

**ADRIANA JORGE LOPES MACHADO RAMOS**

***A DITA-CUJA: UMA NARRATIVA DE TRADIÇÃO ORAL  
SOBRE A FILHA DO DIABO, REINTERPRETADA PARA A  
LITERATURA INFANTO-JUVENIL***

**PORTO ALEGRE  
2011**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA: ESTUDOS DA LITERATURA  
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA PORTUGUESA LUSO-AFRICANA  
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA**

***A DITA-CUJA: UMA NARRATIVA DE TRADIÇÃO ORAL  
SOBRE A FILHA DO DIABO, REINTERPRETADA PARA A  
LITERATURA INFANTO-JUVENIL***

**ADRIANA JORGE LOPES MACHADO RAMOS**

**ORIENTADORA: PROFA. DRA. REGINA ZILBERMAN**

Tese de Doutorado em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-Africanas, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE  
2011**

Dedico este trabalho aos meus pais.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha orientadora, professora Dra. Regina Zilberman, por sua generosidade, paciência e toda a sua confiança no trabalho, sem as quais não seria possível a conclusão desta pesquisa.

Agradeço à minha família e ao meu amigo Renan Santos. Agradeço ao colega Ernani Mügge pela amizade durante o curso. Agradeço à Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, instituição que me oportunizou a pesquisa desta tese.

Agradeço especialmente a todos os participantes dos cursos de contação de histórias que ministrei pelas cidades de Santa Catarina, narradores de histórias que resistem ao tempo. Em especial agradeço ao senhor Desidério e à sua família e a toda a equipe de profissionais do Sesc/SC.

Agradeço aos professores e profissionais da secretaria do Curso de Letras, em especial ao senhor Canísio. Agradeço à Dra. Jane Fraga Tutikian e ao Dr. Caio Riter, integrantes da banca de qualificação.

Agradeço aos professores Dra. Ana Tetamanzy e Dr. Antônio Sanseverino e a todos que fizeram parte indireta deste trabalho e me modificaram o olhar crítico durante esta pesquisa.

Mulher de bigode nem o diabo pode.  
(Dito popular)

## RESUMO

O objetivo geral desta tese consiste em transformar a narrativa inédita de tradição oral “A filha do diabo”, recolhida em Luzerna, no oeste de Santa Catarina, em um texto literário para o público leitor infanto-juvenil. Para alcançar tal objetivo, propõe-se descrever o relato de pesquisa e o diário de campo, bem como transcrever a narrativa inédita de tradição oral “A filha do diabo”, analisar a narrativa transcrita “A filha do diabo”, definir um conjunto de pressupostos aplicáveis ao processo de reinterpretação de uma narrativa de tradição oral para literatura infanto-juvenil e reinterpretar a narrativa analisada “A filha do diabo” para um texto literário destinado ao público infanto-juvenil que se intitulará *A Dita-Cuja*.

**Palavras-chave:** Narrativas de tradição oral. Reinterpretação. Literatura infanto-juvenil.

## **ABSTRACT**

This paper intends to change the brand new narrative of oral tradition “The Devil’s Daughter” (Luzerna, Western Santa Catarina) into a literary work for juveniles. In order to achieve this objective, it is proposed to describe the research report and the field diary as well as transcribing this narrative and analysing the transcribed version of it. Moreover, it is suggested to set a group of presuppositions, which are applicable to the process of reinterpretation of a narrative of oral tradition focusing it on juvenile literature, and reinterpret the analysed narrative “The Devil’s Daughter” by making it a literary text for juveniles named “The Un-referable”.

**Keywords: Narrative of oral tradition. Reinterpretation. Juvenile literature**

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	10
1 PANORAMA GERAL DAS NARRATIVAS DE TRADIÇÃO ORAL, CONTO FOLCLÓRICO E CONTO POPULAR ENQUANTO DESDOBRAMENTO DO CONTO MARAVILHOSO .....	19
1.1 Os mitos e ritos na narrativa de tradição oral.....	23
1.2 Narrar: um fenômeno coletivo.....	25
1.3 A memória e as narrativas de tradição oral.....	29
1.4 O sujeito coletivo.....	35
1.5 A literatura infantil que reconta as narrativas de tradição oral.....	40
2 TRANSCRIÇÃO E ANÁLISE DA NARRATIVA “A FILHA DO DIABO” .....	44
2.1 Transcrição da narrativa de tradição oral “A filha do diabo” recontada por Arvino Desidério .....	48
2.2 As variantes e invariantes do método Propp aplicadas à narrativa transcrita “A filha do diabo”.....	50
2.3 A análise de Cascudo e seu critério de classificação para a narrativa transcrita “A filha do diabo” .....	57
2.4 A narrativa transcrita “A filha do diabo” e a classificação de Aarne-Thompson para os contos de encantamento .....	67
2.5 A divisão dos contos populares segundo os critérios de classificação de Silvio Romero, Henriqueta Lisboa, Altimar Pimentel, João Simões Lopes Neto, Lindolfo Gomes, Alberto Figueiredo Pimentel e a divisão de contos populares da Amazônia recolhidos por João Barbosa Rodrigues .....	68
2.5.1 Classificação dos contos populares registrados por Silvio Romero e a análise do conto <i>A proteção do diabo</i> .....	69
2.5.2 Classificação dos contos populares registrados por Henriqueta Lisboa .....	72
2.5.3 Classificação dos contos populares registrados por João Barbosa Rodrigues .....	73
2.5.4 Classificação dos contos populares registrados por João Simões Lopes Neto .....	75



2.5.5	Classificação dos contos populares registrados por Altimar Pimentel .....	75
2.5.6	Classificação dos contos populares registrados por Lindolfo Gomes.....	78
2.5.7	Classificação dos contos populares registrados por Figueiredo Pimentel .....	81
3	A NARRATIVA TRANSCRITA “A FILHA DO DIABO” SEGUNDO A ANÁLISE DE NARRADOR, PERSONAGEM, FOCALIZADOR, TEMPO E ESPAÇO.....	83
3.1	O narrador e a focalização segundo Norman Friedman.....	83
3.2	O narrador onisciente intruso segundo Friedman na transcrição “A filha do diabo” e o narrador confiável por Wayne Boot.....	84
3.3	O narrador e o focalizador segundo Gerard Genette .....	90
3.4	O personagem na transcrição “A filha do diabo” .....	93
3.5	A superstição da saliva segundo os estudos de Câmara Cascudo .....	99
3.6	O tempo e o espaço do maravilhoso na transcrição “A filha do diabo” .....	104
4	REINTERPRETAÇÃO DE UMA NARRATIVA DE TRADIÇÃO ORAL.....	109
4.1	Pressupostos teóricos sobre a passagem de uma narrativa oral para a escrita .....	109
4.2	Considerações sobre processo de reinterpretação de narrativas de tradição oral.....	115
4.2.1	O processo de reinterpretação .....	116
4.2.2	Quadros de contos reinterpretados para literatura infantil com o tema do diabo logrado em Ricardo Azevedo, Tatiana Belinky, Angela Lago e Ernani Ssó.....	120
4.2.3	Quadros de contos reinterpretados para literatura infantil com o tema do diabo logrado e a relação do diabo com sua filha e o ineditismo da transcrição “A filha do diabo”.....	128
5	<i>A DITA-CUJA</i> : REINTERPRETAÇÃO .....	135
5.1	Pressupostos de reinterpretação.....	135
5.2	A história cifrada e a segunda história, segundo os conceitos de Ricardo Piglia .....	136
5.3	A história cifrada nos contos de Borges, Kafka e Hemingway e a transcrição de “A filha do diabo” .....	139
5.4	A intertextualidade segundo Kristeva e os possíveis intertextos identificados na transcrição de “A filha do diabo” .....	143
5.5	<i>A Dita-Cuja</i> .....	149
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	154

REFERÊNCIAS .....	158
ANEXO I - Diário de campo.....	174
ANEXO II - <i>Tibúrcio e o João Maria</i> .....	176
ANEXO III - <i>Tibúrcio e os índios</i> .....	179
ANEXO IV - <i>A cobra grande ou Serpentário</i> (versão do Rio Solimões).....	182

## INTRODUÇÃO

Justificar o meu interesse pelas narrativas de tradição oral é antes recordar os anos que passei ouvindo meu pai contar causos para a família. Mas, para entender o meu desejo de aprofundar a pesquisa do tema das narrativas de tradição oral em uma pesquisa acadêmica, faz-se necessário contextualizar minha experiência profissional pelo interior de Santa Catarina desde o ano de 2003.

Naquele ano, fui uma das ministrantes do curso de formação de histórias organizado pelo SESC – Serviço Social do Comércio de Santa Catarina. O curso consistia nos níveis básico, intermediário e avançado. Coube a mim tratar do nível básico nas cidades de Xanxerê, Rio do Sul, Brusque e Joaçaba. As turmas eram, em sua maioria, compostas por trinta participantes. Entre eles estavam professores, bibliotecários, advogados, enfermeiros, donas de casa, atores, técnicos de informática e aposentados.

Na função de ministrante, organizei o curso básico de contação de histórias para tratar do diálogo possível entre os temas Memória e Invenção. O tema memória dizia respeito aos contos populares de tradição oral e sem registro em livros ou suportes escritos, contos e causos contados ao redor da fogueira, da carne assada no fogo de chão, na roda do chimarrão e em casa, de pai para filho. O tema invenção referia-se à prática de recontar, reinterpretar e reescrever partes de uma história ou a história inteira a partir de recortes próprios.

Durante essas viagens pelo interior de Santa Catarina, quando permaneci cinco semanas em cada cidade, foi possível recolher um amplo e rico repertório de contos e causos populares, muitos deles sem qualquer registro escrito por se tratar de reinterpretações de outras narrativas, histórias contadas há muitas gerações, como tradição oral de cada família, histórias pertencentes ao imaginário da região e histórias recontadas e reinventadas durante a experiência do curso.

O repertório de histórias, recolhido nesse grupo de quatro cidades, totalizou sessenta causos e contos populares, dos quais 27 foram registrados por intermédio de audiovisuais, fitas de vídeo, fitas cassete e gravações digitalizadas e compilados em suporte escrito no volume 2 de minha dissertação de mestrado, intitulada “Entre o moinho de farinha e a mó- Debulhando histórias” e apresentada na Universidade Federal de Santa Catarina no ano de 2005 .

Os cursos pelo interior de Santa Catarina oportunizaram o contato com muitos contadores de histórias e seus repertórios de narrativas. No entanto, foi o senhor Arvino

Desidério, natural da cidade de Luzerna, oeste de Santa Catarina, que contou a narrativa de tradição oral “A filha do diabo”, que faz parte do imaginário da comunidade de Luzerna e da família do senhor Desidério há muitas gerações. Esta narrativa se destacou, entre todas as narrativas de diabo logrado ouvidas na ocasião da recolha, até a decisão de torná-la objeto de pesquisa dessa tese.

Muitas são as pesquisas acadêmicas com o tema do diabo. O tema do antagonismo entre Deus e o diabo está presente nas culturais orientais, persas e cristãs. O princípio do mal vem da Antiguidade, e Jean Pierre Bayard, em *Histórias das lendas*, explica que é Ariman<sup>1</sup> a grande serpente da noite. Bayard (1957, p. 39) comenta: “Na religião católica Deus criou seus anjos caídos, enquanto Ariman é o poder primordial, antítese da bondade”. Segundo o autor, a fim de combater a sensualidade, a igreja católica serviu-se da figura do Satanás e lhe atribuiu uma personalidade mais definida. Figuras como bruxas são também identificadas como derivação do diabo e, segundo o julgamento do poder vigente da igreja, sofreram os castigos e as punições da Inquisição.

Bayard (1957, p. 44) elucida: “As concepções demonológicas encontram-se entre os povos mais diversos como os árabes, babilônicos, assírios, bem como o pensamento hebraico, na religião persa, na doutrina cristã, na filosofia grega”. Ele ainda complementa o assunto, afirmando que desde a criação do mundo o diabo tenta corromper a alma humana. O diabo é a origem da maldição celeste e evoca o assassinato de Abel, provoca dilúvios e destruição de Sodoma ; é o diabo que tenta Jesus.

O diabo como antítese de Deus também aparece nas obras literárias e religiosas com outras nomeações como demônio e Satanás. Segundo Pimentel (1995, p. 12), “a palavra Satanás vem do latim *santans* e significa : o que arma ciladas, o inimigo. E satã, do baixo latim, *satan*, é originário do hebraico *santan*, o adversário, o acusador, o demônio”. O autor comenta que Satã, na tradição judaica mais primitiva, era o nome de um dos anjos de Jeová, advogado ou representante dos homens que, posteriormente, sob influência do mal, passou a significar o mau, o acusador, o tentador, o demônio. (PIMENTEL, 1995)

De acordo com Pimentel (1995, p. 12), existem outros registros de aparições da figura do diabo ou Satanás como figura maligna nos textos religiosos. O autor explica que, após a libertação do povo hebreu do cativeiro da Babilônia, surgiu nos textos bíblicos a palavra Satanás. Ele comenta: “ A sua origem está relacionada com o deus do vento norte, da Caldéia

---

<sup>1</sup> Ariman é a antítese de Ormus, o Deus do bem dos persas. Ariman seria o Deus do mal, o oposto de Ormus.

e Assíria, que quando soprava trazia asma e febres, e por isso era muito temido, chamado Stanu pelos assírios e Satanu pelos babilônios”.

Pimentel (1995, p. 13) apresenta uma ordem para as aparições da figura de Satanás nos textos da Bíblia:

A primeira citação do nome de Satanás na Bíblia está em Crônicas (2.1) com a acepção de inimigo, adversário de David, do povo hebreu. No Velho Testamento o termo Satanás aparece ainda em dois outros livros: Jó e Zacarias. Mas no Novo Testamento esse personagem assume proporção extraordinária, quase equivalente à própria divindade. A palavra Satanás aparece 52 vezes na Bíblia; diabo, 35; seguindo-se: Demônio, Belzebu, Maligno, Serpente, Dragão, tentador etc.

Consiglieri Pedroso, em *Contribuição para uma mitologia Portuguesa e outros escritos etnográficos*, observou que o personagem Satanás assume proporção quase extraordinária quanto à própria divindade. Pedroso (1988, p. 240) comenta: “A doutrina que os judeus trouxeram do exílio foi o elemento de transição entre a concepção de Agrononinignus (o diabo zoroastrino) e o demônio da teologia cristã”.

A origem da palavra demônio vem do grego *daimónion*, pelo latim *daemoniu*. Pimentel (1995, p. 13) esclarece que o demônio, na Antiguidade, era : “O gênio inspirador bom ou mau, que presidia o caráter ou destino de cada indivíduo, passou, nas religiões judaica e cristã, a ser o anjo mau que, tendo-se rebelado contra Deus, foi precipitado no inferno e procura a perdição da humanidade”.

A aparência física do diabo mostra diversos atributos deformados. O diabo pode ter a cabeça enorme, muitas cabeças, chifres, pés de cabra, nariz adunco, muitos braços, a forma de anãozinho preto cabeludo, a aparência de animal. O odor exalado pelo diabo varia, mas sempre apresenta um desagradável cheiro: Enxofre, ovo podre, carniça, etc.

Pimentel (1995, p. 13) cita algumas obras em que a aparência do diabo é retratada:

Com relação à aparência do diabo, já no Ramayana, poema indiano escrito há dois mil anos, está a descrição de Ravana, rei demônio que tinha dez horrendas cabeças e vinte braços, era mais preto que um monte de fuligem e estava apto a horrorizar o universo. As iluminuras da Idade Média e mesmo do Renascimento e as pinturas de Hieronymus Bosch e Pieter Bruegel, apresenta o Diabo consoante o pensamento do padre D’Ameno-com aspectos de Faunos, Silvanos e sátiros, ou seja, representações pagãs, mitológicas.

As lendas do diabo são datadas das mais remotas épocas, e os ensinamentos delas seguem a mesma ideia de moralidade. Assim sendo, um infeliz para atingir a realização de seu desejo vende sua alma para o diabo. A figura do diabo está descrita na literatura e nas

tradições orais de todo o mundo. Seja pela perspectiva do mal encarnado, pela tradição cristã do guardião do Inferno, pela simples ideia de um homem misterioso ou desconhecido, o diabo tem sido personagem de inúmeras narrativas de tradição oral em todas as culturas do mundo. A recorrência da aparição do diabo na ficção é sintomática do fascínio e aversão que a maldade pode causar nas pessoas, bem como uma espécie de advertência sobre as consequências dos atos nefastos para uma sociedade.

Em consonância com Pimentel, Ferraz (2009), em seu artigo *O diabo na literatura infantil*, cita a presença do diabo na Bíblia e complementa: “É a Serpente do Velho Testamento, Satanás do Novo Testamento, Lúcifer, Anjo caído e Estrela da Manhã do Apocalipse”. A autora ainda acrescenta uma lista literária que apresenta a figura do diabo e suas respectivas obras:

Na literatura aquilo que denominamos de antiteodicéia de Lúcifer, ou Odisséia Luciferina, ou ainda Satanicéia, foi contada e recontada pelos autores das mais diferentes épocas e das mais diversas literaturas: *A divina comédia*, escrita em 1321 por Dante Alighieri; *O paraíso perdido*, de John Milton, publicada em 1667 e acrescida de dois novos cantos em 1674; *O Fausto*, de Goethe, a versão mais conhecida do mito de Fausto, a qual imortaliza a figura de Mefistófeles e torna o pacto com o Diabo uma temática universal. Podemos mencionar também Charles Baudelaire (1821-1867) e suas *Litanias de Satanás*, além de obras de outros escritores como Shakespeare, Thomas Mann e Paul Valéry. E não nos esqueçamos de *O Arquinimigo Belfegor*, de Machiavel; *O diabo coxo*, de Luis Vélez de Guevara; *O recibo do diabo*, de Walter Scott; e *O diabo no campanário*, de Edgar Allan Poe.

O tema do diabo logrado foi trazido ao Brasil com os portugueses. A origem da figura do diabo contrapondo-se à figura de Deus é herança da tradição ocidental cristã e, portanto, a figura do diabo na Bíblia é absoluta como representação do mal. O conteúdo bíblico, a serviço da empreitada jesuítica no Brasil, serviu como instrumento de controle e castigo. Tanto Deus como o diabo são criações a partir de uma cultura estrangeira à dos indígenas. Durante o processo de colonização no Brasil, a interferência da cultura africana e indígena na figura do diabo cristão construiu uma figura demoníaca híbrida e complexa bem distinta do diabo que atormenta os homens no Antigo e Velho Testamento.

Collucio, Felix ; Collucio, Maria Isabel (1987), em *La presencia del diablo en la tradición oral de Iberoamérica*, enriquecem o estudo sobre a aparência do diabo nos textos religiosos, literários e no imaginário popular, esclarecendo que o demônio pode adotar também a imagem de um vegetal, um mineral ou mesmo um ar sibilino e gelado.

O autor ainda explica que o diabo chegou à América junto com a espada dos conquistadores. Maior (1975, p. 15), em *Território da Danação*, cita: “Deus e o diabo dos

brancos chegaram ao nordeste do Brasil com Pedro Álvares Cabral”. Logo na primeira missa realizada na terra recém-descoberta, o diabo já se manifestava “desviando a atenção dos membros da expedição portuguesa para a nudez acobreada das mulheres nativas”. O autor justifica o poder do diabo dos brancos ao chegar no Brasil: “ O diabo estava no apogeu de sua fama, respeitado e temido no mundo inteiro, personagem central de tudo quanto era lenda, estórias e credices armazenadas desde o começo do mundo”.

Em consonância com Mário Souto Maior, Pimentel (1995, p.17) “afirma que apesar de ter chegado ao Brasil com Cabral, o diabo só teve sua presença reconhecida no Nordeste com a visitação do Santo Ofício (1591-1595)”. O diabo advindo da tradição ocidental integrou se aos aspectos do mal e fragmentou o seu poder absoluto quando se aliou às figuras dos Juruparis, Caiporas, Anhangás, Anhunhanan, Mbaaíbas e integrou-se nas potencialidades dos exus. Aos poucos, a cultura brasileira tratou de profanar o diabo e ter com ele uma relação de intimidade. (BARBOSA, 1890, CASCUDO, 2002, PRANDI, 2001)

João Rodrigues Barbosa, em *Poranduba amazonense ou Kochiyama-uara*, explica que, para os índios, o mal tinha uma representação diferente do diabo representado na tradição cristã. Barbosa (1890, p. 75) comenta:

se tem querido que o Anhangá amazonense seja por isso o mesmo Jurupari, quando não é aquele mais do que um núncio da desgraça, uma alma perdida, penada, que não foi para o céu, que vagueia no espaço sem que para isso Jurupari concorresse ou dela se apossasse, ou então, é um duende que não é mau e antes protetor e conservador (no Pará); somente alguém comete mal quando se vai de encontro ao que ele quer, isto é, que se poupe, na caça, o animal que mama ou amamenta e o pássaro que choca ou cria. O Jurupari não tem encarnação alguma e o Anhangá tem. A encarnação deste quando aparece ao homem é sempre sob a forma de um veado, de cor vermelha, de chifres cobertos de pêlos, de olhar de fogo, de cruz na testa, conhecido por Suassu Anhangá, que não é mais do que Suassu Caatinga, do Sul, ou Cervus simplicornis, de Illerger, conhecido hoje por Catingueiro e que Azara denominou Guazu Birá.

Mindlin (2001), em uma de suas reinterpretações para as lendas indígenas, conta em *O primeiro homem e outros mitos dos índios brasileiros* que, no princípio do mundo, existiu uma fera de chifres chamada Anhunhanam. Mindlin (2001, p. 19) narra:

Havia uma fera doida, Anhunhanam, que não lhe cortassem o chifre. Anhunhanam era muito malvado. Casou e teve uma filha que, por sua vez, cresceu e casou. Um dia a moça pediu à fera que tomasse conta do neto pequenino, enquanto ia à roça. Quando voltou, encontrou o pai Anhunhanam, babando sangue, comendo o menino, roendo sua unha, seu dedo, sua piroca, deixando só carne viva.

Prandi, em *Mitologia dos orixás*, conta uma das versões para a existência de Exu e sua função no mundo. Exu, Legbá, Eleguá e Bará, muito distintos da representação e significado do diabo na tradição ocidental cristã, são potencialidades e mensageiros a serviço dos orixás. Prandi (2001, p. 45) narra:

Exu era o filho caçula de Iemanjá e Orunmilá, irmão de Ogum, Xangô e Oxóssi. Exu comia de tudo e sua fome era incontrolável. Comeu todos os animais da aldeia em que vivia. Comeu os de quatro pés e comeu os de pena. Comeu os cereais e as frutas, os inhames, as pimentas. Bebeu toda cerveja, toda a aguardente, todo o vinho. Ingeriu todo azeite-de-dendê e todos os obis. Quanto mais comia, mais fome Exu sentia. Primeiro comeu de que mais gostava, depois começou a devorar as árvores, os pastos e já ameaçava engolir o mar. Furioso, Orunmilá compreendeu que Exu não pararia e acabaria por comer até mesmo o céu. Doravante, para que Exu não provoque mais catástrofes, sempre que fizerem oferendas aos orixás, deverão em primeiro lugar servir comida a ele. Para haver paz e tranquilidade entre os homens, é preciso dar de comer a Exu em primeiro lugar.

E foi a combinação das representações do mal e do diabo, oriundas das culturas portuguesas, africanas e indígenas, que fizeram do Gampudo, do Sanguinorento, do Fedido, do Capeta Cabeludo, o diabo brasileiro narrado nos contos populares.<sup>2</sup>

A criatividade do povo em reinterpretar as escrituras bíblicas o fez inventar uma parentela do diabo e toda sorte de vicissitudes familiares para o maligno sofrer. O diabo, no contar do povo, possui mães dominadoras, esposas mandonas e filhas desobedientes que questionam a sua autoridade e infernizam mais ainda a vida do coisa-ruim no inferno. Toda esta representação cômica reforça a ideia de erro que leva ao riso e ao esvaziamento do poder do diabo na imaginação do povo.

Especificamente no cenário da literatura brasileira e da tradição das narrativas orais, contadas no Brasil, encontramos diversos exemplos de contos populares centrados na figura do diabo. As manifestações populares que envolvem a dança, a música e o encenar absorveram a figura do diabo e é possível citar a presença do coisa ruim no bumba-meu-boi de Pernambuco, no Pastoril alagoano, no presépio ou pastoril dramático nordestino, no teatro popular de fantoches da Paraíba, no romance da Nau catarineta dos núcleos da Barca na Paraíba. (PIMENTEL, 1995 ; MAIOR, 1975)

A literatura de cordel tradicionalmente faz uso das intertextualidades com as escrituras bíblicas e reinterpreta as figuras dos santos, de Deus, do diabo e dos profetas de forma humorada. Um exemplo dessa reinterpretação que profana o sagrado está em *Brosogó, Militão e o diabo*, de Patativa de Assaré. O autor conta uma peleja entre o homem e o diabo

---

<sup>2</sup> Em Macunaíma, Mario de Andrade trabalha magistralmente com esta fusão cultural.



na qual o personagem do diabo perde e é desqualificado. A seguir, trechos selecionados do cordel *Brosogó, Militão e o Diabo* que identifica a profanação do sagrado:

...No festejo oferecia  
 Vela para São João,  
 Santo Ambrósio, Santo Antônio  
 São Cosme e São Damião  
 Para ele qualquer santo  
 dava a mesma proteção...  
 ...Disse consigo: o Diabo  
 merece vela também!

É possível considerar que a ironia como tratamento literário para as narrativas bíblicas suspende as verdades e possibilita novas reinterpretações para o texto bíblico, subvertendo seu tom dogmático por um tom cômico e leve. O imaginário popular, no decorrer dos tempos, fabulou, à sua maneira, o poder do diabo. De boca em boca, o contador de história, entendido como um sujeito coletivo, profanou os escritos bíblicos, o poder de Deus e do diabo na vida dos homens. O diabo foi diminuído quando, nos contos populares, ficou preso em garrafas, foi enganado por mulheres e ridicularizado pela esperteza dos homens.

Pimentel (1995, p. 101) comenta que “a presença do diabo na arte popular é resultante do espírito mítico de nosso povo impregnado de credices medievais, herança dos colonizadores, que encontravam a propagação ainda frequente nos sermões apocalípticos dos frades italianos, organizadores de Santa Missões, que como Frei Damião cruzam o nordeste em vários sentidos”.

Segundo Maior (1975), muitos autores de literatura e cinema ficcionaram o tema do Diabo em suas obras. Entre eles estão: Francisco Pacífico do Amaral, Leal Barros, José de Moraes Rocha, Jorge de Lima Rosa, Aurélio Domingues, João Guimarães Rosa, Sylvio Rabelo, Glauber Rocha, José Lins do Rego, Ariano Suassuna, Jorge Amado, Gilberto Freyre, Nestor de Holanda, João Ubaldo Ribeiro, Herberto Sales, Hermilo Borba Filho e Raimundo Carrero.

Foram selecionadas para este estudo histórias que tratam do diabo logrado e seu fracasso, ao tentar enganar o ser humano. Estas narrativas recolhidas e registradas em suporte escrito e seus pesquisadores estão no corpo desta pesquisa e serão apresentadas e analisadas nos próximos capítulos.

Entretanto, é possível adiantar uma característica marcante na análise dessas narrativas pesquisadas no Brasil: a rara presença de uma figura feminina aparentada com o diabo. Exemplos de filhos, esposas, afilhados, vítimas e reféns e até mesmo de mães são encontrados

nessas narrativas, porém um descendente do diabo de sexo feminino, encarnando o aspecto da maldade do diabo e agindo sem escrúpulos com o próprio pai, é bastante incomum, tanto nos registros escritos como nas apresentações orais. (CASCUDO, 2003; PIMENTEL, 1995; ROMERO, 1985).

E é nesse contexto que se evidencia o ineditismo da narrativa de tradição oral “A filha do diabo” contada pelo senhor Arvino Desidério em relação aos outros contos reinterpretados sobre a filha do diabo. O ineditismo se manifesta no fato de a relação de pai e filha ser mediada pelo sentimento de vingança sem que qualquer das partes apresente um traço de bondade. A transcrição “A filha do diabo” trata da história da relação do diabo e sua filha, mais especificamente o episódio do diabo sendo desafiado pela teimosia e esperteza da filha, ao insistir em querer namorar contra a vontade de seu pai. Para atingir seus objetivos, a filha age de forma semelhante ao diabo, e isso leva ao final doloroso do pai. A questão do ineditismo na transcrição “A filha do diabo” contada pelo senhor Desidério será detalhadamente estudada nos próximos capítulos dessa tese.

Por conseguinte, o tema desta pesquisa de doutorado constitui-se em transcrever e analisar a narrativa inédita de tradição oral sobre o diabo e sua filha, intitulada “A filha do diabo”, classificando-a como um desdobramento do conto maravilhoso e, portanto, um conto popular como conhecemos hoje segundo os conceitos de Vladimir Propp, Câmara Cascudo, Walter Benjamin e outros estudiosos contemporâneos no assunto.

No intuito de buscar parâmetros de comparação, será realizado um levantamento das análises e classificações dos contos populares sob a ótica de autores que estudam também a narrativa da tradição oral, dialogando transversalmente com a teoria da criação literária e literatura contemporânea.

Ainda, pretende-se submeter a narrativa de tradição oral “A filha do diabo” a um processo de reinterpretação, resultando em uma nova versão destinada ao público consumidor de literatura infanto-juvenil intitulada *A Dita-Cuja*. Durante o processo de análise da transcrição, buscar-se-á identificar uma possível “carpintaria” do processo de reinterpretação de narrativas de tradição oral para a literatura infanto-juvenil, que envolve conservar os vestígios das ideias e marcas de oralidade do contador de histórias que contou a história, bem como as especificidades da trama e da construção dos personagens e dos implícitos e subentendidos já aparentes na trama original. Para tanto, foi registrada, em áudio, a contação de história, *in loco*, como tradicionalmente acontece nos fins de semana da família Desidério. Por ocasião de tal registro, a entrevista obedeceu ao critério de se limitar somente a escutar,

sem interferir no ato de narrar a história, com o intuito de preservar a atmosfera típica e a espontaneidade do momento também.

Também realizou-se a observação da dinâmica entre o narrador e seus ouvintes durante o processo de construção da narrativa contada. É importante salientar que este estudo não ambiciona fazer uma análise do diabo na literatura e nas culturas durante os tempo; por este motivo, as observações sobre a figura do diabo que extrapolem o objeto de pesquisa desta tese têm como intuito uma complementação teórica que dialogue com o tema “A filha do diabo”, e não o esgotamento do assunto.

Esta tese se divide em cinco capítulos:

O primeiro capítulo constituirá o embasamento teórico do trabalho, apresentando considerações sobre a narrativa popular, o conto folclórico e o conto popular enquanto desdobramento do conto maravilhoso, bem como os pressupostos teóricos que estudam a passagem de uma narrativa oral para um texto escrito.

O segundo capítulo analisará a transcrição da narrativa de tradição oral “A filha do diabo” segundo as seguintes linhas teóricas: o método estruturalista de Propp, a classificação esquemática por motivos de Cascudo e Aarne Thmpson; discutir-se-ão estas classificações que tendem ao enquadramento universal de motivos e mitos. Também será apresentado a classificação de Altimar Pimentel, Henriqueta Lisboa, João Barbosa Rodrigues e Silvio Romero. Em paralelo, outras teorias contemporâneas problematizarão a discussão, trazendo considerações sobre o valor do estudo que prioriza o contexto histórico e social do fenômeno do contar histórias, interligando o enunciador do conto e a sociedade que o engendra.

O terceiro capítulo abordará as tipologias de narradores e focalizadores segundo as classificações de Norman Friedman, Gerard Genette e Wayne Booth. Também tecerá considerações sobre a construção do personagem da filha do diabo e a análise do tempo e do espaço na transcrição “A filha do diabo”.

O quarto capítulo abordará o processo de reinterpretação das narrativas de tradição oral e discutirá um conjunto de obras reinterpretadas para literatura infantil e juvenil que apresentam a figura do demônio logrado disponíveis atualmente no mercado.

O quinto capítulo apresentará, a partir da narrativa de tradição oral “A filha do diabo”, os pressupostos teóricos que serviram como uma possível carpintaria de reinterpretação da transcrição “A filha do diabo” e uma nova versão para a mesma narrativa intitulada *A Dita-Cuja*.

É importante salientar que o diário de campo que antecedeu a escrita desta tese encontra-se nos anexos. Constitui-se em um material de suma importância para o entendimento das motivações que levaram à realização deste texto.

## **1 PANORAMA GERAL DAS NARRATIVAS DE TRADIÇÃO ORAL, CONTO FOLCLÓRICO E CONTO POPULAR ENQUANTO DESDOBRAMENTO DO CONTO MARAVILHOSO**

É reconhecido que toda escrita é filha de uma escrita anterior e, portanto, a criação literária de hoje é fruto dos constantes cruzamentos entre o passado e o presente. A importância da literatura popular autêntica e do estudo do folclore<sup>3</sup> de um povo já faz parte do interesse dos estudos literários atuais e de diversos campos de investigação acadêmica.

As fronteiras e as distâncias territoriais não foram e nem são obstáculos intransponíveis para a palavra. O poder da palavra nas narrativas arcaicas se fez incontestável, pois atravessou os tempos e consolidou o repertório extraordinário de contos populares conhecidos hoje. Consideram-se como narrativas simples e arcaicas: as fábulas, as alegorias, os apólogos, as parábolas, os mitos, as lendas, os contos de fadas, os contos maravilhosos, entre outros que surgiram anonimamente, circularam entre os povos da Antiguidade e transformaram-se com o tempo no que hoje conhecemos como contos populares. (COELHO, 2002; RAMOS, 2005)

Vladimir Propp (2002, p. 1) defendia a ideia de uma ciência folclórica para analisar as narrativas populares de tradição oral. O autor justificava: “Era comum atribuir-se ao folclore uma filosofia abstrata, ignorar sua dinâmica revolucionária... as teorias sucediam sem que nenhuma resistisse a um exame crítico um pouco mais sério”. Propp (2002, p. 14) investigou o vestígio dos ritos que estavam contidos nos mitos dentro das narrativas. Ele dizia que o rito “serve de explicação para o motivo correspondente do conto”.

Propp (2002, p. 9) considerava o rito parte fundamental para estudar a história não oficial e secreta dos homens. Ele explicou: “O conto pode deixar de ser um fato explicável em um estudo imediato para tornar-se um fato explicativo que pode servir de fonte para estudar o

---

<sup>3</sup> Refere-se a uma ciência das tradições de um povo. Segundo Cascudo (1999, p. 240), “é a cultura popular tornada normativa pela tradição”.

rito”. O rito é como um navio naufragado há muito tempo perdido no oceano e aguardando ser explorado.

Propp, diante de um acervo de aproximadamente 449 contos maravilhosos, empenhou-se em caracterizar os elementos que correspondiam à natureza do maravilhoso. O elemento classificador era a ação do personagem. As ações executadas pelos personagens tornaram-se funções que estruturam a narrativa. O método trabalhou com as invariantes e variantes para classificar os contos maravilhosos. Os protagonistas da narrativa deveriam passar durante a trama por uma situação de aspiração ou desígnio, viagem e desafios, receber auxílio e conquistar o seu objetivo para serem merecedores de um final feliz.

As invariantes narrativas também podem se multiplicar em infinitas variantes e, juntas, orientar a busca da gênese de um conto. Todavia, é importante compreender que, em se tratando do rastreamento da gênese de um conto, este método de análise e classificação pode levar uma vida inteira e atravessar gerações no seu preciosismo de detalhes e não chegar a comprovação científica alguma.

Pesquisas literárias recentes tratando do estudo das narrativas de tradição oral relativizam a necessidade da investigação da gênese da narrativa (LIMA, 2003). Os novos estudos estão voltados a compreender a relação do contador de histórias, a sua plateia e o meio em que vivem, opondo-se à busca de explicações para ritos e mitos diluídos nestas narrativas. Portanto, essa pesquisa dialogará com os estudos da teoria literária sobre as classificações mais conservadoras e mais recentes para as narrativas de tradição oral.

Propp (2002, p.14), preocupado com a busca obsessiva por uma origem fidedigna do rito nas narrativas orais e a perda do compromisso inicial com a investigação do conto, elucidou: “A causa inicial do rito ter-se obscurecido e diluído de tal forma ou de ter sido tão assimilado por outras narrativas, a ponto de sair da alçada do folclorista. O estudioso pode negar-se a continuar a pesquisa estudando o rito”.

A respeito dos parâmetros que analisam os motivos e assuntos de uma narrativa, Propp (2002) definiu: “Nos recusamos terminantemente a realizar um estudo por assunto. Para nós, o conto maravilhoso é uma totalidade em que todos os assuntos estão ligados e condicionados entre si. E justamente isso que torna impossível o estudo isolado de um motivo”.

A característica fundamental de uma narrativa de tradição oral é a impregnação de vestígios de organizações sociais que, hoje, estão obsoletas e desaparecidas. A pesquisa de Propp analisava os fenômenos do passado histórico a que pertencia o conto. No entanto, o passado histórico era pesquisado não como acontecimento, mas como fenômeno desse passado que motiva o conto. Em outras palavras, ele analisou como os personagens do conto

popular agiam diante dos fenômenos históricos da sua época e usava estas análises como parte de um todo que levava em consideração o histórico, o social e o mitológico.

A narrativa popular acontece em meio aos fenômenos históricos de suas épocas de origem e as que se sucedem por processo de assimilação. Os personagens da narrativa agem, em concordância ou não, com estes fenômenos históricos. Portanto, as ações dos personagens, diante dos fenômenos históricos, podem dar pistas do passado de uma história não oficial e até contradizê-la. Bezerra (*apud* Propp, 2002, p. 15), nas premissas de *As raízes históricas do conto maravilhoso*, salienta que:

Essa poética histórica das narrativas folclóricas permite ao pesquisador rastrear as contradições entre o novo e o velho no folclore como contradições entre instituições sociais mais antigas e mais tardias (...) e concluir que o folclore não é reflexo especular e imediato, mas produto de contradições entre épocas, modos de vida e cosmovisões diferentes.

Lévi-Strauss distintamente da análise de Propp, considerava que os contos eram oportunidades de pesquisar a vida social do homem e serviam também para instaurar a ordem humana pelo simbólico. No entanto, a vida social do homem deveria ser estudada por um simbólico que se apresentaria diferente em cada lugar e tempo. Esta diferença variável para cada local possuiria alegorias próprias e denunciaria a prática social da comunidade e do que ela teria de mais específico. (LÉVI- STRAUSS, 1975)

No Brasil, Cascudo (2003, p. 11) dedicou-se ao estudo do folclore e das narrativas consideradas folclóricas, afirmando que “nenhuma ciência como folclore possui maior espaço de pesquisa e de aproximação humana. Ciência da psicologia coletiva, cultura geral no homem, da tradição e do milênio na atualidade, do heroico no cotidiano, é uma verdadeira história normal do povo”.

Segundo Cascudo (2003, p. 13), o conto popular e/ou a narrativa folclórica, para ser considerado como tal, deve ter: antiguidade, anonimato, divulgação e persistência. Antiguidade, por conter uma carga de memória do povo e de seus valores culturais, sociais, religiosos e outros. Anonimato, por não ter um autor específico e pertencer ao domínio público. Universal, pois sua temática deve ser identificada por todos e seus assuntos partem de uma base histórica que serve para todos. Divulgação, pois, desta forma, o conto popular se difunde, ultrapassando barreiras geográficas e culturais. E persistência, o que, em outras palavras, podemos interpretar como sendo a duração dos contos populares pelos tempos.

Cascudo subdividia os contos populares por ele recolhidos e catalogados diferentemente do método de Propp. Os motivos para as classificações eram nomeados em:

contos de encantamento, contos de exemplos, contos de animais, facécias, contos religiosos, contos etiológicos, contos acumulativos, demônio logrado, contos de adivinhação, natureza denunciante, ciclo da morte e tradição.

Colomer (2003, p. 54), em *A formação do leitor literário*, destaca uma outra denominação: contos folclóricos primitivos. Segundo a explicação de Bortolussi (1985) em sua obra *Análisis teórico del cuento infantil*, esta denominação “tem a intenção de ser fiel à forma tal como foi ouvido”. Esta classificação parte do esforço de ser fiel em transmitir o que se ouviu do narrador sem interferências autorais. Por este princípio, ficariam excluídos do conjunto de contos folclóricos primitivos todos aqueles que sofreram a interferência assumida dos escritores que reinterpretaram as narrativas que ouviram. Os contos de Grimm, Perrault e Andersen pertenceriam ao grupo dos contos que possuem interferência mais evidente dos autores.

Outra denominação para o conto popular e folclórico aparece em *Types of the folktale*. O finlandês Antii Aarne desenvolveu um sistema de classificação dos contos de fadas, publicado em 1910, que identifica também os contos segundo unidades temáticas. Para desenvolver seu sistema, baseou-se em contos finlandeses e dinamarqueses coletados por Grundtvige e alemães na antologia dos Grimm. Stith Thompson encarregou-se da segunda edição do texto de Aarne em inglês, ampliando e completando o sistema de classificação, tornando-se coautor do trabalho.

A classificação Aarne-Thompson dos *folktales*<sup>4</sup> divide os contos em grupos e subgrupos. A divisão proposta por Aarne-Thompson que mais interessa a esta pesquisa abarca quatro grupos: contos de fadas ou de encantamento, contos de fadas legendários ou religiosos, contos de fadas novelísticos e contos de fadas sobre o gigante, o ogro ou o diabo logrado.

Contudo, apesar das várias denominações encontradas, é consenso que os contos populares são todas aquelas histórias que atravessaram terras e regiões pela boca de contadores de histórias, peregrinos, viajantes, povos nômades e emigrantes, foram absorvidas entre as tradições folclóricas e são hoje parte dos contos maravilhosos que tanto inspiraram Propp.

A narrativa folclórica, narrativa popular, narrativa de tradição oral são denominações para o mesmo grupo de narrativas de tradição oral, variando o uso da denominação de acordo com o teórico e o foco de sua pesquisa. O conto popular é um termo muito utilizado nos

---

<sup>4</sup> AARNE, Antii, THOMPSON, Stith, **Types of the folktale**. [s.l]: [s.e.], 1928.

estudos de Câmara Cascudo<sup>5</sup>, e suas coletâneas são exemplos classificatórios destas narrativas de tradição oral. O conto popular, como conhecido hoje e reinterpretado nas obras de literatura infanto-juvenil, muitas das vezes com o selo editorial classificatório de reconto e reinterpretação, é considerado desdobramento dos contos maravilhosos.

### 1.1 Os mitos e ritos na narrativa de tradição oral

Segundo Propp (2002), toda narrativa de tradição oral, mesmo que muito diluída, pertence a um conjunto de mitos. Todo mito carrega um ou vários ritos ocultos no seu interior. O estudo dos mitos continua fascinando a humanidade, e várias áreas de estudo já consideram o mito, por ele mesmo, uma narrativa. Autores de ficção escrevem sobre o assunto, e editoras brasileiras como Peirópolis, SM, Companhia das Letrinhas, Pallas e outras têm em seu catálogo selos específicos para os mitos de origem indígena, africana, gregos, etc.

Paz (1995, p. 28) diz que os mitos têm uma força impactante sobre a alma das pessoas desde a Antiguidade até os tempos atuais: “O mito nos leva à compreensão de uma ordem, de uma clareza de propósito e de uma harmonia de significado. Sua linguagem, irmã da linguagem onírica, brota de fontes supraconscientes e não fala à razão, mas a totalidade da experiência, à totalidade do ser. O mito está ligado a uma ação religiosa; o mito tem poder religante.”

Paz (1995, p.29) complementa: “Essa experiência interna de unidade que o mito procura transferir mediante uma linguagem analógica, que abre caminho através de vias intuitivas, é uma experiência real, é a experiência religiosa, ponto culminante de toda experiência cultural. Ela supõe a passagem da obscuridade, do perigo, do caos, para a luminosidade, a ordem, o cosmos”.

Para Thompson (*apud* TEBEROSKY E COLOMER, 2003, p. 149), o mito encontra-se na origem épica literária. Ele define:

---

<sup>5</sup> Segundo Cascudo (1999, p. 156) é o relato produzido pelo povo e transmitido por linguagem oral. É o conto folclórico, a estória, o causo que ele considera como conto popular.



O mito é um conceito usado em sentidos muito amplos e variados. Aqui, refere-se a um relato que acontece em um mundo anterior e de um estado diferente do atual, que concerne aos deuses e aos heróis, como definiu Platão, onde forças e personagens telúricos realizam grandes feitos relacionados a crenças religiosas. O mito encontra-se na origem da épica literária.

Os mitos têm uma linguagem simbólica e, a despeito do tempo longínquo em que foram criados, essas histórias têm o poder de evocar algo de valor atemporal e universal. Sobre o poder dos mitos e sua importância nos tempos modernos, Campbell (1990, p. 6) comenta: “Eles ensinam que você pode se voltar para dentro, e você começa a captar a mensagem dos símbolos. O mito o ajuda a colocar sua mente em contato com essa experiência de estar vivo”.

Os mitos estão sempre ligados à explicação dos fenômenos da natureza, à genealogia dos deuses, à criação do mundo e do homem. São os mitos em forma de narrativas primordiais que explicavam as situações e fenômenos da vida de maneira intuitiva, poética ou mágica; desta maneira, cada povo da Antiguidade construiu seus mitos ligados à gênese do mundo, dos seres vivos e do universo, com toda sua subjetividade poética. Seguindo esta linha de raciocínio, é possível conceber e considerar que o pensamento mágico, o pensamento criador de mitos, foi a primeira manifestação do pensamento religioso.

Um possível resquício de rito diluído na narrativa transcrita “A filha do diabo” é o da unha do diabo. O trecho da narrativa que apresenta o elemento da unha do diabo é o seguinte: E eles conseguiram escapar daquela barreira de espinhos né? Ficou de novo para trás e eles conseguiram escapar **da unha do diabo**<sup>6</sup> e eles conseguiram chegar no lugar que eles planejaram viver.”

A unha do diabo, não mencionada até então na narrativa, provavelmente faz parte de um rito esquecido e pertence a um mito já fragmentado pelos tempos em que esta história é contada<sup>7</sup>. O senhor Desidério, como contador e narrador, introduz o elemento unha abruptamente na narrativa e interliga o trecho do final da história repetindo o sujeito da ação: “**E eles conseguiram** escapar da unha do diabo **e eles conseguiram** chegar no lugar que eles planejaram viver”. A unha do diabo nesta narrativa parece uma metáfora para o poder de capturar do diabo. É com as unhas que o diabo pinça suas vítimas. Esta imagem e metáfora pode sugerir uma captura dolorosa e um resumo de tudo que caracteriza o fim da história. Ou seja, apesar das intenções cruéis do diabo e de seu poder (a unha do diabo), este é vencido pela filha.

---

<sup>6</sup> Grifo nosso.

No entanto, é possível citar algumas pesquisas gerais sobre o assunto. O elemento da unha e dos dentes foi registrado por Cascudo em seu livro *Locuções tradicionais no Brasil*. Cascudo (2004, p. 131) comenta que o termo ainda é usado na contemporaneidade e é expressivo porque independe de um aparato artificial externo ao corpo durante uma luta: “com unhas e dentes! tenazmente, com todas as forças, utilizando a plenitude da energia individual, decidido a não ceder o posto, não renunciar a pretensão”. Cascudo (2004, p. 131) relembra a passagem de Lucrécio no *De natura rerum*, para salientar a permanência da expressão durante os tempos. Ele cita: “*Arma antiqua, manus unguis, dentesque fuerunt*”.

Contudo não é objetivo desta pesquisa buscar a gênese da narrativa do conto “A filha do diabo” e seus ritos obscurecidos. Por isso, torna-se importante justificar que o método de Propp será abordado nesta tese para contribuir como exemplo de mais uma possível análise da narrativa “A filha do diabo” em diálogo com as outras análises teóricas.

Baseada nas análises de Propp e de outros teóricos contemporâneos da antropologia e literatura como Nei Clara de Lima, Walter Ong, Ecléa Bosi, essa pesquisa serviu-se do elemento “a unha do diabo” contido na transcrição da narrativa “A filha do diabo”, como um elemento importante para a cena que possibilita a reinterpretação e outras intertextualidades, segundo a teoria de Wolfgang Iser para os vazios interpretativos no texto literário.

A unha do diabo, mencionada e abandonada na narrativa transcrita do senhor Desidério, será assimilada como elemento narrativo na versão reinterpretada do conto intitulada *A Dita -Cuja*, encontrável no quinto capítulo desta tese.

## 1.2 Narrar: um fenômeno coletivo

São muitas as perspectivas para analisar as narrativas de tradição oral. O fenômeno coletivo de compartilhar uma história dentro de uma mesma comunidade é uma questão bastante pertinente nos estudos atuais. Finnegan (*apud* Rondelli 1993), ressalta que literatura oral popular é:

O conjunto de narrativas que, devido a seus aspectos de estilo e desempenho, são reconhecidas por um grupo como distintas das outras formas de comunicação cotidianas que pratica; que exigem, para sua realização, alguém que as formule

---

<sup>7</sup> A análise de um possível rito a que pertence a unha do diabo se encontra além dos propósitos desta tese, motivo pelo qual não será realizada.

oralmente para um público, devendo ambos, emissores e receptores, compartilhar de um mesmo grupo de referência; que dependem, para sua existência, de realizações repetidas, embora sejam recriadas em cada situação particular em que ocorrem.

Iser (2002), com sua teoria da estética e recepção bem elucidada na obra *O jogo do Texto/A literatura e o leitor*, apresenta os conceitos do jogo no texto literário. O que é referido tanto abarca os textos literários, como se aplica às narrativas orais ou outra forma de discurso narrativo de ficção. O autor joga com o leitor, e o campo deste jogo é o texto. Em outras palavras, nas narrativas de tradição oral, o contador de histórias joga com seus ouvintes, e a performance da contação de histórias é o campo do jogo. Feito o pacto de iludir e ser iludido pela ficção, o contador de histórias e seus ouvintes iniciam o jogo. O texto contado ou a história contada é repetida, e a cada repetição, novos significados lhe são atribuídos, graças às interpretações de seus ouvintes.

O texto, ou a narrativa, é composto por um mundo desconhecido que solicita ser interpretado pelo leitor ou o ouvinte. Iser (2002) afirma que esta dupla operação de imaginar e interpretar faz com que o leitor se empenhe na tarefa de visualizar as muitas formas deste mundo identificável. Desta forma, de tanto contar e repetir as narrativas, estas sofrem alterações interpretativas. A cada repetição, pela participação imaginativa de seus ouvintes e leitores juntamente com o contador de histórias, a história contada é ressignificada.

A ressignificação da história contada só é possível nos implícitos e subtextos que estão submersos no corpo da narrativa ou do texto. É como comenta Koch (2003, p17), em *Desvendando os segredos do texto*: “O sentido do texto é construído na interação texto-sujeitos e não algo que preexiste a essa interação”.

O contador de histórias conta e repete, o ouvinte ouve, interpreta e repete novas interpretações, e a narrativa sofre alterações a cada repetição. Pode-se dizer que nunca uma narrativa da Branca de Neve é igual a outra narrativa da Branca de Neve. No sentido aristotélico, a mimese não pode restringir-se a imitar e representar o real, pois o real é elucidado e sofre complementações interpretativas.

Segundo Iser (2002, p. 105), “desde o advento do mundo moderno, há uma tendência clara em privilegiar o aspecto performático da relação texto-autor-leitor pelo qual o pré-datado não é mais visto como um objeto de representação, mas sim como material a partir do qual algo novo é modelado”. Esta tendência a modelar o novo, a partir dos vazios interpretativos e do jogo do texto, é aplicável também às narrativas de tradição oral. A história sofre as novas modelações interpretativas a partir da relação entre o contador de histórias e seus ouvintes no ato da performance.

Portanto, podemos considerar que a literatura popular autêntica é aquela literatura advinda da tradição oral de um povo, registrada na memória do povo e expandida pelo contar e recontar de diversas pessoas que compartilham de valores semelhantes. O conto sofre o fenômeno de difusão e se recria, guardando, ainda, no seu interior, as marcas das ideias e palavras inaugurais dos primeiros narradores em um processo de novas modelações interpretativas. (BOSI, 1994; WERNER, 1999; ISER, 2002; TATAR, 2004)

O método de análise de Propp deu lugar às perspectivas teóricas que estudam o fenômeno narrar como fenômeno coletivo e social. Os estudos antropológicos e literários pós-modernos concentram-se nas narrativas de tradição oral por perspectivas teóricas que levam em consideração a enunciação do narrador. Este oscilar de teorias muitas vezes contrastantes em suas teses, ora privilegiando tal linha de raciocínio e ora outra linha muito distinta, faz parte da história de qualquer ciência durante os tempos. Barthes (1977, p. 28) elucida esta problemática, dizendo que “são valores que sobem e descem numa Bolsa... A fragilidade das ciências ditas humanas decorre talvez disto: são ciências da imprevisão”.

Tomando emprestado o termo de Barthes, talvez no campo das ciências da imprevisão seja mais pertinente a discussão que acolha várias perspectivas, distintas e similares, que em comum tenham o desejo de investigar o poder da palavra nas narrativas de tradição oral, suspendendo-as de todas as verdades estabelecidas como definitivas.

Barthes (1977, p. 39) defendeu o uso da semiologia como ferramenta curiosa para apoiar outras áreas de conhecimento e pesquisas. Para ele, interessa uma semiologia negativa que se desdobra depois da morte e joga os signos com um logro consciente. Os objetos de predileção desta semiologia são os textos imaginários: “as narrativas, as imagens, os retratos, as expressões, os idioletos, as paixões, as estruturas que jogam ao mesmo tempo com uma aparência de verossimilhança e com uma incerteza de verdade”. Esta proposta semiológica de análise só é possível, segundo Barthes, devido às mutações recentes que a cultura vem sofrendo.

Ao mesmo tempo em que os estudos das narrativas de tradição oral convergem para uma visão analítica do sujeito social e o lugar enunciativo dentro e fora da história, é possível verificar, por outro lado, um movimento investigativo de permanência das análises classificatórias mais conservadoras.

Lima (2003), em *Narrativas orais: Uma poética da vida social*, problematiza a questão das recolhas e análises de narrativas de tradição oral. A pesquisa da autora envolve narrativas orais de Goiás e comenta as análises feitas por parte dos outros campos de saberes para este tipo de pesquisa. Ela explica que a ciência se preocupa mais em agrupar estas

narrativas por motivos e definições estruturais do que considerar o fenômeno coletivo e suas implicações.

Lima (2003, p. 16) ainda ressalta que o folclore estuda e ocupa-se mais com as identificações de suas características morfológicas e estilísticas, origens nacionais e étnicas. Não se ocupa com o potencial simbólico do que significam para as sociedades que as formulam. Ela defende que a tradição oral relata acontecimentos e formula moralidades. As narrativas orais também produzem uma poética da vida social, a qual “se origina e se sustenta na própria coletividade, num incessante movimento de interpretação das experiências coletivas por meio de alegorias e metáforas”.

Segundo Lima (2003), é o discurso do encantamento e sua justaposição retórica que se afasta da bipolaridade excludente de um real e de um imaginário, e condensa simultaneamente o histórico e mítico do sociológico e do alegórico. Para a autora, esta perspectiva de fusão entre o imaginário e o real dialoga com o universo da ficção e do contar histórias.

Barthes (1977, p. 22), na *Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do colégio da França*, já se referia à luta entre o real e o irreal na literatura, o objeto de desejo utópico da literatura:

A literatura é categoricamente realista na medida em que sempre tem o real como objeto de desejo; e direi agora, sem me contradizer, porque emprego a palavra em sua acepção familiar, que ela é também obstinadamente: irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível (...) é a função utópica.

No entanto, o termo literatura oral também atribuído a estas narrativas que carregam as características da oralidade e da escrita, do real e irreal, é polêmico e muito discutido, por partir da base de que a designação “literatura oral” tem a oralidade compreendida com as referências da literatura, e por isso submetida aos métodos e ideologias da área de conhecimento literário. Esta designação não confere valor ao enunciador que muitas vezes não é letrado e possui outro conjunto de códigos, alegorias e símbolos próprios da oralidade.

A narrativa de tradição oral carrega também conteúdos ideológicos, e Lima (2003) contribui para a discussão sobre o aspecto sociológico nas narrativas de tradição oral. Ela comenta:

São mais sociologia do que alegoria da sociedade As narrativas significam reflexões da vida social, mas também constituem uma intrincada e singular trama em que o social se torna literalmente uma reunião de textos que contam lobisomens... () As pessoas extraem para si próprias sentidos destas histórias que contam e formam valores e moralidades que fazem mover suas atividades práticas, visto que são formas de conhecimento das suas histórias e do mundo. O discurso do encantamento

funde a história local numa multidão de símbolos (alegorias e metáforas) que oferecem ao investigador os sinais para realizar o exercício interpretativo.

As questões levantadas por Lima resultam de uma reflexão realizada na prática de seu trabalho e nos problemas enfrentados durante a sua pesquisa em Goiás. Essa circunstância não só fomentam à discussão do que é uma narrativa de tradição oral, sua função social e importância para Literatura e outras áreas de conhecimento, como também influenciou algumas escolhas teóricas realizadas nesta pesquisa. Entre elas estão alguns pressupostos teóricos que influenciaram a reinterpretação do conto *A Dita-Cuja*. Estas influências teóricas estarão no terceiro capítulo desta tese que analisará a transcrição “A filha do diabo.”

### **1.3 A memória e as narrativas de tradição oral**

Outra abordagem para a análise das narrativas de tradição oral é a função da memória no processo de contar uma história. Bakhtin (1981) refere-se às narrativas de tradição oral, salientando sua relação com a memória. Ele define: “são como um depósito do imaginário das tradições e de uma visão de mundo. São contos diluídos, recriados e enraizados em narrativas míticas que permanecem ao longo de séculos e através da transmissão oral”.

Gagnebin (*apud* BENJAMIN, 1994, p. 13), no prefácio da obra *Magia e Técnica Arte e Política* aponta a função da memória para a narrativa e destaca: “Cada história é um ensejo de uma nova história, que desencadeia uma outra, que traz uma quarta etc... essa dinâmica ilimitada da memória é a da constituição do relato, com cada texto chamando e suscitando outros textos”

No processo de narrar alguma coisa, o sujeito sempre dispõe da memória. E é a memória, fenômeno mental e função cognitiva do homem, que o contador de histórias solicita no ato de contar uma história. É da competência da memória registrar e repetir o conteúdo narrativo, guardando e gerando novas experiências e aprendizado. O contador de histórias geralmente obedece intuitivamente ou até conscientemente às etapas que os heróis atravessam nos contos maravilhosos.

Bournef e Ouellet (1976, p. 115) comentam as formas tradicionais de começar uma história e referem-se à memória: “A narrativa é contar as suas memórias.” Eles explicam: “ Nas obras de ficção que tomam a forma de memórias, o personagem tenta reunir e dar um

sentido a toda uma parte da sua vida, esforçando-se por destacar as suas linhas de força; ela conhece antecipadamente o ponto de partida e o ponto de chegada do itinerário”.

No ato de contar um caso, o contador de histórias, concomitantemente ao lembrar o acontecido, também inventa novas possibilidades para a mesma trama. Ele cria no ato de contar a história aquilo que ele diz que assim se passou. Trata-se de uma experiência subjetiva de cruzar o tempo real com o tempo da ficção. É comum escutarmos começos de narrativas como este: Tudo sempre se passou assim... E somente os viventes que lá estavam sabem disso... Eu tinha uns quatorze anos quando tudo aconteceu e lembro que...<sup>8</sup>

Tratando da memória e da invenção no universo ficcional, tentar esmiuçar na narrativa de tradição oral o que é do universo da memória e o que é do universo da invenção é tarefa estéril e impossível. Llosa (2004, p. 25), em *A verdade das mentiras*, afirma:

As coisas não são como as vemos, mas como as recordamos. Recordações e invenções se misturam na literatura de criação, de maneira frequentemente inextrincável para o próprio autor, que sabe, mesmo que pretenda o contrário, que a recuperação do tempo perdido que a literatura pode realizar é sempre um simulacro, uma ficção, em que o recordado se dissolve no sonho e vice-versa.

Partindo do pressuposto de que não há fronteiras que separem a memória e a invenção, o acontecido e o imaginado, é que se pode traçar um paralelo com a narrativa “A filha do diabo” contada pelo senhor Desidério. Durante a contação desta história, a imprecisão na narrativa referente à data que ouviu esta história pela primeira vez, e outras situações fantásticas representadas por visões, conversas com Nossa Senhora e premonições, atribuídas ao poder de seu avô, misturam-se à trama da filha do diabo.<sup>9</sup>

Ao ouvir tais narrativas juntamente com a narrativa “A filha do diabo”, não se tratou de legitimar ou desautorizar a fala do senhor Desidério sobre seu avô Tiburcio, sobre os índios, o monge João Maria e a filha do diabo. Ao contrário, o que interessa a esta pesquisa é o que Lévi-Strauss (1975, p.57) tão bem correlacionou quando abordou a importância dos contos como representação da vida social do homem: “Os contos eram oportunidades de pesquisar a vida social do homem e serviam também para instaurar a ordem humana pelo simbólico”. O teórico esclarece que a vida social do homem deveria ser estudada pelos elementos simbólicos presentes na cultura e no imaginário dos homens. E que este simbólico apresentar-se-ia diferente em cada lugar e tempo. Esta diferença variável para cada local

---

<sup>8</sup> Em rodas de contação de histórias, é comum que o narrador afirme sua presença física no local e no tempo da narrativa como recurso para legitimar sua história.

<sup>9</sup> Outras histórias contadas pelo senhor Desidério estão em anexo e foram gravadas em DVD.

possuiria alegorias próprias e denunciaria a prática social da comunidade e do que ela teria de mais específico.

Portanto, o que interessa a esta análise é destacar a figura da filha do diabo como símbolo de valentia no imaginário do senhor Desidério. O avô Tibúrcio é adjetivado pelo senhor Deisdério de corajoso e sabedor de magias. A filha do diabo e os seus outros personagens também possuem talentos e poderes sobrenaturais.

Neste contexto, é possível afirmar que a memória se confunde com a invenção, e a invenção é, em parte, memória. O que se torna relevante nesta discussão é o jogo proposto pela ficção que está sendo contada – o mesmo jogo, que mais tarde, servirá para a leitura desta história quando ela for escrita.

Este jogo literário acontece quando consegue esconder e revelar os significados implícitos de um texto de ficção e produzir a tensão literária que faz pulsar o texto para o leitor. O implícito do texto está contido nas lacunas para outras representações dentro e fora da mente do sujeito e nas reinterpretações e intertextualidades com a vida, com outros textos, outras vivências, outras histórias similares e distintas e conhecimentos que o ouvinte da história ou o leitor da história fará sozinho mais tarde.

O mesmo jogo literário é reconhecido no processo de contar uma história. Neste caso, a dinâmica de esconder e revelar os implícitos será notada na oralidade do contador de histórias, na sua performance e na relação com os outros que ouvem a história.

Iser (1979) complementa quando diz sobre a relação do jogo encenado e o leitor: “O jogo encenado não se desdobra como um espetáculo que o leitor meramente observa, mas é tanto um evento em processo como um acontecimento para o leitor, provocando seu envolvimento direto nos procedimentos e na encenação”. O ouvinte é ativo e coautor com o contador de histórias.

Tzvetan Todorov, em *As estruturas narrativas* (1979, p.108), complementa: “A narrativa primitiva não existe. Não há narrativa natural; toda narrativa é uma escolha e uma construção; é um discurso e não uma série de acontecimentos”. Este discurso também não será absoluto e conservado como o de origem, ele será modelado, reinterpretado e recriado na relação entre o contador de histórias e seus ouvintes, performance e pós-performance, tempo real e tempo subjetivo das reinterpretações de um texto experienciado pelo sujeito.

Tanto na narrativa de tradição oral como no texto escrito de ficção, os implícitos e subentendidos devem estar presentes, o que tornará a obra aberta e incompleta, esperando fazer-se sentido a partir da bagagem de experiências do leitor e /ou do público.



Iser (1979 *apud* Jauss), elucida a estética da recepção, explicando que os vazios deixados pelo autor na obra têm como finalidade serem preenchidos pelo leitor. Segundo Iser (1979, p. 106), “as estruturas centrais de indeterminação no texto são seus vazios e suas negações. Eles são as condições para a comunicação, pois acionam a interação entre texto e leitor e até certo nível a regulam”.

A ideia dos vazios de Iser nos textos literários pode servir também para as narrativas de tradição oral. O ouvinte de uma história faz o mesmo papel de um leitor, se esta história estivesse escrita. Ambos reinterpretem a narrativa ouvida ou lida. Sendo assim, são distintos apenas com relação à natureza dos tempos de fruição de cada experiência.

Na oralidade, o tempo de fruição e reinterpretação é curto e imediato, interligado à performance do contador de histórias. Já na escrita, em consequência da característica do registro escrito, o leitor pode alongar o seu tempo de reinterpretação e voltar trechos e páginas da história, articulando experiências de vida e outras leituras. Porém, em ambos os casos, na oralidade e na escrita, as reinterpretações ecoam após a leitura e a performance, no que Iser definia como um processo constante de modelação interpretativa do texto ou narrativa contada.

Portanto, uma experiência sem memória produziria um resultado árido e impossível do ponto de vista humano e social. O sujeito que não articula sua memória e suas representações subjetivas do mundo externo e interno teria pouca capacidade de abstração e interpretação na vida.

No princípio dos estudos da psicanálise, Freud e Breuer pesquisavam o fenômeno psicológico da memória e o narrar experiências como busca da lembrança traumática. A memória era estudada por estes pesquisadores como um sistema organizador das experiências e condutas humanas nas relações sociais, interpessoais e psíquicas. A memória era considerada um elo depositório entre um marco do passado, um presente formador e a representação de um futuro por vir.

Em seu artigo *Análise e crítica literária – contos populares, memória e psicanálise*, Moura (2009) afirma que a memória se relaciona com a causalidade, o registro, retranscrição, filogenética, temporalidade, sentido, transferência e desejo.

É possível aproximar as questões do universo da psicanálise tratadas anteriormente com o tema desta pesquisa, se considerarmos que causalidade é aqui referida por Moura (2009) no que tange ao que causou o trauma no sujeito, a questão do registro no que diz respeito ao acontecimento ou experiência vivida e guardada no corpo social e humano e a

temporalidade como existência de um tempo linear considerado real e também subjetivo, imaginário, inconsciente e ficcional.

O sujeito transfere para o externo as experiências guardadas na memória e projeta seus desejos em que tudo que o rodeia, ouve e lê. A ficção contada é o palco de projeções da memória, e, ao mesmo tempo, a memória do sujeito é o palco de novas projeções que a ficção propõe.

Freud aprofundou-se mais sobre o assunto da memória, pesquisou o que intitulou de fantasmas originários e teorizou sobre estes temores e a memória filogenética. Os mitos contidos nas narrativas de tradição oral e populares causavam no sujeito ligações nos vários tempos de sua existência humana.

Stanislasvki (2008), em *A preparação do ator*, explica a partir de seu método de interpretação para atores um sistema de exercícios que solicita a memória afetiva ou memória emocional. A memória afetiva ou emocional é aquela que guarda as experiências e quando solicitada, acessa as sensações e sentimentos do sujeito. É a lembrança da sensação guardada na memória e por ela revivida de que os atores tomam posse quando necessário segundo este método.

Stanislasvki (2008, p. 207) exemplifica que “do mesmo modo que a memória visual pode construir uma imagem interior de alguma coisa, pessoa ou lugar esquecido, assim a sua memória emotiva pode evocar sentimentos que você já experimentou”.

Marilena Chauí, na introdução de *Memória e sociedade : lembranças de velhos*, destaca as reflexões de Eclea Bosi, anotando: “Lembrar é individual tanto quanto social: o grupo transmite, retém e reforça as lembranças, mas o recordador ao trabalhá-las, vai paulatinamente individualizando a memória comunitária e, no que lembra e no como lembra, faz com o que fique o que signifique.”

Enquanto o sujeito viver, o conteúdo narrativo ficará ecoando no seu interior e virá à tona nas suas interpretações durante a vida. Benjamim (1985, p. 210) explica que a memória é o centro da narrativa e a mais rica das faculdades, e afirma: “A memória é a mais épica de todas as faculdades. Somente uma memória abrangente permite à poesia épica apropriar-se do curso das coisas, por um lado, e resignar-se, por outro lado, com o desaparecimento dessas coisas, com o poder da morte.” Entretanto, após a morte do contador de histórias, o poder da palavra contada pode permanecer viva na memória de seus ouvintes. A retórica do contador de histórias finda, mas a palavra contada e registrada na memória de seus ouvintes é reinterpretada por outro contador de histórias.

A noção de permanência da narrativa contada é evidenciada quando morre um contador de histórias. Um exemplo significativo da força de uma narrativa aconteceu em Florianópolis. Após a morte do senhor Euclides, contador de histórias e encantador de cobras e seres peçonhentos, o povo da ilha ficou órfão de suas histórias. Passado um tempo, a necessidade de ouvir as mesmas histórias fez com que outros contadores reinterpretassem as narrativas do senhor Euclides para manter viva sua palavra e sua memória. No entanto, ninguém conseguiu imitar a sua reza para afastar as mordidas de cobra. Até hoje conta-se que andar no mato está mais perigoso.

A performance do senhor Euclides é coisa única e de cada contador de histórias. O paradoxo de efemeridade e perpetuação de uma história narrada se dá na possibilidade da memória registrar e poder repetir em parte e na impossibilidade do sujeito imitar com precisão o lugar do outro. O sujeito, quando imita o outro, imita um terceiro constituído dele e do outro.

Segundo Élie Bajard, a necessidade de ficção na vida de um indivíduo é antiga. O *Homo sapiens* é um primata que conta histórias. O homem é marcado por histórias, e isso estabelece a fronteira com os outros primatas (BAJARD *apud* PATRINI, 2005, p. 13).

O exercício de ficcionalizar exercita a mente com novas habilidades. Para Diana Lichtenstein Corso e Mário Corso, em *Fadas no divã* (2006, p. 303), as histórias preparam o homem para a realidade. O ato de ouvir ou ler histórias por um processo de projeção e identificação de metáforas e imaginação ensaia situações e estimula a mente do indivíduo:

Histórias não garantem a felicidade nem o sucesso na vida mas ajudam. Elas são como exemplos e metáforas que ilustram diferentes modos de pensar e ver a realidade e, quanto mais variada e extraordinária for a situação que elas contam mais se ampliará a gama de abordagens possíveis para os problemas que nos afligem.

O alto grau tecnológico alcançado pelos cinemas 3D e jogos eletrônicos simulando desafios da vida real, de certa forma, substituíram a performance do contador de histórias que seduzia plateias à beira do fogo. No entanto, ainda assim, essas mesmas crianças da geração dos avanços das mídias eletrônicas ficam fascinadas com uma contação de história. A prova disso são os inúmeros títulos lançados no mercado editorial inspirados em contos populares, sessões de contação de histórias em cafés, escolas, bibliotecas, CDS e DVDS especializados no assunto, projetos de teatro que baseiam seu texto em livros de narrativas de tradição oral. A mesma criança que vive o ritmo frenético da vida moderna ainda se fascina com a voz do

narrador quando começa uma história com algo do tipo “Havia, em um reino, um rei que tinha um filho. Um dia, o rei estava doente e disse ao filho...”.

#### 1.4 O sujeito coletivo

Em decorrência de estudos que articulam literatura e psicanálise, torna-se possível abordar a definição de sujeito citada no corpo desta tese. Este conceito de sujeito é também relativo e paradoxal. O lugar deste sujeito a que nos referimos não é uno ou individual. Tampouco um núcleo de onde emergem as intenções isoladamente e independentes. O conceito de sujeito referido é transversal. Sujeito composto do outro. Lugar invadido pelo outro. O sujeito é formado e trançado como uma rede por tantos outros sujeitos que interferem nele.

Rickes (2007), em *Entre a sujeição e o domínio, vibra a posição sujeito: reverberações éticas de uma concepção do sujeito como lugar enunciativo*, comenta o lugar do sujeito como rompimento ôntico:

Não se trata, para Lacan, de uma tomada dicotômica do lugar do sujeito, não se trata de pensá-lo desde a passividade ou desde a atividade, trata-se, sim, de concebê-lo como um lugar que conjuga, de forma paradoxal, estas duas dimensões da relação ao outro. Conjuga-se em um só ato.

Lacan (1987), em *O eu na teoria de Freud*, trata do sujeito nas sociedades modernas como um sujeito conjugado de domínio e assujeitamento, passividade e atividade. O sujeito na sociedade urbana é perturbado pela dúvida de qual seu lugar no mundo, e este não pertencimento lhe atribui um status de provisoriedade.

No entanto, a inadequação e provisoriedade e não lugar, a falta de pertencimento tem feito um movimento de retorno e de escuta destas narrativas de tradição oral. São muitos os eventos, grupos, livros e filmes que demonstram o gosto por ouvir estas narrativas.

Kelh (2002, p. 53), em *Sobre ética e psicanálise*, comenta a função das narrativas de tradição oral para este típico sujeito da sociedade moderna: “Os antepassados detêm um saber a ser transmitido de geração a geração, garantindo a perpetuação do sentido da existência individual ao longo dos tempos”. E complementa: “Se o desamparo do sujeito moderno é parte da condição humana, as grandes formações da cultura têm como função proporcionar,

num mundo feito de linguagem, algumas estruturas razoavelmente sólidas de apoio para esses seres desgarrados da ordem da natureza”.

Segundo Rickes (2007), “este sujeito que ouve as histórias e conta estas histórias é um sujeito assujeitado ao outro”. A tese de Freud, posteriormente também estudada por Lacan, reflete sobre a impossibilidade de tratar o singular, o sujeito e o indivíduo abortado do outro, das condições sociais, culturais e posições enunciativas que o determina. Freud, em *Psicologias das massas e análise do eu*, questiona e relativiza o conceito de uma psicologia individual:

O contraste entre a psicologia individual e a psicologia social ou de grupo que a primeira vista pode permanecer pleno de significação, perde grande parte de sua nitidez quando examinado mais perto. É verdade que a psicologia individual relaciona-se com o homem tomado individualmente e explora os caminhos pelos quais ele busca encontrar satisfação para seus impulsos instituídos; contudo apenas raramente e sob certas condições excepcionais, a psicologia individual se acha em posição de desprezar as relações desse indivíduo com os outros. Algo mais está invariavelmente envolvido na vida mental do indivíduo, como um modelo, um objeto auxiliar, um oponente, de maneira que, desde o começo, a psicologia individual, nesse sentido ampliado mas inteiramente justificável das palavras, é, ao mesmo tempo, também psicologia social.

Roland Barthes refletiu muito sobre o coletivo. Na obra *ofício de escritor*, de autoria de Eric Marty, o aforismo é apresentado como parte do último curso de Barthes, em 1979 no Collège de France: “No combate entre você e o mundo, prefira o mundo”. Barthes afirmou: “A certeza do singular surge diante de outra certeza: não é no indivíduo, mas sim no coro, que reside a verdade: de certa maneira, o mundo, seja qual for, pertence à categoria do verdadeiro, pois a verdade está na indissolúvel unidade do mundo humano.” É no todo que está contido o singular. E o todo religado é indissolúvel.

Brandão (2001, p. 11), em *Análise do discurso*, retoma a importante passagem sobre a enunciação nos discursos segundo Bakhtin, e comenta que o texto é sempre constituído de um outro. Para ele, toda enunciação é de natureza social. O discurso é marcado pela inserção histórico-social do ato enunciativo: “Eu sou na medida em que interajo com o outro que dá a medida exata do que sou. O texto encena essa relação. Nele o sujeito divide com o outro a enunciação porque nenhum discurso provém de um sujeito adâmico que, num gesto inaugural, emerge cada vez que fala/escreve como fonte única do seu dizer”.

A memória do sujeito articula também as noções de tempo. O tempo também pode ser considerado um construto de real. Outras noções de tempo não lineares são possíveis no universo narrativo. No ato de ouvir uma história, é na memória do sujeito que se registra o tempo fictício que ele está ouvindo e experienciando.

Exemplificando esta ideia, poderíamos dizer que, quando ouvimos de um contador de histórias<sup>10</sup>, o episódio em que a madrasta da Branca de Neve morre queimada após colocar sapatos de ferro incandescente, ficamos imediatamente horrorizados. Esse tempo fictício do bailar da madrasta queimando viva fica gravado e conserva-se na nossa memória. O que aconteceu na história de Branca de Neve reverbera na lembrança do sujeito por toda a sua vida e oportuniza-lhe experimentar um outro sentido de tempo que não o real. O mesmo serve para a história escrita e a experiência de leitura.

Portanto, uma trama de tempos é tecida no sujeito. O sujeito está presente no tempo da contação de histórias, ou seja, no tempo narrado, está presente no tempo real, no aqui e agora e estará sempre presente quando resgatar esta história na memória.

Kusnet (1992, p. 11) disserta sobre a fé cênica sistematizada por Stanislavski em sua obra *Ator e método*. Ele explica que a fé cênica é emprestar uma crença a uma realidade que não é real. O ator confere uma certeza, ou seja, esta fé cênica dá credibilidade para o que ele está fazendo em cena e torna mais verossímil a sua encenação ao público. Ele diz que fé cênica é “um estado psicofísico que nos possibilita a aceitação espontânea de uma situação e de objetivos alheios como se fossem nossos.” Por isso, o ator passa a agir como se fosse o personagem agindo. Não se trata, contudo, de acreditar que está voando em um tapete mágico. Mas de imaginar e a agir como se estivesse voando em um tapete mágico.

O narrador, conferido de fé cênica sobre o que está contando, legitima sua história, estabelecendo dois tempos enquanto narra: o real, ele, contador, fisicamente presente na roda de histórias, e o segundo, do universo ficcional, que é ele como narrador ou personagem nos tempos de Ali-Babá. É uma das competências de um artista iludir e transgredir a noção de tempo, espaço e das verdades.

Benjamin (1994, p. 204) comenta o processo de assimilação de uma narrativa, afirmando que: “o processo de assimilação de uma narrativa se dá em camadas, e é feito em um estado de distensão que facilita que a história seja gravada no íntimo do ouvinte. No corpo, o ponto de distensão máximo é o sono. Na distensão psíquica, esse ponto é o tédio. O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência”.

Todos nós somos eternamente desejanter segundo a teoria de Freud, e portanto seguiremos sem alcançar o final feliz desejado. Diferentemente dos heróis dos contos populares e de fadas, seguiremos desejando sem a segurança do final feliz. Então, precisamos repetir. Ouvir de novo. E de novo. E de novo a mesma narrativa. Nosso desejo é projetado e

---

<sup>10</sup> O termo contador de histórias aqui se refere a qualquer pessoa que conta uma história. Exemplo: Avó, pai, mãe, professor, bibliotecário, ancião, ator, etc.

em um processo de transferência de sentidos que atribuímos à história ouvida. É possível neste processo de projetar e transferir atingir o alívio das angústias, apaziguar os nossos temores e fruirmos no prazer de ouvir uma história que nos suspende temporariamente da realidade.

A repetição destas tramas é algo apreciado por crianças e adultos. Na repetição se revivem as peripécias dos personagens e se reforça o processo de guardar e experimentar a narrativa na memória e na imaginação. Benjamin (1996, p. 205) elucida sobre o dom de narrar: “Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas”.

Moura (2009) comenta o que é para Freud a repetição do narrar:

Para Freud a repetição funciona como uma forma de memória que estende o domínio do rememorado à filogênese. Para ele as pulsões de hoje foram atos na história da humanidade. Ao se interiorizarem, os atos da história transformaram-se em estado de pulsão.

Freud analisou o contexto medieval em que eram contadas estas narrativas de tradição oral e identificou que, nos tempos medievais, estas repetições também traziam um componente para atender a trágica realidade: o de ensinar a sobreviver e apaziguar os fantasmas do terror das guerras, da fome, das pestes e da morte na vida real.

Barthes (1977) discute a força das narrativas pelo prisma da semiologia e salienta os discursos de poder inerentes à língua: “A palavra oral ou escrita vem incorporada de ideologia e poder. A língua não se esgota na mensagem que engendra; que ela pode sobreviver a essa mensagem e nela fazer ouvir, numa ressonância muitas vezes terrível”. A palavra é carregada de significados para além do significado de sua nomeação. É no corpo da palavra que estão os implícitos e subentendidos. Outros significados são atribuídos à palavra, pelo sujeito, de forma afetiva e ligados à memória das sensações. As palavras passam a ter passado juntamente com o passado do sujeito.

No entanto, pesquisar as narrativas de tradição oral, na perspectiva social, não é só analisar os processos de criação e de memorização, é, também, identificar o ponto de enunciação dos narradores dos contos populares. Segundo Bosi (1994, p. 32), “é da voz dos ‘mais velhos’ da família de que parte este acervo de histórias mágicas e sobrenaturais, de onde emerge o momento de contar espontaneamente histórias”.

Valorizar e dar visibilidade a esse saber transmitido pela oralidade é também uma forma de evitar o apagamento da memória dos “mais velhos” e, conseqüentemente, da memória da sociedade. (BOSI, 1994; ALBERTI, 2004; CHAUI, 2006)

O sujeito, ao compartilhar uma história, realiza o trajeto de comparar, registrar e criar novas experiências e abstrações para a vida. Porém, este processo de reapropriações do que foi ouvido não acontece só através das palavras, mas também da performance do contador de histórias. Benjamin (1983) comenta: “Quem ouve uma história partilha da companhia do narrador. É um momento de subjetividade onde se aprecia a voz, as mãos e os gestos do contador”.

Maria de Lourdes Patrini (2005, p. 48) em *A Renovação do conto: Emergência de uma prática oral*, contribui para o assunto: “O conto é uma experiência estética democrática por desalienar os bens simbólicos e reabilitar o fantástico, promovendo uma relação íntima entre contador e ouvinte que valoriza a palavra humana e traz o calor de uma presença, que não se encontra nos outros meios de comunicação”.

O ato de contar histórias é como tecer uma trama da memória de nossos antepassados com fios da invenção dos novos dados da atualidade. Os textos literários advindos das narrativas de tradição oral são como uma colcha de retalhos que ecoa as vozes inaugurais com o hibridismo de suas intertextualidades (RAMOS, 2005; BENJAMIN, 1996; CHAUI; 2006).

Paul Ricoeur (1997), em *Tempo e narrativa*, trata do lugar marginalizado da tradição oral na avaliação da tradição científica. Ele comenta que é significativo que estas narrativas mantenham-se atuais: “O imaginário desenhado por elas ressoa na contemporaneidade”.

Benjamin (1983, p. 198) salienta a importância das vozes desses contadores de histórias anônimos nas narrativas que atravessam os tempos:

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.

Do ponto de vista do acesso à literatura, o contar e recontar dessas histórias, pela oralidade, acaba sendo um viés paralelo de transmitir e exercitar autorias. Neste caso, o suporte do livro não é o único meio para as narrativas.

Cascudo (2003, p. 12) ressalta o impacto das histórias na vida de um indivíduo: “Para todos nós, é o primeiro leite intelectual. Os primeiros heróis, as primeiras cismas, os primeiros sonhos, os movimentos de solidariedade, amor, ódio, compaixão, vêm com as histórias fabulosas, ouvidas na infância”. O autor ainda compara a velhas contadoras de história do tempo colonial a personagem de ficção que contava histórias: “A mãe preta foi a Sheherazada humilde das dez mil noites, sem prêmios e sem consagrações”.



A transmissão do saber passa pela oralidade e se constitui não apenas veículo privilegiado de identidade, comunicação e reprodução sociais, mas também meio de desenvolvimento humano e de construção de uma dada imagem do mundo. (PARAFITA, 1999, *apud* QUELHAS, 1999) Mesmo com o advento da internet, dos meios audiovisuais e dos livros de elaboração complexa, o contador de histórias continua encantando seus ouvintes com as suas narrativas. (PATRINI, 2005; RONDELLI, 1993)

Sabendo da força da palavra nas narrativas de tradição oral, muitos autores reinterpretam, direta ou indiretamente, muitos destes contos populares para a literatura escrita, e, assim, refazem o caminho dos precursores da literatura infanto-juvenil. (MACHADO, 1999)

Riche (2004, p. 68) completa, observando que é da memória ancestral, celeiro de criação de histórias, que autores da literatura parecem buscar inspiração.

### **1.5 A literatura infantil que reconta as narrativas de tradição oral**

Embora as narrativas de tradição oral, nos tempos medievais, em um primeiro momento não tenham sido destinadas a crianças, mas a todos os adultos, crianças e velhos que compartilhavam juntos o mesmo ambiente, no momento posterior de difusão no suporte escrito estas narrativas tiveram as crianças como público.

A criança do período medieval era tratada como um adulto em miniatura e vivenciava as mesmas condições hostis de sua época sem distinção ou privilégios. Somente com a fundação do sistema educacional burguês no século XVII, aparecem precariamente os primeiros livros destinados às crianças com o intuito moralizante de transmitir os valores dominantes daquela sociedade.

Bertolussi (1985, p. 16), em *Análisis teórico del cuento infantil*, contextualiza a literatura infantil como expressão artística no tempo:

A Literatura infantil, entendendo-se por esta expressão uma obra estética destinada ao público infantil é (...) um fenômeno relativamente recente que nasce da conversão posterior dos contos de fadas, de origem popular em material de leitura infantil, fenômeno que não se produziu de maneira definitiva até o século XIX.

As crianças que sobreviviam às catástrofes naturais, doenças e pestes da época tinham nas pequenas oficinas e nos mestres dos cursos práticos ou na escola conservadora burguesa acesso a uma espécie de literatura dirigida e moralizante.

No entanto, longe desses ambiente tradicionais, a vida comunitária era repleta de narrativas que, compartilhadas, constituíam um acervo de crenças, histórias, brincadeiras de expressão popular. O mundo fantástico contido nestas narrativas orais também ensinava e moralizava a sociedade. Contudo, a tradição oral no transmitir estas narrativas e sua característica popular nos temas tornavam os conteúdos narrativos mais impactantes e significativos do que a escola como instituição na época.

Este rico universo folclórico contido nos contos populares integra-se ao que mais tarde se tornaria a literatura infantil, como gênero literário ou como literatura destinada às crianças, depois do advento da psicanálise. Mikhail Bakhtin, em *A cultura popular na idade média e no renascimento*, identifica os principais vestígios das tradições arcaicas tanto na estrutura narrativa dos contos populares quanto na literatura infantil. Estão entre estes vestígios arcaicos a aparição do elemento cômico, o riso e o deboche como resistência aos paradoxos da existência humana, o uso da fantasia sem compromisso com o sentido de verossimilhança de tempo, lugar, personagem e trama, as antropomorfizações, metamorfoses, encantamentos e os elementos mágicos servindo de apoio ao herói.

Colomer (2003, p. 57), em *A formação do leitor literário*, identifica alguns importantes pressupostos teóricos atuais que apontam as contribuições dos estudos do folclore, representados nos contos populares e transferidos para a literatura infantil. Um deles seria o fato de que a literatura folclórica e o folclore como manifestação popular foram considerados substrato cultural que deveria ser transmitido pela literatura infantil contemporânea. Outro pressuposto diz respeito à fascinação dos mitos como construção do mundo interior da criança, independentemente do momento histórico em que vive. É importante ressaltar que a necessidade de preservar e ensinar estes conteúdos folclóricos para as crianças, como a cultura do seu povo, foi considerada desde o Romantismo. Contemporaneamente, foi percebida como preservação de uma cultura das classes populares.

Este conteúdo folclórico entendido como cultura das classes populares vem carregado de caráter transgressor, subvertendo a ordem dominante da sociedade em nome daqueles que estão nas camadas populares. Podemos citar exemplos de literatura infantil de origem popular e oriundos dos contos populares com estas características como Pinóquio, Pedro Malasartes e outros. Nestas narrativas escritas, o personagem principal é destituído de riquezas, não

frequenta a escola formal e subverte a ordem racional utilizando a sabedoria popular. Pedro Malasartes é um sujeito considerado deslocado ou não adequado à sociedade, e cria alternativas criativas para vencer os obstáculos que aparecem na sua vida em função de sua condição marginalizada. As soluções apresentadas pelos personagens dos contos populares tornam-se peripécias divertidas para o leitor. Estas soluções transgridem a ordem estabelecida e desafiam os poderes e as intuições de poder. Em uma das versões da *Sopa de pedra*, Malasartes engana a mulher rica que o despreza e, no final, o personagem fica com todo o dinheiro da mulher arrogante, usando apenas a esperteza de uma matemática que a ilude. Estas peripécias que tentam resolver os problemas e desafios enfrentados pelo personagem divertem o ouvinte da história que acaba por se identificar com o protagonista.

Segundo Tatar (2004), que organizou o livro *Os contos de fadas* dos Irmãos Grimm, hoje já se considera que os contos populares advindos dos contos maravilhosos podem também moldar comportamentos do ser humano, de modo a tornar-se pensamento e expressão cotidianos. Estes contos, com seus poderes sobrenaturais, modelaram códigos de comportamento e trajetórias de desenvolvimento, ao mesmo tempo em que forneceram aparatos capazes de repensar o mundo.

Desse modo, essas narrativas de tradição oral formaram um legado cultural para todas as gerações. Os contos populares como conhecemos hoje, desdobramento dos contos maravilhosos e alguns até com vestígios dos contos de fadas, são capazes de extrair prazer da dor. Uma vez criadas figuras sombrias – a partir da imaginação e projeção do sujeito – como os bichos-papões, bruxas, demônios, cobras metamorfoseadas e outros mais, podem fazer com que aflore o medo, mas, simultaneamente, sempre proporcionam o prazer de vê-lo vencido ou, quando não, são instigados a contar mais repetidamente a história na tentativa de explicar o inexplicável e vivenciar as peripécias do herói mais uma vez.

A cada vez que o contador de histórias reconta uma narrativa, remontando a trama mentalmente, lembrando-se dela, abordando-a sob o prisma de novos aspectos, está, em outra instância de análise, repetindo a história e dando a ela novos significados e reinterpretações. É também reforçar, desta maneira, o conjunto de mitos e ritos de uma narrativa na cultura daquela comunidade que escuta de novo a história.

A história repetida muitas vezes passa a ser parte do repertório cultural e narrativo desta comunidade. Daí a forma de designar um narrador pelo local de onde ele reside. Durante os cursos de contação de histórias pelo interior de Santa Catarina, frequentemente ouviu-se o título “O lobisomem de Ratonés” quando se referiam às narrativas de lobisomens. O lobisomem de Ratonés residia perto da igreja no bairro de Ratonés. O ser mágico era descrito

com riqueza de detalhes por um mestre em contar histórias de lobisomens. Seu Sebastião narra histórias de um lobisomem que, segundo ele, aparece só na localidade e só para certos vizinhos. A figura do lobisomem é parte do imaginário das pessoas que moram em Ratonés, e a comunidade conta estas histórias como narrativas exclusivas daquele lugar.

Ao reinterpretar uma narrativa de tradição oral, os autores, na ocasião da publicação do texto, costumam fazer referência ao narrador original de quem escutaram a história. É comum, no mercado editorial, associar-se ao título do livro a informação de que se trata de uma narrativa recontada. Muitas vezes este material, quando publicado no suporte escrito, contextualiza o espaço geográfico em que foi recolhida a história. Autores como Ângela Lago, Reginaldo Prandi, Ricardo Azevedo, Celso Sisto têm em seus livros alguma referência ao contador de histórias ou à comunidade onde a história foi ouvida.

A escolha do autor e da editora pela classificação “reconto” na apresentação do livro parte de um entendimento da importância da fonte (narrador) que ofereceu a história e do processo de reapropriação pelo novo autor e sua nova versão.

## 2 TRANSCRIÇÃO E ANÁLISE DA NARRATIVA “A FILHA DO DIABO”

A narrativa “A filha do diabo” foi transcrita tal como recontada pelo narrador Arvino Desidério. O léxico e sintaxe do narrador foram respeitados. Portanto, a transcrição de “A filha do diabo” apresenta no seu texto uma ortografia fiel à gravação no DVD que acompanha o material desta tese. A transcrição desta narrativa respeita a repetição de palavras, interrupções de frases, reticências e outras marcas específicas da oralidade, simuladas na escrita e próprias de cada narrador. A opção escolhida para o formato da transcrição foi ordená-la em blocos de narrativas, com uma escrita quase sem pontuação e parágrafos.

As conversas e interrupções naturais do dia a dia definiram o ritmo da gravação da narrativa. A edição feita pela autora, no programa Sonny Forge, foi parcimoniosa e primou por manter o som muito próximo do original gravado em fita cassete, posteriormente repassado para CD. O objetivo desta transposição para mídia digital foi o de melhorar a qualidade do som e preservar a gravação até a conclusão da tese, em razão da pouca durabilidade da fita cassete. Os ruídos externos foram mantidos desde que não abafassem ou atrapalhassem a nitidez da voz do narrador.

A recolha das narrativas contadas pelo senhor Arvino Desidério foi realizada segundo a metodologia etnossociológica, apresentada por Jean Claude Kaufman, em *L’entretien compréhensif*, que privilegia a biografia e a narrativa de vida nas entrevistas. A entrevista compreensiva consiste em observar o enunciador enquanto fala no intuito de fazer uma análise colaborativa entre o produto de sua fala, combinada com o meio que a cerca e o modo que a enuncia. Dito de outra forma, o intuito da entrevista compreensiva é travar um contato direto com o entrevistado, ator social ou informante que oferece também, durante o relato do fato, a sua narrativa de vida.

O objetivo desse tipo de metodologia não é capturar os fatos e eventos e quantificá-los ou classificá-los, mas registrar e recolher o que é contado de sua vida juntamente com o evento tratado. E, com maior ênfase ainda, no caso da presente tese, perceber e legitimar a enunciação deste contador de histórias e o quem ele está contando. Portanto, é relevante ressaltar a importância do relato do trabalho de campo e o registro de outras narrativas contadas pelo senhor Desidério por se tratar também do *corpus* desta tese, motivo pelo qual foram incluídas em anexo.

Lalanda (1998), em seu artigo *A metodologia quantitativa na pesquisa sociológica*, elucida a aplicação da entrevista compreensiva no trabalho de campo como contato direto

com o objeto de estudo. O entrevistado é aquele que informa um evento e simultaneamente narra a sua vida. Ela ainda comenta que a realidade sociológica é sempre uma construção que se fundamenta em um universo de fatos e eventos que estão intrinsecamente ligados à vida do entrevistado.

Seguindo esta linha de raciocínio, cabe ao investigador procurar os pormenores abafados do cotidiano que não são valorizados em uma entrevista. Para tal objetivo, ela fundamentou-se no trabalho de Maffesoli (*apud* Lalanda, 1998, p. 872), que defende o discurso sociológico enraizado na realidade que pretende explicar. O teórico comenta: “Todos os fragmentos de situações minúsculas, banalidades constituem o essencial da existência”.

Lalanda (1998, p. 871) justifica que faz parte dos estudos sociológicos e antropológicos atuais a utilização das técnicas qualitativas baseadas na relação aprofundada com o entrevistado. Ela esclarece a competência da entrevista, situando-a metodologicamente: “A história de vida, a biografia, a entrevista em profundidade são exemplo disso e poderão representar para a investigação sociológica instrumentos privilegiados de análise da realidade”.

Segundo Lalanda (1998, p. 873), o contato direto do pesquisador e do entrevistado com a metodologia da entrevista compreensiva não interfere no distanciamento necessário que a ciência exige para analisar o seu objeto de estudo. Ela explica os benefícios desse método de recolha: “Antes transforma a recolha de informação numa experiência que humaniza a própria investigação. Ou seja, proporciona ao investigador a possibilidade de ver por dentro tomando uma dupla posição de observação: investigador e a do próprio actor”.

Em função disso, o sucesso da entrevista com a utilização do método entrevista compreensiva depende da atitude do entrevistador. A empatia entre pesquisador e entrevistado é fundamental. Há muito que a psicologia social aborda a relação de confiança necessária entre as partes, e a contadora de histórias Ana Maria Bovo (2002), em sua obra *Narrar, ofício trémulo*, em consonância com o assunto, depõe que narrar é um ato de entrega e confiança. Ela afirma: “Pero algo ocurre en relación con el uso del relato como forma de compartir la experiencia, de ampliar el universo de cada uno. El acato de narrar puede producir en quien escucha una sensación de entrega, de confianza y afecto que vá más allá de la comprensión intelectual de los contenidos del relato”.

Lalanda (1998, p. 874) comenta, baseada na sua prática de trabalho de campo, que “o entrevistado deve sentir-se à vontade e ser levado a ocupar o lugar central durante a entrevista. Daí que seja ele a tomar em muitos momentos a iniciativa do discurso. (...) o entrevistador deve evitar condicionar as respostas pelas próprias perguntas que faz”.

Com o objetivo de evitar as induções e interrupções enquanto o entrevistado narrava, o trabalho de campo teve como prioridade escutar todas as narrativas sem interrompê-las. Quando muito, em alguns momentos, no intuito de confirmar o que estava ouvindo, emitiu alguma palavra ou fez algum gesto, visto que este narrador tem a característica de terminar as frases com a pergunta “não é?”

Em decorrência desta linha metodológica do *L'Entretien compréhensif*, os contatos e entrevistas realizados com o senhor Desidério consideraram as informações sobre sua família, amigos, comunidade em que vive e outras histórias que constituem e interferem no seu repertório narrativo. É importante destacar, dentre as histórias familiares, aquelas envolvendo seu avô, pessoa de quem escutou muitas das histórias que hoje ele reconta.

É relevante informar que este material serviu para colaborar com a contextualização do ponto enunciativo do senhor Desidério. Foi possível observar, durante o processo de aproximação e convivência com o senhor Desidério, que as narrativas que ele conta fazem parte do imaginário de toda a sua família. Esta constatação vem do fato de que, em alguns momentos, integrantes da família interferiram na contação do senhor Desidério para lhe recordar uma parte esquecida ou reforçar um evento da narrativa. Todos na família conhecem as histórias.<sup>11</sup>

Durante um almoço, o senhor Desidério contou que foi criado pelo seu avô até seus sete anos e que seu pai, que trabalhava numa companhia ferroviária, morreu jovem. Mencionou também que sua mãe trabalhava muito e que ele tem na memória as lembranças das histórias contadas pelo seu avô. Todos esses fatores familiares foram considerados como arcabouço imaginativo do contador de histórias, senhor Desidério. As narrativas “Tibúrcio e o grupo de João Maria” e “Tibúrcio e os índios” encontram-se anexadas a esta tese em dois formatos: transcrição e áudio recolhido em campo.

A fala do senhor Desidério, muitas vezes, deixou escapar algumas incoerências em relação a datas e lugares. Essas incoerências foram notadas durante as conversas que não foram registradas em gravador. No entanto, estas contradições fazem parte do narrado e não devem ser consideradas mentiras ou falhas. Com base na metodologia da entrevista compreensiva e nas técnicas qualitativas de entrevista, as possíveis incoerências percebidas são representações de uma versão da história. Lulanda (1998, p. 874) aduz que “o discurso é

---

<sup>11</sup> A esposa do senhor Desidério, Célia Desidério, sempre esteve presente nas entrevistas, comentando as histórias e causos narrados. Ela tem como passatempo o bordado e, algumas vezes, enquanto bordava, contou a história do crescimento da cidade.

condicionado por uma anamnese e, portanto, é uma construção seletiva de fatos e histórias baseada na memória e nas representações”.

Lulanda (1998, p. 876) defende, ainda, que basear um trabalho de campo por esta perspectiva de aprofundamento qualitativo e servindo-se da metodologia da entrevista compreensiva é “abordar de um modo privilegiado, o universo subjetivo do ator, ou seja, as representações e os significados que atribui ao mundo que o rodeia e aos acontecimentos que relata como fazendo parte de sua história”. Ela complementa, elucidando sobre o universo subjetivo do entrevistado e a interferência desta subjetividade no relatado: “Essa subjetividade é, para o sociólogo, não um mero reflexo da individualidade desse actor, mas de um processo de socialização e de partilha de valores e práticas com outros, ou seja, resulta de uma intersubjetividade.”

Pode-se traçar um paralelo entre os percalços enfrentados pelo casal protagonista em “A filha do diabo” com a própria história de vida do senhor Desidério. Em uma das entrevistas, o senhor Desidério narrou a história da conquista de sua atual esposa e enfrentamento do sogro de maneira similar àquela ocorrida entre a filha do diabo e seu pai.

Os personagens podem ser considerados projeções de seus narradores, tanto do avô Tibúrcio que contou originalmente a história, quanto do senhor Desidério. Nas narrativas em anexo (“Tibúrcio e os índios” e “Tibúrcio e o grupo do João Maria”) e na transcrição “A filha do diabo”, o avô Tibúrcio é narrado pelo senhor Desidério como um contador de histórias corajoso e sabedor dos mistérios da vida. Tais virtudes são as que levam o herói no conto popular a vencer os obstáculos. A filha do diabo metaforicamente é criação da imaginação de dois contadores de histórias que se identificam com a virtude da coragem e da sabedoria; sendo assim, poder-se-ia considerar a filha do diabo como a continuação, na ficção, de uma história familiar.

Lulanda (1998) faz referência a Bertraux (1979), em *Écrire la sociologie*, que aborda a importância do narrado como projeção da identidade do narrador: “A narrativa de uma vida revela a sucessão de contextos interactivos e de personagens, onde as experiências relatadas não só afectam esses contextos, mas também transformam os próprios actores.”

A seguir, a transcrição completa da narrativa “A filha do diabo”.



## 2.1 Transcrição da narrativa de tradição oral “A filha do diabo” recontada por Arvino Desidério

(Início da narrativa contada por Tibúrcio Guimarães e recontada por Arvino Desidério)

São histórias que se contam que se viveu... mas voltando a falar da filha do diabo... O meu avô contava essas histórias pra que o povo entendesse que o diabo era não tinha toda aquela... aquela... aquele poder que aparentemente o povo tinha que respeitar ou então tinha que ter medo do diabo. Então pra... pra... digamos, aniquilar o diabo ou diminuir o diabo e elevar a Deus então se contava essas histórias né?... Tentando passar para o povo... digamos... esperança... né?... Que Deus era mais poderoso que o diabo né... Então o diabo certa vez na cabeça do meu, ele se... se... se casou-se com uma moça... E o diabo não queria ter muito compromisso né?... Mas acabou acontecendo que a mulher do diabo ficou grávida e nasceu uma menina muito linda. Essa menina o diabo que era sabedor de... de... todo mal – “A minha filha não vai ser como dessas do mundo aí. A minha filha vai ser diferente” – Então essa menina nasceu e cresceu linda e bem cuidada né? E lá pelas tantas chegou a hora da menina namorar. E arrumou um namorado mas o diabo não queria de forma nenhuma. Mas lá pelas tantas também ele achou que não conseguia... conseguia desviar essa menina do namoro. Que era próprio de toda criatura né?... Então lá pelas tantas ela encontrou um jovem também muito interessante né?... Um homem valente né? Naquele tempo valia muito isso né?... O homem tinha que ser muito valente pra poder sobreviver. Era só com valentia que sobrevivia. Então a menina resolveu namorar mesmo sem o consentimento do pai. E o pai quando se viu mal nessa situação então ele permitiu o namoro mas vigiava muito essa menina sempre que podia ele tava vigiando. E então o namorado chegou na casa do diabo para namorar a filha. O diabo consentiu e tudo mas ficava vigiando. E lá pelas tantas o casal foi se conhecendo e aquele... aquele namorinho já não era um namorinho era um namoro que se aprofundava noite adentro e o diabo não podia dormir porque tinha medo que a filha fosse corrompida. Então um dia o diabo tava muito cansado decerto tinha trabalhado muito né... E não aguentou o sono e foi dormir. Mas de lá da cama ele gritava pra chamar a menina e dizia:

– Ô fulana.

E ela dizia:

– O que pai?

– Tá aí?

- Tô pai.
- E teu namorado tá aí?
- Tá pai.
- Então tá.

Então já sabia que ela tava ali e o namorado também. E o diabo tava na cama e de vez em quando... O namorado disse: ô... o homem não deixa nós ter a nossa vida. Vamos bolar um plano de lograr ele. Mas como ele era todo-poderoso não era muito fácil, lograr o diabo, né? Então... Um dia depois de acontecer muito... muita... muito aquela situação, que eles não gostavam, o diabo foi dormir e de lá ele como sempre perguntava:

- Fulana, você tá aí?
- Tô.
- O fulano tá aí?
- Tá.

Então o diabo ficava tranquilo e naquele dia a menina arrumou um jeito: ó eu vou dar uma cuspidada, ela bolou o plano, que vai ficar respondendo por nós e nós vamos fugir essa vida não tá valendo a pena. E se combinaram de arrumar o plano e fugir, mas com alguma coisa que protegesse eles porque o diabo é muito poderoso. Então chegou o dia deles fugirem ela deixou a cuspidada ali o cuspe respondendo por ela e quando o diabo perguntava:

- Ô... fulana você tá aí?

O cuspe que ela deixou ali respondia pela menina:

- Tô aqui pai.

E o diabo descansou. Mas de repente o cuspe começou a enxugar. O cuspe é a saliva, né? O cuspe começou a enxugar né? E a voz da menina começou a ficar mais fraquinha. Então o diabo desconfiou né? Tem qualquer coisa aí que eu não to entendendo. Levantou e foi lá e não tinha ninguém quem estava respondendo o chamado do diabo era simplesmente a saliva da menina né? Então eles já tinham fugido há algum tempo e tavam longe, mas o diabo todo-poderoso disse eu vou. E ela se precaveu com alguma coisa que pudesse salvar eles. Se o diabo pegasse eles no mínimo ia sacrificar. Então ela levou um punhadinho de cinza e uma caixinha de fósforo cheia de alfinete. E deu para ele e disse:

- Guarda isso aqui que nós vamos precisar pela estrada. Eles foram fugindo foram fugindo, mas o diabo todo-poderoso foi alcançando. E quando eles viram que o diabo estava próximo deles então ela disse para o amado dela:

- Pega aquela caixinha de cinza que eu dei para você guardar aquele punhadinho e joga pra trás... joga pra trás que vai segurar o velho. Então ele jogou aquelas cinzas e se formou

aquela nuvem muito forte e o diabo se perdeu lá dentro e perdeu aquela perseguição que ele estava fazendo àquele casal. E eles conseguiram escapar dele de novo mas ele também se refez daquela armadilha e novamente saiu à procura deles e novamente ele foi se aproximando e aí quando eles viram que o diabo estava perto a filha pediu ao rapaz que ele jogasse aqueles alfinetes. Então com a ajuda do poder dela se formou uma grande selva de espinhos, espinhos de todo jeito né? E o diabo gritou de dor e não conseguiu ultrapassar aquela barreira de espinhos e eles conseguiram escapar daquela barreira de espinhos né? Ficou de novo para trás e eles conseguiram escapar da unha do diabo e eles conseguiram chegar no lugar que eles planejaram viver. Então esta é a história da filha do diabo. Então quando o meu avô contava esta história a gente se arrepiava. E ele contava diversas histórias e falar mal do diabo não era brincadeira era perigoso. Mas no fim da história a gente sentia um alívio que eles puderam vencer o poder do diabo. Pra mostrar que o diabo era poderoso mas não era tanto.

(Fim da transcrição da narrativa de tradição oral “A filha do diabo” recontada por Arvino Desidério.)

## **2.2 As variantes e invariantes do método de Propp aplicadas à narrativa transcrita “A filha do diabo”**

Para identificar a narrativa de tradição oral “A filha do diabo” como desdobramento do conto maravilhoso e, portanto, um conto popular como o conhecemos hoje e passível de aplicação das invariáveis e variáveis do método de Propp, é necessário que antes sejam feitas algumas considerações sobre o gênero maravilhoso.

Os contos de fadas e os contos maravilhosos pertencem ao mesmo grupo: o universo do maravilhoso. Em outras palavras, ao universo dos mitos, símbolos e arquétipos do mundo mágico. O maravilhoso trata do universo do insólito. É o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. Chiampi (1980, p. 48) define:

Maravilhoso é o que contém na maravilha, do latim *mirabilia*, ou seja, “coisas admiráveis” contrapostas à naturalidade. Em *mirabilia* está presente o “mirar”: olhar com intensidade. O verbo *mirare* se encontra também na etimologia de milagre—portanto contra a ordem natural—e de miragem—efeito óptico, engano dos sentidos.

O termo maravilhoso ofereceu definitiva incorporação à literatura, à poética e à história literária de todos os tempos. Longe de ser um modismo terminológico, o maravilhoso tem servido para designar a forma primordial do imaginário de obras de todas as latitudes culturais. A literatura latino-americana das décadas de 40 e 50 muito se inspirou no gênero maravilhoso para escrever outro gênero: o realismo maravilhoso.

Carpentier (1982, p. 84), um dos importantes escritores da produção novelística do realismo maravilhoso, chama atenção para o contexto cultural do qual o maravilhoso emerge: “Quando surge de inesperada alteração da realidade. (o milagre). (...) Realidades percebidas com particular intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que conduz a um modo de ‘estado limite’. Para começar a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé”.

Por esse ponto de vista, o conto maravilhoso preserva algo de humano, porém, visto por um ótica exagerada ou inabitual do ser humano. Chiampi (1980, p.48) ainda complementa: “O maravilhoso é tudo o que é produzido pela intervenção dos seres sobrenaturais. Aqui, já não se trata de grau de afastamento da ordem normal, mas da própria natureza dos fatos e dos objetos. Pertencem a outra esfera (não humana, não natural) e não tem explicação racional”.

Os significados simbólicos dos contos maravilhosos estão ligados aos eternos dilemas que o homem enfrenta ao longo de seu amadurecimento emocional: a busca da independência, o amor idealizado, a realização material, a autoafirmação e o desejo de conquistar seus objetivos, vencendo os obstáculos e sendo reconhecido no final.

No entanto, distintamente do conto de fadas, o herói do conto maravilhoso precisa satisfazer seus desejos de conquista, poder, riqueza, satisfação do corpo e outras necessidades ligadas à realização socioeconômica do indivíduo. As ações realizadas pelo herói da narrativa são o material base para a análise do método de Propp. Essas ações são motivadas pelo desejo de liberdade e de realização do próprio personagem. Os desafios propostos e as mediações oferecidas ao herói também são classificados segundo as variantes e invariantes do método.

Em decorrência dessa ideia, e com base na metodologia de análise das ações dos personagens desenvolvida por Propp, em *As Raízes Históricas do Conto Maravilhoso e a Morfologia do Conto Maravilhoso*, a transcrição “A filha do diabo” apresenta a trajetória do herói do universo do maravilhoso.

A seguir, o quadro resumido e ilustrativo das invariantes de Propp aplicáveis à transcrição da narrativa de tradição oral, recontada pelo senhor Arvino Desidério.

No. Invariante	Descrição da Função Invariante
1ª.	Situação de crise ou mudança. Toda efabulação dos contos maravilhosos tem, como motivo desencadeante, uma situação de desequilíbrio da normalidade. <b>A filha do diabo deseja namorar contra a vontade do pai.</b>
2ª.	Desígnio, aspiração ou obediência. O desafio é aceito pelo herói como ideal, aspiração ou desígnio a ser alcançado. <b>A filha do diabo deseja namorar sem a vigilância do pai.</b>
3ª.	A condição primeira para a realização desse desígnio é sair de casa. Aventurar-se em uma viagem de autoconhecimento e autoaperfeiçoamento. <b>A filha do diabo resolve fugir de casa com o namorado.</b>
4ª.	Há sempre um desafio à realização pretendida. Obstáculos se põem à sua frente. <b>O pai (Diabo) persegue o casal para impedir que os dois fiquem juntos.</b>
5ª.	Surge um mediador para socorrer o herói. Surge um auxiliar mágico natural ou sobrenatural. <b>A filha do diabo conta com três elementos mágicos</b>
6ª.	Conquista do objetivo. <b>A filha do diabo prende o pai nos espinhos e fica livre para sempre com o namorado.</b>

**Invariantes mais recorrentes nos contos populares maravilhosos**  
**Fonte: Propp (2002) e Coelho (2000).**

A partir da aplicação das invariantes de Propp, é possível verificar que a filha do diabo desempenha a função do herói no conto maravilhoso e segue sua trajetória em busca da realização de seus desejos. Ela passa por uma situação de crise ou mudança, demonstra possuir um desígnio ou aspiração, realiza uma viagem, tem diante de si obstáculos, faz uso de uma mediação mágica e, finalmente, conquista seu objetivo.

Algumas variantes do método de Propp também são aplicáveis à transcrição da narrativa de tradição oral “A filha do diabo”. No quadro a seguir, encontram-se categorizadas as variantes aplicadas à transcrição da narrativa de tradição oral “A filha do diabo”. Os trechos grifados referem-se aos momentos da narrativa que se enquadram na variante descrita:

1	Ausência		Variante
2	<b>Interdição</b>	Uma interdição é imposta ao herói	Impõe ao herói uma proibição
3	<b>Transgressão</b>	A interdição é transgredida	A proibição é transgredida
4	<b>Interrogatório</b>	O antagonista tenta esclarecimentos	O antagonista procura obter uma informação
5	<b>Esclarecimentos</b>	O antagonista recebe informações sobre a vítima	Definição: Informação
6	<b>Perfídia</b>	O antagonista tenta enganar sua vítima para se aproveitar dela e de seus bens (ex.: o antagonista muda de aspecto, o dragão transforma-se em cabra, etc.)	Definição: Ardil
7	<b>Cumplicidade involuntária</b>	A vítima deixa-se explorar e involuntariamente ajuda o inimigo (o herói deixa-se convencer, aceitar o anel)	Definição: Cumplicidade
8	<b>Malfeito</b>	O antagonista causa mal a um membro da família (o dragão leva a filha do rei)	Definição: Dano. O antagonista causa dano ou prejuízo a um membro da família.
9	<b>Mediação</b>	a infelicidade é anunciada (uma prece ou uma ordem é mandada ao herói; ele é enviado em expedição)	É divulgada a notícia do dano ou da carência, faz-se um pedido ao herói ou lhe é dada uma ordem, mandam-no embora ou deixam-no ir.
10	<b>Decisão</b>	O herói decide reagir ou consente com o que lhe pedem (“permita-me partir em busca de tua filha”)	O herói–buscador aceita ou decide reagir. Definição: início da reação. <b>A filha do diabo, ela própria resolve aceitar o plano de fugir de casa</b>
11	<b>Partida</b>	O herói deixa a casa	Definição partida <b>A filha do diabo deixa a sua casa</b>
12	<b>A prova</b>	O mediador-auxiliar põe o herói à prova, preparando-o para receber a ajuda mágica	O herói é submetido a uma prova; a um questionário, a um ataque; etc. Isso o prepara para receber um meio ou um auxiliar mágico. Primeira função do doador.
13	<b>Reação</b>	O herói apossa-se do meio mágico (animais, cavalos, objetos)	Definição: reação do herói <b>A filha do diabo apossa-se dos elementos mágicos</b>
14	<b>A posse do mágico</b>	O herói reage aos atos do futuro doador ou mediador-auxiliar	O meio mágico passa às mãos do herói. Fornecimento – recepção do meio mágico. <b>A filha do diabo tem poderes mágicos</b>
15	<b>Transporte</b>	O herói transporta-se (ou é levado) ao lugar onde se encontra o objeto de sua busca (lugar sempre distante, em outra terra, outro reino)	Definição: deslocamento <b>No final a filha do diabo e o namorado chegam a uma paisagem descrita como o final feliz.</b>
16	<b>Luta</b>	O herói e o antagonista entram em luta	O herói e seu antagonista se defrontam em combate. Definição: O combate. <b>A filha do diabo prende o pai nos espinhos.</b>
17	<b>A marca</b>	O herói é marcado; ferido, fica com uma cicatriz	Definição: Marca e estigma.
18	<b>Vitória</b>	antagonista é vencido	Definição: Vitória <b>O pai (diabo) é preso nos espinhos</b>
19	<b>Eliminação</b>	Eliminação do mal	Dano inicial ou a carência são reparados <b>A filha do diabo e o namorado estão livres do pai que os persegue.</b>
20	<b>A volta</b>	O herói é perseguido	O regresso do herói-definição: Regresso
21	<b>Perseguição</b>	O herói é perseguido	O herói sofre perseguição <b>A filha do diabo sofre perseguição do pai (diabo)</b>
22	<b>Salvação</b>	O herói escapa da perseguição	O herói é salvo da perseguição <b>A filha do diabo escapa da perseguição</b>
23	<b>A ocultação</b>	O herói chega incógnito à sua casa ou a outro país	Definição: Chegada incógnito
24	<b>A falsidade</b>	Um falso herói pretende apossar-se da vitória e glória do herói.	Um falso herói apresenta pretensões infundadas. Definição: Pretensões infundadas
25	<b>Desafio</b>	Uma tarefa difícil é proposta ao herói	<b>Fugir e escapar da autoridade do pai (diabo)</b>
26	<b>O sucesso</b>	Tarefa cumprida.	A tarefa é realizada. Definição: realização <b>A filha do diabo recebe a proposta da fuga.</b>
27	<b>Reconhecimento</b>	O herói é reconhecido	O herói é reconhecido

28	<b>Desmascaramento</b>	Falso herói ou antagonista é descoberto	O falso herói ou antagonista ou malfeitor é desmascarado
29	<b>Metamorfose</b>	O herói toma uma outra aparência	O herói recebe nova aparência. Definição: transfiguração <b>A filha do diabo cospe e seu cuspe toma sua forma imitando a sua voz. Um simulacro da filha</b>
30	<b>Castigo</b>	O antagonista é castigado	O inimigo é castigado. Definição: Punição <b>O diabo fica para sempre preso aos espinhos</b>
31	<b>Final feliz</b>	O herói casa e sobe ao trono.	Definição: Casamento

**Funções variantes do Método de Propp**  
**Fonte adaptada: Propp (1984) e Coelho (2000).**

Com o objetivo de exemplificar e confirmar o caráter do maravilhoso na transcrição “A filha do diabo”, foram incluídos em negrito os trechos dessa narrativa, em um quadro de variantes do método Propp. A seguir, o quadro adaptado para o fim referido:

	<b>Variante Definição:</b>	<b>A variante aplicada a “A filha do diabo”</b>	<b>Trecho da transcrição “A filha do diabo” que exemplifica a variante</b>
1	<b>Ausência</b> Afastamento	Um dos membros da família distancia-se de casa.  <b>A filha do diabo foge de casa</b>	(...) <b>O namorado disse: ô... o homem não deixa nós ter a nossa vida. Vamos bolar um plano de lograr ele. (...)a menina arrumou um jeito...</b>
9	<b>Mediação</b> A infelicidade é anunciada: uma prece ou uma ordem é mandada ao herói; ele é enviado em expedição.	É divulgada a notícia do dano ou da carência, faz-se um pedido ao herói ou lhe é dada uma ordem, mandam-no embora ou deixam-no ir. <b>O namorado pede à filha do diabo para fugir com ela.</b>	Namorado disse: <b>O homem não deixa nós ter a nossa vida. Vamos bolar um plano de lograr ele</b>
10	<b>Decisão</b> Início da reação	O herói decide reagir ou consente com o que lhe pedem <b>A filha do diabo aceita o plano de fuga sugerido pelo namorado.</b>	(...) <b>ó eu vou dar uma cuspida, ela bolou o plano, que vai ficar respondendo por nós e nós vamos fugir essa vida não tá valendo a pena. E se combinaram de arrumar o plano e fugir...</b>
11	<b>Partida</b> Partida	O herói deixa a casa <b>A filha do diabo deixa a sua casa.</b>	(...) <b>Então chegou o dia deles fugirem ela deixou a cuspida dela ali o cuspe respondendo por ela...</b>
13	<b>Reação</b> Reação do herói	O herói apossa-se do meio mágico (animais, cavalos, objetos) <b>A filha do diabo apossa-se dos elementos mágicos.</b> <b>Os elementos mágicos são criados ou resolvidos por ela (cuspe, alfinetes e caixa de fósforo com cinzas).</b>	(...) <b>Então ela levou um punhadinho de cinza e uma caixinha de fósforo cheia de alfinete...</b> (...) e aí quando eles viram que o diabo estava perto a filha pediu ao rapaz que ele jogasse aqueles alfinetes. Então com a ajuda do poder dela se formou uma grande selva de espinhos...
14	<b>A posse do mágico</b> Mediador-auxiliar	O meio mágico passa as mãos do herói. Fornecimento – recepção do meio mágico. <b>A filha do diabo faz uso de seus poderes mágicos.</b>	(...) <b>Então chegou o dia deles fugirem ela deixou a cuspida dela ali o cuspe respondendo por ela e quando o diabo perguntava...</b>  (...) <b>Então ela levou um punhadinho de cinza e uma caixinha de fósforo cheia de alfinete...</b> (...) e aí quando eles viram que o diabo estava perto a filha pediu ao rapaz que ele jogasse aqueles alfinetes. Então com a ajuda do poder dela se formou uma grande selva de espinhos...
15	<b>Transporte</b> Deslocamento	O herói transporta-se (ou é levado) ao lugar onde se encontra o objeto de sua busca (lugar sempre distante, em outra terra, outro reino). <b>No final da narrativa, a filha do diabo e o namorado chegam a um lugar descrito como lugar em que planejaram viver. (Final Feliz)</b>	(...) <b>e eles conseguiram escapar da unha do diabo e eles conseguiram chegar no lugar que eles planejaram viver.</b>
16	<b>Luta</b> O combate	O herói e seu antagonista se defrontam em combate. <b>A filha do diabo prende o diabo nos espinhos.</b>	(...) <b>E quando eles viram que o diabo estava próximo deles então ela disse para o amado dela:</b> <b>- Pega aquela caixinha de cinza que eu dei para você guardar aquele punhadinho e joga pra trás... joga pra trás que vai segurar o velho. Então ele jogou aquelas cinzas e se formou aquela nuvem muito forte e o diabo se perdeu lá dentro e perdeu aquela perseguição que ele estava fazendo àquele casal.</b> (...)Então com a ajuda do poder dela se



			formou uma grande selva de espinhos, espinhos de todo jeito né? E o diabo gritou de dor e não conseguiu ultrapassar aquela barreira de espinhos e eles conseguiram escapar daquela barreira de espinhos né? Ficou de novo para trás e eles conseguiram escapar da unha do diabo
18	<b>Vitória</b> A vitória	Antagonista é vencido <b>O pai (diabo) é preso nos espinhos.</b>	Então com a ajuda do poder dela se formou uma grande selva de espinhos, espinhos de todo jeito né? E o diabo gritou de dor e não conseguiu ultrapassar aquela barreira de espinhos e eles conseguiram escapar daquela barreira de espinhos né? Ficou de novo para trás
19	<b>Eliminação</b> O mal é eliminado	Dano inicial ou a carência são reparados <b>A filha do diabo e o namorado estão livres do pai que os persegue.</b>	(...) e eles conseguiram escapar daquela barreira de espinhos né? Ficou de novo para trás...
21	<b>Perseguição</b> O herói é perseguido	O herói sofre perseguição <b>A filha do diabo sofre perseguição do pai (diabo)</b>	(...) Então eles já tinham fugido há algum tempo e tavam longe, mas o diabo todo-poderoso disse eu vou...
22	<b>Salvação</b> O herói é salvo da perseguição	O herói escapa à perseguição <b>A filha do diabo escapa a perseguição</b>	(...) Então ele jogou aquelas cinzas e se formou aquela nuvem muito forte e o diabo se perdeu lá dentro...(...) E eles conseguiram escapar dele de novo...(...) e eles conseguiram escapar daquela barreira de espinhos né?
25	<b>Desafio</b> É proposta ao herói uma tarefa difícil.	Uma tarefa difícil é proposta ao herói <b>Fugir de casa e ficar livre do pai que a vigia.</b>	(...) O namorado disse: ô... o homem não deixa nós ter a nossa vida. Vamos bolar um plano de lograr ele... (...) E se combinaram de arrumar o plano e fugir...
26	<b>O sucesso</b> Realização	A tarefa é realizada <b>A filha consegue escapar</b>	(...) e eles conseguiram escapar daquela barreira de espinhos né? Ficou de novo para trás e eles conseguiram escapar da unha do diabo...
29	<b>Metamorfose</b> Transfiguração	O herói toma uma aparência ou o herói recebe nova aparência. <b>A filha do diabo cospe e seu cuspe toma sua forma imitando a sua voz. Um simulacro da filha</b>	(...) Então chegou o dia deles fugirem ela deixou a cuspidela ali o cuspe respondendo por ela e quando o diabo perguntava: - Ô... fulana cê tá aí? O cuspe que ela deixou ali respondia pela menina: - Tô aqui pai. E o diabo descansou. Mas de repente o cuspe começou a enxugar. O cuspe é a saliva, né? O cuspe começou a enxugar né? E a voz da menina começou a ficar mais fraquinha...
30	<b>Castigo</b> Punição	O antagonista é castigado ou o inimigo é castigado. <b>O diabo fica para sempre preso nos espinhos.</b>	(...) Então com a ajuda do poder dela se formou uma grande selva de espinhos, espinhos de todo jeito né? E o diabo gritou de dor e não conseguiu ultrapassar aquela barreira de espinhos...
31	<b>Final feliz</b> O herói casa e sobe ao trono.	A filha do diabo chega com o namorado em lugar que é descrito como paisagem bonita.	(...) e eles conseguiram chegar no lugar que eles planejaram viver.

Quadro adaptado - Funções variantes do Método de Propp.

Fonte adaptada: Propp (1984) e Coelho (2000).

A classificação de Propp (2002), a partir das ações dos personagens, obedecia à unificação de um sistema característico de todo conto maravilhoso, ou seja, de um fenômeno sistêmico que obedece a uma lei também universal. Isso explica porque um conto em uma determinada localidade é semelhante a outro conto de localidade diferente.<sup>12</sup>

### **2.3 A análise de Cascudo e seu critério de classificação para a narrativa transcrita “A filha do diabo”**

Seguindo com outras análises aplicáveis à transcrição da narrativa “A filha do diabo”, encontra-se a classificação dos contos populares segundo o repertório de contos recolhido por Cascudo e registrado em suas obras. O conto, para Cascudo (2003, p. 12), “é um documento vivo, denunciando costumes, ideias, mentalidades, decisões e julgamentos”.

Cascudo (2003, p. 12) situa o conto como vértice de um ângulo da memória e da imaginação do povo, diz que “a memória conserva os traços gerais, esquematizadores, o arcabouço do edifício. A imaginação modifica, ampliando pela assimilação, enxertias ou abandonos de pormenores, certos aspectos da narrativa. O princípio e o fim das histórias são as partes mais deformadas na literatura oral”.

A voz dos personagens marginalizados nos contos populares prevalece sobre as vozes dominantes. Esse material narrativo indica direções alternativas, fora das instituições legitimadas e do conhecimento científico, para pensar a sociedade. Embora consciente da importância do enunciador e das vozes subalternas contidas nos contos, o método classificatório de Cascudo não analisa o potencial de crítica social contido nas narrativas.

Ao final dos contos selecionados na obra *Contos tradicionais do Brasil*, Cascudo apresenta notas e faz referência a fatos históricos e semelhanças com outros contos recolhidos em diferentes países. Essa contextualização comparativa, mais uma vez, atende à necessidade de tornar universal o conto. Em outras palavras, o conto popular é inserido em um grupo de narrativas cujas semelhanças reforçam as características da universalidade de tema e de trama.

---

<sup>12</sup> Sobre o aspecto da universalidade de um conto, Lima (2003) problematiza o método de Propp, exemplificando a questão com sua prática como pesquisadora. Ela realizou recolhidas de narrativas híbridas pelo interior de Goiás com um objetivo bem distinto de catalogar para classificar. Lima adverte que, para além da morfologia dos contos ou da busca pela origem de ritos e mitos, o que lhe interessa é a estética própria da oralidade contida nestes contos e na representação da identidade da comunidade a partir das alegorias e metáforas contidas nesses contos.

Em consequência, as especificidades da comunidade representada nas narrativas ficam apagadas para dar luz a uma classificação generalizada.

Cascudo classifica os contos populares por motivos e conjunto de temas. Sua vasta obra mostra sua pesquisa de campo e o critério de seleção escolhido para os seus livros. As narrativas classificadas como “demônio logrado”, do livro *Contos tradicionais do Brasil*, são as que mais se aproximam das características da narrativa “A filha do diabo”. No quadro a seguir, encontram-se categorizados os tipos e descrições para os contos recolhidos por Cascudo. O trecho grifado refere-se ao momento da narrativa que se enquadra no tipo e motivo descrito.

Tipo	Descrição	Exemplos
Contos de encantamento	Narrativas breves que correspondem aos contos de fadas. Estórias da carochinha, caracterizadas pelo elemento sobrenatural, por encantamentos, amuletos e varinha de condão. Nessas narrativas, as virtudes estão acima da medida humana e natural.	<i>O fiel Dom José, A princesa e a serpente, A mulher do piolho</i>
Contos de exemplo	Contos de moralidades que antigamente se contavam ao pé do fogo, nos longos serões do inverno europeu. São contos de fundo moral, havendo sempre a intenção educativa.	<i>Maria de Oliveira, A menina dos brincos de ouro, As três velhas</i>
Contos de animais ( <i>animal tales</i> , fábulas)	Fábulas clássicas em que os animais vivem o exemplo dos homens. O personagem principal é um animal. Há um critério ético repressor e moral. Pode-se dizer que é uma espécie de documentário da sabedoria arteira, da habilidade invencível com que os entes humildes e fracos devem, aos olhos primitivos, defender-se dos fortes, arrogantes e dominadores.	<i>O sapo e o coelho, A onça e o bode, O gato e a raposa</i>
Facécias	Narrativas de humorismo constituídas por situações imprevistas de cunho moral. Predomina a imprevisibilidade no desfecho inesperado, na palavra e na atitude do personagem.	<i>A preguiça, A Rolinha e a Raposa</i>
Contos Religiosos	Contos que narram castigos ou prêmios pela mão de Deus ou dos Santos. Caracterizam-se pela presença ou interferência divina. Não fixam tempo nem indicam zona e influência memorial. Pertencem a uma espécie de defesa de espírito popular.	<i>Viva Deus e ninguém mais, A mãe de São Pedro, Os rins da ovelha</i>
Contos etiológicos (expressão inventada pelos folcloristas)	Sugerido e inventado para explicar e dar razão de ser a um aspecto, a uma propriedade e a um caráter de qualquer ente natural. Assim, há contos para explicar o pescoço longo da girafa, o porquê da cauda dos macacos e outros.	<i>Por que o negro é preto, Cantador de modinhas, A causa das secas no Ceará</i>
Contos acumulativos	São histórias em que a narrativa é encadeada. Esses contos – tais quais a neve que prendeu a pata da formiga e o macaco que perdeu a banana – são muito populares e divertidos.	<i>A festa no céu, A goela e o rabo da baleia, Por que o cachorro é inimigo do gato e o gato de rato...</i>
Demônio logrado	São todos os contos ou disputas em versos em que o demônio intervém, perde a aposta e é derrotado. Parece necessário estabelecer o ciclo, isso é, a reunião de contos	<i>O afilhado do diabo, Audiência do capeta, As perguntas do Dom</i>

	e lendas derredor de um único motivo, o demônio logrado. “A filha do diabo” <b>O diabo é enganado pela filha e perde no final.</b>	<i>lobo</i>
Contos de adivinhação	A princesa casará com quem decifre um enigma proposto por ela.	<i>O filho feito sem pecado, Frei João sem cuidados</i>
Natureza denunciante	O ato criminoso é revelado pela denúncia de ramos, pedras, ossos, flores, frutas, aves e animais.	<i>As testemunhas de Valdino, A menina enterrada viva.</i>
Ciclo da morte	Nos contos em que aparece o diabo, esse perde infalivelmente. A morte, ao contrário, vence. O homem procura enganar o diabo, utilizando todos os recursos da inteligência, o pagamento fatal de dívida.	<i>O compadre da morte.</i>
Tradição	Não constituindo história nem lenda, mantém persistente citação nas narrativas tradicionais.	<i>A música dos chifres ocos e perfurados.</i>

**Classificação de Contos por Cascudo**

**Fonte: Cascudo (2003)**

No repertório “demônio logrado”, recolhido por Cascudo, o diabo é enganado e perde no final. Nos contos selecionados por Cascudo e classificados no grupo “demônio logrado”, o diabo é caracterizado na figura de um rapaz fantasma, um homem bem vestido, um Dom Lobo e um gato. O diabo não é apresentado com a caracterização tradicional do diabo. Ou seja, a clássica representação do ser diabólico de cor vermelha, rabuda, chifruda. Nestes contos populares, o diabo está representado nas atitudes malévolas. Apresentam-se a seguir as sinopses das narrativas desse grupo, no intuito de compará-las com a narrativa transcrita “A filha do diabo”.

a) *Toca por pauta*

Livro: *Contos tradicionais do Brasil de Câmara Cascudo*

A primeira narrativa, *Toca por pauta*, contada por Ademar Vidal, de João Pessoa, narra a história do mestre Narciso. O pescador dava passagem em seu barco a um rapaz fantasma, conhecido pela sua habilidade com um violão de apenas quatro cordas. Narciso resolve puxar conversa com ele e perguntar por que faltam as duas cordas. Tal intromissão acarreta a cólera do fantasma, e isso dá seguimento na trama, levando Narciso a perguntar a outras pessoas sobre o enigma da falta das cordas ré e dó.

Um amigo muito religioso, que já foi pescador, sugere a Narciso dizer para o fantasma que coloque a letra C antes das cordas dó e ré, acrescentando que foi recomendação de Nossa Senhora. Narciso acata as sugestões do amigo. Ao ouvi-las, o rapaz fantasma cai na água, o mar ferve e ele desaparece. A colocação da letra C antes das cordas ré e dó revela, exorciza o fantasma, e o enigma é decifrado na palavra **C-RÉ-DÓ**.

Nessa narrativa, o diabo é logrado pelo pescador e vencido pelo poder de Nossa Senhora. Contudo, Narciso prossegue a vida arrependido de ter afastado a alma penada que lhe fazia companhia e o distraía com o violão de quatro cordas.

O que surpreende e especifica esta narrativa em relação às outras de demônio logrado é o fato de que Narciso expressa abertamente a saudade do diabo. Apesar de essa narrativa cumprir seu papel no ciclo catequístico, ou seja, moralizar e catequizar as pessoas sobre o poder do mal, ela também transgride a ordem estabelecida quando a companhia do diabo é desejada pelo pescador. Provavelmente, essa transgressão seja resultado de reinterpretações atribuídas à trama da história.

Outra questão interessante de ser ressaltada é a titulação do personagem amigo de Narciso no conto *Toca por pauta*. O homem é professor e ex-pescador. Muito religioso, é o único que responde a pergunta de Narciso. O professor é um homem letrado que diz o que deve ser feito. E, no entanto, essa atitude sensata de espantar o fantasma, no final da narrativa, irá traduzir-se em arrependimento para o mestre Narciso.

As intuições formais de conhecimento são colocadas em dúvida pelo saber prático da vida. Nesse conto, a racionalidade do amigo professor sugere que se livre do imaginário e do irreal na figura de um fantasma tocador de violão. A seguir, um trecho do texto *Toca por Pauta* que apresenta as consequências de espantar o fantasma da vida de Narciso:

Narciso: – Mas se eu soubesse que **ia perder a sua camaradagem não teria dado uma palavra**. O seu violão **vai me deixar saudades**. E a sua presença nas horas mansas ou tormentosas, com aquela alegria, com aquela confiança ante o perigo, tudo isso me fazia muito bem ao ânimo e ao coração. **Vou sentir a ausência** dessa companhia que **não amava Nossa Senhora** mas que tocava por pauta esplendidamente.

O inexplicável é representado também no violão, que possui apenas quatro cordas e, apesar disso, toca magnificamente bem. A amizade improvável entre os dois se torna possível nas viagens de barco, tidas pelo protagonista como horas prazerosas. Contudo, a curiosidade humana, que requer explicações e não aceita o mistério sem racionalizar o fato, induz a perguntar sobre o motivo de faltar duas cordas no violão. O imaginário humano representado na figura do fantasma é engolido pelas águas para nunca mais aparecer sobre a superfície racional da vida dos humanos.

O poder da palavra escrita e falada está representado pela letra C que deve ser colocada antes das notas ré e dó. Ao completar a palavra CREDO, o mistério é descoberto, e a força da palavra dita e escrita materializa-se no desaparecimento do fantasma. Credo quer

dizer creio, como também, segundo a tradição católica, é princípio da proclamação batismal. A presença do personagem de Nossa Senhora serve para legitimar o feito e não deixar dúvidas sobre a bondade da figura feminina da mãe de Deus com seus filhos na terra.

b) *O afilhado do diabo*

*Livro: Contos tradicionais do Brasil de Câmara Cascudo*

A outra narrativa de “demônio logrado” da coletânea de Cascudo é o *Afilhado do diabo*, contado por Clotilde Caridade Gomes, da cidade de Natal. O conto trata de um velho muito pobre e cheio de filhos que, desesperado com o nascimento de mais um e com a falta de um padrinho para ajudar a custear os gastos da criança, resolve convidar para padrinho um homem bem vestido que aparece no seu caminho.

O homem bem vestido aceita o convite, retribui com um saco de ouro e vai embora. Todo ano volta para visitar o afilhado e deixa um saco de ouro com o pai. O pai fica rico com tantos sacos de ouro.

Passado um tempo, o padrinho vem visitar o afilhado e diz que vai levar o menino com ele para educá-lo. O pai resiste ao pedido, mas acaba deixando o padrinho levar o menino. O menino e o padrinho saem montados em um cavalo.

O menino foi instruído graças aos livros que o padrinho comprava e tinha tudo do bom e do melhor em casa. O padrinho, carrancudo, viajava muito, e o menino sempre ficava sozinho. Um dia, o menino acha, na estante, um livro de sabedorias e mágicas e descobre que o padrinho é o diabo. O menino prepara-se, estuda a magia e foge de casa, aproveitando a ausência do padrinho. Chegando em casa, diz que sabe como ganhar muito dinheiro. O menino transforma-se em um cavalo e manda o pai montar no animal e vendê-lo na feira. Apenas faz uma advertência ao pai: nunca entregar o animal com o freio.

O pai, seduzido com o valor que lhe oferecem pelo cavalo, esquece de tirar o freio. O comprador era o diabo e leva o menino. O cavalo, que era o menino transformado, apanhou durante três dias do padrinho. Na forma de cavalo, o menino ficou sem beber e comer. O criado do diabo, com pena do cavalo, impedido pelo freio de beber água, tira-lhe o freio, e o menino volta à sua forma humana. Transformado em menino, ele diz: “Ai de mim, uma piaba!” E transforma-se em uma piaba, mergulha no rio e desaparece.

O padrinho fica sabendo da fuga do afilhado. Diz: “Ai de mim, uma traíra!” e sai em seu encalço. Durante a perseguição, tanto o padrinho quanto o menino passam por uma série de metamorfoses em diversos animais, até que o afilhado, avistando uma princesa, diz: “Ai de

mim, um anel!”. Os dois continuam se transformando em animais até a princesa perceber tudo e ajuda o menino, na forma de raposa, a devorar o diabo, na forma de galo. A princesa casa com o afilhado, e ele deixa de lado as sabedorias dos livros do diabo.

Nessa história, o diabo é logrado pelo menino, que, após aprender os conhecimentos de sabedoria e mágica do diabo, aplica-lhe um golpe. A princesa aparece na trama para ajudar o menino. A doutrina catequística que orienta a não seguir o demônio e seus saberes é revelada ao final da narrativa, quando o conhecimento do diabo, mesmo em livros, deve ser abandonado pelo menino.

### c) As perguntas de Dom Lobo

Livro: *Contos tradicionais do Brasil de Câmara Cascudo*

A narrativa *As perguntas de Dom Lobo*, narrada por A. de Piauí, conta a história de um homem trabalhador que, cansado da lida nas terras de sua família e da falta de dinheiro, resolve tentar a vida em outras cidades.

O rapaz pede a bênção da mãe e vai embora. Depois de passar por muitos lugares, ele encontra a casa de um velho que lhe oferece pouso. O rapaz pergunta ao velho por que o povo dali é tão triste. O velho diz que, para castigar o povo e seus maus atos, apareceu um homem chamado Dom Lobo, que come o coração de uma pessoa por dia. A atrocidade tem método: consiste em fazer três perguntas para a vítima; caso não consiga responder, é sacrificada por Dom Lobo. Por esse motivo, o povo vive escondido e com medo.

Então, o rapaz vai até o Dom Lobo e o desafia. Dom Lobo lhe faz a primeira pergunta: “O que é que, quanto mais velho, mais forte fica?” O rapaz responde: “Vinho”. A segunda pergunta: “Que é que, se tanto tira, mais fica?” O rapaz responde: “O mar”. A terceira pergunta foi: “Qual lugar aonde todos vão e ninguém que ir?” A resposta foi dada pelo rapaz: “cemitério”.

O rapaz, que soube responder todas as perguntas, teve o privilégio de fazer ele uma pergunta ao Dom Lobo: “Quem é que nasceu de uma virgem, batizou-se num rio e morreu na cruz?” Dom Lobo, impedido de dizer o nome de Jesus, dá um estouro e desaparece. O povo, agradecido, oferece dinheiro, terras e gado ao rapaz. Ao final, ele traz sua mãe para as novas terras em uma carruagem.

Dom Lobo é vencido pela astúcia e coragem do rapaz. A palavra proferida é o nome de Deus; é poder, e o diabo, com ela, não pode. Mais uma vez, a ação catequizadora pela força da palavra é identificada ao final na narrativa. Muitas histórias europeias têm esse

assunto de entidades encantadas, malévolas ou benfazejas, que se livram do encantamento, ouvindo a resposta a três perguntas. Aarne-Thompson possui o grupo *The devils riddle* que apresenta também três perguntas para serem respondidas como condição para o herói vencer o desafio. Porém, esse grupo de Aarne-Thompson, segundo a análise de Cascudo, não coincide com os motivos e elementos de seu grupo “O diabo logrado”.

Comparando os contos *Toca por pauta, Afilhado do diabo e As perguntas de Dom Lobo* com a narrativa “A filha do diabo”, é possível identificar elementos importantes que servem à investigação pelo critério das semelhanças. A narrativa de Dom Lobo conta a história de um diabo logrado pelo poder da palavra divina e proferida. A filha do diabo também logra o pai pela palavra. Uma das características que colabora com a hipótese de ineditismo na narrativa “A filha do diabo” é o fato de que a palavra dita não é divina: é palavra de ilusão. É palavra para iludir o progenitor. Palavra advinda da filha do diabo que mente e engana o próprio pai.

A seguir, um trecho do conto *As perguntas de Dom Lobo* ilustra o poder da palavra divina; em seguida, uma passagem da transcrição “A filha do diabo”, para exemplificar o poder da palavra demoníaca:

“O homão rangu os dentes como um desesperado porque **não podia dizer** o santo nome em vão.”

(Trecho do conto *As perguntas de Dom Lobo* recolhido por Cascudo).

“Então o diabo ficava tranquilo e naquele dia a menina arrumou um jeito: ó eu vou dar uma cuspidinha, ela bolou o plano, que vai ficar respondendo por nós e nós vamos fugir essa vida não tá valendo a pena. E se combinaram de arrumar o plano e fugir, mas com alguma coisa que protegesse eles porque o diabo é muito poderoso. Então chegou o dia deles fugirem ela deixou a cuspidinha ali o cuspe respondendo por ela e quando o diabo perguntava:

- Ó... fulana cê tá aí?

O cuspe que ela deixou ali respondia pela menina:

- Tô aqui pai.

E o diabo descansou. Mas de repente o cuspe começou a enxugar. **O cuspe é a saliva, né? O cuspe começou a enxugar né? E a voz da menina começou a ficar mais fraquinha. Então o diabo desconfiou né? Tem qualquer coisa aí que eu não tô entendendo.**”

(Trecho da narrativa transcrita “A filha do diabo” recontado por Arvino Desidério)

Outra questão relevante diz respeito à construção do personagem da filha do diabo. Na narrativa *O afilhado do diabo*, o afilhado não é um descendente do diabo. O afilhado não nasce sabendo fazer as mágicas do diabo. Ele é um humano que aprende a usar as armas do diabo para defender-se dele.



A filha do diabo é filha do diabo com uma mulher. Porém, o personagem da mãe é mencionada somente no início da narrativa, depois desaparece da trama. A filha do diabo tem a genética composta por uma porção humana e uma diabólica. No entanto, sua criação e educação são dadas por seu pai. Na narrativa, não se faz menção a uma bondade escondida e ainda não revelada no personagem da filha. Uma condição comum encontrada nas narrativas dos contos de tradição oral é o traço de humanidade apesar do parentesco demoníaco, por exemplo: a moça, apesar de ser filha do diabo, tinha um bom coração. Ou seja, existe alguma referência na narrativa ao fato de que o personagem não é completamente maldoso.

A filha do diabo é nomeada filha do diabo e está confortável com sua origem. Ela comporta-se sem escrúpulos e afetos por seu pai. Este comportamento chama atenção, pois social e culturalmente espera-se uma atitude de respeito fundamentada na hierarquia entre pais e filhos. Na narrativa “A filha do diabo”, o personagem da filha não demonstra conflito de consciência em prender o pai nos espinhos para conquistar seu objetivo.

O personagem da filha não sofre uma transformação que lhe apazigua os sentimentos em relação ao pai. Ao contrário, a modificação que sofre o personagem em sua trajetória para conquistar o seu objetivo vem representada pelo inconformismo e ação enérgica direcionada ao próprio pai.

Considera-se, nesse caso, a possibilidade de que essa narrativa tenha transgredido tanto suas origens moralizantes que suas reapropriações e reinterpretações tenham criado uma versão que rompe com os paradigmas mais conservadores de educação. O comportamento do pai da filha do diabo aproxima-se de um comportamento humano, ao buscar evitar que a filha ficasse sozinha com seu namorado e fosse corrompida, o que pode refletir o uso do narrador como uma espécie de alter ego do próprio senhor Arvino Desidério.

A seguir, o trecho da narrativa *O afilhado do diabo* que mostra o afilhado metamorfoseado de raposa, comendo o padrinho metamorfoseado de galo e, em seguida, o trecho da transcrição “A filha do diabo” que mostra a filha prendendo o próprio pai nos espinhos:

“Apareceu uma **raposa** que **comeu o galo** num bocado.”  
(Trecho do conto “Afilhado do diabo” recolhido por Cascudo)

“Então **com a ajuda do poder dela** se formou uma grande selva de espinhos, espinhos de todo jeito né? **E o diabo gritou de dor e não conseguiu ultrapassar aquela barreira de espinhos e eles conseguiram escapar daquela barreira de espinhos né?** Ficou de novo para trás e eles conseguiram escapar da unha do diabo e **eles conseguiram chegar no lugar que eles planejaram viver.**”  
(Trecho da narrativa transcrita “A filha do diabo” recontada por Arvino Desidério)

No conto *O afilhado do diabo*, a ira do afilhado é dirigida ao padrinho. O afilhado mata o padrinho, que é um diabo. O menino não é órfão, nem foi adotado pelo padrinho. O padrinho é representante do pai pela tradição católica, porém, não é o pai de fato. Nesse caso, o padrinho é a personificação do sujeito que rapta o menor e o mantém em cativeiro.

A mansão do homem bem vestido é um cativeiro e possui uma espécie de biblioteca. O afilhado aprende a superar o padrinho lendo nos livros os segredos de suas mágicas. Nessa narrativa, as mágicas e sabedorias do diabo estão registradas em livros, conforme se depreende do trecho a seguir:

O menino tinha tudo do bom e do melhor, **muitos livros e aprendia depressa tudo**, ficando **instruído** por demais (...) o menino examinando a casa encontrou, numa estante, **um livro grande que ensinava todas as sabedorias e mágicas**.

Zumthor (1993, p. 75) discute o poder real da palavra como ideia ancorada nas mentalidades desde que o homem é homem e diz:

Todo discurso é ação, fisicamente e psiquicamente efetiva. Donde a riqueza das tradições orais, contrárias ao que quebra o ritmo da voz viva. O verbo se expande no mundo, que por seu meio foi criado e ao qual dá vida. Na palavra se origina o poder do chefe e da política, do camponês e da semente. O artesão que modela um objeto pronuncia as palavras que fecundam seu ato. Verticalidade luminosa que jorra das trevas interiores, fundadas sobre os paganismos arcaicos, ainda marcados por esse traços profundos, a palavra proferida pela voz cria o que ela diz.

No final da narrativa *O Afilhado do diabo*, é a palavra falada que confere poder ao afilhado, e esse faz sua última metamorfose. Antes de tornar-se uma raposa, ele fala a frase: “Ai de mim, uma raposa!” E a oralidade prontamente transforma o afilhado no que ele deseja.

#### d) Audiência do capeta

Livro: *Contos tradicionais do Brasil de Câmara Cascudo*

*Audiência do capeta* é a última narrativa do conjunto de demônio logrado. Esta narrativa foi recolhida por Manuel Ambrósio e resumida por Cascudo.

O narrador diz que vai contar um caso sucedido com um casal que vivia muito feliz de causar inveja. Essa felicidade foi atrapalhada com a aparição de muitos ratos na casa do casal. Eles se desesperaram com a rataria, até aparecer um gato preto muito gordo e muito esperto que acabou por afastar os ratos.

A mulher, contente com o fim dos ratos, vivia com o gato no colo. Um dia, o marido foi viajar e recomendou à mulher que cuidasse do gato. Foi o homem sair e o gato desaparecer. A mulher ficou transtornada, e o marido chegou. Quando ele chegou, para a surpresa da mulher o gato também apareceu. Porém, estava magro e faminto. O homem chateou-se.

Depois disso, outras viagens, e o gato sempre desaparecia e reaparecia quando o marido chegava e sempre muito magro. Até que, na última viagem, o homem voltou e encontrou a mulher procurando o gato e, em seguida, mais uma vez encontrou o bichano magro. O marido, que havia ameaçado antes a mulher, cumpriu com sua promessa: deu-lhe uma surra, quebrando-lhe a cabeça e os braços.

Tempos depois, o marido arrependeu-se de ter dado a surra na mulher, pois antes era muito apaixonado. De vergonha, decidiu dizer que ia viajar, mas na verdade planejou nunca mais voltar. Andou o dia inteiro com um saco de roupa nas costas até que chegou em uma gameleira escura. Passado um tempo, ouviu as vozes de uns demônios contando como se divertiam desgraçando a vida de casais felizes. O marido percebeu que o casal que estava em questão era ele e a mulher. O demônio contou que se transformava em gato e infernizava a felicidade dos casais.

O marido voltou para casa e chamou a mulher na qual ele havia dado uma surra. Ele mandou-a pegar um porrete e a mulher se assustou, mas o homem deu com um porrete na cabeça do gato. A cabeça do gato estourou e um cheiro de enxofre saiu do ferimento. O casal voltou a ser feliz sem a interferência do gato demoníaco.

A narrativa *Audiência do capeta* difere bastante das anteriores. Ao contrário das outras narrativas recolhidas por Cascudo e do grupo demônio logrado, nas quais o diabo se apresenta na figura humana para lograr suas vítimas, essa tem o diabo disfarçado de gato preto muito gordo interferindo na vida dos casais felizes.

Outra questão importante é a violência sofrida pela mulher por não obedecer ou por não ser competente em cuidar do falso gato. Nos contos populares, são costumeiros os episódios em que a mulher apanha, é morta por sua teimosia ou desobediência ao marido ou à figura masculina que a oprime. Nesse aspecto, a transcrição “A filha do diabo” é bastante transgressora no tema que aborda, pois a heroína da narrativa é uma mulher que desafia o diabo e vence o poder patriarcal.

O conto *Audiência do capeta* é o primeiro do grupo classificado por Cascudo que apresenta uma legião de demônios, em vez de uma figura demoníaca somente. O marido ouve as vozes dos demônios por um acaso, como um intruso; não chega à conclusão por sua

inteligência que o gato é o demônio transfigurado. Nesse conto e em *Toca por pauta*, o homem precisa de ajuda externa ou descobre ao acaso o artifício do demônio. Ao contrário de *As perguntas de Dom Lobo* e de *O afilhado do diabo*, em que o protagonista, a partir de sua esperteza ou inteligência, vence o diabo.

#### 2.4 A narrativa transcrita “A filha do diabo” e a classificação de Aarne-Thompson para os contos de encantamento

Aarne-Thompson também classificou os contos de fadas e contos de encantamentos. A seguir, o quadro simplificado da divisão por temas de Aarne-Thompson. A transcrição “A filha do diabo” pode, por aproximação, encaixar-se no grupo de contos com opositor sobrenatural segundo os autores.

Conforme Paul Delarue e Marie Louise Tenèze em sua obra *Le conte populaire français*, a transcrição “A filha do diabo” pode ser reconhecida como um conto tipo 313-314 (La fille du diable). Os contos tipos 313 e 314 têm os seguintes títulos: the magic flight – La fuite magique. O tipo 313 tem também título particular: The girls as helper in the Her’s flight (La fille aide l’héros dans la fuite). O Tipo 314 The Yarth transformed to a horse. (l’ê jeune homme changé en cheval). O episódio da perseguição é comum em ambos os casos.

Tipos	Subtipos	Contos	Código
Contos de encantamentos (300-749)	Contos com opositor sobrenatural (300-399)	Rapunzel	(AT310)
		O voador	(AT312A)
		João e Maria	(AT327A)
		Madrinha Morte	(AT332)
		Chapeuzinho Vermelho	(AT333)
	Contos The magic flight/ la fuite magique (313-314) <b>A filha do diabo</b>	História do jovem que saiu pelo mundo para aprender o que é o medo	(AT326)
		Pele de urso	(AT361)
		A Bela Adormecida	(AT410)
		O rei da montanha de ouro	(AT401A)
		As três penas	(AT402)
	Contos com cônjuge (ou outro parente) sobrenatural ou enfeitado (400-459)	A dama e o leão	(AT425C)
		Branca de Neve e Rosa Vermelha	(AT426)
		O Rei Sapó ou Henrique de ferro	(AT440)
		Os dois irmãozinhos	(AT450)
		Os sete corvos	(AT451)
		Os doze irmãos	(AT451)
		Os seis cisnes	(AT451)
		O diabo e os três fios de cabelo	(AT461)
	Tarefa sobrenatural (460-499)	Mãe Hilda	(AT480)
		Ajudante sobrenatural (500-559)	Rumpelstilzchen

		Cinderela	(AT510A)
		Os presentes dos anõesinhos	(AT503)
		O pescador e sua mulher	(AT555)
		A moça dos gansos	(AT533)
		A água da vida	(AT551)
		Um-olho, Dois-olhos, Três-olhos	(AT511)
	Objeto mágico (560-649)	A luz azul	(AT562)
		A mesa, o asno e o bastão	(AT563)
	Poder ou conhecimento mágico (650-699)	As três linguagens	(AT671)
		Os quatro irmãos habilidosos	(AT653)
	Outros elementos mágicos (700-749)	Branca de Neve	(AT709)
		A protegida de Maria	(AT710)
		A donzela que não tinha mãos	(AT706)
	A verdade vem à tona	O osso que canta	(AT780)
	O homem no céu	O alfaiate no céu	(AT800)
Contos de fadas novelísticos (850-999)	A mão da princesa é conquistada	O enigma	(AT851)
	A megera domada	Rei Bico-de-tordo	(AT900)
	O rapaz esperto ou a moça esperta	A esperta filha do camponês	(AT875)
	Histórias de ladrões e ladroagens	O noivo saltador	(AT955)
Contos sobre o gigante, ogros ou o diabo logrado (1000-1199).	Pacto de serviços a serem prestados	O gigante e o alfaiate	(AT1049)
	Tarefa realizada em conjunto com o diabo	O camponês e o diabo	(AT1030)
	O ogro mata seus próprios filhos	O amado Roland	(AT1119)

**Sistema Aarne-Thompson - Contos de Fadas e contos de encantamento.**

**Fonte: adaptado de Aarne-Thompson (1961)**

## **2.5 A divisão dos contos populares segundo os critérios de classificação de Silvio Romero, Henriqueta Lisboa, Altimar Pimentel, João Simões Lopes Neto, Lindolfo Gomes e a divisão de contos populares da Amazônia recolhidos por João Barbosa Rodrigues**

Altimar Pimentel comenta, em seu livro *O diabo e outras entidades míticas do conto popular*, a abrangência das manifestações das narrativas de tradição oral no Brasil. O estudioso ressalta que a literatura oral no Brasil recebeu a influência da cultura portuguesa, das culturas indígenas, principalmente as da família linguística tupi-guarani, e das culturas africanas (especialmente dos povos sudaneses e bantos). Nas regiões do Sul e o do Sudeste do Brasil, houve contribuições adicionais provenientes das culturas alemã, italiana, sírio-libanesa, japonesa, entre outras.

Essas narrativas receberam classificações estabelecidas por muitos pesquisadores de diferentes regiões do Brasil. Os estudiosos Silvio Romero, João Barbosa Rodrigues, Henriqueta Lisboa, Câmara Cascudo, Franklin Cascaes, Altamar Pimentel, Lindolfo Gomes e João Simões Neto foram alguns deles. A pesquisadora Henriqueta Lisboa contribuiu com sua obra *Literatura oral para Infância e a Juventude – lendas, contos e fábulas populares no Brasil*. Silvio Romero colaborou para o estudo do folclore com títulos como *Contos populares do Brasil* e muitos outros.

Na região da Amazônia, no final do século XIX, João Barbosa Rodrigues cooperou com seu estudo de botânica, línguas e culturas indígenas da Amazônia. Suas traduções das narrativas indígenas serviram como precioso material de registro dessa cultura. Altamar Pimentel, de São Paulo, também contribuiu com os estudos das narrativas de tradição oral no Brasil; entre sua vasta bibliografia, estão os títulos *Estórias do diabo* e *O diabo e outras entidades míticas do conto popular*.

É importante salientar que essas classificações realizadas por Henriqueta Lisboa, João Simões Lopes Neto e Franklin Cascaes, por se tratar de recolhas e registros que incluem outros temas como lendas, narrativas com o tema bruxólico e fábulas, não serão objeto de análise deste estudo, tendo apenas caráter informativo, comparativo e complementar em relação à transcrição “A filha do diabo” recontada por Arvino Desidério. As narrativas recolhidas por João Barbosa Rodrigues, Lindolfo Gomes, Silvio Romero, Câmara Cascudo e Altamar Pimentel, embora sejam um repertório de narrativas com a presença do diabo, também não serão analisadas como objeto do estudo deste trabalho, mas como material fundamental que colabora com os estudos comparativos da análise de “A filha do diabo”.

### **2.5.1 Classificação dos contos populares registrados por Silvio Romero e a análise do conto *A proteção do diabo*.**

A classificação de Silvio Romero divide-se basicamente em contos de origem europeia, contos de origem indígena, contos de origem africana e mestiça. Os países onde foram relatados estes contos populares serviram como origem dos contos e também como critério para a divisão dos contos. A análise de Silvio Romero, atualmente, pode sofrer ressalvas, como, por exemplo, o questionamento da Antropologia quanto à existência de uma origem única para as narrativas de tradição oral. O aparecimento de narrativas semelhantes

em lugares diferentes, com a mesma estrutura de ritos e mitos, porém com variações na trama, demonstra a imprecisão de uma origem. Essa ressalva relativiza as nomenclaturas utilizadas por Silvio Romero em suas divisões encontradas no livro *Contos populares do Brasil*, contudo, é importante frisar que isso de forma alguma invalida a pesquisa de Romero e tantos outros pioneiros no assunto no Brasil.

Dentre as narrativas recolhidas por Silvio Romero em *Contos populares do Brasil*, encontra-se o conto *A proteção do diabo*, cuja sinopse será apresentada a seguir como parâmetro de comparação com a narrativa “A filha do diabo”. A história trata de uma rainha que descobre que seu filho carrega a sina de morrer enforcado. Ela tenta esconder isso do filho de todas as maneiras, até que é chegado o dia em que ele repara na sua tristeza e a obriga a lhe dizer o motivo. Ela revela a desgraça para o filho, porém o príncipe não se incomoda e lhe diz que toda forma de morrer é uma morte. No entanto, o príncipe decide sair de casa e andar pelo mundo para tentar fugir de seu trágico destino.

O príncipe, quando sai de casa, despede-se da mãe e do pai e recebe desse pai um saco de ouro. Depois de muito caminhar e conhecer cidades e reinos, o príncipe vai parar na Igreja de São Miguel. Nessa igreja, só existem duas estátuas: a imagem de São Miguel e a estátua do diabo. Ambas estão muito arruinadas, e o príncipe resolve reformá-las, junto com a igreja. Coloca os operários para trabalhar e toma conta de tudo ele mesmo. O pintor, no final da obra, lhe diz que está tudo pronto e que só deixou de pintar a estátua do diabo. Vendo que havia sobrado tinta, o príncipe manda pintar a estátua do diabo também. A igreja fica pronta e as imagens também.

O príncipe continua a andar pelos reinos até que para na casa de uma velha que lhe dá pouso. Quando fica sozinho no quarto, o príncipe conta o dinheiro que lhe sobrou. Vendo isso, a velha decide dizer às autoridades que tinha um ladrão na sua casa e que ele tinha lhe roubado aquele dinheiro. O príncipe é preso e condenado à última pena: morrer enforcado.

São Miguel, sabedor de tudo, pergunta ao diabo se ele não se sente mais bonito depois da pintura. O diabo diz que sim, e São Miguel lhe conta que o responsável está prestes a morrer enforcado. O diabo monta em um cavalo e vai até a casa da velha e a obriga a contar a verdade na frente das autoridades. O príncipe é solto pelo rei daquele lugar, conta sua história e recebe de volta seu dinheiro. A velha é presa.

O príncipe volta a caminhar pelos reinos e no meio da estrada encontra um fidalgo. O fidalgo conta quem ele é, diz que o príncipe pode voltar para sua casa, pois sua sina terminou. A velha será enforcada em seu lugar. O diabo explica tudo e desaparece. O príncipe volta à

igreja e faz uma oração. Depois, volta para casa e seus pais o recebem com muito contentamento.

No início da narrativa *A proteção do diabo*, o personagem do diabo não aparece disfarçado ou tentando se passar por outro. Embora não haja descrição de como é a aparência dele, pois se trata de uma imagem dentro da igreja, é possível interpretar que tenha uma aparência profana tradicional, em vez de uma caracterização como uma pessoa ou animal.

Outra questão interessante diz respeito à oposição não conflituosa entre o profano e o sagrado. O santo é vizinho do diabo – ou, pelo menos, o espaço é dividido pelos dois. A peculiaridade irônica, nesse caso, pode significar a aproximação do sagrado e do profano, tão comum nas manifestações religiosas pelo interior do Brasil.

Outra interpretação possível para convivência entre o diabo e o santo é a relação paradoxal entre o culto e o iletrado. O santo representa o saber culto autorizado, e o diabo, o iletrado e não legitimado. O santo e o diabo dividem as mesmas condições de penúria e sorte, e são os dois os escolhidos como auxiliares do herói. O maravilhoso evidencia-se mais ainda quando as duas imagens da igreja criam vida e atuam no destino do homem.

Cascudo (2002, p. 381) observa que São Miguel é príncipe da milícia celestial, o guerreiro de Deus, aquele que combate Satanás: “É um dos modelos pintados por pintores do Renascimento, figurando como um homem novo e rigoroso, armado de espada ou lança de prata”. O paradoxal dessa descrição de Cascudo é o antagonismo de intenções do diabo e de São Miguel, que na narrativa são transformadas em cumplicidade.

No processo de transmissão da narrativa ao longo dos tempos, os papéis do santo e do diabo podem ter se misturado, fazendo com que o diabo aja como um santo, o que de certa forma explicaria sua atitude de compaixão com o príncipe. Outra possibilidade de interpretação seria o fato de o contador de histórias incluir o personagem do santo com o objetivo supersticioso de se proteger do diabo.

Tanto a relação entre o universo diabólico e o cristão como o poder sobrenatural da comunicação verbal dos santos foram abordados na literatura brasileira destinados aos adultos. Os contos de Machado de Assis *A igreja do diabo* e *Entre santos* possuem na trama, respectivamente, o diabo desejando fundar uma igreja só para ele e imagens de santos se movendo e falando em uma reunião para decidir o futuro de um homem.

Na narrativa *A proteção do diabo*, o personagem do diabo sai em seu cavalo para fazer justiça. O santo comporta-se como um mensageiro, anunciando o acontecimento, e o diabo, ao tomar conhecimento, transgride a sua forma estática, indo ao encontro do príncipe para lhe desfazer a má sorte. É o movimento necessário para que a narrativa se desenvolva,



preparando-se para o final. O personagem do diabo é a figura que possui o senso de justiça em contraponto com a ganância da velha. O personagem da velha gananciosa e sem escrúpulos, segundo a análise de Propp para os obstáculos nos contos maravilhosos, pode ocupar o lugar da bruxa Baba Yaga, que encontra o herói no meio do caminho e o atrai para situações de infortúnio.

Desde o início, o encontro com o diabo e o santo parece ser parte da sina. A sina pode ser interpretada como um presságio deste encontro. Quanto mais o príncipe tenta fugir de seu destino, mais ele se aproxima do seu fim trágico.

No final da narrativa, o leitor ou ouvinte pode descobrir que o diabo não é tão ruim quanto pintam. Ao pintar o santo e o diabo, o príncipe os materializa e, em gratidão, os dois o ajudam a desfazer sua sina.

No final do conto popular *A proteção do diabo*, Silvio Romero (1985, p. 90) faz uma nota explicando que outras variações da mesma narrativa também foram recolhidas na Alemanha e na Rússia por Stith Thompson. Nessas variações, o diabo é sempre sensível ao sofrimento do herói.

A figura do diabo na narrativa *A proteção do diabo* é muito diferente daquela apresentada na narrativa “A filha do diabo”. Na narrativa recolhida por Silvio Romero, o diabo é complacente com as vicissitudes dos humanos. Na narrativa recontada pelo senhor Desidério, o diabo é categórico em não querer que a sua filha tenha o mesmo destino que as outras desse mundo: “A minha filha não vai ser como dessas do mundo aí. A minha filha vai ser diferente”. A tentativa de impedir o namoro da filha com o rapaz também é uma evidência da intolerância do diabo para com os humanos. Ele sabe que sempre é chegada a hora de uma filha namorar, mas não aceita o momento: “Mas lá pelas tantas também ele achou que não conseguia... conseguia desviar essa menina do namoro. Que era próprio de toda criatura né?” A perseguição ao casal também reforça a ideia de um diabo contrariado com a promessa de um futuro casamento entre sua filha e o rapaz.

Retomando as outras classificações dos contos populares no Brasil, apresentam-se a seguir os contos populares recolhidos por Henriqueta Lisboa, nos quais está destacado aquele que possui a presença do personagem diabo.

### **2.5.2 Classificação dos contos populares registrados por Henriqueta Lisboa**

A divisão de Henriqueta Lisboa para o material recolhido obedece a um critério por gênero: lendas, contos e fábulas. O critério de classificação considera a fábula como uma narrativa de natureza simbólica, de uma situação vivida por animais, que se reporta a situações humanas e tem por objetivo transmitir certa moralidade. O outro grupo, considerado como lenda, descreve acontecimentos em que o maravilhoso e o imaginário se misturam e superam o real e o histórico. Por último, o conto popular representa uma narrativa de tradição oral em que o protagonista, geralmente marginalizado e sem recursos, tem como objetivo a realização material. A sucessão de episódios demonstra que a esperteza vence o poder. Nesse tipo de narrativa, as peripécias tratam de fantasmas e seres sobrenaturais. Os causos do interior do Brasil, segundo muitos teóricos, pertencem a esse grupo.

Entre os contos recolhidos por Henriqueta Lisboa em *Literatura oral para infância e a juventude – Lendas contos e fábulas populares no Brasil*, encontra-se *O afilhado do diabo*. A narrativa recolhida por Henriqueta Lisboa apresenta um texto muito semelhante à versão registrada por Cascudo anteriormente apresentada e analisada neste trabalho. O que distingue a versão anterior da versão de Cascudo é o fato de ser mencionado que o padrinho é comerciante e, por isso, passa dias fora e deixa o afilhado sozinho em casa. Tal situação possibilita que o afilhado descubra a verdade sobre a origem do padrinho e aprenda suas magias.

### **2.5.3 Classificação dos contos populares registrados por João Barbosa Rodrigues**

João Barbosa Rodrigues é considerado um dos propulsores do movimento de emancipação científica no Brasil, tanto nos estudos no campo da botânica, no campo da etimologia, quanto no estudo da língua e cultura dos índios da Amazônia. Na obra *Poranduba Amazonense*, do ano de 1890, disponível na biblioteca Curti Nimuendaju e também no site desta instituição, Barbosa Rodrigues publicou uma coletânea de lendas e canções em Nheengatu ou Língua Geral Amazônica, com tradução interlinear ao português.

Na referida obra, os contos recolhidos por João Barbosa Rodrigues são classificados em quatro seções: lendas mitológicas, contos zoológicos, contos astronômicos e botânicos, e cantigas. Entre os contos astronômicos e botânicos, encontram-se dois nos quais se apresenta a figura do diabo: *A cobra grande ou Serpentário (versão Rio Solimões)* ou *Serpentário (versão do Rio Negro)*. A diferença entre as duas versões é que na primeira versão (versão do

Rio Solimões), a mulher engravida de um diabo e, na segunda versão, a mulher envolve-se com um homem casado. No entanto, ambas ficam grávidas e apresentam o elemento mágico da saliva como representação da voz humana.

Muitas narrativas de tradição oral conhecidas no mundo inteiro fazem referência aos episódios de gravidez maligna e gestação indesejada. Essas situações geralmente são atribuídas ao diabo, e as suas vítimas não se recordam como tudo aconteceu. Na narrativa *A cobra grande ou serpentário (versão Rio Solimões)*, a mãe tenta dissimular com a saliva a sua presença para o filho indesejado. O filho tem a forma sobrenatural de um dragão, pois é fruto de um relacionamento entre uma humana e o diabo. A avó, personagem coadjuvante, quando dialoga com o neto dragão, torna-se personagem fundamental no desenvolvimento da trama. A mudança repentina da importância de um personagem na história, bem como a troca de focalizador e ponto de vista da trama são muito comuns nas narrativas de tradição oral.

Rodrigues (1890, p. 234), em *Poranduba Amazonense*, conta a versão registrada no Rio Solimões: “Para onde a mãe ia elle ia. Queriam tira a da mãe e não o podiam. Por isso, mandou que elle subisse a uma sorveira e então fugiu d’elle contam que chorou e pediu à avó: –Minha avó, me dá minha mãe.” E a avó aparece na cena: “A avó respondeu: –Eu não sei onde ella está.” E a narrativa termina: “Já quando ia alta noite elle gritou e a velha estando a dormir não ouviu. Quando, pela terceira vez, estava para extinguir-se a voz, a velha acordou.” O personagem da mãe desaparece da cena, e a narrativa termina com a avó e o neto dragão. Parece haver uma lacuna entre a aparição da avó e a fala do dragão. Esta situação pode ser consequência de esquecimentos e reapropriações comuns nas narrativas de tradição oral.

No conto *A cobra grande ou serpentário*, o filho do diabo não tem a aparência humana, como acontece na narrativa transcrita “A filha do diabo”. O filho do diabo é caracterizado como um dragão. No entanto, essa caracterização fantástica limita suas ações na narrativa. O personagem fala pouco, e sua atuação no mundo é restrita, haja vista que é um dragão. Na narrativa “A filha do diabo”, a filha é caracterizada como um ser humano e sua atuação na narrativa é maior. As peripécias que a filha do diabo sofre são mais significativas para a trama do que se fosse representada em uma forma sobrenatural. O personagem da filha do diabo atravessa três desafios e, a partir deles, é que demonstra suas intenções e objetivos. Ao vencer o terceiro desafio (o que antecede a prisão do pai entre os espinhos), a trama chega ao fim.

Ou seja, o personagem caracterizado com a forma humana possibilita maiores habilidades de decisão e reflexão do que os personagens metamorfoseados em animais ou

seres encantados. Salvo o caso da fábula em que os animais são representados com sentimentos humanos e agem como se fossem humanos.

A relevância desta obra de 1890 para a pesquisa reside no fato de ser uma narrativa indígena, das mais antigas já registradas, na qual a figura do diabo ocidental mistura-se aos seres e forças da natureza. A tradução na íntegra do conto *A cobra grande ou Serpentário* (Rio Solimões) encontra-se nos anexos.

#### **2.5.4 Classificação dos contos populares registrados por João Simões Lopes Neto**

João Simões Lopes Neto colaborou nos estudos das narrativas de tradição oral no Brasil, escrevendo quatro livros de expressiva relevância: *Cancioneiro Guasco*, *Contos Gauchescos*, *Lendas do Sul* e *Casos do Romualdo*. Neste trabalho, foram destacados os títulos *Contos Gauchescos e Lendas do Sul*. O último, *Lendas do Sul*, seguiu um critério de divisão de lendas por regiões no Brasil. A divisão classificou as lendas como lendas missionárias do centro e do norte do Brasil.

A seguir, a lenda recolhida por João Simões Lopes Neto intitulada *A Salamanka do Jarau*, seguida por sua sinopse, no qual se encontra a representação da figura do mal no imaginário indígena. A lenda, parte da coletânea *Lendas do sul*, é de uma história de amor com final feliz, no qual o diabo surge personificado na figura de Teiniaguá. A Teiniaguá tinha forma de lagartixa com a cabeça de fogo e parte com o Anhangá-Pitã (diabo vermelho) que arrastava os homens para o inferno. A outra forma de Teiniaguá era a de uma princesa moura jamais tocada por um homem.

A representação do diabo no contexto do imaginário indígena é muito distinta da tradição cristã. A colonização no Brasil criou um diabo híbrido. Ou seja, o diabo como personificação do mal sofreu a influência da mistura de crenças do tripé cultural africano, indígena e português.

No final da lenda *A Salamanka do Jarau*, o personagem do homem apaixonado termina a narrativa junto com a Teiniaguá (uma espécie de diaba) no alto do cerro. O lugar no qual os amantes vão viver o resto de suas vidas ficou conhecido como Salamanka, que significa “Gruta Mágica”.

#### **2.5.5 Classificação dos contos populares registrados por Altamar Pimentel**

Altimar Pimentel nasceu em Maceió e viveu em João Pessoa. O autor é um estudioso no assunto das narrativas de tradição oral e apresentou em suas obras as seguintes divisões para os contos e causos místicos e míticos que recolheu na Paraíba: narrativas em que intervém o diabo, narrativas de intervenção divina, narrativas de visões fantásticas, avisos, narrativas em que intervêm “almas do outro mundo”, narrativas em que intervêm pessoas de vida real a quem se atribuem poderes sobrenaturais. Altimar Pimentel, em sua obra *O diabo e outras entidades míticas do conto popular*, explica que escutou tais narrativas de pescadores, matutos, habitantes do antigo engenho e, hoje, trabalhadores de usinas, habitantes do sertão e pessoas ligadas à atividade da pecuária. Nesse universo de credices e superstições, pode-se encontrar, segundo o autor, uma grande quantidade de narrativas em que há presença de elementos místicos e míticos de influência afro-brasileira e indígena.

A seguir, encontra-se a lista de contos recolhidos por Altimar Pimentel, provenientes dos livros *O diabo e outras entidades míticas do conto popular* e *Estória de diabos*. A primeira lista refere-se aos contos populares com todo tipo de tema fantástico e místico. A segunda lista apresenta as narrativas nas quais o diabo intervém e suas quatro formas de intervenção. Essa segunda lista, que trata do tema do diabo logrado, é o que mais interessa a essa pesquisa, e é com base nela que serão feitas algumas considerações em relação à narrativa transcrita “A filha do diabo”.

Na lista 1, encontram-se os seguintes contos da obra *O diabo e outras entidades míticas do conto popular*:

*A idade do diabo, Negócio com o diabo, O pescador que fez pauta com o diabo, A oração do bicho, O homem dos pés de quenga, A mãe do diabo morreu, O gato, A velha igreja dos holandeses, O fígado do diabo, Castigo de São Benedito, A reza do matuto, A rainha do mar, A sereia, A caboquinha, A menina do mar, O coco de alumínio, O caixão, A balança de São Miguel Arcanjo, O outro mangote, O aviso, O homem que pescou com um defunto, O cavalo roubado, Estrela Dalva, Jangada fantasma, A botija do padre, Os mourões, O caixão na casa de palha, A velha que amarrou santo Antônio e Maria Cachimbo doce.*

Na lista 2, encontram-se os seguintes contos da obra *Estória de diabos*:

*A idade do diabo, Pauta com o diabo, A mulher que venceu o cão, Negócio com o diabo, O feiticeiro, A velha Simoa, A mulher e o demônio, Fidelidade feminina, O rapaz que morou com o diabo, Don Fustusco, Os homens dos pés de Quenga, A mãe do diabo morreu, O fígado do diabo, O gato, O casal bem unido, Almoço no inferno, A orelha de ferro, O afilhado*

*do cão, O rapaz pobre que o diabo enricou, O rapaz que trouxe a sina de morrer degolado, A mulher que teve um filho do diabo, O filho do demônio, Toca por pauta, Eco, sinhá, O cão e a mina, O pescador que fez pauta com o diabo e A oração do bicho.*

Altimar Pimentel (1969) explica que o material recolhido por ele constitui-se de conhecidas temáticas como: pacto com diabo para conquistar a riqueza acompanhada da proposição de um enigma, as manhas do diabo para levar um casal à mútua destruição, bem como narrativas episódicas de caráter puramente moralizante.

A diversificação dos aspectos de como o diabo se apresenta nos contos recolhidos por Altimar Pimentel são definidos, pelo próprio autor, de quatro formas: pauta com o diabo, invocação do diabo, o diabo tomando forma de animais e o diabo punindo a quebra a preceito religioso.

A seguir, os tipos de narrativas de intervenção do diabo e os exemplos destas narrativas.

<b>Tipo</b> Narrativas em que intervém o diabo segundo Altimar Pimentel.	<b>Descrição</b>	<b>Exemplos</b>
Pautas com diabo	É a forma tradicional da intervenção do diabo na vida dos mortais. Constitui-se de um contrato com o satã em troca de favores especiais. O beneficiado deverá entregar sua alma para o diabo. Em algumas destas narrativas, o diabo propõe um enigma ou tarefa à pessoa com quem pactua. Caso seja encontrada a solução da dificuldade proposta, a pessoa é liberada do compromisso com o diabo.	<i>Negócio com o diabo</i> <i>A idade do diabo</i> <i>O pescador que fez pauta com o diabo</i> <i>A oração do bicho</i>
Invocação do diabo	É a crença popular de que a mera enunciação do nome de Satanás constitui sua presença.	<i>O homem dos pés de quenga</i> <i>A mãe do diabo morreu</i>
O diabo tomando forma de animais	Na literatura oral, encontram-se várias narrativas que o diabo toma formas de animais. (gato, boi, bode, veado, cavalo)	<i>O Gato</i> <i>A velha igreja dos holandeses</i>
O diabo punindo a quebra a preceito religioso	Conto popular de caráter grupal e clânico com a finalidade didática e moralizante. Toda história visa apenas à punição do culpado e à premiação do bom.	<i>O fígado do diabo</i>

**Fonte adaptada: Pimentel (1969).**

A série de contos recolhida por Altimar Pimentel e registrada nas suas obras *O diabo e outras entidades míticas do conto popular* e *Estórias do diabo* segue a seguinte lógica na maior parte dos contos:

1) Apresentação do conflito da história; o personagem deseja, mas está impedido de realizar seu desejo.

2) Evocação ao diabo; o nome do diabo é proferido.

3) O personagem é avisado por outro personagem sobre a imprudência de proferir o nome do diabo.

4) Aparição do diabo, por vezes disfarçado de animal ou de uma figura amável.

5) O diabo tenta enganar o ser humano tirando vantagens de sua ambição ou desespero.

6) O ser humano usa de artimanhas para lograr o diabo.

Esta última etapa, na maioria das vezes, tem no personagem feminino a figura que irá lograr o diabo e provar a superioridade do ser humano em relação ao diabo. O diabo fracassa no final da história, geralmente em episódios cômicos que representam o ridículo e a incompetência do satânico em alcançar os seus objetivos.

### 2.5.6 Classificação dos contos populares registrados por Lindolfo Gomes

Lindolfo Gomes recolheu contos populares em Minas Gerais e registrou este rico material na obra *Contos Populares Brasileiros*<sup>13</sup> obedecendo ao critério de divisão por ciclos. Os ciclos constituem-se em: ciclo do preguiçoso, ciclo do coelho e da onça, ciclo de Pai João, ciclo do diabo, ciclo de Pedro Malasartes, ciclo de São Pedro. Subsequente a estes ciclos, encontram-se as classificações: histórias várias, narrativas maravilhosas, lendas populares, lendas religiosas e cantigas de adormecer e de berço.

No ciclo do diabo, as narrativas *Nem o diabo as guarda*, *Foi buscar lã e saiu tosquiado* e *O diabo na garrafa* foram selecionadas em razão de se tratarem de um grupo de contos do interesse desta pesquisa. A seguir, tais narrativas sofrerão uma análise comparativa com a narrativa “A filha do diabo” no tocante à representação da figura da mulher.

Lindolfo Gomes (1931, p. 11) considerou, em sua pesquisa, que “Os contos tradicionais são a forma ou expressão primitiva e espontânea da arte.” O estudioso explica: “os contos revelam o cunho dos antigos mitos, valores da mitologia Greco-romana ou dos ciclos indianos, outros promanaram de provérbios, parábolas, ensinamentos morais e

<sup>13</sup> A obra *Contos Populares Brasileiros* teve sua primeira edição em 1918 e apresentou uma outra divisão para os contos, suprimida na edição de 1931, usada nesta pesquisa. A divisão da primeira edição também classificou os contos em ciclo dos costeiros (constituída por contos atlânticos ou dos navegadores), ciclo de penetração (constituído por contos heróicos dos bandeirantes da região do São Francisco e Nordeste) e ciclo de mineração (constituído por narrativas do folclore mineiro da região de mineração).

religiosos, episódios da vida em geral, observações de fatos ou aspectos da natureza, passando, sob modificações inevitáveis”.

Gomes (1931, p. 13) apresentou, na introdução de *Contos populares Brasileiros*, sua metodologia de transcrição e seus critérios: “Nas reprodução escrita dos contos populares, que pacientemente coligimos, tentamos conservar o pitoresco da linguagem com que os ouvimos dos lábios do povo, não só quanto à maneira característica das expressões como o idiomatismo dos chavões”. Gomes (1931, p. 13) ainda justifica sua interferência nas transcrições: “corrigimos aqui e ali o linguajar dos narradores nas ocorrências pronominais do acusativo da terceira pessoa que o elemento popular brasileiro representa quase sempre pelos pronomes ele e ela.”

Destaca-se, como amostra dos contos de Lindolfo Gomes, o ciclo do diabo. E dentre essas narrativas aquelas que tratam da interferência do personagem feminino como agente que negocia com o diabo ou o logra. Em *Nem o diabo guarda*, o diabo é encarregado de cuidar de uma mulher e acaba logrado por ela. No conto *Foi buscar lã e saiu tosquiado*, o diabo é o descumpridor do trato quando instiga a ambição na mulher. Em *O diabo na garrafa*, a mulher aprisiona o diabo na garrafa e dá um fim nele, induzindo o marido a levar a garrafa para ser benzida na igreja.

A seguir as sinopses dos contos que tratam de um diabo logrado por mulheres desobedientes aos seus maridos. O aspecto da rebeldia da mulher e a medição das forças e poderes entre a mulher e o diabo serão tratados mais adiante em relação à transcrição “A filha do diabo”.

#### a) *O diabo na garrafa*

Conto recolhido em Juiz de Fora e ouvido também em Portugal e registrado por Fialho de Almeida

Fonte : *Contos populares brasileiros*

*O diabo na garrafa* conta a história de um marido ciumento que pede ao diabo para tomar conta de sua mulher. A mulher, muito esperta, desafia o diabo, que acaba preso em uma garrafa. A mulher engana o marido dizendo que o diabo foi embora. A pedido da mulher, o marido leva a garrafa para ser benzida em uma igreja. O diabo acaba por explodir pelo poder da água benta.



*b) Nem o diabo as guarda*

Conto recolhido em Chácara, Juiz de Fora

Fonte: *Contos populares brasileiros*

Em *Nem o diabo as guarda*, o marido pede ao diabo que tome conta da mulher enquanto viaja. A mulher, ardilosa, faz pedidos difíceis, mas o diabo consegue realizá-los. Depois de muitas tarefas cumpridas, a mulher tem a ideia de mandar o diabo buscar água em uma peneira. O diabo não conseguiu realizar a ordem, acabando por desistir da missão. O diabo explica ao leitor: carregar água na peneira é coisa que não cabe no possível, mas mais impossível ainda é guardar mulher alheia. O conto termina com a frase do narrador: mulheres, quando querem, nem o diabo as guarda.

*c) Foi buscar lã e saiu tosquiado*

Conto recolhido em Sant´ana do Deserto, antigo município de Juiz de fora

Fonte: *Contos populares brasileiros*

Na narrativa *Foi buscar lã e saiu tosquiado*, uma perdulária caprichosa convence o marido a atender seus desejos de riqueza. O homem faz um pacto com o diabo em troca de um saco de ouro que nunca esvazia. O diabo apenas faz sua condição ao homem: “Terás tanto dinheiro quanto desejares. Mas, ao final de dez anos, irei à tua casa e quero encontrar-te com tua mulher”. Durante dez anos, o casal vive a riqueza sem limites até que a mulher, que não gosta do marido e desconhece a origem da fortuna, foge com o saco de ouro. O homem, sem o saco de ouro, fica miserável e sozinho. Até que chega o dia em que diabo bate à sua casa, como combinado dez anos atrás. O diabo reclama sua dívida e o homem, usando de esperteza, justifica que nada pode fazer se foi ele mesmo (o diabo) que roubou sua mulher com a bolsa cheia de ouro. Neste conto, a ambição da mulher castiga o marido e prejudica também o diabo. O personagem feminino é apresentado com características mais frívolas que a imprudência do marido e a esperteza do diabo. A sabedoria popular define bem a ideia do conto “o feitiço virou contra o feiticeiro”. Ou seja, a maldade do diabo foi usada contra ele mesmo.

Em concordância com todas as outras análises dos contos populares sobre o demônio logrado, as histórias de Lindolfo Gomes também seguem a estrutura narrativa na qual se encerram com a derrocada do diabo.

### **2.5.7 Classificação dos contos populares registrados por Alberto Figueiredo Pimentel**

Alberto Figueiredo Pimentel foi tradutor, poeta, contista, cronista, autor de literatura infantil. Assinou a seção *Binóculo* no jornal Gazeta de Notícias, de grande repercussão no Rio de Janeiro da Belle Époque. Por se tratar de uma rica e extensa produção, foram selecionados alguns contos como amostragem no assunto.

Os contos *O soldado e o diabo* e *O afilhado do diabo* (do livro *Historias da avozinha*), *Os três cabelos do diabo* e *O diabo e o ferreiro* (do livro *Histórias da carochinha*) são os que se referem ao tema do diabo logrado. A seguir, a sinopse de *O afilhado do diabo*, como exemplo de narrativa que explora o fracasso do diabo em tentar enganar o homem.

*O afilhado do diabo* de Pimentel Figueiredo conta a história de uma família muito pobre que no desespero de ver nascer mais um filho oferece ingenuamente o bebê ao diabo. O menino vai morar com o tal “padrinho”. Ao desobedecer a suas ordens de não entrar nos quartos secretos da casa, o menino acaba por conhecer três cavalos mágicos. Em consequência de sua desobediência, o menino sofre a perseguição do diabo. O afilhado, ao fugir, carrega consigo como objeto mágico alguns alfinetes. Durante a fuga, o afilhado do diabo segue a orientação de um dos cavalos mágicos e usa os alfinetes para se defender do diabo. A seguir, o trecho que descreve a cena:

– Atire os alfinetes, senão estamos perdidos...! O menino fez o que aconselhava o seu cavalo e viu formar-se atrás de si um espinheiro tão cerrado que ninguém podia passar. O diabo, na fúria de pegar a criança, quis romper à força o espinheiro, ficou preso, e de tanto se debater para sair, morreu todo espetado.

No conto *O afilhado do diabo*, de Figueiredo Pimentel, a transmutação dos alfinetes em espinhos acontece de forma semelhante ao que é narrado na transcrição “A filha do diabo”. A metáfora do alfinete como espada, arma de corte e objeto invasivo é muito comum

nos contos populares. No entanto, na transcrição “A filha do diabo” é o personagem da filha (figura feminina) que transforma o alfinete em espinho, o espinho em espada simbólica. Em outras palavras, o poder de lutar representado no símbolo do alfinete, ao contrário de outros contos populares, na transcrição “A filha do diabo” está nas mãos de um personagem que desobedece ao pai.

Em decorrência disso, pode-se considerar este aspecto uma transgressão narrativa da transcrição “A filha do diabo” comparada aos outros contos populares, tendo em vista que o personagem feminino ocupa o lugar do herói viril com sua espada.

A solução encontrada pelo afilhado para se defender acarreta dor física ao diabo e reforça a ideia da especificidade inédita na transcrição “A filha do diabo” em razão do tipo de parentesco da vítima com o demônio. O afilhado, que causa dor no padrinho, não é seu parente consanguíneo. Na transcrição, como já foi dito anteriormente, é a própria filha que causa a dor física no diabo.

O conto *O afilhado do diabo* de Figueiredo Pimentel assemelha-se ao conto de mesmo título de Romero e Lisboa em seus episódios, mas principalmente na reação do afilhado em renegar o padrinho ou tutor ao descobrir sua natureza demoníaca. Os afilhados nesses contos sempre fogem de suas casas e da companhia do pai adotivo ou padrinho.

Em decorrência da aplicação do método de análise de Propp para os contos maravilhosos e a classificação de Cascudo para os contos populares, é possível considerar a “A filha do diabo” contada pelo senhor Desidério um conto popular desdobramento do conto maravilhoso.

A transcrição “A filha do diabo”, comparada com outros contos do diabo logrado recolhidos e registrados por Altimar Pimentel, Câmara Cascudo, Figueiredo Pimentel, João Barbosa Rodrigues, Henriqueta Lisboa, Lindolfo Gomes, João Simões Lopes Neto e Silvio Romero, obedece à mesma estrutura narrativa que apresenta o personagem do diabo desejoso de enganar os homens com promessas falsas de riqueza e felicidade. O ciclo destes contos geralmente recebe o nome de ciclo do demônio logrado, ou diabo logrado pois, como o próprio nome intitula, trata-se do fracasso do diabo diante da esperteza dos seres humanos.

A transcrição “A filha do diabo”, como conto popular do grupo do diabo logrado, apresenta um personagem feminino que ocupa o lugar geralmente do herói nos contos maravilhosos. Ao mesmo tempo, a referida transcrição pertence ao grupo dos contos populares em que o personagem da mulher é o sujeito que logra o diabo. Em outras palavras, a transcrição “A filha do diabo” é um conto popular no qual a representação da mulher tem poderes superiores ao diabo. Isto se evidencia na capacidade destas mulheres, representadas

neste tipo de conto popular, usarem o poder da persuassão para enganar o diabo e também os seus maridos. Ou seja, a crença popular sobre a superioridade da mulher em relação ao diabo (refletida no dito “com mulher nem o diabo pode”) é explorada como conflito nestas narrativas populares. O poder da mulher subjuga o diabo e o leva à sua derrocada.

### **3 A NARRATIVA TRANSCRITA “A FILHA DO DIABO” SEGUNDO A ANÁLISE DE NARRADOR, PERSONAGEM, FOCALIZADOR, TEMPO E ESPAÇO.**

#### **3.1 O narrador e a focalização segundo Norman Friedman**

Uma obra artística, seja ela um poema, epopeia ou romance, tem sua origem na criação do autor. No caso de uma obra literária, o autor é a criatura que, através de sua narrativa, ou do seu ato de narrar a história, apresenta a trama que será contada e define o universo ficcional que pertence à narrativa. É ele que é responsável pela organicidade do texto. No entanto, a abrangência do narrar ficcionalmente tem suas limitações. Ou seja, o autor de ficção narra uma trama de um ponto de enunciação que não pretende registrar um relato histórico bem como seu narrador não precisa representar o autor. Tanto na poesia, o eu lírico não é representado na totalidade com o eu histórico e social do poeta, como na narrativa de ficção.

Desde o século XIX, distinguiu-se o autor do narrador. O autor é o ser real e histórico criador da narrativa, no entanto, não é ele quem fala na narrativa. Quem fala na narrativa é um delegado ou substituto, a quem a voz elocutiva é conferida.

O narrador pode conhecer e apresentar a história a partir de seu ponto de vista e perspectiva e pode fazer uso da visão focalizadora de uma ou mais personagens para contribuir no entendimento da obra.

A evolução histórica da distinção entre narrador e autor se deu com Flaubert, Maupassant e Stendhal, posteriormente com Henry James. Embora as obras de ficção tenham apresentado esta distinção entre autor e narrador, é sabido que não há fronteiras absolutas que diferenciem um do outro.

O estudo do narrador na obra de ficção se estruturou com a colaboração de pesquisas de muitos pesquisadores. Entre eles, é possível citar as reflexões de Henry James nos seus prefácios de romances, a divisão de Percy Lubbock, as sistematizações de Brooks e Warren, Mark Schoerer, Jean Pouillon, Tzevan Todorov, Franz Stanzel, Wayne Booth, Bakhtin e Boris Uspensky. Toda esta matéria de investigação teórica influenciou a organização de uma tipologia para o narrador. A mais conhecida é a tipologia de Norman Friedman (JUNKES, 1997).

O estudo de Norman Friedman *Point of view in ficcion: The development of a critical concept* foi originalmente publicado na revista PMLA (LXX, 1955:1160-1184) e reproduzido no volume organizado por Phillip Stewick, em 1967, intitulado *The theory of the fiction*. Friedman partiu de um conceito de ponto de vista já formado e institucionalizado por estudos anteriormente realizados. O seu sistema elucidou a questão do ponto de vista e do tipo de narrador, acrescentando as categorias de narrador de onisciência seletiva, narrador câmera e narrador eu testemunha.

O sistema tipológico de Friedman basicamente considera quem fala ao leitor, em que posição e variação de posição o narrador olha para a história que conta, que canais de comunicação o narrador utiliza para transmitir a história e qual distância o narrador está situado em relação ao leitor.

### **3.2 O narrador onisciente intruso segundo Friedman na transcrição “A filha do diabo” e o narrador confiável por Wayne Booth.**

A transcrição da narrativa “A filha do diabo”, segundo a divisão tipológica de Friedman, apresenta um narrador onisciente intruso, prevalecendo na narrativa sumários entrecruzados com algumas cenas.

O narrador onisciente intruso está representado na figura do senhor Desidério. Ele reconta o que ouvia do avô Tibúrcio Guimarães com onisciência. Os comentários sobre generalizações e moral dos personagens são considerados marca de intrusão do narrador que podem ou não estar explicitamente relacionados à história.

Benjamin (1994, p. 205), quando se refere à inevitável marca do narrador (seus valores, preconceitos e visão de mundo) perceptível na narrativa contada, explica que “a narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão (...) 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”.

Ainda sob a perspectiva de Walter Benjamin, é possível aproximar o narrador Desidério ao modelo do camponês sedentário. Benjamin (1994, p. 198) explica: “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”.

A seguir, um trecho que exemplifica o comentário moralizante do narrador onisciente:

E o diabo não queria ter muito compromisso né?... Mas acabou acontecendo que a mulher do diabo ficou grávida e nasceu uma menina muito linda. Essa menina o diabo que era sabedor de... de... todo mal – “A minha filha não vai ser como dessas do mundo aí. A minha filha vai ser diferente”.

O narrador Desidério explica a razão pela qual seu avô contava a história. Essa justificativa é também traço de intrusão, mas, simultaneamente, um modo característico utilizado na oralidade. O narrador, para captar e prender a atenção dos seus ouvintes, sumariza a história como uma espécie de prólogo de uma peça. Trata-se de um recurso do contador de histórias, muito aproveitado pela literatura.

Wayne Booth (1980, p. 21), em *A retórica da ficção*, descreve o processo do contador de histórias em tornar confiável a sua narrativa para o leitor ou ouvinte:

Um dos processos mais obviamente artificiais do contador de histórias é o truque de passar além da superfície da ação de modo a obter uma visão fidedigna do que vai na mente e coração do personagem. Seja qual for a nossa ideia do modo natural de contar uma história, não podemos deixar de contar o artifício, quando o autor nos diz aquilo que, na chamada vida real, ninguém poderia saber. Na vida real, não nos é dado conhecer ninguém através de sinais internos inteiramente fidedignos a não ser a nós próprios; e mesmo assim, o conhecimento que a maioria de nós tem de si próprio é muito parcial. (...) é estranho que em literatura, e desde o princípio, nos tenham sido ditos motivos, direta e autoritariamente, sem que nós víssemos obrigados a depender das frágeis inferências sobre os outros que, nas nossas próprias vidas, não podemos evitar.

O narrador da transcrição “A filha do diabo” é o narrador autoritário que se faz confiável, como situa Booth nas suas classificações. Embora a narrativa seja do universo do maravilhoso, e os leitores ou ouvintes saibam, por um pacto de credibilidade, que a história é do universo do mágico, a origem da história e as justificativas de sua importância, dadas pelo narrador, conferem um estado de confiabilidade incontestável ao senhor Desidério.

Benjamin (1994, p. 205) aponta os sinais típicos do contador de histórias na narrativa: “seus vestígios estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata”. É o senhor Desidério, na figura de narrador onisciente intruso, que legitima os eventos da narrativa e assegura ao leitor a antiguidade do conto. Desidério conta o que ouviu de seu avô:

O meu avô contava essas histórias pra que o povo entendesse que o diabo era não tinha toda aquela (pausa) aquela... aquele poder que aparentemente o povo tinha que respeitar ou então tinha que ter medo do Diabo. Então pra... pra... digamos, aniquilar o diabo ou diminuir o diabo e elevar a Deus então se contava essas histórias né?...

Tentando passar para o povo... digamos... esperança... né?... Que Deus era mais poderoso que o diabo né.

Forster (*apud* LEITE, 1984, p. 43) comenta que o narrador narra o que viu, o que viveu e o que testemunhou, mas também o que imaginou, o que sonhou e o que desejou. Narração e ficção nascem juntas. Ele define o homem *fictus* quando fala que “podemos saber mais sobre ele do que sobre qualquer dos nossos semelhantes, porque seu criador e narrador é um só”.

O senhor Desidério, na figura do narrador, declara que essa história foi contada por um motivo específico: o de ensinar às pessoas que o diabo não tem tanto poder. E, portanto, a narrativa ganha o valor de ensinamento. Depois, diz que o diabo não quer que a filha se corrompa. E isso também se torna uma verdade narrativa. Para confirmar e convencer o leitor ou ouvinte sobre tudo que o narrador disse da preocupação do diabo com sua filha rebelde, uma cena entre a filha e o namorado planejando a fuga reforça a ideia de que o narrador estava falando a verdade e que o diabo tem motivos para se preocupar e agir daquela forma.

Essa forma de autoridade artificial, segundo Booth, esteve presente na maior parte das narrativas antigas até os tempos modernos. Booth (1980, p. 22) exemplifica: “Até Homero faz suas clarificações diretas de motivos e de expectativas relativa aos acontecimentos”.

Machado de Assis usava o recurso do narrador se dirigir diretamente ao leitor, porém com outro objetivo: iludir o leitor de que ele, Machado, sabia para qual leitor escrevia. Em outras palavras, forjava a impressão de que conhecia o seu destinatário. O dirigir-se ao leitor causa uma falsa intimidade e compromisso entre o leitor e o narrador. Esse jogo literário seduz o leitor e alcança os objetivos de um Machado irônico. (CANDIDO, 1995)

Em *Memória Póstumas de Brás Cubas*, Machado (2009, p.11) inicia o livro com um texto dedicado ao leitor, cuja última frase assinada por Brás Cubas é: “A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus.”

A seguir, trechos que iniciam e terminam a narrativa transcrita “A filha do diabo” e exemplificam a intrusão do narrador, conferindo status de verdade para os motivos da existência dessa história:

O meu avô contava essas histórias pra que o povo entendesse que o diabo era não tinha toda aquela (pausa) aquela... aquele poder que aparentemente o povo tinha que respeitar ou então tinha que ter medo do Diabo. Então pra... pra... digamos, aniquilar o diabo ou diminuir o diabo e elevar a Deus então se contava essas histórias né?... Tentando passar para o povo... digamos... esperança... né?... Que Deus era mais poderoso que o diabo né (...). Então quando o meu avô contava esta história a



gente se arrepiava. E ele contava diversas histórias e falar mal do diabo não era brincadeira era perigoso. Mas no fim da história a gente sentia um alívio que eles puderam vencer o poder do diabo. Pra mostrar que o diabo era poderoso mas não era tanto.

Bourneuf e Ouellet (1976, p. 109) identificam o narrador intruso quando “o narrador conhecendo tudo, o interior e o exterior, o ausente e o presente, não hesita em invadir a narrativa, pregando sermões, formulando juízos, resumindo uma parte da história, dizendo o que se deve pensar de tudo”. Essa característica é evidente na transcrição de “A Filha do diabo.” A história é contada por esse tom fidedigno e confiável de um narrador que se legitima por relatar uma narrativa que atravessa gerações. Ele faz um breve sumário localizado no ponto de sua enunciação que garante o avanço na narrativa sem questionamento por parte do leitor ou ouvinte.

Os modos de transmissão de uma história no sistema tipológico de Friedman ocorrem de duas maneiras: em forma sumária ou em cena imediata. O narrar na forma de sumário é típico dos contos populares. O relato ou exposição generalizada de eventos sumariados cobre certo período extenso de tempo e variedade de locais. A transcrição “A filha do diabo” apresenta, na sua estrutura narrativa, sumários e cenas. A seguir, encontram-se os trechos retirados da transcrição “A filha do diabo” que correspondem, respectivamente, ao sumário e à cena imediata:

#### Sumário:

Então lá pelas tantas ela encontrou um jovem também muito interessante né?... Um homem valente né? Naquele tempo valia muito isso né?... O homem tinha que ser muito valente pra poder sobreviver. Era só com valentia que sobrevivia. Então a menina resolveu namorar mesmo sem o consentimento do pai. E o pai quando se viu mal nessa situação então ele permitiu o namoro mas vigiava muito essa menina sempre que podia ele tava vigiando. E então o namorado chegou na casa do diabo para namorar a filha. O diabo consentiu e tudo mas ficava vigiando. E lá pelas tantas o casal foi se conhecendo e aquele... aquele namorinho já não era um namorinho era um namoro que se aprofundava noite a dentro e o diabo não podia dormir porque tinha medo que a filha fosse corrompida. Então um dia o diabo tava muito cansado decerto tinha trabalhado muito né....

#### Cena:

Mas de lá da cama ele gritava pra chamar a menina e dizia:

– Ô Fulana

E ela dizia:

– O que pai?

– Tá aí?

– Tô pai.

– E teu namorado tá aí?

– Tá pai.

– Então tá.

O narrador na transcrição “A filha do diabo” varia de posição em relação ao leitor para contar a narrativa: ora a distância é mínima, para não dar chance do leitor se dispersar, ora alguma distância é percebida, para permitir o desenvolvimento de uma cena imediata entre os personagens.

O autor e o narrador na transcrição “A filha do diabo” se mesclam na figura do ancião experiente ou do conselheiro contador de histórias. A distância da qual narra é estreita, e a intimidade com o leitor é estimulada pelas perguntas diretas que o narrador faz ao leitor. As sucessões de “né” são prova disso. Sobre o desejo de educar os ouvintes de menos experiência, Benjamin (1996, p. 205) apresenta o narrador que tinha autoridade para narrar: “Era alguém que vinha de outras terras e de outros tempos. Era próprio deste tipo de narrador o conselho e o ensinamento para seus ouvintes”.

Portanto, a análise da narrativa deve considerar a enunciação do conto, a enunciação do narrador, os ouvintes e seu contexto, as condições externas ao conto, contrariando ou afirmando o que o conto diz, e as ações dos personagens diante dos fenômenos históricos e eventos da comunidade em que o conto está inserido.

Partindo desse princípio, especificidades do senhor Desidério foram levadas em consideração. No intuito de identificá-las e compreendê-las, faz-se um breve relato sobre o contexto de sua vida e de sua família, incluindo seus antepassados e a história de sua comunidade.

O narrador Arvino Desidério tem cerca de sessenta anos e é conhecido como um contador de histórias na comunidade de Luzerna, cidade localizada no meio-oeste de Santa Catarina. Com aproximadamente 5.572 habitantes, a cidade de colonização italiana e alemã foi fundada em 1915 pelo engenheiro alemão Henrique Hacker e sua esposa Sofia Hacker. O casal viajava de trem pela região quando ficaram impressionados com o Vale do Rio do Peixe e decidiram iniciar ali uma colonização particular, tipicamente germânica. Adquiriram uma área de terra e, associados com Augusto Scherer, constituíram a Sociedade Sul Brasileira Henrique Hacker & Cia. Em 1916, chegaram os primeiros colonizadores vindos do Rio Grande do Sul, via estrada-de-ferro, principalmente de São Leopoldo, Montenegro, Santa Cruz, Lageado, Pelotas, Carazinho e Passo Fundo. Vitor Felipe Rauen foi o primeiro diretor da colônia cuja população girava em torno de 3.000 pessoas, setenta e cinco por cento das quais eram alemães ou descendentes. Em 1934, chegaram os imigrantes do Tirol austríaco. Os novos colonizadores fixaram-se no distrito de Ibicaré, onde fundaram Treze Tílias. Os irmãos

Francisco e Rudolf Lindner foram para Joaçaba e deram decisivo impulso à industrialização da cidade e de Bom Retiro, que teve o nome alterado para Luzerna em abril de 1946 – o nome Luzerna relaciona-se com um tipo de alfafa, cultura muito difundida e lucrativa na época. A cidade tornou-se distrito de Joaçaba em 16 de fevereiro de 1949 e emancipou-se em 29 de dezembro de 1995<sup>14</sup>.

Durante muito tempo, o senhor Desidério foi locutor e narrador de histórias fantásticas em um programa de rádio local. O senhor Desidério frequenta missas e encontros católicos na igreja da cidade. Faz parte também de grupos de casais e participa de eventos culturais organizados pela comunidade e pela igreja.

Na ocasião da pesquisa de campo, Desidério revelou que conta muitas histórias ao redor do fogo de chão e da roda de chimarrão com a família e amigos. O avô Tibúrcio, segundo Desidério, contava “A filha do diabo” com fins de exemplificar comportamentos e atitudes diante dos desafios e mistérios da vida. Interessante observar que Desidério reconta “A filha do diabo” também valorizando este aspecto didático no narrar. O como e o para quê contar esta história também faz parte de sua narrativa. Por isso, ele opta por começar o conto assim:

...O meu avô contava essas histórias pra que o povo entendesse que o diabo era não tinha toda aquela (pausa) aquela... aquele poder que aparentemente o povo tinha que respeitar ou então tinha que ter medo do diabo.

O neto Arvino Desidério descreveu o avô Tibúrcio Guimarães como um homem aventureiro que, quando jovem, foi capturado por uma tribo de índios, sobreviveu ao sequestro, foi forçado a casar com uma índia, foi prisioneiro dos índios, mas conseguiu fugir com a ajuda da mesma índia com quem se casou. Fez parte do grupo do monge João Maria e sobreviveu a uma emboscada onde o grupo de João Maria foi quase todo morto.

Todas as aventuras de Tibúrcio Guimarães recontadas por Desidério foram ouvidas sem questionamentos e se encontram no anexo deste trabalho.

---

<sup>14</sup> Os dados acima foram retirados da página virtual da prefeitura de Luzerna e de comentários do senhor Arvino Desidério; em anexo, uma de suas narrativas, contando um pouco da história não oficial da região.

### 3.3 O narrador e o focalizador segundo Gerard Genette

Gerard Genette, em sua obra traduzida para o espanhol *Discurso del relato*, situa a problemática da perspectiva ou da focalização na categoria do modo narrativo, mostrando como a representação ou a informação narrativa tem estágios. A narrativa, segundo Genette (1989), pode fornecer mais ou menos pormenores da história, segundo este ou aquele ponto de vista e de acordo com a distância entre o narrador e aquilo que se narra. Em outras palavras, a distância e a perspectiva são as modalidades que orientam a análise do teórico.

Leite (2002), em *O foco narrativo*, contextualiza que as formas de narrar são examinadas no Ocidente desde Platão e Aristóteles. Narrar e ficção são lados da mesma moeda. Narrar, representar e realidade se completam e se misturam. Platão em *A República*, livro III, já distinguia dois modos narrativos: a mimese, que consiste na fala direta das personagens, e a diégese, que consiste no ato de narrar uma história. No século XIX, com os estudos de Henry James, as modalidades narrativas são nomeadas: mostrar (dramatizar) e contar (narrar).

Genette, no entanto, rejeita a noção de uma imitação pura e absoluta do real. A narrativa, para o teórico, é uma ilusão de mimese. A verossimilhança da obra está na organicidade dessa ilusão e na forma de narrar essa ilusão.

Contar uma história relaciona-se com lembrar de uma história e, portanto, com acontecimentos do passado não identificados com o ato e o momento de contar a história. A base da confiabilidade entre narrador e seus leitores é a memória seletiva, que escolhe os acontecimentos que julga importante narrar. Não é um processo de mimese, mas de escolha e perspectiva dos acontecimentos. A perspectiva e a seleção dos eventos pelas quais o narrador conta uma história são pré-requisitos para a narrativa desenvolver-se literariamente.

Genette (1989) criou o termo focalização para distinguir uma restrição imposta à informação fornecida por um narrador em relação aos personagens. Ele classificou os tipos de focalização em focalização zero ou narrativa não focalizada, focalização interna e focalização externa.

A focalização interna, que considera o ponto de vista de um personagem diegético, participante da ação, sofrendo as restrições que reduzem a informação à capacidade de conhecimento deste personagem, e a focalização externa, que se limita informar a partir das descrições e caracterizações de personagens, cenários e eventos, estão excluídas de uma

análise mais detalhada por não serem as focalizações identificadas na transcrição da narrativa “A filha do diabo” e, portanto, não serem aplicadas ao objeto de investigação desta tese.

A transcrição da narrativa “A filha do diabo” pode ser considerada um caso de focalização zero, haja vista que esta classificação é designada para um tipo de focalização em que não há restrições para o narrador. Esse tipo de narrador corresponde ao tradicional narrador onisciente.

A capacidade de narrar nesse caso é ilimitada. O narrador pode fornecer qualquer informação, até as mais minuciosas, individualizantes e interiores, relacionadas à história que está sendo narrada. Além disso, o narrador não está limitado espacial, nem temporariamente, e não sofre restrições no acesso psicológico às personagens.

O narrador com focalizador zero ou narrativa não focalizada, por estar numa posição de transcendência em relação ao universo diegético e por assumir atitudes de intrusão extremas, torna-se uma espécie de demiurgo todo-poderoso, penetrando as consciências dos personagens e manipulando os eventos relatados, as personagens, os tempos e os cenários.

A visão deste tipo de narrador com focalização zero é determinada no espaço como externa, interna, frontal, por trás, aqui e acolá. Ele detém o conhecimento pleno de tudo que vai acontecer.

A seguir, trechos do texto da transcrição “A filha do diabo” que exemplificam o focalizador zero no narrador onisciente intruso:

O meu avô contava essas histórias pra que o povo entendesse que o diabo era não tinha toda aquela... aquela... aquele poder (...) Mas lá pelas tantas também ele achou que não conseguia... conseguia desviar essa menina do namoro. Que era próprio de toda criatura né? (...) Então lá pelas tantas ela encontrou um jovem também muito interessante né?... Um homem valente né? Naquele tempo valia muito isso né?... O homem tinha que ser muito valente pra poder sobreviver. Era só com valentia que sobrevivia. (...) Então um dia o diabo tava muito cansado decerto tinha trabalhado muito né...

Os comentários do narrador sobre o que era considerado valentia naquela época e o motivo do diabo estar cansado são estratégias narrativas que o narrador escolhe para convencer o leitor e transmitir o acontecimento.

No entanto, Wayne Booth (1980, p. 176), quando se refere a esse tipo de focalização, comenta que é inviável uma representação exaustiva de tudo que vai acontecer: “Há muitos tipos de privilégios e são poucos os narradores oniscientes a quem é permitido saber ou mostrar tanto quanto seus autores sabem”. No caso do conto popular, desdobramento do conto maravilhoso, essas onipotência e onipresença fazem parte do pacto entre o narrador e o leitor.

É verossímil que o narrador saiba tudo e esteja em todos os lugares quando se trata de um conto maravilhoso.

No caso da transcrição da narrativa “A filha do diabo”, pode-se considerar a tríade tradicional “Narrador-Autor-Deus”<sup>15</sup>, que tanto confunde esse complexo assunto da focalização na narrativa de ficção. Segundo Oscar Tacca (1983, p. 69), em *Vozes do Romance*, com as exigências realistas, outras tipificações de focalizador foram usadas:

O romance era o instrumento mágico mediante o qual, como deuses, podíamos penetrar em todas as consciências e conhecer diafanamente, todos os dramas. A evolução dos tempos e suas tecnologias, as exigências realistas, os avanços das ciências e a necessidade de uma verossimilhança impuseram a diminuição desses poderes privilegiados.

No entanto, ao contrário das narrativas que se submetem às exigências realistas, a transcrição “A filha do diabo” é contada pelo senhor Desidério sem compromisso com a verossimilhança na narrativa. Por ser um conto popular, a narrativa “A filha do diabo” é um exemplo típico do poder do narrador onisciente e da focalização zero.

Flaubert, Maupassant, Henry James, Stendhal tentaram abolir e distanciar-se do narrador onisciente e focalização zero, abordando o essencial dos acontecimentos pela perspectiva da visão dos personagens. E, por considerar a onisciência narrativa abusiva e autoritária, utilizaram outras formas de focalizações.

A focalização externa, com sua característica desapaixonada, fora de qualquer personagem, objetiva nas observações e com predominância de descrições, foi tendência no período entre as guerras mundiais, embora não exclusivamente nessa época, visto que Zola em *Germinal* utilizou essa técnica. No entanto, as contribuições científico-culturais do século XX, como a ampliação da psicologia, a psicanálise, a teoria da relatividade e o desenvolvimento das técnicas cinematográficas, destacaram o valor da individualidade e revigoraram a focalização interna e as projeções dessa focalização, em recursos narrativos como o discurso indireto livre, o monólogo interior e o fluxo de consciência.

### 3.4 O personagem na transcrição “A filha do diabo”

A ação é vivida pelo personagem, e os personagens constituem elementos indispensáveis na narrativa. O personagem vive o enredo, a ação, as ideias da narrativa. Candido (1998, p. 53) explica: “O enredo existe através das personagens; as personagens vivem o enredo... E torna-se um elemento saliente no relato, porque através delas se dá a participação afetiva e intelectual mais direta do leitor”.

Nas palavras de Candido (1998, p. 54), “o personagem representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificação, projeção e transferência”.

A construção bem realizada do personagem é condição imprescindível para uma narrativa atraente e viva aos olhos do leitor. Para tratar do personagem, é preciso distinguir pessoa e personagem. Pessoa é aquela que pertence ao mundo real e a um contexto histórico-social, em outras palavras, um ser que apresenta uma unidade concreta, mas que só podemos conhecer parcialmente, devido à sua complexidade.

O personagem, ao contrário, é um ser fictício criado para desempenhar um papel na obra de arte. São as palavras que o criam e o definem. O personagem possui configuração esquemática de atitudes controladas e planejadas pelo autor. Sua apresentação física e psíquica é criação do autor. No entanto, apesar de personagens existirem apenas no universo das palavras, a verossimilhança de suas atitudes e sentimentos, que o autor lhe atribui com sua escrita, pode proporcionar ao leitor ou público uma ideia de verdade existencial.

Candido (1998, p. 55) concorda com a ideia de uma composição verossimilhante do personagem quando reforça: “O romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifesta através do personagem, que é a concretização deste”. Barthes (1973, p. 32) em *Introdução à análise estrutural da narrativa*, contribui para a discussão esclarecendo que “na narrativa tudo é aventura da linguagem”. A relação de identificação entre o leitor e um personagem é construída por um processo de ilusão consentida. Dito de outra forma, é a manipulação da linguagem pelo narrador que surtirá o efeito de verossimilhança em um ser fictício que é o personagem. O que o personagem fala, pensa e expressa como desejos e o que o narrador descreve como ações e

---

<sup>15</sup> Termo utilizado por Oscar Tacca. TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Edições Almedina, 1983.

sentimentos do personagem vão contribuir para ilusão do leitor de estar diante de um personagem que mais se parece com uma pessoa real.

A palavra personagem vem de *persona*, que indicava a máscara usada pelos atores da Antiguidade greco-romana com o objetivo de ampliar o som de sua fala e disfarçar o ator para que ele pudesse fazer vários papéis. O personagem tem sua origem na intenção da máscara, do disfarce, do fingimento da realidade e no desejo de iludir.

Ao contrário da pessoa real, o personagem tem um sistema particular que representa sua maneira de viver; o personagem come pouco, dorme pouco e trabalha pouco, a não ser que a intenção do autor seja narrar uma história em que esta informação seja fundamental. Contudo, o personagem vive intensamente as emoções e as situações de conflito dentro da trama. Evidentemente, essa intensidade é condição para a trama se desenvolver e levar ao clímax do conflito. Caso contrário, não haveria história para se contar.

Continuando o mesmo raciocínio, Forster (1973, p. 49) observa que “ as personagens duma narrativa de ficção são pessoas cujas vidas secretas são ou poderiam ser visíveis: nós somos pessoas cujas vidas secretas são invisíveis.” A vida das pessoas reais é inesgotável, e nosso acesso ao seu interior é incompleto, se não impossível. Ao contrário do personagem que deixa de ser mistério quando o autor decide, na sua descrição narrativa, revelar ao leitor qual vai ser o destino de seus personagens.

Personagem e narrador são criações do autor. O personagem é criatura feita de palavras. O narrador, criação do autor, também é uma marionete da trama. Anatol Rosenfeld (1998, p. 32) acentua:

As pessoas reais, assim como todos os objetos reais, são todas determinadas, apresentando-se como unidades concretas integradas de uma infinidade de predicados, dos quais somente alguns podem ser colhidos e retirados por meio de operações cognitivas especiais.

O autor projeta no texto um discurso verbal finito. Ou seja, as personagens, por serem compostas por um número finito de palavras, adquirem um aspecto definido e definitivo, o que não se identifica nos seres humanos (JUNKES, 1997).

No entanto, a literatura moderna, no seu desejo de retratar o caráter dúbio do ser humano e sua complexidade, cria outros critérios para a construção de personagem que reflitam mais a contradição das pessoas reais. Para obter mais aproximação entre a ficção e a realidade, o romance moderno retrata o personagem na forma de teia, conferindo-lhe maior



complexidade. O romance até hoje caminha no sentido de complicar a psicologia das personagens como representação mais fiel, mais natural das pessoas reais (JUNKES, 1997).

A célula familiar encontrada na transcrição “A filha do diabo” é composta por: (1) O personagem protagonista da filha, que intitula o conto; (2) a esposa sem nome, que é mencionada e em seguida desaparece na trama; (3) o personagem antagonista representado pela figura diabo, que também intitula o conto; e (4) o namorado, personagem coadjuvante descrito pelo narrador como valente, embora não tome nenhuma iniciativa para merecer tal adjetivo. O fato de os personagens da esposa, da filha e do namorado não possuírem nome é uma marca das narrativas maravilhosas, haja vista que o personagem no conto maravilhoso é raso e não possui a complexidade e conflitos psicológicos, por exemplo, de um personagem do romance ou novela realista.

Brait (1985, p. 30) esclarece a tipificação das personagens do universo do maravilhoso: “As personagens são planas e, portanto, construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade. Suas ações no transcorrer da narrativa apenas confirmam a impressão de previsibilidade.”

Os personagens planos são os personagens sem complicações e de atitudes previsíveis. Geralmente, estão construídas em torno de uma qualidade ou defeito fundamental, de uma ideia ou função central. Ao contrário dos personagens das narrativas maravilhosas, as personagens dos contos e novelas realistas são construídas levando em consideração o critério da verossimilhança de suas ações e comportamentos. O efeito da verossimilhança na construção das personagens causa empatia com o leitor e lhe permite fruir na leitura. Tchekhov, em *Sem trama e sem final, 99 conselhos de escrita*, comenta em carta a Boris Sadóvskoi a importância da verossimilhança em um conto ou novela realista: “Em geral as atitudes sempre carecem de lógica. Ao passo que, tanto na arte como na vida, nada acontece por acaso”.

A falta de lógica nas atitudes dos personagens é uma das características que definem uma narrativa como maravilhosa. O conto *Branca de Neve* evidencia ser um conto de fadas pertencente ao universo do maravilhoso: apresentação frágil do tempo, descrição superficial do espaço, tema relacionado ao sobrenatural, construção de personagens planas e existência de elementos mágicos que auxiliam o personagem.

Se analisarmos o trecho de *Branca de Neve*, dos Irmãos Grimm, do livro *Contos de Fadas* (2004, p. 99), organizado por Maria Tatar, é possível verificar a falta de lógica na atitude do personagem da madrasta quando convidada para o casamento de Branca de Neve. É essa atitude da madrasta, no episódio final da narrativa, que comprova a falta de lógica típica

do conto maravilhoso, ligada sempre ao objetivo narrativo de agravar ou resolver o conflito e tudo que permita que a trama se desenvolva. O motivo de sua ida ao casamento se explica na vaidade de ver com seus próprios olhos Branca de Neve casando. No entanto, esse motivo serve mais à conclusão da trama. Como consequência da atitude do personagem madrasta de voltar atrás e ir ao casamento, surge a possibilidade de que ela seja humilhada e castigada com a morte diante de todos. O bem vence o mal:

A malvada mulher lançou uma praga e ficou tão paralizada de medo que não soube o que fazer. Primeiro resolveu não ir à festa de casamento. Como isso não a calçou nem um pouco, viu-se obrigada a ver a jovem rainha. Quando entrou no Castelo, Branca de Neve a reconheceu no mesmo instante. A rainha ficou tão aterrorizada que estacou ali, sem conseguir se mexer um centímetro. Sapatos de ferro já haviam sido aquecidos para ela sobre o fogo de carvões. Foram levados com tenazes e postos bem na sua frente. Ela teve que calçar os sapatos de ferro incandescentes e dançar com eles até cair morta no chão.

A mesma fragilidade de motivos acontece no episódio em que o personagem diabo volta atrás na sua decisão de deixar a filha namorar. São comportamentos que interessam ao desenvolvimento da trama maravilhosa, e não há comprometimento com uma verossimilhança, haja vista que a narrativa passa em um universo sobrenatural.

Na transcrição “A filha do diabo”, todos os personagens agem de acordo com um defeito absoluto. O pai autoritário, a filha rebelde, o namorado cobiçador. A mãe da filha do diabo, por não se desenvolver na narrativa, fica impedida aqui de ser submetida a alguma análise que não seja associada à sua ausência.

No primeiro parágrafo do conto, é apresentado o patriarca da família na figura do diabo, personagem antagonista que espera obediência sem questionamentos. A desobediência da filha em não acatar as decisões de seu pai, namorando contra sua vontade, dispara o conflito da história:

– A minha filha não vai ser como dessas do mundo aí. A minha filha vai ser diferente. (...)  
E lá pelas tantas chegou a hora da menina namorar. E arrumou um namorado mas o diabo **não queria de forma nenhuma**. Mas lá pelas tantas também **ele achou que não conseguia... conseguia desviar** essa menina do namoro. Que era próprio de toda criatura né...

O diabo inicialmente parece ter autoridade. No entanto, percebe-se, através do narrador, que o diabo não tem tanta força assim como o povo pensa. Posteriormente na trama, o diabo fraqueja na sua autoridade e aceita que a filha namore:

E lá pelas tantas chegou a **hora da menina namorar**. E arrumou um namorado **mas o diabo não queria de forma nenhuma**. Mas lá pelas tantas também **ele achou que não conseguia... conseguia desviar essa menina do namoro. Que era próprio de toda criatura né?** (...) E **o pai quando se viu mal nessa situação então ele permitiu o namoro** mas vigiava muito essa menina sempre que podia ele tava vigiando. E então o namorado chegou na casa do diabo para namorar a filha. O diabo consentiu e tudo mas ficava vigiando.

Embora o narrador descreva o diabo como alguém todo-poderoso, a instabilidade de atitudes do personagem, quando ordena e depois volta atrás em suas ordens, pode dar vazão à dúvida sobre a confiabilidade do narrador, segundo o conceito de confiabilidade apresentado por Booth. Contudo, entende-se como típico da oralidade o improvisado, o esquecimento e a reapropriação de outras narrativas no ato de contar uma história. Ou seja, o contador de histórias pode se confundir, ter esquecido algum trecho, tentar se lembrar da história enquanto a conta e, por isso, contradizer-se, sem que, com isso, sua narração seja não confiável.

Outra análise poderia ser aplicada à transcrição “A filha do diabo” quanto à função do personagem mediador ou personagem ajudante do herói. No caso da transcrição, o personagem ajudante do herói tem seu potencial enfraquecido na trama. Para socorrer a filha do diabo em sua fuga, o personagem ajudante, na figura do namorado valente, coopera jogando os alfinetes, mas é o personagem da filha que determina as atitudes a serem tomadas pelo namorado. Ela é quem cria os objetos mágicos. Ele apenas executa suas ordens.

Essa constatação fica ainda mais evidente quando o narrador diz que é a própria filha do diabo que realiza a última artimanha e paralisa o pai, prendendo-o nos espinhos. O personagem ajudante está presente na narrativa na figura do namorado, incitando o personagem da filha a fugir de casa, mas tem as ações limitadas quando a intenção é resolver o conflito da heroína:

E se combinaram de arrumar o plano e fugir, mas com alguma coisa que protegesse eles porque o diabo é muito poderoso. Então chegou o dia deles fugirem ela deixou a cuspida dela ali o cuspe respondendo por ela e quando o diabo perguntava...(...) E ela se precaveu com alguma coisa que pudesse salvar eles. Se o diabo pegasse eles no mínimo ia sacrificar. Então ela levou um punhadinho de cinza e uma caixinha de fósforo cheia de alfinete. E deu para ele e disse:

- Guarda isso aqui que nós vamos precisar pela estrada. Eles foram fugindo foram fugindo, mas o diabo todo-poderoso foi alcançando. E quando eles viram que o diabo estava próximo deles então ela disse para o amado dela:

- Pega aquela caixinha de cinza que eu dei para você guardar aquele punhadinho e joga pra trás...joga pra trás que vai segurar o velho. Então ele jogou aquelas cinzas e se formou aquela nuvem muito forte e o diabo se perdeu lá dentro e perdeu aquela perseguição que ele estava fazendo àquele casal. E eles conseguiram escapar dele de novo mas ele também se refez daquela armadilha e novamente saiu à procura deles e novamente ele foi se aproximando e **aí quando eles viram que o diabo estava perto a filha pediu ao rapaz que ele jogasse aqueles alfinetes. Então com a**

**ajuda do poder dela se formou uma grande selva de espinhos, espinhos de todo jeito né...**

Outra curiosa especificidade dessa narrativa diz respeito à função do personagem da filha. É ela que ocupará na sua ausência o lugar do pai como descendente natural. O que agrava ainda mais a cena em que o diabo fica impedido nos espinhos e não se menciona até quando durará o ardil. A filha do diabo vai viver ao lado de um namorado que cumpre as ordens dela. Pode-se concluir que a filha logra o pai e manipula as duas figuras de poder masculino.

Outro aspecto importante na narrativa é a possível lacuna de esquecimento identificada quando o narrador menciona a unha do diabo. Possivelmente se trata de uma assimilação de outra narrativa por este conto ou a perda de uma parte do conto, mas que possibilita uma lacuna capaz de estimular novas reinterpretações:

...Ficou de novo para trás e eles conseguiram escapar da unha do diabo e eles conseguiram chegar no lugar que eles planejaram viver.

No caso específico da transcrição “A filha do diabo”, esses aparentes ruídos na efabulação são causados pela diluição dos ritos nas origens do conto. O que resta no conto, então, são situações e ações dos personagens percebidas por nós como desconectadas e sem sentido, mas que representam os vestígios quase apagados de ritos. Dito de outra maneira, o que não faz mais sentido, hoje, é a marca de um passado muito longínquo, onde tudo isso tinha um motivo dentro dos ritos de iniciação.

É possível notar nessa transcrição que a referência à unha do diabo e em seguida seu desaparecimento na narrativa, significa mais que um lapso ou esquecimento por parte do narrador. A unha do diabo é um elemento que submerge como possibilidade de ser reinterpretada pelo leitor e pelo narrador. A unha do diabo foi mencionada uma única vez e associada ao ato de perseguir. A ação do diabo representa sua força e sua invencibilidade. A filha escapa da unha do diabo.

Analisando esta frase: eles conseguiram escapar da unha do diabo, parece que a unha sempre esteve presente na narrativa como ameaça. A unha que estava escondida sempre foi elemento de opressão para a filha e o namorado.

### 3.5 A superstição da saliva segundo os estudos de Câmara Cascudo

O personagem filha do diabo foge com o seu namorado, deixando um elemento mágico para representá-la. O cuspe expelido pelo personagem permanece ecoando suas palavras enquanto não tiver secado. Tal elemento maravilhoso funciona para a narrativa como um simulacro de sua voz:

naquele dia a menina arrumou um jeito: ó eu vou dar uma **cuspada**, ela bolou o plano, que vai ficar **respondendo por nós** e nós vamos fugir essa vida não ta valendo a pena.

O cuspe pode ser considerado a metamorfose da filha. A saliva carrega a fala da filha que está ausente. É a transfiguração do herói:

Então chegou o dia deles fugirem ela deixou a cuspada dela ali o cuspe respondendo por ela e quando o diabo perguntava:

- Ô... fulana cê tá aí?

**O cuspe que ela deixou ali respondia pela menina:**

**- Tô aqui pai.**

E o diabo descansou...

Câmara Cascudo (2002, p. 138), em *Superstições no Brasil*, dedica um capítulo a esse tema. Ele elucida: “A saliva vem do latim e significa sal, salis, do grego als, sal. Vos estis sal terrae disse Jesus Cristo aos apóstolos (Mateus V, 13) e sempre se referiu ao sal em linguagem simbólica, Marcos, IX, 49, Lucas XIV, 34. O sal é a conservação, a durabilidade”. O sangue e o hálito, segundo Cascudo (2002), resumem a vida humana na tradição popular universal.

De acordo com o estudo do pesquisador, a saliva pode representar e substituir a presença do humano. Cascudo relembra uma narrativa popular que conta a história de uma mãe que se retira de casa, deixando a saliva para responder as perguntas do bicho da noite. Outra narrativa que apresenta o elemento da saliva como representação do humano é o Boia Uaçu ou serpentário recolhidos por João Barbosa Rodrigues e está presente na sua obra *Poranduba amazonense ou Kochiyima-Uara Porandub*, traduzida do Nheengatu para o português.

A narrativa Boia Uaçu ou Serpentário, da região do Rio Negro, conta a história de uma cobra grande que nasceu de uma sorva onde havia um cabelo humano. A mãe, para livrar-se

do monstro, deixou-o, subir a uma sorveira e colocou-lhe a extremidade da cauda numa casca de sorva, cheia de saliva. Fugiu a mãe, e a cobra gritava por ela, e a saliva respondia em seu lugar para enganar a cobra. Conta a narrativa que, não encontrando a mãe, a cobra foi para o rio e depois subiu ao céu, onde brilha como estrela.

A semelhança desse conto amazonense com a narrativa transcrita “A filha do diabo” reside no fato da saliva representar a presença humana que quer enganar alguém. A narrativa “A filha do diabo” difere do conto acima referido por explicar que o secar da saliva revela o truque da dissimulação. O narrador Desidério explica para seus ouvintes como se dá o truque e quando ele acaba.

A seguir, as narrativas em Nheengatu ou Língua Geral Amazônica, com tradução interlinear ao português, seguida de tradução livre de João Barbosa Rodrigues. Tanto na narrativa *A Cobra grande ou serpentário* (versão Rio Solimões) quanto em *O Serpentário* (versão Rio Negro), o elemento da saliva aparece para representar a mãe e enganar a cobra. Segue abaixo a narrativa *O Serpentário*:

Poranduba amazonense ou Kochiyima-Uara Porandub Boia Uaçú

***O Serpentario.***

***(Versão do Rio Negro)*** – Tradução João Barbosa Rodrigues

*Yepé ara, paá, yepé cunhan u çu yepé apegaua*

Um dia, contam uma que mulher foi um homem

*Mendaçara roca apé u iuru re u icó arama paá.*

Casado casa na pediu estar para ahi

*–Nhaan apegaua u purandu, paá, ichupé:*

Aquele homem perguntou dizem à ella:

*Maá taá re cuau re munhan?*

O que tu sabes fazer?

*–Iché cha cuau cha pumana.*

–Eu sei fiar

*–Aramé re pumana.*

–Então fia

*U meen, paá, ichupé amaniu. Ariré paá, u içó*

Deu dizendo, lhe algodão. Depois disso, contam, que ficou

*Riré aetá roca popé. Yaué, paá aetá u chiare anhum*

Depois delles casa na. Assim, dizem elles deixaram só.

*Era ne maan aetá u meen u ú arama*

Sinhá nada dava para eles comer para

*Aramé paá, uçú çapucaia roaiti pupé u iúuca çapucaia*

Então dizem foi galinha ninho no tirar galinha

*Rupia, u tucucure arama, u chiare paá çapucaia pirêra poranga*

Ovos, chupar para deixava, dizem, as cascas bonitas

*Catu manhi intimaan u puçá. Ariri, paá, nhaan apegaua*

Bem como não quebradas. Depois, disso dizem, aquelle homem

*U ure caá chii mocoim mytu rúpia, u munuca muneo mira*

Veio matto do dous mutum ovos, quebrou meteu gente

*Aua i pupé. Ariri, paá, nhaan cunhan uçú u tucucure*

Cabello delles dentro. Depois disso, aquella mulher foi chupar.

*Arame iumunhan cunhan marrica inti ana uatá cuáo*

Então cresceu mulher barriga não já andar sabia.

*Ariri paá apegaua urê caá çuhy ué he ichupé arama:*

Depois disso, dizem, o homem veio matto do disse ella a:

*Yá çu ya pohô cuman, ai cué cha u acema caá pe.*

Então, dizem, sua barriga da respondeu

*–Cha ç une irumo, manha*

–Eu vou contigo, mãe

*Arame, paá aetá u nhenhê*

Então, dizem elles disseram

*–Mahi tahá cuaá?*

–Como que isto?

*Unheeng iuire, paá:*

Falou outra vez, dizem

*–Cha çu irumo, manha.*

–Eu vou contigo, mãe.

*Arame, paá, nhaan apegaua u çu pêre aé i marica uaçu irumo.*

Então, contam, aquelle homem foi ter com ella sua barriga grande como.

*U cêca aetá caa pe, cuman roaqui uana apegaua paá u nheeng*

Chegaram elles matto no, sorva ao pé logo o homem dizem fallou:

*–Ya munuca será, u yá iupire?*

–Nós cortamos ou nós subimos?

*Cunhan i marica pura u çuachara;*

Mulher de barraiga o que estava dentro respondeu:

*–Iché cha iupire*

–Eu mesmo subo

*Aramé uana nhaan apegaua u iúuca yepé cuman turuçu*

Então logo aquelle homem tirou uma sorva maior que tirou della o que estava dentro encheu ella dentro delle saliva

*Cunhan u apêca u icó u acema, paá i çuhy bóia u iupire cuman iuá rupi marica opé u icó rain, paá i pitêra rupi i acanga icó ana coman racaperê pupé. Nhaaan opé into paa u iumupuaçu u icó. Arame paá., apeguaua eu he ichupé*

Amulher assentada estava sahio dizem, della cobra subio sorveira pela sua barriga na estava ainda, dizem, sua metade pela sua cabeça estava já sorva ponta na. Aquella ao mesmo tempo dizem, engrossando estava. Então, dizem, o homem disse- lhe.

*–U cema aua ramé cuêra ré mundéo, çuaia racapera cuman piêra pupê*

–sahir acabar quando agora tu mettas o rabo ponta sorva casca na.

*Aé uana, aa, cunhan u mumbure.*

Logo, dizem, que a mulher metteu.

*Arame ana aetá u iauau apegaua mumbure i cope pe urucu ana oca queté*

Então já elles fugiram, o homem poz suas costas nas levou logo asa para.

*Arame ana, paá bóia u çacema:*

Então já, dizem a cobra gritou:

*–Ce manha! Ce manha!*

–minha mãe! Minha mãe!

*Yuru inquicé u çuachara i manha ricuiara çuachara.*

Bocca caldo (saliva) respondeu sua mãe em vez respondeu

*–Uh! Uh!....*

–Uh!Uh!

*Ae tá u cêca oca opé*

Elles chegaram casa em.

*Arame ana nhaan Apegaua u mundéo nhaan cunhan igaçaua pupé u mundéo iui iuripe.*

Imediatamente aquelle homem metteu aquella mulher pote no, e poz terra em cima.

*Aririr u çu i manha racacuera ucêca paá u cenoe cenoe i manha. I manha intimaan u çuachara, arame, paá u purê paraná pupé.*

*Depois disso foi sua mãe no enlaço chegou dizem chamou chamousua mãe. Della mãe não respondeu, então dizem saltou rio no.*

*Ucecare, paá paraná tepucaua intimann u acemaan u acema paraná tepy çaua, arame paá u iupire u çu anaiuaca queté.*

Procurou, dizem rio, o fundo não achou rio fundo então dizem subio foi logo céu para.

*Bóia uçu apegaua u çacema u nheen:*

A cobra grande o homem chamou e disse:

*Ce ramonha indé re yumime uana ce manha cuire chaço ana iuaca queté, inti acha u acemo crenaua y pe cha çacema ramé curi pe çachara curi ce nheenga. Cha incuáo ramé curi pe cupire pe copichaua aé uana curi coracy ara yupirungaua*

*Meu avô tu escondeste minha mãe agora me vou embora céu para, não achei lugar rio no eu chamar quando você responderá a minha voz tu aparecer quando você capine de você a roça então será verão o principio.*

### Tradução da lenda antecedente por João Barbosa Rodrigues

Contam que uma mulher foi um dia à casa de um homem casado e pediu para ahi ficar. Perguntou-lhe o homem:

–Que sabes tu fazer?

–Sei fiar.

–Então, fia.

Dizem que deu-lhe algodão. Depois a mulher ficou em casa d'elle. Deixavam- n´a só e nada lhe davam para comer. Então ella ia ao ninho das galinhas e tirava os ovos para chupar, e deixava as cascas inteiras, como se não fossem quebradas. Depois disso o homem voltou do matto com dous ovos de mutum; quebrou um e mettu dentro d'elle um cabelo humano. Em seguida, a mulher foi chupai-os, cresceu- lhe tanto a barriga que ella já não podia andar. Voltando do matto, o homem disse-lhe:

–Vamos apanhar sorva que encontrei aqui perto.

Dizem que da barriga responderam – lhe:

–Eu vou contigo, minha mãe.

Disseram elles então:

–Que é isto?

Fallou outra vez a barriga.

–Eu vou contigo, minha mãe.

O homem foi com ela, apezar da barriga grande. Apenas chegaram junto a sorveira, o homem disse:

–Cortamos ou subimos?

O que estava dentro da barriga da mulher respondeu:

–Eu mesmo subo.

Então o homem tirou a maior sorva; tirou della o conteúdo e a encheu- a de saliva. Da mulher que estava sentada sahio uma cobra que subio para a sorveira. Ainda pesava na barriga a metade, já a cabeça estava na ponta da arvore, engrossando ao mesmo tempo. Então, disse o homem:

–Agora, quando acabar de sahir, mette a ponta do rabo na casca de sorva.

A mulher mette-o logo. Então fugiram, levando o homem e a mulher às costas para casa. Logo depois, a cobra gritou:

**–Minha mãe! Minha Mãe!**

**A saliva respondeu em vez da mãe:**

**–Uh! Uh!<sup>16</sup>**

Chegaram à casa. Immediatamente o homem mettu a mulher n´um pote e poz terra em cima. A cobra foi no encalço da mãe, chegou e chamou-a chamou-a. A mãe não respondeu, saltou a filha rio. Procurou o fundo e não o achou. Subio e foi para o céu. A cobra grande chamou o homem e disse:

–Meu avô, escondeste minha mãe. Agora vou- me embora para o céu; não achei lugar no rio e quando eu te chamar, me responderás. Quando eu aparecer, capina tua roça, porque será então o principio do verão.

<sup>16</sup> Grifo nosso.



Traçando um paralelo comparativo com a narrativa transcrita “A filha do diabo”, pode-se observar a semelhança entre as duas narrativas. Na narrativa de *O Serpentario*, é a mãe que tenta enganar a filha cobra; na transcrição da narrativa “A Filha do diabo”, a filha tenta enganar o pai. O amor rejeitado e a anunciação do abandono por um ente querido ou desejado estão presentes nas duas narrativas.

A voz chama e não é atendida, e em algum momento se revelará uma farsa. A voz é carregada da essência do outro, mas não é a materialização perfeita do outro. A duração da saliva enquanto truque já promete o agravamento do conflito da narrativa. A partir da revelação de que a saliva não é a pessoa, a trama se desenvolve do clímax da revelação para o desfecho.

O autor João Barbosa Rodrigues (1890, p. 233), em nota nas duas versões dos contos da cobra grande, encontradas no livro *Poranduba Amazonense*, esclarece a recorrência do mesmo título: “Sob este título (cobra grande) há vários contos, mas que referem a um ophidio phantastico que vive pelos lagos e rios. A crença quer que seja real a existência d’esse ophidio, cujos olhos dardejам luz como pharões. Afirmam alguns que já viram; um me disse que 1835 diariamente apparecia por baixo do forte de Belém, outro que a vio no rio puros.” O autor ainda complementa, impressionado com fato das pessoas afirmarem terem visto a cobra grande: “o que admira é que ambos eram pessoas circunspectas.”

João Barbosa Rodrigues elucida que a cobra grande e o dragão são oriundos dos filhos do sol e das serpentes, pertencem a um mito modificado pelas gerações de contadores de histórias desde muito antes da era colombiana. O Gucumaiz do México e da Guatemala, conhecidos no Peru por Amaru, são exemplo desta mitologia.

Cascudo (2002) comenta que a saliva é uma expressão do individuo e contém partes do seu espírito. Entre os indígenas da ilhas Marquesas, a saliva, quando é capturada por um feiticeiro, pode tirar a vida de alguém. Cascudo (2002, p. 139) informa: “Um pouco de saliva de alguém no pedaço de papel ou de folha é a própria vida e alma do paciente que estão em perigo”. Nos evangelhos, encontra-se o elemento da saliva pura ou misturada em areia em várias passagens. A saliva no Novo Testamento cura os cegos e surdos. Em culturas orientais e africanas, a saliva é a recepção de expedicionários. Jatos de saliva são lançados em um servo. O escarro e a saliva são parte de encantamentos na Antiguidade.

Cascudo (2002), em *Dicionário do folclore brasileiro*, destaca que a saliva também está ligada ao imaginário dos demônios. O diabo poderia transformar-se em mosca e sugar o

sangue ou a saliva de suas vítimas. Para se defender do diabo, Cascudo (2002, p. 194) explica que: “O hábito era cobrir a saliva ou o sangue humana com uma ligeira camada de areia”.

O poder da superstição da saliva seja como boa sorte ou agouro faz parte do inconsciente coletivo e atravessa os tempos e culturas. Cascudo (200, p. 144) observa que a superstição é como rastro de um rito que resiste ao tempo: “ As superstições atualizam a existência da crença, visível no elo perdido do respeito que restou de todo cerimonial...” A saliva faz parte de ritos de passagem e cura. A existência da superstição garante que o rito ainda persista nos tempos mesmo que fragilmente representado.

Os costumes do cotidiano que perderam sua explicação e se tornaram apenas repetitivos não perderam a razão de existir. A razão desses costumes está na lembrança inconsciente dos ritos de um passado.

É possível considerar que a narrativa transcrita “A filha do diabo”, ao mencionar a saliva da filha do diabo, insinua rastros de ritos e deixa lacunas e vazios para a reinterpretação por parte de um autor.

Esta mágica, além de aparentar uma artimanha típica de um herói dos contos maravilhosos, é lacuna para reinterpretações. Quando se pensa na história cifrada, formulada por Ricardo Piglia, é possível identificar nesse elemento um subtexto. Esse subtexto insinua a capacidade de persuasão da filha quando ela se utiliza da palavra. É a manipulação da fala que vence o antagonista. A filha é a exemplificação de quem tem a habilidade de persuadir pelo uso da palavra. Embora o personagem seja raso, sua composição oportuniza novas reinterpretações e intertextualidades. Ela não é somente rebelde; suas ações sugerem uma possível reinterpretação do personagem sob um ponto de vista mais complexo.

### **3.6 O tempo e o espaço do maravilhoso na transcrição “A filha do diabo”**

O conto maravilhoso muitas vezes tem como característica o foco narrativo memorialista. Duclaux (2003, p.36) comenta: “O conto maravilhoso possui uma efabulação com tempo linear (...) e que é próprio do conto maravilhoso definir a intriga de forma linear. A narrativa avança sem nenhum recuo”.

Na transcrição “A filha do diabo”, o personagem da filha, ao rebelar-se contra seu pai, foge com o namorado, percorrendo uma trajetória linear no tempo. As sucessivas peripécias e

desafios são vencidos pela protagonista, que sofre a passagem temporal quando o narrador menciona genericamente algumas expressões como lá pelas tantas, até que um dia.

A seguir, alguns exemplos de como o tempo transcorre na narrativa “A filha do diabo”:

(...) **E lá pelas tantas** chegou a hora da menina namorar. (...) **Então lá pelas tantas** ela encontrou um jovem também muito interessante. (...) **Naquele tempo** valia muito isso né? (...) **E lá pelas tantas** o casal foi se conhecendo. (...) **Então um dia** o diabo tava muito cansado...(…) **Um dia depois** de acontecer muito... muita... muito aquela situação... (...) **Então chegou o dia** deles fugirem ela deixou a cuspida...

O espaço na narrativa é o lugar onde transcorre a ação do personagem. Segundo observam Bourneuf e Ouellet (1976, p. 131): “o espaço num romance exprime-se em forma e reveste sentidos múltiplos até constituir por vezes a razão de ser da sua obra (...) longe de ser um acrescento decorativo mais ou menos parasitário, a descrição condiciona, portanto, o funcionamento da narrativa no seu conjunto”. Traçando um paralelo com a transcrição “A filha do diabo”, pode-se considerar que o espaço nessa narrativa não é decorativo ou inocente nas suas descrições. Ao contrário, o espaço é o lugar do outro mundo. É o lugar do maravilhoso. É o lugar onde o irreal é possível. Essa irrealidade colabora com a atmosfera que se instaura no leitor.

Llosa (2004 p.10), em *A verdade das mentiras*, relativiza a importância do real nas narrativas em relação às narrativas que propõem o irreal: “A irrealidade da literatura fantástica se transforma, para o leitor, em símbolo ou alegoria, quer dizer, na representação de realidades, de experiências que se pode identificar na vida. O importante é isso: não é o carácter realista ou fantástico de um enredo que traça a linha fronteira entre a verdade e a mentira na ficção”.

O leitor ou ouvinte não se questiona sobre a verdade e a mentira desse tipo de ficção irreal, mas se deixa impregnar por esse espaço irreal e pouco descrito para elaborar suas metáforas e alegorias, e fruir o texto.

Em consonância com tal pensamento, podemos caracterizar a descrição do espaço na narrativa maravilhosa como transreal ou criada pela imaginação. Segundo Duclaux (1993, p. 36), em *Eu escrevo contos e novelas*, a célebre fórmula “era uma vez” (ou o equivalente) nos coloca sem nenhuma hesitação ou estranhamento num mundo regido por outras leis.

Duclaux (1993, p. 39) ainda comenta:

No conto maravilhoso, os acontecimentos mais extraordinários são e devem ser aceitos em conjunto, sem sombra de dúvida, sem hesitação nem burburinho pela parte do leitor. É o gênero que o exige: bastou ao autor no início coloca-nos num “outro mundo” e a partir de então esse mundo funciona sozinho com plena autonomia em relação ao nosso mundo quotidiano.

O leitor e ouvinte dos contos populares encontram um mundo situado em um tempo indefinido e um lugar ou reinado longínquo. Essa indefinição no espaço, típica dos contos populares, é percebida na transcrição do conto popular “A filha do diabo”.

A noção de temporalidade e de tempo nos contos populares, desdobramento dos contos maravilhosos, é descrita de forma genérica para dar prioridade à ação dos personagens na trama. A transcrição “A filha do diabo” se desenvolve partindo dos mesmos princípios. O encadeamento das peripécias da narrativa “A filha do diabo” se sobrepõe às descrições do espaço e do tempo. A história se passa em “lá pelas tantas” e segue com “algum tempo depois”, confirmando o código de credibilidade estabelecido entre o leitor e o narrador.

No conto maravilhoso, em geral, são omitidos os detalhes do deslocamento do herói durante a sua viagem. Simplesmente, chega-se ou rapidamente se encontra o lugar ou a coisa que se deseja, apesar das dificuldades: “Até que um dia...” ou, “quando a tarde ia caindo...”. Isso mostra que a importância que o espaço desempenha no conto é complexa. De um lado, o espaço existe como elemento de composição indispensável; de outro, é como se não existisse, pois as cenas parecem pular de um ponto ao outro.

Na transcrição “A filha do diabo”, não é descrito o caminho percorrido pela filha do diabo e seu namorado, somente sabemos das artimanhas usadas pelos dois para se defender do diabo. Elucidando a questão, Propp (2002, p. 44) afirma que “a relação do espaço no conto maravilhoso é muito peculiar”. Ele define: “O espaço se recusa a detalhar o trajeto do personagem”, tal como no trecho a seguir:

...e novamente saiu à procura deles e novamente ele foi se aproximando e aí quando eles viram que o diabo estava perto a filha pediu ao rapaz que ele jogasse aqueles alfinetes...

A ação das personagens é descrita em um espaço não identificado. O lugar que a filha do diabo e seu namorado escolheram para viver também não é descrito. Da mesma forma, a descrição da casa do diabo é caracterizada com neutralidade, de forma generalizada, pois só oferece ao leitor ou ouvinte a representação do objeto da cama em que ele dorme.

...Ficou de novo para trás e eles conseguiram escapar da unha do diabo e eles conseguiram chegar no lugar que eles planejaram viver...

O confinamento espacial ou emocional, que sugere a cena do diabo vigiando o casal de namorados, é uma temática recorrente nos contos maravilhosos e de fadas, pois os filhos de reis e os próprios reis dos povos primitivos, de estrutura mais arcaica, tinham, no confinamento, um rito de preservação dos poderes mágicos por eles possuídos (PROPP, 2002). A seguir, diálogo que apresenta o confinamento na narrativa:

Mas de lá da cama ele gritava pra chamar a menina e dizia:

- Ô Fulana

E ela dizia:

- O que pai?

- Tá aí?

- Tô pai.

- E teu namorado tá aí?

- Tá pai.

- Então tá.

Então já sabia que ela tava ali e o namorado também. E o diabo tava na cama e de vez em quando... O namorado disse: ô... **o homem não deixa nós ter a nossa vida.**

É Propp (PROPP, 2002) quem esclarece que os ritos de iniciação nunca foram estudados de maneira sistemática. Esse método de análise pertence muito mais a um ciclo de estudos da gênese dos contos populares do que a um sistema fixo de classificação e análise. Em consequência disso, não se pode aprofundar a ideia de confinamento como rito que condensa o poder mágico dos personagens para o momento de luta que está por vir, apenas analisar o confinamento como anticlímax do episódio da fuga. Ou seja, o anticlímax da história é quando os personagens a filha do diabo e o namorado, na cena do namoro na casa do diabo, e a partir desta cena, planejam a fuga, que irá se realizar como episódio posterior.

O espaço físico representado pela casa do diabo pode ser analisado, por outro viés, como o lugar da autoridade paterna. A filha do diabo está escondida, submetida às ordens do pai. Todavia, o estado de aprisionamento carrega um movimento inverso. O personagem da filha não poderia ficar para sempre presa, senão a trama não evoluiria. A filha do diabo deseja a liberdade. Os movimentos de expansão e crescimento estão presentes na metáfora da fuga do casal. Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*, articula a ideia de uma força antagônica contida no estado de aprisionamento. Bachelard (2003, p. 122) comenta:

O ser que se “esconde”, o ser que entra em sua “concha”, prepara uma saída. Isto é verdadeiro em toda escala de metáforas, desde a ressurreição de um ser sepultado até a súbita manifestação do homem há muito tempo taciturno.

A metáfora da casa do diabo pode ser considerada como um lugar na narrativa que vai alimentar o conflito do personagem. A filha do diabo como personagem de ficção precisa fugir de casa para descobrir quem realmente é. O desejo de que a filha não cresça é familiar aos pais que tentam em vão preservar os filhos do embate com o mundo externo.

O aspecto da proteção paterna, evidenciado na atitude do personagem do diabo na transcrição, traça um paralelo com os pais e filhos da vida real; sob este prisma, a transcrição “A filha do diabo” paradoxalmente apresenta características de verossimilhança com a vida real. Ou seja, tanto o diabo na ficção como os pais da vida real terão que enfrentar a dor da separação dos filhos quando estes crescerem.

O senhor Desidério, ao contar a história da filha do diabo, pode também estar contando a sua história quando saiu da casa de seus pais e se casou com sua esposa, bem como pode estar contando o momento em que teve de encarar a separação física de seus filhos quando casaram.

O contador de histórias, ao recontar uma narrativa, vai agregando detalhes que aproximam o ouvinte da história contada. O senhor Desidério tira muito proveito deste recurso quando descreve o espaço, o tempo e os conflitos dos personagens da transcrição “A filha do diabo”.

Em outras palavras, além das características universais do maravilhoso contidas na transcrição “A filha do diabo”, o ouvinte se percebe atraído pelos detalhes familiares à sua cultura (proteção paterna, ciúmes entre pai e filha, desejos de independência, etc). Portanto, pode-se considerar uma narrativa de tradição oral com potencial para sobreviver através do tempo.

## **4 REINTERPRETAÇÃO DE UMA NARRATIVA DE TRADIÇÃO ORAL**

O processo de criação literária que transforma uma narrativa de tradição oral em um texto escrito de literatura infantil e juvenil geralmente não é revelado pelos autores que se inspiram nessas narrativas. A justificativa se dá pela própria natureza subjetiva da criação de um texto literário e por se tratar de um processo que, muitas vezes, acontece em um nível inconsciente. Outro possível motivo provém do desejo de alimentar a ideia de que a escrita de ficção é inspirada em musas e desprovida de qualquer técnica e teoria.

Contudo, mesmo na ausência de uma técnica específica ou a recusa de investigar o processo criativo, hoje é possível discutir alguns caminhos analisados por teóricos que possuem uma bibliografia fundamentada para pensar esses textos reinterpretados das narrativas de tradição oral.

### **4.1 Pressupostos teóricos sobre a passagem de uma narrativa oral para a escrita**

A discussão sobre o processo de transferir uma narrativa da oralidade para um texto escrito carrega algumas dificuldades, pois a linguagem desassociada da escrita é assunto complexo e inesgotável. O processo de transcrever em símbolos a mensagem e esta se tornar um documento que registra o significado separado da oralidade é um princípio de análise perigosa.

Zumthor (1993, p. 35) ressalta a presença da oralidade encoberta no texto escrito quando observa : “Admitir que um texto, num momento qualquer de sua existência, tenha sido oral é tomar consciência de um fato histórico que não se confunde com a situação de que subsiste a marca escrita, e que jamais aparecerá (no sentido próprio da expressão) aos nossos olhos”.

Outra questão é o engano de acreditar que, uma vez escrito, a coisa tem o status de permanente e absoluta em significado. É um equívoco pensar que todos os leitores entendem o mesmo sentido no texto e, portanto, desprovida de ambigüidade a interpretação. A ilusão vem de não se levar em consideração o processo de leitura além de decodificação de símbolos. A leitura do sujeito é carregada de outras leituras e experiências de vida que interferem no significado direta ou indiretamente da coisa nomeada.

Ong (1998), em *Oralidade e cultura escrita: a Tecnologização da palavra*, estabelece uma distinção de caráter elucidativo, observando as condições humanas e o contexto social em que ocorrem os processos de comunicação. Ong (1998) diferencia as categorias, afirmando que “na oralidade a narrativa é mais aditiva do que subordinativa. A oralidade realiza uma unidade entre o falante e o ouvinte. O pensamento agregativo situacional permite pouca propensão à abstração”.

Partindo desse princípio de distinção, é possível observar que o contador de histórias muitas vezes tem, na sua fala, a característica agregativa e repetitiva, como em espirais. É na repetição da palavra que ele relembra o que vai contar. A repetição e o retorno a uma parte da história são recursos orais e performáticos para prender a atenção do ouvinte e do leitor. Porém, essa ação pode interferir na capacidade de reinterpretação do ouvinte na história. Apresentam-se essas características da oralidade na transcrição de “A filha do diabo” contada pelo senhor Arvino Desidério:

O meu avô contava essas histórias pra que o povo entendesse que o diabo era não tinha toda aquela (pausa) aquela... aquele poder que aparentemente o povo tinha que respeitar ou então tinha que ter medo do diabo. Então pra... pra... digamos, aniquilar o diabo ou diminuir o diabo e elevar a Deus então se contava essas histórias né?... Tentando passar para o povo... digamos... esperança... né?... Que Deus era mais poderoso que o diabo né...

As justificativas que explicam o ato de contar a história e o conteúdo da história funcionam como resumo do que será contado. Esse recurso muito comum na oralidade tem o intuito de facilitar o entendimento da história pelos ouvintes. As lacunas ou espaços vazios da história são preenchidos pelo contador, e o processo de reinterpretação por parte dos ouvintes fica prejudicado.

O excesso de explicações sobre a trama impede as possíveis projeções, por parte dos ouvintes, na história contada. O recurso do resumo entedia o ouvinte com tantos significados impostos à fruição do texto. Na passagem para a escrita, é possível evitar esse recurso. A cena pode começar nas ações e cenas da história, sem recorrer a resumos, e ao mesmo tempo, sem tirar as características enunciativas do contador de histórias. Sua enunciação não está no resumo do que vai ser contado, mas na forma como é contada na seleção de eventos e nas reinterpretações que faz durante o ato de narrar.

No trecho a seguir, é possível observar o pensamento agregativo que Ong (1998) comenta em sua análise das distinções entre a oralidade e a escrita de um texto de ficção:



Então essa menina nasceu e cresceu linda e bem cuidada **né? E lá pelas tantas** chegou a hora da menina namorar. E arrumou um namorado mas o diabo não queria de forma nenhuma. Mas **lá pelas tantas também** ele achou que não conseguia... conseguia desviar essa menina do namoro. Que era próprio de toda criatura **né?... Então lá pelas tantas** ela encontrou um jovem também muito interessante né?... Um homem valente **né?** Naquele tempo valia muito isso **né?...** O homem tinha que ser muito valente pra poder sobreviver. Era só com valentia que sobrevivia.

O termo “**lá pelas tantas**” é simultaneamente elemento de tempo vago típico dos contos maravilhosos, pensamento agregativo e organizador de uma narrativa que precisa ser lembrada para ser contada.

Ong (1998) definiu outra característica da oralidade que trata da relação direta entre o contador de histórias e seu público: a unidade comunicativa entre falante e ouvinte. Essa característica é encontrada quando o contador de histórias utiliza o termo “**né**” seguido de interrogação. O “**né**” torna-se diálogo induzido pelo contador de histórias e seu público. Ele pergunta e espera uma resposta. No momento em que indaga: **né?**, o contador de histórias estabelece uma relação que interfere nos pensamentos do ouvinte e o conduz para concentrar-se somente no que ele está contando. Tal indução limita a liberdade imaginativa do ouvinte.

Um narrador de um texto literário que usasse essa indagação a cada final de ideia ou frase, possivelmente, criaria um distanciamento com seu leitor e o deslocaria do sentido do texto. Salvo se fosse por uma experiência de linguagem ou construção consciente de um personagem ou narrador pelo uso específico da linguagem como caracterização. Do contrário, essa indagação poderia afastar por completo o leitor, e esse abandonar a história.

Na direção oposta dos retornos em espirais e das repetições na narrativa, a ficção escrita enfatiza a capacidade de sintaxe do autor, as categorias analíticas, o pensamento analítico abstrato e a organização da própria narrativa para evitar as sobras consideradas repetições desnecessárias que atrapalham a fluidez e fruição do texto escrito.

No entanto, lendo o texto a seguir, em voz alta, o que poderia ser considerado pelos estudos da criação literária como uma redundância no texto escrito, pode ser analisado como uma poética da retórica. O senhor Arvino Desidério cria melodias no ato de contar que reforçam a ideia inicial e ganha atenção do ouvinte para informação principal: só com valentia que se vence na vida, e o diabo, de valente e esperto, sabia que tinha de vigiar.

O homem tinha que ser **muito valente pra poder sobreviver**. Era **só com valentia que sobrevivia**. E o pai quando se viu mal nessa situação então ele permitiu o namoro **mas vigiava muito essa menina sempre que podia ele tava vigiando**.

Stanislavski (2008, p.301), em *A construção da personagem*, comenta a importância da dicção e da melodia na cena: “Uma dicção compassada, sonora, bem mesclada tem muitas qualidades semelhantes às da música e do canto”. Os sons falados são entremeados de reticências, silêncios em forma de pausas, respirações que interpretam movimentos cênicos sugestivos da ficção contada. A palavra na sua forma oral é sinuosa, aguda, grave e pontilhada com variações de melodia, ritmo e sonoridades de que o contador de histórias pode tirar proveito com suas habilidades.

O contador de histórias é um livro aberto, e ele impõe o seu ritmo ao ouvinte. Ele é o maestro que conduz o ouvinte a imaginar o que ele visualiza enquanto conta. Por não existir um registro escrito para se voltar atrás no que escapou da narrativa, o ouvinte não perde muito tempo visualizando passagens ou sensações que ouve. Ele apreende mais rápido e guarda a sensação principal que lhe atingiu enquanto ouvia a narrativa. O processo é mais intenso, porque provisório. Contudo, o conteúdo ouvido pode reverberar durante toda a vida com a riqueza dos recursos que o corpo do contador de histórias pode oferecer na sua performance.

A pesquisadora desta tese tem guardado na memória a imagem de uma senhora que contava histórias de fadas para as crianças nos colégios públicos do Rio de Janeiro. Até hoje, é possível lembrar não tanto o narrado, mas a expressão corporal da senhora ao representar os trabalhos forçadas da pobre menina cinderela. A riqueza dos detalhes ficam por conta da lembrança das respirações ofegantes e melancólicas da contadora de histórias. Essa experiência foi vivida no início dos anos oitenta. Passados trinta anos, a experiência parece recente e os gritos por Cinderela também. Quando a pesquisadora lê uma narrativa de Cinderela, associa, na experiência de leitura, as respirações ofegantes e o tom da voz da senhora que visitava os colégios contando histórias.

A performance faz a narrativa provisória e absorvente no sentido de solicitar todos os sentidos do ouvinte para aquele narrador ou personagens representados em cena pelo corpo vivo do contador de histórias. O narrado pode retornar ao ouvinte se, na sua memória, ficarem ecoando os conteúdos que foram significativos.

Outra característica da oralidade nas narrativas é apontada por Ong (1998) quando analisamos o pensamento no narrado. O pensamento trata da experiência vivida, e o passado é resgatado para o momento presente:

...São histórias que se contam que se viveu... mas voltando a falar da filha do diabo... O meu avô contava essas histórias pra que o povo entendesse que o diabo era não tinha toda aquela (pausa) aquela... aquele poder que aparentemente o povo

tinha que respeitar ou então tinha que ter medo do diabo. ... **Então quando o meu avô contava esta história** a gente se arrepiava. **E ele contava diversas histórias** e falar mal do diabo não era brincadeira era perigoso.

A relação com o tempo passado reforça a experiência vivida e autoriza o contador de histórias a falar de seu ponto de enunciação dentro da comunidade. Um elo de autoridade legitimada entre o contador de histórias e seus ouvintes é estabelecido dentro da própria narrativa contada.

A escrita e a ficção escrita experimentam a objetividade do conhecimento e do pensamento abstrato e analítico. Todas as técnicas e teorias da criação literária sobre o narrador, personagem, tempo, espaço, trama, subtexto são provas das especificidades de um fazer literário e de um fazer o texto escrito em literatura. O exercício constante de cortes, edições e reescritas comprova a busca pelo melhor modo de dizer, seduzir, emocionar, iludir o leitor e atingir a fruição no texto. O leitor que retorna ao livro muitas vezes em busca de novas modelagens de significados é um exemplo da utopia da apreensão total e da compreensão absoluta do texto. Ou seja, é sinal do desejo por um texto o mais perfeito possível.

A ficção na oralidade também se esmera no melhor dizer, contar e emocionar. Isso se traduz nas técnicas cênicas, na colocação da voz e na interpretação do movimento e das emoções. Mesmo quando essa competência de narrar é uma forma espontânea e sem técnica por parte dos contadores de histórias de comunidades ou é pesquisada por parte de atores que contam cenicamente histórias.

A oralidade e a escrita não devem ser analisadas pela exclusão ou separação entre elas. Várias experiências artísticas se valem da interligação entre a palavra oral e a palavra escrita e da colisão entre elas provocadas por uma experiência cultural. Um exemplo contemporâneo dessa colisão é o *rap*. O movimento do *rap* começou no final da década de 1970 nos Estados Unidos e se expandiu por todo o mundo como uma expressão autêntica da periferia. Essa narrativa oral manteve a estrutura oral e o seu discurso ritmado e rimado. O *rap* transferiu-se para o suporte escrito e está como texto escrito em livros, bem como nos meios digitais.

Outro exemplo interessante é a literatura de cordel que, por ser contada por rimas, revela muito da sua oralidade na atuação dos cordelistas nas feiras e apresentações. Após a apresentação oral, ele se torna um texto adquirido pelo público no formato de pequenos folhetos ou até libretos com selo editorial.

Atualmente, o cordel tem a sua própria Academia brasileira de literatura de cordel e editoras especializadas no assunto.<sup>17</sup> Entre seus títulos, uma série é destinada ao diabo. Fazem parte dessa coleção *Briga do Bispo Macedo com o diabo*, *Peleja de Riachão com o diabo*, *A briga do diabo com Saturnino por causa do feriado de São Sebastião Eita!*, *Paixão dos diabos* e *Um poema de Patativa*. Como resultado desse processo de recontar as narrativas de tradição oral, o mercado editorial possui, hoje, extensa produção literária que assume o “reconto” dessas narrativas de tradição oral. Riche (2004, p. 55) observa que, segundo um levantamento da produção literária para crianças e jovens, dos primeiros anos da década de noventa, no que se refere à narrativa, há uma retomada de narrativas de tradição oral.

Rosa Maria Cuba Riche (2004), em *Literatura infantil e juvenil brasileira: os caminhos da produção e o resgate da memória*, valida que uma grande tendência na literatura Infantil e Juvenil é “aquela que está enraizada na oralidade que remete à cultura popular de origem variada e mistura crenças, festas, mitos, causos, cantigas anônimas já tem um espaço garantido na obra de alguns autores brasileiros”.

Segundo a pesquisa de Riche dos livros de Monteiro Lobato, passando pelas pesquisas de Câmara Cascudo, o fio dessas narrativas orais chegou até os títulos publicados mais recentemente. A Coleção *O folclore do Mestre André de Marcelo Xavier* da editora Formato no ano de 2000, com os títulos: *Mitos* do ano de 1997, *Festas* do ano de 2000 e *Crendices* do ano de 2001 condecorada com o Melhor Projeto Editorial, são exemplos dessa rica produção no assunto.

Para reforçar os exemplos verifica-se o título *Meu livro do folclore* de Ricardo Azevedo. O autor, entusiasmado com o tema, passa a pesquisar o folclore brasileiro e publica *Armazém do folclore* (1997) pela mesma editora. A obra traz uma seleção de textos variados e cumpre o papel importante de levar o leitor a conhecer um pouco mais do imaginário popular que marca a identidade cultural brasileira. Nessa mesma linha, Ana Maria Machado publica *Histórias à brasileira: a Moura Torta e outras histórias* (Companhia das Letrinhas, 2002) e ganha o Prêmio Figueiredo Pimentel “Hors Concours” - Melhor Reconto da FNLIJ.

No início dos anos 1990, a escritora e também ilustradora Ângela Lago passa a reinterpretar narrativas de tradição oral, encanta-se com a riqueza da tradição popular e publica *Sua Alteza, a Divinha*, da editora RHJ, no ano de 1990. Depois de dois anos, publica pela editora RHJ o livro *De Morte*. Em seguida, recebe o Prêmio “Hors Concours” - O

---

<sup>17</sup> [http://www.ablc.com.br/historia/hist\\_cordel.html](http://www.ablc.com.br/historia/hist_cordel.html) - Academia Brasileira de Literatura de Cordel.

Melhor para crianças 2002, com *Sete Histórias de Sacudir o Esqueleto*, da editora Companhia das Letrinhas.

As escolas, os inúmeros e variados programas de promoção de leitura e cultura, os concursos literários e as instituições públicas são consumidores dessa literatura que se inspira nas narrativas de tradição oral e nas suas releituras. (AZEVEDO, 2004; MINISTÉRIO DA CULTURA, 2006).

#### **4.2. Considerações sobre o processo de reinterpretação de narrativas de tradição oral**

Esse item organizará os títulos de autores nacionais e contemporâneos de literatura infantil que, inspirados nas narrativas de tradição oral, abordam a figura do diabo logrado. Os títulos foram selecionados após pesquisa nos catálogos de sebos e livrarias, bem como em espaços virtuais, buscando encontrar títulos nacionais que tratassem do diabo logrado. Foram selecionados autores e obras que pudessem servir de exemplo comparativo com a transcrição da narrativa “A filha do diabo”. Os elementos que serviram de comparação foram: a existência de um demônio; e um final narrativo no qual o demônio é logrado. Não se buscou chegar a uma lista exaustiva de obras com tais elementos, mas compor uma amostra, dentre títulos fora de catálogo ou ainda disponíveis no mercado editorial brasileiro, chegando-se a aproximadamente sessenta contos sobre o diabo. Os livros foram recolhidos no período de escrita desta tese (2008-2010).

##### **4.2.1 O processo de reinterpretação**

Jean de La Fontaine, Charles Perrault, Irmãos Grimm e Hans Christian Andersen registraram, no suporte escrito, as narrativas de tradição oral que ouviram em suas pesquisas. É possível inferir que a proposta de pesquisa, produção literária e estudo da cultura e das tradições populares desses autores foram e, ainda são, norteadores para muitos especialistas e

escritores no mundo todo. A partir do século XIX, autores brasileiros como Altimar Pimentel, Câmara Cascudo, Figueiredo Pimentel, Franklin Cascaes, Henriqueta Lisboa, João Barbosa Rodrigues, Lindolfo Gomes, Silvio Romero, João Simões Lopes Neto e muitos outros continuaram os estudos e pesquisa nessa área. Atualmente, Ana Maria Machado, Ângela Lago, Reginaldo Prandi, Ricardo Azevedo, Roger Mello, Celso Sisto, Ruth Rocha, Joel Rufino, Ernani Ssó e tantos outros escritores inspiram-se nesse caudal de narrativas do universo do maravilhoso para escrever suas obras.

Para analisar os processos de reinterpretação de uma narrativa de tradição oral, será apresentada uma análise de contos reinterpretados pelos autores mencionados, que tratam da figura do diabo logrado em suas obras. Para melhor elucidar o panorama de produção literária com esta especificidade, organizaram-se tais autores em dois grupos: o primeiro, compreendendo os que publicaram durante o século XX; o segundo, compreendendo os que publicaram a partir do século XXI. Entre os autores do primeiro grupo, formando o primeiro quadro, encontram-se Altimar Pimentel<sup>18</sup>, Câmara Cascudo, Figueiredo Pimentel, Franklin Cascaes, Henriqueta Lisboa, João Barbosa Rodrigues, Lindolfo Gomes, Silvio Homero e João Simões Lopes Neto. Entre os autores do segundo grupo, formando o segundo quadro, encontram-se Ricardo Azevedo, Angela Lago, Ernani Ssó e Tatiana Belinsky.

O quadro organizador a seguir tem como objetivo apresentar um panorama de autores e obras publicadas em que aparece a figura do personagem do diabo.

<b>Autores</b>	<b>Obra-conto</b>
Sílvio Homero (1851-1914)	Conto popular: A proteção do diabo
Luis da Câmara Cascudo (1898-1986)	Contos populares: Toca por pauta Afilhado do diabo As perguntas de Dom Lobo Audiência do diabo
Henriqueta Lisboa (1901-1985)	Conto popular: O afilhado do diabo
João Simões Lopes Neto (1865-1916)	Conto popular: No manantial
Franklin Joaquim Cascaes (1908-1983)	Obras: “O fantástico na ilha de Santa Catarina – vol. 1 e 2” <sup>19</sup>
João Barbosa Rodrigues (1842-1909)	Conto popular:

<sup>18</sup> Muito embora Altimar Pimentel tenha publicado também durante o século XXI, encontra-se nesta categoria em razão de as obras selecionadas terem sido publicadas durante o século XX.

<sup>19</sup> Todos os contos do imaginário bruxólico da ilha de Santa Catarina têm representado na figura do diabo, o chefe das bruxas. Nos contos de Cascaes, sempre é mencionada a autoridade do chefe diabo ou demônio. O diabo no imaginário da ilha de Florianópolis não é considerado um diabo logrado. Nestas narrativas, trata-se de um diabo poderoso e temido.

	Serpentário – segunda versão
Altimar Pimentel (1936-2008)	Obras: Estórias do diabo O diabo e outras entidades míticas do conto popular
Figueiredo Pimentel (1869-1914)	Obras: Histórias da Avozinha Histórias da Carochinha
Lindolfo Gomes (1875-1953)	Obras: Folclore e Tradições do Brasil Contos Populares Brasileiros Nihil novi

**Referências de obras e autores que registraram contos populares**

Em todos os contos referidos, o personagem do diabo é logrado pelo homem. É o homem que resolve os enigmas propostos pelo diabo e descobre uma forma de enganar o maligno. Algumas peculiaridades encontradas nesses contos merecem ser destacadas. É possível citar como exemplo o demônio que engravida a mulher no conto *Serpentário*, registrado por João Barbosa Rodrigues. Essa situação de gravidez fruto de uma relação com o diabo é uma circunstância rara em contos de origem indígena. Provavelmente, essa aparição do diabo seja uma influência da moral cristã dos colonizadores portugueses. Nas narrativas indígenas, no lugar do personagem do diabo, os elementos da natureza são representados pela ambiguidade do bem e do mal.

A figura do diabo foi muito investigada na bibliografia de Cascudo. O autor (2002, p. 194) comenta que “o diabo no Brasil é o diabo Português.” Portanto, é um diabo oriundo da cultura portuguesa. O diabo representa as variações e adaptações das façanhas ocorridas na península ibérica. Segundo as pesquisas de Cascudo sobre as superstições, o diabo tem apelidos por todo o Brasil, e os sertanejos sabem muito bem como disfarçar o nome do “dito-cujo” ao se referirem a ele. Cascudo (2002, p. 196) explica que o diabo também pode se chamar maldito, coisa ruim, esmulambado, mulambudo, cambito, cão, dedo, moleque e fute, pé-de-peia, pé-preto, bode, pé-de-pato, cambito, futrico, capa-verde, gato preto, malino, sapucaio, Pêro Botelho, bicho, rapaz tihoso, tihoso, capeta, capiroto, coxa, coisa, sujo, maior, ele, maldito, demo, cafute, chifrudo, droga, excomungado, drale, bode sujo, inimigo, mofino, maldito, não-sei-que-diga, tição, diacho, cabra Maria, encapetado, dianho. Os apelidos fazem parte de uma superstição de que, uma vez não dito o nome da coisa, não é atribuída vida à coisa. Pimentel (1969, P. 17) comenta que o “temor de que a mera enunciação do nome do diabo seja suficiente para convocar sua presença, levou ao eufemismo

da enorme quantidade de apelidos”. Segundo Pimentel, o estudioso Felix Coluccio em *Diccionario de Creencias y Supersticiones* listou outros nomes ditos e reconhecidos pela América Latina para nomear o diabo: Afuleimado, anhangá, arrenegado, aquele, azarepé, barzabú, beçudo, belzebu, bute, cafutecachano, cafutinho, cafetã, coisa ruim mais velho, coisa ruim tem-tem, cujo, canheta, capa verde, capirotó, caporal, cumangá, cafuzo, cambito, caneta, futusco, mulambudo, mulanina, mequetrefe, mofento, não-sei- que- diga, onça da pata torcida, peítica, sapucaio, rabento, tenengo.

A mesma superstição estigmatizou muitas doenças que também não eram mencionadas pelos seus nomes. Portanto, mais uma vez, é a crença na força da palavra que moldou comportamentos e atitudes na vida real e na ficção. É a superstição da palavra escrita ou falada como um código a ser decifrado e, uma vez decifrado e reverberado no espaço, materializa a coisa falada.

Altimar Pimentel (1969, p. 97) complementa o assunto da importância do diabo no imaginário do contador de histórias, explicando que a presença do diabo na narrativa popular é “resultante do espírito mítico de nosso povo impregnado de credices medievais, herança dos colonizadores, que encontram a propagação ainda frequente nos sermões apocalípticos dos frades italianos, organizadores de santas missões, que – como frei Damião cruzam o nordeste”.

Nas narrativas em que há intervenção do diabo, a figura desse personagem é a antítese de Deus. Pimentel (1969, p. 16) afirma que “tais narrativas popularizaram-se através dos mistérios da idade média onde sua presença é tão marcante quanto a dos membros da corte celeste”. A popularização do diabo constitui uma das mais interessantes heranças legadas ao Folclore brasileiro pelo colonizador português ao chegar ao Brasil.

Outro aspecto interessante de comentar é a opinião de Pimentel sobre as metamorfoses do diabo. Pimentel (1969, p. 17) contradiz Cascudo ao dizer “muito embora Cascudo afirme que o diabo não pode tomar a forma dos animais ligados ao nascimento de Jesus e abençoados na tradição católica como: boi, jumento, ovelha e galo, o cancionista popular conta histórias em que essa metamorfose se verificou. Para exemplificar o assunto, é possível citar os cordéis *Boi misterioso*, *Boi Mantigueiro* e o *Cavalo Mistérios*, em que o diabo toma na narrativa a forma de boi e cavalo.”

Concentrando a análise na figura do personagem do diabo e suas relações com os seres humanos nas narrativas, é possível identificar uma clara divisão entre o que é atitude diabólica e o que é atitude humana. A dicotomia apresenta, por um lado, o imaginário, o irreal e o maravilhoso na figura dos poderes do diabo e, de outro lado, o ser humano que age por ordens



racionais. Quando o herói se torna refém das forças irracionais, é por pouco tempo, pois, em seguida, o herói retorna para a vida real. Exemplo interessante de citar é o caso do personagem Narciso, que pertence ao universo racional, mas sempre dá carona a um rapaz fantasma que toca bem o violão. Outro exemplo é o caso do afilhado do diabo que sofre metamorfoses, mas volta à sua forma humana e, ainda, abandona seus conhecimentos e magias em prol de um casamento feliz e uma vida centrada na racionalidade.

O irracional e o imaginário do rapaz fantasma em *Toca por pauta* também é um exemplo de que não é possível a convivência por muito tempo entre um ser de natureza maravilhosa e um ser humano. Prova disso é que o pescador, ao mencionar o segredo das notas musicais, fez o fantasma desaparecer. O mesmo aconteceu com o rapaz que induziu Dom Lobo a proferir as palavras santas, que, ditas pelo diabo, levam-no à derrocada.

Outra questão fundamental de investigar está na transcrição da narrativa de tradição oral “A filha do diabo”. Essa narrativa apresenta, na sua trama, a especificidade da própria filha prender o pai nos espinhos para alcançar seu objetivo. Esse aspecto da relação de filha e pai a diferencia das outras narrativas de tradição oral em que a figura do diabo é lograda por um estranho a ele. O diabo, nessa narrativa, é logrado e penalizado com o sofrimento físico pela vontade da própria filha.

Para investigar essa peculiaridade narrativa, foi necessário fazer um levantamento das obras de literatura infantil, conforme referido na introdução desse item. A seguir, encontram-se quadros analíticos da trajetória do diabo logrado com base na amostra selecionada. Os quadros estão divididos em: objetivo do personagem diabo na narrativa, ações do diabo na narrativa para atingir seu objetivo, descrição física do personagem, tipo de personagens coadjuvantes e como o diabo está representado no final da narrativa.

O material analisado será apresentado na seguinte ordem: textos de literatura infantil inspirados em narrativas de tradição oral com o tema o diabo logrado e textos de literatura infantil inspirados nas narrativas de tradição oral com o tema diabo logrado e a especificidade da relação diabo e sua filha.

#### 4.2.2 Quadros de contos reinterpretados para literatura infantil com o tema do diabo logrado em Ricardo Azevedo, Tatiana Belinsky, Angela Lago e Ernani Ssó.

Por se tratar de um extenso material de contos populares sobre o diabo logrado reinterpretados para a literatura infanto-juvenil entre os anos 2000 e 2010, foram selecionados como amostragem para esta pesquisa contos dos principais autores contemporâneos e nacionais no assunto.

<b>Quadro de contos reinterpretados para literatura infantil com o tema do diabo logrado nas obras de Ricardo Azevedo, Tatiana Belinsky, Angela Lago e Ernani Ssó</b>	
<b>Autores</b>	<b>Obras e contos</b>
Ricardo Azevedo	<p><b>Obra:</b> <i>Contos de enganar a morte</i>  Contos:  <i>O homem que enxergava a morte</i>  <i>O último dia na vida do ferreiro</i>  <i>O moço que não queria morrer</i>  <i>A quase morte de Zé Malandro</i></p> <p><b>Obra:</b> <i>Contos e lendas de um vale encantado:</i>  Contos:  <i>A papada do papudo</i>  <i>A lenda de como Deus fez o homem</i>  <i>A filha bonita do diabo</i>  <i>De como Pedro Malazarte foi parar no céu</i></p>
Tatiana Belinsk	<b>Obra:</b> <i>O diabo granjeiro</i>
Ângela Lago	<b>Obra:</b> <i>Muito capeta</i>
Ernani Ssó	<p><b>Obra:</b> <i>Com mil diabos</i>  Contos:  <i>O escritor e a mão do diabo</i>  <i>O bobo que foi ao inferno</i>  <i>Os diabos na garrafa</i>  <i>A filha do diabo</i>  <i>O diabo do nariz de prata</i>  <i>O aluno do diabo</i>  <i>Os três cabelos de ouro do diabo</i></p>

Os aspectos relevantes nos contos selecionados serão analisados em paralelo com a transcrição “A filha do diabo” contada pelo senhor Desidério. A seguir serão analisados os contos *A quase morte de Zé malandro*, *A papada do papudo*, *A lenda de como Deus fez o*

*homem, O Diabo Granjeiro, Muito Capeta, O escritor e a mão do diabo, O bobo que foi ao inferno.*

<b>Quadro analítico da trajetória do diabo na narrativa</b> <b>Livro: Contos de enganar a morte</b> <b>Editora Ática</b> <b>2003</b>	
Título da narrativa	“A quase morte de Zé Malandro”
Autor da narrativa	Ricardo Azevedo
Objetivo do diabo na narrativa	Levar Zé Malandro para morrer. O diabo estava substituindo a morte (a morte estava impedida).
Descrição física/materialização do personagem do diabo	Um homem estranho, de cara feia, vestido com um paletó escuro e um chapéu que escondia dois chifres tristes.
Personagem com quem o diabo se relaciona	Zé Malandro não possui nenhum parentesco com o diabo como nos outros contos em que aparecem afilhados e filhos, porém é conhecido pelo diabo como um velho esperto.
O que acontece com o diabo no final da narrativa	Foge com pavor de Zé Malandro.

Na narrativa *A quase morte de Zé malandro*, reinterpretada por Ricardo Azevedo, o personagem do diabo é a figura que bate à porta do velho Zé Malandro, substituindo a tarefa da morte. O diabo, na tentativa de levar o velho com ele, sucumbe à tentação da cachaça oferecida e acaba ficando preso por mais de um ano em um banquinho. Esse episódio comprova a esperteza do Zé Malandro e sua superioridade em relação ao diabo. Zé Malandro pode ser considerado, nessa narrativa, como uma espécie de Pedro Malasartes idoso que vence cada obstáculo com suas artimanhas.<sup>20</sup>

Uma questão narrativa interessante de ser destacada é aquela que trata da esposa do diabo que, nesse conto, é casado com a diaba, e ela é muito mais brava que ele. O próprio diabo, a descreve: “Ela é uma diaba!”. Em oposição à composição do personagem da diaba, a narrativa transcrita “A filha do diabo” apresenta a figura da mulher do diabo opaca e sem nenhuma construção consistente de personagem. A mulher do diabo narrada pelo senhor

Desidério é apenas mencionada no início da narrativa e sem qualquer descrição física e importância para a trama. A diaba da narrativa *Quase morte de Zé Malandro* tem sua ajuda solicitada pelo marido diabo na tarefa de levar o Zé Malandro. O diabo, amedrontado com a brabeza da mulher, possibilita uma interpretação que reforça a ideia de superioridade da diaba em relação ao diabo. É ela que resolve, decide e manda no diabo. Ricardo Azevedo, ao optar por essa reinterpretação de construir um personagem diaba brava, tornou a narrativa bastante divertida para as crianças.

<b>Quadro analítico da trajetória do diabo na narrativa</b> <b>Livro: Contos e lendas de um vale encantado</b> <b>Editora Ática</b> <b>2010</b>	
Título da narrativa	A papada do papudo
Autor da narrativa	Ricardo Azevedo
Objetivo dos diabos na narrativa	Fazer maldades com as pessoas em geral
Descrição física/materialização dos diabos	Um bando de diabos
Personagem com quem os diabos se relacionam	Homem papudo e pobre vítima dos diabos e um homem papudo rico e vítima dos diabos
O que acontece com os diabos no final da narrativa	Os diabos logram o papudo rico e são logrados pelo papudo pobre.

A narrativa *A papada do papudo*, reinterpretada por Ricardo Azevedo, é muito semelhante à *Audiência do capeta* recolhida por Manuel Ambrósio e resumida por Cascudo no que diz respeito a uma legião de diabos que se encontra debaixo de uma árvore e tem por objetivo fazer maldades para todos em geral. Assemelha-se também pelo fato de a vítima descobrir ser objeto da ira dos diabos, escutando acidentalmente os seus planos. Algumas variações nas peripécias dentro da trama as distinguem<sup>20</sup>. A versão de Cascudo se encontra resumida no corpo desta tese e também na íntegra em um dos anexos.

Em *A papada do papudo*, a maldade de um diabo é substituída pela maldade de um grupo de diabos. Essa característica torna a narrativa muito distinta da narrativa “A filha do diabo”. Os diabos só se apresentam individualizados quando comentam as maldades

<sup>20</sup> Angela Lago possui uma pequena variação desta mesma narrativa no livro intitulado “De morte”, motivo pelo qual tal obra não será analisada no conjunto das obras da autora.

<sup>21</sup> A narrativa *Audiência do capeta* está no livro de Cascudo intitulado *Contos Tradicionais*. Dados desse livro encontram-se nas referências bibliográficas.

praticadas durante o dia. O poder da maldade está representado por uma legião de diabos papudos que se gabam e contam vantagens. O conto adquire um tom mais cômico por vários motivos: o trocadilho existente no título, as zombarias dos diabos, a maldade de fazer papos nas pessoas e a música divertida cantada pelos diabos que menciona bunda rachada e outras gaiatices.

No final da narrativa *A papada do papudo*, os diabos saem vencendo, pois logram o papudo rico. O personagem do papudo rico acaba sendo mais diabólico que os próprios diabos e, por isso, é punido com dois papos. No entanto, é possível dizer que o único momento em que os diabos tenham sido logrados é quando o papudo pobre os engana com a sua esperteza.

<b>Quadro analítico da trajetória do diabo na narrativa</b> <b>Livro: Contos e lendas de um vale encantado</b> <b>Editora Ática</b> <b>2010</b>	
Título da narrativa	A lenda de como Deus fez o homem
Autor da narrativa	Ricardo Azevedo
Objetivo dos diabos na narrativa	Fazer tudo melhor que Deus. Criar o homem com as próprias mãos.
Ações do diabo na narrativa para atingir esse objetivo	Escondeu-se atrás da moita para espiar Deus fazendo o homem. O diabo queria imitar Deus.
Descrição física/materialização do personagem do diabo	Sem descrição
Personagem com quem o diabo se relaciona	Deus
O que acontece com o diabo no final da narrativa	Envergonhado por ter criado um macaco e não um homem.

Na narrativa *A lenda de como Deus fez o homem*, de Ricardo Azevedo, a figura do diabo representa a cobiça, a inveja e a arrogância. O diabo compete com Deus, mas fracassa, pois sua natureza é inferior à sabedoria do Todo-Poderoso. O personagem do macaco entra na história como efeito cômico. O elemento surpresa da narrativa surge quando o diabo descobre ter esculpido um macaco em vez de um homem. O episódio final não esclarece se o diabo logrou a si mesmo, ou se foi Deus, querendo dar uma lição no diabo.

<b>Quadro analítico da trajetória do diabo na narrativa</b> <b>Livro: O diabo e o granjeiro</b> <b>Editora FDT</b>	
Título da narrativa	O diabo e o granjeiro
Autor da narrativa	Tatiana Belinky
Objetivo do diabo na narrativa	Levar o filho do lavrador.
Ações do diabo na narrativa para atingir esse objetivo	Prometeu construir a casa dos sonhos do casal.
Descrição física/materialização do personagem do diabo	Sem descrição
Personagem com quem o diabo se relaciona	Com o lavrador
Transformação sofrida pelo diabo ao final da narrativa	Ele vai embora de volta para o inferno

A narrativa *O diabo e o granjeiro*, de Tatiana Belinky, é uma história curta que trata de um diabo que seduz um pobre lavrador. O lavrador tem um sonho de construir uma casa nas terras de sua granja mas como é muito pobre, não consegue realizar esse sonho.

Certo dia, o lavrador é abordado por um diabo que promete construir a casa para ele em troca de seu bem precioso. Chegando em casa, o lavrador conta tudo para sua esposa, que lhe explica que está grávida. A mulher do lavrador conclui que é isso, então, que o diabo pediu em troca.

Desesperada, a mulher tenta enganar o diabo e salvar o filho que está na sua barriga. O combinado feito entre o diabo e o lavrador era que, antes que o primeiro galo cantasse, a casa dos sonhos do lavrador estaria pronta, e o diabo poderia levar o seu bem mais precioso. A mulher vai até o quintal onde os diabos estão construindo a casa e imita o canto de um galo. A imitação de seu galo faz com que todos os galos da vizinhança cantem ao mesmo tempo e assustem os diabos. O diabo é obrigado a parar a construção, pois os galos da vizinhança cantaram antes da casa ser terminada. Por causa disso, foi desfeito o combinado. O diabo voltou logrado para o inferno. No final da história, o lavrador fica com a casa inacabada.

Essa narrativa é uma história moralizante sobre as tentações do mal. O diabo comporta-se como o lobo mau espreitando o lavrador e se aproveitando de sua curiosidade e ambição. A mulher do lavrador é o personagem que vence os obstáculos e consegue lograr o diabo. A forma escolhida pela mulher do lavrador para enganar o diabo muito se assemelha à narrativa de “A filha do diabo”. Mais uma vez é o personagem feminino que usa a voz ou o

som que é emitido pela boca para enganar o diabo. A mulher simula com a voz o cantar de um galo, e esse ato faz com que todos os galos da vizinhança cantem antes do amanhecer. O cantar antecipado e concomitante dos galos representa o rompimento do pacto com o diabo.

Inúmeras narrativas de tradição oral fazem referência ao uso da voz como recurso de poder e magia. O canto, o grito e as palavras proferidas com intenção de afastar o mal são meios de poder para os personagens dessas narrativas. Muitas são as narrativas em que a boca é o meio de defesa e ataque: a lenda da Iara, as narrativas que apresentam a superstição da saliva, o caso de um ser chamado griteiro que segue a pessoa e imita o seu grito de horror são bons exemplos. A boca representa uma caixa que liberta a palavra. A palavra reverberada no espaço é magia e poder.

<b>Quadro analítico da trajetória do diabo na narrativa</b> <b>Livro: Muito capeta</b> <b>Editora Companhia das Letrinhas</b> <b>2004</b>	
Título da narrativa	Muito Capeta
Autor da narrativa	Ângela Lago
Objetivo do diabo na narrativa	Acabar com o baile, explodindo e exalando seu cheiro de enxofre
Ações do diabo na narrativa para atingir esse objetivo	Bailar com a mocinha
Descrição física/materialização do personagem do diabo	Moço louro e belíssimo.
Personagem com quem o diabo se relaciona	Maria Valsa, sapateiro, sogra
Tipo de relação mantida pelo diabo com o(s) outro(s) personagem (ns) Maria Valsa Sapateiro Sogra	Primeiro queria lhe pregar uma peça e depois se apaixona pela Maria Valsa. O sapateiro ambicioso tenta lograr o diabo, mas acaba sendo enganado pelo diabo. A sogra implica com o diabo e acaba também enganado pelo diabo. Maria Valsa ao final do conto logra o diabo.
Transformação sofrida pelo diabo ao final da narrativa	O Diabo se apaixona pela Maria Valsa
O que acontece com o diabo no final da narrativa.	Sai do corpo da princesa logrado pela Maria Valsa.

*Muito capeta*, de Ângela Lago, são várias histórias que vão se encaixando em uma só. No entanto, como nas outras narrativas, o capeta termina logrado no final. Maria Valsa, a heroína, dança com o capeta sem perceber sua pata de bode. O narrador intruso torna a

história cômica e ajuda o leitor a atravessar as muitas narrativas que pertencem à narrativa principal, sem perder o sentido inicial da história.

O capeta apaixonou-se pela Maria Valsa e quase é logrado pelo sapateiro. Depois, é logrado pela sogra, que o aprisiona em uma garrafa, e é salvo pela esposa Maria Valsa, que lhe pede uma recompensa. O personagem Maria Valsa torna-se cúmplice do capeta e termina a narrativa, logrando-o. O narrador conclui o conto dizendo que Maria Valsa terminou: “passando muito bem”.

Nessa narrativa, mais uma vez, o personagem feminino mostra sua esperteza diante do capeta, fingindo benzeduras e outras rezas. É simulando um poder que não tem que a moça engana a todos e ao diabo. O poder de persuasão é o aspecto que torna a moça mais poderosa que o próprio capeta.

O poder feminino de enganar o diabo também está presente na transcrição “A filha do diabo” quando o personagem cospe, e seu cuspe imita sua voz e constrói uma farsa. O pai diabo é enganado por uma falsa presença da filha.

<b>Quadro analítico da trajetória do diabo na narrativa</b> <b>Livro: Com mil diabos</b> <b>Editora Companhia das Letrinhas</b> <b>2010</b>	
Título da narrativa	O escritor e a mão do diabo
Autor da narrativa	Ernani Ssó
Objetivo do diabo na narrativa	Emprestar a sua mão para o escritor
Ações do diabo na narrativa para atingir esse objetivo	Tentou convencer o escritor de que ele é muito bom escritor
Descrição física/materialização do personagem do diabo	Um homem alto de terno escuro com uma gravata vermelha
Personagem com quem o diabo se relaciona	O próprio escritor
O que acontece com o diabo no final da narrativa	O diabo é obrigado a contar todas as histórias que conhece do diabo ao autor do livro. Caso contrário, nunca mais sairá da garrafa que está preso.

O livro *Com mil diabos* tem como introdução a explicação de como o autor interessou-se pelo tema dos diabos. O diabo oferece ao autor uma de suas mãos para escrever o livro. O autor Ernani Ssó, por conhecer bem as artimanhas do diabo, aplica-lhe o golpe da



garrafa e, com a esperteza de quem já leu muitos contos sobre o tema, faz com que o danado lhe confidencie todas as histórias que conhece. Todas as narrativas que são apresentadas no livro *Com mil diabos* são as histórias que o diabo contou ao autor.

<b>Quadro analítico da trajetória do diabo na narrativa</b> <b>Livro: Com mil diabos</b> <b>Editora: Companhia das Letrinhas</b> <b>2010</b>	
Título da narrativa	O bobo que foi ao inferno
Autor da narrativa	Ernani Ssó
Objetivo do primeiro diabo na narrativa	Pegar o pedaço de carne do irmão pobre e boboca e enganá-lo. Todos os outros diabos queriam o mesmo. Ou seja, enganar o irmão boboca.
Ações dos diabos na narrativa para atingir esse objetivo	Os diabos ordenavam que o irmão boboca fosse para o quarto.
Descrição física/materialização do personagem do diabo	Um dos diabos toca gaita de boca. Todos estão sentados em banquinhos.
Personagem com quem os diabos se relacionam	Irmão pobre e bobo
O que acontece com os diabos no final da narrativa.	Terminam a narrativa com os corpos torrados

A narrativa *o bobo que foi ao inferno* conta a história de dois irmãos. Um irmão rico e esperto e outro pobre e bobo. O irmão pobre e bobo entende mal a ordem do irmão rico e esperto e vai até o inferno. O irmão rico de maldade deixa o irmão pobre seguir no erro. Uma série de outros enganos faz com que o irmão pobre chegue até o inferno pensando que deve pegar o anel cheio de poderes do diabo. Uma sucessão de obstáculos é vencida pelo irmão bobo, e muitos diabos são derrotados com a frase proferida: “torra diabo!”

A estrutura dessa narrativa se parece muito com a tradição do conto popular acumulativo. A cada obstáculo vencido, a mesma situação se repete, acumulando a mesma cena na mente do leitor, que já sabe o que acontecerá nos próximos obstáculos.

A sucessão de desafios também está presente na transcrição “A filha do diabo”. Na narrativa do senhor Desidério transcrita, a filha do diabo com seu poder de transmutar as coisas faz do cuspe, das cinzas e dos alfinetes obstáculos para o pai. Nos contos populares é

comum os três desejos, três pedidos, três rosas, três dias, três fios, três noites, três princesas. Geralmente os obstáculos obedecem à quantidade de três situações probatórias.

### 5.2.3 Quadros de contos reinterpretados para literatura infantil com o tema do diabo logrado pela sua filha e o ineditismo da transcrição “A filha do diabo”

<b>Quadro analítico da trajetória do diabo na narrativa Livro: Contos e lendas de um vale encantado Editora Ática 2010</b>	
Título da narrativa	A filha bonita do diabo
Autor da narrativa	Ricardo Azevedo
Objetivo do diabo na narrativa	O diabo quer ver o moço fracassar diante de suas tarefas
Ações do diabo na narrativa para atingir esse objetivo	O diabo ordena três tarefas impossíveis
Ações da filha do diabo na narrativa para atingir esse objetivo	A filha do diabo ajuda o moço nas três tarefas impossíveis dadas pelo pai.
Personagem com quem o diabo se relaciona	O moço A filha
Tipo de relação mantida pelo diabo com o(s) outro(s) personagem (ns)	De ódio com o moço Sentimento de posse com a filha
O que acontece com o diabo no final da narrativa	O diabo desiste da perseguição e volta logrado para casa

A narrativa *A filha bonita do diabo*, de Ricardo Azevedo, conta a história de um moço que, ao cair em um buraco, tem seu destino nas garras do diabo, que lhe ordena três tarefas impossíveis. Quando tudo parece perdido para o moço, uma moça bonita e de bom coração o socorre. A definição do personagem da filha como uma moça de bom coração torna essa narrativa muito diferente daquela recontada pelo senhor Desidério.

Algumas diferenças podem ser imediatamente notadas em relação à construção do personagem da transcrição “A filha do diabo”. Na narrativa recontada pelo senhor Desidério,

o personagem da filha impossibilita a locomoção do pai transformando alfinetes em espinhos, e o narrador menciona o quanto isso é doloroso. Em outras palavras, não há intenção, por parte do contador de histórias, de converter a filha do diabo em personagem boa. A conversão moral do personagem, muito comum nos contos maravilhosos, não acontece na narrativa transcrita “A filha do diabo”.

Um aspecto semelhante, que também se destaca na narrativa *A filha bonita do diabo*, de Ricardo Azevedo, quando comparada à transcrição “A filha do diabo”, é a passagem que menciona o cuspe e a unha do diabo. O trecho a seguir exemplifica a questão:

mais tarde, o moço colocou o anel nas mãos sujas, desconfiadas, **unhudas**<sup>22</sup> e raivosas do diabo. O “Coisa-que-não-presta” **cuspiu**<sup>23</sup> no chão e veio com um sorriso fingido.

Os elementos da saliva e da unha, ao que tudo indica, pela análise de muitas narrativas e segundo o estudo de Cascudo, estão ligados ao universo diabólico e a algum rito de passagem que se perdeu com o tempo.

Os elementos da cinza e do alfinete aparecem nas narrativas *A filha bonita do diabo* e na transcrição “A filha do diabo”. Nas duas narrativas, o personagem da filha carrega consigo estes dois elementos que se transformaram em armas mágicas. Segundo Cascudo (2002, p. 140), a aparição do elemento cinza nas duas narrativas é resquício de crenças, simpatias, superstições e rituais do catimbó: “As cinzas do fogão, barrando a soleira das portas, defendem a entrada das bruxas e dos entes malvados e poderosos, perturbadores do sono das crianças pagãs. Tem, no catimbó, os mesmos poderes do sal esterilizador. As coisas-feitas, as muambas, feitiços e os ebós, cobertos de cinza, são inoperantes e, se enterrados na cinza, provocam o choque retorno contra o agente”. A cinza e o punhado de alfinetes são, nas duas narrativas, recursos mágicos que se materializaram em impedimentos concretos para o diabo. A filha do diabo, ao jogar as cinzas no ar, atrapalha a visão do diabo ao gerar um nevoeiro e reafirma a capacidade feminina de transmutar coisas e vencer a autoridade masculina.

Chevalier e Gheerbrant (2003, p. 246) contextualizam o símbolo da cinza definindo que é um “valor residual. Aquilo que resta após a extinção do fogo”. Este símbolo está ligado ao cadáver, ou resíduo do corpo. Aquele corpo que perdeu o fogo da vida. Esse resíduo, na narrativa, transforma-se em neblina, nuvem e tudo que cega a visão do diabo. Ele funciona como um prenúncio de morte e de fim. É a perda dos rastros do casal.

---

<sup>22</sup> Grifo nosso.

<sup>23</sup> Grifo nosso

Na transcrição “A filha do diabo”, o contador de histórias comenta a intenção do diabo em matar os fugitivos. Contudo, não fica esclarecido se isso diz respeito a matar o namorado, a própria filha ou o casal. O contador de histórias narra:

“E ela se precaveu com alguma coisa que pudesse salvar eles. Se o diabo pegasse eles no mínimo ia sacrificar.”

A construção de um personagem de pai superprotetor na figura do diabo sofre pela contradição do que é narrado. A possibilidade de matar a filha fugida está implícita na transcrição. E, em contrapartida, a cena do diabo perseguindo o casal, com intuito de sacrificá-los, pode justificar o comportamento violento de defesa do personagem da filha ao usar os alfinetes transmutados em espinhos contra o próprio pai.

Em decorrência da ação do pai na perseguição à filha e no episódio da transmutação dos alfinetes em espinhos, pode-se identificar que a natureza dos diabos (pai e filha) é apresentada nessa narrativa como agressiva e selvagem.

A vontade do diabo em matar a filha e o namorado também aparece na narrativa *A filha bonita do diabo*, de Ricardo Azevedo, e não deixa dúvida das intenções do diabo:

Antes de raiar o dia, o diabo acordou, espreguiçou-se, pegou um pedaço grosso de pau e foi ele mesmo matar a própria filha e o tal moço. Foi primeiro no quarto dela e depois no dele. Bateu, bateu, bateu viu o vinho vermelho correr sobre os lençóis e pensou que era mancha de sangue.

Ao contrário da transcrição “A filha do diabo”, em que a mãe da filha do diabo é contada de forma imprecisa, na narrativa de Ricardo Azevedo, o diabo e a diaba-mãe são capazes de matar a própria filha. A diaba-mãe debocha da incompetência do pai em não conseguir matar a filha, estimulando-o a continuar a perseguição. A diaba é uma mãe tão violenta quanto o pai. Em uma de suas falas, pergunta ao diabo:

– Acabou com os dois? – o demônio diz que sim mas a diaba era danada e quis ter certeza. Foi até os quartos e descobriu tudo.

Na narrativa *A filha bonita do diabo*, a filha do diabo tem bom coração e torna-se vítima da ira dos pais. Na transcrição “A filha do diabo”, do senhor Desidério, a filha é vítima do pai, mas reage com a mesma violência do diabo diante da perseguição.

Na narrativa reinterpretada por Ricardo Azevedo, o diabo também fica preso em espinhos, mas consegue escapar. No final da narrativa, o diabo, ao perceber a esperteza da filha, resolve desistir e voltar para casa. O narrador comenta:

No fim, o diabo cansou e ficou com preguiça. Disse: – Pra mim, chega! - e voltou para casa.

Comparando essas narrativas, em que há a presença de uma filha do diabo, com a transcrição “A filha do diabo”, do senhor Desidério, é possível afirmar que existe um aspecto inédito no comportamento da filha na transcrição. São dois detalhes que compõem esse ineditismo: (1) a filha não é apresentada como boa pessoa, nem se converte em boa pessoa ao final da narrativa; (2) a filha aprisiona o pai nos espinhos e não sente remorso com o sofrimento causado, mantendo-o ali para sempre.

<b>Quadro analítico da trajetória do diabo na narrativa</b> <b>Livro: Com mil diabos</b> <b>Companhia das Letrinhas</b> <b>2010</b>	
Título da narrativa	A filha do diabo
Autor da narrativa	Ernani Ssó
Objetivo do diabo na narrativa	Capturar a sombra de Sérgio
Ações do diabo na narrativa para atingir esse objetivo	Esconder a sombra de Sérgio no inferno e desafiá-lo a vencer várias provas impossíveis
Ações da filha do diabo na narrativa para atingir esse objetivo	Ajudar Sérgio . A filha do diabo ajuda o rapaz nas provas.
Descrição física/materialização do personagem do diabo	Um jogador de cartas. O diabo é muito magro.
Personagem com quem o diabo se relaciona	Sérgio a mulher diaba a filha chamada de Branca Flor
O que acontece no final da narrativa	O diabo desiste de esconder a sombra de Sérgio e deixa que ele se case com a sua filha Branca Flor.

No conto *Com mil diabos* de Ernani Ssó, um rapaz chamado Sérgio, ao perder uma partida de jogo de cartas com o diabo, tem sua sombra levada por ele. Sérgio, incomodado de

não ter mais sua sombra, vai ao encontro do diabo no inferno com a ajuda de uma velha. Sérgio toma conhecimento que o diabo tinha três filhas: duas de índole ruim e uma boa. A filha boa do diabo se chamava Branca Flor e resolveu ajudar Sérgio a recuperar sua sombra desde que ele nunca contasse ao diabo que ela o ajudava. Sérgio vence todas as provas impossíveis que o diabo lhe impõe com a ajuda de Branca Flor; a última prova foi a imposição de casar com ela. O diabo desafiou Sérgio a descobrir qual das três filhas era a Branca Flor. Sérgio é bem-sucedido na prova graças à marca de sangue na unha da filha do diabo. Ao final, o tinoso desiste de perseguir o rapaz e lhe entrega a sua sombra e Branca Flor.

Levando em consideração o aspecto de ineditismo na transcrição “A filha do diabo”, entendeu-se como uma marca autoral do senhor Desidério a construção do personagem da filha do diabo, no que se refere ao seu comportamento diante dos obstáculos e sua relação com o pai. Como foi analisado anteriormente, “A filha do diabo” do senhor Desidério reage diabolicamente ao deixar o pai imobilizado por uma barreira de espinhos.

A seguir, o episódio da transcrição que apresenta o final doloroso para o personagem do diabo:

Então com a ajuda do poder dela se formou uma grande selva de espinhos, espinhos de todo jeito né? E o diabo gritou de dor e não conseguiu ultrapassar aquela barreira de espinhos e eles conseguiram escapar daquela barreira de espinhos né? Ficou de novo para trás e eles conseguiram escapar da unha do diabo e eles conseguiram chegar no lugar que eles planejaram viver. Então esta é a história da filha do diabo.

A importância da composição do personagem da filha do diabo narrada pelo senhor Desidério, tal como ela é, sem nenhum traço de arrependimento pelo ato de abandono do seu pai, é uma especificidade narrativa inédita comparada às outras versões reinterpretadas por Ernani Ssó e Ricardo Azevedo, que recontam a história do diabo logrado pela filha.

É preciso lembrar que, nas versões dos contos populares reinterpretadas em que o diabo é logrado pela filha, *A filha bonita do diabo* e *A filha do diabo*, respectivamente de autoria de Ricardo Azevedo e Ernani Ssó, o personagem da filha do diabo tem uma natureza boa, ao contrário da versão do senhor Desidério. Em parte, a índole bondosa da filha do diabo nestas versões vem da necessidade de tornar o personagem uma heroína ou auxiliar do herói. A filha do diabo, mesmo com ascendência de pais diabólicos e irmãs diabólicas, destaca-se por ser solidária com o herói. E, por isso, como recompensa, casa-se no final, reforçando a ideia de um final feliz.

É possível evidenciar a natureza da filha do diabo na versão de Azevedo (2010, p. 56) intitulada *A filha bonita do diabo*, quando o personagem da filha, possuidora de um olhar sincero, é descrita pelo narrador: “Acontece que o beijudo tinha uma filha e a filha do beijudo tinha um bom coração”. E no final, o diabo termina cansado de perseguir a filha e diz: “Pra mim chega - e voltou para casa”. Na versão de Ssó (2010, p. 26), o personagem da filha do diabo é apresentada para o leitor como Branca Flor, um doce de menina que acaba casada com o moço. O diabo é vencido pelo casal, e diz: “Eles que sejam felizes para sempre, se quiserem”. Em todas as versões citadas acima, a filha do diabo auxilia o herói a vencer o pai. No entanto, somente na versão do senhor Desidério que o final é doloroso fisicamente para o diabo.

O aspecto da bondade na construção do personagem da filha do diabo nas versões de Azevedo e Ssó é reforçado quando o personagem da filha age sem violência com o pai. O personagem resiste à imposição do pai sem que ele saiba que é ela que está agindo. O embate é indireto. Ao contrário da transcrição “A filha do diabo”, em que o diabo, na primeira tentativa de fuga, no episódio do cuspe, descobre que é a própria filha que o está desafiando. O personagem da filha do diabo nas versões de Azevedo e Ssó alcança o final feliz com a desistência espontânea do pai. Tal conquista de objetivo só é possível por seu comportamento virtuoso, apesar dos obstáculos e das maldades do diabo.

A filha do diabo nestas duas narrativas referidas representa a negação do potencial demoníaco do pai e a promessa de uma regeneração ao final do conto. Em outras palavras, é na geração seguinte ao diabo que a genética do bem é superior à do mal, quando atribui ao caráter dos filhos do diabo uma porção de bondade.

Na concepção do texto de Azevedo é a diaba mãe e o diabo pai que desejam a morte da filha diaba. A perseguição à filha só reforça para o leitor que o inimigo é o próprio pai e que o rapaz protagonista vem para salvar a filha de seu destino. No episódio em que o diabo dá pancadas no vinho, pensando que era a filha, Azevedo (2010, p. 58) escreve: “O diabo acordou, espreguiçou-se, pegou um pedaço grosso de pau e foi ele mesmo matar a filha e o tal moço”. No texto de Azevedo, o personagem da filha do diabo sofre a ira do seu pai, entretanto, apesar de todas as demonstrações de falta de sentimento do diabo, ela não retribui com alguma armadilha dolorosa. Nestas duas versões, é possível contrariar a sabedoria popular e afirmar que a fruta caiu bem longe do pé.

Decorrente de tais análises, e concluindo a questão do ineditismo da transcrição “A filha do diabo” contada pelo senhor Desidério, é possível afirmar que, ao contrário das duas narrativas de Azevedo e Ssó, que realizaram uma construção virtuosa do personagem da filha

do diabo, a narrativa transcrita segue a ideia popular “quem é filho de peixe, peixinho é” ; portanto, a filha do diabo é diabólica e tem suas ações pautadas no desejo de alcançar o que quer sem escrúpulos.

Na transcrição, a imposição do pai em controlar o namoro da filha causa no personagem uma inconformidade com seu destino que a leva a não se importar em atingir o pai com um monte de espinhos. O embate final é doloroso para o diabo e feliz para a filha. A moral da história, que geralmente determina que os maus devem ser punidos no final do conto, na transcrição “A filha do diabo” não procede. O diabo é punido por sua atitude violenta, e a filha, que coloca o pai em situação dolorosa, é absolvida de qualquer castigo. Desta forma, essa transgressão na moral do conto popular foi considerada uma condição *sine qua non* de originalidade no conto. Ou seja, uma especificidade que deve ser conservada em uma futura reinterpretação.



## 5 A DITA- CUJA: REINTERPRETAÇÃO

### 5.1 O processo de reinterpretação

O processo de reinterpretação de uma narrativa de tradição oral é, até certo ponto, impreciso quanto à descrição do seu *modus operandi*. O desejo inicial e o lampejo criativo que motivam um escritor a reinterpretar uma narrativa popular continuarão no campo do subjetivo. No entanto, se é impossível definir com precisão os mecanismos da inspiração na imaginação do escritor, por outro lado, é possível selecionar os pressupostos teóricos que colaboram para a reinterpretação de uma narrativa de tradição oral.

Poe (1999), em *A filosofia da composição*, defendia a importância do autor revelar o seu processo de criação como contribuição para os estudos literários: “Tenho pensado quão interessante seria um artigo escrito por um autor que quisesse e que pudesse descrever passo a passo sua marcha progressiva seguida em qualquer uma de suas obras até chegar o término definitivo de sua realização”. Justifica sua posição: “Muitos escritores, principalmente poetas, preferem deixar que acreditemos que escrevem graças a uma espécie de sutil frenesi ou de intuição estática”.

Para Poe, os primeiros rascunhos e esboços que o escritor acaba por descartar são tão importantes para o processo de escrita quanto o material finalizado. O autor entende estas tentativas abandonadas como elementos que o pensamento maduro rejeitou, meros disfarces e artifícios peculiares ao histrião literário. Tais cortes no texto, desconhecidos pelo leitor, são partes do processo do autor para a composição do texto final.

Outros autores escreveram sobre o processo de criação literária, e uma vasta bibliografia está disponível atualmente no mercado editorial demonstrando o interesse do público pelo assunto da carpintaria da escrita ficcional. No mundo inteiro, multiplicam-se oficinas de criação literária e livros destinados a escritores iniciantes a partir de inúmeras teorias que sugerem procedimentos de construção de uma narrativa. Em vista disso, mesmo que o registro de um processo de criação literário carregue consigo grande porção de subjetividade, ainda é pertinente a discussão das escolhas dos pressupostos teóricos possíveis que norteiam uma obra de reinterpretação de narrativas de tradição oral para a literatura infanto-juvenil.

## 5.2 A história cifrada e a segunda história

Piglia (1994, p. 37) explica que toda narrativa não é uma só. Ele define sua primeira tese sobre o assunto em *O Laboratório do Escritor*: “Todo conto narra duas histórias”. Partindo desta premissa, o talento do contista está em saber decifrar a história 2 que reside sigilosamente nos interstícios da história 1. A história 2 está fragmentada e submersa no desenrolar da trama da história 1. Contudo, muitas vezes, esta história 2 toca a superfície da história 1 com pequenas revelações que acentuam o conflito da narrativa.

O leitor recebe as duas histórias de forma elíptica e fragmentada. Ele tem a sensação de que os implícitos da narrativa fazem parte de um enigma, que é a outra história por revelar-se. Dito de outra forma, as insinuações narrativas, entendidas como implícitos, são as chaves simbólicas que servirão no decorrer da leitura para descobrir a história cifrada.

Os contos clássicos de Edgar Allan Poe e Tchekhov são exemplos de textos que conservam a segunda história em segredo. O leitor pressente que algo extraordinário vai acontecer ao final. Caso o leitor seja um conhecedor das obras dos autores, já sabe que será assaltado por uma revelação no encerramento do texto. Nestes contos, em primeiro plano está a história 1, e, em segundo plano, a história 2 toma sorrateiramente a primeira história. Este jogo literário é o gozo do leitor, que procura no texto pistas do que está por acontecer. Piglia (1994) comenta: “O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície”. E problematiza a utilização das duas histórias em uma narrativa quando menciona os sistemas de causalidades antagônicas delas. Piglia (1994, p. 38) esclarece:

Cada uma das histórias é contada de maneira diferente. Os mesmos acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas. Os elementos essenciais de um conto têm dupla função e são utilizados de maneira diferente em cada uma das duas histórias. Os pontos de cruzamento são a base da construção.

Na transcrição “A filha do diabo”, é possível considerar que a segunda história, aquela que conta o poder transgressor da filha pelo uso da palavra, insinua-se nos episódios em que a filha transforma a saliva em um simulacro de seu corpo no intuito de enganar o pai. É o cuspe da filha que, imitando sua voz, satisfaz temporariamente o desejo de controle do pai. A seguir, o excerto da transcrição que apresenta o recurso utilizado pela filha para enganar o diabo:

a menina arrumou um jeito: ó eu vou dar uma cuspada, ela bolou o plano, que vai ficar respondendo por nós e nós vamos fugir essa vida não tá valendo a pena. E se combinaram de arrumar o plano e fugir, mas com alguma coisa que protegesse eles

porque o diabo é muito poderoso. Então chegou o dia deles fugirem ela deixou a cuspidela ali o cuspe respondendo por ela e quando o diabo perguntava.

Piglia (1994) explica que existem duas lógicas narrativas contidas em uma história. Essas lógicas narrativas são muitas vezes antagônicas. O trecho a seguir toma um trecho da transcrição “A filha do diabo” como exemplo.

História 1 (aparente na superfície da narrativa): Filha deseja namorar contra a vontade do diabo.

Então essa menina nasceu e cresceu linda e bem cuidada né? E lá pelas tantas chegou a hora da menina namorar. E arrumou um namorado mas o diabo não queria de forma nenhuma.

História 2 (cifrada, submersa na narrativa) desdobrada em duas possibilidades de interpretação:

Possibilidade 1: Filha (figura feminina), com o poder da palavra, engana o diabo.

Possibilidade 2: A filha com o poder da persuasão vence o diabo.

Em outras palavras, na transcrição “A filha do diabo”, a história 1 é antagônica à história 2 quando narra o poder do diabo em contraste com o poder da filha. A história começa contando o poder do diabo, mas conta também o poder maior da filha sobre o pai. Ou seja, as duas lógicas narrativas estão contidas na transcrição “A filha do diabo.” Uma lógica tensionando a outra, e este jogo de tensão é observado quando o conflito da trama fica aparente. O episódio da perseguição do pai para castigar a filha é um exemplo que reforça a ideia de tensão entre as duas lógicas narrativas antagônicas.

Piglia (1994) também faz referência, em seu estudo, aos pontos de cruzamento que conectam a história aparente e a cifrada. No caso de “A filha do diabo”, essa conexão se percebe na cena em que o diabo, após permitir o namoro da filha, tenta vigiar os dois na sala sem sair do próprio quarto, perguntando de lá: “Ô filha ce tá aí?”. A filha engana que está ali, ao deixar em seu lugar seu cuspe respondendo ao diabo: “tô aqui pai”. Usando a palavra, ela afirma sua presença; contudo, seu corpo está ausente. A princípio, a filha parece submetida ao pai, mas, de fato, submete-o. Duas posições antagônicas estão no cerne da frase “tô aqui pai”: o personagem subverte o significado da frase, atribuindo à palavra o *status* de um corpo. Porém, trata-se da imitação de um corpo. O que está implícito é: “To aqui pai. Porém não sou eu. Minha palavra materializa meu corpo e meu corpo é a palavra dita”. Ou outra

interpretação: “Eu te obedeco, porém faço o que quero. Minha palavra te obedece, afirmando o que você deseja ouvir, mas eu recrio meu corpo e alcanço o meu desejo”.

A seguir, o trecho da narrativa que identifica o poder implícito da filha em saber manipular a palavra:

- Ô... fulana cê tá aí?  
 O cuspe que ela deixou ali respondia pela menina:  
 - Tô aqui pai.  
 Então eles já tinham fugido há algum tempo e tavam longe.

Abaixo a ilustração que representa graficamente as histórias aparente e cifrada ainda sem criarem tensão entre si. Ou seja, duas histórias em paralelo.

História (B) – A filha com o poder da palavra engana o diabo

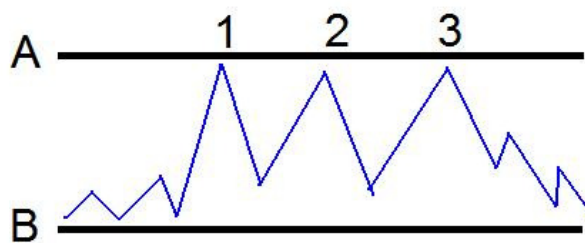
B \_\_\_\_\_

A \_\_\_\_\_

História (A) aparente – filha deseja namorar contra a vontade do pai

Os pontos de cruzamento entre a história aparente e a submersa na transcrição estão representados na cena da filha que cospe para enganar o pai e no episódio do último obstáculo em que a filha vence o pai. Nas duas situações, a filha parece estar submetida ao pai, mas de fato é o pai que está submetido aos poderes da filha.

A seguir, a representação gráfica dos pontos de cruzamento em que a história aparente e cifrada se tocam, confirmam o conflito e, assim, evoluem para o final da história:



Ponto 1 – CONFLITO – O pai não deixa a filha namorar.

Ponto 2 – CONFLITO – A filha resolve fugir e cospe para enganar o pai.

Ponto 3 – CONFLITO – CLÍMAX – A filha lança os alfinetes e o pai é impedido.

As ações dos personagens alimentam o conflito da história e produzem os picos de conflito no decorrer da trama. Primeiro pico, o diabo não deixa a filha namorar; segundo pico, a filha decide fugir e cospe para enganar o pai, e o terceiro pico culmina com a cena da perseguição e o clímax da história quando a filha lança os alfinetes no pai. Em outras palavras, uma sucessão crescente de picos no conflito levam ao clímax da história e, em seguida, ao esgotamento da trama.

### 5.3 A história cifrada nos contos de Borges, Kafka e Hemingway

A história cifrada é abordada por diversos autores e articulada na narrativa com a intenção de alcançar diferentes efeitos. Jorge Luis Borges define a história cifrada distintamente de Poe. Borges inclui na história 1 um detalhe que parece supérfluo à primeira vista do leitor, mas de fato é um elemento essencial da história 2 e que só fica claro durante o desenrolar da trama. Somente ao final da leitura o sentido se revela ao leitor, que então retorna ao começo e constata que o elemento sempre esteve lá. Trata-se de recurso bastante instigante, que reforça a verossimilhança da história. Segundo Piglia (1994), Borges fez isso nos contos *La muerte y la brújula*, *El sur* e *La forma de la espada*.

Piglia (1994), analisando *A Metamorfose* de Franz Kafka, comenta que, ao recorrer ao fantástico e colocar o protagonista de imediato como inseto, o autor escancara ao leitor algo que poderia funcionar como história cifrada. Kafka (2001, p. 11) inicia o seu texto com um bom exemplo de como é narrar misteriosamente a história aparente. O narrador anuncia de forma direta o conflito do personagem na primeira linha do texto: “Certa manhã, ao despertar de sonhos intranquilos, Gregor Samsa encontrou-se metamorfoseado num inseto monstruoso.” Kafka explora a condição bizarra de inseto imposta a Gregor Samsa até as últimas consequências do sentimento de inadequação do personagem perante as pessoas e o mundo ao seu redor. A aparência terrível de bicho é a metáfora imediatamente aparente no início do conto. Porém, a revelação deste estado indesejável ainda esconde outras histórias submersas que o leitor descobrirá no decorrer da leitura do texto.

Sobre o assunto da manipulação da história submersa, Piglia (1994, p. 39) complementa que a história cifrada é contada de forma enigmática e, portanto, também define a forma narrativa do conto e suas variantes. O autor afirma a sua segunda tese para o conto: “A forma do conto está ligada à história secreta e o conto se constrói para fazer aparecer artificialmente algo que estava oculto.”

A segunda tese de Piglia pode ser confirmada na forma em que se apresenta a transcrição “A filha do diabo”, uma narrativa que submete o personagem da filha aos desafios do herói do conto maravilhoso. Estes desafios, geralmente três, são as provas típicas dos contos populares e estão ali para acelerar o conflito da história, atingir o clímax e encaminhar o desfecho. É comum que aconteçam nestes desafios transformações mágicas. Identificam-se na transcrição as seguintes transformações:

- (1) a filha do diabo transforma a saliva em sua voz
- (2) a filha do diabo transforma a caixinha de cinza em nuvens
- (3) a filha do diabo transforma os alfinetes em espinhos.

No entanto, mais do que desafios que fazem a história avançar até a derrota do diabo, os desafios confirmam a história 2 contida na transcrição “A filha do diabo”, construindo um personagem com poderes mágicos e dotada de esperteza superior ao diabo. Esta construção da filha parece evocar uma crença popular sobre o poder dos desejos da mulher. A história 2 faz alusão aos fundamentos da tradição cristã, ao apresentar a figura da mulher como transgressora da ordem e, portanto, uma figura perigosa. A filha do diabo, mesmo com a vigilância do pai, transgredir suas ordens e busca realizar seus próprios desejos.

Quando o contador de histórias senhor Desidério narra: “Essa menina o diabo que era sabedor de... de... todo mal – A minha filha não vai ser como dessas do mundo aí. A minha

filha vai ser diferente”, o personagem diabo refere-se à natureza das outras moças do mundo que considera reprovável. É possível traçar uma análise entre as trajetórias da filha do diabo na transcrição e a de Eva na escritura bíblica. No livro do *Gênesis*, a primeira mulher se relaciona com o mal encarnado em uma serpente, desafiando Deus. Em “A filha do diabo”, a protagonista desafia o diabo (que é seu pai) para se relacionar com o namorado. Eva, ao comer o fruto proibido, entra em contato com o seu próprio desejo, com a tentação e com o pecado. É Eva que desagrada o Senhor e causa sua expulsão e de Adão do Jardim do Éden. O pecado original está na atitude de desobediência de Eva. Na Bíblia (1989, p. 47), está escrito:

E disse a mulher à serpente: Do fruto das árvores do jardim comeremos. Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, disse Deus: Não comereis dele, nem nele tocareis para que não morrais. Então a serpente disse à mulher: Certamente não morrereis.

Na reinterpretação da narrativa transcrita “A filha do diabo”, um pressuposto teórico possível é aquele que considera a história cifrada e sua influência na forma narrativa. Ou seja, a história cifrada na narrativa transcrita permite a alusão aos textos bíblicos segundo interpretação nossa. Isso se verifica na história 2 cifrada na transcrição, que remete à passagem bíblica que explica a origem do pecado e suas consequências para o homem. Traçando um paralelo entre Eva e a filha do diabo, é possível considerar que o personagem da transcrição representa uma figura feminina que também desobedece ao pai.

Na transcrição “A filha do diabo”, a tensão é estabelecida por uma história 1 que conta o poder do diabo, e a história 2 que conta o poder da mulher sobrepondo-se ao poder do diabo. Piglia (1994) define: “O conto clássico contava uma história anunciando que havia outra. O conto moderno conta duas histórias como se fossem uma. Abandona o final surpreendente e a estrutura fechada; trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-las”. Distintamente do conto moderno na transcrição, a tensão entre as duas histórias se desenvolve pelos implícitos na narrativa, contudo, como se trata de uma narrativa popular, no final tudo se resolve, reafirmando a história 2. A história 2 toca a superfície da história 1, quando narra os desafios vencidos pela filha durante a perseguição do pai, anunciando assim a resistência da filha. A história 2 revela-se ao final, quando a filha do diabo sai vitoriosa em seu objetivo.

O senhor Desidério narra: “Então com a ajuda do poder dela se formou uma grande selva de espinhos, espinhos de todo jeito né? E o diabo gritou de dor e não conseguiu ultrapassar aquela barreira de espinhos”. A passagem narrada toca na segunda história da

transcrição. No episódio do desafio dos espinhos, a segunda história vem à tona, quando revela o poder da filha do diabo de derrotar o pai sem usar a força física. Ela vence pela sua capacidade mágica de transformar as coisas em recursos de defesa durante a fuga do casal.

Outra forma de entender a história cifrada foi oferecida por Hemingway. Sua teoria do *iceberg* é considerada a primeira síntese das formas de articular as várias narrativas que se contam em uma mesma história. Hemingway (*apud* PIGLIA, 1994, p. 39) afirma: “O mais importante nunca se conta. A história secreta se constrói com o não dito, com o subentendido e a alusão”. Nos contos de Hemingway, é comum a sensação de incômodo e tensão durante a leitura. O autor descreve um episódio trivial, por exemplo, a excursão de uma pesca, para contar os efeitos da guerra em um dos seus personagens. O não dito está pulsando no dito, porém não chega a se revelar.

Na transcrição “A filha do diabo”, a história 1 conta as vicissitudes do diabo com sua filha. Mas, ao contar essas dificuldades, a narrativa também conta, pelo não dito, a existência de Deus, que é todo-poderoso em relação à fraqueza do diabo. A presença da polaridade Deus e o diabo é apresentada ao leitor em um prólogo. O narrador, ao mencionar o falso poder do diabo, enaltece o poder de Deus e, com isso, deseja ensinar ao homem que o diabo não é invencível e até risível, ao ser enganado pela filha.

A seguir, o trecho da transcrição que identifica a marca da tradição católica e que, ao mesmo tempo, descreve a moral da história, explicando o que está por vir, em um recurso típico das narrativas populares:

São histórias que se contam que se viveu... mas voltando a falar da filha do diabo... O meu avô contava essas histórias pra que o povo entendesse que o diabo era não tinha toda aquela... aquela... aquele poder que aparentemente o povo tinha que respeitar ou então tinha que ter medo do diabo. Então pra... pra... digamos, aniquilar o diabo ou diminuir o diabo e elevar a Deus então se contava essas histórias né?... Tentando passar para o povo... digamos... esperança... né?... Que Deus era mais poderoso que o diabo né...

Outro não dito presente na história 1 de forma implícita na transcrição é a construção do personagem da filha do diabo, que também tem o poder de criar ao proferir o que deseja. Segundo o livro bíblico do Gênesis, Deus criou o mundo com a palavra. Na Bíblia (1989, p. 49) está escrito: “Deus disse: faça-se a luz. E a luz foi feita”. A filha do diabo, segundo o senhor Desidério, também cria, ao enunciar algo. A saliva é a representação simbólica da presença da filha, materializada pela palavra repetitiva que engana o pai. A filha diz: “Tô aqui pai. E o diabo descansou”.



Outro paralelo possível com a escritura bíblica ocorre entre a desobediência da filha do diabo e a de Eva. O Gênesis conta a história da primeira mulher, que permitiu ser maculada em sua inocência ao comer o fruto proibido. Por sua atitude em desejar o indesejável, o mundo pôs-se em movimento para contar outra história: a vida dos homens na terra. A expulsão de Adão e de Eva do Éden dá início à trama humana que, metaforicamente, já encerra uma história cifrada: a experiência de individualidade. Eva desobedece ao pai, ao ouvir a serpente, e desenvolve a capacidade de desejar. Adão, acompanhando Eva, por vontade do Senhor, que o expulsa também, torna-se pai de Caim e Abel e, assim, configura-se o primeiro clã familiar na Terra. Tanto na passagem bíblica como na transcrição “A filha do diabo” é explicado que toda criatura está destinada a unir-se com outra. Em Gênesis (1-11) (1989, p. 49) está escrito: “O senhor Deus fez a mulher e a levou-a para junto do homem. Por isso o homem deixa o seu pai e a sua mãe para se unir à sua mulher; e já não são mais que uma só carne”. O senhor Desidério também se refere a esta união quando conta: “Mas lá pelas tantas também ele achou que não conseguia desviar essa menina do namoro. Que era próprio de toda criatura né?... Então lá pelas tantas ela encontrou um jovem também muito interessante né?”. A filha do diabo, quando desobedece ao pai, sugere semelhanças com a trajetória de Eva no paraíso.

#### **5.4 A intertextualidade segundo Kristeva e os possíveis intertextos identificados na transcrição “A filha do diabo”**

O entrecruzamento de outros textos no interior de um mesmo texto torna-o múltiplo e rico de intertextualidades. Os estudos da teoria literária e da linguística bem como os estudos pós-modernos debruçam-se sobre o tema e pesquisam este processo de contato dialógico entre os textos. Julia Kristeva (1974) incorporou o postulado dialógico de Bakhtin (1986) de que um enunciado textual não existe nem pode ser avaliado isoladamente por se tratar de uma relação radical de seu interior com seu exterior. Kristeva (1974) concebeu, a partir do postulado dialógico bakhtiano, que cada texto é constituído de um intertexto numa sucessão de textos já escritos ou que ainda serão escritos.

Bakhtin, em *Marxismo e a filosofia da linguagem: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem* (1981, p. 162), anota que “o texto só ganha vida em contato com outro texto (com contexto). Somente neste ponto de contato entre textos é

que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior como o anterior, juntando dado texto a um diálogo. Enfatizamos que esse contato é um contato dialógico entre textos... por trás desse contato está um contato de personalidades e não de coisas”.

A intertextualidade entre as escrituras bíblicas e “A filha do diabo” narrada pelo senhor Desidério foi detectada com base nos implícitos que faziam alusão a Deus e à desobediência da mulher contidos na transcrição. Esse universo bíblico já faz parte de um imaginário coletivo e, por isso, muito explorado nos contos populares que se prestam a contar a origem do mundo ou histórias de embate entre o bem o mal segundo uma visão da tradição cristã. Para Bentes, Cavalcante e Koch (2008, p.17), a intertextualidade refere-se a “um texto que remeta a outros textos ou fragmentos de textos efetivamente produzidos, com os quais estabelece algum tipo de relação.”

A natureza da intertextualidade realizada entre o texto bíblico e a transcrição recebe o nome de intertextualidade temática e estilística. Segundo Bentes, Cavalcante e Koch (2008), a intertextualidade temática é encontrada entre textos pertencentes à mesma área de saber, corrente de pensamento, tema e linhas teóricas. Koch (2008, p.18) exemplifica: “entre diversos contos de fadas tradicionais e lendas que fazem parte do folclore de varias culturas, como no caso do dilúvio e da caixa de Pandora, que são encontradas em muitas mitologias, embora, é, claro em versões diferentes...”. O tema de Deus e o diabo se insere neste grupo.

Segundo os mesmos autores, a intertextualidade estilística diz respeito a uma intertextualidade que repete, imita, parodia certos estilos ou variedades linguísticas com o objetivo de reafirmar uma ideia no texto. A intertextualidade com a forma e estrutura narrativa da Bíblia se insere neste grupo. A transcrição “A filha do diabo” sugere essa intertextualidade estilística com a Bíblia ao apresentar a existência de um diabo na sua trama. Na transcrição, o diabo é parodiado, ao ser vítima de inseguranças próprias de uma paternidade humana. A representação irônica do diabo é muito desenvolvida nos contos populares.

O senhor Desidério atribui o status de onipotência ao diabo. Ele narra: “como ele era todo-poderoso não era muito fácil lograr o diabo, né?”. Pimentel (1995, p.31), em *A mulher que venceu o cão*, conta que um homem, cansado de pedir a Deus para enriquecer, resolve chamar pelo cão<sup>24</sup>. A autoridade divina é contestada nestas narrativas quando o homem substitui a fidelidade a Deus pelo pacto com o diabo. A seguir, o trecho que descreve a cena da infidelidade do homem:

---

<sup>24</sup> Cão é outro apelido do diabo.

- Você é o homem que tem vontade de enriquecer?
- Sou.
- Pois eu sou o cão . Eu vou lhe dar a riqueza por tanto tempo.  
O cara em pouco tempo começou a enriquecer.

Nesta passagem, o diabo tem poderes e assume a responsabilidade de realizar os desejos do homem. A realização material não é falsa, pois o narrador explica que o homem em pouco tempo enriqueceu. O que sucede depois na narrativa é típico da moral dos contos populares: o resultado pela imprudência de confiar nos oferecimentos do diabo

O senhor Desidério parodia a escritura bíblica quando opta por profanar o poder divino, ao intitular o diabo de todo-poderoso (visto que, no Gênesis, Deus é descrito como o único todo-poderoso). Giorgio Agambem (2007, p. 65), em *Profanação*, explica o termo e a ação de profanar um texto:

Sagradas ou religiosas eram as coisas que de algum modo pertenciam aos Deuses. Sacrilégio era todo ato que violasse ou transgredisse essa especial indisponibilidade, que as reservava aos deuses celestes. Consagrar era o termo que significava que a coisa saiu da esfera do humano. E profanar significava devolver ao uso comum do homem aquilo que foi apartado dele e levado para a esfera do sacro.

Em consonância com conceito de profanar de Agambem, a transcrição “A filha do diabo” pode ser considerada, junto com outros contos populares sobre o demônio logrado, uma profanação com o intuito de devolver a narrativa original ao leitor. O que foi apartado e consagrado como divino, afastado do conhecimento do povo, e destinado a pouco eleitos e letrados, volta profanado para a boca do povo que conta e reconta a narrativa da forma que bem entende. A escritura bíblica, com seu conteúdo religioso, pertence à esfera do sagrado; quando reinterpretado com ironia na transcrição “A filha do diabo”, subvertendo a ação dos personagens, o conteúdo narrativo é devolvido ao lugar do humano.

A esfera humana concebe a fraqueza, a dúvida e o erro. O erro, na narrativa profana, causa o riso. Esta profanação suspende as verdades sobre o poder de Deus e do diabo. A suspensão irônica é uma possível lacuna para o leitor questionar os dogmas. Suspender as verdades sagradas é profanar e abrir novas possibilidades de interpretação. Em outras palavras, a transcrição “A filha do diabo” conta a história de um diabo em situação de crise diante de sua filha e sugere a presença de um Deus destituído de poder quando o diabo é intitulado de todo-poderoso. No episódio do cuspe contido na transcrição “A filha do diabo”, o poder divino também é profanado quando a filha do diabo, por saber usar o verbo, cria e

materializa o seu desejo no mundo. Se primeiro Deus fez o verbo, depois veio a mulher a manipular o verbo.

Nos contos populares, a mulher é aquele personagem que, se por um lado, sofre castigos físicos pela mão do homem em resultado aos seus atos reprováveis, como registrado por Cascudo (2003) em *O couro de piolho e Audiência do capeta*, por outro, é ela que negocia com o diabo ou o engana, em razão de dominar a palavra. O personagem da mulher engana o diabo pelo jogo das palavras. A figura da mulher nos contos populares sabe articular os implícitos contidos no discurso do poder patriarcal e tem consciência de outros significados submersos em sua linguagem. Altimar Pimentel recolheu muitas narrativas em que, ao subverter o significado das palavras e das ideias, a mulher enganou o diabo. Entre elas estão: *A mulher que venceu o cão*, *A mulher e o demônio*, *Fidelidade feminina*. Em todas estas narrativas, a mulher tem igualdade de força com o diabo. É o personagem mulher que articula estratégias do diabo a seu favor. Pimentel (1995, p. 28), em *Pauta com o diabo*, conta a história de uma mulher que, ao se ver ameaçada pelo diabo que queria carregar seu marido, usa a esperteza de apostar com o capeta. A seguir, o trecho da narrativa que apresenta a prova oferecida como desafio ao diabo :

- Agora a derradeira coisa é essa. Se você não pegar não leva mais meu marido. Também se pegar, leva nós dois agora. Eu e ele.
- Deu um saltinho para cima, soltou um peido:
- Pegou?
- Não vi nem a cor.
- Então vá se embora que você perdeu a aposta.

É comum que os contos populares sobre o diabo logrado tratem do tema do poder misterioso da mulher. É da sabedoria popular a seguinte frase: “Com a mulher, nem o diabo pode”. Gomes (1931, p. 65) registrou, em *Foi buscar lã e saiu tosquiado* a advertência feita ao narrador: “Contudo, aconselhava os amigos, dizendo-lhes: Se a tua mulher começar se pôr fora da linha, deste ou daquele modo – toma tento! É preciso mandar benzê-la. Está, na certa, com o diabo no corpo.”

Pimentel (1995, p. 43), em *A mulher e o demônio*, confirma a crença popular que aproxima o poder da figura do diabo ao da figura da mulher quando narra: “A rivalidade entre os dois é conhecida...O diabo como senhor de qualidades espertas e sagazes, porém que foi, afinal, estupidamente enrolado pelas lábias sedutoras da mulher”. E, no final do conto, Pimentel (1995, p. 46) conclui a ideia do narrador:

E o diabo ficou preso. Não readquiriu mais a sua liberdade. Fora vencido pelas maneiras femininas de sua inimiga, ou melhor, de sua tremenda rival. A lenda corre o mundo do sertão, onde a mulher goza de grande prestígio, onde a mulher domina o cão, detestado e temido até então, perdeu as antigas qualidades infernalmente perversas. Os dois, diabo e mulher, não podiam operar juntos: um teria de conseguir sobrepor-se ao outro. Veio a derrota. E a mulher triunfou, deixando o demônio em posição inferior, de canto chorado.”

Na transcrição “A filha do diabo”, o implícito que se refere ao poder de persuasão da filha está de acordo com outras passagens encontradas em contos populares sobre o diabo logrado, nas quais também se verifica a capacidade de negociação da figura feminina. Gomes (1931, p. 64) registrou, na narrativa *Nem o diabo as guarda*, a superioridade do poder da mulher diante do diabo. O narrador afirma: “E é como lhe digo, mulheres quando querem, nem o diabo as guarda”.

Talvez por vingança, as narrativas populares do diabo logrado por mulheres tratem de uma imaginária revanche imemorial com o diabo. As escrituras bíblicas culpam Eva por ter caído na lábia da serpente; na narrativa popular, o personagem da mulher, possuidora de uma lábia ardilosa, coloca o diabo para correr, encerra-o em uma garrafa, dá-lhe uma sova, afoga-o, enterra-o vivo e aplica outras formas de castigos físicos e exposições humilhantes.

Não por acaso o diabo do senhor Desidério teve uma filha. O gênero do descendente carrega de antemão o arquétipo da tentação. No lugar do fruto proibido está a palavra proferida pela filha contra o diabo. A serpente interferiu na ordem de Deus, ao garantir que Eva não morreria ao provar o fruto; na narrativa “A filha do diabo”, esta engana o diabo ao garantir que está presente. A palavra nas duas situações é enganadora. Trata-se de uma relação em que a palavra é instrumento de poder entre o ser humano e o diabo.

Por fim, pode-se dizer que, ao analisar a transcrição “A filha do diabo” foi observado que a história aparente que conta o conflito entre um pai e uma filha carrega também sigilosamente a narrativa sobre a história do poder de persuasão da mulher. Os implícitos e os vazios textuais na transcrição possibilitam intertextualidades com as escrituras bíblicas.

Nas escrituras bíblicas, o fruto proibido oportunizou a Eva individualizar-se mesmo contra a vontade de Deus, e a filha do diabo, ao fugir do Diabo, descobre sua capacidade mágica de criação.

O rito de passagem para a vida adulta, representado pela saída dos filhos da casa dos pais, está contido na narrativa bíblica e na transcrição “A filha do diabo”. Seria possível comparar a trajetória de Eva após a expulsão do Éden com a da filha do diabo em sua fuga do inferno. A relevância do assunto está na especificidade de que o rito de passagem traz à tona o poder de criação da mulher. Eva, ao contrariar o pai, vai para a terra e lá concebe Caim e













## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A culpa original do homem traduzida na atitude de Eva ao provar o fruto proibido é muitas vezes representada na figura da mulher que logra o diabo nos contos populares. A partir de uma intertextualidade com os textos bíblicos, é possível considerar que, no imaginário popular, as atitudes da mulher em enganar o diabo por meio do uso da palavra, da lógica, do pensamento e da subversão dos paradigmas é uma forma de contar uma revanche de Eva.

As narrativas de tradição oral agregam à trajetória do herói o seu encontro com o diabo. Este embate é a prova de caráter pela qual o homem terá que passar. É a remontagem da cena da tentação de Jesus no deserto. Nos contos populares, o nome do diabo é proferido por um infeliz, e o diabo aparece como tentação. Esta imagem do diabo como teste da moral faz parte de um saber coletivo imemorable contido no livro *Gênesis*.

Como é conhecido, a sabedoria popular nos ensina que não é prudente seguir os conselhos do diabo. A ambição e o desejo de enriquecer é um dos catalisadores da presença do diabo nos contos populares. O ser humano ávido por ouro aceita as condições do capeta. Contudo, na maior parte dos contos populares, no desfecho da trama, o homem sofrerá uma lição moralizadora e vencerá o diabo. E muitas das vezes com a ajuda da mulher, que vê com mais clareza as intenções do demônio.

O pacto com o diabo e toda desgraceira de consequências só é possível porque a história conta a realidade de um povo cansado de trabalhar honestamente e não “enricar”. Ou seja, é uma reivindicação que se faz ao demônio, já que Deus não enriquece quem cedo madruga.

Altimar Pimentel, Câmara Cascudo e Figueiredo Pimentel registraram diversas narrativas de tradição oral que tem em seu prólogo: “Um filho de uma família muito honesta mas muito pobre, cansado de viver sem recursos, resolve...” ou “um pai de família desesperado pela fome resolve...”<sup>25</sup>. Pimentel (1935, p. 10), no conto *Violino mágico*, exemplifica o assunto quando dá início ao conto narrando: “Ele era o mais velho dos cinco filhos que tinha o tio Pedro; e como a miséria lhes batia à porta, forçoso foi que o moço saísse, para não sobrecarregar o pai, em prejuízo dos irmãos menores, e também para ver se melhorava de sorte.” Também em Pimentel (1935, p. 23), no conto *Os três cavalos*

---

<sup>25</sup> Muitos contos maravilhosos tratam da pobreza das famílias. Entre eles, está o clássico sofrimento passado por João e Maria.

*encantados*, encontramos: “Jerônimo trabalhou a vida inteira; e, apesar de haver sido sempre honrado, bom e virtuoso, nunca pode fazer fortuna. Aos cinquenta anos de idade, era tão pobre como quanto nascera.”

A relação entre o diabo e o homem é possibilidade da mudança de status social. No entanto, como a moral cristã está submersa na narrativa ou mesmo revelada, o homem sucumbe ao seu desejo e paga com a alma por ter feito trato com o diabo.

O diabo que fracassa em seu objetivo de enganar o ser humano foi registrado e reinterpretado por muitos autores no Brasil. Entre eles, e segundo o foco desta pesquisa, foram escolhidos os contos que tratam da traição da filha do diabo às regras do pai. São eles: *A filha bonita do diabo* de Ricardo Azevedo e *A filha do diabo* de Ernani Ssó. Os dois contos foram selecionados para traçar um comparativo com a transcrição “A filha do diabo” do senhor Desidério e reforçar a ideia de ineditismo da transcrição.

A narrativa “A filha do diabo” se destacou entre outras narrativas do diabo logrado escutadas e lidas nesta tese e durante os cursos ministrados de contação de histórias pelo interior de Santa Catarina por algumas especificidades que identificam a marca autoral do contador de histórias senhor Desidério e, ao mesmo tempo, justificaram a escolha desta para o presente estudo:

(1) O personagem protagonista é feminino e ocupa, ao mesmo tempo, o lugar do herói de uma narrativa maravilhosa. É a filha do diabo que sofre o rito de passagem e autoconhecimento, segundo a teoria de Propp, e está no lugar de focalizador da história, de acordo com o conceito de Friedman;

(2) A filha do diabo é dotada do poder da palavra e manipula a palavra como estratégia para vencer o diabo. O uso do verbo como recurso de defesa, em vez da forma física, é uma marca do feminino, contrapondo-se à imposição patriarcal;

(3) Os episódios que tratam dos desafios do personagem na narrativa “A filha do diabo” são passíveis da aplicação das invariantes do método Propp para os contos populares como desdobramentos dos contos maravilhosos;

(4) O personagem filha do diabo age como um diabo. As atitudes da filha não denotam bondade, nem, ao final, ela se converte em boa pessoa;

(5) A narrativa “A filha do diabo” apresenta na sua estrutura um subtexto e insinua uma segunda história ou uma história cifrada segundo a teoria de Ricardo Piglia e dos vazios da teoria de Wolfgang Iser, que permitem outras interpretações e reinterpretações para a mesma história;

(6) A transcrição “A filha do diabo” sugere, na sua narrativa, a intertextualidade com o livro *Gênesis*.

Em outras palavras, a estrutura narrativa de “A filha do diabo” apresentou, como possíveis pressupostos teóricos aplicáveis em uma reinterpretação de uma narrativa de tradição oral para a literatura infanto-juvenil, aqueles que levam em consideração a ideia de uma história cifrada contida na narrativa transcrita, cabível de ser reaproveitada em uma reinterpretação, bem como o uso das intertextualidades com o texto bíblico *Gênesis*. O conceito de intertextualidade referido está de acordo com o estudo de Kristeva e do conceito de profanação de Agamben, apresentados no último capítulo desta tese.

Dito de outra forma, o recurso autoral para uma reinterpretação da transcrição fundamenta-se em:

(1) conceito de história submersa; neste caso, trata-se de uma filha do diabo que mais do que desobedecer ao pai, tem o poder de manipular o significado das palavras;

(2) a intertextualidade com o *Gênesis*, remetendo à figura de Eva, que, por uma profanação reinterpretativa, tem sua revanche realizada, ao conseguir nas atitudes da filha do diabo lograr o pai diabo.

Ao analisar a narrativa “A filha do diabo”, verificou-se que tal material inédito é uma rica fonte de memória, identidade e cultura na voz dos antepassados para as novas gerações.

Por último, ficou evidente durante a pesquisa que este processo de reinterpretação de uma narrativa de tradição oral para literatura infanto-juvenil é sempre uma das possíveis investigações por pressupostos teóricos, não um caminho único, mas uma abordagem entre outras. O critério de escolha dos pressupostos sempre está de acordo com as preferências do autor que reinterpretará a narrativa. No entanto, para além da reinterpretação do autor durante o momento em que toma conhecimento da narrativa, existe o sentimento de estar diante da memória de um texto dito ou escrito antes e submerso na narrativa principal. Vestígios de seus antepassados que sugerem uma intertextualidade com as narrativas de origem e seus ritos de passagem.

Portanto, reinterpretar uma narrativa de tradição oral tornou-se um trabalho de investigação da carpintaria da criação literária, mas, essencialmente, uma experiência de escavação da história cifrada. Trata-se de um escovar eterno, como Manoel de Barros (2003, p. 35) descreve em seu poema *Escova*:

Eu tinha vontade de fazer como os dois homens que vi sentados na terra escovando osso. No começo achei que aqueles homens não batiam bem. Porque ficavam sentados na terra o dia inteiro escovando osso. Depois aprendi que aqueles homens

eram arqueólogos. E que eles faziam o serviço de escovar osso por amor. E que eles queriam encontrar nos ossos vestígios de antigas civilizações que estariam enterrados por séculos naquele chão. Logo pensei em escovar palavras. Porque eu havia lido em algum lugar que as palavras eram conchas de clamores antigos. Eu queria ir atrás dos clamores antigos que estariam guardados dentro das palavras. Eu já sabia também que as palavras possuem no corpo muitas oralidades remontadas e muitas significâncias remontadas.

E servindo-se da metáfora do poeta escavador, encerramos esta tese, afirmando que reinterpretar uma narrativa de tradição oral é escovar a palavra por um desejo de passado, mas por uma mão sabedora do presente.

## REFERÊNCIAS

AARNE, Antii, THOMPSON, Stith, **Types of the folktale**. 1928. Acesso em 03/06/2005  
[http://scandinavian.wisc.edu/mellor/taleballad/pdf\\_files/motif\\_types.pdf](http://scandinavian.wisc.edu/mellor/taleballad/pdf_files/motif_types.pdf)

ACHARD, Pierre et al. **Papel da memória**. Campinas: Pontes, 1999.

AFANAS'EV. Aleksandre. **Contos de fadas russos**. São Paulo: Landy, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanazioni**. Roma: Nottetempo, 2005.

\_\_\_\_\_. **Profanações**. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALBERTI, Verena. **Ouvir contos**: textos em história oral. 1. ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2004.

ALDERSON, Brian. **Histórias do cisne** - Hans Christian Andersen. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2002.

AL-MUKAFA, ibn. **Calila e Dimna**. Rio de Janeiro: Associação Cultural Internacional Gilbran, [s.d.]. Disponível em <http://caracol.imaginario.com/estorias/index.html> Acesso em 05/10/2005.

AMARAL, Amadeu. **Tradições populares**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1976.

ANDRADE, Mario. **Macunaíma o herói sem nenhum carácter**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

ARIÉS, Phillipe. **História social da criança e da família**. 2. ed. Trad. Dora Flaksman. Rio de Janeiro: Guanabara, 1981.

ASH, Russel; HIGTON, Bernard. **Fábulas de Esopo**. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. 9. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA Marcos. **Cocos**: alegria e devoção. Natal: Ed. UFRN, 2000.

AZEVEDO, Ricardo. **Contos e lendas de um vale encantado: uma viagem pela cultura popular do vale do Paraíba**. São Paulo: Ática, 2010.

\_\_\_\_\_. **Contos de adivinhação: versões de contos populares**. São Paulo: Ática, 2008.

\_\_\_\_\_. **Contos de bichos do mato**. São Paulo: Ática, 2005.

\_\_\_\_\_. **Contos de enganar a morte: narrativas populares recolhidas e recontadas por Ricardo Azevedo**. São Paulo: Ática, 2003.

\_\_\_\_\_. **Meu livro de Folclore**. São Paulo: Ática, 2007.

\_\_\_\_\_. **No meio da noite escura tem um pé de maravilha**. São Paulo: Ática, 2008.

\_\_\_\_\_. **Contos de espanto e alumbramento**. São Paulo: Scipione, 2005.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2003

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 1981.

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

\_\_\_\_\_. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. 2. ed. Trad. Yara Frateschi. São Paulo-Brasília: Hucitec, 1993.

BARBOSA, Rodrigues João. **Poranduba amazonense, ou kochiyma-uara porandub.** Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1890.

BARTHES, R. **A preparação do romance**. Trad. L. Perrone-Moises. São Paulo: Martins Fontes, 2005.



\_\_\_\_\_. **Aula**. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

\_\_\_\_\_. **Introdução à Análise Estrutural da Narrativa**. In: BARTHES, Roland (org.). São Paulo: Vozes, 1973.

BAYARD, Jean-Pierre. **História das lendas**. Trad. Jeanne Marillier. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1957.

BELINKY, TATIANA. **O diabo e o granjeiro**. São Paulo: FTD, 2001.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. **Reflexões: A criança, o brinquedo, a educação**. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Summus, 1984.

BERTAUX, Daniel. **Écrire la sociologie, in Information sur les sciences sociales**, Londres: Sage Publications, 1979.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. 9. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BÍBLIA. Português. **BÍBLIA SAGRADA**. Trad. Frei João Pedreira de Castro. 25. Ed. São Paulo: Editora Ave-Maria Ltda, 1989.

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

BONET, C. M. **A Técnica literária e seus problemas**. Trad. Miguel Millet. S. Paulo: Mestre Jou, 1970.

BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BORTOLUCCI, M. **Análisis teórico del cuento infantil**. Madri: Alhambra, 1985.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 5. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

BOVO, Ana Maria. **Narrar, ofício trémulo. conversaciones con Jorge Dubatti**. Buenos Aires: Atuel, 2002.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

BRAGA, Teófilo. **Os contos tradicionais do povo Português**. [s.l.]: [s.e.], 1883. Disponível em <http://web.ipn.pt/literatura/infantil/esopo2.htm#lobo>. Acesso em 20/04/2005.

BRANDÃO, Helena N. **Análise do discurso: leitura e produção textual**. In: SANTANA NETO, J. A. Discursos e Análises. Salvador: Universidade Católica de Salvador, 2001.

BREUER, Josef; FREUD, Sigmund. **Sobre os mecanismos psíquicos dos fenômenos histéricos: comunicação preliminar**, 1895.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1998.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. 2. ed. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bell. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: EDUFRRJ, 1996.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. **Esquema de Machado de Assis**. In: \_\_\_\_\_, *Vários Escritos*. 3ª ed. São Paulo: Duas cidades, 1995.

CARMELO, L. **Manual de escrita criativa**. Mem Martins: Europa-America, 2005.

CARPENTIER, Alejo. **La Ciudad de las Columnas**. Havana: Editorial Letras Cubanas, 1982.

\_\_\_\_\_. **A preparação do escritor**. São Paulo: Iluminuras, 2009.

CASCAES, Franklin. **O fantástico na Ilha de Santa Catarina**. 5.ed. rev. 1. reimp. Florianópolis: [s.e.], 2005.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. 12. ed. São Paulo: Global, 2003.

\_\_\_\_\_. **Dicionário do folclore brasileiro**. 11.ed. São Paulo: Global, 2002.

\_\_\_\_\_. **História da alimentação no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Global, 2004.

\_\_\_\_\_. **Lendas brasileiras**. 8. ed. São Paulo: Global, 2002.

\_\_\_\_\_. **Superstição do Brasil**. 5. ed. São Paulo: Global, 2002.

\_\_\_\_\_. **Geografia dos Mitos Brasileiros**. 3. ed. São Paulo: Global, 2002.

CHAUÍ, Marilena. **Convite a Filosofia**. 13.ed. São Paulo: Editora Ática, 2006.

CHEMAMA, R. **Dicionário de Psicanálise**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário dos símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COELHO, Nelly Novaes. **Conto de fadas: símbolos – mitos – arquétipos**. São Paulo: DCL, 2003.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira: séculos XIX e XX.** 4. ed. São Paulo: Edusp, 1995.

\_\_\_\_\_. **Literatura Infantil:** teoria, análise e didática. 7. ed. São Paulo: Moderna, 2000.

\_\_\_\_\_. **O conto de fadas.** São Paulo: Ática, 1987.

COLOMER, Teresa. **A formação do leitor literário:** narrativa infantil e juvenil atual. São Paulo: Global, 2003.

COLUCCIO, Félix; COLLUCIO, Maria Isabel. **Presencia del diablo en la tradición oral de Iberoamerica.** Buenos Ayres, Argentina: Ediciones Culturais Argentinas. Secretaría de Cultura. Ministerio de Educación y Justicia, 1987.

\_\_\_\_\_. **Dicionario de creencias y supersticiones.** Argentina: Corregidor. Ediciones Culturais Argentinas, 1990.

CORSO, M ; LICHETENSTEIN, Diana. **Fadas no divã: Psicanálise nas histórias infantis.** Porto Alegre: Artmed, 2006.

COSTA, Icléia T. M., ORRICO, Evelyn G. (org.) **Memória, cultura e sociedade.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

CRUIKSHANK, Julie. **Tradição oral e história oral: revendo algumas questões.** In: AMADO, Janaina (org.) *Usos & abusos da história oral.* 4.ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001.

DANTE, Alighieri. **A Divina Comédia.** Trad. intr. e notas de Cristiano Martins. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1976.

DANTE, Alighieri. **Inferno.** Belo Horizonte: Imprensa- Publicações, 1971.

DELARUE, Paul ; Tenèze, M. L. **Le conte populaire français.** Catalogue Raisonné des versions de France. Nouvelle édition em um seul volume. Paris: Maisonneuve & Larose, 1985.

DOURADO, Autran. **Breve manual de estilo e romance**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. **Poética de romance. Matéria de carpintaria**. São Paulo: Difel, 1976.

DUCLAUX, Louis Timbal. **Eu escrevo contos e novelas**. Trad. Helena Moura. Lisboa: Pergaminho, 1997.

\_\_\_\_\_. **Eu escrevo meu primeiro romance**. Trad. Helena Moura. Lisboa: Pergaminho, 1997.

EMIR, Raissa. **Os contos populares**. Disponível em <http://diariodonordeste.globo.com>. Acesso em 05/10/05.

ESCARPIT, Denise. **La literatura infantil y juvenil en Europa**. Trad. Diana Flores, México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

FERRAZ, Salma. **O Diabo na literatura para crianças**. Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação Blumenau, v. 1, n. 3, 2007.

FINNEGAN, Ruth. **Oral literature in Africa**. Oxford:University Press, 1977.

FREUD, S. **Psicologias das massas e análise do eu**. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar Narrativas**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.

GARDNER, J. **A arte da ficção**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1997.

GRAVES, Robert. **Deuses e Heróis do Olimpo: as maiores aventuras de todos os tempos**. Rio de Janeiro: Xenon, 1992.

GENETTE, Gérard. **Discurso del relato, en figuras III**. Barcelona: Lumen, 1989.

GIRARDELLO, Gilka. **Baús e chaves da narração de histórias**. 2. ed. Florianópolis: Sesc-2004.

GIDDENS, A. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GOETHE, J. W. **Fausto**. Trad. Alberto Maximiliano. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

GOMES, Lindolfo. **Contos populares Brasileiros**. São Paulo: Edições melhoramentos, 1931.

GOTLIB, Battella. Nádía. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1985.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HAMBURGER, Kate. **A lógica da criação literária**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

IRMÃOS GRIMM. **Contos de fadas**. 4. ed. São Paulo: Iluminárias, 2002.

ISER, Wolfgang. **A interação do texto com o leitor**. In: JAUSS, Hans Robert. et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

\_\_\_\_\_. **O jogo do texto**. In: JAUSS, Hans Robert. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Sel. Coord. Trad.: Luiz Costa Lima. 2.ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

\_\_\_\_\_. **O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

JOLLES, André. **Formas simples**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

JUNKES, Lauro. **Autoridade e Escritura**. Florianópolis: ACL/Ed. da UFSC, 1997.

KAFKA, Frank. **A Metamorfose**. Trad. Marcelo Backs. Porto Alegre: L&PM, 2001.

KAUFMANN, Jean-Claude. **L'entretien compréhensif**. Paris: Ed. Nathan, 1996.

KEHL, M. R. **Sobre ética e psicanálise**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KIEFER, Charles. **Para ser escritor**. São Paulo: Leya, 2010.

KOCH, Ingedore. G. Villaça. **Desvendando os segredos do texto**. São Paulo: Cortez, 2002.

KUNDERA, M. **A arte do romance**. Trad. Teresa Bullhões. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

KRAUSE, Gustavo B. **O bruxo contra o comunista ou: o incômodo ceticismo de Machado de Assis**. In: *Kriterion: Revista de Filosofia*. Vol. 48, nº 115, Belo Horizonte, 2007.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Coleção Debates. Trad. Lúcia Helena França. Rio de Janeiro: Editora perspectiva, 1974.

KUSNET, Eugênio. **Ator e método**. Rio de Janeiro: Inacen, 1985.

\_\_\_\_\_. **Ator e Método**. Rio de Janeiro: Ed. Hucitec, 1992.

LACAN, J. **O eu na teoria de Freud e na técnica da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

\_\_\_\_\_. **A ética da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

LA FONTAINE, Jean de. **Fábulas**: traduzidas por poetas portugueses e brasileiros. São Paulo: Landy, 2003.

LALANDA, Piedade. **Sobre a metodologia qualificativa na pesquisa sociológica**. Análise social, vol XXXIII. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 1998.

LANG, Jean. **Mitos universais: mitos e lendas dos povos europeus**. São Paulo: Landy, 2003.

LEITE, D. M. **Dependência e independência da criação literária**. São Paulo: USP, 1958.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O Foco narrativo**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Raça e história**. Lisboa: Presença, 1975.

\_\_\_\_\_. **A Estrutura dos Mitos.** In: Antropologia Estrutural, Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 1967.

\_\_\_\_\_. **Mito e Significado.** Lisboa: Ed. 70, 1987.

LISBOA, Henriqueta. **Literatura oral para a infância e a juventude:** lendas, contos e fábulas populares no Brasil. São Paulo: Peirópolis, 2002.

LIMA, Francisco Assis de Sousa. **Conto popular e comunidade narrativa.** 2. ed. São Paulo/Recife: Terceira Margem, Massangana, 1984.

LIMA, Ney. Clara. **Narrativas orais: Uma poética da vida social.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

LLOSA, Mario Vargas. **A verdade das mentiras.** São Paulo. Editora Arx, 2004.

LODGE, David. **A arte da ficção.** Trad. Guilherme Silva Braga. Porto Alegre: LPM, 2009.

LOPES NETO, J. Simões. **Casos do Romualdo.** Porto Alegre: Martins Livreiro, 2000.

\_\_\_\_\_. João Simões. **Contos Gauchescos.** 9. ed; Porto Alegre: Martins livreiro, 1998.

\_\_\_\_\_. **Lendas do sul.** Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2002.

MACHADO, Regina. **O violino cigano e outros contos de mulheres sábias.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MAFFESOLI, M. **Remue-ménage et remue-ménage.** In Sociétés, revue des sciences humaines et sociales. Paris. Ed. Masson, 1988.

MAIOR, Mário. S. **Território da danação.** Rio de Janeiro. Livraria São José, 1975.

MANGEL, A. **Uma história da leitura.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MANZO, Maurizio. **O grande livro do folclore.** [s.l.]: Leitura, 2000.

MARTY, E. Roland Barthes. **O ofício de escrever.** Trad. Daniela Cerdeira. Rio: Difel, 2009.



MESQUITA, N. Samira. **O enredo**. São Paulo: Ática, 1986.

MINDLIN, Betty. **O primeiro homem e outros mitos dos índios brasileiros**. São Paulo: Cosac& Naify, 2001.

MOURA, Valter. **Contos populares, memória e psicanálise**. Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Lingüísticos. Rio de Janeiro: CIFEFIL, 2009.

MUCHEMBLED, Robert. **Uma História do Diabo**. Trad. Maria H. Kühner. São Paulo: Bom Texto, 2004.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. **O diabo no imaginário cristão**. Bauru: EDUSC, 2000.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Projeto História: revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História da PUC/SP, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

OBERG, Silvia. *In*: IRMÃOS GRIMM. **Contos de fadas**. 4. ed. São Paulo: Iluminarias, 2002.

OLSON, David; TORRANCE, Nancy. **Cultura escrita e oralidade**. São Paulo: Ática, 1997.

ONG, Walter; GOODY, Jack. **Oralidade e Cultura Escrita: A Tecnologização da palavra**. Trad. Enid Abreu Dobránsky. São Paulo: Papyrus, 1998.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: Construção do personagem**. Série fundamentos 46. São Paulo: Ática, 1989.

PARAFITA, Alexandre . **A Comunicação e a Literatura Popular**. Lisboa: Plátano Editora, 1999.

\_\_\_\_\_. **O Maravilhoso Popular Lendas. Contos. Mitos**. Lisboa, Plátano Editora, 2000

PAZ, Noemi. **Mitos e ritos de iniciação nos contos de fadas**. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1995.

PEDROSO, Consiglieri. **Contribuições para uma Mitologia Popular Portuguesa e outros Escritos Etnográficos**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**; trad. José Marcos, Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

\_\_\_\_\_. **Laboratório do escritor**. São Paulo: Iuminuras, 1984.

\_\_\_\_\_. **O último leitor**; trad. Heloísa Janh. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

PIMENTEL, Altamar de Alencar. **Estórias do diabo**. Brasília: Thesaurus, 1995.

\_\_\_\_\_. **O diabo e outras entidades míticas do conto popular**. Brasília: editora de Brasília, 1969.

PIMENTEL, Figueiredo. **Contos da Carochinha**. Rio de Janeiro: Quaresma, 1956.

\_\_\_\_\_. **Histórias da avozinha**. Rio de Janeiro: Quaresma, 1896.

POE, Edgar Allan. **Poemas e Ensaios**. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999. 3. ed. revista.

PATRINI, Maria de Lourdes. **A renovação do conto**; emergência de uma poética oral. São Paulo: Cortez, 2005.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

PROENÇA Filho, Domício. **Estilos de Época na literatura**: através de textos comentados. 7. ed. São Paulo: Ática, 1983.

PROPP, Vladimir. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

PROSE, Francine. **Para ler como escritor**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

QUELHAS, Vítor. **A arte da memória – um estudo de referência sobre a literatura de tradição oral**. In Expresso/Cartaz. Lisboa, 1999

\_\_\_\_\_. **Imaginário – Coisas do diabo**. In Expresso/Actual, Lisboa, 2004.

QUENEAU, R. **Exercícios de estilo**. Trad. Luiz Resende. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

RAMOS, Adriana Jorge Lopes Machado. **Entre o moinho de farinha e a mó: debulhando histórias**. Dissertação de Mestrado em Letras - Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Santa Catarina: 2005.

RICCIARD, G. **Biografia e criação literária**. Palhoça: Unisul, 2009.

RICOUER, Paul. **Tempo e narrativa**. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papyrus, 1997. (Tomo III)

\_\_\_\_\_. **Tempo e narrativa**. Trad. Maria da Penha Villela-Petit. Campinas, SP: Papyrus, 1995. (Tomo II)

RICHE. Rosa Maria Cuba. **Literatura Infantil e Juvenil Brasileira: os caminhos da produção e o resgate da memória**. VIII Congresso de linguística e filologia. Organizado pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro. UERJ. Rio de Janeiro. 2004.

\_\_\_\_\_. **Literatura Infantil e Juvenil Contemporânea**. Elizabeth Serra.(org). In: Ler é preciso. Rio de Janeiro: Global, 2002.

\_\_\_\_\_. **O feminino na literatura infantil e juvenil brasileira: poder, desejo, memória (os casos Edy Lima, Lygia Bojunga Nunes e Marina Colasanti)**. Rio de Janeiro: UFRJ, tese doutorado, mimeo, 1995.

RICKS, Simone Moschen. **Entre a sujeição e o domínio, vibra a posição sujeito: reverberações éticas de uma concepção do sujeito como lugar enunciativo**. Psicologia e sociedade. vol. 19. no. 2. Porto Alegre, 2007.

RIVADENEIRA, A. **Como escrever um livro**. Trad. Sonia Belloto. São Paulo: Ediouro, 2009.

- RODARI, G. **Gramática da fantasia**. Trad. Antônio Negrino. São Paulo: Summus, 1998.
- RONDELLI, Beth. **O narrado e o vivido**. RJ: FUNARTE / IBAC, 1993.
- RODRIGUES, João Barbosa. **Poranduba amazonense, ou kochiyma-uara porandub**, 1872-1887. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos.
- ROMERO, Silvio. **Folclore brasileiro: contos populares do Brasil**. São Paulo: Itatiaia, 1985.
- ROSENFELD, Anatol. **A personagem da ficção**. Rio de Janeiro, Perspectiva, 1998.
- RUSHDIE, Salman. **Haround e mar de histórias**. 2. reimp. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 2001.
- SAMPAIO, Teodoro. **O Tupi na Geografia Nacional**. São Paulo: Editora Nacional, 1987.
- SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. São Paulo, SP: Martin Claret, 2002.
- SANTOS, Theobaldo Miranda. **Lendas e mitos do Brasil**. 5. ed. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1980.
- SARAIVA, Arnaldo. **Literatura marginalizada – novos ensaios**. Porto: Edições Árvore, 1980.
- SARTRE, J-P. **As palavras**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1964.
- SATRIANI, Luigi M. L. **Antropologia cultural e análise da cultura subalterna**. São Paulo: Hucitec, 1986.
- SAUNDERS, J. **Eu pesquiso para escrever**. Trad. Susana Andrade. Lisboa: Pergaminho, 1998.
- SENA- LINO. **Curso de escrita criativa**. Porto: Porto, 2008.
- SOARES, Angélica. **Gêneros Literários**. São Paulo: Ática, 2007.

SCHÜLER, Donaldo. **Refabular Esopo**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

SISTO, Celso. **Textos e pretextos sobre a arte de contar histórias**. Chapecó: Argos, 2001.

SSÓ, Ernani. **Com mil diabos: Narrativas do folclore**. São Paulo: Companhia das letrinhas, 2010.

SINISTRARI, Louis Mariae. **O livro dos demônios**. Brasília. Coordenada editora de Brasília, 1967.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Criação de um Papel**. Trad. Pontes de Paula Lima. 12.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

\_\_\_\_\_. **A Construção do Personagem**. Civilização Brasileira, 2008

\_\_\_\_\_. **A Preparação do Ator**. Civilização Brasileira, 2008.

\_\_\_\_\_. **Manual do Ator**. Trad. Pontes de Paula Lima. 10 ed. Editora Martins Fontes, 1998.

TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. Edições Almedina, 1983.

TATAR, Maria. **Contos de fadas**. ed. coment. e ilust. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TCHEKOV, Anton. **Sem trama e sem final**. Trad. Andrade, H. F. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

TEBEROSKY, Ana; COLOMER, Teresa. **Aprender a ler e escrever: uma proposta construtivista**. Porto Alegre: Artmed, 2003.

TILLICH, Paul. Paul Tillich trinta anos depois. **Estudos da Religião**, São Bernardo do Campo, ano 10, n. 10, jul. de 1995.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Trad. Caio Meira. São Paulo: Difel, 2009.

\_\_\_\_\_. **As estruturas narrativas.** São Paulo: Perspectiva, 1979.

\_\_\_\_\_. **Introdução à literatura fantástica.** Trad. de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1992.

VALMIKI. **Ramayana.** Recontado por William Buck. São Paulo: Editora Cultrix, 1988.

WERNER, Marina. **Da fera a loira: sobre contos de fadas e seus narradores.** São Paulo: Cia das Letras, 1999.

WILLERMART, P. **Os processos de criação.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

WOOD, James. **A mecânica da ficção.** Trad. Rogério Casanova: Lisboa: Quezal editores, 2010.

YALOM, Marilyn. **A história da esposa: da virgem Maria a Madonna – o papel da mulher casada dos tempos bíblicos até hoje.** São Paulo: Ediouro, 2002.

ZAMBIASI. **Lembranças dos velhos: experiências dos velhos imigrantes italianos do oeste catarinense.** Chapecó,: Grifos, 1997.

ZILBERMAN, R. & LAJOLO, Marisa. **Um Brasil para crianças. Para conhecer a literatura infantil brasileira: história, autores e textos.** São Paulo: Global, 1993.

\_\_\_\_\_. **Literatura infantil Brasileira. História & Histórias.** 6ª ed. São Paulo: Ática, 2006.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. **Introdução à poesia oral.** São Paulo: Hucitec, 1997.

\_\_\_\_\_. **Performance, recepção, leitura.** São Paulo: EDUC, 2000.

## ANEXO I - DIÁRIO DE CAMPO

O diário de campo para esta pesquisa de doutorado é de suma importância por se tratar de parte integrante e esclarecedora da dinâmica de convivência familiar, dos amigos e da comunidade em que o narrador Senhor Desidério se insere.

No quadro a seguir, encontra-se a descrição dos encontros com o narrador. Os dados escritos no diário de campo têm como objetivo registrar as datas de idas e retornos à casa da família Desidério.

Desta forma, este material mais detalhado e complexo das visitas será articulado e analisado nos capítulos 2 e 3 desta tese que apresentam as justificativas teóricas da criação literária utilizadas para analisar a transcrição “A filha do diabo”. Como também as especificidades das marcas da oralidade e do ponto de enunciação do narrador preservados na transcrição da narrativa.

Para elaborar a pesquisa de campo, foram delineados os procedimentos metodológicos, constituídos de quatro etapas que foram realizados de acordo com o roteiro apresentado na sequência.

O método de entrevista escolhido foi a entrevista compreensiva por se tratar de um contato direto com o objeto de estudo, enquanto objeto falante (o narrador).<sup>26</sup> A descrição a seguir foi escrita em primeira pessoa por se tratar de um diário de pesquisa de campo.

No.	Etapa
14/07/2006	<p>Durante a tarde do dia quatorze de julho do ano 2007, fui apresentada à família Desidério, residente no município de Luzerna, localizado no oeste catarinense, onde conheci o senhor Arvino Desidério e sua esposa Célia Desidério. Esta primeira visita foi organizada pela filha do senhor Desidério na ocasião do curso de formação de contadores de histórias que a autora deste trabalho estava ministrando na cidade vizinha de Joaçaba (A filha do senhor Desidério frequentava o curso mencionado).</p> <p>Fiquei por uma tarde conversando com o senhor Desidério sobre a cidade, sua</p>

<sup>26</sup> A metodologia de entrevista compreensiva será abordada mais adiante no corpo desta tese. A referência bibliográfica utilizada é a obra de Kauffman (1996).

	<p>família e seus antepassados. No final da tarde, ele contou pela primeira vez a narrativa da “filha do diabo”. Nesta etapa, somente ouvi as histórias e não as registrei.</p> <p>Já à noite, o senhor Desidério falou do seu avô contador de histórias, senhor Tibúrcio Guimarães e de suas aventuras com o místico João Maria e a guerra do Contestado.</p>
23/09/2006	<p>Voltei à casa da família Desidério com a autorização do próprio e gravei a narrativa “A filha do diabo” bem como outras histórias que ele quis contar. Ele contou as histórias na minha presença, na presença de amigos e familiares como normalmente fazia. Registrei, em fita cassete, o narrador <i>in loco</i>, onde comumente a narrativa é contada. Passei o restante da tarde e noite na companhia da família, que ofereceu um lanche para todos.</p>
19/05/2007	<p>Durante o restante do ano de 2007 mantive contato com a família Desidério por telefone.</p> <p>No dia dezanove de maio do ano 2008, participei de um churrasco de fogo de chão com amigos e familiares da família Desidério. Gravei outras narrativas contadas pelo senhor Desidério e seus amigos.</p> <p>A atmosfera deste momento era de naturalidade e alegria. A família do senhor Desidério participa de rodas de contação de histórias, e muitos dos parentes e amigos do senhor Desidério tocavam algum instrumento durante as apresentações de contação de histórias. Muitos deles também tocam em eventos da igreja católica de Luzerna.</p> <p>Nesta ocasião, tomei conhecimento que o senhor Desidério, o genro e amigos tinham tempos atrás um programa de causos na emissora local. O programa no período da pesquisa, já tinha saído do ar.</p>
20/06/2009	<p>Fiz uma visita à família Desidério, expliquei como seria minha pesquisa e pedi sua autorização para dar andamento ao projeto de doutorado com sua narrativa “A filha do diabo”.</p>
	<p>Organizei o material recolhido em um diário de pesquisa e transcrevi o material do áudio/ fita cassete</p>
17/08/2010	<p>Transformei o material recolhido em registro auditivo de fita cassete para DVD com edição feita por mim através do programa de decupagem de som Sonny Soud Forge 8.0. DVD anexado à tese.</p>



## ANEXO II - TIBÚRCIO E O JOÃO MARIA

...Uma coisa que meu vô contava muito para a gente, é que no tempo que ele era jovem. Ele foi digamos uma pessoa que se envolveu com muitas coisas. E dentro dessas coisas que ele se envolveu ele foi daquele povo do João Maria. Não sei se você já ouviu falar dessa história. E a história que ele nos contava do João Maria era que o João Maria era um homem muito poderoso, muito inteligente e com uma graça, algum poder que digamos muita gente não conseguia entender. Então ele foi trabalhar com esse João Maria o João Maria tinha digamos um trabalho pra... Naquele tempo o trabalho que eles fazia era tirar erva. Ele reunia muita gente para tirar erva pedia ou quando podia tirava erva e no momento que eles não tavam tirando erva eles tavam sendo treinados para defender o que era seu. Naquele tempo era o negócio da estrada de ferro aí que o João Maria apareceu para por causa disso que eles queriam uns seis quilômetros afastados da estrada de ferro fosse dos ingleses, né? E esses colonos se reuniram para lutar contra isso. Então o João Maria era o líder que liderava esse pessoal que mantinha um exército armado para defender esse pensamento de que não era para entregar para os estrangeiros essa parte do Brasil. Então eles foram trabalhar e viviam aquela vida que o João Maria dava para eles. Tinha comida, tinha seu trabalho e também o treinamento para que se viesse o exército lá praticar aquilo que tava prometido então eles eram a defesa daquela terra. E meu vô foi ele e o compadre dele, um amigo muito amigo dele um irmão. Que meu vô não tinha parentes aqui. Porque meu vô veio sozinho veio de Portugal. Então esse compadre dele e ele foram... E trabalhando muito tempo lá foram treinados para usar fuzil, cada um tinha sua arma, seu cavalo do melhor, naquele tempo a riqueza de um homem era o que? Um ou dois revolveres bom e um cavalo, muito bonito bem encilhado digamos que era o capital de um homem e isso era o que eles tinham lá. Cada um tinha que ter. Então trabalhavam muito tempo e dependendo das noites tinha um trabalho assim religião vamos dizer, né? Que o João Maria pregava fazendo uma palestra para essa gente que eram os funcionários da erva. Da ervateira, né? E numa dessas noites o João Maria chamou eles para isso era uma noite de muita lua uma noite muito bonita chamou eles para uma palestra e disse que era para cada um vir com seu cavalo encilhado que seu armamento que eles iriam ter uma missão aquela noite. Então todo mundo se apresentou no mais chique, né? Com seu bom cavalo bonito bem encilhado, sua arma na cinta e foi. Chegaram lá e o João Maria disse que tinha uma missão hoje nós vamos caminhar numa direção porque nós vamos nos encontrar

com Nossa Senhora. Tudo bem diziam que o homem era santo mesmo e era mesmo. Saíram campo aberto afora aquele grupo de cavalheiros bem trajados e seus cavalos bonitos e andaram bastante lá pela tarde hora da noite com uma lua bem bonita o João Maria mandou parar a tropa e disse olha daqui a pouquinho nós encontramos a Nossa senhora então agora vocês façam por merecer este momento e todo mundo andou mais um pouco e ele parou a tropa mais uma vez e disse lá está ela e todo mundo se ajoelhou rezou e o João Maria passou por aquele povo e perguntava : você viu a Nossa Senhora? E todo mundo dizia: eu vi, eu vi, eu vi. E meu vô não viu. E quando ele chegou no meu vô ele perguntou e meu vô disse eu vi mas ele não tinha visto nada. Então ele deduziu sem dizer nada que se todo mundo viu e só ele não viu então é sinal que o negócio não ta certo e lá naquele momento eles ficaram em silêncio em louvação e quando terminou eles vieram para casa e o João Maria contou a mensagem que Nossa Senhora tinha deixado para eles. E a mensagem foi a seguinte: Daqui a três dias o exército, o exército era chamado por eles de peludo, os peludos vão bater aqui e nós vamos vencer a batalha. Eles vem com uma arma moderna chamada metralhadora mas essa arma quem vai deter ela sou eu. João Maria falando porque eu vou matar o cara que tá com essa arma. E vocês se uma bala bater em vocês vai ser uma gota de água quente vai arder mas não vai matar ninguém. Então todo mundo ficou digamos entusiasmado com aquela pregação do João Maria porque o João Maria era bastante poderoso e digamos fazia acontecer muita coisa. Mas o vô não acreditou muito naquilo porque ele não pode ver a Maria, ver a Nossa Senhora. Então quando eles chegaram em casa ele disse : o compadre você viu mesmo a Maria? Eu vi. Mas eu não vi. Isso significa um aviso no meu modo de entender. Porque meu vô era assim. Hoje chamam de bruxo, né? Mas meu avô não era bruxo era um homem muito inteligente. Ele achou que se todo mundo viu e eu não vi eu to fora desse negócio eu vou fugir. Eu não vou porque a minha intuição que eu não deva ficar aqui. Então na primeira noite depois do aparecimento foi aquela da conversa e na segunda noite ele de madrugada quando tudo aquietou ele tinha deixado cavalo dele encilhado na beira de um lajeado lajeado é um córrego e ele pegou o cavalo e combinou com o compadre dele: Olha eles vão chegar aqui depois de amanhã tal hora então se você ainda resolver fugir eu to te esperando no lugar assim, assim, assim e se você não aparecer eu vou cuidar da minha vida porque eu sei que você morreu ou venceu. E se vocês vencerem eu não posso voltar mais porque eu sou um desertor. E ele foi e cumpriu o que ele combinou com o compadre amigo e irmão e esperou ele lá de madrugada na noite seguinte ele esperou o compadre e ouviu um gemido e um passo de cavalo e pensou o que será? E vinha o cavalo do compadre e o compadre baleado. Ele tirou o compadre no cavalo e se esconderam e o compadre depois narrou o que aconteceu que o

exercito tinha vencido a batalha tinha morrido quase todas os operários do João Maria. Não ficou certo se o João Maria foi morto. O compadre achou que sim. O compadre disse que ele matou o homem que tava na metralhadora como tinha prometido mas os outros mataram ele. Depois teve outro João Maria que foi para Porto União e diziam que era o mesmo... mas...

O vô contava muita coisa desse João Maria. Palavras que ele dizia e que acontecia. Profetizava e que vinha acontecer mesmo. Inclusive ele contava uma história assim que naquele tempo levavam muitos presentes para o João Maria, né? E uma mulher levou um frango para o João Maria e o João Maria tava reunido em um lugar onde ele ia pregar e lá aconteciam muitas coisas. Ele fazia cura, benzimento ele dava remédio de chá de mato ou casca de árvore ele fazia umas coisas assim. Então ela ofertou o frango para o João Maria mas ele não quis. Mas como? Ela perguntou. Porque quando você fez lá o frango esse frango se bateu, te machucou ou te sujou e você tratou esse frango dizendo assim: frango do diabo. Você disse isso para o frango ou não disse. Ah... eu acho que eu disse mesmo. Mas eu disse sem pensar. Pois é, mas você deu para o diabo antes de dar para mim então eu não quero. Então coisas assim que convenciam as pessoas seguirem ele. Sem contar as curas que ele fazia.

### ANEXO III – TIBÚRCIO E OS ÍNDIOS

Meu avô também sabia fazer curas. O fato do meu avô ter sido prisioneiro dos índios, ele queria sair de Curitiba e ele era um jovem bastante novo, e ele veio certamente veio de um navio de Portugal, não explicavam muito bem isso e ele tava se dirigindo e contaram para ele que a madrinha dele morava em Palmas. Palmas é uma das cidade mais velha daqui nem sei se Curitiba tinha esse nome. Em Guarapuaba ele encontrou umas pessoas que ensinaram para ele qual o caminho, ele tava indo a cavalo, ensinaram qual o caminho que ele devia de pegar. Naquele tempo digamos só tinha picadas e passavam os vendedores de terras e só tinha um caminho no mapa e depois se tornava estrada. Mas não era estrada era um caminho simplesmente que passavam animais e pessoas a cavalo porque tinha bem certo o buraco bem certo onde os animais pisava. Daí esse pessoal que ele encontrou ensinaram o caminho eu não sei se ele não entendeu direito ou ele pegou o caminho errado mas pegou um caminho que ele não podia ter pego e anoiteceu na estrada e ele não sabia onde ia dar. Aí ele andou até que chegou num casebre de galhos de palmeira onde os caras que construíram aquela estrada aquela picada ficaram ali acamparam ali e foram construindo a picada e cada ponto tinha uma casinha dessa, né? Então ele encontrou uma casinha dessa e tirou o apeiro do cavalo o que é o nobilho que a gente dizia o pelego a badana o baxeiro que fazia a cama do forasteiro, né? E pensou fico aqui e amanhã eu prossigo, né? Mas ele jamais imaginou que aquela noite ele ia se tornar prisioneiro dos índio, né?. E lá pelas tantas ele viu que de madrugada ele acordou com tudo que é passarinho grito de animais onça de macaco que tava ao redor daquela casinha. E ele tinha só um revolver junto. Ele tava dormindo em cima dessa montaria que era o pelego e as outras coisas e a capa que ele tinha, né? . Ele se acordou pegou o revolver e pensou o que será que é isso? Aí ele viu que era índios porque já mataram o cavalo dele pegaram o cavalo e num instante desmancharam o rancho e ele viu aquele enormidade de homens que eram os índios armados de flecha e outros com pedaço de madeira e daí amarraram ele e levaram ele. E amarraram ele e colocaram um cipó na cintura atrás e na frente e um grupo gritando ao redor e ele não entendia nada. Quase ficou louco mas não mataram ele. Mataram só cavalo dele e pegaram todas as coisas dele e levaram junto. A montaria, a capa... tudo. Aí caminharam umas duas noites e dois dias e chegaram no toldo. O toldo é a chocha onde os índios moravam. Onde morava o capitão e toda as família dos índios, né? E formou se uma fila muito grande de índios para receber esse grupo de índios que tava trazendo o meu avô como prisioneiro e aí diz que todo mundo gritava e batia no chão batia e

gritavam e pronunciava palavras e o vô naquelas alturas já não sabia mais onde andava que um empurrava, outro puxava, outro tocava. Aí chegaram no toldo e fizeram uma fila de crianças e mulheres e passavam mostrando o que eles traziam, né? E daí quando chegou lá no capitão uma voz disse para ele: Tá muito assustado? Ele não acreditou pensou que tava louco e olhou bem ao redor e viu que tinha uma mulher que era esposa do capitão e que também era uma pessoa que foi trazida e capturada pelos índios e disse olha: Se não te mataram até agora é porque não vão te matar é só você se comportar que ninguém vai te tocar. Aí diz que abriu o mundo para ele, né? Ele tava quase louco, né? Então ele passou a ser um escravo dos índios daí através daquele conhecimento com a mulher do capitão ele foi mostrando os seus poderes e valores e se foi sendo uma pessoa muito interessante junto aos índios e daí as pessoas interessantes dos índios... o feiticeiro, que era o curandor, e o capitão que é quem mandava e os outros era tribo mulheres e crianças e os guerreiros que eram os que guerreavam. Que naquele tempo a maior missão deles era trazer caça e trazer comida para o toldo. Daí ele se tornou um conhecedor do poder da selva através desse índio que ele como era o primeiro secretário do curandor. Ele fazia remédios para picada de cobra e meu vô e o curandor resolviam. Os índios tinham muito medo da onça e da cobra. Então o meu vô se tornou um conhecedor profundo da natureza através dos índios. Ele ficou dois anos e meio com os índios. Meu vô era um jovem bonito. Sabia ler ele era uma pessoa inteligente. Naquele tempo saber ler era uma grande coisa. Então quando o vô colocou em prática aquilo que ele sabia do mundo ele se tornou uma pessoa muito interessante para os índios. Então naquele dois anos e meio que ele ficou lá ela já tinha um a índia escolhida pelo capitão para ser esposa dele então ele se tornaria um índio, né? Então eles faziam festas muito grandes no casamento dos índios e essa índia que foi designada para ser esposa do meu vô. Era uma índia que era digamos era um pedaço dele. Onde ele ia o que ele fazia ela tava sempre junto. E ele se tornou um ídolo no meio dos índios. Uma pessoa amada, querida, toda a tribo inteira crianças e velhos mulheres e homens todos amavam ele porque ele era uma pessoa muito boa só que ele não podia fugir de lá. Então aconteceu de uma tribo vizinha ia ter um grande casamento e como aproximava a data do casamento dele, os índios se programavam pela lua. Em tal lua você vai se casar. Ele sempre maquinava uma forma de fugir de lá. Ele queria voltar a civilização embora ele amasse os índios, amasse aquela moça que era para casar com ele, então embora ele já era um índio, já não era mais um outro homem, só que era um índio diferente. Então ia se casar uma filha do capitão da tribo vizinha e o capitão da tribo do meu avô foi convidado e eles, meu avô e o capitão foram e nessa festa meu vô tinha sempre aquela que ele tinha que fugir e se organizou para fugir. Então ele dizia para aquela índia que era noiva dele que um dia eu vou

te que mostrar uma coisa muito boa que os homens brancos fazem que é um queijo e ela tinha muita vontade de experimentar esse queijo. E ela tinha curiosidade de conhecer esse queijo e sempre pedia para ele: quando é que você vai buscar esse queijo para mim? Uma hora quando eu tiver um tempo eu vou te arrumar esse queijo. Ele amava ela e ela amava ele. Então ele até queria mostrar esse queijo para ela. E naquele dia da festa lá esse pessoal embebedou se. O toldo embebedou – se. Eles tem uma cachaça muito forte. Os índios faziam a cachaça do coquinho. O vô falava muito nisso. O coquinho é essa fruta de palmeira, né? Então eles faziam uma bebida muito forte e como a festa foi muito grande todo mundo ficou bêbado. Menos o vô que maquinava fugir e a noiva que cuidava dele. Então ele disse: Hoje nós vamos buscar o queijo para você. E como ela queria o queijo a qualquer custo ela foi junto. Aí quando que ele percebeu que se aproximava do campo que tava saindo da floresta. Que ele era um homem muito inteligente ele disse: agora você me aguarda aqui que aqui tem uma fazenda e é laquê eu vou buscar o queijo para você. Então ele convenceu ela que era lá que tinha o queijo. E ele correu aquela noite inteirinha e outro dia até meio dia para sair do mato porque no mato os índios venciam, né? E de manhã cedo ele saiu do campo e vestido de índio porque naquele tempo não tinha outro jeito a roupa do homem comum era esquisito e o índio se vestia de pena e somente e nada mais. Então ele correu no campo e daí e encontrou dois homens que vinha com uma carroça puxadas por mulas. E meu vô gritava olha não sou índio. E os caras com a arma apontada pensando que era índio. Porque ele era um índio. Cabeludo, barbudo com roupa de índio. Mas índio não tem barba mas ele tinha não tinha jeito, né? Ficou bem parecido com índio. Aí o cara que tava com o outro disse: Baixa essa arma que um índio desse vai matar a gente de que jeito? Deixa. O outro queria matar né? E quando meu vô chegou perto ele gritou de novo que não era índio não. Eu sou um branco! Daí ele chegou e os homens acolheram ele que ele tava quase morto de tanto correr. Meu vô tinha preparado fisco porque os índios corriam o mato como ninguém. Daí eles pegaram ele e levaram. E logo mais viram digamos que na beira da estrada de longe ficou vermelho de índio, um monte de índio atrás dele. Então ele se encontrou livre e encontrou a madrinha dele que ele tanto procurava, né? E depois ele ficou até traumatizado por que depois os índios andavam pelas vilas procurando por ele. Mas ele aprendeu essa graça de curar com índios. Com as plantas nativas ele curou muita gente, animais. Ele sabia fazer orações para acabar com o mal e sabia fazer remédio com a casca de árvore e cipó. Tudo que eu aprendi foi com meu vô. Eu fiquei com ele até sete anos e meu pai era ferroviário. Quando eu saí da casa dele eu já sabia rezar e dizer que o diabo não era o todo-poderoso. A noite mais linda era quando meu vô contava de noite com as estrelas aquelas histórias.

## ANEXO IV – A COBRA GRANDE OU SERPENTÁRIO (versão do Rio Solimões)

A seguir, a tradução da narrativa realizada por Barbosa Rodrigues que apresenta a figura do diabo.

### *A cobra grande ou serpentario*

#### *Bóia Açú (versão Rio Solimões)*

*Ai cué paá, cochi ima yepe cunhan muçu maá aiua*

Havia contam antigamente uma moça o demônio

*U mupuruan aé. Ariri paá i mimbirare bóia uaçu. Aé uana*

Emprenhou depois, dizem que ella pario a cobra grande. Então

*u iu munhan nhann bóia uaçu. Ne, paá puchiara i manha.*

Foi crescendo aquella cobra grande. Não , dizem, deixava sua mãe.

*Maaquete i manha u çu uçu irumo. Aintá u mundá puttare yepé*

Para onde a mãe ia com. Elles furtar queriam

*i manha, ne maan u iuúca cuao ichii. A riri cuité i manha*

sua mãe , não tirar podiam d'ella. Depois então a mãe

*U mundu u ipira cuman iba arecé. Arame cuité i manha*

Mandou trepara sorveira na. D'este modo então a mãe

*U iuau ichii. Aé uana paá, u achiu u uiré paá iariá achii*

Fugio d'ella. Logo, dizem chorou pedio, dizem a avó d'ella

*Ce ária re mehê iché ce manha.*

Minha avó tu das- me minha mãe.

*Iaria cuité u çuachara:*

Sua avó então respondeu:

*–Timaan cha cuáo mane u icó*

–Não eu sei onde está

*Ariri, paá ué he*

Depois disso, dizem, dissera:

*–Cha çu ana ee ária. Timan re mehê putare iché ce manha , Re céno curi cha chacema arame re çuaachara curi iché.*

–Vou me embora, minha avó. Não dar queres me minha mãe, ouvires eu gritar quando tu responderás me.

*Aé uana u uéueo inaca queté pintuna pucu ramé uana u çacema. Uaimi u quire icó timaan u cenó. Muçaire ççaca opé upan putare ramé i nheenga naimi u paca.*

Então voou o céo para, e alta noute quando já gritou. A velha dormindo estava não ouviu. Terceira vês na acabar quria quando a voz a velha acordou.

*Arecé cuité mira etá timaaan u iupiruca, cuá maaá etá teyu, bóia amu, muiirá etá upain máá etá u çuachara uaá ainta cuité u iupiruca. Aé uana aii cuao iuaca opê.*

Por isso então, a gente não descasca, aquelas cousas lagartos, cobras, outras, madeiras todas cousas responderam que então se descascam. Então hoje aparece céu no.

### **Tradução da lenda antecedente segundo João Barbosa Rodrigues**

Havia antigamente, contam, uma moça que o demônio emprenhara e que depois deu à luz ao dragão. Foi crescendo, então, aquelle dragão sem nunca deixar a mãe. Para onde a mãe ia elle ia. Queriam tira a da mãe e não o podiam.

Por isso, mandou que elle subisse a uma sorveira e então fugiu d'elle contam que chorou e pediu à avó.

–Minha avó, me dá minha mãe.

A avó respondeu:

–Eu não sei onde ella está.

Contam que depois dissera:

–Eu já vou, minha avó. Não queres me dar minha mãe, ouvie então quando eu gritar e me responde.

Voou logo para o céu.

Já quando ia alta noite elle gritou e a velha estando a dormir não ouviu. Quando pela terceira vez estava para extinguir-se a voz, a velha acordou.

É por isso que a gente não perde a pelle e só isso acontece com aquillo que respondeu, como lagartos, cobras e arvores.

Hoje elle aparece no céu.