

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO  
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

**DENISE APARECIDA FERREIRA VIDAL HAMMES**

**DA ORALIDADE À ESCRITA: UMA ANÁLISE DO RECONTO EM  
*HISTÓRIAS À BRASILEIRA* DE ANA MARIA MACHADO**

**TANGARÁ DA SERRA- MT**

**2021**

Hammes, Denise Aparecida Ferreira Vidal.

\* H224 Da oralidade à escrita: Uma análise do reconto em *Histórias à Brasileira* de Ana Maria Machado / Denise Aparecida Ferreira Vidal Hammes. – Tangará da Serra - MT, 2021.  
xii, 100 f.; 29 cm.

(Dissertação/Mestrado) Curso de Pós-graduação Stricto Sensu (Mestrado Acadêmico) Estudo Literários, Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Linguagem, Campus de Tangará da Serra, Universidade do Estado de Mato Grosso. Tangará da Serra/MT, 2021.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Mariotto Botton.

1. Ética. 2. Estética. 3. Conto. 4. Tradição Oral. 5. Ana Maria Machado.  
I. Da oralidade à escrita: Uma análise do reconto em *Histórias à Brasileira* de Ana Maria Machado. II. Orientador (Botton. Alexandre Mariotto). III. Universidade do Estado do Mato Grosso.

\* CDD

**DENISE APARECIDA FERREIRA VIDAL HAMMES**

**DA ORALIDADE À ESCRITA: UMA ANÁLISE DO RECONTO EM  
*HISTÓRIAS À BRASILEIRA DE ANA MARIA MACHADO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários - PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso- UNEMAT- como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, na área de Letras.

Orientador: Professor Doutor Alexandre Mariotto Botton.

**TANGARÁ DA SERRA- MT**

**2021**

## **FICHA DE APROVAÇÃO**

DENISE APARECIDA FERREIRA VIDAL HAMMES

### **DA ORALIDADE À ESCRITA: UMA ANÁLISE DO RECONTO EM *HISTÓRIAS À BRASILEIRA* DE ANA MARIA MACHADO**

Aprovado em \_\_/\_\_/2021

#### **BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Doutor Alexandre Mariotto Botton  
Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT - Tangará da Serra, MT.  
(Orientador)

---

Prof. Doutor Epaminondas de Matos Magalhães  
Instituto Federal de Mato Grosso - IFMT– Campus Pontes e Lacerda, MT. (Interno)

---

Prof. Doutor Rosemar Eurico Coenga  
Universidade de Cuiabá – UNIC – Cuiabá, MT. (Convidado)

---

Aos que me apoiaram e entenderam os motivos de minha ausência no cumprimento das disciplinas e escrita, dedico com amor.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por mais esta etapa da vida, por ter me sustentado espiritualmente e me fortalecido nos momentos que mais precisei. A Ele, toda gratidão.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso por compartilhar conhecimentos e oportunizar reflexões que ampliaram meu conhecimento no universo da pesquisa.

Ao professor Doutor Alexandre Mariotto Botton, que conduziu com firmeza e suavidade a orientação nesta pesquisa, não apenas pela confiança e paciência dispensadas a mim, mas, especialmente, pela compreensão nos momentos em que precisei de amparo para não desistir dos meus objetivos.

Ao professor Dr. Dante Gatto pelas contribuições dadas por ocasião da seleção no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNEMAT, pelo incentivo à pesquisa, por encontrar num pesquisador renomado tamanha humanidade e respeito pelos seus orientandos.

Ao professor Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva por ter atendido minhas solicitações. Proporcionou-me uma paz de espírito diante das inquietudes nas etapas a serem cumpridas no processo acadêmico.

Às doutorandas do PPGEL, Norma Gisele de Mattos e Shirlene Rohr de Souza, por me dispensarem momentos de discussões e aprendizado. Obrigada pela sensibilidade e por estarem próximas quando mais precisei.

Aos colegas do PPGEL com quem tive o privilégio de compartilhar conhecimentos e momentos que ficarão guardados para sempre em minha memória. Em especial, ao Luan Paredes Almeida Alves e Fabio Junio Vieira da Silva pelas conversas e pelo companheirismo.

Aos amigos e colegas de trabalho que acompanharam este meu percurso pela busca de conhecimento me fortalecendo a prosseguir.

À minha família que esteve sempre ao meu lado, pelo apoio e incentivo, sem vocês tudo ficaria mais difícil. Em especial, à minha mãe que não mediu esforços para me acompanhar e apoiar nesta caminhada.

À minha colega de profissão Nasionne Rodrigues Silva, que me apresentou ao professor Doutor Dante Gatto e me incentivou nas pesquisas.

Aos que fizeram parte da banca de Qualificação Prof. Dr. Epaminondas de Matos Magalhães e Prof. Dr. Everton Almeida Barbosa, que fizeram significativas

considerações e enriqueceram minha pesquisa.

A minha amiga e colega de profissão Eliene Cristina de Jesus, pelo apoio e pelas ideias durante o processo da escrita.

Aos meus filhos que entenderam a minha ausência e me ajudaram a concretizar os meus objetivos.

[...], os bons livros colaboram em outros aspectos importantes do desenvolvimento humano. E não apenas porque auxiliam na formação de um repertório cultural comum. Também são fundamentais na discussão de situações de conflito moral e na transmissão de valores éticos. Ajudam os pequenos leitores a ir buscando ou construindo o sentido de suas experiências do estar-no-mundo. Auxiliam a pensar melhor, a encontrar argumentos poderosos e a saber expressá-los para defender pontos de vista. Capacitam todos nós independentemente de idade, a crescer de maneira mais crítica nestes tempos em que o descentramento do livro como eixo cultural único e o surgimento de novas tecnologias de manutenção da memória coletiva e da transmissão da cultura passam a exigir muito mais discernimento do leitor. (MACHADO, 2011, p. 44).

## RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo a análise do conteúdo ético e da forma estética da obra de Ana Maria Machado na coleção de quatro volumes de *Histórias à Brasileira*, tomando como corpus os contos *A Moura Torta*, *Pedro Malasartes e a sopa de Pedra*, *Pedro Malasartes e o Surrão Mágico*, *Pedro Malasartes e o Lamaçal Colossal*. Os contos chamam atenção pelo fato de a autora ter usado técnicas originadas da forma tradicional da narrativa oral e reelaborar na forma escrita com um toque particular. A pesquisa também tem como foco a identificação de traços da oralidade presentes nos recontos. Será analisado o procedimento narrativo praticado pela autora no processo do reconto, sobretudo nos aspectos estéticos que o aproximam da tradição narrativa popular, sob sua habilidade e criatividade na tarefa de direcionar as histórias recontadas ao público infantil, a formação da ética originada na sabedoria popular que ainda se pode construir a partir da leitura do reconto. Apresenta uma breve análise sobre os conceitos de mimesis e infância de Walter Benjamin, em que o autor coloca em questão a aprendizagem infantil por meio da capacidade mimética ao realizar seu conhecimento do mundo com o exercício permanente da imaginação, da fantasia e da sensibilidade.

**Palavras-chave:** Ética; Estética; Conto; Tradição oral; Ana Maria Machado.

## ABSTRACT

The present research aims to analyze the ethical content and aesthetic form of Ana Maria Machado's work in the collection of four volumes of *Histórias à Brasileira*, using as corpus the selected stories *A Moura Torta*, *Pedro Malasartes e a sopa de Pedra*, *Pedro Malasartes e o Surrão Mágico*, *Pedro Malasartes e o Lamaçal Colossal*, although not exclusively. The short stories call attention because the author used techniques originating from the traditional oral narrative and rework in written form with a particular touch. The research also focuses on the identification of traces of orality present in recounts. The narrative procedure practiced by the author in the retelling process is analyzed, especially

in the aesthetic aspects that bring it closer to the popular narrative tradition, under its skill and creativity in the task of directing the stories retold to the child audience, the formation of ethics originated in popular wisdom that can still be built from reading the retelling. It presents a brief analysis of Walter Benjamin's concepts of mimesis and childhood, in which the author calls into question children's learning through the mimetic capacity when realizing their knowledge of the world with the permanent exercise of imagination, fantasy and sensitivity.

**Keywords:** Ethics; Aesthetics; Tale; Oral tradition; Ana Maria Machado.

## SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....	13
CAPÍTULO I.....	16
1. O PROCESSO DE CONHECIMENTO ATRAVÉS DA TRADIÇÃO ORAL.....	16
1.1. A CONSTRUÇÃO DA ARTE PELA IMITAÇÃO .....	16
1.2. NARRADOR E EXPERIÊNCIA SEGUNDO BENJAMIM E SUA RELAÇÃO COM A MIMESE.....	19
CAPÍTULO II.....	25
2. CONTEXTO HISTÓRICO DA LITERATURA INFANTIL NO MUNDO E NO BRASIL.....	25
2.1. BREVE HISTÓRICO DA LITERATURA INFANTIL NO BRASIL .....	25
2.2. CARÁTER PEDAGÓGICO DA LITERATURA INFANTIL E JUVENIL..	30
CAPÍTULO III .....	377
3. O CONTO POPULAR E O RECONTO EM ANA MARIA MACHADO .....	377
3.1. DO CONTO AO RECONTO.....	377
3.2. ANA MARIA MACHADO: FOLCLORISTA E CONTISTA.....	40
CAPÍTULO IV .....	51
4. ANA MARIA MACHADO E O RECONTO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA.....	51
4.1. A AUTORA .....	51
4.2. HISTÓRIAS À BRASILEIRA.....	59
4.3. VALORES E ÉTICA NAS OBRAS .....	62
4.4. DE ANA MARIA MACHADO .....	64
CAPÍTULO V.....	72
5. UM MERGULHO NA MEMÓRIA E NA TRADIÇÃO - A <i>MOURA TORTA</i> E OUTROS CONTOS DE PEDRO MALASARTES .....	72
5.1. A <i>MOURA TORTA</i> .....	72
5.1.1. PRECONCEITO RACIAL E DE GÊNERO EM “A <i>MOURA TORTA</i> ” .....	74
5.2. SIGNIFICAÇÕES E RESSIGNIFICAÇÕES DA EXISTÊNCIA ATRAVÉS DA EXPERIÊNCIA .....	77
5.3. O PERSONAGEM PEDRO – ENTRE MALES, MALAS E ARTES – DA TRADIÇÃO ORAL AO CINEMA .....	81
5.4. DESMISTIFICANDO VALORES .....	866
PEDRO MALASARTES E O LAMAÇAL COLOSSAL .....	876
PEDRO MALASARTES E O SURRÃO MÁGICO.....	91

PEDRO MALASARTES E A SOPA DE PEDRA.....	933
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	955
BIBLIOGRAFIA .....	977

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Nosso trabalho tem como foco a identificação de traços da oralidade presentes nos recontos de Ana Maria Machado, esperando comprovar a permanência de uma tradição oral do ato de contar e, por isso, sua tentativa de restituir um caráter performativo de leitura, pelas diversas sugestões de um narrador contador e um leitor ouvinte.

Os capítulos que compõe esta pesquisa partem do processo de conhecimento através da tradição oral baseada na experiência passada através das gerações, bem como uma análise do Narrador com breve histórico da Literatura Infantil e juvenil no Brasil.

No primeiro capítulo, priorizaremos o procedimento narrativo praticado pela autora no reconto, bem como os aspectos que o aproximam e/ou o distanciam da tradição narrativa popular, sob sua habilidade e criatividade na tarefa de direcionar as histórias recontadas ao público infantil, e, sobretudo, as experiências, a formação da ética originada na sabedoria popular que ainda se pode construir a partir da leitura do reconto. Trataremos também da transmissão de valores por meio da oralidade e da experiência como um importante meio de conhecimento para a criança, representada através dos recontos.

No segundo capítulo abordaremos brevemente sobre a história da literatura infantil no Brasil bem como a influência de autores como Monteiro Lobato na escrita de Ana Maria Machado.

No terceiro capítulo tratamos dos conceitos de Conto Popular e especificamente os recontos da autora Ana Maria Machado, onde há um destaque sobre as origens dos contos e contam com grande diversidade imaginativa que por séculos foram disseminados pelo discurso oral e a linguagem cotidiana, além de servirem de base e fonte elementar para a literatura escrita. A partir da transposição oral para a forma escrita, ocorre uma mudança nas formas de transmissão da cultura popular.

No capítulo quatro temos uma retrospectiva da autora e sua influência na literatura, tendo como objeto principal a coleção dos quatro volumes de *Histórias à Brasileira*.

Por fim, no capítulo cinco, temos uma análise de alguns contos da coleção.

O propósito desta pesquisa é verificar a relevância de valores éticos nos contos de tradição oral, visando a compreensão do conteúdo e da forma estética nos quatro volumes dos livros de literatura infantil que compõem a série *História à Brasileira*, uma coletânea de recontos da escritora Ana Maria Machado.

Como suporte teórico, utilizaremos os ensaios do crítico Walter Benjamin a respeito do narrador, da narrativa tradicional, da sabedoria, da experiência e dos valores éticos transmitidos nos recontos, a obra *Crítica, Teoria e Literatura Infantil* de Peter Hunt, importante para a atual situação da produção literária destinada ao público infantil; alguns conceitos sobre ética de Platão, o livro *A psicanálise dos contos de fadas* de Bruno Bettelheim, além dos escritos de estudiosos de Walter Benjamin. O projeto de *Histórias à Brasileira* nasceu do desejo da autora de contar, com suas palavras, as histórias que havia escutado de seus pais e da avó, como ela explica na apresentação do livro *Histórias à Brasileira – Pedro Malasartes e outros. vol. 2*: “Venho de uma família em que se contava muita história. Com livro ou sem livro. E os repertórios variavam muito, de acordo com o contador” (MACHADO, 2012, p. 7). Além do seu instinto nato pela literatura, contou com o estudo de uma geração de narradores anônimos que a ajudaram a construir as mais diferentes versões dessas histórias da cultura oral, da literatura de cordel, do folclore brasileiro e universal, leu obras de estudiosos da cultura popular e pesquisou coletâneas de contos de tradições variadas. Surge então o primeiro de quatro volumes de *Histórias à Brasileira* em 2002 com o lançamento de uma série de histórias “à brasileira” que reuniu em livro publicado pela Companhia das Letrinhas de São Paulo. Todos os volumes foram ilustrados por Odilon Moraes, escritor, ilustrador e tradutor de literatura infantil, onde recria com liberdade o ambiente descrito nos contos.

Considerando o que foi mencionado acima, percebe-se a importância desses contos. Cada um deles tem uma grandeza que se revela em contato com um mundo do leitor. Na pesquisa apresentada, trabalharemos com a hipótese de que as narrativas da obra estudada *Histórias à Brasileira*, são uma fonte fundamental de sabedoria que se traduz tanto em conhecimentos éticos quanto no prazer estético proporcionado ao leitor/ouvinte. Justifica-se, portanto, um estudo mais aprimorado sobre a forma que esse processo de transmissão de valores éticos se dá, tendo por finalidade desenvolver uma análise no conjunto de narrativas provenientes da tradição oral brasileira, recontadas pela escritora Ana Maria Machado, dividida em quatro volumes que compõem a série *Histórias à Brasileira* dos contos tradicionais populares infantis como um processo de desenvolvimento do senso ético e estético para o leitor/ouvinte. A preocupação com a palavra se revela na elaboração dos recontos, que apontam para a importância da arte e da literatura como elemento que não apenas representa a vida, é a própria vida no que se refere ao tradicional repassado de geração a geração, levando em conta o aprendizado

através da experiência de vida retransmitida pela literatura. Nos recontos de Ana Maria Machado, o maravilhoso não é superficial, aponta para uma nova forma de ser com o real.

Nesse sentido, uma definição de conto fica bem definida por Luzia de Maria: “O conto foi, em sua primitiva forma, uma narrativa oral, frequentando as noites de lua em que antigos povos se reuniam e, para matar o tempo, narravam ingênuas estórias de bichos, lendas populares ou mitos arcaicos.” (MARIA, 1984, p. 8) É próprio da literatura se voltar para aquilo que falta, neste caso especificamente, é a figura do narrador tradicional. Há necessidade de renovar atitudes. Dessa maneira, percebe-se que a narrativa não pretende relatar acontecimentos verdadeiros, atuais e que precisam ser compreendidos imediatamente pelo público. Podemos entender essa afirmação a partir de Benjamin (1985, p. 231):

O materialista histórico não pode renunciar ao conceito de um presente que não é transição, mas pára no tempo e se imobiliza. Porque esse conceito define exatamente *aquele* presente em que ele mesmo escreve a história. O historicista apresenta a imagem “eterna” do passado, o materialista histórico, com a meretriz “era uma vez”. Ele fica senhor das duas forças, suficientemente viril para fazer saltar pelos ares o *continuun* da história.

O ouvinte/leitor tem a liberdade de mergulhar e abandonar-se à experiência da história narrada no reconto, apropriam-se do vocabulário, da cultura, da história e de valores. Compreendem sequências de acontecimentos, cenários, modos de vida, estilos de roupas, alimentos, formas de produção, entre outros. O conto permanece até hoje, pois atinge a essência humana ao expressar, através do maravilhoso, os conflitos aos quais o indivíduo enfrenta em fases diferentes da vida, ultrapassam, assim, o caráter científico e pedagógico. Ou seja, compreendem e apreendem ensinamentos não apenas para a solução de um problema, mas, percebe-se como um todo ao reconhecer na forma escrita uma história já ouvida no ambiente familiar, ocorre então a valorização dos saberes que os adultos possuem.

## CAPÍTULO I

### 1. O PROCESSO DE CONHECIMENTO ATRAVÉS DA TRADIÇÃO ORAL

#### 1.1. A CONSTRUÇÃO DA ARTE PELA IMITAÇÃO

O dom de ser semelhantes, do qual dispomos, nada mais é que um fraco resíduo da violenta compulsão, a que estava sujeito o homem, de tornar-se semelhante e de agir segundo a lei da semelhança. (BENJAMIM, 1987, p. 113).

A ideia de que a imitação é uma forma de conhecimento é muito antiga. Segundo Aristóteles, a imitação é natural no ser humano e está intimamente relacionada com o desejo de conhecer e de obter prazer com o conhecimento:

A tendência para a imitação é instintiva no homem, desde a infância. Neste ponto distinguem-se os humanos de todos os outros seres vivos: por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação. Pela imitação adquirimos nossos primeiros conhecimentos, e nela todos experimentamos prazer. (ARISTÓTELES, 1966, p. 4).

Ressaltamos que, para Aristóteles, a construção do conhecimento inclui sobretudo a práxis, o saber prático que orienta o agir humano, incluindo o julgamento e a ética. A partir desta noção de mimese, Aristóteles constrói toda sua análise sobre os gêneros de sua época, ou seja, a construção da arte pela imitação, especialmente a poética, que para nós hoje, é a literatura em suas mais diversas manifestações. A relação aristotélica entre o saber e a práxis é explicada por Benedito Nunes (2016, pp. 37-38):

Como tendência, a imitação decorre da necessidade de aquisição de experiência. É um meio rudimentar de aprender e de conhecer, que pressupõe o espontâneo exercício da faculdade intelectual: não se pode imitar sem imaginar e comparar. No homem, a tendência imitativa está associada à própria Razão, a qual se manifesta na *arte* que é o correto, racional, de fazer produzir, segundo o conceito aristotélico.

Essa tendência de ouvir, registrar na memória e repetir tende à imitação, relacionada com a sabedoria, tem a ver não só com a forma como a história é contada, mas também com a apreciação das mesmas por parte do público-alvo. Nas palavras de Walter Benjamin (1994, p. 205): “Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais se grava nele o que é ouvido”. Isso não se refere apenas ao imaginário, mas também ao acontecido. Tal fato diferencia um relato documental de uma narrativa da literatura, neste caso o conto

literário que influencia significativamente na vida das crianças.

A contextualização dos subsídios de uma obra literária facilita e, além disso, torna mais verossímil a aproximação do conteúdo ficcional com a realidade. A seu modo e em outro tempo, Walter Benjamin também relaciona a imitação à aquisição de algumas formas de conhecimento. E sobre o estudo de como esse fenômeno pode acontecer seria através das narrativas de tradição oral.

E se não morrerem, vivem até hoje”, diz o conto de fadas. Ele é ainda hoje o primeiro conselheiro das crianças, porque foi o primeiro da humanidade, e sobrevive, secretamente, na narrativa. O primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o narrador de contos de fadas. Esse conto sabia dar um bom conselho, quando ele era difícil de obter, e oferecer sua ajuda, em caso de emergência. (BENJAMIN, 1987, p. 215)

Mesmo que a narrativa oral seja pouco difundida espontaneamente nos dias de hoje, ela parece ter encontrado um lugar para se desenvolver no livro infantil e juvenil. Na forma do reconto, essas narrativas ainda evocam algo de sabedoria que constituía a forma viva da experiência das sociedades ancestrais. A oralidade é entendida como fenômeno natural ao homem como as formas de linguagem verbal e não verbal que usa cotidianamente. Constitui-se numa forma de comunicação dependente da memória coletiva e individual. A comunicação oral é um recurso tão imprescindível quanto a escrita para manter, expandir, propagar costumes, histórias, mitos e padrões sociais de uma época e as narrativas populares são fios condutores de histórias populares que se propagaram por todos os continentes.

Ainda segundo Benjamin (1994, p. 200) “o senso prático é uma das características de muitos narradores natos.” e, “o conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria”. Nesse ponto, sabedoria e experiência se misturam, não há como discernir e desassociá-las nesse processo, esta mescla transmite e constrói conhecimentos.

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas por inúmeros narradores anônimos. (BENJAMIN, 1994, p. 198)

A transmissão de valores por meio da oralidade e da experiência ainda é um importante meio de conhecimento para a criança, representada através dos recontos. É também por meio do processo da sabedoria, da experiência e dos contos oriundos da tradição oral e recontados que se dá o desenvolvimento do senso ético e estético do público infantil. As histórias, inclusive as ficcionais, ajudam a criança a recriar

internamente seus próprios dramas pessoais, pois permite que elas se imaginem na história e aprendam a lidar com seus conflitos interiores. Por meio de narrativas, vislumbra maneiras de lidar com seus medos, suas falhas, assim como de resolver as questões que se colocam como obstáculos para seu desenvolvimento como pessoa.

A expressão “Literatura Oral” parece natural, quase consequente, sendo encontrada em algumas publicações relacionadas ao conto e ao contar histórias. Para Cascudo há um forte elo entre folclore e literatura oral, incluindo, entre seus elementos: autos populares, danças dramáticas, as jornadas dos pastores, as louvações das lapinhas, Cheganças, Bumba meu boi, Fandango, Congos, reisados, provérbios, adivinhas, cantiga de embalar, lendas, parlendas, entre outros.

A Literatura Oral brasileira se comporá dos elementos trazidos pelas três raças para a memória e uso do povo atual. Indígenas, portugueses e africanos possuíam cantos, danças, estórias, lembranças guerreiras, mitos, cantigas de embalar, anedotas, poetas e cantores profissionais, uma já longa e espalhada admiração ao redor dos homens que sabiam falar e entoar.

Estudamos sempre a documentação escrita, o que se fixou do Brasil quinhentista, relatórios, ânuas, quadrimestrais jesuíticas, exposições, cartas. (CASCUDO, 2012, p. 20)

O fato de ser oral é um dos elementos que caracteriza a cultura popular, sendo conectada com outros elementos, ligada a um sentido prático da própria existência produzido em meio às camadas populares e visto pelos “descobridores” da cultura popular, em grande parte oriundos das classes superiores. Câmara Cascudo (CASCUDO, 2012, p. 73) bem define a nossa cultura oriunda da sabedoria e da experiência:

As frases-feitas, adágios, provérbios, rifões, exemplos, sentenças, ditados, anexins, aforismos, apotegmas, máximas constituem uma literatura incrivelmente atual. É a sabedoria popular. A gaya sciencia. O “conselho” dos antigos. Não sabemos, exatamente, o número desses provérbios, imagens fixas para a referência imediata, guardado na profundidade do subconsciente. O adagiário brasileiro tem bibliografia pobre e simples. Os provérbios seculares, sua atualidade inarredável, as variantes, adaptações e riqueza de assimilação popular, a paremiologia nacional, com o espantoso imprevisível das comparações inesperadas e curiosas, vai lentamente sendo divulgado em sua extensão. Os processos modernos de cotejo, pesquisa de origens, identificação dos gêneros, divisão, classificação, podiam ir tendo a expansão merecida pela utilidade real.

No contexto atual, a literatura infantil torna-se uma ramificação de uma literatura popular marcada pela oralidade, por certos temas universais amplos, compartilháveis por muitos, onde a narrativa de tradição oral sobrevive também no gênero do reconto. O que Benjamin entendia como sabedoria, bem como sua relevância no cotidiano das pessoas, resultava do acúmulo e da transmissão, de experiências de vida, e é isso que dava

substância para as narrativas. Segundo o autor (p. 205, 1994): “Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história”.

## 1.2. NARRADOR E EXPERIÊNCIA SEGUNDO BENJAMIM E SUA RELAÇÃO COM A MIMESE

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão - no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o "puro em si" da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (BENJAMIN, 1987, p. 205).

O ato de contar e recontar se relaciona com a mimese, pois esta é a ação ou a faculdade de imitar, copiar, reproduzir ou representar a natureza e a sociedade que constitui, na filosofia aristotélica, o fundamento de toda a arte. O que nos ajuda a refletir sobre as diferentes formas de aprendizado, remete tanto a uma concepção de como se faz a história, quanto à de uma linguagem diferente que nos instigam a buscar nos detalhes uma nova forma de olhar e dar significado para a vida. Toda atividade humana inclui procedimentos miméticos como: a dança, comportamentos típicos, conhecer novas línguas, os rituais religiosos, novas tecnologias, etc. Por essa razão, Aristóteles defendia que era a capacidade de aprender uma das características que nos distinguiu dos animais. Uma fonte importante de aprendizado é a imitação de ações, imitação da vida, pois entre todos os outros seres, o humano usa a imitação para adquirir as primeiras noções acerca da vida.

Walter Benjamin em *O Narrador* deixa claro que “Por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo de distante, e que se distancia ainda mais [...]”. (BENJAMIN, 1987, p. 197) Para Benjamin, torna-se cada vez mais rara a possibilidade de se encontrar alguém que consiga registrar algum acontecimento, evidenciando assim que a arte de narrar está em declínio e possível extinção:

É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez

mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. (BENJAMIN, 1987, p. 197)

Benjamin procura aliar experiência e memória, sendo a experiência presente em parte significativa dos escritos. A narração oral ocupa-se de grande importância a partir da experiência e da memória. Somos compostos de uma rede de histórias familiares e afetivas, e revividas a todo momento em nossas narrativas cotidianas. Dessa forma, percebemos que para Benjamin a narrativa resultante pretende ensinar algo. Segundo Benjamin (1987, pp. 200-201):

Essa utilidade [da narrativa] pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida — de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. [...] O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definhando porque a sabedoria — o lado épico da verdade — está em extinção.

O valor da experiência vivida por alguém é tida como composição importante da narrativa, principalmente a curta. Conforme Walter Benjamin:

O grande narrador terá sempre as suas raízes no povo, em primeiro lugar nas camadas artesanais. Mas assim como essas abrangem os artífices camponeses, marítimos e urbanos, nos mais diversos estágios do seu desenvolvimento econômico e técnico, também se graduam muitas vezes os conceitos, nos quais é transmitido o resultado de sua experiência. (BENJAMIN, 1987, p. 214).

O fato de narrar, assim, idealiza o homem inserido numa tradição que parte da memória, onde oralidade é primordial para que haja a troca de experiências. Dessa afinidade entre ouvinte e narrador surge a necessidade em preservar o que foi narrado, não somente quanto à oralidade, mas também quanto à forma de contar incluindo gestos apreendidos pelas experiências vividas. Partindo desse pressuposto, o conceito de mimese segundo conceito de *E-Dicionário de Termos Literários* dos Termos Filosóficos, escrito por Carlos Ceia:

Do gr. *mimesis*, “imitação” (*imitatio*, em latim), designa a ação ou faculdade de imitar; cópia, reprodução ou representação da natureza, o que constitui, na filosofia aristotélica, o fundamento de toda a arte. Sobre o conceito de *mimesis*: o real é, em síntese, uma replicação do que já está descrito, recontado, expresso na própria linguagem. Falar neste caso de imitação do mundo é aceitar que estamos apenas a repetir uma visão aprendida na linguagem.

Entendemos por *ação* uma das principais categorias do texto narrativo que sugere um acontecimento intenso realizado por uma ou mais personagens. A ação narrativa tanto

pode corresponder a um único ou a um conjunto de acontecimentos, para tal, torna-se necessário o saber, ter conhecimento sobre algo para reproduzir no ato de contar ou relatar fatos.

Percebe-se então que todas as narrativas segundo Benjamin como a arte de imitar, de ter conhecimento de fatos passados e reproduzi-los pela escrita e oralidade, em que, neste último caso, o relato se insere, a mimese está presente. Embora o autor não tenha definido com este termo, e partindo das definições acima citadas, a mimese está inserida nos conceitos de Benjamin (1987, p 198) quando fala de dois tipos de narrador: o que viaja e o que ouve e reproduz histórias que ouve de quem viaja. "Quem viaja tem muito que contar", segundo o povo, por isso imagina o narrador como alguém que vem de longe, mas também aquele que ganhou a vida sem sair do seu local, do seu país e conhece as suas histórias e tradições.

O teor mimético da narrativa aguça a atenção e a imaginação do leitor/ouvinte, de forma que o exercício da leitura, ou da audição, faz parte do processo de experiência da própria narrativa.

Também nos ensaios de Walter Benjamin a imaginação é para a sabedoria tão fundamental quanto a experiência o é para a narrativa. A experiência da criança é diferente da do adulto, porque este estabelece uma relação com as coisas que pressupõe o controle e a reflexão, enquanto a criança está aberta ao mundo e o apreende com a sensibilidade e a imaginação. A criança sente-se à vontade com as histórias, assim como, ao brincar com as palavras, percebe a multiplicidade de sentidos que elas possibilitam, interage com os personagens e recria a história, inserindo-se nas figuras no momento da imaginação, ou seja, ela compreende ao mesmo tempo o sentido ético e estético da história. É ela quem relaciona o conhecido e o desconhecido e põe o pensamento em movimento, faz avançar a capacidade de compreender o mundo. Benjamin (1987, p. 250) destaca que "o mundo perceptivo da criança está marcado pelos traços da geração anterior e se confronta com eles", através das brincadeiras a criança aprende a se relacionar com os outros e com a natureza, esta aprendizagem não precisa ser uma forma de exercício do mundo adulto.

A capacidade mimética é, então, a expressão da ação, um misto de concepção histórica, de linguagem, que nos faz buscar esclarecimentos e explicações para o verdadeiro sentido da vida. Bettelheim (2002, p. 5) enfatiza a importância dos contos infantis na formação intelectual:

Sob estes aspectos e vários outros, no conjunto da "literatura infantil" - com

raras exceções - nada é tão enriquecedor e satisfatório para a criança, como para o adulto, do que o conto de fadas folclórico. Na verdade, em um nível manifesto, os contos de fadas ensinam pouco sobre as condições específicas da vida na moderna sociedade de massa; estes contos foram inventados muito antes que ela existisse. Mas através deles pode-se aprender mais sobre os problemas interiores dos seres humanos, e sobre as soluções corretas para seus predicamentos em qualquer sociedade, do que com qualquer outro tipo de estória dentro de uma compreensão infantil. Como a criança em cada momento de sua vida está exposta à sociedade em que vive, certamente aprenderá a enfrentar as condições que lhe são próprias, desde que seus recursos interiores o permitam.

A leitura psicanalítica dos contos de fada é uma abordagem que nos faz perceber como estes são importantes para o desenvolvimento infantil, uma vez que, em contato com os contos, a criança se depara com problemas existenciais como a morte e o envelhecimento, temas que, vistos no outro, refletem em si, o que permite o desenvolvimento de sua personalidade, auxiliam na resolução de conflitos emocionais pré-conscientes ou inconscientes.

Bettelheim (2002, pp. 24-25) assim define a importância dos contos de fada:

Mas a suprema importância dos contos de fadas para o indivíduo em crescimento reside em algo mais do que ensinamentos sobre as formas corretas de se comportar neste mundo - tal sabedoria é plenamente suprida na religião, mitos, e fábulas. [...] O conteúdo do conto escolhido usualmente não tem nada que ver com a vida exterior do paciente, mas muito a ver com seus problemas interiores, que parecem incompreensíveis e daí insolúveis. O conto de fadas claramente não se refere ao mundo exterior, embora possa começar de forma bastante realista e ter entrelaçados os traços do cotidiano. A natureza irrealista destes contos (a qual os racionalistas de mente limitada objetam) é um expediente importante, porque torna óbvio que a preocupação do conto de fadas não é uma informação útil sobre o mundo exterior, mas sobre os processos interiores que ocorrem num indivíduo.

Em algumas histórias observamos o uso da expressão “dizem”, comumente utilizada para introduzir histórias da oralidade das quais não se sabe as origens. Walter Benjamin enfatiza o saber relativo às experiências vividas, ouvidas e narradas pelos inúmeros narradores anônimos que deixaram suas marcas impressas nas histórias. Nesse caso é necessário entender o nexos que une o escritor ao narrador tradicional estudado por Benjamin.

Walter Benjamin, em seu ensaio filosófico e crítico literário sobre o narrador, publicado originalmente em 1936, alertava para o declínio da narrativa, uma vez que o *modus vivendi* que a originou e a nutriu estava extinto com a chegada do capitalismo. Não obstante, resta-nos observar que ao menos as histórias, antes vivas na tradição oral, parecem ter adquirido uma sobrevida na literatura infantil, tendo em vista que a pouca maturidade de crianças que ainda não conhecem a fundo a escrita *versus* o alto poder

imaginativo configura-se como o ambiente propício para a contação de histórias, especialmente antes do adormecer.

Tendo em vista o narrador nos contos e mais especificamente nos recontos de Ana Maria Machado, percebe-se que ambos traçam a mesma forma de significados e significações quanto à importância do narrador ao agregar a forma tradicional das gerações e tentar representar a fala de uma variedade de vozes nos mais variados tempos. Os contos populares são registrados pelos coletores, mas ainda temos um terceiro aspecto a ser considerado que são os escritores que se apropriam desse material para fazer novos enredos transformados pensando num ambiente contemporâneo. O reconto ainda está caminhando a passos lentos, não é comum na literatura os recontos em outra área se não na infantil e juvenil. Sobre isso, Peter Hunt (2010, p. 44) diz:

A literatura infantil possui em si gêneros específicos: a narrativa para escola, textos dirigidos a cada um dos sexos, propaganda religiosa e social, fantasia, o conto popular e o conto de fadas, interpretações do mito e da lenda, o livro ilustrado (em oposição ao livro com ilustração) e o texto de multimídias. O reconto de mitos e lendas é pouquíssimo encontrado fora do universo da literatura infantil.

Os recontos oriundos da narrativa oral e escritos pela autora Ana Maria Machado, inserem-se como conto literário a partir da escrita, abordam múltiplas questões como a injustiça sobre o trabalhador, a infidelidade, a curiosidade sexual infantil, o desenvolvimento da personalidade, a rivalidade entre os pares, sentimento de rejeição, preconceito racial e social, entre outros, todos os temas presentes nos recontos são narrativas não inocentes, mas com grande significado que promove a experiência humana de cada leitor, amplia seu conhecimento de mundo e de si. Na visão de Bettelheim (2002, p. 6):

Através dos séculos (quando não dos milênios) durante os quais os contos de fadas, sendo recontados, foram-se tornando cada vez mais refinados, e passaram a transmitir ao mesmo tempo significados manifestos e encobertos - passaram a falar simultaneamente a todos os níveis da personalidade humana, comunicando de uma maneira que atinge a mente ingênua da criança tanto quanto a do adulto sofisticado. Aplicando o modelo psicanalítico da personalidade humana, os contos de fadas transmitem importantes mensagens à mente consciente, à pré-consciente, e à inconsciente, em qualquer nível que esteja funcionando no momento. Lidando com problemas humanos universais, particularmente os que preocupam o pensamento da criança, estas estórias falam ao ego em germinação e encorajam seu desenvolvimento, enquanto ao mesmo tempo aliviam pressões pré-conscientes e inconscientes. À medida em que as estórias se desenrolam, dão validade e corpo às pressões do id, mostrando caminhos para satisfazê-las, que estão de acordo com as requisições do ego e do superego.

Conforme Benjamin, os temas humanos são universais, principalmente os que ocupam o pensamento da criança e assim segue através dos tempos. Dessa forma, os contos presentes, além do tempo cronológico, temos também a área geográfica que estão presentes nesta coleção, algumas têm origem europeia, como: *A Moura Torta, A Cumbuca de ouro e os marimbondos e Pedro Malasartes e outras*. Origem indígena: *O Jabuti e o Teiú, O Jabuti e o Caipora, A lenda da Vitória-Régia* e os contos de origem africana e mestiça: *O Bicho Folhagem, O Macaco e a Viola*, entre outros.

A criança, ao mergulhar nas histórias, através de devaneios, fantasias – não só através de uma compreensão racional – é capaz de entender o que pode ser possibilitado pelos contos, passa a lidar com problemas psicológicos do crescimento, o que está se passando dentro de seu eu consciente para que também possa enfrentar o que se passa em seu inconsciente. Geralmente as histórias auxiliam em uma fase de desenvolvimento específico da criança, porém, é importante ressaltar que é ela quem irá se identificar com a narrativa naquele momento, sentindo as emoções e problemas de crescimento pelos quais está passando, sejam eles consciente ou inconsciente. A moralidade e compreensão fica no subconsciente e vai aos poucos se revelando, à medida em que acontece a maturidade.

Em seu livro *Mimesis*, o teórico alemão Erich Auerbach define a história da representação poética da realidade na literatura, fazendo uma ponte entre o texto literário e o mundo, mas recusando definir o que seja a imitação. Falamos de imitação enquanto forma de representação do mundo e não como uma forma de copiar uma técnica. Em suma, o real é uma repetição do que já está descrito, recontado, expresso na própria linguagem, que pode ser ensinada e aprendida, na estrutura estética e no conteúdo ético do conto.

## CAPÍTULO II

### 2. CONTEXTO HISTÓRICO DA LITERATURA INFANTIL NO MUNDO E NO BRASIL

#### 2.1. BREVE HISTÓRICO DA LITERATURA INFANTIL NO BRASIL

Vale assinalar que foi no século XX que se consolidou essa possibilidade nova: a de que a literatura infantil ibero-americana pudesse crescer como uma força original, uma criação de características próprias e marcantes, subversiva e libertária. Uma energia expansiva capaz de derrubar todos aqueles modelos antigos que pregavam a obediência infantil. (MACHADO, 2011, p. 259)

A literatura infantil surgiu em meados do século XVII e desde o seu surgimento vem sendo permeada de preconceitos acerca de sua importância, função pedagógica e/ou artística, entre outras eventuais. As histórias tinham uma estrutura que revelava o bem ou o mal, dois polos diferenciados que induziam que apenas o bem e o bom deviam ser aprendidos, enquanto o mal devia ser desprezado. Ou seja, o aprendizado era limitado aos conceitos anteriormente estabelecidos, somente. A maioria dos contos de fadas, fábulas e mesmo muitos textos contemporâneos, inclui-se nessa tradição. Nesse período, a literatura infantil constituiu-se como gênero em meio a transformações sociais e repercussões no meio artístico. Surge assim uma necessidade de comparar a literatura canônica com a literatura infantil, porém com um valor menor do que carece. Antonio Candido (p. 245, 1995) traduz em poucas palavras o que há de se compreender quanto à literatura infantil, bem como a literatura como um todo: “toda obra literária é antes de mais nada uma espécie de objeto, de objeto construído; e é grande o poder humanizador desta construção”.

No Brasil, ganhou bastante destaque o escritor Monteiro Lobato, que já escrevia sobre o universo infantil desde 1920, abriu e difundiu a literatura para esta clientela ao apresentar características ainda não exploradas no universo literário para crianças como a preocupação com problemas sociais; soluções idealistas e liberais para os problemas sociais; tentativa de despertar no leitor uma flexibilidade face ao modo habitual de ver o mundo; relativismo de valores; questionamento do etnocentrismo e produzindo novas formas de se olhar, por exemplo, a religião, além de explorar temas como a miséria, a

ingenuidade e a ignorância de pessoas pouco esclarecidas. Em suas obras, incluiu os contextos culturais e sociais do Brasil, valorizando a diversidade, transpondo as dificuldades de sobrevivência do povo brasileiro para as páginas dos livros, ressignificando neles, seja através da escrita ou das ilustrações, as vozes e sentimentos das crianças em um período de intensas transformações, contribuindo grandemente para o universo da escrita narrativa de uma literatura com temas bem nacionais.

Entre tantos álbuns de memórias que remetem ao escritor, temos Esta força estranha: trajetória de uma autora, 1996 de Ana Maria Machado, além da influência de Monteiro Lobato desde o início da carreira da autora. Nas últimas duas décadas do século passado, Monteiro Lobato foi confessadamente reconhecido como referência de literatura infantil.

Na transição do século XVII para o XVIII, o significado e o papel social da infância sofreram significativas modificações. Antes desse período, não existia uma literatura considerada para esta faixa etária. As crianças compartilhavam a mesma cultura literária, assim como todas as atividades que os demais, e só começou a ser reconhecida como indivíduo com atribuições diferentes das dos adultos após a ascensão da burguesia, o que acarretou também algumas mudanças na organização familiar. Desse modo, a escola tornou-se um dos principais agentes para que a mudança na literatura ocorresse no século XVIII. Surgiram as primeiras produções infantis realizadas por professores e pedagogos. Podemos dizer que, a partir de 1970, inicia-se a produção cultural, especialmente a literária para o público infantil e juvenil. Não apenas no que se refere à quantidade, como também à qualidade. O interesse mercadológico passou a criar estratégias que visavam à inclusão da literatura infantil e juvenil nos currículos escolares divulgando grande número de obras destinadas a este público.

Peter Hunt faz uma análise quanto à exclusividade e à descontextualização que, nos congressos e reuniões ligadas ao livro para crianças, pouco apresentam teorias e críticas sobre a abordagem de temas reflexivos.

Por que os leitores não devem “ler em torno” do texto? Se há uma boa dose de desconfiança em relação ao “acadêmico” por parte dos que se encontram na “linha de fogo” do ensino e da biblioteca, não há dúvida de que parte da desconfiança é justificada. As minas da literatura canônica estão se esgotando – ou, pelo menos, se tornando bem incertas – e a literatura infantil é um abundante e novo veio para se talhar uma reputação acadêmica. Mas devemos nos lembrar de que a academia não é garantia de seriedade, e o fato de que determinada crítica é pretensiosa, preguiçosa ou interesseira não deve ser usado

como desculpa para a recusa em pensar. Tal recusa, como vimos, pode se mascarar de pragmatismo e sentido prático ou de recusa sensata por tolerar interferência no mundo jovial, prático, *inocente* e descomplicado das crianças e dos livros. (HUNT, 2010, pp. 210-211).

Como perceber as crianças no universo adulto? As mudanças estão em processo seja de maneira dialógica ou histórica. A literatura infantil e juvenil atualmente trata a diversidade de valores do mundo contemporâneo, o questionamento do papel do homem frente a um universo que se transforma a cada dia. Do mesmo modo, trata de diferentes contextos sociais e culturais que fazem parte da formação do povo brasileiro, sua diversidade e dificuldades de sobrevivência e, o mais importante, demonstra os sentimentos da criança nas páginas dos livros, seja através das ilustrações, como das diferentes maneiras de interagir por meio de uma escrita mais adaptáveis a este público. Assim, ainda que em processo de construção, está fluindo uma produção literária/artística para as crianças não só tratando da necessidade de se transformar em recurso pedagógico e sua função principal procura apresentar a literatura como arte.

A escrita literária nunca se desligou de suas origens. O ato de contar histórias oralmente é uma atividade antiga. Contar histórias, cantar, dançar, fazer rituais e declamar versos constituem práticas da cultura humana que antecedem o desenvolvimento da escrita. Dessa forma, a oralidade é tida como base para a criação dos registros escritos, relatando ações do cotidiano para incorporar na história oficial *estórias* tão antigas quanto o próprio homem. A contação de história estimula a imaginação, retrata pessoas, lugares, acontecimentos, desejos e sonhos, favorecendo o processo da aprendizagem. Foi assim a forma mais significativa que a humanidade encontrou para representar e expressar experiências sociais e culturais.

No processo da oralidade há vários fatores observáveis que são: pessoas simples que se reúnem com vizinhos em um ambiente rural – uma forma de compartilhamento da cultura comum – e também nas reuniões de trabalhos que ocupam as mãos, mas deixam livres a criatividade e a boca para contar e cantar versos tradicionais como por exemplo o trabalho das fiandeiras, bordadeiras, das lavadeiras de roupas nos rios, dos colhedores de algodão, café e outros produtos agrícolas, dos roçadores comunitários, produtores de objetos de ferro, entre muitos outros. Nesses ambientes típicos do ambiente rural são propagados os cantos, as charadas, o passatempo, a contação de histórias. Essa cultura foi transmitida sem os livros, até porque estes “veículos” propulsores da cultura tradicional oral não tinham acesso à educação formal.

Desde sempre a sociedade percebeu a necessidade de dar sentidos da vida, buscar explicações alternativas para suas inquietações, transmitir valores ancestrais, preservar sua cultura, transmitir conhecimentos utilitários, e sempre o fez, também, através de criações imaginárias, utilizadas para exemplificar infinitas vivências e todos os tipos de valores humanos conhecidos. Basicamente, as histórias se baseiam na experiência humana, são frutos dos relacionamentos humanos com seu meio e outros humanos, por isso adquirem *status* de geradoras de sabedoria, sabedoria que se aprende e que segue seu curso acrescida de conhecimentos acumulados gerações após gerações. Assim também são as primeiras histórias destinadas às crianças, os contos de fadas, que ocupam segundo Vieira (2005, p. 11), papel fundamental na construção individual e social da humanidade:

Os contos de fadas são narrativas simbólicas extremamente simples, primitivas, capazes de transmitir experiências subjetivas complexas e vivências emocionais delicadas às pessoas mais ingênuas e às crianças. As lendas e as histórias de fadas são incluídas hoje no acervo básico da literatura infantil porque as crianças se apossaram delas, enquanto o público mais sofisticado as considerava uma literatura de menor significado. Mas não há quem desconheça o quanto os grandes artistas, inclusive escritores de todos os tempos, buscaram e buscam inspiração constantemente nas manifestações mais primitivas da sua cultura, no folclore.

Como conciliar essa afirmação de “primitividade” com a questão da sabedoria, destacada por Benjamin? Ora, se primitividade nos remete a um conjunto de ideias, ações apreendidas e repassadas desde o primórdio da existência humana, obviamente que estas ações primitivas da cultura, inclusive o folclore, relacionam-se diretamente com a sabedoria oriunda da experiência. Assim, os contos de fadas não servem apenas ao imaginário infantil. É parte do imaginário humano universal.

A sabedoria dos povos acompanha a evolução humana, por mais que haja mudança de qualquer natureza, de costumes, de avanço tecnológico, entre outras, a natureza humana não muda, pois há uma relação única e básica de todo ser humano que são as necessidades básicas de corpo e de alma contidas nos contos de fadas e livros que tratam destes assuntos, ultrapassando séculos e milênios, sem perder a essência dos sentimentos dos contos de fadas e de todos os livros que venceram o tempo e através dos séculos continuam a interessar aos indivíduos que estão inseridos na sociedade, ou os que ainda virão, certamente. Ainda nessa linha de pensamento, também Bettelheim (2002, p. 174) afirma, “o conto de fadas é a cartilha com a qual a criança aprende a ler sua mente na linguagem das imagens, a única linguagem que permite a compreensão antes de conseguirmos a maturidade intelectual”.

A linguagem narrativa oferece caminhos para a formação de consciência de mundo da criança, é através da escola, com um bom mediador de leitura, que é possível despertar gerações conscientes de si mesmas, com consciência histórica, que analise criticamente sua atuação enquanto ser ativo e participativo do mundo atual e tenha consciência de que fará parte da história a ser analisado no futuro. Importante reiterar que grande parte dos conhecimentos culturais são repassados oralmente, embora em muitos contextos a cultura popular perde espaço para as narrativas escritas.

A literatura denominada infantil e juvenil por muito tempo foi considerada um gênero literário menor devido, entre outras questões, ao seu comprometimento com o pedagógico. No Brasil, é apenas no início do século XX que a produção da literatura infantil e juvenil se solidifica, porém, da mesma maneira que as histórias veiculadas na Europa tinham um caráter instrucional e pedagógico, aqui continua a perpetuação dos valores da ideologia reinante. Segundo Benjamin:

O livro infantil alemão nasceu com o Iluminismo. Era na pedagogia que os filantropos punham à prova o seu grande programa de remodelação da humanidade. Se o homem é por natureza piedoso, bom e sociável, deve ser possível fazer a criança, ente natural por excelência, um ser supremamente piedoso, bom e sociável. E como em todas as pedagogias teoricamente fundamentadas a técnicas de influência pelos fatos só é descoberta mais tarde e a educação começa com as admoestações problemáticas, assim também o livro infantil em suas primeiras décadas é edificante e moralista, e constitui uma simples variante deísta do catecismo e da exegese. (BENJAMIN, 1987, p. 236)

Iniciou-se então a fase da literatura denominada infantil. Compreendendo esta denominação, os estudiosos, as instituições literárias e editoras passaram a analisar a necessidade de atribuir uma designação para a literatura direcionada aos jovens, já que havia produções que não apresentavam características da literatura destinada às crianças nem das voltadas aos adultos. Assim, obras que anteriormente eram chamadas genericamente de infantojuvenil começam a ser especificadas como Infantil e Juvenil na medida em que ambas apresentam características, temáticas, projeto gráfico e editorial, diferenciadas linguagem uma da outra. Desde então a produção literária infantil e juvenil têm se mostrado de alta qualidade estética, discutindo temáticas anteriormente não contempladas.

O livro infantil possui características estéticas que envolvem a literatura de uma forma geral e, ainda que seja peculiarmente definido pelo destinatário, a obra infantil pode levar o leitor a uma abrangente compreensão de sua existência. Nessa perspectiva, pode-

se afirmar que em qualquer possibilidade de delimitar o conceito de literatura infantil existirá o parâmetro de identificação do leitor com o texto que manuseia. Na literatura brasileira, foi Monteiro Lobato o primeiro autor que deu voz às crianças por meio dos personagens, com a preocupação de ressaltar características infantis como curiosidade, criatividade, teimosia e imaginação. E fez compreender que não basta apenas falar sobre a criança, mas que é preciso ver o mundo através dos seus olhos, ajudando-a a ampliar este olhar nas mais variadas direções. As linguagens simples, cotidianas, com frases curtas e com uso de recursos como a onomatopeia, divertem o leitor infantil e chamam sua atenção. É possível dizer que essas estratégias de adaptação são necessárias para adequar a situação da história ao sujeito que vai vivenciá-la, ou seja, para colocar a criança em sintonia com o texto.

## 2.2.CARÁTER PEDAGÓGICO DA LITERATURA INFANTIL E JUVENIL

Só quando os textos passam a ter uma dimensão literária em sua origem, seu processo e seus resultados é que se dá o salto de qualidade capaz de nos permitir falar na existência de uma literatura infantil e não somente de livrinhos para crianças. (MACHADO, 2011, p. 260).

Os contos, as fábulas e histórias infantis em geral tendem a assumir paralelamente ao ato de ler, uma função pedagógica, pois sempre buscam dar exemplos, com lição a ser apreendida pelo jovem leitor. Um dos temas que podem ser encontrados em diversos textos infantis e juvenis é o da moral, que visa à reflexão ou o direcionamento ao leitor em caminhos acerca do certo e errado que traduz valores aos cidadãos em processo de formação. Importante ressaltar que as obras literárias não devem servir apenas para explicar a gramática, dar lições de moral e ética. Podem ser apresentadas ao público infantil e juvenil com o intuito de analisar a obra como um todo, com senso crítico para compreensão do mundo e seus valores. O leitor precisa ser visto e valorizado como tal, respeitando sua faixa etária e seus níveis de entendimento com o texto. Com relação às obras direcionadas ao público infantil, Zilberman faz a seguinte afirmação:

Se literatura infantil revive os mesmos problemas de produção que envolvem toda criação poética, encará-la como uma área menor da teoria e da prática artística significa ignorar seus reais problemas em favor de um propósito elitista, que tem como meta garantir a primazia da condição adulta. E significa ignorar também os reais problemas da própria teoria literária, na medida em que a literatura infantil oferece um campo de trabalho igualmente válido, ao reproduzir, nas obras transmitidas às crianças, as particularidades da criação

artística, que visa à interpretação da existência que conduza o ser humano a uma compreensão mais ampla e eficaz de seu universo, qualquer que seja sua idade ou situação intelectual, emotiva e social. Assim, é somente quando a meta se torna o exercício com a palavra que o texto para a infância atinge seu sentido autêntico [...] (ZILBERMAN, 2003, p. 69).

O livro infantil e juvenil tem, por vezes, um poder instrutivo, sendo capaz de ensinar, num caráter didático dentro de uma temática escolhida, na estrutura narrativa e na própria transmissão de princípios éticos capazes de contribuir na formação da personalidade do leitor, desde que o pedagógico não obstrua o estético. A leitura serve como um instrumento de interação e compreensão do mundo, mediante o uso dos elementos linguísticos e reconhecimento de atividades culturais distintos que insere, entre outros objetivos, o entrelaçamento do literário com o social. Assim, de acordo com Lajolo (2005), é no contato com a literatura que se constrói os diferentes imaginários. Lajolo (2005, p. 106) esclarece a relação entre o pedagógico e o estético:

É a literatura, como linguagem e como instituição, que se confiam os diferentes imaginários, as diferentes sensibilidades, valores e comportamentos através dos quais uma sociedade expressa e discute, simbolicamente, seus impasses, seus desejos, suas utopias. Por isso, a literatura é importante no currículo escolar: o cidadão, para exercer plenamente sua cidadania, precisa apossar-se dela, tornar-se seu usuário competente, mesmo que nunca vá escrever um livro: mas porque precisa ler muito.

Ler, conhecer e entender as obras literárias é essencial para o ato pedagógico de leitura dos professores do ensino fundamental e médio, tendo em vista a função mediadora como principais agentes – além da família – de promoção de leitura junto aos estudantes. Para tal, prioritariamente, precisa ter um adequado repertório de conhecimentos sobre o universo da literatura, autores, seus diferentes gêneros, as atividades de orientação e suportes da leitura. É imprescindível que o educador não interfira nas escolhas de valores que o leitor deve seguir, no entanto, pode considerar o exposto e ser capaz de analisar criticamente, permitindo a descoberta de novas ideias para a interpretação das obras, visando uma ampla possibilidade de significação das mesmas. Conforme Afrânio Coutinho o teor estético da literatura infantil deve ser considerado como arte por incluir aspectos que vão além do ato de ensinar didaticamente através das obras.

A Literatura é um fenômeno estético. É uma arte, a arte da palavra. Não visa a informar, ensinar, doutrinar, pregar, documentar. Acidentalmente, secundariamente, ela pode fazer isso, pode conter história, filosofia, ciência, religião. O literário ou o estético inclui precisamente o social, o histórico, o religioso, etc., porém transformando esse material em estético. (COUTINHO,

1978, p. 8).

Pensando essa forma, a utilização da literatura infantil nos meios escolares tem sido amplamente errônea, pois esta literatura não procura ser pretexto para ensinar conteúdos didáticos, o que tem ocorrido com frequência no âmbito educacional, mas sim representar a Arte, a estética literária.

Ao falarmos da literatura “infantil”, percebe-se ainda que tem uma carga preconceituosa, mas, seu valor é inestimável, visto que a mesma deveria ser notada enquanto mais uma das diversas manifestações do fazer estético – arte do ser humano. Pelo fato de ter sido apresentada inicialmente com finalidade pedagógica, talvez o seu conceito ainda hoje não seja tão respeitado como deveria ser no meio literário. Gerou uma visão da literatura infantil como a não representação da arte, a função didático-pedagógica e a produção de menor qualidade. No entanto, o seu conceito está mudando aos poucos e o valor da literatura infantil e juvenil está ocupando mais espaço. Para evidenciar que a literatura infantil e juvenil não representa um gênero menor, recorreremos às palavras da autora:

Literatura infantil não é aquela que se destina exclusivamente a ser lida pelas crianças, mas sim aquela que pode ser lida também pelas crianças. Mas que, e isso nos parece óbvio, antes de mais nada deve ser literatura, e, como tal, capaz de ser fruída e apreciada pelos leitores em geral. (MACHADO *apud*. BASTOS, 1995, p. 57)

A valorização do gênero em questão está em evolução e requer profunda importância nas discussões, levando em consideração a variedade e a qualidade de conteúdo e forma, além de que estas obras, oferecidas desde cedo, serão fatores que contribuirão para proporcionar aos leitores reais condições de se tornar um adulto mais crítico.

A função do professor é significativa pelo fato de ser um mediador ao incentivar a leitura, desta forma, representa não apenas uma maneira de democratizar o saber, mas também de utilizar este conhecimento em benefício da sociedade como um todo. É nesse sentido abrangente, uma prática voltada para a possível transformação social excludente que a leitura atua. Adquire plena importância no contexto social contemporâneo de maneira eficaz na democratização da política educacional inclusiva. Ao entendermos o surgimento da literatura infantil conforme Zilberman (2003, pp. 34-35):

[...] As ascensões respectivas de uma instituição como a escola, de práticas

políticas, como a obrigatoriedade do ensino e a filantropia, e de novos campos epistemológicos, como a pedagogia e a psicologia, não apenas inter-relacionadas, mas uma consequência do novo posto que a família, e respectivamente a criança, adquire na sociedade. É no interior dessa moldura que eclode a literatura infantil.

Quanto às estratégias de incentivo à leitura de textos literários, o protagonista da ação é o mediador de leitura, atuando não somente na área pedagógica, mas principalmente enfatizando a leitura enquanto configuração estética da literatura. Entretanto, para que tal movimento aconteça, é preciso que o mediador, seja o professor ou a família, seja também um leitor que possa transmitir o gosto e o valor da leitura.

No processo didático e pedagógico, cabe ao professor a função de conceber metodologias adequadas ao público que ensina. Conhecer o público, selecionar obras relevantes de acordo com suas características, porém, sem preconceitos, propiciar situações de leitura e interações significativas sobre elas são algumas das formas de fazer a leitura ganhar significado para os seus leitores.

Sabemos que a escola é permeada de diferentes grupos com realidades múltiplas tanto psicológicas como econômicas, culturais, costumes diferentes. Como lidar com essas diferenças? Nesse momento estreia o papel do professor, que assume a função de mediador de conflitos, faz questionamentos, de desmistificar conceitos pré-estabelecidos de nossa cultura. Dessa forma, a literatura infantil vem contribuir para as discussões, pois consegue se aproximar de forma lúdica e aguçar a criticidade dos jovens leitores. Por meio dos clássicos ou da releitura destes, a narrativa literária traz diálogos importantes que podem ser abordados na narrativa literária. É importante frisar que a história infantil tem o real como ponto de referência, seus modelos de conduta, suas filosofias e ideologias trabalham pedagogicamente na construção de um modelo ideal de ser humano e de mundo com intuito de provocar reflexão sobre a sociedade em que está inserido.

Antonio Candido (1972), tomando a questão num sentido mais amplo, e não apenas sobre a literatura infantil e juvenil, questiona se a literatura teria uma função formativa do tipo educacional, afirma:

A literatura pode formar; mas não segundo a pedagógica oficial, que costuma vê-la ideologicamente como um veículo da tríade famosa, – o Verdadeiro, o Bom, o Belo, definidos conforme interesses dos grupos dominantes, para reforço de sua concepção de vida. Longe de ser um apêndice da instrução formal e cívica (esta apoteose matreira do óbvio, novamente em voga), ela age como impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela, – com altos e baixos, luzes e sombras. (CANDIDO, 1972, p. 805)

Além da relevância temática dos contos dos volumes *Histórias à Brasileira* aqui analisados, há também outros quesitos intertextuais e extratextuais que aferem às narrativas grande valor estético. Quanto à construção dos personagens, deparamo-nos com protagonistas que sofrem as mais variadas formas e intensidade de dor, de perda, de violência, entre outros aspectos, o texto provoca a empatia no momento da leitura, e que segundo Candido em *A literatura e a formação do homem* (1972, p. 85) a literatura “não corrompe nem edifica, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver.”

A mais antiga das artes é o ato de contar histórias. Ao realizá-la, favorece a apropriação, o reconto, a leitura e a memorização. As histórias são fontes de experiências, ajudam a ampliar o horizonte da criança e aumentar seu conhecimento em relação ao mundo que a cerca através das emoções que as significações vão atuar no inconsciente pode ajudar a resolver os seus conflitos interiores.

O ideal do trabalho com literatura seria que a leitura fosse também parte do que entendemos desde cedo por arte, de reconstrução do mundo não apenas no plano simbólico, e sim voltada para a formação de uma consciência crítica, contrária àquela que contorna os problemas, que os aceita e permite que fiquem como estão. Logo, é indubitável que as produções com temas relacionados à violência, posturas sociais, preconceito, exclusão entre outros temas, sejam debatidas a fim de tornar o leitor/ouvinte um ser autônomo e crítico, e dependendo da faixa etária, sem deixar de lado a fantasia que a literatura propõe. Além de proporcionar condições de leituras aos alunos através de uma postura de literatura emancipatória, não só como termo, mas como um processo, tentando manter um equilíbrio entre a escolha do livro e mercado, observando que o que une o caráter estético infantil e juvenil é a própria percepção da realidade, pois apresentam uma subjetividade, uma imersão no mundo da criança, enriquece a vivência estética e amplia a experiência lúdica do leitor infantil e juvenil. Diferente do utilitarismo que, por não possuir uma dinâmica intrínseca, restringe o leitor apenas como receptor e ouvinte e na maioria das vezes apresenta uma perspectiva de mundo em que haja uma divisão entre aspectos opostos e incompatíveis, limitando-se em dividir todas as coisas em apenas dois opostos.

Objetivamente, o ensino é capaz de fazer relações entre os conceitos, permitindo o acesso à obra como objeto estético aliado aos demais que formam o todo no processo narrativo e, além disso, demonstrar que a obra literária, independente do público, precisa

permitir ao leitor manter um diálogo imaginativo, ser capaz de recriar a obra lida e também de recontá-la. A classificação do ensino da literatura, não apenas infantil e juvenil, prioriza o ensino do estético, aliado ao imaginativo, à leitura das imagens, ilustração da capa e contracapa dos volumes, permitir ao leitor a criação de hábitos associativos, visto que a criança e o jovem fazem naturalmente as analogias que o texto verbo-visual lhes apresenta. Elementos visuais atrativos aliados à riqueza textual combinados com uma boa estratégia de mediação formam o contexto ideal para a formação de um bom leitor.

A escola sempre foi considerada o espaço ideal para a leitura literária, embora não deva ser o único. A literatura escrita sempre foi o primordial no ensino da literatura, porém não deve ser vista como única, visto que antes do escrito, a herança cultural era repassada oralmente desde os povos primitivos e nossos rastros ancestrais continuam presentes, mesmo que inconscientemente, nas histórias que o povo conta e reconta dentro e fora do ambiente escolar.

Nós estamos apegados à estrutura material e formal do livro, a ideia contemporânea até 200 anos atrás não era assim. Contar a história é contar a memória e transmiti-la conforme a compreensão dos contos como uma leitura específica para crianças. Essa compreensão foi se estabelecendo a partir do século XIX. Antes disso, os contos eram narrados em comunidade enquanto matéria cultural, sendo narrados pelos adultos que talvez tenham sido um narrador mais frequente. Os contos são uma forma de narrativa cujo formato está adequado a memorização e transmissão oral, de natureza mais coletiva, se solidifica ao longo do tempo com a criatividade, de natureza mais individual. Ana Maria Machado propõe-nos que sua criação literária não se resume ao ato de escrever. Como qualquer artista da palavra, não cria, não inventa do nada, mas dentro de condições históricas, sociais, econômicas, políticas e ideológicas nas quais tanto ela quanto seu material de trabalho estão inseridos. Movida pelos fatos sociais vigentes e pelas condições de produção da ditadura militar, a autora escreveu seus livros lutando contra as ideias do aparelho repressor da época e neles desperta a consciência política de uma geração. Segundo a autora:

Em primeiro lugar, existe uma tradicional contaminação entre a literatura destinada às crianças e o sistema educacional, que procura ignorar que a literatura é arte e tenta utilizá-la com objetivos pedagógicos. Por si só, esse aspecto já seria suficiente para confundir bastante o terreno, misturando critérios diferentes de escolha. Porque é disso que se trata quando o acesso de

uma criança aos livros é mediado pelos adultos: escolha, seleção, desejo de orientação. Todos esses processos limitam a oferta de livros. Mas isso não pode nem deve ser confundido com proibições ou com o cerceamento da liberdade. (MACHADO, 2011, p. 211)

O senso de consciência e liberdade de expressão sempre foi tema primordial para Ana Maria Machado. Em uma reivindicação feita pela autora, em 2017 na Bienal do Livro Ana Maria disse que, mais que o livro didático, a literatura enriquece a experiência do leitor: “A literatura abre horizontes porque não está preocupada só em ensinar, em passar informação. Ela torna os cidadãos mais conscientes”.

## CAPÍTULO III

### 3. O CONTO POPULAR E O RECONTO EM ANA MARIA MACHADO

#### 3.1. DO CONTO AO RECONTO

Por que escrevo? Porque a linguagem me fascina, me encanta, me intriga. Porque desde criança sempre adorei navegar nos mares das histórias – ouvindo, lendo, inventando. Porque a leitura é para mim um deslumbramento e a escrita é o outro lado das moedas desse tesouro” Ana Maria Machado em Texturas. (2001, p. 194)

Sabemos que os Contos Populares (ou folclóricos) são narrativas passadas de geração em geração. Elas não têm autor conhecido. Cada história é aumentada e modificada à medida que vai sendo repetida. A autoria é atribuída ao povo — *folk*, em inglês. Daí se origina a palavra folclore. Muitos contos antigos mantinham-se vivos graças à memória dos contadores de histórias, portanto, não eram escritos, mas transmitidos através dos conhecimentos acumulados ao longo de uma vida de ouvir e contar histórias. Os contos literários geralmente são curtos, com uma trama central e podem ser definidos como uma obra onde o universo é criado com uma sequência de acontecimentos sendo possível perceber um narrador, personagens com ponto de vista definidos. Cascudo (2012) aponta, dentre as características dos contos populares, o caráter excepcional da individualização, da localização e da fixação no tempo, o que lhes denuncia a antiguidade.

O conto popular, dito como que sendo popular, pois origina-se do povo, de uma comunidade, de um todo, com caráter coletivo e da soma da imaginação de todos que se transforma, acrescenta-se ao ser repassado de uns para outros, transformando a obra. Câmara Cascudo em seu clássico *A Literatura Oral no Brasil* define que o conto popular é [...] “outra literatura, sem nome em sua antiguidade, viva e sonora, alimentada pelas fontes perpétuas da imaginação, colaboradora da criação primitiva, com seus gêneros, espécies, finalidades, vibração e movimento, contínua, rumorosa e eterna”. (CASCUDO, 2012, p 17) Embora, com tantas qualidades como por ele descritas, é também muito desprezada pelo cânone literário. A principal característica do conto popular é que não sabemos quem o criou. São criações imaginadas, portanto, não tem a obrigação de representar aquilo que conhecemos por realidade. Conforme Cascudo (2012, p. 6):

É preciso que o conto seja velho 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.

As situações, os lugares e as pessoas apresentadas estão envoltas numa aura de fantasia, magia, encantamento. As personagens são – além de reis, rainhas, príncipes, princesas, belas moças e corajosos rapazes – assombrações, bruxas, diabos, dentre outros seres fantásticos, que vivenciam todo tipo de encantamento, sortilégio, amor e vingança que o imaginário humano coletivo é capaz de criar. A época e o lugar onde essas histórias acontecem também não importam.

De acordo com Nelly Novaes Coelho (2015), os contos maravilhosos e os contos de fadas apresentam diferenças essenciais uma vez que o conto maravilhoso aborda mais as questões sociais, sensoriais e materiais, enquanto que o conto de fadas aborda os temas com questões éticas, espirituais e existenciais relativas a realização do ser humano.

Ao seguirmos o percurso histórico das histórias infantis que vieram do passado, deparamos com o fato de que, em suas origens, elas surgiram destinadas ao público adulto, e com o tempo, através de um misterioso processo, se transformaram em literatura para os pequenos.

Diante dessa constatação histórica, as prosseguiram em suas indagações, tentando descobrir *o que* existiriam originalmente em tais obras, para que esse processo de transformação se tivesse operado. E, também, por que certas obras passavam a interessar às crianças e outras não? Dentre os fatores que podem ser apontados como comuns às obras adultas que falaram (ou falam) às crianças, estão os da *popularidade* e da *exemplaridade*. Todas as que se haviam transformado em *clássicos* da literatura infantil nasceram no meio popular (ou em meio culto e depois se popularizaram em adaptações). Portanto, antes de se perpetuarem como *literatura infantil*, foram *literatura popular*. Em todas elas havia a intenção de passar determinados *valores* ou *padrões* a serem respeitados pela comunidade ou incorporados pelo indivíduo em seu comportamento. Mostram as pesquisas que essa literatura inaugural nasceu no domínio do mito, da lenda, do maravilhoso... (COELHO, 2015, p. 40,41).

Como aponta a autora, as origens dos contos contam com grande diversidade imaginativa que por séculos foram disseminados pelo discurso oral e a linguagem cotidiana, e que serviram de base e fonte elementar para a literatura escrita. A partir da transposição oral para a forma escrita, ocorre uma mudança nas formas de transmissão da cultura popular. Porém, com o passar do tempo e a crescente valorização da língua escrita como se esta fosse a garantia da eternidade, algumas culturas relegaram os contos populares um lugar, digamos, pertinente ao folclore popular, com prestígio diferenciado frente ao cânone literário.

Cortazar (1993, pp. 150-151) faz uma definição de conto como uma síntese viva

dos acontecimentos da vida humana que se tornam sintetizadas no processo da escrita destes contos:

É preciso chegarmos a ter uma idéia viva do que é o conto, e isso é sempre difícil na medida em que as idéias tendem para o abstrato, para a desvitalização do seu conteúdo, enquanto que, por sua vez, a vida rejeita esse laço que a conceptualização lhe quer atirar para fixá-la e encerrá-la numa categoria. Mas se não tivermos uma idéia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência.

Os contos populares podem assumir propósitos morais diversos ou ainda apresentar por finalidade apenas o divertimento. Um dos fatores mais importantes é ter um tema atrativo.

Conforme MARIA (1984, p. 85), nas características do conto “estão presentes tendências que cobrem todo o vasto campo das artes, estão presentes tendências geradas pelas mais profundas relações configuradoras de uma época, de um tempo, de uma civilização.” Assim, os contos populares portadores de tantos saberes integram as narrativas mais difundidas por todo o mundo nas teias e tecidos da literatura infantil.

A Literatura Popular Tradicional – de origem oral – se aproximou da Literatura Infantil devido a sua linguagem acessível e aparentemente ingênua. Como afirma Câmara Cascudo (1978, p. 33): “Assim, as histórias mais populares no Brasil, não são as mais regionais ou julgadamente nascidas no país, mas aquelas de caráter universal, antigas, seculares, espalhadas por quase toda a superfície da terra”.

Ana Maria Machado com a coleção *Histórias à brasileira* nos coloca diante de uma diversificada amostra de vozes da nossa cultura brasileira. ‘Vozes anônimas’, como observa ela própria, que carregam histórias através dos anos e dos continentes. Algumas narrativas partiram de tradições estrangeiras e outras tiveram a incorporação de elementos bem nacionais, mas que ao serem recontadas ao modo brasileiro foram adquirindo adaptações peculiares à nossa cultura e que estão desde sempre incorporadas na tradição oral de narrativas do Brasil. Em seu livro de ensaios *Silenciosa Alazarra*, a autora faz a seguinte reflexão quanto a valorização da oralidade:

Vale a pena ainda chamar a atenção para um último ponto de contato. Com isso, ao mesmo tempo, queremos fazer uma homenagem a todos aqueles (e, sobretudo, a todas aquelas) que vêm pelos séculos afora permitindo que esses tênues fios invisíveis continuem unindo a imaginação dos homens, acima das fronteiras e além do tempo: os contadores de histórias. Não exatamente na

moderna acepção que o termo vem adquirindo, a qual parece se referir a outra atividade, mais ligada à dramatização e à *performance*. É a evolução urbana e contemporânea que a função vem assumindo, nada contra. Mas que todos nos façam parar um instante e render tributo àqueles contadores tradicionais, cantadores de gestas, artistas anônimos disseminados pelas mais variadas culturas. (MACHADO, 2011, p. 167)

Contar uma história é uma forma de estruturar o mundo em função das nossas ações individuais. Requer um trabalho de organização da memória individual, feito a partir da acumulação e da organização de dados de uma experiência não necessariamente vivida, já que a memória é uma reorganização de ideias, afetos, impressões, subjetividades e conhecimentos adquiridos através da experiência, da leitura que se faz do mundo aliado à imaginação.

A literatura infantil, principalmente os contos de fadas, podem ser decisivos para a formação da criança em relação a si mesma e ao mundo a sua volta. As diferenças que mostram os personagens bons e maus, feios e bonitos, poderosos e fracos, facilita à criança a compreensão de certos valores básicos da conduta humana ou do convívio social. Através deles a criança incorporará valores que desde sempre regem a vida humana.

### 3.2.ANA MARIA MACHADO: FOLCLORISTA E CONTISTA.

Plenamente consciente das variações no gosto de cada um, faço votos de que as novas gerações possam reconhecer e respeitar a sabedoria acumulada nestas histórias, e nelas encontrem o mesmo encantamento que tais narrativas vêm despertando há anos e anos. (MACHADO, 2008, p. 8).

Para escrever os recontos, Ana Maria recorreu a vários escritores e folcloristas, adaptando os contos para seu público e com seu estilo próprio de contar as histórias.

De início, procurei buscar as narrativas apenas nas fontes diretas da memória, indo desencavar histórias que ouvi quando era criança. Depois, fui me dando conta de que muitas delas se misturavam. Ou então só me vinham à lembrança de forma fragmentária – ora um motivo, ora um episódio isolado. E comecei a tentar preencher essas lacunas ou corrigir essas distorções, eventualmente me permitindo consultar fontes escritas, de pesquisadores que recolheram vários desses contos e, em seu conjunto tinham versões diferentes para oferecer à escolha. Vali-me de uma bibliografia a que já recorrera quando, anos atrás, dei um curso sobre narrativas da tradição popular na cadeira de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Fui buscar autores como Luis da Camara Cascudo, Sílvio Romero, Monteiro Lobato, Couto de Magalhães, Leonardo Mota, Guilherme Santos Neves, Ana de Castro Osório, e tantos outros. E ainda pedi ajuda à literatura de cordel, fiel

guardiã do rico romanceiro ibérico. Ou a ficcionistas que também deram continuidade a esse processo, como Guimarães Rosa ou José Lins do Rego. (MACHADO, 2010, p. 7)

Diante das declarações da autora, o ato de escrever recontos é muito complexo, pois escrever é em suma colher ideias, recolher, apropriar-se daquilo que é do outro, preencher os espaços vazios, incrementar, enfim, a autora procura recuperar obras do passado, inserindo textos e principalmente, aperfeiçoando a justiça e humanização das personagens. A leitura de mundo da autora e do seu repertório de leitura, conforme ela cita, contribui para a qualidade dos recontos.

O fato mais significativo desse processo é a visão da autora de que para completar o ciclo, o papel do leitor/ouvinte é fundamental, por isso a maneira de “conversar” com seu leitor, aproximando-o do texto, trazendo o interlocutor cada vez mais para perto e dentro da obra. Tal fato sugere que o processo de construir, reproduzir e de transformar sentidos carrega em si tudo o que já existiu, são vozes de diversos autores, de diversas épocas que se fundem no espaço e no tempo em que a autora se insere para proporcionar novos textos, porém, não originais em sua maneira propriamente dita, visto que não há originais em recontos, pois todos ouvem, recontam, acrescentam, inventam e faz surgir uma nova história. Levando esses fatores em consideração, percebemos que isto tudo faz parte da construção da escrita de Ana Maria Machado, e que embora haja uma escrita homogênea, os seus recontos não perdem a sua essência. De maneira geral, há nos recontos a marca da autora como narradora ao aderir à voz do narrador popular, com sua forma simples, contextualizando o uso dos recursos linguísticos marcantes, próprios, natos com as formas artísticas presentes nos recontos.

Em sua introdução no livro *Contos Populares do Brasil*, Romero faz uma síntese da origem da nossa poesia de nossos contos populares portugueses, índios, africanos e mestiços no Brasil.

Indicar no corpo das tradições, contos, cantigas, costumes e linguagem do atual povo brasileiro, formado do concurso de três raças, que, há quatro séculos, se relacionam; indicar o que pertence a cada um dos fatores quando muitos fenômenos já se acham baralhados, confundidos, amalgamados; quando a assimilação de uns por outros é completa aqui e incompleta ali, não é coisa tão insignificante, como à primeira vista pode parecer. (ROMERO, 2018, p. 11)

Enquanto Câmara Cascudo (1994, p. 6), em seu prefácio de *Contos Tradicionais do Brasil*, introduz o conto como a maior ciência de todas e ainda “De todos os materiais de estudo, o conto popular é justamente o mais amplo e mais expressivo. É, também, o

menos examinado, reunido e divulgado.”. Ao descrever os contos, o folclorista procura mostrar evidências realistas, dados do narrador, ano, local, recolhe e estuda a produção anônima e coletiva.

Ao resgatar as histórias, transforma-as num documento vivo, preocupa-se em fazer o registro das histórias, a classificação e o estudo de suas origens. Dessa maneira, sobressaem – como é típico da narrativa oral – as ações das personagens, ao passo que em Machado há uma preocupação maior com a construção psicológica das personagens, procura recontar a partir de inúmeras leituras e audições, histórias que fazem parte de sua vivência desde a infância.

Em seu livro *Contos Tradicionais do Brasil* após a escrita do conto “A Moura Torta”, o qual o autor classifica como *Contos de Encantamento*, faz uma descrição de quem fez a narrativa, o local e nota explicativa do conto:

Lourenço Maria da Conceição, Natal, Rio G. do Norte.

Nota – Com o mesmo título Sílvia Romero registra a versão popular brasileira, *Folclore Brasileiro – Contos Populares do Brasil*, Belo Horizonte, 1985, vol. 87, nº 14, Coleção Reconquista do Brasil (Nova Série). É um dos contos mais divulgados na literatura oral do mundo. O prof. Walter Anderson, da Universidade de Kiel, prepara um volume dedicado exclusivamente às “Três Cidras de Amor”. É o nº 46 da coleção de Teófilo Braga. Mt. 408 do “Types of Folk-Tales” (Aarne-Thompson), *The Three Oranges*. Braga cita as variantes da Ilha de São Miguel dos Açores em que as cidras são substituídas pelas nozes, talqualmente na versão italiana de Perugia, recolhida por Stanislau Prato, *Le tre noci fatate*. Aurélio M. Espinosa, da Universidade de Stanford, Califórnia, estudou a classificação deste conto, “La Clasificación de los Cuentos Populares”, separata do Boletim de la Academia Española, tomo XXI, p. 175-208, Madrid, 1934, e divulga as variantes de Toledo e Cuenca, “Cuentos Populares Españoles”, tomo IIº, p. 120-121, 236-239, Stanford University, Califórnia, 1924. Ocorre ainda no “Pentamerone”, IX, 5, anotada por Penzer. As indicações de Espinosa, IIº, 460, da edição espanhola de 1947, são definitivas. Bolte e Polivka, anotadores dos contos dos Grimm, indicam ampla bibliografia e variante, “Anmerkungen Zu den Kinder und Hausmarchen der Bruder Grimm, vols. IIº, 125 e IVº, 125. Ver minhas notas a Sílvia Romero, IIIº, 113-114, com extensão maior bibliográfica. Tanto Soropita, amigo de Luís de Camões, cita as Cidras de Amor, como Gregório de Matos comparava as três filhas de Vasco de Souza de Paredes na Capela do Sitiá de Caípe na Bahia mais que as três Cidras de Amor. O princípio da versão que registro é diversa das conhecidas. O princípio e o final dos contos populares são as partes que sofrem maiores alterações. (CASCUDO, 2003, pp. 124-125)

Podemos perceber que a preocupação principal de Câmara Cascudo é transcrever da tradição popular, enquanto que Ana Maria Machado faz o reconto com sua versão própria de narrar direcionada ao público infanto-juvenil, evidenciando uma forma de contar e outra, uma com finalidade de recolher a narrativa e publicá-los para que não sejam esquecidos, visto que a narrativa oral está em decadência – e outra de Ana Maria

Machado com os seus recontos, quando ela acaba criando uma função estética da obra, adota um modo de contar, a forma como ela explora os personagens, a narração, dá ênfase na psicologia dos personagens procurando humanizá-los, tem elementos formais e estéticos que distinguem os recontos, já que ela se põe em diálogo com o interlocutor pressuposto específico que é o infantil e juvenil. O componente ético das histórias não se prende apenas à mensagem em si, mas a um modo de comportamento que é típico de uma sociedade. No reconto há uma margem para que o contador dê asas à sua imaginação, crie sua arte. Vai lançar mão de um tipo de narração que nunca tem um ponto final na oralidade, está num estado de transformação.

Os contadores utilizam-se de recursos para tornar a contação mais divertida, inclusive com pausas antes de concluir a história de vez. A contação oral envolve dramaticidade, um evento, uma prática como um teatro, fazendo gestos, mudando o tom da voz, e cada contador vai ter suas preferências, e depende do próprio talento como contador, assim como na forma de narrar de Ana Maria Machado. Aliado à forma narrativa, temos também as reações dos ouvintes, a contação e a leitura dos contos é dinâmica, uma nunca será igual à outra. Há momentos e situações que moldam os contos.

Por mais fiel que seja a coleta com fidelidade específica, ainda não é a garantia do que o conto é e pode ser a tradição oral de uma maneira espontânea, folclórica e pura, pois ele é mais do que pode estar dentro do livro. Os contadores atuais não são os mesmos que os contadores folclóricos do passado, os de hoje se preocupam com certos valores regidos pela atual sociedade, restringem por preocupação com os objetivos atuais. É fugidia, em princípio, ideal, e isto vai acabar trazendo algumas questões sobre a pesquisa do conto dentro do livro. Falamos em conto popular, mas é algo hipotético. No ato de coletar a narrativa, todos fizeram escolhas, optando por manter ou excluir trechos. Não obstante, o conto está em permanente transformação. Os detalhes dos contos ao se transformar, serem passados de uma geração para outra, vão se bifurcando, variando bastante, sendo modificados com detalhes a mais ou a menos, diferenciando-se com coletor, fonte e local da coleta.

Com relação ao estilo, verificamos que as estórias orais apresentam uma maior liberdade estilística, quando comparadas aos contos populares. A reelaboração dos elementos tradicionais feita por Ana Maria Machado na reprodução de estórias orais para os recontos promove, por exemplo, variações no início da narrativa e imprime sua marca na história saindo do caráter mais próximo ao folclore, ligado à ação e ao registro dos

acontecimentos exteriores para a forma mais contemporânea de aspecto mais psicológico, principalmente quanto às personagens.

Os contos breves misturam elementos éticos e estéticos, e em sua maioria, encerram ensinamentos de diversas ordens. No segundo volume do reconto *Pedro Malasartes e outros*, a autora, ora coloca o leitor/ouvinte no movimento da pura imaginação consigo mesmo, ora com as astúcias das personagens, ora fabula com animais espertos como a onça, macacos e jabutis, esta e outras histórias de Pedro Malasartes mostram parte de saberes da tradição oral, que para Cascudo (1984) documentam mais do que muitos adornos concretos, pois sinalizam histórias variadas de modos variados de ser e de alimentar as interações sociais, tal como se fosse um “leite intelectual” (expressão do autor).

A malandragem, assim, não é simplesmente uma singularidade inconseqüente de todos nós, brasileiros. Ou uma revelação de cinismo e gosto pelo grosseiro e pelo desonesto. É muito mais que isso. De fato, trata-se mesmo de um modo — jeito ou estilo — profundamente original e brasileiro de viver, e às vezes sobreviver, num sistema em que a casa nem sempre fala com a rua e as leis formais da vida pública nada têm a ver com as boas regras da moralidade costumeira que governam a nossa honra, o respeito e, sobretudo, a lealdade que devemos aos amigos, aos parentes e aos compadres. Num mundo tão profundamente dividido, a malandragem e o “jeitinho” promovem uma esperança de tudo juntar numa totalidade harmoniosa e concreta. Essa é a sua importância, esse é o seu aceno. Aí está a sua razão de existir como valor social. (DAMATTA, 1986, p. 88)

Todos os números da publicação mesclam em suas histórias enredos semelhantes aos tradicionais contos de fadas iniciando com o usual “Era uma vez...”, com outras expressões bem populares como “Dizem...”, que remete ao desconhecimento da autoria da estória, ao mesmo tempo que denota a natureza viageira da narrativa através da boca dos inúmeros contadores.

Outras expressões que também revelam o caráter popular dos contos podem ser observadas no final do conto “A Moura Torta”, em que o final é incerto e fica a cargo do acaso, do contexto ou mesmo da intenção de quem o conta.

**Uns dizem** que ela morreu mesmo de tal morte bem matada que queria dar para os outros. **Outros dizem** que o príncipe espetou o alfinete na cabeça da velha, e a bruxa virou um urubu e saiu voando para nunca mais voltar. **Também há quem diga** que ela ficou presa o resto da vida numa torre no deserto. Mas o certo é que foi bem castigada e nunca mais fez mal a ninguém. (MACHADO, 2002, p. 21) [grifo nosso]

Outra semelhança com os tradicionais contos de fadas são os enredos compostos por reinos, príncipes, princesas e plebeus, personagens que anseiam o encontro com o

verdadeiro amor, com bruxas más que se metem nas estórias e com intervenções fantásticas. Uma questão em especial é a questão da presença da personagem “mulher idosa” que personifica sempre papéis de megera ou portadora de grandes conhecimentos sobre as pessoas e a vida em geral. Para exemplificar, basta lembrar a passagem “velha muito velha” no conto da Moura Torta, que se apresenta uma bruxa muito boa com o jovem príncipe, enquanto a outra, a ‘Moura’, é sua completa antítese. Nesse mesmo conto, outro elemento a ser lembrado são os objetos e coisas encantadas como alfinetes e melancias, além das típicas oposições Jovem x Velho e do par fiel Bem x Mal, e também o final feliz.

Além dos ensinamentos e morais implícitos ou explícitos, algumas estórias tocam em temas humanos que causam dor e sofrimento. É só observarmos como se desenvolve o enredo do conto “João Bobo”, retratando o *bullying* sofrido pelo personagem e por incontáveis crianças no mundo inteiro, que recebem apelidos em razão de características físicas ou intelectuais. Apelidos que ostentam crenças inaceitáveis. No conto, a própria mãe de João chega a considerá-lo como um garoto “inútil”. Outra temática bastante relevante para tratar no universo infantil aparece no conto “A galinha que criava um ratinho”, ressaltando que a *diferença* não impede a criação de vínculos parentais, colocando a *adoção* como uma alternativa na formação de famílias.

Nas narrativas fabulares, as que têm personificações em animais, também encontramos temáticas diversas, como a de histórias bíblicas no conto “Festa no céu”, com personagens como São Pedro, anjos e um bondoso Deus. Há contos com menção a elementos históricos como ao descobrimento do Brasil, aos Jesuítas e seus ensinamentos aos nativos, aos indígenas como moradores primitivos da terra brasileira apresentados como “seres ancestrais da natureza” no conto “Maria Sapeba”. Vemos ainda, recursos como a intertextualidade, a presença de elementos poéticos na construção do tecido narrativo como no conto “O pinto Pimpão”, jogos com palavras formando construções semelhantes aos *trava línguas* como em “Pimenta no cocoruto”, personagens folclóricos como o *Caipora*, e ainda muitos relatos de costumes humanos antigos como o hábito de construir fogueiras para se aquecer e espantar mosquitos em “O veado e a Onça”, além de expressões populares bem comuns como “amigo da onça” em “O jabuti e o teiú”.

A linguagem figurada é também um recurso bastante utilizados pela autora. Uma das figuras utilizadas é o pleonasma, que fica mais em evidência na oralidade do que quando utilizado na língua escrita, mesmo sem intenção, como vício de linguagem ou até

mesmo como um recurso que visa atrair a atenção do espectador/ouvinte. Como vemos em: “Não tirava aquela visão da cabeça. E pensava nela, pensava...”. “Bebeu tudo de um gole só e pediu mais. Depois de repetir várias vezes, entrou na água...”.

Há momentos em que a autora se dirige ao leitor por meio de perguntas, as quais assumem um papel provocativo, intuitivo, busca chamar a atenção do leitor/ouvinte, uma vez que instigam a imaginação na busca pelas respostas, contribuindo para uma relação aproximada entre narrador/leitor numa perspectiva de interlocução, de diálogo com o leitor.

Você conhece o Pedro Malasartes? Se não conhece, pode ir se preparando porque ele pode aparecer aqui a qualquer hora. Ele não esquento lugar, está sempre indo de um canto para outro. Fica um tempinho trabalhando numa fazenda, sai e vai para outro emprego num sítio, daí a pouco já está numa vila vendendo umas coisas na feira...Quando a gente menos espera, Pedro está de novo na estrada, a caminho da cidade ou de outra fazenda onde possa ter uma oportunidade melhor. (MACHADO, 2004, p. 11)

Evidencia-se na narrativa uma proposta de diálogo entre narrador e leitor, de tal maneira que podem ser comparados às figuras de contador e ouvinte em uma situação de contação. Acreditamos, tanto quanto nos prova Walter Benjamim, que há sempre um diálogo e um compartilhar envolvidos na narrativa: “quem escuta uma história está em companhia do narrador, mesmo quem a lê compartilha dessa companhia”. (1994, p. 213) Outro aspecto bastante pertinente a este trabalho de análise da tradição oral que observamos nos recontos de “Histórias à brasileira” é a presença dos *ditos* – *ditados* –, ou *provérbios populares*. No conto “João Bobo” encontramos “Procurar agulha no palheiro”, em “O bicho folhagem” vemos “Cutucar onça com vara curta”. No conto “Pimenta no cocoruto” aparece “Quem apavorado some bem depressa se consome” e uma clara alusão a outro dito bastante reproduzido que é “quem conta um conto aumenta um ponto”. Ainda “A inteligência vale mais que a força bruta” em “O jabuti e o caipora”. Além de outras expressões populares como “velha muito pão dura” dita pelo narrador, e ainda da ocorrência de marcas da oralidade como “E o fogo, ó, ia esquentando. E a água, ó, ia fervendo. E a sopa, ó, ia borbulhando”, ambas passagens do conto Sopa de pedra (livro 2, pp. 81-83).

Os provérbios ou ditos populares são expressões bastante comuns na língua portuguesa do Brasil. Carregam máximas, juízos moralizantes, ensinamentos, advertências e/ou conselhos. São utilizados por falantes de diferentes esferas sociais e contém valores linguisticamente universais haja vista que cada povo os utiliza em seus

idiomas conforme seus usos e costumes, sua cultura. Em qualquer língua, a forma mais tradicional de transmissão é a oralidade, indo além do processo de comunicar, são formas breves e simples de repassar conhecimentos seculares e adaptáveis a diferentes contextos. Talvez por essa adaptabilidade tenha resistido às crescentes modificações tecnológicas dos últimos tempos, pois sobrevivem nas vias duplas de bocas a ouvidos, constituídas culturalmente por intermédio das vozes populares como afirma Jorge (2001, p. 216), *representam uma identidade cultural* já que cada povo se utiliza de expressões tipicamente orais conforme suas características sociais, econômicas, políticas e culturais, tornando intrínsecas na sabedoria popular, pois, suas verdades são carregadas através dos tempos, sendo, digamos, testadas e comprovadas de forma contínua, passeando pelas distintas camadas sociais e ainda por obras literárias mais refinadas. No conjunto da obra “Histórias à Brasileira” é possível encontrar versões literais ou intertextos de diversos ditos populares bastante conhecidos.

No conto “Pedro Malasartes e o lamaçal colossal” aparece um ditado popular bastante comum na cultura brasileira que diz “saco vazio não para em pé”. Na história, o personagem Pedro retrata um quadro típico do trabalhador explorado, exemplificando a forma com a qual os coronéis mantinham cativos seus empregados, e é contra esta opressão que Malasartes tem que aplicar sua astúcia, para livrar-se das garras do patrão sovina que a todo custo queria beber cada gota do seu suor.

Em outra passagem, no conto “Pedro Malasartes e o surrão mágico” vemos outro dito popular. Dessa vez, referindo-se à desconfiança de Pedro ao perceber a movimentação da mulher na preparação de um delicioso jantar, após ter lhe negado um prato de comida. Diz ele, “Onde tem fumaça, tem fogo” e trata de arquitetar um plano para participar do banquete.

É, portanto, visível que os contos populares também são constituídos por saberes inigualáveis que perduram nas milhares vozes anônimas que ecoam nossas histórias. Afinal, a cultura das classes populares se baseia na oralidade, embora conhecimentos milenares sejam desprezados pelo discurso científico, a cultura popular se mostra amplamente produtiva nas artes brasileiras. Se observarmos, por exemplo, nas artes plásticas, encontramos o icônico trabalho de Tarsila do Amaral como uma representatividade simbólica de um povo, assim como nas letras com Ariano Suassuna, Rachel de Queiróz e tantos outros em todos os segmentos artísticos do Brasil. Entretanto, considerando a baixa escolarização em geral no Brasil, é na palavra falada, nos causos,

rimas e cantorias do povo que incontáveis e ricos conhecimentos são repassados de geração em geração, perpetuando-se na cultura.

Nossa literatura sofreu influências continentais, possibilitando o aprendizado com a experiência do outro, sobretudo nas interativas redes de comunicação. Pensando numa literatura geral, entre as literaturas regionais, onde se considera o que há de diferente e em comum, relacionando os sujeitos, o que existe de brasileiro num português e num africano, com suas diversidades, comutando essas posições, em relações de diálogo cultural? Historicamente, um complementa o outro, enriquecendo-se de culturas e das diferenças. Com o surgimento da *internet*, as redes sociais foram ganhando espaço e transformando o modo do sujeito integrar-se no mundo, na modernidade, com o domínio da escrita, a tradição de narrativas orais estão definindo pouco a pouco e a produção literária, em consonância com o cinema, a música e a *internet*, vai-se inserindo uma nova tradição literária.

Há mudanças do tempo e dos espaços sociais, formas de pensar, de agir diante dos fatos, hábitos que ultrapassam as circunstâncias históricas que os motivaram e persistem no âmbito da vida cultural. Os hábitos que vêm dos tempos coloniais de importação de modelos estrangeiros de forma acrítica, descartando as formas de conhecimento desenvolvidas no próprio país são divulgados e difundidos até hoje. A literatura e o folclore estão na base literária de muitos lugares. Atualmente, pouco se escreve sobre o surgimento do amplo acervo originário da oralidade. No entanto, o oral pode ser esquecido, assim como de onde surgiu, qual herança cultural predomina e a que tempo precisamente se difundiu. E é isso o que caracteriza o conto popular, essa indeterminação do tempo e lugar e a disseminação das histórias.

Mas, para tratar do que é brasileiro nessa coleção de histórias seria preciso conhecer os mitos e lendas e contos de outros países, conhecer, inclusive, a história do seu surgimento. Outra visão que manteve a contribuição oral exclusiva da grande literatura é a concepção de que essas obras são importantes por constituírem a base dos estudos folclóricos, uma visão elitista de que a literatura popular não era arte empobrece nossa história nacional.

Em se tratando contos e recontos oriundos da tradição oral, de Literatura, é valioso pensarmos a literariedade, a simbologia nela expressada, assim como todas as formas hermenêuticas possíveis de serem aplicadas sobre elas, que, *grosso modo*, são a voz do povo que as enraíza em sua tradição. Assim, nenhum estudo cultural que se

pretenda profundo pode ignorar ou mesmo se afastar destas narrativas, muito importantes. Procurando estabelecer correspondência entre as relações de oralidade e escrita, narrativa tradicional e literária, tomando como base a experiência, Benjamin (1994, p. 198) diz que “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreu todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”.

As narrativas tradicionais orais estão impregnadas de elementos textuais que estão além da dimensão do papel. Sua face oral as imbui de elementos que se prestam muito mais a uma análise ideológica, semiológica ou sociológica. Reconhecer isso é o primeiro passo para quem pretende trabalhar com esse tipo de narrativa. Para esta análise recorre-se às narrativas materializadas em papel através de compiladores, que coletaram as mesmas na oralidade e deram-lhes uma face escrita. Mesmo assim, encontram-se nestas narrativas marcas de sua origem oral que aparecem através de uma pequena análise do discurso, onde afloram elementos como: "contaram-me...", "foi assim que eu ouvi...", "se me lembro bem...".

Reconhecer expressões da oralidade, mesmo no texto escrito, é importante para não perdermos de vista um dos principais aspectos que caracterizam as narrativas orais e seu percurso dinâmico através do tempo, visto que a principal característica das narrativas orais não é a autoria conhecida. Isso é um fato, mas, o que mais importa, em termos literários, é que as histórias da tradição oral se estruturam sobre a coletividade. Quando Benjamin insiste em falar da experiência como base da narrativa, ele está insistindo justamente nessa característica. Isso quer dizer que o ato de narrar, no conto tradicional, é o que hoje podemos chamar de reconto, pois a cada vez que uma história tradicional é recontada deposita-se nela um pouco da experiência de seu narrador, e a esta soma-se às experiências de tantos outros narradores desconhecidos que deram voz e forma ao reconto. Ou seja, a narrativa oriunda da tradição oral possui sua forma estética intimamente ligada à estrutura social sobre a qual foi conformada.

Essas narrativas, sendo destituídas da barreira da autoria, põem-se em constante e intensa transformação, realizada a cada vez que a história é contada e com isso modificada em pequenos elementos que denunciam aspectos referentes ao seu locutor e/ou a seus ouvintes. Na linha temporal, vemos que as narrativas nos falam de tempos diversos e distantes, delas ouvimos o processo de transformação e solidificação das tradições e de todos os valores disseminados por estas.

Ana Maria Machado imprime nessas histórias o legado de séculos de recontos, acrescentando por entremeio a sua própria história como ouvinte de boas estórias e como ponte para tantos narradores. Resgata o antigo e o aplica a seu tempo mantendo toda a rede de conhecimentos, transpondo-os através de uma linguagem simples dialogando com o ético e o estético.

## CAPÍTULO IV

### 4. ANA MARIA MACHADO E O RECONTO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

#### 4.1.A AUTORA

Ana Maria Machado, cidadã e escritora, sempre muito coerente e única em tudo o que faz, seja pronunciando-se criticamente sobre os acontecimentos históricos de sua época, seja criando narrativas ficcionais. Seus textos literários são o seu testemunho de uma época, onde a mulher, a mãe, a professora, a cidadã e a escritora se fundem para revelar os conflitos humanos do momento em que vivemos. No seu modo de compor está a sua ideologia, no seu estilo está o seu testemunho, na sua escolha técnica está a sua visão de mundo e a sua concepção de literatura e de leitor infantil e juvenil. (Neuza Ceciliato de Carvalho<sup>1</sup>. In *Trança de Histórias*)<sup>1</sup>

Ana Maria Machado nasceu em Santa Tereza, Rio de Janeiro, a 24 de dezembro de 1941, desde muito cedo teve oportunidades de acesso à cultura. Algo que se destaca na forma como Ana Maria Machado narra é a ideologia de seu discurso ao resgatar fatos históricos de nossa sociedade, levando desta forma o leitor a refletir sobre sua própria condição, já que sua literatura não deixa para trás a realidade. Desde a sua infância, seus pais lhe permitiam acesso a livros. A escritora descreve como ficou fascinada pelas histórias numa mensagem à FNLIJ – Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil traduzida e divulgada para 64 países.

Iniciou sua carreira como pintora, estudando no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e no MoMA – Museum of Modern Art (Museu de Arte Moderna) de Nova York, participando de salões de exposições individuais e coletivas no país e no exterior, durante este mesmo período cursava faculdade de Letras. Formou-se em 1964 em Letras Neolatinas na Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde posteriormente realizou sua pós-graduação. Após doze anos pintando começou a trabalhar como professora nos colégios Santo Inácio e Princesa Isabel, ambos no Rio de Janeiro. Lecionou Literatura Brasileira e Teoria Literária na Faculdade de

---

<sup>1</sup> Neuza Ceciliato de Carvalho é Professora de Teoria da Literatura da Universidade Estadual de Londrina (PR) – UEL.

Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Literatura Brasileira na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUCRJ).

Após concluir sua graduação em Letras, Ana Maria viveu uma experiência educacional significativa, que influenciou de forma marcante sua arte. A década de 60 foi social e culturalmente promissora, época em que se destaca a criação do Teatro de Arena, criação da UNE (União Nacional dos Estudantes), reforma das bases da educação, discussão do método de Paulo Freire e a construção de Brasília. No entanto, a maioria da população ainda não era alfabetizada, sem acesso à arte e cultura. Nesse momento, os educadores se mobilizaram, entre eles Ana Maria Machado, atuando voluntariamente como professora, alfabetizando operários da construção civil em Copacabana, enquanto elaboravam materiais de alfabetização para jovens e adultos. Com o Golpe de 64 esse grupo de educadores passou a sofrer perseguições sob acusações de práticas subversivas. A partir daí, inicia-se a história de resistência de Ana Maria à ditadura militar, que continuou a colaborar secretamente com o movimento até 1968, quando ocorre o Ato Institucional nº 54, no qual foi presa junto a colegas e alunos. Partiu para exílio espontâneo na Europa, levando consigo várias histórias infantis. Começou a escrever a convite da revista *Recreio*, mas também escreveu para outras revistas infantis como a *Alegria* e *Bloquinho*.

Durante o exílio na Europa, trabalhou para a revista *Elle* em Paris, na BBC de Londres e atuou como professora de Português na Sorbonne, sendo aluna de Roland Barthes na *École Pratique des Hautes Etudes* com a tese de doutorado em Linguística e Semiologia, a qual resultou o livro “Recado do Nome” abordando a obra de Guimarães Rosa. Mesmo em meio a tantas atividades, continuou a escrever histórias infantis que vendia para a revista *Recreio*. De volta ao Brasil no final de 1972, trabalhou por vários anos em diversos jornais do Rio de Janeiro: *Correio da Manhã*, *Globo*, *Jornal Brasil* e na *Rádio JB - Jornal Brasil*, onde atuou como chefe no setor de jornalismo por sete anos. A experiência de Ana Maria com o jornalismo aproximou sua escrita da fala, e este fato permitiu-lhe atingir mais facilmente o público infantil e juvenil. Suas histórias, antes escritas em revistas, passaram a ser publicadas em livros.

A primeira obra infantojuvenil de Ana Maria Machado foi em 1977 com o título “Bento-que-bento-é-o-frade”. Ainda nesse ano escreve “História Meio ao Contrário” recebendo por ele o prêmio João de Barro. Em 1978, após a edição da história pela Editora Ática recebe o prêmio Jabuti, parte do prêmio era em dinheiro, a outra era a publicação

do livro. Com a publicação, outras editoras se interessaram pela obra da escritora, que guardava outras histórias.

No ano de 1979, pela empatia com o personagem Pedro Malasartes, Ana Maria abriu a primeira livraria infanto-juvenil do Brasil, a Malasartes. Ao longo dos 18 anos durante os quais a gerenciou, foi desenvolvendo a sua carreira de escritora e prosseguiu no jornalismo.

No período de 1978 a 1980, participou como jornalista em uma coluna de crítica sobre Produção Cultural para Crianças, tinha consciência da trajetória de escrita e da qualidade da literatura infantil no Brasil, pois lia muitas produções, acompanhava a publicação de Ruth Rocha, Ziraldo, Lygia Bojunga, Bartolomeu Campos Queirós, Joel Rufino dos Santos, Marina Colasanti, Fernanda Lopes de Almeida entre outros. Todos eles faziam parte de uma geração muito consistente, suas produções certamente tinham muita qualidade. Em 1978 foi designada como crítica do júri no prêmio Internacional Hans Christian Andersen, que escolhia o melhor autor pelo conjunto de obra. Durante esse período, lia o que de melhor se publicava nos diversos países e sabendo do potencial dos escritores brasileiros, sugeriu então que a Fundação do Livro Infantil fizesse inscrição de autores brasileiros, e para tal, precisava que as obras estivessem traduzidas para a Língua Inglesa. No ano seguinte, era o Ano Internacional da Criança/UNICEF – 1979, muitas editoras que não publicavam livros infantis, começaram a procurar novos originais para publicar.

Em 1980, abandonou a carreira de jornalismo para dedicar-se exclusivamente à carreira de escritora, sua grande paixão. Nesse mesmo ano, houve um momento importante na carreira da autora quando ganhou o primeiro prêmio Internacional, com o livro *De olho nas Penas o Prêmio Casa de las Américas* em Cuba onde concorreu não apenas na literatura infantil, mas na literatura de forma geral com todos os países da América. Foi de certa forma uma provocação da autora para quebrar a barreira, confirmando a qualidade da literatura infantil.

Ana Maria Machado tem uma linguagem envolvente, aproximada de seu público, semelhante à fala, uma das características do texto jornalístico que ela procurou transpor para sua obra. Continuou escrevendo e recebendo prêmios. Entre eles: três Jabutis, Medalha Hans Christian Andersen, maior prêmio da literatura infanto-juvenil mundial (2000), o Príncipe Claus, em Holanda, o Iberoamericano SM de Literatura Infantojuvenil, em 2012, Prêmio Bienal de SP, João de Barro, O Melhor para o Jovem, Otavio de Faria,

menções no APPLE (Association Por la Promotion Du Livre pour Enfants), Instituto Jean Piaget, em Genebra e Americas Award, nos Estados Unidos.

Também em 2003 foi eleita para a cadeira número 1 da Academia Brasileira de Letras, substituindo o Dr. Evandro Lins e Silva. De 2012 a 2013 presidiu a Academia Brasileira de Letras, sendo a segunda mulher na história a ocupar o cargo – a primeira foi a acadêmica Nélide Piñon.

Ainda hoje desenvolve intensa atividade de divulgação da literatura nacional. Para comemorar os 50 anos de história de Ana Maria Machado, a Global Editora, em parceria com a Livraria Martins Fontes, realizou o evento “Viva Ana Maria Machado!”. A tarde de bate-papo e autógrafos ocorreu no dia 26 de maio de 2019, com mediação de Renata Nakano, idealizadora do Clube de Leitura Quindim. A autora também foi homenageada pelo Bienal do Livro.

Dois outros selos pertencentes ao Grupo Editorial Global também lançaram obras da autora. A Editora Gaia publicou *Sinais do Mar* e *Senhoras dos Mares*, além da tradução de *Como Eu Vejo as Coisas*, de Sirish Hao. Já a Gaudí Editorial publicou a tradução da obra *Em Fuga*, de Pimm van Hest. Em outubro de 2019, foi publicado *Brinco de Listas* pela Gaudí Editorial, com dez poemas explorando neles as rimas, a musicalidade e repetições que apresentam ao leitor um tema em comum, ou seja, procura resgatar o hábito de listar os compromissos cotidianos através de situações surpreendentes e comparações incomuns. Um traço que retrata bem que o ensinamento para a vida precede a literatura.

A literatura de Ana Maria Machado procura derrubar e denunciar a ideologia oficial dominante, destacando a necessidade de ouvir as várias vozes, muitas vezes silenciadas, que em conjunto formam a cultura e a história de um povo, despertando o leitor para o mundo real, provocando nele indignação pelas situações vividas, tornando-o consciente de sua condição social. Para compreender melhor a ideologia da autora é importante resgatar sua história de vida e adoção deste estilo literário.

Só a possibilidade de leitura de literatura, distribuída pelo maior número possível de cidadãos, poderá reforçar a coletividade diante da manipulação do mercado, dos interesses políticos, dos fundamentalismos religiosos, das ambições pessoais de ditadores. Sociedades que já são letradas há muito tempo têm anticorpos intelectuais mais desenvolvidos para enfrentar esses novos males. Sociedades menos acostumadas à leitura ficam muito mais vulneráveis e expostas. Aproximar as crianças de bons textos é também uma forma de fortalecer defesas e cuidar do futuro. Direito delas e dever nosso. Para o bem de todos e felicidade geral da nação. (MACHADO, 2011, pp. 44-45)

As características das obras são peculiares devido à experiência da vida

profissional bastante diversificada da autora, conciliada entre a educação, jornalismo e escritora, atuante até mesmo no exílio em razão da ditadura no Brasil. Parte de sua obra foi marcada pela experiência durante a ditadura militar, a qual causou cicatrizes dolorosas para ela e tantas outras mulheres da sua geração, deixando como herança marcas da opressão e repressão que a história oficial não se preocupa em contar. Sobre essa época, a autora escreveu “Tropical Sol da Liberdade”, publicado em 1988. Um romance que descreve suas experiências vividas no período de ditadura militar, cria uma personagem feminina que vivencia dupla opressão: do regime político e do pensamento machista do período.

Pesquisar a obra e a vida da autora se constitui apropriar-se de uma importante parte da história da literatura infantil e juvenil brasileira mostrada pela ótica de uma mulher das letras, além de mergulhar no universo literário primoroso esteticamente como demonstra sua vasta produção.

Obviamente, a capacidade imaginativa para criação de obras inéditas é incontestável, como também o é quando coloca em questão a arte de recontar, como vemos em “Histórias à brasileira”, uma coleção para o deleite dos seus leitores.

O processo de escrita de Ana Maria Machado está configurado e dito a partir de concepções que estão inscritas nos discursos que circulam pelo mundo no qual ela está sendo sujeito deste mundo, passa a desdobrar em seu próprio discurso e projeta que o escritor pode ser tanto representante de uma escrita baseada no talento, quanto a dedicação através da pesquisa, pela prática da escrita e da reescrita e pelo atributo da disciplina diária.

Escrevo o tempo todo, não só quando estou diante do papel ou do computador – esse é só o momento final, em que as palavras saem de mim e tomam forma exterior. A minha criação é assim, um processo meio milagroso, que a gente não sabe de onde vem nem como se desenrola. Procuo merecer, estar pronta, criar condições. Essas condições passam por trabalho e disciplina. Em geral, escrevo todo dia, sempre de manhã, quanto mais cedo melhor. Sem interrupções de fora. E com possibilidade de uma vista agradável, quando levanto os olhos da página. (MACHADO, 2001, p. 1)

Conforme enunciado da autora, entendemos que a escrita toma quase todo o tempo da escritora. Tempo que se concretiza através de um ritual, já que ela precisa de material, dito como todo um apanhado de ideias, de conhecimento prévio, de analisar o que é coletado e transposto para o papel necessitado para tal de um momento tranquilo e de um local que seja agradável. Embora exista o ritual que nos é apresentado, seu processo de

criação literária está vinculado a duas situações aparentemente opostas, mas já inscritas em concepções “tradicionais”, consolidadas socialmente que são: a afirmação de que a escrita é tida como um projeto milagroso; e que a escritora associa a escrita a um fazer trabalhoso, de dedicação e muita disciplina por parte do escritor.

Ana Maria Machado adota uma consciência de que o homem se aperfeiçoa através do diálogo. Sua forma de escrever mostra a realidade através da construção de narrativas com sentido figurado e simbólico. Desta maneira, a narradora aproxima-se das histórias da tradição oral que, conforme Walter Benjamin, “retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes”. (1993, p. 201)

A metalinguagem e a presença da intertextualidade se fazem presentes nas obras como característica da autora, sendo esta inovação estética resgate de obras do passado, como os recontos, que recebem nova forma, com releituras diversificadas, com uso de muitas figuras de linguagem, abordando temas e valor instituídos com muita harmonia. Ao recriar os contos de fadas, constrói obras críticas para a infância, exige reflexão uma vez que renova o modo de se comunicar através da oralização do discurso, sem seguir regras da norma culta, é uma linguagem coloquial mais elaborada, de forma que não fuja do que quer realmente do ato de cumplicidade do leitor que se insere no modo de ver e pensar do narrador, já que, na maioria das vezes, faz parte do ponto de vista do público infante-juvenil.

A narrativa de Ana Maria aborda temas diversos e percebe-se no modo de compor, o seu etilo, a sua ideologia, a visão de mundo e de liberdade. Segundo Ana Maria Machado (1996, p. 55):

Em suma, trata-se de buscar uma linguagem brasileira e acessível, oralizante quando for o caso, mas ao mesmo tempo correta e exata, sem barateamento nem empobrecimento, sem medo de recorrer ao inesgotável manancial léxico e sintático que nos deixaram os autores portugueses e brasileiros de tantos séculos de uma riquíssima literatura. Um grande desafio consciente.

Para Machado, caso os livros infantis sejam escolhidos pela qualidade estética das obras, provavelmente sua mensagem seja mais libertária ao contrário do que quando se segue o cânone que aponta livros tradicionalmente convencionais pela didática e pedagogia que, geralmente, está centrado na transmissão de valores já estabelecidos. A alternativa é tentar oferecer às crianças livros que tenham mais a ver com arte do que com ensino, preferindo estimular as perguntas a impor respostas. Nesse sentido, a indicação é

de textos que criem rupturas, como é o caso das paródias, brincando com o já conhecido e deformando-o, revelando outros sentidos.

Nos recontos sobre Pedro Malasartes há presença de humor e de tirar vantagens contra os opressores, conforme a autora: “Na literatura satírica e humorística o ato de fazer alguém de bobo é muito comum”. Também Propp (1992, pp. 101-102) salienta sobre os contos satíricos:

De acordo com a forma e o tipo de aplicação desse princípio, seria possível sistematizar um repertório das tramas dos contos maravilhosos, separando-os numa categoria especial. Tal sistematização poderia servir de base para um índice científico das tramas, mas aqui não é o lugar para nos ocuparmos disso. É indispensável apenas salientar que nos contos maravilhosos os moralmente absolvidos são, sempre e sem qualquer exceção, o espertalhão e o gozador, e toda a simpatia do ouvinte ou do leitor está do lado deles, e não do lado do enganado. Fazer alguém de bobo é o principal procedimento da sátira folclórica.

Tal análise leva os jovens leitores a sentir uma necessidade inerente de análise ao julgar as experiências, tentar justificá-las como explicáveis, como reação natural de desprezo pela injustiça, pelo tédio e pela amoralidade de toda espécie, não só no meio pedagógico, como também a todos os leitores. Vale lembrar que a mentira contada pela personagem só será considerada cômica se “tal como os outros vícios humanos, ela deve ser de pequena monta e não levar a consequências trágicas. Além disso ela deve ser desmascarada. A que não o for não pode ser cômica”. (PROPP, p. 115)

Ana Maria tem um público especificamente jovem, com escrita variada não só quanto a sua maior ou menor complexidade, mas, ainda, pelas temáticas variadas de que trata e que demandam uma tal diversidade de conhecimentos revelando o papel social deste público-alvo, fazendo-os refletir, buscar outras opiniões que com as suas dialoguem. Nesse sentido, Antonio Candido (1959, p. 284) explica sociologicamente a expressão da realidade brasileira:

Esses vários acontecimentos se ligam às condições políticas e sociais que sucederam à revolução de 1930, exprimindo uma curiosidade acentuada de conhecer o país e, em sentido mais amplo, a sociedade moderna e os seus problemas. A expressão “realidade brasileira” é típica do momento, tornando-se verdadeiro lugar-comum a que recorriam indiscriminadamente jornalistas, políticos, escritores e estudiosos; havia no ambiente, além disso, uma solicitação intensa pelos estudos sociais, que se multiplicaram nos diferentes campos da história, da economia, da política, da educação, concorrendo para criar uma atmosfera de receptividade e expectativa em torno da sociologia.

Busca recorrer à memória cultural, ligada à contação de histórias, das fábulas entre outras. A palavra “*fábula*” vem do latim e significa falar. Mesmo assemelhando-se às

histórias infantis, foram criadas inicialmente para serem contadas a adultos, com o objetivo de aconselhá-los e distraí-los, ou seja, reflexões quanto a valores, tais como respeito, diferenças, amizade, companheirismo, dentre outros. Resume uma ação e sua reação, podendo ter apenas um personagem, já que pode estar acontecendo na mente de um único personagem, portanto, construídas a partir de diálogo ou diálogo interior ou monólogo. Os personagens protagonistas geralmente são animais que representam sentimentos e emoções humanas.

A arte de contar histórias atravessa gerações, convida a humanidade através da imaginação a refletir sobre a própria vida e transformar comportamentos desafiadores. As histórias podem ser lidas ou contadas, podem transformar ou curar, mas, para que isto aconteça, são necessárias a responsabilidade e a sensibilidade para saber contá-las. E para isso, Cortazár (2006, pp. 150-151) destaca a função do contista:

É preciso chegarmos a ter uma idéia viva do que é o conto, e isso é sempre difícil na medida em que as idéias tendem para o abstrato, para a desvitalização do seu conteúdo, enquanto que, por sua vez, a vida rejeita esse laço que a conceptualização lhe quer atirar para fixá-la e encerrá-la numa categoria. Mas se não tivermos uma idéia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também porque há tão poucos contos verdadeiramente grandes.

Mesmo estando cada vez mais em evidência, há historicamente uma grande dificuldade de conceituá-lo, pois como afirma Cortázar (2006, p. 149) o conto é de “tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado pra si mesmo, caracol da linguagem” que todos os seus elementos composicionais são fundamentais para o efeito alcançado do autor sobre o seu leitor.

É importante enfatizar que as narrativas de *Histórias à brasileira* têm sua origem diferente da origem da crônica, embora possua características semelhantes, como, por exemplo, a brevidade da história, o humor e a possibilidade de despertar uma reflexão moral. O fato que mais distancia a crônica das narrativas folclóricas é que estas originam-se de uma tradição oral e sempre dialogam com aspectos da cultura popular. Não obstante, tanto uma quanto a outra não tenham sido pensadas propriamente para o público infantil, mas com o passar do tempo passaram a ser utilizadas para este público.

As narrativas curtas, produzidas em ambientes diversificados, criam um universo de seres e acontecimentos fictícios envolvendo temáticas variadas, uma situação que pode acontecer na vida das personagens, porém, não é comum que ocorra com todo mundo. Pode ter um caráter real ou fantástico da mesma forma que o tempo pode ser cronológico ou psicológico e desta maneira, retrata a vida através da arte. Em *Seis Propostas Para O Próximo Milênio*, Leveza, Rapidez, Exatidão, Visibilidade, Multiplicidade e a última que não conseguiu concluir: Consistência, (CALVINO, 1990, p. 9) bem destaca “Minhas reflexões sempre me levaram a considerar a literatura como universal, sem distinções de língua e caráter nacional, e a considerar o passado em função do futuro;”

Em primeiro lugar, a literatura oral: nas fábulas, o vôo a outro mundo é uma situação que se repete com frequência. Entre as “funções” catalogadas por Propp em sua *Morfologia do conto*, esse vôo é uma “transferência do herói”, assim definida: "O objeto da busca encontra-se habitualmente em outro reino, num reino diverso, que pode estar situado muito distante em linha horizontal ou a grande altura ou profundidade em linha vertical". Propp passa em seguida a catalogar vários exemplos do caso “O herói voa através do espaço”: “no dorso de um cavalo ou de um pássaro, sob a forma de pássaro, numa nave volante, num tapete +voador, nas costas de um gigante ou de um gênio, no coche do diabo etc. (CALVINO, 1990, p. 40)

Em que, segundo Cortázar, (2006, p. 151) “o conto parte da noção de limite, e, em primeiro lugar limite físico”, no sentido de que sua breve extensão vem a ser uma de suas principais “marcas” definidoras e com o mínimo de meios, consegue-se o máximo de efeitos, pois tudo que não está diretamente relacionado com o efeito para conquistar o interesse do leitor, deve ser suprimido no gênero conto.

O ser humano busca a proximidade com “daqueles que pensam e sentem como nós”. Citando *A obra de arte na era da reprodutibilidade Técnica* de Walter Benjamin, o autor afirma que existe uma espécie de aura sobre esse sentimento que cria as comunidades emocionais. Para o autor, compartilhamos hábitos, costumes, ideologias, etc., a partir de um sentimento que nos aproxima uns dos outros. E, assim, podemos nos organizar, protestar e nos defender daqueles que atentam contra esse sentimento compartilhado.

#### 4.2.HISTÓRIAS À BRASILEIRA

Para mim, diante do pequeno leitor ou ouvinte de hoje, como meus netos e sobrinhos-netos, o importante tem sido constatar como essas histórias todas continuam tão atraentes e

fascinantes. A duração e a permanência de tal encantamento têm sido meu maior estímulo para prosseguir com esta série, num esforço para descobrir e preservar esses relatos orais. (MACHADO, 2008, p. 7).

Gerações de narradores anônimos ajudaram a construir as mais diferentes versões dessas histórias da cultura oral e do folclore brasileiro e universal. Para criar a sua própria, a escritora Ana Maria Machado leu obras de estudiosos da cultura popular e pesquisou coletâneas de contos de tradições variadas. De uma mistura entre pesquisa, comparação das diversas versões, memória pessoal e tradição, nasceu então o primeiro volume de *Histórias à Brasileira*. No segundo volume dos recontos *Histórias à Brasileira*, Ana Maria Machado traz dez histórias, sendo três episódios envolvendo o personagem Pedro Malasartes. Nelas, o ambiente brasileiro é recriado com liberdade, dando origem a uma nova versão de cada história. Aos olhos do narrador das histórias, Pedro Malasartes é um personagem que procura fazer justiça, usando sua inteligência para punir, de algum modo, seus opressores.

A coleção de contos em *Histórias à brasileira da Companhia das Letrinhas* recontada por Ana Maria Machado funciona como uma atitude valorativa da tradição oral, prevalecendo o uso da transposição escrita da oralidade, capaz de despertar criticamente o leitor, prevendo um leitor não apenas desejoso de com ele interagir, mas suficientemente competente para fazê-lo. Foi composto por narrativas curtas, o tempo em que se gasta na leitura é reduzido e contém poucas personagens, cuja existência se dá em função de algum núcleo relatando uma situação que faz parte do cotidiano de parte dos leitores ou ouvintes. Pode ter um caráter real ou fantástico da mesma forma que o tempo pode ser cronológico ou psicológico. Há um misto de fábulas em sua extensão e estrutura narrativa.

Cada um dos quatro volumes possui em torno de oitenta páginas. Por serem contos isolados, o leitor/ouvinte pode escolher alternadamente os contos, selecionando um ou mais em cada leitura. Uma boa estratégia pode ser dividir a experiência em etapas; num primeiro contato, a experiência pode ser sensorial; num segundo emocional; para a terceira etapa pode-se relegar à decodificação e o contato mais racional com a obra. Não os separamos totalmente, mas não podemos deixar de analisar, já que eles se imbricam, se inter-relacionam e o leitor é muito importante neste processo, pois utiliza todos os órgãos do sentido.

Pensando na apresentação dos volumes, devemos levar em conta alguns pontos como: capa, espessura, cores, entre outros. Todos os volumes, totalizando quatro, têm as

mesmas características. A capa é resistente, sugestiva e atraente, assim como todos os outros aspectos envolvidos: conteúdo, linguagem, constituição física, letras e espaçamento grandes, todas paginadas, com índice e em cada história há uma ilustração que ocupa uma folha inteira de acordo com o conteúdo sugerido em cada um dos contos.

A autora possui uma singular forma de narrar, resgatando fatos históricos da sociedade através de uma linguagem simples e bem próxima da fala cotidiana, entretanto, com leve tom questionador e que leva o leitor à reflexão sobre si e seu estar no mundo. Analisar o tratamento estético dado pela autora nos contos requer uma leitura social, histórica e da origem da tradição oral. A linguagem fica longe do formalismo – a coloquialidade está presente ao longo da narrativa, e isso é outro dos elementos que fascinam o público leitor. O diálogo com o imaginário do leitor já começa pela “conversa” que Ana Maria se propõe logo no início de cada volume.

Os contos são apresentados integralmente, sem alterar ou suprimir os acontecimentos. No entanto, imprime às histórias um tom bem-humorado e coloquial, aproximando o estilo da narrativa ao universo de seu público-alvo e à cultura em que se insere. Algumas vezes faz acréscimos ao texto, com certas ideias propostas acerca da cena descrita ou comentários que explicam algum acontecimento, além disso, a autora conversa com seu público visando aproximar-se do leitor.

A autora apresenta esteticamente a leitura que faz do mundo, recontando – como ela própria afirma na apresentação de cada volume – histórias que ouvia desde criança, formando sua imagem quanto às pessoas, aos objetos e aos fenômenos sociais. Aplica sua fluidez narrativa com o intuito de despertar sensações no leitor/ouvinte. Em qualquer encontro com crianças de todo o mundo, a curiosidade do ser humano diante do artista para saber a origem do processo de criação é o mesmo, é universal. Mostra a fraternidade, além das diferenças culturais, sociais, antropológicas, étnicas, históricas e o prazer que a literatura simples pode proporcionar.

Sob essa ótica e análise das obras de recontos dirigidas ao público infantil e juvenil, a escritora Ana Maria Machado apresenta uma construção das narrativas com inserção de temas cotidianos oriundos da tradição oral e que ainda continuam presentes e atuais na sociedade contemporânea. Os temas dos recontos foram abordados não de modo autoritário, pedagógico ou moralizante, mas de certa forma sugerem uma reflexão.

A sua escrita apresenta figuras de linguagem, como a assonância: (MACHADO, p. 19) “*Larará, lereré, / deixe esse laço/longe do meu pé.*”. A aliteração: (MACHADO,

p. 21). “Ah, para esse tipo de gente só tem um castigo: morrer de uma morte bem horrível! [...] Uns dizem que ela morreu mesmo da tal morte bem matada que queria dar para os outros.”. A Onomatopeia: (MACHADO, p. 16) “Mas no meio de todo aquele barulhão PAM! PAM! BOING!\_\_ a Moura Torta foi também começando a ouvir um barulhinho diferente: hi hi hi hi...”. A metáfora: (MACHADO, p. 15) “Não era dessas bruxas de nariz pontudo e cara de grão de bico.”

Esses recursos são utilizados de maneira que contribuem para a reconstrução de sentido do texto literário. Vai além do prazer proporcionado por ouvir ou ler histórias, implicam em uma complexidade de valores e sentimentos que conduzem à realidade. Sendo assim, o professor precisa evitar histórias de cunho moralizador ou de conteúdo pedagógico, tendo ciência de que uma obra literária só existe, concreta e efetivamente quando é atualizada e vivenciada, despertando seres capazes de formar juízos de valor e questionar sobre suas possibilidades como atores sociais.

Esteticamente a autora tem um projeto literário voltado ao público infantil que visa romper com as narrativas, respeitando um estilo e uma linguagem própria para criança, além de contribuir para a formação de um público leitor específico. Ideologicamente a autora crê no papel que a leitura pode desempenhar na formação cidadã dos leitores.

Segundo Bakhtin (1992, p. 324), o escritor sempre expressa na sua construção literária um ponto de vista, assume posições; seu discurso sempre está revestido de conteúdo ideológico. Para ele “Cada gênero literário, nos limites de uma época e de um movimento, se caracteriza por sua concepção particular do destinatário da obra literária, por uma percepção e uma compreensão particulares do leitor”. Dessa forma, a melhor contação torna-se um momento de troca, de calor humano, de ver o brilho nos olhos de quem ouve, acaba entrando e fazendo parte desta experiência. Mexe tanto com o contador quanto com o ouvinte não só pelo texto, pela linguagem, mas pela maneira como passa através da tradição oral. A energia que se expande durante este processo é insubstituível.

#### 4.3. VALORES E ÉTICA NAS OBRAS

Ao falarmos de assumir posições no discurso literário, é importante destacar a ética como princípio necessário ao ser humano desde os primórdios da história. Segundo dicionário *online*, podemos definir ética como “um segmento da filosofia que se dedica à

análise das razões que ocasionam, alteram ou orientam a maneira de agir do ser humano...” enquanto na sociologia e na antropologia, o *ethos* são os costumes e os traços comportamentais que distinguem um povo. Também pode ser usada para se referir à influência da música nas emoções dos ouvintes, nos seus comportamentos e até mesmo na sua conduta. O *ethos* também exprime o conjunto de valores característicos de um movimento cultural ou de uma obra de arte, designar as características morais, sociais e afetivas que definem o comportamento de uma determinada pessoa ou cultura.

Na retórica, o *ethos* é um dos modos de persuasão ou componentes de um argumento, caracterizados por Aristóteles. O *ethos* é a componente moral, o caráter ou autoridade do orador para influenciar o público. As outras componentes são o *logos* (uso do raciocínio, da razão) e o *pathos* (uso da emoção).

Os valores começam a ser transmitidos para as pessoas nos seus primeiros anos de vida, através do convívio familiar, além de ter recebido o ensinamento sobre valores morais durante sua criação, uma pessoa pode, a partir de suas próprias experiências e ao longo do tempo, formar e aperfeiçoar seu conjunto de valores morais. Cultivar esses valores numa sociedade é essencial para melhorar e organizar uma convivência tranquila entre as pessoas. Os valores morais podem divergir entre si ou grupos sociais diferentes. O que para um grupo de indivíduos uma ação pode ser considerada correta, para outros esta mesma atitude é repudiada e tida como errada, não se atêm apenas às normas, costumes e tradições culturais de uma sociedade, mas também procuram se focar nas características compreendidas como essenciais para o melhor modo de viver ou agir em sociedade de modo geral. Sobre virtude, Aristóteles (2002, p. 22) afirma:

Sendo, pois, de duas espécies a virtude, intelectual e moral, a primeira, por via de regra, gera-se e cresce graças ao ensino — por isso requer experiência e tempo; enquanto a virtude moral é adquirida em resultado do hábito, donde ter-se formado o seu nome por uma pequena modificação da palavra (hábito). Por tudo isso, evidencia-se também que nenhuma das virtudes morais surge em nós por natureza; com efeito, nada do que existe naturalmente pode formar um hábito contrário à sua natureza.

No contexto filosófico, a ética está associada ao estudo fundamentado dos valores morais que orientam o comportamento humano em sociedade, enquanto a moral são os costumes, regras, tabus e convenções estabelecidas por cada sociedade. Os termos possuem origem etimológica distinta. A palavra “ética” vem do Grego *ethos* que significa “modo de ser” ou “caráter”. A palavra “moral” tem origem no termo latino *morales* que significa “relativo aos costumes”. Ambas têm a mesma finalidade de construir as bases

que determinam o caráter do homem e ensinam a melhor forma de agir em sociedade.

A principal obra de Aristóteles sobre Ética é constituída por dez livros e tem por objetivo fazer com que as pessoas pensem sobre as suas ações, colocando assim a razão acima das paixões, já que o ser humano vive em sociedade e as suas atitudes devem ter em vista o bem comum como forma de ensinamento para outras pessoas.

Eis aí por que tais disposições são consideradas como dotes naturais, e enquanto de ninguém se diz que é filósofo por natureza, a muitos se atribui um discernimento, inteligência e uma razão intuitiva inatos. Mostra-o a correspondência que estabelecemos entre os nossos poderes e a nossa idade, dizendo que uma determinada idade traz consigo a razão intuitiva e o discernimento; isto implica que a causa é natural. Donde se segue que a razão intuitiva é tanto um começo como um fim, pois as demonstrações partem destes e sobre estes versam. Por isso devemos acatar, não menos que as demonstrações, os aforismos e opiniões não demonstradas de pessoas experientes e mais velhas, assim como das pessoas dotadas de sabedoria prática. Com efeito, essas pessoas enxergam bem por que a experiência lhes deu um terceiro olho.

Acabamos de mostrar, portanto, que coisas são a sabedoria prática e a sabedoria filosófica, em que consistem uma e outra, e acrescentamos que cada uma é a virtude de uma parte diferente da alma. (ARISTÓTELES, 2002, p. 112)

Para Aristóteles, toda a racionalidade prática visa a um fim ou a um bem e a ética tem como propósito estabelecer a finalidade soberana que está acima e justifica todas as outras, e qual a maneira de alcançá-la. Dessa maneira, a literatura popular encontra uma produção valorizada e mesclada com as contribuições de geração a geração, de raças distintas e também daquela que nasce da aglutinação delas.

#### 4.4.A ILUSTRAÇÃO NOS RECONTOS DE ANA MARIA MACHADO

Ana Maria Machado contou com Odilon Moraes para a ilustração da coleção de *Histórias à Brasileira* da editora Companhia das Letrinhas. Odilon nasceu em São Paulo dia 1º de agosto de 1966. Com poucos meses de idade, mudou-se com a família para o interior do estado. Aos 12 anos, foi para São Carlos e, com nova turma, começou a tocar violão, compor músicas e jogar vôlei, esporte que ainda pratica com os filhos.

Nas coleções de mitologia grega que lia, observava as pinturas com imagens dos deuses e das cenas mitológicas, o que influenciou posteriormente o seu trabalho como ilustrador. Além disso, seu pai era pintor de quadros que retratam paisagens com tinta a óleo, incentivando ainda mais sua futura carreira como ilustrador.

Voltou à capital para estudar na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na

Universidade de São Paulo (USP). Interrompeu por um breve período para ir a Londres cursar artes plásticas. Sua paixão por livros e desenhos o levou a trabalhar com ilustração de livros infantis e nunca atuou na área da arquitetura. Já ilustrou mais de cinquenta livros e recebeu prêmios como o Jabuti e o Adolfo Aizen (União Brasileira de Escritores). Em 2002, recebeu o Prêmio Ofélia Fontes – O Melhor Livro para crianças, conferido pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – pela obra *A Princesinha Medrosa*, o primeiro livro que escreveu e ilustrou. Odilon é disseminador de uma forma de pensar o livro e a literatura para além dos limites etários, de forma e conteúdo. Como reconhecimento de um trabalho meticuloso de pesquisa e refinamento na arte da ilustração e a escrita, Odilon Moraes recebeu o Troféu Monteiro Lobato de Literatura Infantil 2018, concedido pela Revista Crescer.

Atualmente, leciona no curso de pós-graduação n'A Casa Tombada e no Instituto Vera Cruz (SP), além de diversas oficinas. Segundo Lucélia Martins de Souza, estudante de Educomunicação (ECA – USP), “o ilustrador é versátil em seus traços e produz narrativas visuais belíssimas, tratando de temas importantes da condição humana. Suas obras proporcionam ao leitor uma rica experiência estética, de linguagem e da potencialidade das metáforas.”

Além dos recontos de Ana Maria, ilustrou também *Na rua do sabão* de Manuel Bandeira, *As histórias de Marina* de Cláudia Vasconcellos, *O menino da chuva no cabelo* de Márcio Vassalo, *O menino e a sombra* de Orígenes Lessa, *Ou isto ou aquilo* de Cecília Meireles, entre outros.

A importância do ilustrador cresce no mundo todo e no Brasil, sendo assim, procurei mais informações sobre o ilustrador. Nesse universo literário é perceptível que o reconhecimento e autonomia são necessários ao ilustrador e que, muitas vezes passam de forma despercebida e é tida como um elemento de segunda ordem na narrativa, desempenhando o papel superficial nos livros com ilustração e/ou ilustrados. Ora, deveria ser visto como parte do contexto, já que a autora escolhe pela capacidade de sintonizar texto verbal com imagens – signo não verbal que oferece ao leitor algo que vai além da narrativa, intensifica seu efeito sobre o que está escrito e representam verdadeiramente o objetivo da autora. Sobre as ilustrações, Peter Hunt (2010, p. 233) traz a seguinte definição:

A literatura infantil toma emprestadas características de todos os gêneros. Mas existe um gênero para o qual ela tem contribuído: o livro-ilustrado, que é

distinto do livro com ilustração. Essa distinção é, em grande parte, organizacional. Porém, se lembrarmos que a ilustração altera o modo como lemos o texto verbal, isso se aplica ainda mais ao livro-ilustrado.

O livro ilustrado confere à literatura infantil e juvenil um renovado olhar a respeito da complexidade quanto a relação da imagem com o texto. Além disso, segundo Peter Hunt (2010), “pode aproximar o conceito de livro como jogo, o que traz mais uma vantagem para os leitores de variadas idades.” Assim, a ilustração conquista a autonomia desejada e garante o equilíbrio entre as linguagens, assumindo sua função paratextual passível de múltiplas interpretações e não somente como a tradução das palavras em imagens.

Os livros ilustrados possuem essencial papel para a reiteração e ascensão da literatura indicada a jovens e crianças como experiência estética e não com objetivo exclusivamente de aprendizagem, sendo a ilustração um elemento primordial para essa mudança. Dessa maneira, percebe-se que os livros ilustrados permitem à literatura infantil e juvenil uma fecunda reafirmação como arte literária. Além da ilustração, há outros fatores que são significativos para complementação da leitura. Segundo Sandroni (1986, pp. 42-43):

E pode-se falar só de ilustração? A paginação, a diagramação e o *layout*, todos os efeitos visuais do livro como objeto devem ser levados em conta, pois tudo tem o objetivo de enriquecer a história. A interação que se estabelece entre o livro e o leitor pode estar ligada ao tato, quando se sente, por exemplo a aspereza do preto impresso, a capa lisa, a guarda em papel granulado, o peso do livro, a espessura do papel, e assim por diante...

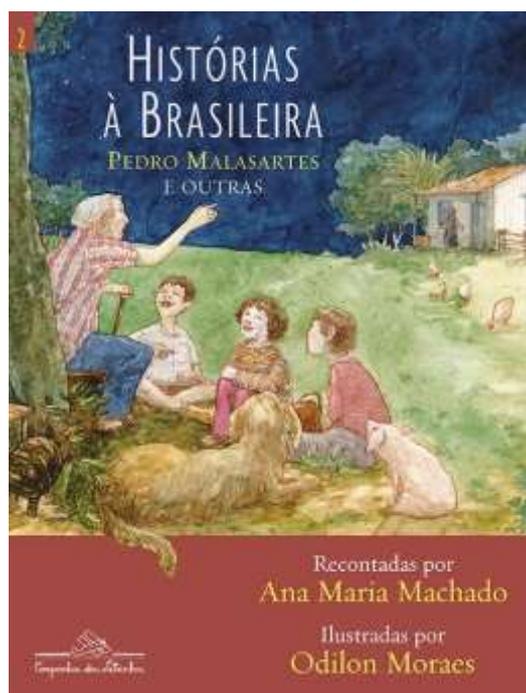
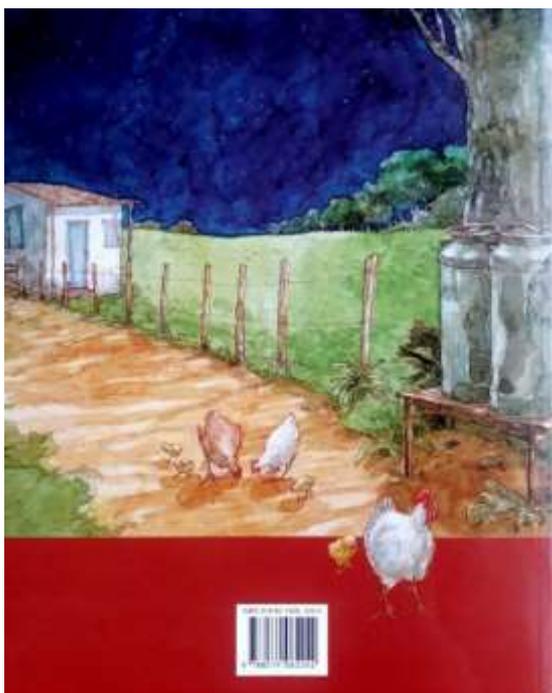
Apresento abaixo a capa e contracapa dos quatro volumes de *Histórias à Brasileira*, ilustradas por Odilon.



Vol. 1 – *Histórias à Brasileira – A Moura Torta e Outras*, 2002.

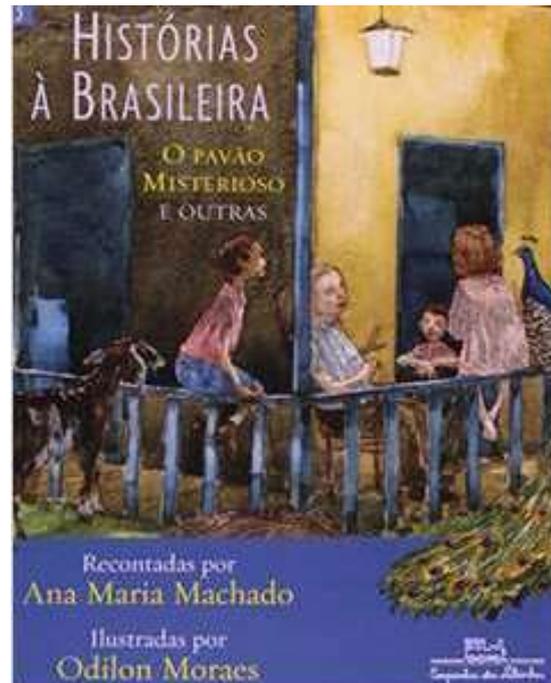
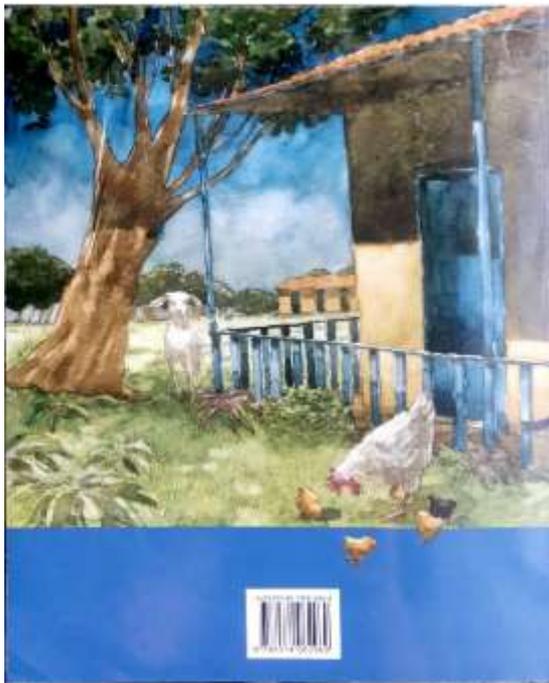
A linguagem, as cores, o clima, a técnica, o imaginário, tudo o que o ilustrador fizer vai alterar e interferir na leitura (e no significado) do texto pensando na obra como um todo, ou seja, texto verbal e ilustração. Com relação à ilustração, partiremos do pressuposto de que há imagens/ilustrações que são tão importantes e necessárias para o texto verbal que sem elas não seria possível entender o livro, pois trazem um sentido maior para o texto, acrescentam informações. A estética dos volumes volta-se ao belo, à parte artística da obra. Na realidade, cada conto possui apenas uma ilustração, tratando-se, portanto, de um livro com ilustrações e não de um livro ilustrado.

Nesse primeiro momento analisarei a capa e a contracapa, onde nota-se um ambiente mesclado com animais, crianças e um adulto que conta as histórias. As imagens apresentam cores vivas e desta forma o artista que segue essa linha inspira-se na vida do campo onde todo o ambiente é ausente de luminosidade artificial, apenas o luar. Esse detalhe representa que as histórias são contadas geralmente ao anoitecer, quando se reúnem no quintal, ou num cômodo da casa aconchegante para ler, contar e ouvir histórias.

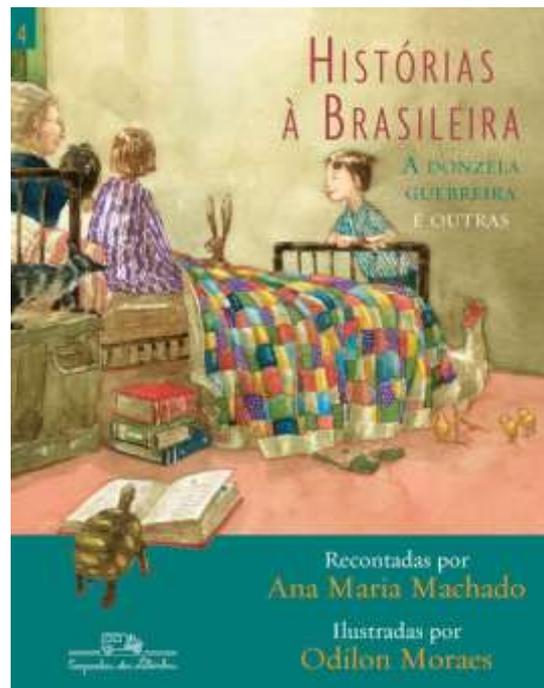


Vol. 2 – *Histórias à Brasileira* – Pedro Malasartes e Outras, 2004.

As ilustrações enriquecem a obra com um olhar mais sugestivo e significativo ao texto, além de acrescentar informações que não aparecem claramente no enredo, apenas nos comentários da autora de que se trata de recontos oriundos da tradição oral. O discurso presente nas obras é esteticamente visando aguçar a imaginação dos leitores sobre o que está contido nos livros, ou seja, o imagético potencializando o texto. Segundo Sardroni (1986, p. 39) “Há ilustrações que provocam uma evocação narrativa: é como se o leitor estivesse em contato com o texto escrito. São ilustrações ligadas à arte do tempo, favorecem o ‘entrar na imagem e caminhar dentro dela”.



Vol. 3 – *Histórias à Brasileira – O Pavão Misterioso e Outras*, 2008.



Vol. 4 – *Histórias à Brasileira – A Donzela Guerreira e Outras*, 2010.

As ilustrações remetem a figuras tradicionais brasileiras como animais nativos, vegetação, personagens rurais e simples. O livro com ilustrações concilia a palavra com imagem, facilita a compreensão e a leitura. As gravuras enriquecem o texto escrito promovendo a interpretação das imagens. Às vezes, as imagens são capazes de transmitir

aos pequenos o incompreensível expresso por palavras.

As imagens contidas na capa dão sequência na contracapa. Ao abrir o livro percebemos duas imagens que formam uma só. O espaço rural e a natureza favorecem um transcurso de ações, o que se deve ao aproveitamento das narrativas de origem folclórica ou contos de fadas oriundas da área rural. Há sempre um adulto ou ancião contando histórias em um grupo de crianças e animais que ouvem e observam atentamente o contador, mostrando a sabedoria dos mais idosos e o valor da acomodação e segurança. Além do aspecto rural presente em todas as capas, a ideia de ser no período noturno também prevalece, reforçando que a oralidade se dá nestes horários, num ambiente simples e aconchegante, por vezes, os contadores estavam em um quarto, com vários livros ao redor, com animais que parecem ouvir a história, compactuando o misto de fábula, contação de histórias, tradição oral e experiência, sem a presença de internet e jogos eletrônicos. Na imagem do conto *Pedro Malasartes e o Lamaçal Colossal* temos uma caminhonete que não se encontra atualmente, remete a uma ideia de ser bem antiga, assim como as roupas do Pedro Malasartes que são simples de estilo rural, com chapéu de palha. Ao redor, o ambiente de matas, com estrada de terra, pouco utilizada pela ideia de conter mato entre ela. No entanto, o leitor poderá ter mais de uma interpretação e cada um vê a imagem do seu modo. Segundo Sandoni (1986, p. 38):

A ilustração, por ser uma linguagem internacional, pode ser compreendida por qualquer povo. E é, sobretudo, uma forma de comunicação estética. A imagem confere ao livro, além do valor estético, o apoio, a pausa e a oportunidade de devaneio, tão importante numa leitura criadora, resultado da percepção única e individual, que faz com que uma pessoa nunca descreva o que leu exatamente como outra.

A ilustração é uma forma natural de se ler, colabora com o processo de aquisição da leitura e com sentimentos que ainda não são designados e nem descritos, porém, podem ser representados por um desenho, fazendo com que o leitor/ouvinte aprenda a viver e a interpretar um mundo imagético. Mesmo que, no processo da leitura dos recontos, a criança ou o jovem leitor/ouvinte não faça a análise das imagens, ela vai interiorizando-as, fazendo uma teia invisível de pensamentos e ideais e as aprecia de fato. Há uma pausa mental na observação e a correlação se faz num processo natural, quase que instantânea, embora não analítica. E eis que, por esses motivos essenciais, ambientes, pormenores típicos e situações psicológicas, o processo da objetivação primordial da narradora com o ilustrador acontece.

Evidente que as ilustrações geram no leitor as mais diversas reações e sensações

que perduram uma vida inteira. Basta buscar na memória que teremos lembranças de imagens da primeira cartilha, de um livro, um gibi, ou qualquer livro que tenha influenciado nossas leituras futuras.

## CAPÍTULO V

### 5. UM MERGULHO NA MEMÓRIA E NA TRADIÇÃO. A *MOURA TORTA* E OUTROS CONTOS DE PEDRO MALASARTES



Vol.1. *Histórias à Brasileira*, p. 10.

#### 5.1.A MOURA TORTA

O conto “A Moura torta” relata a história de um príncipe entediado, que tinha desejos de se casar, porém, não se sentia atraído por nenhuma jovem do reino, então, teve a ideia de fazer uma viagem. Os pais o apoiaram e a rainha ainda o incentivou dizendo que quem sabe não encontraria o grande amor da sua vida. Andou por muitos lugares e conheceu gente interessante, entre elas, uma senhora que catava lenha. Ajudou-a a levar a lenha para casa e recebe como recompensa três melancias encantadas e um conselho de como deveria proceder. Com sede, partiu duas das melancias, de onde saíram jovens lindas, mas, morriam, pois ele não lhes dera água para beber. A terceira sobreviveu, pois o príncipe lembrou-se da recomendação da anciã. Ele, então, apaixonou-se pela jovem e pede

a ela que o espere enquanto vai ao castelo buscar roupas e carruagem. Enquanto espera o príncipe, a moça é surpreendida por Moura Torta que ouve a história e espeto um alfinete mágico na jovem, transformando-a em uma pomba. Quando o príncipe retorna, encontra então a Moura torta, que conta a ele a história de como se conheceram e justifica sua feiura convencendo o rapaz, que estava apaixonado e, mesmo triste, leva-a para o castelo, casa-se com ela, mesmo para a tristeza dos pais. A moça, transformada em pombinha, tristemente visita o castelo. O jardineiro observa e conta ao príncipe sobre a pomba e pede que a leve até ele. Quando estava em suas mãos, começa a acariciá-la, percebe o alfinete espetado na cabeça e o retira. O encantamento se desfaz, e a princesa de olhos brilhantes surge e conta o que havia acontecido. O príncipe conta aos pais que sugerem esconder a princesa e preparam uma armadilha para a Moura Torta. Ela se entrega, recebe o castigo e finalmente a princesa e o príncipe se casam, têm um monte de filhos que adoram melancia. E todos viveram muito felizes.

O conto é narrado em terceira pessoa e o narrador é onisciente, o tom é coloquial e a ação consiste em um drama temporal que infere um período relativamente longo e retoma uma característica da proposta de resgatar a memória de uma cultura. Sua origem remonta um quadro de influências mouras, ibéricas e uma universalidade temática e funcional que o remete a dos contos maravilhosos migrados para o Brasil.

A autora esclarece no prefácio do volume “A Moura Torta e Outras” que a proposta se qualifica como “uma soma de pesquisa e de um mergulho na memória e na tradição, mas é também minha contribuição pessoal.” (MACHADO, 2002, pp, 7-8); a partir da memória e das pesquisas que incluíram coletâneas de contos populares brasileiros e obras de estudiosos e folcloristas, buscando novos relatos, alguns já recontados por escrito, outros ainda guardados na memória a fim de ajudar a preservar as histórias.

Os fatos principais levantados no conto estão relacionados à realização interior do indivíduo após vencer grandes obstáculos impostos pela maldade de algum outro personagem, como se pode observar. a) o encontro amoroso (príncipe encontra a moça);

b) o distanciamento do herói (separação temporária, quando o príncipe vai buscar roupas para a moça); c) as dificuldades e obstáculos (incluindo a transformação da moça em pomba pela moura); d) a vitória do herói (superação dos obstáculos, com o retorno da moça à forma original); e) a punição da antagonista (moura/escrava/feiticeira).

Os Mouros foram os povos árabes do norte da África que conquistaram e viveram

na Península Ibérica, o que nos leva a pensar que *Moura Torta* é um dos mais tradicionais contos populares portugueses. As referências aos mouros como vilões faz parte de várias festas e narrativas populares. Embora tenha origem de uma criação coletiva, transmitida através da oralidade, o conto popular apresenta algumas características que o diferenciam de outras narrativas, apresenta alguns traços que são recorrentes em histórias que surgiram nos mais diversos locais e épocas.

Além de Ana Maria Machado, Sílvio Romero, Câmara Cascudo entre outros, escreveram versões muito conhecidas da história onde a personagem Moura<sup>2</sup> é negra e serviçal, apresenta uma visão preconceituosa de determinados grupos sociais, já inseridos à cultura e mostra que, além da história, os valores, preconceitos e conceitos definidos pela sociedade também são transmitidos, frutos dos estereótipos existentes na vida real. No entanto, mesmo com versões diferentes desse conto, mantêm características predominantes: a distância no tempo e no espaço; a disputa entre fortes e fracos; ricos e pobres; a vitória do bem contra o mal.

Não há uma leitura crítica que abarque tanto o estudo dos significados e sentidos das palavras que caracterizam as personagens como a visão crítica representadas em nossa memória. Na *internet* é possível perceber que há muitas versões entre recontos e adaptações, com diferentes ilustrações. Nas versões é possível identificar diferenças quanto aos personagens – alguns com nomes, outros sem – enredo, tempo, espaço e desfecho da história que de certa forma instigam padrões ideológicos. Alguns se diferenciam quanto ao número de filhos do rei ou o tipo de fruta, ou ainda a sentença aplicada como castigo.

Considerando que “A Moura Torta” é um conto de tradição oral, supõe-se que fora transmitido por séculos sem registro escrito e esteve presente no espaço geográfico da expansão árabe e das rotas comerciais mediterrâneas, pressupõe-se que a origem da história possa remontar à Idade Média.

### **5.1.1. Preconceito racial e de gênero em “A Moura torta”**

Um dos principais pontos observados nesse reconto foi o preconceito racial, tanto com relação à última moça pelo fato de ser loira e bela a sair da melancia e ser escolhida para se casar com o príncipe quanto à personagem Moura torta – visto que:

Os Mouros são considerados os povos instalados na região da Península Ibérica durante a Idade Média. Os mais conhecidos eram os árabes e os berberes, mas existiam outros. Este termo foi empregado de forma especial no que se refere aos que se encontravam em áreas cristãs por motivo de cativo de guerra ou rendição de territórios. No início, os mouros eram aniquilados pelos povos que os conquistavam. Porém, após o século IX, eles passaram a ser poupados, alguns deles para serem utilizados no trabalho escravo, com maior concentração em Portugal.

Já na Espanha, os mouros viviam sob a proteção da monarquia, sendo beneficiados com diversas medidas a seu favor. Desta forma, com o passar dos anos, começa a ser estabelecida uma convivência entre os mouros e os cristãos. Porém, os mouros tinham uma moradia separada do resto da população, que tinha o nome de mouraria. Na época, eles começaram a ser chamados de mudejares e formaram uma parte de grande importância da sociedade espanhola no fim da Idade Média. Os mouros que não aceitaram o batismo foram expulsos tanto da Espanha como de Portugal, os que ficaram, após serem batizados, ganharam o nome de mouriscos.

O êxodo dos mouriscos ocorreu em diversos países, entre eles, Turquia, Tunísia, Argélia, Itália e França. Uma nação em que deixaram vastos traços culturais e influências foi a Espanha. A presença deste povo pode ser observada em diversos setores da sociedade espanhola. (AZEVEDO, 1999, p. 319)

Como são povos oriundos do Norte de África, pressupõe-se que a antagonista do conto seja uma personagem negra ou parda.

Além disso, das três moças que surgem da melancia, a única que conseguiu sobreviver e conquistar o príncipe “tinha os cabelos bem louros, os olhos brilhantes.” (MACHADO, 2002, p. 14) Deixando claro que a loira teria mais créditos por ser a mais bela e digna de casar-se com o príncipe.

Na história, o príncipe encontra uma velha e a ajuda a carregar lenha até a casa e recebe como agradecimento três melancias para a viagem. Recebeu a instrução de que só deveria abrir caso tivesse água. A primeira foi morena, dos olhos escuros, conforme descrito:

Quase morreu de susto: lá de dentro foi se desenrolando e crescendo uma moça muito linda, com cabelo bem comprido e olhos brilhantes. Estava peladinha e toda suja de melancia. Como se estivesse com um pouco de frio, ela se agasalhou na cabeleira longa e negra, e suplicou:

\_\_ Dai-me água! Dai-me água, senão eu morro...

O príncipe correu para junto do cavalo para ver se ainda tinha algum restinho de água no cantil. Mas o cantil estava seco. E a moça insistia:

\_\_ Por favor, estou com muita sede... Dai-me água! Dai-me água, senão eu morro.

Só que não adiantou pedir. Como o príncipe não tinha água para dar, ela morreu. (MACHADO, 2002, p. 13)

A segunda melancia ele abriu e saiu uma linda moça de olhos brilhantes, cabelos castanhos, mas, como não tinha água, ela também morreu. Lembrando da água, mesmo com muita sede, o príncipe procurou um lugar onde havia água, abriu a terceira melancia

de onde saiu uma moça de olhos brilhantes e cabelos loiros. Conversaram até o dia amanhecer, ele a pede em casamento, porém, como estava sem roupas dignas de uma noiva, o príncipe a deixa aguardando em cima de uma árvore enquanto vai buscar roupas.

A moça loira, a última que sai da melancia, surge como se fosse um troféu após duas derrotas, é representada como um ser sensível, delicado, afetivo, intuitivo; fraco fisicamente, indefeso, idealmente bela, possivelmente do lar, digna de um casamento com finalidade de constituir de família, ter muitos filhos. É branca, portanto, pessoa bondosa, tem um final feliz para sempre, sendo o homem quem direciona a vida das personagens femininas para o bem ou para o mal, enquanto as mulheres assistem passivamente a tudo que o homem lhes impõe, apenas aguardando por seu ato de heroísmo ou por seu castigo.

Nesse conto há nitidamente uma divisão ao apresentar as personagens femininas belas e feias, caracterizando as belas como obedientes, bondosas, ingênuas e as feias como maldosas e egoístas. Essas associações entre beleza/qualidades e feiura/defeitos são preocupantes, devido ao fato de que o leitor, principalmente, na infância, pode mudar ou adquirir comportamentos a partir da influência de textos que lê e/ou ouve. Dessa forma, em relação aos aspectos acima mencionados – beleza *versus* feiura – a criança poderia internalizar uma imagem falsa a respeito das pessoas, baseada apenas na aparência. Mesmo que essa concepção, para a criança, seja passageira, essa estigmatização da personagem/mulher feia, nos contos infantis, revela a presença de mais um preconceito sobre a figura feminina: a obrigação de ser bela. As feias, mesmo possuindo qualidades, seria difícil poder demonstrá-las.

As características apresentadas expõem os estereótipos que ora inferiorizam, ora exaltam as personagens da narrativa. Se, por um lado, o príncipe é virtuoso, tem bom coração, é sábio, justo, portanto, amado e respeitado por todos, pertencente à classe dominante. O homem é aquele que tem em suas mãos o poder de resolver todos os problemas por outro, as duas mulheres da história são caracterizadas de modo a reforçar a inferioridade com relação ao príncipe. A jovem é formosa, deslumbrante e bela – apenas características físicas – e a Moura Torta é uma escrava, trabalhadora, possivelmente malvada, pobre, feia e suja. Sua história sugere que o seu destino era cruel. Ela não sabia seu nome, era caolha, não era bela e ainda por cima – devido a um desvio de coluna e os anos de trabalho pesado – era torta, tem pernas tortas e caminha com dificuldade.

A literatura expõe o tema, traz a temática, no entanto, não é o leitor quem fará um conceito nem julgará os fatos. O leitor infantil e juvenil pode criar uma perspectiva de

mundo em que vai compreender que ricos, homens e brancos, detêm o poder de resolver problemas, sendo, portanto, aqueles que irão dominar, gerenciar situações, empresas, conflitos, nações, enquanto pobres, mulheres e principalmente as feias são seres passivos, imanes e subalternos. A visão desses conceitos preestabelecidos tende a mudar com o passar do tempo. Culturalmente, passa-se a acreditar que tudo é um processo que tende naturalmente à humanização. Sendo assim, uma narrativa, aparentemente ingênua, pode reforçar a manutenção de conceitos estruturados de maneira a reforçar os preconceitos ou, ao expor o tema, fazer refletir sobre, usar a empatia, fazendo parte da arte de viver e conviver com problemas existenciais.

Com relação aos debates contemporâneos sobre gênero, Judith Butler (2018, pp. 28-29) faz uma reflexão acerca da cultura da diferença de gênero e de como ela se enraíza nas tradições:

[...] Se o gênero é construído, poderia sê-lo diferentemente, ou sua característica de construção implica alguma forma de transformação? Porventura a noção de “construção” sugere que certas leis gerem diferenças de gênero em conformidade com eixos universais da diferença sexual? Como e onde ocorre a construção do gênero? Que juízo podemos fazer de uma construção que não pode presumir um construtor humano anterior a ela mesma? Em algumas explicações, a ideia de que o gênero é construído sugere certo determinismo de significados do gênero, inscritos em corpos anatomicamente diferenciados, sendo esses corpos compreendidos como recipientes passivos de uma lei cultural inexorável. Quando a “cultura” relevante que “constrói” o gênero é compreendida nos termos dessa lei ou conjunto de leis, tem-se a impressão de que o gênero é tão determinado e tão fixo quanto na formulação de que a biologia é o destino. Nesse caso, não a biologia, mas a cultura se torna o destino.

Mesmo tentando libertar-se, a Moura Torta tenta tomar o lugar da moça loira justificando-se para o príncipe, que ficou muito decepcionado, mas, não voltou atrás. A resolução do problema no final da história apresenta o castigo para a moura e a bela jovem casa-se com o rei. O conto termina com a morte incerta da antagonista e deixa uma dúvida quanto ao final, mas, deixa claro que houve punição, leva o leitor a imaginar, a preencher os espaços vazios.

## 5.2.SIGNIFICAÇÕES E RESSIGNIFICAÇÕES DA EXISTÊNCIA ATRAVÉS DA EXPERIÊNCIA

O príncipe vivia cercado de serviçais, tinha uma vida majestosa, porém, não se contentava com a vida que tinha, resolveu sair pelo mundo em busca de aventuras,

conhecer pessoas, saber sobre o que acontecia em outras terras e, antes de assumir a coroa, esperava encontrar o verdadeiro amor. Os pais incentivaram dizendo que era uma oportunidade para conhecer uma moça para se casar. Sair da zona de conforto requer coragem, esta busca por novos horizontes visa valorizar os saberes diversos, conhecer outras culturas, apropriando-se de experiências e conhecimentos que lhe possibilitem entender as relações próprias do mundo e fazer escolhas quanto ao seu projeto de vida, com liberdade, autonomia, consciência crítica e responsabilidade.

Cavalgou por muitos lugares, por vales e montes, por bosques e campos. Visitou aldeias castelos. Conheceu muita gente, aprendeu muita coisa interessante, conversou sobre assuntos que nem desconfiava que existissem e jamais saberia se tivesse continuado a vida toda trancado no palácio. E viu como havia tanta gente trabalhando duro no mundo. Como era um homem de bom coração, sempre que podia puxava uma conversa, trocava ideias, ajudava um pouco. Mas não encontrou noiva nenhuma. (MACHADO, 2002, p. 12)

Mesmo partindo do texto narrado oralmente, percebe-se a importância do saber oriundo da experiência. A sabedoria adquirida é significativa para o desenvolvimento de novas ideias, novas formas de ver o mundo, surgem novas atitudes não só com relação ao narrador, mas, com o reflexo desta busca no próprio leitor/ouvinte. No percurso o viajante pode deparar-se com caminhos que geram múltiplas possibilidades, numa exploração em que a regra básica não é chegar rapidamente ao final, mas visitar o maior número possível de lugares para conhecer o mundo como um todo. Entendemos o viajante como aquele que busca conhecimento numa aventura em que vive o trajeto de significações, e, ressignificando-as, substancializa sua existência. Quem viaja busca respostas e se depara sempre com novas perguntas. O viajante leitor participa do texto e do diálogo com o contexto. Ao compreender melhor o mundo, as pessoas, seus sentimentos, passa a compreender-se como parte do todo. Textos antigos buscavam valores que eram reproduzidos, visando uma proximidade com o leitor – visão crítica. Sabedoria e experiência que transpõe para uma escrita incipiente de tal forma que a realidade se torna muito mais forte. As questões se diluem, a sociedade é viva, muda a cada tempo as perspectivas. Conforme descreve Walter Benjamin (1987, p. 198,199) a respeito do narrador:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presente esses dois grupos: “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso

imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante.

Destaca-se, dessa forma, o valor da experiência vivida por alguém nos contos tradicionais, há uma valorização da experiência como estrutura primordial da narrativa. Ao fazer uma leitura reflexiva direciona o leitor a fazer uma interpretação textual colocando em confronto o mundo possível da narrativa e o mundo real do leitor que, sem colocar em questão os modos de agir e ser característicos de determinados grupos sociais, podem repensar suas atitudes frente a situações semelhantes no cotidiano, não se detendo apenas aos significados das palavras, uma vez que as histórias sinalizam como os sujeitos interiorizam os elementos culturais de que se apropriam, mas, visando uma leitura maior que propiciam mudanças levando o leitor a compreender sua identidade pessoal e coletiva, reconhecendo-se como sujeito capaz de enfrentar os preconceitos estabelecidos.

O conto/reconto é visto como uma forma de registro escrito de uma narrativa anterior oriunda das contações orais tradicionais, mas, que é, especialmente, uma escrita destinada à oralidade para vincular seu *status* oral e tem a intenção de recuperar, de manter eternizado o ato de contar. As histórias da Moura Torta possibilitam uma interlocução com a primitividade do gênero conto ao se resgatar seu caráter sonoro do qual fala Câmara Cascudo. Essa figura do contador ancestral é demonstrada pela implicação indissociável da voz e do corpo nas narrativas, reafirmando a arte e o compromisso de recuperar certa performance do antepassado, ressaltando a importância dos sujeitos como sendo a voz e a presença do narrador em consonância como o espectador, que vê, ouve e sente a história.

A performance toma a sua forma preenchida quando se pensa em todos os elementos de ambientação, da oralidade, da cultura, do corpo em plenitude, em como interpreta, compreende e compreende-se pela leitura literária. O propósito envolvido no ato de contar implica seguramente no ato de reviver a experiência, aproxima no tempo e no espaço do narrador e ouvinte, surge daí a íntima relação de compartilhamento. Todavia, não podemos afirmar que somente a oralização de um texto possa aguçar o sentimento de prazer da escuta afetiva de uma história contada, visto que, além da expressão oral, gestual e fisionômica, há também uma resposta sensorial, auditiva que reverbera emoção. É nesse momento que prepondera a função do narrador, que precisa estar engajado com a intencionalidade do texto, diferenciando então contação de uma leitura propriamente dita.

Até chegar ao reconto em questão, ao longo dos tempos, precede a marca de vários narradores que, ora acrescentaram, ora suprimiram e fizeram adaptações na narrativa. A narradora assume, em determinados momentos, traços orais característicos de um contador com presença de marcas verbais, sonoras e corporais que não se limita à escrita. Mesmo com a mudança do suporte oral para o escrito, o conto cumpre com a proposta de recuperar a tradição do gênero narrativo, trazendo em seu próprio contar a oralidade típica remota.

Ana Maria Machado mescla em sua escrita, imprecisões, indefinições, que ilustram essas deformações, as incertezas típicas da narrativa oral, a qual sofre variações, é dinâmica. E nessa alternância há registro de diversas versões da mesma história, nas quais as diferenças são às vezes mais significativas, como o desfecho, descrição do espaço e nome de personagens. Conforme no exemplo do conto em questão.

Uns dizem que ela morreu mesmo da tal morte bem matada que queria dar para os outros. Outros dizem que o príncipe espetou o alfinete na cabeça da velha, e a bruxa virou um urubu e saiu voando para nunca mais voltar. Também há quem diga que ela ficou presa o resto da vida numa torre no deserto. Mas o certo é que foi bem castigada e nunca mais fez mal a ninguém. (MACHADO, 2002, p. 21)

A autora utiliza em suas narrativas algumas palavras e expressões coloquiais como: e lá se foram os dois, coisa e tal, estava com vontade de rir à toa, – perguntou ele, todo educadinho, ajudou-a a subir e lá se foi. Objetivamente, a escolha dessas palavras foi feita para resgatar a ideia da linguagem utilizada pelos contadores, recuperando, mesmo que de maneira escassa, literatura oral. Dessa maneira, atende à proposta da autora de levar tais relatos para as crianças:

Tomara que vocês gostem tanto quanto eu gostava, se encantem tanto quanto meus filhos e os amigos se encantaram. E que as crianças de hoje descubram o fascínio de voltar muitas e muitas vezes a estas histórias incomparáveis, fruto da sabedoria popular acumulada em gerações de narradores anônimos que coletivamente foram criando esse fantástico patrimônio que nos coube de herança e não tem preço. (MACHADO, 2002, p. 8)

Como contadora de história, Ana Maria Machado adapta ritmo, atmosfera, clima de suspense, sugeridos através de recursos próprios de uma narrativa oral transpostos para a narrativa escrita. Pode-se dizer que ao utilizar-se de palavras ou expressões o intuito da autora é de remontar às origens de literatura oral, trazendo mais do que a narrativa em si: recuperando, mesmo que de maneira escassa, a linguagem utilizada pelos contadores, e com pretensão de transmitir o legado desta tradição, a autora deixa claro sua intenção:

[...] faço votos que as novas gerações possam reconhecer e respeitar a sabedoria acumuladas nestas histórias, e nelas encontrem o mesmo encantamento que tais narrativas vêm despertando há anos e anos. (MACHADO, 2008, p. 8)

Desta forma, percebemos que a autora descreve acima o quanto deseja deixar um legado das histórias oriundas da tradição oral para que, mesmo com a modernidade, não deixem de ser repassadas para nosso público infantil e juvenil. E estas histórias sendo assim resgatadas tem mais possibilidades de não serem esquecidas na história.

### 5.3. O PERSONAGEM PEDRO – ENTRE MALES, MALAS E ARTES – DA TRADIÇÃO ORAL AO CINEMA

A escrita do nome do personagem Pedro Malasartes, também conta com versões de *Malazartes* ou das *Malas Artes*, ou ainda *Malasarte* e *Malazarte*, é um personagem tradicional da cultura oral portuguesa e brasileira. O nome vem do plural de malas-arte, vocábulo derivado de "artes más" que designa pessoa trapaceira ou arruaceira. O Dicionário do Folclore Brasileiro (Global Editora, São Paulo, 2000, p. 536), descreve-o como “o tipo feliz da inteligência despudorada e vitoriosa sobre os crédulos, os avarentos, os parvos, os orgulhosos, os ricos e os vaidosos, expressões garantidoras da simpatia pelo herói sem caráter”. De acordo com o pesquisador da cultura nacional Câmara Cascudo (2000, p. 536), “Pedro Malasartes é figura tradicional nos contos populares da Península Ibérica, como exemplo de burlão invencível, astucioso, cínico, inesgotável de expedientes e de enganos, sem escrúpulos e sem remorsos.”

Diz também que a mais antiga referência lusitana a esse legítimo representante da literatura picaresca se encontra no *Cancioneiro da Vaticana*, do século 16 retrata-o como “Payo de maas Artes...”. Na Espanha, onde aparece em um documento do século 12, chamam-no Pedro de *Urdemalas* ou *Urdimalas*; no Chile e México, vira *Pedro Urdemales*; na Argentina, Bolívia, Paraguai, Peru e Venezuela é chamado *Pedro Rimalés*.

A menção mais antiga do personagem é na cantiga 1132 do *Cancioneiro da Vaticana*, datado do século XIII e XIV.

Aqui no Brasil encontrou condições favoráveis para permanecer e se espalhar por todas as nossas regiões. Assumindo particularidades brasileiras, tornou-se um dos personagens mais populares de nossa cultura. Há até versões ambiciosas, literárias e

intelectuais, como, por exemplo, o *Pedro de Urdemalás*, de Cervantes. É interessante a origem do primeiro nome do personagem. Segundo Câmara Cascudo (1998, p. 537):

O nome Pedro se associa ao apóstolo São Pedro com anedotário de habilidade, imperturbável, nem sempre própria do seu estado e título. Na Itália, França, Espanha e Portugal, São Pedro aparece como simplório, bonachão, mas cheio de manhas e cálculo, vencendo infalivelmente.

O número de histórias e variantes com o personagem pode ser infindo, pois sempre que se conta uma história de algum esperto levando vantagem contra alguém, logo esta história aparece mais adiante como “mais uma do Pedro Malasartes”.

Em contrapartida, *Malasartes* no Brasil é uma personagem caracterizada, principalmente, (e de maneira textualmente ressaltada nos contos), pela inteligência e astúcia. Além disso, aparecem outros elementos espalhados em vários contos, que ajudam a formar a figura de *Pedro*, que também é identificado como audaz, amoral, preguiçoso e traidor, contrastando com sua característica física franzina e com sua condição social desfavorecida. *Malasartes* engana ricos proprietários de terras, pessoas representantes de uma espécie de elite econômica, como no conto *Pedro Malasartes e o lamaçal colossal*. Isso nos leva a pensar *Pedro* dentro da lógica, apontada pelas ciências sociais brasileiras, da malandragem. Dessa maneira, talvez, seja *Malasartes* a proto-origem da figura do malandro. Esse, vive na tensão entre a ordem e a desordem, entre o permitido e o socialmente condenado. O malandro é a personagem da sociedade brasileira que realiza transformações, faz de certa forma uma crítica às diferenças sociais, às injustiças, conforme Damatta (1986, p. 88):

Suas aventuras nos indicam que a vida contém sempre o bom e o mau, o lado humano e o desumano estando misturados de modo irremediável em todos e tudo. Assim, Pedro Malasartes, como todos os malandros, talvez nos diga que é preciso tomar consciência desses dois lados para poder escolher uma vida humanamente digna. A malandragem, assim, não é simplesmente uma singularidade inconsequente de todos nós, brasileiros.

A tensão entre sua má vontade para o trabalho e sua astúcia nasce sua maneira de enfrentar o mundo e de nele sobreviver, uma relação marcada pelo sentimento de fazer justiça contra o opressor. Uma violência que, como nos informa DaMatta, (1997, p. 286), é “símbolo claro de uma exploração violenta pela aproximação direta do homem com o animal de carga ou tração e do trabalho com o peso insuportável de uma carga, que tira o couro das costas”. Essa exploração desumana, do trabalhador por parte do patrão, permitida pelo Estado e suas leis, que Pedro Malasartes procura negar. Assim sendo, essas

narrativas podem ser compreendidas de um outro ponto de vista como alerta Zilberman (2005, p. 96) ao pontuar:

[...] que não se subestime os pequenos, sejam pobres, homens do campo, ou crianças, figura que o roceiro igualmente metaforiza. Desse modo, a narrativa, de um lado, mantém as características do gênero de onde provêm, exibindo as oposições entre o pobre e o rico, e entre o opressor e o oprimido, oposições que se resolvem quando o menor derrota o maior [...]

Na tradição oral europeia temos como constantes as histórias que trazem exemplos de personagens que ascenderam socialmente dentro da hierarquia da sociedade na qual estão inseridas, tanto através de feitos grandiosos, quanto através da inteligência. Na visão da escritora Ana Maria Machado, *Malasartes* se reveste das características que nos levaram a inseri-lo dentro da lógica da malandragem, mas buscando sempre levar vantagem sobre as personagens com quem se relaciona dentro dos contos, com situações que provocam o riso. Por outro lado, existem as memórias e histórias dos trabalhadores que se caracterizam como a expressão de lutas históricas de toda uma classe, apontando as dificuldades e conquistas, por vezes silenciadas.

O cômico aparece através do resultado dessas relações. A relação de riqueza é transitória, efêmera, pois a não ascensão social é recorrente nas narrativas, que preza, acima de tudo, por sua liberdade, sua condição de vagamundo, preocupado em desfrutar a vida e sua juventude, passa a representar uma figura de negação, de resistência, é a contradição do oprimido. Sua figura procura contrapor-se a esse sistema social, sua estrutura e relações, mito de desconstrução de um sistema social que se dá através do cômico e do riso e nessa lógica, de crítica social, na sociedade explorada no trabalho, já que, como foi demonstrado, muitas narrativas nos remetem ao tempo da escravidão.

Conforme Bakhtin (2002, p. 199):

O herói do romance picaresco se opõe ao herói do romance de proações e tentações, não crê em nada e trai tudo; mas com isso ele crê em si, na sua orientação antipatética e cética. Aqui amadurece uma nova concepção da personalidade humana, não retórica, mas que também não é "confessional", que ainda tateia o seu discurso e prepara um terreno para ele. O romance picaresco ainda não orchestra as suas intenções no sentido preciso da palavra, mas ele prepara substancialmente essa orquestração, libertando o discurso do patético pesado que o oprime, de todos os acentos necrosados e falsos, aliviando-o e numa certa medida esvaziando-o.

As possibilidades de leitura sobre a exploração não se esgotam, abrem um campo de conexões que podem se renovar infinitamente. Nos recontos – especificando aqui os recontos que têm como personagem principal Pedro Malasartes – a presença da narradora

se manifesta na linguagem utilizada e na maneira como ela apresenta a história em si, de forma sensível dando voz ao excluído, enganado e explorado Pedro. Essas histórias falam das contingências da vida, revelam os anseios, os temores pela exploração, da resiliência ao contornar situações adversas às esperadas na vida.

Essa relação entre texto cômico e crítica social também foi apontada por Propp, em seu estudo *Comicidade e Riso*, onde ele analisa textos provindos da tradição oral russa. Para Propp essa relação é imediata nas narrativas onde temos uma personagem que faz outra de boba, objeto de riso, de embuste. Narrativas estas que Propp analisa no capítulo quinze do livro citado, intitulado *O fazer alguém de Bobo*. Sua análise deste tipo de conto leva-o a afirmar que:

Contos maravilhosos como esses representam para o homem atual um certo mistério. O riso surge aqui cínico e como que desprovido de sentido. Mas o folclore tem suas próprias leis: o ouvinte não as relaciona com a realidade; trata-se de um conto maravilhoso, não de histórias verídicas. O vencedor tem razão só pelo fato de vencer, e este gênero de conto não se condói nem um pouco dos crédulos bobalhões que são vítimas de peça pregada pelo bufão. Esses contos maravilhosos assumem facilmente o caráter de sátira social. (PROPP, 1992, p. 103)

De certa forma, Propp (1992, p. 40) afirma a ideia de que os contos emitem um ar irônico e satírico através de suas histórias. Observa ainda que “para rir é preciso saber ver o ridículo; em outros casos é preciso atribuir às ações algum valor moral”. O riso permite que se digam verdades, fazendo o homem demonstrar seus sentimentos de alegria ou de dor. O riso apresentado nos contos traduz uma atitude do ser humano em rir do mal feito dos outros, como também os de si próprios, e isto se torna mais engraçado em narrativas do tipo de Pedro Malasartes, pois quem sempre é motivo de riso são as pessoas que fazem parte da alta hierarquia social, os poderosos soberbos. O riso é elemento essencial da condição humana e se manifesta em várias categorias que se adequam a diversas situações, podendo assumir um espírito cômico ou trágico. O ato de rir de si mesmo, do ridículo e do que é diferente é uma atividade inerente à natureza humana.

Importante destacar nas histórias da personagem a presença do traço aventureiro trazido pela imigração portuguesa, além da sátira social, retratada como uma válvula de escape para suportar as adversidades da vida, o riso nasce da observação de alguns defeitos no mundo em que o homem vive e atua.

Os recontos refletem um mundo de ideias e de preocupações, visto que é uma narrativa prosaica - mítica e religiosa – aguçam a moralidade, além de divertir e despertar

a imaginação, os aspectos morais transmitem ensinamentos. Em parte das narrativas tradicionais orais recontadas por Ana Maria Machado, o traço fundamental do mito não é uma direção especial de pensamento e de imaginação, mas sim fruto da emoção e seu cenário emocional, o homem necessita desenvolver a capacidade de apreender as diferenças empírica de tudo.

Tem parte das narrativas com transmissão de valores de trabalho, de ajuda ao próximo, de humildade, entre muitos outros conceitos. Isso faz todo sentido, porque a comunidade os terá como suporte para enfrentar problemas na realidade, adaptar-se ao mundo do trabalho em comunidade, redimir as invejas, o preconceito, o machismo, os desafios da convivência humana com familiares e vizinhos, reconhecer as características e avaliar o potencial de um elemento preguiçoso. Em seu formato folclórico, o conto/reconto tem a resignação, o ensinamento que não é moral, mas um ensinamento de vida onde tem que usar a inteligência para vencer as dificuldades.

O leitor/ouvinte mesmo sem perceber, solidariza-se com as peripécias de Pedro, fica menos predisposto a julgar quem faz maldade e se sobressai. Para isso contribui o fato de que a vítima das brincadeiras pertence à classe social baixa e, embora trabalhe honestamente, vive no mundo sufocante sendo explorado pela classe burguesa no sistema capitalista.

Por ter se tornado tão popular no Brasil, duas óperas brasileiras têm a personagem por protagonista: Malazarte, de Oscar Lorenzo Fernández e Graça Aranha, e Pedro Malazarte, de Mozart Camargo Guarnieri e Mário de Andrade. A Cia. Circunstância, grupo de circo-teatro de Belo Horizonte - MG, lançou em 2013 o espetáculo "De Mala às Artes - Um espetáculo sobre Pedro Malasartes onde interpretam algumas histórias do Pedro Malasartes, com direção do Rodrigo Robleño. Nesse mesmo ano esse projeto foi contemplado com o Prêmio Funarte Myriam Muniz onde puderam excursionar pelo norte do Brasil.

A personagem chegou ao cinema em *As Aventuras de Pedro Malasartes*, de 1960, com Mazzaropi no papel principal. Em 2017 foi lançado o filme *Malasartes e o Duelo com a Morte de Paulo Morelli*, estrelado por Jesuíta Barbosa. Renato Aragão, lhe dedicou um programa especial na TV Globo em 1998.

As narrativas que têm como personagem Pedro Malasartes, são vistas como uma narrativa de resistência simbólica frente ao opressor. Ao assumir particularidades brasileiras, torna-se um dos personagens mais populares de nossa cultura com versões

ambiciosas, literárias e intelectuais. Essas narrativas nos falam de tempos diversos e distantes, delas ouvimos o processo de transformação e solidificação das tradições e de todos os valores disseminados por estas.

Entre as narrativas mais populares, destacamos o conto “Sopa de Pedra”. Em Portugal, a sopa de pedra é considerada a sopa típica portuguesa. Quase todos os seus restaurantes a preparam. Assim como todas as tradições, a gastronomia da região tem uma lenda associada, a qual foi recontada por Ana Maria Machado. A cidade de Almeirim, no Ribatejo, a 70 quilômetros de Lisboa, transformou-a em atração turística. Todos os anos acontece um festival de vários dias, no final de agosto ou início de setembro, no site da Câmara Municipal de Almeirim, encontra-se a receita oficial.<sup>2</sup>

A apresentadora Ana Maria Braga fez uma reportagem “in loco” sobre a história para o programa Mais Você da Rede Globo de Televisão que foi ao ar no dia 17 de outubro de 2012, com 6 minutos de exibição.

#### 5.4.DESMISTIFICANDO VALORES

Nos três recontos de Pedro Malasartes, o personagem simboliza, na narrativa, os que sofrem da injustiça social, assim como os índios e negros que sofreram preconceitos por parte do homem branco. De certa forma a autora denuncia injustiças da ideologia dominante, dá voz ao necessitado e permite, por meio da sua marca narrativa, uma exposição das vozes silenciadas pela tradicional cultura.

Trata-se de um moralismo que não pode ser visto como ética da arte, mas uma personificação da personagem que traduz um estado estético reflexivo da existência como parte de um processo necessário para uma vivência ética. Esse é o caminho percorrido nesses recontos para o surgimento da ética, através da afetividade estética como resultado de um pacto de cumplicidade e adesão do leitor com o modo de ver o mundo da narradora, de forma que a percepção estética se relacione o tempo todo com o indivíduo que cerceia a sociedade, com todas as nuances negativas inseridas no contexto conforme podemos observar no reconto do Lamaçal Colossal a exploração, a injustiça social, ao escravismo trabalhista; arrogância e traições – o surrão mágico; em sopa de pedra a avareza e

---

<sup>2</sup> Sopa da Pedra – Receitas. In: **Almeirim, Câmara Municipal**, s.d.. Disponível em: <https://www.cm-almeirim.pt/conhecer-almeirim/gastronomia/item/202-sopa-de-pedra-receitas>. Acesso em: 10 dez. 2020.

ganância. A proximidade da obra com o leitor se dá principalmente pela forma da escrita próxima da realidade, faz perceber com sua linguagem simples, sem didatismo, o mundo real dentro da ficção, a imaginação criativa, histórica e existencial, desta maneira a elaboração estética se faz presente em toda a narrativa. Na sua maneira de compor está a sua ideologia, impresso a sua testemunha como agente social, na sua escolha técnica está a sua visão de mundo e a sua concepção de uma literatura que leva à emancipação do leitor.

Em todos os seus recontos presentes na coleção *Histórias à Brasileira*, pude notar que o modo único da autora de cativar com empatia faz com que os leitores percebam as angústias e frustrações das personagens apresentadas, e possibilita ao leitor se perceber como um ser em transformação, em busca de autoconhecimento e sujeito a serem melhores seres humanos, em sentido real da palavra.

### **PEDRO MALASARTES E O LAMAÇAL COLOSSAL**



Pedro Malasartes foi trabalhar numa fazenda colhendo café. Trabalhou o mês inteiro e no dia do pagamento, seu patrão deu apenas umas moedinhas. Ele questionou, mas o patrão disse que havia descontado a comida, o serviço da cozinheira e a

hospedagem. Com o pouco dinheiro que recebeu, comprou na venda sua própria esteira e dormia embaixo de uma árvore, pescava no ribeirão, armava arapuca na mata e no fim do dia sempre tinha alguma coisa para assar. Comia frutas e se ajeitava para arrumar o que comer.

No dia do pagamento, o fazendeiro novamente cobrou a hospedagem do pedacinho de terra onde ele dormia, por usar o rio, pela espiga de milho e tudo que ele tinha comido. Pedro ficou irritado, questionou dizendo que não tinha gastado tudo aquilo e que desse jeito não iria mais trabalhar ali. O fazendeiro então falou que só se fosse no mês seguinte, pois Pedro teria que trabalhar mais um mês para acertar as contas do armazém - do qual também era dono. Pedro disse que não devia, mas o patrão falou que faltou pagar uma cachacinha. Pedro protestou, mas como ele não se lembrava, aceitou ficar na fazenda colossal.

Ficou indignado e arquitetou um plano para não sair no prejuízo. No dia seguinte propôs ao patrão que cuidaria dos porcos e os levaria para passear, daria mais valor aos porcos bem cuidados. Como o patrão era sovina, concordou. No dia seguinte, Pedro levou os porcos para passear num lamaçal colossal, que ele mesmo fez durante a noite toda, carregando água de um riacho. Enquanto levava os porcos, apareceu um comprador de porcos com um caminhão, comprou os porquinhos na condição que Pedro fez de vender por um preço abaixo do valor de mercado, mas que ficaria com os rabinhos dos porcos, alegando que assim saberia quantos porcos vendeu. O sujeito achou esquisito, mas concordou porque queria fechar logo o negócio, pagou e foi embora.

Pedro correu para a fazenda, pedindo ajuda, disse que os porcos haviam afundado no lamaçal tentou puxar, mas só ficou com um rabo na mão. Propôs ao patrão que deveria buscar um trator no vizinho e como era longe devia selar a mula para ir. O patrão ofereceu o próprio cavalo, mais veloz, e era isso que Pedro queria. Com um bom cavalo e o dinheiro no bolso, deixou o patrão esperando na fazenda colossal. Pensando que nunca mais o patrão iria explorar os outros sem nada lhe acontecer.

A autora inicia o conto de uma forma leve no ato de narrar, conversando com o leitor “VOCÊ CONHECE O PEDRO MALASARTES? Se conhece, pode ir se preparando porque ele pode aparecer aqui a qualquer hora.” Apresenta uma personagem nômade, que não tem trabalho e nem residência fixa. Encontra serviços temporários e neste caso, emprega-se como funcionário em uma fazenda.

Ele não esquenta lugar, está sempre indo de um canto para outro. Fica um

tempinho trabalhando numa fazenda, sai e vai para outro emprego num sítio, daí a pouco já está numa vila vendendo umas coisas na feira... Quando a gente menos espera, Pedro já está de novo na estrada, a caminho da cidade ou de outra fazenda ode possa ter uma oportunidade melhor. (MACHADO, 2004, p. 11).

Em uma de suas andanças foi contratado para colher café na fazenda colossal, onde passa a ser explorado pelo patrão que demonstrou ser desonesto e trapaceiro, citado pela autora como “um fazendeiro muito rico e muito sovina.”

Nesta fazenda, ele consegue lugar para dormir e comer, mas, quando chegou o dia do pagamento, o patrão deu a ele apenas algumas moedinhas, deixando Malasartes nervoso, sem nada entender, como pode ser percebido no trecho a seguir:

Pedro trabalhou o mês inteiro. De manhãzinha até a noite. No fim desse tempo, quando chegou o dia do pagamento, o patrão deu a ele umas moedinhas.

- Só isso patrão? E o salário que a gente combinou?
- Bom, eu tive que descontar sua hospedagem... Se eu for hospedar de graça todo mundo que chega nesta fazenda colossal...
- E o senhor chama de hospedagem dormir amontoado com os outros naquele barracão, numa esteira velha, direto no chão duro? – reclamou ele.
- Faz até bem para a coluna. (MACHADO, 2004, p. 12).

Mesmo tentando argumentar sobre a cobrança da hospedagem e da comida, não adiantou, continuou devendo para o mês seguinte.

E o patrão ainda apareceu com outra explicação:

- É que tem também o desconto da comida [...] tenho que descontar do seu salário o preço do feijão com arroz, do sal, da linguiça, da lenha que cozinhou a comida, do óleo, do alho, e da cebola que a cozinheira usou no refogado, do salário da cozinheira, do sabão que lavou as panelas, do... (MACHADO, 2004, p.12).

Pedro Malasartes procurou alternativas por meio da inteligência e criatividade para viver ali com outras condições a fim de não ter o salário descontado, como comer frutas das árvores, dentre outras atitudes, mas nada adiantou – o patrão sempre tinha uma justificativa para descontar do seu salário, fazendo-o de um verdadeiro escravo. Pedro Malasartes, muito astuto, criou secretamente um plano para reparar seu prejuízo:

Pedro resolveu que no mês seguinte ia ser diferente. Trabalhou do mesmo jeito, de sol a sol, mas não dormiu no barracão nem comeu com os outros. Com o pouquinho de dinheiro que tina ganho comprou a venda sua própria esteira e dormia embaixo de uma árvore. Pescava num ribeirão, armava arapuca na mata, e no fim do dia quase sempre tinha alguma coisa para assar numa fogueirinha ao ar livre. Arrumava uma frutinha aqui, outra ali, pegava uma espiga de milho verde num milharal, uma raiz de mandioca uma roça, umas folhas de taioba crescendo ao deus-dará junto do córrego... Quase sempre dava um jeito de não comer com os outros. Dessa vez o patrão ia ver só. Não ia adiantar vir com aquela conversa de fazenda colossal. (MACHADO, 2004, p. 12-13).

No mês seguinte, ao receber seu salário, novamente se viu logrado e teve consciência deste fato:

De qualquer modo, uma coisa ele estava entendendo: aquilo não ia ter fim nunca.

– Esse fazendeiro é um explorador! Vem com essa conversinha mole de fazenda colossal, mas está querendo me tratar feito se eu fosse um escravo. Não me paga e não me deixa ir embora. Ah, mas isso não vai ficar assim. Vou dar um jeito. (MACHADO, 2004, p. 14)

Caso ele aceitasse os trabalhos com condições escravagistas impostas pelo patrão sovina, aceitaria ser mais um subordinado. Então cria planos para sobressair-se desses infortúnios ao ter a ideia de enganar o patrão ofereceu-se para cuidar dos porcos já com um plano em mente: pediu para cuidar dos mesmos, levando-os para passear a fim de que futuramente ficassem mais valorizados, no entanto, vendeu sem os rabos e falou ao patrão que os porcos estavam afundados num lamaçal colossal. Sua ideia era vender os porcos e recuperar parte do seu salário negado pelo fazendeiro. Sua forma de justiça, embora não seja politicamente correta, ridiculariza o seu opressor ao enganá-lo. Porém, sua atitude descrita leva o leitor/ouvinte a considerar que era inocente. Malasartes mostra que essa tática da esperteza pertence a ele, pois consegue por meio da astúcia, pagar com a mesma moeda, enganando quem o enganava.

Neste processo de rejeitar o sistema que o oprime, Malasartes se opõe não seguindo as regras impostas. Sua atitude como agente da situação de rejeitar o determinismo social não faz dele um malandro, mas representa um personagem que preza por sua liberdade, fugindo dos padrões das relações hierárquicas e de trabalhador numa sociedade dividida por classes sociais, culturais, raciais, religiosas e outras. Neste sentido, a esperteza é a principal arma do personagem contra a injustiça praticada contra ele.

Por meio de narrativas cômicas, os contos de Pedro Malasartes, além de suscitar o riso no leitor, problematizam diversas questões como a injustiça e a desigualdade social, apontando ainda para a relação opressor/oprimido. E, mesmo corrompendo as leis, tem suas atitudes justificadas, uma vez que é obrigado a agir, opondo-se ao sistema para não ser escravo do mesmo.

O personagem representa a todos os que também são marginalizados, com uma cultura menos formal, vivendo às margens da sociedade. Há uma ligação entre a literatura e o real que chega empaticamente até estes sujeitos.

Embora não como foco central da narrativa, não há julgamento quanto a atitude

do comprador dos porcos. Percebe-se que a sociedade está impregnada de pessoas que buscam beneficiar-se das situações, sejam elas aceitáveis ou não, a corrupção e o egoísmo de quem está sujeito ao capitalismo. Conforme a autora relata após a negociação de Pedro com o motorista do caminhão que comprou os porcos (2004, p. 16):

O sujeito achou esquisito, mas concordou. Estava com presa. Queria fechar logo o negócio, antes que surgisse um concorrente pela estrada. Ou que aquele caipira se arrependesse de vender uns animais tão bonitos por um preço tão abaixo do que eles poderiam ser revendidos no mercado. E com os olhos brilhando, enquanto fazia contas mentalmente e calculava o lucro que ia ter, o motorista do caminhão ajudou Pedro a cortar o rabo dos animais e a guardar na carroceria todos os porcos, que subiam por uma rampa improvisada com as tábuas da pilha onde ele estava sentado.

Nesta parte da narrativa, o teor presente se dá pelo “jeitinho”, que faz parte de uma espécie de técnica cotidiana de driblar regras, baseada num conjetura que liga o sujeito à própria prática que ele condena. Estas histórias podem até ser apresentadas como cômicas, mas abordam críticas por meio desse riso disfarçado de posicionamento ideológico ao problematizar questões como a injustiça e a desigualdade social, marcando a relação existente entre o opressor e o oprimido.

## **PEDRO MALASARTES E O SURRÃO MÁGICO**



Pedro estava cansado de caminhar, chegou numa casa para pedir comida e um lugar para passar a noite. Antes de dar uma espiada viu uma mulher que arrumava mesa para duas pessoas. Bateu na porta e a mulher lhe atendeu de má vontade, dizendo que não tinha comida, mandou embora. Estava escurecendo e resolveu esperar por ali. O cheiro da comida estava delicioso. Pedro ouviu um barulho de gente chegando, voltou e viu um padre sendo bem recebido pela mulher. Pela janela, viu tudo o que acontecia na casa. A mulher serviu leitão pururuca, farofa de couve, tutu com torresmo, manjar, arroz, vinho e outras delícias e a cada comida servida, o padre fazia exclamação parecida com ladainha, um tipo de reza.

A mulher ouviu um barulho de cavalo que se aproximava. Era o marido. Assustada, mandou o padre se esconder num baú, guardou a comida toda e foi para a cama. Quando o marido chegou, fez-se de sonolenta, despenteada e bocejando e disse que não o esperava, por isso não tinha preparado o jantar. Serviu a ele um pão duro e um café. Vendo isso, Pedro resolveu aparecer. O homem o acolheu enquanto agradecia, Pedro acomodou no chão um saco de couro que trazia, uma espécie de mochila, dizendo ao homem que o saco era mágico. Fingiu que ouvia o surrão falar e aos poucos ia falando que tinha comida no forno, no armário, em todo lugar que tinha visto a mulher esconder, ela estava com medo de dizer a verdade e corria buscar as guloseimas que eram saboreadas por todos. Quando Pedro fingiu ouvir o surrão falar da sobremesa, anunciava detalhadamente o monte de sobremesas maravilhosas que tinha, o padre gritou dentro do baú. O homem ouviu, mas Pedro o enganou dizendo que quando o surrão fica cansado, a voz ficava mais alta e era hora de dormir.

Cansado e de barriga cheia, o homem concordou. Mostrou a Pedro o lugar onde armar a rede para passar a noite. Foi para o quarto e a mulher com certeza falou mal do Pedro e da história do surrão mágico, então saiu na varanda, gritou para o Pedro dizendo que era perigoso ficar ali e devia ser feitiçaria. A mulher incentivou o marido dar uma surra no Pedro porque queria se ver livre dele. Nisso Pedro chutou o surrão dizendo pra ficar quieto e o homem curioso perguntou o que ele dizia. Pedro disse que se o homem quisesse se livrar do diabo e surrar alguém, era para ver dentro do baú. O padre pulou de dentro gritando. Houve a maior confusão, só não foi pior porque o dono da casa tinha bebido muito vinho e o padre conseguiu fugir pela janela. Tudo se acalmou e foram dormir.

No outro dia, a mulher tratou bem o Pedro, serviu café com bolo e tapioca. O dono da casa fez uma proposta para comprar o surrão, insistiu e Pedro vendeu a ele. Mas pediu o cavalo para ir mais depressa comprar outro. Antes alertou ao homem que nos primeiros dias ele não conseguiria ouvir o que o surrão diria, para dar tempo sumir para longe dali.

### **PEDRO MALASARTES E A SOPA DE PEDRA**



Pedro estava cansado de tanto andar e chegou a uma casa pediu comida para uma velha que disse não ter nada para comer. Ele olhou e volta, viu um curral cheio de vacas, galinheiro cheio de galinhas, uma horta, um chiqueiro, pomar, milho e uma roça de mandioca.

Disse à mulher que ele só queria uma panela e o fogão emprestados. Ele faria uma sopa de pedras. Curiosa, ela atende o pedido pois queria aprender a fazer esta sopa tão econômica. Então ele começa a fazer a sopa, lava uma pedra, põe num caldeirão com água fervente, prova e diz que falta sal, ela lhe passa o sal. Aos poucos ia provando e dizia em cada vez que provava, estar faltando ingredientes como: legumes, paio, linguiça, carne,

verduras, cheiro verde e muitos temperos. Ela passou a ajudá-lo, cada vez mais curiosa, pensando em como ficaria aquela sopa e nem se dava conta de todos os ingredientes que ele havia colocado na sopa. Finalmente a sopa fica pronta. Ela diz que o cheiro está delicioso, busca dois pratos fundos e fica olhando para ver o que ele faria com a pedra. Ele serviu a sopa e deixou a pedra dentro da panela. A mulher pergunta então o que Pedro faria com a pedra, então responde que jogaria fora ou guardaria para enganar outro bobo. O fim deixa dúvida de como foi a reação da velha pão-dura, dizendo não saber se ela ficou brava e jogou a panela em cima dele com sopa quente e tudo ou se ela deu uma gargalhada e viu que tinha sido enganada, tomou a sopa e guardou a pedra. Cada uma escolhe o final que desejar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após apresentar a pesquisa, analisar os aspectos literários dos recontos, percebe-se a importância da literatura não só como fonte de conhecimento, mas também relevante no processo do autoconhecimento. Entendemos que a literatura infantil e juvenil, embora não exclusivamente, traduz para o mundo do leitor utilizando-se de temáticas, enredo, construção dos personagens, linguagem utilizada, projeto gráfico- editorial, função do narrador entre outros que expressam sentimentos e medos dos jovens contemporâneos. Faz o que nenhum outro livro é capaz, senão o literário.

A literatura de Ana Maria Machado apresenta-se efetivamente como um resgate de contos tradicionais, oriundos da oralidade, da experiência e da sabedoria popular.

Graças a estas tradicionais narrativas orais, muitas histórias hoje são contadas através dos recontos como estes que a autora nos presenteou. É claro que cada um reconta e aumenta um ponto, no caso da autora, aproxima-se do leitor com uma linguagem pautada pela oralização, distanciando-se do discurso regido pela norma culta para aproximar-se com a linguagem coloquial das pessoas comuns, principalmente das crianças e jovens leitores, narra a história como se estivesse sendo contada, de ser mais próxima do leitor/ouvinte e principalmente, a voz da narradora se faz ouvir no que tange às personagens. Como ela dá vida aos personagens nos recontos! Com sua linguagem simples nos faz perceber estes personagens com mais carisma, entendê-los com empatia, e ao mesmo tempo, aprendermos como agir na vida fora dos recontos.

De fato, a autora faz emergir a real função literária: humanizar.

Sabemos que a literatura como produção humana está ligada a vida social. Dessa maneira, a leitura literária é fundamental, pois como produto literário pode sofrer influências e modificações históricas. Podemos ir além e dizer que o ser humano é não apenas um ser que conta e ouve histórias, mas sobretudo é um ser que faz história no seu meio social. Consequentemente sua história fará parte da história do outro, e assim sucessivamente.

Partindo da pesquisa sobre os recontos e da tradição oral, percebemos que a cultura é transmitida por meio da oralidade em diferentes grupos sociais espalhados pelo planeta. Esta transmissão de conhecimento através da experiência e sabedoria se dá em sociedades grupais através das formas orais de comunicação. Desta maneira, a Literatura Popular tradicional – originada da oralidade- se aproximou da Literatura Infantil por ter uma

linguagem acessível, além de estar intimamente ligada à memória. Os contos populares transformam tanto o contador quanto o ouvinte no processo em que se compartilham ideias dando início a uma vida comum. Daí que, aprender significa transformar-se nas interações entre os processos de construção de si e da imagem que se dá ou se obtém do outro. As histórias propiciam o público infantil e juvenil interiorizar os vários elementos culturais de que se apropriam, criando a partir daí as noções da ética nos grupos a que fazem parte.

O conto popular então é tido como uma propriedade de muitos donos, está o que é conservado pela memória e modificado pela imaginação ativa. E na contação de histórias, há uma incorporação do narrador/ leitor que pressupõe a expressão oral, gestual e fisionômica, além de uma resposta sensorial, auditiva que promove a emoção. Por conseguinte, considera-se a arte de narrar do contador tradicional, num processo de recuperação do gênero conto, aqui redefinidos como reconto das histórias coletadas pela autora Ana Maria Machado.

## BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: editora 34, 2003.

AGUIAR E SILVA, Vítor **Manuel de. Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 1986.

ANTUNES, Benedito; PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves. (Orgs.). **Trança de Histórias**. A criação literária de Ana Maria Machado. São Paulo: Editora UNESP; Assis – SP: ANEP, 2004.

ARANTES, Priscila. **Arte e mídia no Brasil**: Perspectivas da estética digital. ARS São Paulo, 3 (6), 52-65; 2005.

ARISTÓTELES. **Ética à Nicômaco**. São Paulo: Martin Claret, 6ª Ed., 2002.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2015. – Coleção Estudos, v. 2

AVENTURAS, de Pedro Malasartes. **Amâncio Mazzaropi**. Taubaté: PAM, 1960.

AZEVEDO, Antonio Carlos do Amaral. **Dicionário de nomes, termos e conceitos históricos**. 3a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. **A pessoa que fala no romance**. In. Questões de Literatura e de estética. Teoria do Romance. Editora Hucitec Annablume, São Paulo, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARRETO, Lima. **A Nova Califórnia**, Universidade da Amazônia- NEAD – Núcleo De Educação A Distância, Belém – Pará. [www.nead.unama.br](http://www.nead.unama.br)[www.nead.unama.br](http://www.nead.unama.br)

BASTOS, D. (Org.) **Ana & Ruth**: vinte e cinco anos de literatura. Rio de Janeiro: Salamandra, 1995.

BENJAMIN, Walter. “O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas. In: **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: editora brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **A Literatura infantil e juvenil hoje**: múltiplos olhares, diversas leituras. 165 200-1994.

BETTELHEIM, Bruno. **A Psicanálise dos Contos de Fadas**. Tradução de Arlene

- Caetano, 16ª Edição, São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002.
- BRAGA, Teófilo. **Contos Tradicionais do Povo Português**. V.1, 6ª ed. ED. Dom Quixote. Lisboa, 2002.
- BRAZ, Júlio Emílio. **Causos de Pedro Malasartes**. 1ª edição, São Paulo: Cortez, 2011.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. 16ª ed.- Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANDIDO, Antonio. A Literatura e a Formação do Homem. **Ciência e Cultura**. São Paulo: vol. 24, n. 9, p. 803-809, 1972.
- CANDIDO, Antonio [1956]. A sociologia no Brasil. **Enciclopédia Delta-Larousse**, Rio de Janeiro, Delta S.A., pp. 2216-2232; 2ª ed. 1964, tomo IV, pp. 2107-2123.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. **O direito à literatura**. Vários escritos. 3. ed. revista e ampliada. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 235 - 263.
- CARARO, Ariane. Odilon Moraes vence o Troféu Monteiro Lobato de literatura- infantil. In: **Revista Crescer Globo**, 2018. Disponível em: <https://revistacrescer.globo.com/Diversao/Livros/noticia/2018/05/odilon-moraes-vence-o-trofeu-monteiro-lobato-de-literatura-infantil-2018.html>. Acesso em: 21 fFev.2020.
- CASCUDO, L da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S A, 1998.
- CASCUDO, L da Câmara. **Contos Tradicionais do Brasil**. São Paulo: Editora Global, 2003.
- CASCUDO, L da Câmara. **Literatura oral do Brasil**. 1ª edição digital. São Paulo: Editora Global, 2012.
- CEIA, Carlos. MÍMESIS ou MIMESE. In: **E-Dicionário de Termos Literários**, jun. 2010. Disponível em: <https://edtl.fctsh.unl.pt/encyclopedia/mimesis-mimese/>
- COELHO, Nelly Novaes. **Literatura Infantil: teoria, análise, didática**. São Paulo: Editora Moderna, 2015.
- CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto e Do conto breve e seus arredores. In **Valise de Cronópio**. Trad. Davi Arrigucci Jr. E João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil – relações e perspectivas**. 3ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, Niterói: EDUFF, 1986. v.6.

COUTINHO, Afrânio. **Que é literatura e como ensiná-la**. Notas de teoria literária. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 8 -15.

DAMATTA, Roberto. “Pedro Malasartes e os paradoxos da malandragem”. In: **Carnavais, malandros e heróis**. 6<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. (p. 249-301).

DAMATTA, Roberto. **O que faz do Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro-RJ: Ed. Rocco Ltda., 1986.

DICIONÁRIO HOUAISS da língua portuguesa. **Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda.** (Org.). 2. ed. Revisto e aumentado. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

GOMES, Lindolfo. **Contos Populares Brasileiros**. 3<sup>a</sup> ed. Ed. Melhoramentos. São Paulo, 1965.

GOTLIB, Nádya Battela. **Teoria do conto**. São Paulo: editora Ática, 2006.

GRUPO EDITORIAL GLOBAL. Disponível em: <https://globoeditora.com.br/autores/biografia/?id=830>>. Acesso em: 21 fev. 2020.

HUNT, Peter. **Crítica, Teoria e Literatura**. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

LAJOLO, Marisa. **Do Mundo da Leitura para a Leitura de Mundo**. 6<sup>a</sup> ed. São Paulo: Ática, 2005.

MACHADO, Ana Maria. **Bom de ouvido por Ana Maria Machado**. In: VERISSIMO, Luis Fernando. Comédias para se ler na escola. Edição especial para crianças (apresentação e seleção de Ana Maria Machado). Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MACHADO, Ana Maria. **Esta força Estranha**: trajetória de uma autora. 4.ed. Rio de Janeiro, 1996.

MACHADO, Ana Maria. **Histórias à Brasileira**. A Donzela guerreira e outras. V. 4. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2002.

MACHADO, Ana Maria. **Histórias à Brasileira**. A Moura torta e outras. V.1. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2002.

MACHADO, Ana Maria. **Histórias à Brasileira**. O Pavão misterioso e outras. V.3. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2008.

MACHADO, Ana Maria. **Histórias à Brasileira**. Pedro Malasartes e outras. V. 2. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2004.

MACHADO, Ana Maria. **Silenciosa Algazarra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MACHADO, Ana Maria. Texturas: sobre leitura e escritos. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MARIA, Luzia de. **O que é Conto**. São Paulo: Editora brasiliense - Coleção primeiros passos, 2004.

NIGRO, Cláudia Maria Ceneviva & SCHEEL, Márcio (Orgs). **Entre Palavras e Imagens**: Literatura, Cinema e Outras Artes. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. São José do Rio Preto, 2015.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Editora Ática S.A., 1995.  
PEDROSO, Consiglieri. **Contos Populares Portugueses**. São Paulo: ED. Landy, 2001.  
PLATÃO. **A República**. Belém: Editora da Universidade do Pará, 2000.

PROPP, Vladímir. **Comicidade do Riso**. Série Fundamentos 84. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: editora Ática, 1992.

ROMERO, Sílvio. **Contos populares do Brasil**. Coleção Acervo Brasileiro. Vol.3, 2ª ed. Jundiaí, São Paulo, Cadernos do Mundo Inteiro, 2018.

SANDRONI, Laura C e Machado, Luiz Raul (orgs). **A criança e o livro**: Guia prático de estímulo à leitura. São Paulo: Ática, 1986.

SIGNIFICADOS. Disponível em: <https://www.significados.com.br/>. Acesso em: 22 jun. 2020.

Sopa da Pedra – Receitas. In: **Almeirim, Câmara Municipal**, s.d.. Disponível em: <https://www.cm-almeirim.pt/conhecer-almeirim/gastronomia/item/202-sopa-de-pedra-receitas>. Acesso em: 10 dez. 2020.

VERISSIMO, Luis Fernando. **Comédias da Vida Privada**. Porto Alegre - RS: Editora L&PM, 1994.

VIEIRA, Isabel Maria de Carvalho. O papel dos contos de fadas na construção do imaginário infantil. In: **Revista criança** - do professor de educação infantil, v. 38, p. 10, 2005.

XAVIER, Ismail. **A Experiência do cinema**: antologia (organizador). Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilme, 1983.

ZILBERMAN, Regina; SILVA, Ezequiel Teodoro da. **Leitura perspectivas interdisciplinares**. São Paulo: Ática, 2005.