e sem saber quem seria aquela moça tão bonita e tão rica. Aí uma das filhas da madrasta disse à mãe:

— Olhe, minha mãe, parece Maria.

A mãe botou-lhe o lenço na boca por causa da sujidade que estava saindo, mandando que ela se calasse, que as vizinhas já estavam percebendo. Acabada a festa, quando chegaram em casa, Maria já estava lá velha metida no borralho. A mãe lhes disse:

— Olhem, minhas filhas, aquela porca ali está, não era ela, não; onde ia ela achar uma roupa tão rica?

No outro dia foram todas para a festa, e Maria ficou; mas, quando todas se ausentaram, ela pegou na varinha de condão e disse:

— Minha varinha de condão, pelo condão que Deus vos deu, dai-me um vestido da cor do mar com todos os seus peixes, e uma carruagem ainda mais rica e bela que a primeira.

Apareceu logo tudo, e ela se aprontou e seguiu. Quando lá chegou, o povo ficou abasbacado por tão linda e rica moça, e o filho do rei ficou morto por ela. Botou-se cerco para a pegar na volta, e nada de a poderem pegar. Quando as outras pessoas chegaram em casa, Maria já lá estava metida no seu borralho. Aí uma das moças lhe disse:

— Hoje vi uma moça na igreja que se parecia contigo, Maria!

Ela respondeu:

— Eu!... Quem sou eu para ir à festa?... Uma pobre cozinheira!

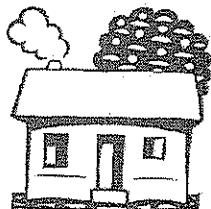
No terceiro dia a mesma coisa; Maria então pediu um vestido da cor do céu com todas as suas estrelas e uma carruagem ainda mais rica. Assim foi, e apresentou-se na festa. Na volta, o rei tinha mandado pôr um cerco muito apertado para agarrá-la; porém ela escapuliu, e na carreira lhe caiu um chapim do pé, que o príncipe apanhou. Depois o rei mandou correr toda a cidade para ver se achava-se a dona daquele chapim e o outro seu companheiro. Experimentou-se o chapim nos pés de todas as moças, e nada. Afinal só faltavam ir à casa de Maria Borralheira. Lá foram. A dona da casa apresentou as filhas que tinha; elas, com seus cascos de cavalo, quase machucaram o chapim todo, e os guardas gritaram:

— Virgem Nossa Senhora! Deixem, deixem...

Perguntaram se não havia ali mais ninguém. A dona da casa respondeu:

— Não, aí tem somente uma pobre cozinheira porca, que não vale a pena mandar chamar.

Os encarregados da ordem do rei responderam que a ordem era para todas as moças sem exceção, e chamaram pela Borralheira. Ela veio lá de dentro toda pronta, como no último dia da festa; vinha encantando tudo; foi metendo o pezinho no chapim e mostrando o outro. Houve muita alegria e festas; a madrasta teve um ataque e caiu para trás, e Maria foi para o palácio e casou com o filho do rei.



A BELA E A FERA

*E*ra uma vez um rico mercador que tinha três filhas, cada qual a mais bela. Depois empobreceu e foi morar longe da cidade, onde pudesse esconder a vergonha de sua pobreza. As filhas mais velhas ficaram muito tristes com isso, por não poderem mais sustentar o luxo de que tanto gostavam. A mais nova, que se chamava Bela, acomodou-se à sorte e tudo fazia por consolar o velho pai.

Vai senão quando o mercador teve notícia de um bom negócio numas terras muito distantes e, para tentar ainda o fado, partiu para lá. Ao despedir-se perguntou às filhas o que queriam que lhes trouxesse, caso fosse feliz nos negócios.

A mais velha disse que queria um rico piano; a do meio pediu um vestido de seda e a mais nova respondeu que não pretendia nada, senão que ele fosse muito feliz e a abençoasse.

O pai, que esta era a filha que ele mais prezava, insistiu com Bela que escolhesse também alguma prenda.

— Pois bem, meu pai, quero que me traga a mais linda rosa do mais lindo jardim que o senhor encontrar.

O mercador partiu e não lhe correram os negócios como esperava. Vinha regressando muito acabrunhado, em noite tenebrosa, sem mais esperanças de encontrar pousada, quando, em meio de um bosque, viu brilhar muitas luzes. Tocou para lá. Era um rico castelo. Bateu à porta longo tempo: ó de casa!, e ninguém respondeu. Em vista disso foi entrando e percorrendo toda a casa, sem lhe aparecer viva alma. Por fim viu surgir um criado de farda que lhe veio dizer que o jantar estava à mesa. O hóspede foi para a sala de jantar e lá encontrou um perfeito banquete. Comeu com apetite. Mas não tornou mais a ver o criado, senão quando este o veio avisar de que eram horas de dormir, mostrando-lhe em seguida o mais belo quarto que se podia imaginar.

Estava muito admirado de tudo quanto via e achava tudo aquilo muito misterioso; mas, enfim, estava fatigado e com sono. Adormeceu sonhando com a sua filha Bela.

De manhã ergueu-se, disposto a continuar a viagem. Saiu para o pátio, a fim de tomar o animal, mas quando avistou o jardim do castelo lembrou-se logo do pedido de Bela, e como visse a mais linda rosa que jamais seus olhos haviam contemplado, foi logo colhê-la. Quando a teve nas mãos, pensando no contentamento que ia dar à filha, surgiu de súbito um monstro, uma fera horrível, com estas palavras.

– Ah!... desgraçado! Em paga de eu te haver acolhido em meu palácio, vens roubar-me o meu sustento! Pois não sabes que eu me alimento só de rosas?

– Que não sabia – respondeu o mercador muito vexado. – Errei, confesso. Mas eu queria levar esta flor à minha filha mais nova, que me pediu de lembrança a mais linda rosa que eu encontrasse. Posso, entretanto, restituir-lha. Aí a tem.

– Não; leve a flor, mas com a condição de trazer-me aqui a primeira criatura que avistar em sua casa, quando chegar.

Como não tinha outro remédio, o mercador aceitou a condição imposta e partiu com a flor.

Em caminho ia pensando no caso, mas estava certo de que tudo se resolveria bem, porque a criatura que sempre vinha ao seu encontro era a cachorrinha da casa. Assim não aconteceu. Ao chegar, a primeira criatura que ele avistou foi sua filha Bela, a quem entregou a rosa, contando-lhe tudo o que havia acontecido e lamentando a sua infelicidade.

– Lá por isso não seja, meu pai, pois irei, e a Fera há de se apiedar de nós.

No outro dia foram ter ao castelo, onde tudo se passou como anteriormente.

Quando, pela manhã, a moça colheu a rosa, a Fera apareceu, mas a rapariga se pôs a achá-la muito bonita e acariciá-la. O monstro apaziguou-se e o mercador, chegando a hora de partir, despediu-se, chorando, da filha que ali ficou vivendo.

Algun tempo depois Bela mostrou desejo de tornar a ver o pai, mas a Fera não quis que ela se afastasse dali. Mandou chamar o velho, que veio logo num átimo. Lá passou uns dias e quando foi para voltar disse à Fera que lhe entregasse a menina. A Fera respondeu-lhe que nem por tudo deste mundo lhe tornava a dar, que podia vir vê-la quando entendesse. E lá por dinheiro não, que fosse ao seu tesouro e levasse as riquezas que quisesse.

O mercador voltou rico para casa.

Passado algum tempo, a Fera chamou a moça e lhe disse:

– Tua irmã mais velha acaba de casar-se.

– Como sabes disto?

– Queres vê-la?

– Sim, que queria.

A Fera levou-a a um quarto encantado e mostrou-lhe um espelho onde ela viu a irmã, no braço com o noivo, ao lado dos pais e dos convidados.

Bela pediu então com muita brandura que a deixasse ir à casa.

E a Fera disse-lhe:

– Se eu deixasse, você não voltaria aqui.

A moça jurou que não seria assim tão ingrata e prometeu voltar ao fim de três dias.

A Fera consentiu, mas disse-lhe:

– Se não voltares em três dias, me encontrarás morto. Leva este anel e não tires do dedo, porque se o tirares, me esquecerás.

A moça foi, visitou a família e contou às irmãs tudo que era passado e disse-lhes que se sentia feliz. As outras, com inveja, na noite que completava o terceiro dia, esconderam-lhe o anel e ela não se lembrou mais da Fera.

O pobre animal, ao tempo que Bela ia-se esquecendo, ia também afinando. A irmã casada contou ao marido o que havia feito com a outra e ele que era um homem sério obrigou-a a entregar o anel à irmã. Dito e feito. Logo que teve o anel no dedo, Bela de tudo se lembrou novamente. Partiu sem demora e chegou ao castelo quando se completavam três dias e meio que dali havia se ausentado.

Procurou o *bicho* por todos os aposentos, chamou-o muitas vezes, mas não tornou a vê-lo, até que por fim foi dar com ele quase moribundo, estendido entre as gramas do jardim.

Supôs que estivesse morto e, como muito o estimava, quis dar-lhe um beijo. Quando o beijou, a Fera, de repente, transformou-se num belo príncipe.

Estava encantado. Bela, com aquele beijo, lhe tinha quebrado o encanto e o príncipe recebeu-a em casamento.

(Contada por uma senhora de Cataguases, Minas)
Lindolfo Gomes – “Contos Populares, narrativas maravilhosas
e lendárias, seguidas de cantigas de adormecer.”
Da tradição oral, no Estado de Minas.
Vol. II, pág. 59, S. Paulo, s. d.

Nota – *A Bela e a Fera*, na versão brasileira de Minas Gerais, é uma das mais completas. Sua universalidade é registrada pelos folcloristas. O prof. Lindolfo Gomes, como John Thackray Bunce, liga-a ao mito de Cupido e Psiquê, o episódio que Apuleio nos conta no “*Metamorfoses*”. Há detalhes que recordam milhares de outros contos, já sem idade, pela velhice, como *Urvashi* e *Pururavas*, divulgado por Max Muller. Perrault e Grimm deram as ver-

sões do idioma francês e alemão. Sir George Webbe Dasent, na coleção dos "Populars Tales from the Norse" (1888), registrou a *Bela e a Fera* nórdicas, na linda história da "Terra a leste do Sol e a oeste da Lua". A *Fera* é um Urso Branco, como na variante basca de Webster ("*La Belle et la Bête*") é uma grande serpente. Os enredos diferem, tanto o do dr. Dasent como o de Webster, que são mais complexos, com muitas peripécias e convergências. É o Mt. 425 C de Aarne-Thompson, com o elemento D 735, desencantamento por um beijo.

A promessa de entregar (sacrificar) quem primeiro visse no seu regresso, articula o conto com as raízes mais antigas da tradição religiosa. Jefe prometeu oferecer em holocausto *aquilo que, saindo da porta de minha casa, me sair ao encontro*, vencendo ele os Amonitas, *Juízes*, 11, 30-31. Vitorioso, saiu-lhe ao encontro sua filha e o Gileadita a imolou, 34-40.

Estudei este elemento, muito comum e clássico na literatura oral e lendária, no "Voto de Idomeneu", *Anúbis e Outros Ensaios in Superstição no Brasil*, Belo Horizonte, 1985. A redação de "*La Belle et la Bête*" é de Jeanne Marie Le Prince de Beaumont, 1711-1780, aproveitando conto oral que, por este intermédio, obteve divulgação imediata nos livros infantis da época.

O MITO DE EROS E PSIQUE

7

Psique era a mais nova de três filhas de um rei de Miletos e era extremamente bela. Sua beleza era tanta que pessoas de várias regiões iam admirá-la, assombrados, rendendo-lhe homenagens que só eram devidas à própria Afrodite.

Profundamente ofendida e enciumada, Afrodite enviou seu filho, Eros, para fazê-la apaixonar-se pelo homem mais feio e vil de toda a terra. Porém, ao ver sua beleza, Eros apaixonou-se profundamente.

O pai de Psique, suspeitando que, inadvertidamente, havia ofendido os deuses, resolveu consultar o oráculo de Apolo, pois suas outras filhas encontraram maridos e, no entanto, Psique permanecia sozinha. Através desse oráculo, o próprio Eros ordenou ao rei que enviasse sua filha ao topo de uma solitária montanha, onde seria desposada por uma terrível serpente. A jovem aterrorizada foi levada ao pé do monte e abandonada por seu pesarosos parentes e amigos. Conformada com seu destino, Psique foi tomada por um profundo sono, sendo, então, conduzida pela brisa gentil de Zéfiro a um lindo vale.

Quando acordou, caminhou por entre as flores, até chegar a um castelo magnífico. Notou que lá deveria ser a morada de um deus, tal a perfeição que podia ver em cada um dos seus detalhes. Tomando coragem, entrou no deslumbrante palácio, onde todos os seus desejos foram satisfeitos por ajudantes invisíveis, dos quais só podia ouvir a voz.

Chegando a escuridão, foi conduzida pelos criados a um quarto de dormir. Certa de ali encontraria finalmente o seu terrível esposo, começou a tremer quando sentiu que alguém entrara no quarto. No entanto, uma voz maravilhosa a acalmou. Logo em seguida, sentiu mãos humanas acariciarem seu corpo. A esse amante misterioso, ela se entregou. Quando acordou, já havia chegado o dia e seu amante havia desaparecido. Porém essa mesma cena se repetiu por diversas noites.

Enquanto isso, suas irmãs continuavam a sua procura, mas seu esposo misterioso a alertou para não responder aos seus chamados. Psique sentindo-se solitária em seu castelo-prisão, implorava ao seu amante para deixá-la ver suas irmãs. Finalmente, ele aceitou, mas impôs a condição que, não importando o que suas irmãs dissessem, ela nunca tentaria conhecer sua verdadeira identidade.

Quando suas irmãs entraram no castelo e viram aquela abundância de beleza e maravilhas, foram tomadas de inveja. Notando que o esposo de Psique nunca aparecia, perguntaram maliciosamente sobre sua identidade. Embora advertida por seu esposo, Psique viu a dúvida e a curiosidade tomarem conta de seu ser, aguçadas pelos comentários de suas irmãs.

Seu esposo alertou-a que suas irmãs estavam tentando fazer com que ela olhasse seu rosto, mas se assim ela fizesse, ela nunca mais o veria novamente. Além disso, ele contou-lhe que ela estava grávida e se ela conseguisse manter o segredo ele seria divino, porém se ela falhasse, ele seria mortal.

Ao receber novamente suas irmãs, Psique contou-lhes que estava grávida, e que sua criança seria de origem divina. Suas irmãs ficaram ainda mais enciumadas com sua situação, pois além de todas aquelas riquezas, ela era a esposa de um lindo deus. Assim, trataram de convencer a jovem a olhar a identidade do esposo, pois se ele estava escondendo seu rosto era porque havia algo de errado com

ele. Ele realmente deveria ser uma horrível serpente e não um deus maravilhoso.

Assustada com o que suas irmãs disseram, escondeu uma faca e uma lâmpada próximo a sua cama, decidida a conhecer a identidade de seu marido, e se ele fosse realmente um monstro terrível, matá-lo. Ela havia esquecido dos avisos de seu amante, de não dar ouvidos a suas irmãs.

A noite, quando Eros descansava ao seu lado, Psique tomou coragem e aproximou a lâmpada do rosto de seu marido, esperando ver uma horrenda criatura. Para sua surpresa, o que viu porém deixou-a maravilhada. Um jovem de extrema beleza estava repousando com tamanha quietude e doçura que ela pensou em tirar a própria vida por haver dele duvidado.

Enfeitiçada por sua beleza, demorou-se admirando o deus alado. Não percebeu que havia inclinado de tal maneira a lâmpada que uma gota de óleo quente caiu sobre o ombro direito de Eros, acordando-o.

Eros olhou-a assustado, e voou pela janela do quarto, dizendo:

- "Tola Psique! É assim que retribuis meu amor? Depois de haver desobedecido as ordens de minha mãe e te tornado minha esposa, tu me julgavas um monstro e estavas disposta a cortar minha cabeça? Vai. Volta para junto de tuas irmãs, cujos conselhos pareces preferir aos meus. Não lhe imponho outro castigo, além de deixar-te para sempre. O amor não pode conviver com a suspeita."

Quando se recompôs, notou que o lindo castelo a sua volta desaparecera, e que se encontrava bem próxima da casa de seus pais. Psique ficou inconsolável. Tentou suicidar-se atirando-se em um rio próximo, mas suas águas a trouxeram gentilmente para sua margem. Foi então alertada por Pan para esquecer o que se passou e procurar novamente ganhar o amor de Eros.

Por sua vez, quando suas irmãs souberam do acontecido, fingiram pesar, mas partiram então para o topo da montanha, pensando em conquistar o amor de Eros. Lá chegando, chamaram o vento Zéfiro, para que as sustentasse no ar e as levasse até Eros. Mas, Zéfiro desta vez não as ergueram no céu, e elas caíram no despenhadeiro, morrendo.

Psique, resolvida a reconquistar a confiança de Eros, saiu a sua procura por todos os lugares da terra, dia e noite, até que chegou a um templo no alto de uma montanha. Com esperança de lá encontrar o amado, entrou no templo e viu uma grande bagunça de grãos de trigo e cevada, avelãs e foices espalhados por todo o recinto. Convencida que não devia negligenciar o culto a nenhuma divindade, pôs-se a arrumar aquela desordem, colocando cada coisa em seu lugar. Deméter, para quem aquele templo era destinado, ficou profundamente grata e disse-lhe:

- "Ó Psique, embora não possa livrá-la da ira de Afrodite, posso ensiná-la a fazê-lo com suas próprias forças: vá ao seu templo e renda a ela as homenagens que ela, como deusa, merece".

Afrodite, ao recebê-la em seu templo, não esconde sua raiva. Afinal, por aquela reles mortal seu filho havia desobedecido suas ordens e agora ele se encontrava em um leito, recuperando-se da ferida por ela causada. Como condição para o seu perdão, a deusa impôs uma série de tarefas que deveria realizar, tarefas tão difíceis que poderiam causar sua morte.

Primeiramente, deveria, antes do anoitecer, separar uma grande quantidade de grãos misturados de

trigo, aveia, cevada, feijões e lentilhas. Psique ficou assustada diante de tanto trabalho, porém uma formiga que estava próxima, ficou comovida com a tristeza da jovem e convocou seu exército a isolar cada uma das qualidades de grão.

Como 2ª tarefa, Afrodite ordenou que fosse até as margens de um rio onde ovelhas de lã dourada pastavam e trouxesse um pouco da lã de cada carneiro. Psique estava disposta a cruzar o rio quando ouviu um junco dizer que não atravessasse as águas do rio até que os carneiros se pusessem a descansar sob o sol quente, quando ela poderia aproveitar e cortar sua lã. De outro modo, seria atacada e morta pelos carneiros. Assim feito, Psique esperou até o sol ficar bem alto no horizonte, atravessou o rio e levou a Afrodite uma grande quantidade de lã dourada.

Sua 3ª tarefa seria subir ao topo de uma alta montanha e trazer para Afrodite uma jarra cheia com um pouco da água escura que jorrava de seu cume. Dentre os perigos que Psique enfrentou, estava um dragão que guardava a fonte. Ela foi ajudada nessa tarefa por uma grande águia, que voou baixo próximo a fonte e encheu a jarra com a negra água.

Irada com o sucesso da jovem, Afrodite planejou uma última, porém fatal, tarefa. Psique deveria descer ao mundo inferior e pedir a Perséfone, que lhe desse um pouco de sua própria beleza, que deveria guardar em uma caixa. Desesperada, subiu ao topo de uma elevada torre e quis atirar-se, para assim poder alcançar o mundo subterrâneo. A torre, porém, murmurou instruções de como entrar em uma particular caverna para alcançar o reino de Hades. Ensinou-lhe ainda como driblar os diversos perigos da jornada, como passar pelo cão Cérbero e deu-lhe uma moeda para pagar a Caronte pela travessia do rio Estige, advertindo-a

- "Quando Perséfone lhe der a caixa com sua beleza, toma o cuidado, maior que todas as outras coisas, de não olhar dentro da caixa, pois a beleza dos deuses não cabe a olhos mortais".

Seguindo essas palavras, conseguiu chegar até Perséfone, que estava sentada imponente em seu trono e recebeu dela a caixa com o precioso tesouro. Tomada porém pela curiosidade em seu retorno, abriu a caixa para espiar. Ao invés de beleza havia apenas um sono terrível que dela se apossou.

Eros, curado de sua ferida, voou ao socorro de Psique e conseguiu colocar o sono novamente na caixa, salvando-a.

Lembrou-lhe novamente que sua curiosidade havia novamente sido sua grande falta, mas que agora podia apresentar-se à Afrodite e cumprir a tarefa.

Enquanto isso, Eros foi ao encontro de Zeus e implorou a ele que apaziguasse a ira de Afrodite e ratificasse o seu casamento com Psique. Atendendo seu pedido, o grande deus do Olimpo ordenou que Hermes conduzisse a jovem à assembléia dos deuses e a ela foi oferecida uma taça de ambrosia. Então com toda a cerimônia, Eros casou-se com Psique, e no devido tempo nasceu seu filho, chamado Voluptas (Prazer).