

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**  
**FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**O RECADÔ DO CONTO**

**A MULTIPLICIDADE DE SENTIDOS EM HISTÓRIAS CONTADAS POR CRIANÇAS**

**Autora: Edlaine de Cassia Bergamin**

**Orientadora: Elisa Angotti Kossovitch**

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida por Edlaine de Cassia Bergamin e aprovada pela comissão julgadora.

Data: 23/02/2007

**COMISSÃO JULGADORA**

Elisa Angotti Kossovitch (orientadora)

Ana Lúcia Goulart de Faria (titular)

Maria Augusta Hermengarda Wurthmann Ribeiro (titular)

Milton José de Almeida (suplente)

Romualdo Dias (suplente)

Elisabeth Bauch Zimmermann (suplente)

**2007**

**Ficha catalográfica elaborada pela biblioteca  
da Faculdade de Educação/UNICAMP**

B452r	Bergamin, Edlaine de Cassia O recado do conto: a multiplicidade de sentidos em histórias contadas por crianças / Edlaine de Cassia Bergamin. – Campinas, SP: [s.n.], 2007.  Orientador: Elisa Angotti Kossovitch. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.  1. Infância. 2. Histórias 3. Imaginação 4. Contos populares. 5 Linguagem infantil. I. Kossovitch, Elisa Angotti. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.
	07-092-BFE

**Título em inglês :** Tale message : the multiplicity of sense in stories told by children

**Keywords :** Infancy; Stories ; Imagination ; Popular tale; Infancy language

**Área de concentração :** Educação, Sociedade, Política e Cultura

**Titulação :** Mestre em Educação

**Banca examinadora :** Profa. Dra. Elisa Angotti Kossovitch (orientadora)

Profa. Dra. Ana Lúcia Goulart de Faria

Profa. Dra. Maria Augusta Hermengarda Wurthmann Ribeiro

Prof. Dr. Romualdo Dias

Profa. Dra. Elisabeth Bauch Zimmermann

Prof. Dr. Milton José de Almeida

**Data de defesa :** 23/02/2007

**Programa de pós-graduação :** Educação

**e-mail :** zangarilha@hotmail.com

## **AGRADEÇO**

**Aos narradores, pela generosidade em compartilhar as suas vivências.**

**À Elisa, pela orientação ousada e inquietante.**

**Ao Adilson, pelas diversas maneiras em que esteve presente.**

**À Maria Augusta e Ana Lúcia, por apontarem novos caminhos.**

**Aos professores e colegas da pós-graduação, pelas inúmeras sugestões.**

**Aos meus pais e irmãos, pelo amor incondicional.**



## RESUMO

Ao contar histórias fantásticas, as crianças não estão apenas realizando um exercício de imaginação. Elas falam sobre suas alegrias e inquietações, contam segredos, relatam experiências dolorosas e tentam se comunicar com os adultos, de modo que a linguagem se transforma em uma ferramenta para a subversão da realidade. Tal processo criativo é marcado pela mistura antropofágica de elementos oriundos de suas vivências, dos contos populares, programas televisivos, narrativas religiosas, dentre outras fontes. Amparados em gravações, refletimos sobre as múltiplas mensagens contidas em narrativas elaboradas por crianças de idades variadas, que vivem na periferia de uma cidade do interior paulista. A divulgação das histórias cria a possibilidade de transformação da realidade desses e de tantos outros narradores que não são ouvidos.

**Palavras-chave:** infância, histórias, imaginação, contos populares, linguagem.

## ABSTRACT

While telling fantastic stories, the children are not only fulfilling an imagination exercise. They talk about their joy and concern, they tell secrets, relate painful experiences and try to communicate with the adults, so the language becomes a way to subversion the reality. This creative process is an anthropophagic mixture of elements from their lives, popular stories, TV programs, religious narrative, and other things. Supported by recordings, we reflected about the messages that are inside the stories told by children who live in a periphery area of a small town in São Paulo state. Publishing the stories we hope to contribute for the transformation of the reality from these and others narrators that are not listened.

**Keywords:** infancy, stories, imagination, popular tale, language.



## ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>1</b>
Pressupostos Teórico-Metodológicos	3
<b>CAPÍTULO 1 – OS NARRADORES</b>	<b>13</b>
Alex	13
Gabriela	15
Rafaela	16
A família de Igor, Suzana, Fabíola e Rose	17
Juventude, Infância e Narração	19
<b>CAPÍTULO 2 – CONTOS POPULARES</b>	<b>31</b>
Chapeuzinho Vermelho	32
Branca de Neve	43
João e Maria	51
Contos de Terror	67
<b>CAPÍTULO 3 – TELEVISÃO E RELIGIÃO</b>	<b>87</b>
Aventura, humor e terror	92
Conflitos entre o bem e o mal	101
<b>CAPÍTULO 4 – REPRESENTAÇÕES DO “EU” E DA FAMÍLIA</b>	<b>119</b>
A filha jovem	129
A filha pequena	136
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>145</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>149</b>



**Era uma vez**  
**Uma menina que procurava.**  
**Procurou tanto**  
**Que um dia encontrou**  
**Uma caixa maravilhosa**  
**- Pandora ao contrário -**  
**Com mil e um encantamentos**  
**Letras, palavras, sonhos.**  
**Abracadabra**  
**Abre-te Cézamo**  
**Abra-se a alma**  
**Abra-se o olho**  
**Abra-se o ouvido**  
**Abra-se o livro**  
**Abra-se!**  
**Que já vai começar!**  
**Era uma vez...**

**x**

## INTRODUÇÃO

*“Ao lado da literatura, do pensamento intelectual letrado, correm as águas paralelas, solitárias e poderosas da memória e da imaginação popular.”<sup>1</sup>*

As crianças encontram várias maneiras de expressar suas inquietações e solicitar nosso envolvimento em seu mundo. No entanto, às vezes nos comportamos como se fôssemos cegos e surdos diante desses apelos. Pesquisando as estratégias utilizadas pelas crianças para se comunicarem com os adultos, deparei-me com uma situação bastante ilustrativa: minha sobrinha de sete anos, uma garota curiosa, extrovertida e que gostava de freqüentar a escola, interessada tanto no conhecimento quanto nas amizades, muda drasticamente de comportamento, recusando-se a fazer as tarefas e a participar das aulas. Alega que a professora grita muito em sala de aula, principalmente com ela. Quando indagada pela mãe, a professora afirma que a menina é que apresenta um comportamento inadequado. Vendo-se obrigada a freqüentar as aulas, ela encontra, acredito que inconscientemente, uma interessante estratégia para compreender e denunciar a degradante situação que vivenciava: durante as brincadeiras, reproduz o ambiente da sala de aula, só que ela é a professora, enquanto primos e amigos são os alunos. Agressões verbais e até físicas são visíveis nesses jogos, ao contrário do que acontecia no ano anterior, quando freqüentava a Educação Infantil e representava, nas brincadeiras, uma professora calma, carinhosa e alegre. A mãe novamente procura a professora e é convidada a assistir a uma aula. Consta, consternada, que a filha imitava a professora com perfeição.

Pensamento e linguagem separam adultos e crianças. Complexos processos de abstração, análise, síntese, classificação, diferenciação e agrupamento compõem a racionalidade e a lógica do pensamento adulto. No processo de compreensão infantil, encontramos uma lógica e uma racionalidade específicas, não dissociadas da imaginação e da fantasia, de modo que se ampliam as possibilidades de entendimento da realidade. A aprendizagem da linguagem oral e escrita aumenta as possibilidades de compreensão entre crianças e adultos. No entanto, muitas mensagens ainda continuam escondidas nas entrelinhas, já que uma mesma palavra pode adquirir diferentes significados, de acordo com a vivência de cada pessoa. Aprender uma língua não é somente aprender as palavras, mas também os seus

significados culturais e o modo como uma determinada sociedade representa a realidade. (Vygotsky, 1989ab)<sup>2</sup>

Algumas situações ampliam a participação da imaginação no pensamento infantil: a busca de prazer; o interesse em compreender a realidade; o processo de elaboração das inquietações, tensões e medos; a dificuldade em expressar-se de maneira compreensível ao adulto etc. Há também as situações que as crianças sentem que não devem compartilhar com os adultos, por medo de represálias ou punições. Como “a lei do silêncio” é dolorosa demais, elas desenvolvem mecanismos surpreendentes para se expressarem, empregando a imaginação nesse processo de liberação de tensões.

Há alguns anos, tive a oportunidade de participar deste mundo imaginário criado pelas crianças, ainda que sem compreender o que estava acontecendo. Desenvolvia, junto com outros voluntários, atividades de educação não-formal em um Centro Comunitário instalado na periferia de uma cidade do interior paulista. O bairro ainda era muito recente, de modo que havia poucas casas. Como o loteamento era destinado a pessoas pobres (lotes pequenos, financiamento facilitado e estendido), a construtora não se preocupou em instalar a infra-estrutura prometida em contrato, além de cometer outras irregularidades, como a venda de lotes em lugares onde o lençol freático aflorava à superfície. Desamparados também pelo poder público, os moradores enfrentavam problemas como rachaduras e afundamentos em casas recém-construídas, esgotos a céu aberto, ausência de asfalto, de energia elétrica nas ruas, de coleta de lixo, de linhas de ônibus e de vagas para seus filhos nas escolas e creches mais próximas. Depois de vários anos reivindicando seus direitos, os moradores conseguiram que uma parte dos problemas fosse resolvida.

A “Comunidade”, como ficou conhecido o Centro Comunitário pelas pessoas do bairro, foi criada por iniciativa de padres e freiras para abrigar aulas de catecismo e o trabalho da Pastoral da Criança, mas também acolhia atividades educacionais, ecológicas, lúdicas e artísticas, palestras, jogos e brincadeiras, artesanato, teatro, capoeira e festas comemorativas. Foi nesse ambiente de aprendizagem e diversão que as crianças começaram a nos contar algumas histórias que misturavam contos populares e fábulas com elementos do cotidiano delas como pobreza, desemprego, alcoolismo, violência, dificuldades escolares, programas

---

<sup>1</sup> CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. São Paulo: Global, 2004, p.12.

<sup>2</sup> VIGOTSKY, Lev. S. *A formação social da mente*. São Paulo: Martins Fontes: 1989a.

televisivos e símbolos religiosos. As narrativas eram tão originais que sentimos necessidade de gravá-las e transcrevê-las para tentar compreender as mensagens que transmitiam.

Poucos meses depois, veio à tona o fato que talvez tenha desencadeado o desejo das crianças de contarem histórias: Alex<sup>3</sup>, um garoto que freqüentava o centro comunitário, havia sido violentado sexualmente por outros garotos maiores, seus vizinhos. Crianças de várias idades haviam assistido ao estupro ocorrido no canavial que circunda o bairro, mas preferiram silenciar, receando possíveis represálias por parte dos agressores. As narrativas fantásticas parecem-nos “vozes” desse silêncio forçado, uma maneira segura de expressar o que não podia ser dito literalmente, ou seja, um modo de extravasar o recalcado.

A transformação destas experiências em uma pesquisa científica partiu da necessidade (e da dificuldade) de encontrar as mensagens escondidas naquelas histórias. Compreender a linguagem das crianças e dos jovens é de fundamental importância para o educador, que perde sua principal ferramenta de trabalho quando não possui essa habilidade. Além disso, ao divulgarmos estas narrativas no meio acadêmico, desejamos tornar públicas as alegrias, inquietações e denúncias desses pequenos narradores, contribuindo para que esses e outros protagonistas infantis e juvenis sejam ouvidos por um número cada vez maior de pessoas.

### **Pressupostos teórico-metodológicos**

Em 1999, gravamos as narrativas em fitas K-7, sem qualquer metodologia definida de coleta de dados. O que nos movia era o estranhamento causado por tramas pouco convencionais. Depois de gravadas duas fitas, cerca de 40 histórias que totalizavam 120 minutos, percebemos que a fonte estava secando – as crianças já não demonstravam tanta vontade de narrá-las. Mas nossa curiosidade estava aguçada, pois sabíamos que nossos narradores haviam aberto uma porta para que compreendêssemos o que se passava em seus interiores. Quando da ocorrência desse episódio, fazia já um ano que desenvolvíamos atividades de educação não formal no Centro Comunitário. Conhecíamos um pouco da

---

VIGOTSKY, Lev. S. *Pensamento e linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1989b.

<sup>3</sup> Todos os nomes foram alterados com a finalidade de proteger as crianças e jovens que participam desta pesquisa. Por esse motivo também não citamos a cidade e o bairro onde ela foi realizada. Quase todos os nomes substitutos foram escolhidos pelos próprios narradores.

realidade de cada família, das características de cada criança, mas isso era bastante superficial se comparado ao material que então coletávamos.

A primeira preocupação com a sistematização dos dados coletados foi também anterior a qualquer interesse de utilizá-los numa pesquisa com caráter científico. Devido à má qualidade das gravações (realizadas muitas vezes em lugares barulhentos) e à despreocupação das crianças com a articulação e altura da voz (muitas vezes tínhamos a impressão de que falavam para si mesmas), percebemos que a transcrição das fitas era fundamental para a compreensão do conteúdo. Optamos por transcrevê-las na íntegra e mantendo a “autenticidade” do modo de falar de cada criança, pois acreditávamos que alterar a fala significaria alterar também o pensamento. Dezenas de horas foram necessárias para garantir a maior verossimilhança possível com a fala. Posteriormente, optamos por refazer a transcrição, desta vez atendendo às normas da Língua Portuguesa, já que se tratava da escrita da fala e não de sua reprodução. Atuando como escribas das narrativas orais, precisávamos usar a linguagem padrão, procurando, no entanto, evitar modificações nos sentidos das histórias.

Lendo inúmeras vezes as histórias, decidimos classificá-las em quatro grandes grupos:

- A) Reproduções e re-criações das versões dos contos populares.
- B) Histórias cujas estruturas narrativas são semelhantes às das fábulas, com fundo moral e personagens que pertencem ao mundo animal.
- C) Histórias marcadas pela complexidade e diversidade dos conteúdos e estruturas narrativas, misturando elementos do imaginário televisivo e religioso aos contos fantásticos.
- D) Narrações realistas dos fatos cotidianos, ou seja, relato de suas vivências, inquietações, angústias e alegrias sem a utilização de histórias fantásticas.

A partir da classificação acima, estabelecemos nossos primeiros critérios de análise das histórias:

- A) A situação de vida do autor;
- B) Os elementos simbólicos, presentes nas histórias, que reproduzem essa vivência;
- C) Semelhanças com as fábulas, contos de fadas, histórias bíblicas, lendas e mitos conhecidos, local ou universalmente;

- D) Os simbolismos presentes no imaginário popular, principalmente aqueles de cunho religioso;
- E) A utilização de linguagens e conteúdos (personagens, ambientes, programas, músicas etc.) característicos dos meios de comunicação de massa.

Começamos nossa reflexão pelos contos de fadas mais conhecidos (versões de *Chapeuzinho Vermelho*, *Branca de Neve* e *João e Maria*), devido à existência de ampla bibliografia sobre o tema. Dentre os autores lidos, escolhemos as interpretações psicanalíticas de Bruno Bettelheim<sup>4</sup>, Diana Lichtenstein Corso e Mário Corso<sup>5</sup> como norteadoras de nossa reflexão.

Quando nos deparamos com contos populares pouco analisados cientificamente, surgiram as primeiras dificuldades. Buscando referências para nossa reflexão, encontramos textos sociológicos e antropológicos que sugeriam outras perspectivas de interpretação. As primeiras inquietações surgiram a partir da leitura de um ensaio de Carlo Ginzburg<sup>6</sup>, intitulado *Freud, o homem dos lobos e os lobisomens*, no qual o autor afirma que Freud não foi capaz de curar um de seus pacientes por desconhecer algumas crenças da cultura popular russa. Esta afirmação nos direcionou a uma pesquisa mais aprofundada da cultura popular brasileira e de suas origens européia, africana e indígena, focando, especialmente, o universo da oralidade e dos contos folclóricos. Nesta busca, passamos por:

- a) contos populares franceses, alemães, portugueses e ingleses, pesquisados e selecionados por Charles Perrault, Irmãos Grimm, Consiglieri Pedroso, Joseph Jakobs, dentre outros;<sup>7</sup>
- b) coletâneas com contos, fábulas e outras formas de expressão do povo brasileiro, organizadas por escritores como Luís da Câmara Cascudo e Silvio Romero<sup>8</sup>;

---

<sup>4</sup> BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fada*. Trad.: Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

<sup>5</sup> CORSO, Diana L.; CORSO, Mário. *Fadas no Divã – Psicanálise das histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

<sup>6</sup> GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

<sup>7</sup> GRIMM, Irmãos. *Contos de Fadas*. Trad: Tatiana Belinsky. São Paulo: Ed. Paulinas, 1989.

GRIMM, Jacob & Wilhelm. *Contos de Fadas*. Belo Horizonte: Villa Rica Editora Reunidas, 1994.

JAKOBS, Joseph. *Contos de Fadas Ingleses*. São Paulo: Landy, 2002.

PEDROSO, Consiglieri. *Contos Populares Portugueses*. São Paulo: Landy, 2001.

PERRAULT, Charles. *Contos de Perrault*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1989.

<sup>8</sup> CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

- c) histórias literárias cujos autores, como é o caso de Mario de Andrade, Chico Buarque e João Guimarães Rosa<sup>9</sup>, beberam das fontes populares.
- d) filmes e mini-séries que representam a cultura popular brasileira como *A Marvada Carne*<sup>10</sup> e *Hoje é dia de Maria*.<sup>11</sup>

Ginzburg ainda nos influenciou com sua proposta de um método interpretativo centrado nos resíduos, nos dados marginais considerados reveladores. O paradigma ou modelo epistemológico indiciário assenta-se no detalhe, naquilo que aparentemente não tem importância, mas que, na realidade, é fundamental à explicação científica. Constrói-se uma hipótese a partir da leitura de sinais e indícios, imperceptíveis para a maioria das pessoas, utilizando-se, para tanto, de operações intelectuais de análise, comparação e classificação. Esse processo de interpretação de uma realidade opaca alia a decifração do passado à adivinhação do futuro, de modo que o rigor torna-se inatingível e indesejável. Ginzburg provavelmente se baseou no método de investigação criminal, que não despreza nenhum detalhe ou pormenor, por mais irrelevante que possa parecer, na busca dos indícios que levam ao crime e ao criminoso. Baseado em regras não formalizadas ou ditas, o método interpretativo indiciário é adequado para reflexões ligadas à experiência cotidiana ou a todas as situações marcadas pela unicidade e originalidade, características que se aplicam à pesquisa que então desenvolvemos. Cientes da inexistência de trabalhos acadêmicos semelhantes ao nosso, encontramos na leitura do artigo *Sinais: Raízes de um Paradigma Indiciário*<sup>12</sup> um caminho promissor para a interpretação das histórias contadas pelas crianças e jovens.

Nossa trajetória também foi modificada pelo livro *O grande massacre dos gatos*, de Robert Darnton, no qual encontramos críticas às interpretações psicanalíticas que Bruno Bettelheim fez dos contos de fadas. Darnton afirma que esse autor desconsiderou as dimensões históricas e culturais, descontextualizando as narrativas e esquecendo as modificações que

---

CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos Mitos Brasileiros*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. USP, 1983.

ROMERO, Silvio (Org.). *Contos populares do Brasil*. São Paulo: Landy, 2000, p. 151 – 155.

<sup>9</sup> ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1987.

BUARQUE, Chico. *Chapeuzinho Amarelo*. 6<sup>a</sup> ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

ROSA, João Guimarães. *Ave Palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, 5<sup>a</sup> ed.

<sup>10</sup> Filme brasileiro dirigido por André Klotzel em 1985.

<sup>11</sup> Mini-série baseada na obra de Carlos Alberto Soffredini, com roteiro de Luís Alberto de Abreu e Luiz Fernando Carvalho e direção deste último. Transmitida pela Rede Globo de Televisão em janeiro de 2005 (1<sup>a</sup> jornada) e de 2006 (2<sup>a</sup> jornada).

<sup>12</sup> In: GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

estas foram sofrendo. Afirma também que os contos são documentos históricos: surgiram há muito tempo e foram transformados pelas diferentes tradições culturais. Deste modo, não expressam o que há de imutável na natureza humana, mas justamente as mudanças que ocorreram nas mentalidades. Basta comparar as versões atuais, mais atenuadas, com as primitivas, nas quais abundavam situações de mutilações cruéis, canibalismo, incestos, sexualidade explícita, estupros etc.

Não discordamos de Darnton quando afirma que os contos fantásticos são documentos históricos, expressão das mudanças mentais dos seres humanos. As diferentes versões provam isso. No entanto, mostram também, como o próprio autor reconhece, que há elementos dessas narrativas que não mudam com o tempo e o espaço. Esta constância não permite a eliminação da hipótese de Bettelheim sobre a existência de mensagens que fazem sentido para pessoas de diferentes lugares e épocas. O enorme interesse despertado pelas suas interpretações, que atingiu diversos países e já dura décadas, reforça essa hipótese. Deste modo, mesmo cientes das críticas que Darnton faz ao psicanalista, optamos pela utilização de algumas de suas idéias.

Voltando a Darnton, ele também localiza historicamente a origem da maioria dos contos populares que conhecemos hoje: o Antigo Regime. Conhecendo as características mais marcantes desse período, conseguimos compreender alguns elementos recorrentes nestas narrativas, mas que soam estranhos ao nosso tempo, como o excesso de madrastas e órfãos; a evidência da sexualidade, incluindo estupros e incestos; e a violência exacerbada, como mutilações e canibalismo. O historiador nos alerta que traça apenas um esquema generalizante das condições sociais, econômicas e políticas da Europa no Antigo Regime, já que há muitas variações no espaço e no tempo. Aponta como marca desse período a fome, resultante das guerras, das epidemias, da precariedade das técnicas agrícolas e da má distribuição das terras. Apesar do trabalho ser exaustivo e envolver todas as pessoas da família – o trabalho infantil era visto com naturalidade – os instrumentos eram tão antiquados e a terra, para os servos, tão escassa, que não garantiam sequer a satisfação das necessidades básicas de uma família. A população crescia até o limite de sua capacidade produtiva, sendo devastada pela subnutrição e pelas epidemias. Sabendo que não poderiam criar muitos filhos, as mulheres casavam-se tarde, tendo em média cinco a seis filhos, dos quais apenas dois ou três chegavam à vida adulta. Carne era um alimento raro na mesa, presente apenas em dias de festa ou no abate de outono, nos anos em que não haveria alimentação suficiente para o gado no inverno.

A mortalidade infantil era enorme e a expectativa de vida reduzida em função da subnutrição, da ausência de prevenção e tratamento das doenças, da inexistência de infra-estrutura básica como água encanada e rede de esgoto. O pai ou a mãe quase sempre morria antes da chegada dos filhos à idade adulta, sendo significativo o número de órfãos e viúvos. Havia mais madrastas que padrastos, pois o segundo casamento era mais comum entre os homens. Muitas vezes, a relação entre irmãos de diferentes casamentos não era fácil, já que a chegada de um novo filho poderia significar o aumento da miséria para aquela geração e para a próxima, em função de um novo herdeiro.

Famílias inteiras dormiam em uma ou duas camas, cercadas de animais domésticos para se manterem aquecidas, o que implicava na morte de muitos bebês, na observação e, às vezes, participação das crianças nos atos sexuais dos pais. Na mentalidade da época não havia o conceito de criança, essa visão que temos hoje de um ser em formação que não pode ser submetido a esforços físicos exagerados e ao contacto com o ato sexual, dentre outras coisas. As crianças trabalhavam muito, presenciavam a sexualidade dos pais desde pequenas, ouviam as mesmas histórias que os adultos, mesmo que elas fossem carregadas de “violência e perversão”.

Uma das partes mais interessantes do texto de Darnton é a proposta de reflexão sobre os contos populares baseada em técnicas utilizadas pelos antropólogos para compreender as tradições orais. Em princípio, é fundamental relacionar o conto com a arte de contar histórias e com o contexto no qual isso ocorre. Em seguida, examina-se a maneira como o narrador adapta o tema herdado à sua audiência, de modo que a especificidade do tempo e do lugar apareça, por meio da universalidade do motivo. A interpretação é aprimorada quando é possível ouvir e ver o próprio narrador: as pausas, os olhares, os gestos, as diferentes entonações, os empregos de sons para mostrar as ações, ou seja, todos os elementos não verbais presentes nessa prática discursiva.

Darnton considera desaconselhável elaborar uma interpretação utilizando apenas uma versão do conto, assim como basear análises simbólicas em detalhes, que podem não aparecer em diferentes versões. Ele concorda com Vladimir Propp<sup>13</sup>, para quem as variações dos

---

<sup>13</sup> PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

detalhes permanecem subordinadas a estruturas comuns. Prova disso são as inúmeras versões de uma única história, que aparecem em tempos e lugares distintos. O processo de transmissão afeta as histórias de maneiras diferentes, em culturas diferentes. Algumas são menos sujeitas à contaminação, outras incorporam novos elementos com mais facilidade. Mas a estrutura básica quase sempre permanece inalterada.

Algumas propostas metodológicas de Darnton foram aplicadas ao longo da pesquisa. No primeiro capítulo escrevemos sobre a arte de tecer narrativas e sua importância na história da humanidade. Descrevemos os narradores e o ambiente em que vivem, estabelecendo paralelos com contadores de outros períodos históricos. No segundo capítulo, sobre contos populares, as narrativas das crianças são acompanhadas de outras versões. A partir da comparação, separamos os elementos estáveis dos variáveis. Nestes últimos, procuramos as especificidades do tempo e do espaço do narrador, assim como as adaptações feitas para agradar à audiência. Quando não encontramos outras versões, selecionamos os temas que são recorrentes em contos tradicionais ou na cultura popular brasileira, o que facilita a localização das novidades introduzidas pelos contadores. Além disso, as pausas, as diferentes entonações, os gestos e os sons utilizados pelas crianças aparecem, na medida do possível, nas transcrições. Deste modo, as pausas são grafadas com ... ou (...), as entonações, com diferentes formatações da fonte (variações de tamanho e tipo; uso de maiúscula, negrito, itálico etc), os sons são verbalizados e os gestos descritos. Com a utilização destes recursos, esperamos compartilhar com o leitor alguns elementos que enriqueceram a interpretação das narrativas infantis, cientes, no entanto, da precariedade desta representação.

Quando chegamos às histórias que agora estão situadas no terceiro capítulo, nas quais aparecem estruturas narrativas e conteúdos televisivos, percebemos a necessidade de mudar a metodologia e de ampliar o arcabouço teórico. Estábamos refletindo sobre narrativas completamente originais, ou seja, não havia versões semelhantes para comparações. Para compreendê-las, precisávamos ampliar nossos conhecimentos sobre linguagens, conteúdos e gêneros televisivos. Na pesquisa bibliográfica incluímos textos com visões negativas desta mídia<sup>14</sup> e materiais onde encontramos avaliações das habilidades desenvolvidas por esse e por

---

<sup>14</sup> ACOSTA-ORJUELA, Guillermo Maurício. *15 motivos para “ficar de olho” na televisão*. Campinas, SP: Alínea, 1999.

ERAUSQUIN, M. Alfonso; MATILLA, Luis; VÁSQUEZ, Miguel. *Os teledependentes*. Trad. Luiz Roberto S. S. Malta. São Paulo: Summus, 1983.

outros meios eletrônicos.<sup>15</sup> As leituras foram acompanhadas de análises da programação televisiva, especialmente dos programas de auditório, desenhos animados e filmes, gêneros que marcaram a estrutura e o conteúdo das histórias contadas pelas crianças.

No terceiro capítulo também foram incluídas as narrativas com personagens e temáticas religiosas, mas com estruturas semelhantes a de desenhos animados, o que exigiu a busca de novas referências para a interpretação. Passamos pela Bíblia Sagrada, por livros de literatura, como *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri<sup>16</sup> e por textos científicos que abordam temáticas religiosas, com especial atenção para aqueles que representam os protagonistas da narrativa cristã: o Demônio<sup>17</sup>, Jesus Cristo e a Virgem Maria.<sup>18</sup> Outras fontes de estudo foram os filmes de terror e os seriados televisivos. Nos filmes, procurávamos conflitos entre o bem e o mal e situações de exorcismo. Nas séries, representações do imaginário popular cristão, encontradas, por exemplo, na mini-série *O Auto da Compadecida*, escrita por Ariano Suassuna, dirigida por Guel Arraes e veiculada pela Rede Globo de Televisão.

Finalmente, no quarto capítulo, agrupamos as histórias de quatro irmãos, que falavam sobre si mesmos e sobre sua família. Inicialmente, buscamos bibliografias que representassem as complexas organizações da família contemporânea, afetada pelas dificuldades financeiras, pelos divórcios e reconstituições, pelas novas organizações matriarcais etc. Encontramos no livro de Cynthia Sarti um retrato bastante interessante das famílias pobres e na obra de

---

MARCONDES FILHO, Ciro. *Televisão: a vida pelo vídeo*. São Paulo: Moderna, 1988.

<sup>15</sup> CARLSSON, Ulla; VON FEILITZEN, Cecília. *A criança e a mídia: imagem, educação e participação*. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2002.

VON FEILITZEN, Cecília; BUCHT, Catharina. *Perspectivas sobre a criança e a mídia*. Trad. Patrícia de Queiroz Carvalho. Brasília: UNESCO, SEDH/Ministério da Justiça, 2002.

FISHER, Rosa M.B. O dispositivo pedagógico da mídia: modos de educar na (e pela) TV. In: *Educação e Pesquisa*. São Paulo, jan./jun 2002, v.8, n.1.

FISHER, Rosa M.B. *O mito na sala de jantar* – leitura interpretativa do discurso infanto-juvenil sobre televisão. Porto Alegre: Movimento, 1984.

GREENFIELD, Patrícia Marks. *O desenvolvimento do raciocínio na era da eletrônica: os efeitos da tv, computadores e videogames*. Trad. Cecília Bonamine. São Paulo: Summus, 1988.

<sup>16</sup> ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução Fábio M. Alberti. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

<sup>17</sup> CARRADORE, Hugo Pedro. *Etnografia e folclore do demônio*. São Paulo: Pannartz, 1984.

MAIOR, Mario S. *Território da danação: o diabo na cultura popular do nordeste*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1975.

NOGUEIRA, Carlos R. F. *O diabo no imaginário cristão*. Bauru (SP): EDUSC, 2000.

<sup>18</sup> BOYER, Marie-France. *Culto e imagem da Virgem*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

KRISTEVA, Julia. *No princípio era o amor – psicanálise e fé*. Trad. Leda Tenório da Motta. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

SAEZ, Oscar Calavia. *Deus e o Diabo em terras católicas (Espanha-Brasil)*. Taubaté: GEIC/ Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas de Práxis Contemporâneas, 1999.

Elisabeth Roudinesco, um panorama das mudanças que atingem esse agrupamento social.<sup>19</sup> Também foi fundamental a realização de algumas visitas à residência dos irmãos narradores, que ainda moram no mesmo local. A passagem do tempo (cerca de sete anos), acentuou algumas características da estrutura familiar representadas nas histórias das crianças, facilitando nossa interpretação. Como exemplo, podemos citar a divisão de trabalho e o grau de liberdade desfrutado por homens e mulheres. Na infância, as meninas maiores cuidavam das tarefas domésticas e dos irmãos mais novos, enquanto os meninos tinham liberdade para brincar e se afastar da casa. Atualmente, o filho mais velho contribui para o sustento da casa e se diverte à vontade aos finais de semana, enquanto as jovens continuam presas ao espaço da residência ou então casam cedo para fugir à tutela do pai. Essa percepção nos orientou para uma breve discussão sobre as questões de gênero, baseada nas idéias de Heleith Saffioti.<sup>20</sup> Ainda neste capítulo, abordamos os interesses e conflitos da filha que começa a vivenciar a juventude, aproveitando as discussões teóricas propostas por José Machado Pais.<sup>21</sup> Finalizamos o estudo da família com as histórias de uma criança de apenas seis anos, nossa narradora mais nova, mas que aborda assuntos polêmicos e complexos. Depois de descrever, assustada, o estupro de Alex, a pequena tece narrativas que envolvem perseguições, violência, medos reais e hipóteses infantis sobre a sexualidade e a procriação. Encontramos em algumas obras de Freud<sup>22</sup> teorias que contribuíram para a reflexão sobre essas histórias.

A mistura de linguagens feita pelos narradores que protagonizam esta pesquisa nos remete ao Movimento Antropofágico, lançado pelos artistas modernistas nos anos 20 e 30, que extrapola a literalidade do ato de devorar, praticado pelos índios – estes se alimentavam da

<sup>19</sup> Utilizamos os seguintes estudos sobre a família:

SARTI, Cynthia Andersen. *A família como espelho* – um estudo sobre a moral dos pobres – 2<sup>a</sup> ed. rev. – São Paulo: Cortez, 2003

ROUDINESCO, Elisabeth. *A família em desordem*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

WINNICOTT, D.W. *A família e o desenvolvimento individual*. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

<sup>20</sup> SAFFIOTI, Heleith I.B.; ALMEIDA, Suely S. *Violência de Gênero: poder e impotência*. Rio de Janeiro: Revinter, 1995.

<sup>21</sup> PAIS, José Machado. *Culturas Juvenis*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993.

<sup>22</sup> FREUD, Sigmund. (1907 ou 1908/1969) “Escritores criativos e devaneio.” In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*.(vol. IX – pp. 174-158) Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago.

FREUD, Sigmund (1914/1969) “Recordar, repetir e elaborar”. In *Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (vol. XII, pp. 191–203). Trad. José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro, Imago.

carne de seres humanos, principalmente guerreiros, com a intenção de adquirir o que eles tinham de melhor.

A antropofagia é a criação de uma nova linguagem que se define por:

- a) uma plasticidade para misturar à vontade toda espécie de repertório;
- b) jamais aderir absolutamente a qualquer sistema de referência;
- c) uma liberdade de improvisação de linguagem a partir de tais misturas.

O banquete antropofágico é feito de universos variados incorporados na íntegra ou somente em seus mais saborosos pedaços, misturados à vontade num mesmo caldeirão, sem qualquer pudor de hierarquia a priori ou adesão mistificadora. Mas não é qualquer coisa que entra no cardápio dessa ceia extravagante: a fórmula ética da antropofagia é usada para selecionar seus ingredientes deixando passar só as idéias alienígenas que, absorvidas pela química da alma, possam revigorá-la, trazendo-lhe linguagem para compor a cartografia singular de suas inquietações. (p.6)<sup>23</sup>

Em função desta mistura de linguagens e da inexistência de pesquisas semelhantes à nossa, optamos por um caminho difícil e arriscado: construímos a metodologia e o arcabouço teórico ao longo do desenvolvimento do trabalho, de acordo com as dificuldades que enfrentávamos. Transitamos pelos campos da educação, da história, da sociologia, da psicanálise, da linguagem e da literatura para atingirmos nosso objetivo principal: compreender as histórias contadas pelas crianças. A importância que atribuímos a esse objetivo permitiu que enfrentássemos o risco de elaborar uma pesquisa sem unidade interna. Aceitamos o risco, mas fizemos o possível para evitar que ele se concretizasse, procurando costurar as partes do texto por meio das reflexões sobre experiência e narração realizadas por Walter Benjamin.<sup>24</sup>

---

FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Trad. Ramiro da Fonseca. Lisboa: Livros do Brasil. 1920 (?)

<sup>23</sup> ROLNIK, Suely. *Subjetividade antropofágica*. Anotações para um seminário apresentado em 12/08/98.

<sup>24</sup> BENJAMIN, Walter. O Narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_ *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: \_\_\_\_\_ *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

## CAPÍTULO 1 – OS NARRADORES

*Correm em minhas veias  
Palavras  
Ao esvair da última gota  
Renascerrei  
E espalharei aos quatro ventos  
Minh' alma  
Ave palavra, que pelos sertões  
Voa  
Revoa e atraca num porto  
Poema  
Verso em branco  
Encanto  
Prosa em pranto  
Sedento de mais... uma gota  
Que seja  
Que tome a derradeira  
Que da boca aberta  
Cai  
Se a fecham, estancam  
E morro  
Silêncio...  
Meu último ai.*

*Adilson Ledubino*

Neste primeiro capítulo apresentaremos as crianças e jovens que criaram as histórias relatadas nesta pesquisa. Descreveremos brevemente algumas características pessoais e relacionais, a situação escolar e a organização familiar dos nossos narradores. Aprofundaremos estas descrições ao longo da pesquisa, conforme forem necessárias ao entendimento das histórias. Ainda neste capítulo, explicitaremos nossa compreensão de infância e juventude e refletiremos sobre a figura do narrador e a arte de narrar.

### Alex

Quando gravamos as histórias de Alex, ele estava com 11 anos, freqüentava a 3<sup>a</sup> ou 4<sup>a</sup> série do Ensino Fundamental e ainda não dominava os processos de leitura e escrita da língua portuguesa, o que implicava em desconforto e problemas de auto-estima para ele e grande aflição para a mãe, que solicitava atividades de reforço escolar no Centro Comunitário. Filho único, era o centro da atenção de uma mãe dominadora e possessiva, que sofria crises cíclicas de depressão, expressas, principalmente, por meio de doenças psicossomáticas e do alcoolismo.

O pai era o responsável pelo sustento da família e também, nos momentos em que a esposa sofria as crises de depressão, pelos serviços domésticos e pelos cuidados com o filho. Às vezes também se excedia nas bebidas alcoólicas, o que levava Alex a ser tachado como “filho de bêbados” pelas outras crianças do bairro. Aliás, esses fatos incomodavam bastante o garoto, o que podia ser detectado pelo aparecimento recorrente de bebidas alcoólicas nas histórias por ele narradas.

*Ele escutou um cara lá fora, cantando assim:  
♪ Uma garrafa de rum, rum, rum... ♪*

*História do Navio Fantasma.*

*Um dia ele saiu da casa, só olhou para os cantos, saiu, foi no bar que ficava perto da casa assombrada. E o homem falou assim:  
- Dá uma bebi... Dá uma cerveja.*

*História da Casa Assombrada*

Em contato com grupos maiores, Alex mostrava-se retraído, tímido, pouco adaptado. Entre os amigos mais íntimos era falante, brincalhão e imaginativo. Relacionava-se melhor com crianças mais novas, principalmente com aquelas que gostavam de brincadeiras fantasiosas. Sofria zombarias dos garotos de sua idade ou pouco mais velhos que preferiam jogos que privilegiavam a ação e a agressividade.

Envergonhado e amedrontado, Alex omitiu a violência sexual, de modo que essa só chegou ao conhecimento dos adultos quando ele se envolveu numa briga com um dos garotos responsáveis pelo estupro, depois de ser agredido verbalmente. Espantada com essa atitude (Alex não se envolvia em brigas) e sem compreender o motivo, a mãe interrogou várias crianças, até que uma garota resolveu desabafar e lhe contar tudo. Ela e o marido fizeram a denúncia ao Conselho Tutelar da Infância e da Adolescência, o que resultou apenas em mais preocupações para a família, que passou a ser ameaçada e teve sua casa invadida como forma de represália. Não demorou muito para que o fato caísse no “esquecimento”.

Após a agressão, Alex preferiu se trancar em casa por um tempo. Passava as horas assistindo à televisão, fazendo os serviços domésticos quando a mãe se encontrava doente ou realizando atividades artesanais quando essa melhorava. Quando saía de casa, era quase sempre ao lado da progenitora.

Aos 17 anos, ele pensava em entrar para o seminário, pois acreditava que recebera alguns sinais de Deus. Alex havia sido educado, desde pequeno, segundo os princípios do cristianismo. Ainda tinha muito interesse por contos fantásticos, especialmente por aqueles que envolviam fantasmas. Contou-me que estava escrevendo histórias e dirigindo um espetáculo de teatro que misturava terror, aventura e comédia. Dentre os personagens, representados pelas crianças do bairro, havia fantasmas, super-heróis e monstros. Lembrei-me imediatamente das histórias de fantasmas que contou: os enredos eram semelhantes ao do teatro. Percebi que Alex ainda estava elaborando o acontecimento trágico da infância. Mannoni<sup>25</sup> afirma que é no processo de repetição que a criança e o artista dominam o evento perturbador, usando como estratégia a reelaboração psíquica e a criação de uma nova realidade. Aos 18 anos, ele desistiu da idéia de ser padre e começou a ajudar o pai, que é pedreiro, mas ainda conserva o interesse pelas histórias fantásticas.

### **Gabriela**

Aos 12 anos, Gabriela já era acostumada a realizar os serviços domésticos e a cuidar dos três irmãos mais novos enquanto a mãe trabalhava fora de casa. Desobedecendo a ordem dos pais, o irmão mais velho dividia com ela estas responsabilidades. Ao contrário da maioria das crianças e jovens do bairro, Gabriela lia e escrevia com facilidade e estava adiantada na escola. Nas atividades que desenvolvíamos no Centro Comunitário, ela destacava-se pela facilidade de aprendizagem, pela capacidade de liderança e pela responsabilidade, de modo que exercia, informalmente, o papel de monitora. Ao terminar o Ensino Médio, tinha intenção de cursar uma faculdade, se conseguisse um emprego cuja remuneração fosse suficiente para cobrir os gastos. Diante da dificuldade de ingressar no mercado de trabalho e das pressões sociais para oficializar um relacionamento amoroso duradouro, Gabriela aceitou ficar noiva e se casar na Igreja, mas só depois que o namorado conseguiu construir uma pequena casa no mesmo terreno em que vivem os pais dela.

Transcrevemos abaixo um discurso de Gabriela quando tinha 12 anos:

---

<sup>25</sup> MANNONI, Maud. *Amor, ódio, separação: o reencontro com a linguagem esquecida da infância*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1995.

Eu sou a Gabriela. Ai que vergonha!... Hoje eu vou começar a contar a história que acontece no meu bairro. Aqui acontece um monte de coisas, por exemplo: festa, conversa... Eu queria que arrumassem nosso bairro pra ele ficar mais alegre; queria que tivesse rede elétrica, asfalto, luz, parque de diversão, guarda e ônibus pra gente, porque a escola é muito longe e as crianças têm que andar muito longe na cidade. Eu queria que as crianças tivessem mais respeito umas com as outras, não falassem muito palavrão, porque as crianças fazem muitas coisas erradas. Queria que elas procurassem fazer as coisas mais certas. Então, hoje eu só vou contar isso daqui. Qualquer dia euuento mais algumas coisas sobre o bairro, se ele melhorar. E queria que não tivesse muita briga, tá?

Neste discurso percebemos que, apesar da pouca idade, ela já demonstrava preocupação com a infra-estrutura precária do bairro e com a segurança e bem estar das crianças. Ao constatar, com tristeza, os problemas do ambiente em que vive, Gabriela mostra que as responsabilidades que os pais lhe atribuíram orientaram-na para um rápido amadurecimento. Ela já não se vê mais como criança.

### **Rafaela**

Rafaela é filha de migrantes oriundos do Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais, e herdou dos pais vastos conhecimentos e crenças da cultura popular brasileira, perceptíveis nas histórias que narrou. É muito querida pelo pai, um senhor alegre e comunicativo, trabalhador rural assalariado desde que a seca e a pobreza impediram-no de continuar vivendo em seu sítio. Rafaela também tem um relacionamento muito positivo com a mãe, uma mulher aparentemente austera e infeliz. Sua família se desfez (como a de João e Maria) pouco tempo depois que ela me contou esta história. Ela e a irmã mais velha escolheram morar com a mãe, enquanto seus irmãos oscilavam entre a residência dos progenitores, até o momento em que o pai constituiu nova família. Desde então, o mais novo se fixou na casa materna e o mais velho foi morar com outras pessoas.

Aos 14 anos, Rafaela cursava a 5<sup>a</sup> série e demonstrava muita dificuldade na leitura e escrita da língua portuguesa. Gostava de recontar as narrativas fantásticas que havia aprendido com a mãe e a avó. Afirmava, orgulhosa, que transmitia as histórias para que elas não fossem esquecidas. No ambiente do Centro Comunitário ela preferia se relacionar com as crianças e jovens que eram seus vizinhos, com os quais convivia por mais tempo e tinha maior afinidade. Compartilhava com Alex, que morava ao lado de sua casa, brincadeiras e narrativas fantásticas. Muito suscetível às zombarias e brincadeiras de mau gosto, Rafaela preferia trancar-se em casa em alguns períodos.

Durante a juventude trabalhou na colheita do café, até perder o movimento da mão direita. Este fato, aliado à mudança de sua família para outro bairro (o que a distanciou de seu pequeno grupo de amigos), acentuou sua tendência ao isolamento. Desde então, sai de casa apenas para consultar médicos e fazer fisioterapia. No ambiente doméstico, continua alimentando sua imaginação com as histórias maternas e os programas televisivos.

### **A família de Igor, Suzana, Fabíola e Rose**

No período em que coletei as histórias infantis havia, dentre as crianças que freqüentavam o Centro Comunitário, quatro irmãos que elaboraram narrativas ricas em representações de si mesmos e de sua família, o que percebi quando tive a oportunidade de conhecê-los melhor. A família em questão era constituída por pai, mãe e seis filhos, com idades entre um e 13 anos. Posteriormente nasceram outras duas crianças, somando quatro meninos e quatro meninas. Organizada de forma tradicional, o pai era o responsável pelo sustento da casa e a mãe pelos cuidados com as crianças e os serviços domésticos. Entre uma gravidez e outra, a progenitora trabalhava como faxineira, cortadora de cana-de-açúcar e colhedora de laranjas, deixando as funções domésticas aos cuidados das filhas mais velhas. Empregado em uma construtora, o marido ausentava-se por semanas, enviando, irregularmente, o dinheiro para as despesas da casa. Alegava que a empresa não realizava o pagamento nos dias previstos e deixava a cargo da esposa a elaboração de estratégias que garantissem a alimentação dos filhos, o que implicava em situações desagradáveis, como pedir mais crédito no mercadinho do bairro ou solicitar a ajuda de pessoas conhecidas.

Igor, o primogênito, aos 13 anos já era incumbido de muitas responsabilidades, como ajudar a cuidar dos irmãos mais novos ou trabalhar como servente para o pai, que era pedreiro. Apesar de jovem, freqüentemente nos auxiliava como monitor no Centro Comunitário e demonstrava muito interesse em exercer um trabalho remunerado: vendia sorvetes na rua, juntava produtos recicláveis e ajudava a mãe na roça. Solicitou uma carteira de trabalho assim que completou 14 anos, mesmo sabendo que ainda não poderia utilizá-la. Preocupado com os problemas financeiros de sua família, não achava certo gastar muito tempo com diversões. Tratava as pessoas com respeito e carinho, recebendo delas tratamento semelhante. Aos 16 anos conseguiu seu primeiro trabalho registrado. Desde então, vem contribuindo

significativamente para a renda familiar. Não conseguiu, no entanto, conciliar escola e trabalho, abandonando a primeira desde então. Sua escolarização sempre foi irregular, em função dos deslocamentos espaciais da família e dos períodos em que trabalhava.

Suzana contava 12 anos quando narrou suas histórias. Como filha mais velha, deveria cuidar dos serviços domésticos e dos irmãos mais novos para que a mãe pudesse trabalhar de forma remunerada. Ela, no entanto, recusava essas incumbências, mesmo sabendo que apanharia e seria castigada. Enquanto os pais trabalhavam, ela aproveitava para passear com as amigas e namorar. Percebia a escola como um espaço de convivência e lazer, um dos poucos que tinha permissão para freqüentar. Mantinha uma relação conflituosa com os genitores, acentuada conforme aumentava a sua necessidade de autonomia. Saiu de casa muito cedo, primeiro para morar com um namorado, depois com amigas. Vive uma sexualidade descomprometida, marcada por gravidezes e abortos (não se sabe se espontâneos ou provocados). Como não consegue um trabalho remunerado fixo, é obrigada a passar temporadas na casa paterna.

Fabíola assumiu as responsabilidades de Suzana na organização familiar. Aos oito anos já cuidava de quase todas as tarefas domésticas e dos irmãos pouco mais novos, apesar de se sentir injustiçada e sobrecarregada. Aliás, este sentimento de injustiça se estendia para a escola: ela afirmava com freqüência que era preterida pela professora por ser negra e pobre, o que dificultava sua aprendizagem. Fabíola se incomodava (e muito!) com o fato de não dominar a leitura e a escrita da língua portuguesa. Quando realizávamos atividades de alfabetização no Centro Comunitário, ela sempre se mostrava muito interessada e esforçada. Suas improvisações teatrais, brincadeiras e histórias eram marcadas pelo realismo. Atualmente, Fabíola é a única das filhas mais velhas que continua vivendo com os pais. As dificuldades de entrada no mercado de trabalho e a ausência de intenção de se casar em breve levam-na a aceitar as proibições que lhe são impostas e a realizar todas as tarefas domésticas.

Rose tinha quase sete anos quando nos contou suas histórias, mas ainda não freqüentava a escola, por falta de vagas. Apesar de pouco mais nova que Fabíola, ela mostrava-se muito mais infantil. Até os seis anos era tratada como a caçula da casa, apesar de ter um irmão pouco mais novo, Paulo. Quando Maria nasceu, Rose ficou muito enciumada, expressando este sentimento por meio da exigência de mais atenção e carinho por parte dos adultos. Caso sua exigência não fosse atendida, ficava brava e não conversava com ninguém. Em compensação,

quando estava feliz, mostrava-se carinhosa e meiga. Quando cresceu, Rose, assim como Suzana, começou a entrar em conflito com os pais, pois se recusava a cumprir as atribuições domésticas e reclamava da pouca liberdade de que desfrutava. Casou-se e ficou grávida aos 14 anos, mudando-se com o marido para o Nordeste.

## **Juventude, Infância e Narração**

Dentre os narradores acima descritos, alguns podem ser considerados crianças, outros caracterizados como jovens e ainda há aqueles que estão transitando entre essas fases da vida. Como usaremos os termos “criança” e “jovem” para nos referirmos aos contadores de histórias, explicitaremos nossa compreensão destas denominações e os motivos da atribuição de um ou outro termo para cada narrador.

Extraímos as próximas concepções de juventude do livro *Culturas Juvenis*, de José Machado Pais<sup>26</sup>. Segundo este autor, há basicamente duas maneiras de definir os jovens:

- a) Por idade, por “fase da vida”, buscando aspectos mais uniformes e homogêneos que caracterizam essa categoria social.
- b) Como um conjunto social diversificado, ou seja, partindo-se do pressuposto de que há diferentes culturas juvenis em função de pertencimentos de classe, situação econômica, parcelas de poder, interesses, oportunidades educacionais etc.

Em outras palavras: a juventude pode ser caracterizada como um conjunto homogêneo, se a compararmos com outras gerações, ou como um conjunto heterogêneo, se diferenciarmos os grupos jovens entre si. Pode ser compreendida também como um período marcado pela necessidade de resolução de “problemas” ocupacionais (trabalho fixo e remunerado), conjugais (casamento e filhos) e habitacionais (condições financeiras e emocionais para sair da casa dos pais). O não enfrentamento desses “problemas” leva os jovens a serem apelidados de irresponsáveis ou desinteressados. Construir essas responsabilidades leva ao estatuto de adulto, transição que pode ocorrer das mais variadas formas.

A segmentação da vida em sucessivas fases (infância, juventude, idade adulta e velhice) é um complexo processo de construção social, sujeito a modificações ao longo do tempo. Algumas fases só são reconhecidas em determinados períodos históricos, geralmente naqueles

em que se caracterizam como um problema social. Deste modo, o conceito de juventude só passou a ter sentido a partir do momento em que se começou a verificar o prolongamento desta fase intermediária entre a infância e a idade adulta. Motivos diversos explicam essa expansão, dentre eles a dificuldade de entrar no mercado de trabalho, levando o jovem a habitar com os pais por mais tempo, o que pode converter-se em uma fonte aguda de conflitos e problemas, já que diferentes gerações cultivam universos culturais distintos. Os embates, no entanto, não representam uma regra, dada a variedade das culturas juvenis. Enquanto alguns grupos interiorizam e compartilham com os mais velhos uma parte significativa dos valores sociais, outros se afirmam na resistência contra as antigas gerações.

A autonomia e a força desfrutadas pelos jovens contemporâneos é inédita na história da humanidade. Apesar de já existirem grupos juvenis em outras sociedades e tempos históricos, esses nunca tiveram tanta capacidade de intervenção, decisão e influência em numerosos domínios. De “grupo social subordinado” e “fonte de problemas”, os jovens se transformaram em difusores de gostos, idéias e modos de conduta para outros grupos de idade.

Uma característica relevante da juventude atual é o cotidiano fortemente associado a práticas de sociabilidade e lazer que se desenvolvem em redes. Os grupos criam imagens de si mesmos e dos outros que orientam as relações mais pacíficas ou conflituosas que se estabelecem entre eles. Cada agrupamento se constitui pela semelhança interna de gostos musicais e literários, pelos lugares freqüentados, vestuário, modo de falar, agir etc. Como há muitas possibilidades de socialização para os jovens, uma das funções do grupo de amigos é protegê-los dos assaltos socializantes, mais do que desafiar os valores das gerações mais velhas.

“Não fazer nada” ou “matar o tempo” é uma das principais “atividades” das culturas juvenis, cultivada especialmente entre os jovens que podem entrar mais tarde no mercado de trabalho. Entre conversas, brincadeiras e paqueras se produzem as solidariedades e identidades grupais. Para muitos jovens, a melhor forma de passar o tempo é deixá-lo passar, tranquilamente. Aos espaços e tempos de lazer, marcados por uma relativa autonomia, se contrapõem os domínios da família, da escola e do trabalho, onde predomina a autoridade adulta.

---

<sup>26</sup> PAIS, José Machado. *Culturas Juvenis*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993.

Antigamente, havia alguns símbolos que marcavam a passagem para a vida adulta: a entrada no mercado de trabalho, o matrimônio, o serviço militar, a saída da casa dos pais. Atualmente, o conceito de juventude desloca-se da idade para associar-se a um conjunto cada vez mais diversificado de modos de vida. Entre as famílias mais pobres, ainda há uma pressão para que os jovens transitem rapidamente para a vida adulta: que encontrem trabalho, se casem, tenham sua própria casa. No entanto, a expectativa dos filhos nem sempre coincide com a dos pais, de modo que a escola pode ser uma estratégia eficiente para evitar essa rápida passagem. Já nas classes mais abastadas, o período da juventude tende a prolongar-se indefinidamente em função da ampliação do tempo de escolaridade, das relações de dependência econômica que os filhos mantêm com os pais, dos casamentos tardios, das diversas formas de união que antecedem o casamento, da protelação do ato de procriação etc. Em resumo: não há uma forma de transição para a vida adulta, mas várias, como várias serão as formas de ser jovem ou adulto.

A partir destas concepções de juventude, quais os narradores que podem ser assim denominados?

No período em que as histórias foram criadas, Igor era o único narrador que já demonstrava preocupação com um trabalho remunerado e fixo. Mas não podemos esquecer as especificações de gênero: Gabriela e Fabíola já realizavam todos os serviços domésticos e cuidavam dos irmãos mais novos para os pais trabalharem, atribuições demasiadamente pesadas para crianças. Apesar das responsabilidades que havia assumido, Fabíola, que tinha apenas oito anos, ainda conservava características mais infantis, como o desejo por uma festa de aniversário e o gosto pelos poucos jogos e brincadeiras a que tinha direito. Ao contrário da irmã, Suzana não se preocupava com o trabalho, mas demonstrava muito interesse em experiências amorosas e desejo de sair da casa dos pais. Além disso, envolvia-se constantemente em conflito com os pais, justamente por acreditar que tinha direito à sociabilidade e ao lazer. Resistente, ela preferia apanhar a deixar de namorar e passear. Dentre os narradores, era quem mais cultivava o “não fazer nada” e o “matar o tempo” com os amigos, características típicas da juventude.

Os demais narradores, no período em que nos contaram as histórias, ainda não precisavam assumir responsabilidades domésticas ou de sustento da família (apesar de ajudarem os pais, esporadicamente, a realizarem determinados trabalhos), não demonstravam

interesse em paqueras ou namoros, dispunham de tempo livre para brincar, envolviam-se em brincadeiras e jogos declaradamente fantasiosos (sem sentir vergonha deste “comportamento infantil”) e ainda eram muito dependentes dos cuidados familiares. Portanto, enquanto Igor, Suzana, Fabíola e Gabriela já apresentavam algumas características juvenis, Alex, Rafaela e Rose ainda se percebiam como crianças. Esta divisão não é rígida nem diz respeito à idade dos narradores. A situação de Fabíola é a mais explícita: aos oito anos de vida, apenas um a mais do que Rose, já teve que assumir responsabilidades adultas, sem, no entanto, abdicar das brincadeiras infantis. Assim como Fabíola, outras crianças pobres vivenciam essa experiência de ter a infância abreviada pelo trabalho, enquanto as crianças de classe média e alta têm essa fase e a juventude prolongadas.

A infância<sup>27</sup> deve ser compreendida como uma construção social, um conceito que começa a ser engendrado no final da Idade Média, mas que se consolida apenas a partir do final do século XVIII e início do XIX com o advento da sociedade burguesa. Desde então podemos falar da infância como categoria social, dotada de necessidades próprias, digna de atenção e destinatária das intervenções educativas. Hoje sabemos que a sensibilidade em relação à criança não é inerente ao ser humano, variando de acordo com as organizações sociais, culturais, políticas e econômicas. Isso significa que, num mesmo período histórico, pode-se conviver com diferentes percepções da infância. Esta situação pode ser observada em nosso país: apesar dos direitos da criança serem reconhecidos, inclusive na Constituição Federal, ainda há muitas que vivem nas ruas, passam fome, não freqüentam a escola e sofrem as mais diversas formas de violência.

Sendo a infância uma produção histórica recente, não podemos pensá-la independentemente da sociedade capitalista. A integração da criança neste novo sistema político, social e econômico passou pela criação de instituições como creches e escolas para cuidar, proteger, controlar, disciplinar e educar o indivíduo, dentro dos novos valores dominantes, desde seus primeiros anos de vida. Esta institucionalização da infância atendia a

---

<sup>27</sup> Utilizamos as seguintes obras para escrever sobre a infância:

ABRAMOWICZ, Anete. O direito das crianças à educação infantil. *Pro-Posições* v.14, nº 3 (42), Dossiê Educação Infantil e Gênero, Faculdade de Educação – UNICAMP, setembro-dezembro de 2003, p. 13-24.  
ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Trad. Dora Flaksman. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1981.  
FARIA, Ana Lúcia Goulart de Faria. *Educação Pré-Escolar e Cultura – para uma pedagogia da educação infantil*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, São Paulo: Cortez, 1999.

várias demandas do capitalismo, dentre elas a incorporação da mão-de-obra feminina ao mercado de trabalho, o emprego de várias pessoas da família na fábrica, a necessidade de controle do tempo livre e a incorporação das gerações futuras a este sistema. Assim, desde pequena, a criança já é preparada para essa nova maneira de viver, marcada pela valorização excepcional do tempo do trabalho. Essa preocupação com o cuidado e o controle da infância varia de acordo com a classe social. Enquanto as crianças burguesas passam a ter escola, professores, brinquedos e livros, a criança proletária continua a viver como os adultos, trabalhando para aprender a ser um futuro operário.

Nas pesquisas sobre a infância, marcadas pelas mais variadas interpretações ideológicas dos adultos, encontramos transformações nos conceitos de criança. Ela deixou de ser percebida como imatura biologicamente, incapaz, incompleta, ingênua, frágil, egoísta para ser vista como cidadã, produtora de cultura e de história, indivíduo social, sujeito curioso, criativo, capaz de estabelecer múltiplas relações e de levantar hipóteses variadas.

Desde pequenas, as crianças desenvolvem complexas formas de organização do pensamento que se manifestam em realizações (verbais ou não verbais) impressionantes e belas, tão sofisticadas quanto as formas escritas. Elas têm o que dizer, do jeito delas, nas suas diferenças. Sua fala é tão legítima quanto à de qualquer outra pessoa. As crianças exercitam suas potências: experimentam, inventam, criam, ampliam, trazem novas forças, novas vozes, silêncios e desejos. Nós podemos ajudá-las no desenvolvimento de suas potências, ou não.

Diante desta mudança de concepção, cada pesquisador da infância adquire maior responsabilidade pela sua escrita, já que a criança ainda não escreve cientificamente sobre si mesma, nem discute a percepção que o adulto tem dela. Uma outra pedagogia, portanto, se impõe: uma pedagogia da escuta, das relações, das diferenças. Uma pedagogia que busque suas bases na arte, garantindo assim a construção de todas as dimensões humanas e a ausência de modelos rígidos preparatórios para as fases seguintes. Uma pedagogia que valorize o discurso infantil por meio da escrita “com a criança” e não “sobre a criança”. Uma pedagogia que aspire afastá-las do trabalho, da guerra e da miséria, permitindo que efetuem o devir-criança, isto é, o jeito que elas têm de viver inventando o mundo.

---

FARIA, Ana Lúcia Goulart de. Pequena Infância, educação e gênero: subsídios para um estado da arte. *Caderno Pagu* (26), Núcleo de Estudos de Gênero – UNICAMP, janeiro-junho de 2006, p. 279-287.

É esta a pedagogia a que aspiramos quando desenvolvemos uma pesquisa que se baseia nos discursos de crianças e jovens. Ao transformarmos suas falas em textos escritos, procuramos perenizar suas mensagens. Ao divulgarmos estes discursos no meio científico, desejamos que outras pessoas conheçam suas alegrias, medos, necessidades e inquietações. Apesar de também falarmos “sobre as crianças”, procuramos potencializar os espaços em que elas ganham voz e autonomia discursiva. Atores e protagonistas desde que nasceram, nossos narradores só precisam de um público para suas histórias, ao mesmo tempo tão fantásticas e tão reais.

A imaginação, a fantasia e o brinquedo, além do prazer que proporcionam, permitem que a criança interaja com a realidade. Isso porque ela não se limita a recordar e a reviver experiências passadas enquanto brinca, mas as elabora criativamente, combinando-as entre si e criando novas possibilidades de interpretação e representação do real, de acordo com seus desejos e necessidades. Ao inventar histórias, a criança utiliza elementos extraídos de suas experiências, mas a combinação deles constitui algo novo. Essa faculdade de compor e combinar o antigo com o novo, tão facilmente observada nas brincadeiras infantis, é a base da atividade criadora do homem. Deste modo, a utilização da linguagem no brinquedo significa sempre a necessidade de libertação e criação. Como é no real que a criança procura a base para a sua imaginação, suas histórias, mesmo que fantásticas, não deixam de ser expressão de uma realidade possível. Portanto, a imaginação da criança trabalha subvertendo a ordem estabelecida, sempre pronta para mostrar outras possibilidades de apreensão da vida. Nessa subversão, as crianças não falam somente do seu mundo; falam também do mundo adulto e da sociedade contemporânea.

O ato de contar histórias<sup>28</sup> tem um valor catártico: faz as crianças se sentirem importantes, libera suas angústias, mexe com seus sentimentos, permite que tenham novas idéias e vontade de crescer. As exigências que o indivíduo tem de enfrentar na infância (aprender a falar, se vestir, comer...) são vivenciadas de modo mais tranqüilo quando ele pode se identificar com personagens de histórias fictícias, ou incorporá-los, experimentando e tendo

---

<sup>28</sup> Utilizamos as seguintes obras para escrever sobre narrativas e narradores:

BENJAMIN, Walter. O Narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_ *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: \_\_\_\_\_ *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

prazer com essas novas experiências. Conhecimento e imaginação se encontram nas narrativas, que, por serem compostas por imagens, atingem tanto o consciente quanto o inconsciente do ser humano, de maneira rápida e direta. As histórias que nos sensibilizam geralmente trazem ensinamentos, sentidos morais e sensações positivas que geram empatia e satisfação. Contar e ouvir histórias é um modo de elaborar aquilo que acontece conosco, de atribuir significados às novas experiências e de estruturar as nossas vivências.

Num passado remoto, quando ainda não existiam as palavras, as narrativas já eram tecidas por meio de olhares, mímicas, gestos e sons. Por meio deles se contavam os medos, as angústias, as surpresas, os desejos, a coragem, as conquistas. O ser humano tem necessidade de transformar em histórias as suas experiências, de modo que elas ganham significados e são conservadas na memória do indivíduo e do grupo. Além disso, o momento da narração constitui um lugar de encontro, um espaço de conexão entre quem conta e quem ouve. Cria-se uma situação em que o importante é a vontade de uma comunicação autêntica, capaz de suscitar um sentimento comum, uma sensação de que as vivências de diferentes sujeitos apresentam pontos em comum. Quando se atinge tal grau de união, todas as barreiras são derrubadas e importa apenas o sentimento de pertencer, de estar junto com outras pessoas. Este sentido de comunidade nos marca a tal ponto que, muitas vezes, passados os anos, lembramos do momento em que ouvimos uma história, mesmo tendo nos esquecido dela.

Apesar de todos os pontos positivos citados acima, o ato de narrar tem cada vez menos espaço em nossa sociedade. Benjamin chega a afirmar que ele se encontra em vias de extinção, como se estivéssemos privados de uma faculdade que parecia segura e inalienável ao ser humano: a capacidade de intercambiar experiências. Ele aponta, como causa deste fenômeno, a redução drástica das experiências que, antigamente, eram transmitidas dos velhos para os jovens, de forma concisa em provérbios, ou de maneira prolixas em histórias. Para provar sua afirmação, questiona o leitor sobre quantos bons narradores ele conhece, quais os ensinamentos que recebeu de algum moribundo, qual o conhecimento que extraiu de um provérbio e se conhece pessoas dispostas a transmitirem experiências para a juventude.

Para Benjamin, o processo de desvalorização da experiência começa na 1<sup>a</sup> Guerra Mundial, quando o ser humano fica perplexo e mudo diante das atrocidades, da fome, da perda

da ética e do sentimento de humanidade. Experiências tão desmoralizantes não eram passíveis de serem transmitidas de boca em boca. Foram então substituídas pela grande quantidade de informações disponibilizadas em jornais e livros, de modo que as características miraculosas e surpreendentes das narrativas baseadas nas experiências perderam espaço para os aspectos plausíveis e verificáveis da informação. Hoje somos bombardeados por notícias minuciosamente explicadas, mas estamos cada vez mais pobres de histórias surpreendentes, marcadas por acontecimentos extraordinários e livres de interpretações psicológicas. Em outras palavras: quase tudo o que acontece está a serviço da informação, enquanto a narrativa vai se tornando cada vez mais incomum. Trocamos histórias duradouras e potencialmente múltiplas por informações efêmeras e fragmentadas. Acompanhamos o surgimento de narrativas cada vez mais encurtadas e simplificadas, despida das inúmeras camadas sobrepostas pela tradição oral.

Antes da informação, o romance já oferecia riscos à narrativa, segundo Benjamin. O romance encontra-se essencialmente vinculado ao livro e sua difusão só se torna possível com a invenção da imprensa. Ele não procede da tradição oral, nem a alimenta. Origina-se no indivíduo isolado, que não recebe nem dá conselhos. Já a narrativa é transmitida de boca em boca, procedendo e alimentando a tradição oral. O narrador conta a sua própria experiência ou a de outras pessoas com as quais convive, proporcionando a sensação de acolhimento e de comunidade e ampliando os conhecimentos de seus ouvintes. Discordamos de Benjamin no que diz respeito à origem do romance: há muitos livros desse gênero que partem da reelaboração de algum tipo de tradição oral e tantos outros cuja difusão cria histórias e personagens que são incorporados às narrativas dos sujeitos. Apesar de geralmente escrito na solidão, o romance pode basear-se nas experiências sociais vivenciadas ou observadas pelo escritor.

A perda da experiência e, consequentemente, da capacidade narrativa, também está relacionada à privatização da morte pela burguesia. Antigamente, as pessoas morriam em espaços públicos, compartilhando com os familiares e amigos as suas lembranças e experiências, que ganhavam ainda mais força e autoridade em função do momento em que eram narradas. Hoje, a morte foi expulsa do universo dos vivos, escondida em sanatórios e hospitais, de modo a permitir aos homens evitarem tal espetáculo.

A figura do narrador se compõe pela interpenetração de duas imagens distintas: a do viajante que vem de longe e tem muito a contar e a do homem que viveu sempre no mesmo lugar e conhece todas as histórias e tradições. O senso prático é outra característica fundamental do bom narrador, que procura transmitir normas de vida, ensinamentos morais, sugestões práticas e conselhos por meio de histórias e provérbios. Mas estas práticas se tornaram antiquadas, de modo que não podemos dar conselhos a nós mesmos, tampouco aos outros. Aconselhar é dar continuação a uma narrativa, o que demanda sabedoria. Para pedir um conselho, é necessário saber narrar uma história, verbalizar uma situação.

Transcreveremos abaixo uma história de Rafaela<sup>29</sup> com o objetivo de mostrar como os protagonistas desta pesquisa utilizam as mesmas técnicas narrativas dos bons narradores descritos por Benjamin. Rafaela cria um conto de terror para aconselhar o ouvinte a voltar para casa sempre antes do anoitecer, de modo a evitar os perigos que estão relacionados à escuridão da noite, principalmente nos lugares mais escuros e desertos:

Agora vai ser uma história da.... (longa pausa) Pode qualquer história, não pode? (começou a falar muito baixo, para si mesma). Ah, eu sei que história! Minha mãe foi na casa da tia dela. Um dia foi ela e minha avó. Fomos à tardezinha, eram umas quatro horas. Minha avó falou:

- Vou voltar logo, porque as crianças têm que ir à escola amanhã. Minha tia era pequenininha, minha mãe também era pequenininha. Meu tio matou o porco e deu pra minha avó trazer. Minha avó trouxe, minha avó trouxe, até chegar em uma estrada assim, ele, no meio da cana deu um gemido. Minha avó falou assim:

- Nossa, gemi também.

E... Sabe o negócio? Pulou e foi rolando pelo chão. E o negócio foi rolando pelo chão, rolando, minha avó falou assim:

- Ai, nunca mais vou onde vocês estão.

Chegou lá, passou um carro perto da minha avó. Minha avó pediu ajuda pro carro. Quando viu, o homem não tinha olho. Minha avó começou a gritar, começou a correr, do lado dele tinha uma perua. Olhou pra cara do homem, a cara do homem não tinha boca. Chegou um caminhão e nele havia uma mulher e um homem. A minha avó olhou neles, aqui de cima até embaixo, não tinha corpo, só tinha cabeça! Quando chegou em casa, minha avó falou:

- Nunca mais vou pelo caminho pra voltar uma hora da manhã.

Depois havia morrido uma mulher ruim, ruim, ruim, mas muito ruim, igual a (ininteligível) que é mal humorada. Minha avó passou lá perto, a mulher criou uma vaca, que correu atrás de minha avó até lá na porta de casa. Minha avó falou:

- Nunca mais vou sair daqui para lugar nenhum. Se eu for, vou de dia e volto ali pra umas quatro horas.

---

<sup>29</sup> Esta narrativa será retomada no segundo capítulo.

Nunca mais minha avó foi lá. Nunca mais. Acabou a história. (contou boa parte da narrativa rindo)

Rafaela já percebe que as histórias de terror que mais funcionam são justamente aquelas com enredos simples e que não tentam dar nenhum tipo de explicação para os acontecimentos. Para Benjamin, a arte da narração cultiva justamente a simplicidade e a renúncia às sutilezas psicológicas, o que facilita a memorização pelo ouvinte, a assimilação da história à sua própria experiência e o desejo de recontá-la. Quanto mais o ouvinte esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho manual se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las.

O narrador experiente não está interessado em transmitir meras informações ou em elaborar um relatório. Artesanalmente, ele imprime a sua marca na história, contando-a como uma experiência autobiográfica ou descrevendo as circunstâncias em que tomou conhecimento dela. O narrador também deixa vestígios pessoais que podem ser eliminados ou não pelos próximos contadores. Rafaela começa a narrativa explicando que se trata de um fato verídico, que aconteceu com a avó, a mãe e outros parentes próximos. Esta afirmação impressiona o público e garante mais credibilidade para sua história.

O ouvinte, por sua vez, se mostrará muito interessado na narrativa, com o intuito de guardar o maior número de detalhes, que serão reproduzidos quando fizerem sentido para ele ou para o seu público. Para garantir a memorização e a consequente transmissão da história, os narradores usam recursos rítmicos, fórmulas, repetições, antíteses, provérbios, conjuntos temáticos etc. A tradição se baseia nas reminiscências, daí a importância destes recursos que auxiliam a memória. Na narrativa de Rafaela, a memorização é facilitada pela simplicidade do enredo, marcado pela repetição dos sustos que os personagens levam diante de acontecimentos sobrenaturais (gemidos e seres mutilados) ou naturais (a vaca que corre atrás da avó).

Os grandes narradores, quase sempre, têm suas raízes no povo e trabalham, geralmente, em atividades manuais, seja na agricultura, na pesca ou em atividades urbanas. Benjamin também destaca a participação dos comerciantes viajantes no desenvolvimento da arte narrativa. Além de aumentarem seu conteúdo didático, eles ainda refinaram as astúcias destinadas a prender a atenção dos ouvintes. Comum a todos os grandes narradores é a facilidade de aproveitarem as suas próprias experiências, assim como a das pessoas com as quais convivem, na elaboração da história. Rafaela é filha de trabalhadores rurais que viveram

muitos anos em sítios. A história que contou é muito comum em espaços rurais mais isolados, onde não há energia elétrica, nem explicação para todos os barulhos que impressionam as pessoas na escuridão da noite.

Sobrevivendo nas narrativas há milênios, os contos de fadas foram os primeiros conselheiros da humanidade. Hoje eles dão conselhos às crianças, que estabelecem com essas histórias uma relação de cumplicidade e prazer. Os contos de fadas ensinam regras morais, ajudam as pessoas a viverem em sociedade, discutem problemas pessoais e instigam os sujeitos a enfrentarem os problemas da vida, mostrando que serão recompensados se forem justos e corajosos. Todos esses motivos explicam porque vários de nossos narradores escolheram reelaborar ou reproduzir contos de fadas.

Na elaboração das antigas narrativas, a alma, o olho e a mão participavam tanto quanto a voz. Atualmente temos menos familiaridade com este conjunto: o papel da mão no trabalho produtivo tornou-se mais modesto e o lugar que ela ocupava durante a narração agora está vazio. Enquanto o narrador contava a história, sua mão intervinha decisivamente: os gestos, aprendidos na experiência do trabalho, sustentavam de várias maneiras o fluxo do que era dito. Ao mesmo tempo em que desenvolvia outras atividades manuais, o narrador trabalhava artesanalmente a matéria de suas histórias – experiências suas e dos outros – transformando-as em um produto sólido, útil e único. Assim definido, ele figura entre os sábios, pois sabe dar conselhos sobre muitos casos, recorrendo a uma gama de experiências vividas ou apropriadas a partir da convivência com outras pessoas. Seu dom é contar a sua vida e a de seu povo.



## CAPÍTULO 2 - CONTOS POPULARES

*“Os contos de fadas têm em comum com os mitos o fato de não possuírem propriamente um sentido, são sim estruturas que permitem gerar sentidos, por isso toda a interpretação será sempre parcial. Os contos são formados como imagens de um caleidoscópio, o que muda são as posições dos elementos. Certos arranjos particularmente felizes por equilíbrio, beleza e força, cristalizam e formam algumas dessas narrativas que hoje conhecemos como as nossas histórias clássicas.”<sup>30</sup>*

Vladimir I. Propp<sup>31</sup> foi o primeiro pesquisador a aprofundar-se no estudo morfológico dos contos de magia com o objetivo de descobrir sua forma específica enquanto gênero e elaborar uma explicação histórica para sua uniformidade. Ele se propôs a colocar em evidência os elementos invariantes, aqueles que se encontram sempre presentes. Para o autor, nem os enredos, nem os motivos, apesar de seu caráter repetitivo, explicam a especificidade dos contos fantásticos, já que muitos deles podem ser encontrados em outros gêneros narrativos. Os elementos constantes são as funções dos personagens, que podem ser resumidas pelos seguintes termos: *afastamento, proibição e transgressão da proibição, interrogatório e informação sobre o herói, embuste e cumplicidade, dano (ou carência), mediação, início da reação, partida, primeira função do doador e reação do herói, recepção do objeto mágico, deslocamento no espaço, combate, marca do herói, vitória, reparação do dano ou carência, regresso do herói, perseguição e socorro, chegada incógnito, falsas pretensões, tarefa difícil e tarefa cumprida, reconhecimento e desmascaramento, transfiguração, castigo, casamento*. Nem todas essas funções estão sempre presentes, mas seu número é limitado e a ordem em que aparecem raramente muda. Os papéis também são sempre os mesmos: o *antagonista, o doador, o auxiliar, a princesa ou seu pai, o mandante, o herói e o falso herói*. A partir dessas duas divisões, Propp elaborou duas conceituações para os contos de magia: “um relato constituído segundo a sucessão regular das funções citadas, em seus diferentes aspectos” e “contos que seguem o esquema dos sete personagens”.

Os motivos e enredos dos contos fantásticos sofreram censuras e acréscimos, de acordo com a mentalidade de cada época, de modo que contêm resquícios de variados períodos

<sup>30</sup> CORSO, Diana L.; CORSO, Mário. *Fadas no Divã* – Psicanálise das histórias infantis. Porto Alegre: Artmed, 2006, p.28.

<sup>31</sup> PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

históricos. Enquanto alguns tabus e atos de extrema violência eram suprimidos, acrescentavam-se elementos mais representativos das novas organizações sociais e símbolos presentes nas mentalidades que se formavam, sem, no entanto, alterar a estrutura invariável da história tradicional.

Quando coletamos as histórias que serão relatadas a seguir, tivemos a oportunidade de presenciar esse processo de transformação. Nossos narradores preocuparam-se em manter a estrutura básica de cada conto, apesar de inserirem nele elementos de sua vida pessoal e social. Alex e Rafaela, responsáveis pela maioria das narrativas e também pelas mais complexas, já tinham consciência da importância de transmitir oralmente a cultura popular. Enquanto o garoto observava sua mãe anotando num caderno as histórias que ouvira dos antepassados, sonhando com a possível publicação de um livro, a menina escutava os relatos de sua progenitora, acompanhados de uma advertência sobre a necessidade de passá-los adiante. Sábios, eles não se limitaram a reproduzir a cultura popular; foram além, contribuindo para o seu enriquecimento e usufruindo as muitas possibilidades engendradas no ato de contar histórias.

Cada narrativa representa a realidade de uma maneira diferente, permitindo que o leitor ou ouvinte amplie seu leque de conhecimentos e encontre novas maneiras de viver. Outros mundos são criados, reais ou imaginários, potencializando a alteridade na formação da personalidade dos sujeitos e na elaboração de organizações sociais. Deste processo criativo também advêm efeitos terapêuticos, já que os medos e sofrimentos podem ser superados, as ansiedades controladas e os problemas resolvidos.

### **Chapeuzinho Vermelho**

Alex nos contou oito histórias: duas reelaborações dos contos de fadas – *Branca de Neve* e *Chapeuzinho Vermelho* – e seis criações suas, envolvendo fantasmas, personagens de contos fantásticos, religiosos e televisivos. Começaremos pela sua versão de Chapeuzinho Vermelho, pois além de ser a narrativa que se relaciona de forma mais direta com o acontecimento trágico que vivenciou, apresenta várias possibilidades de reflexão sobre as emoções, traumas, fantasias e aspirações do garoto.

A seguir, a versão de Alex do conto Chapeuzinho Vermelho:

Era uma vez uma menina, chamava Chapeuzinho Vermelho. A mãe dela mandou levar uma cesta para a vovozinha. Ela falou:

- Chapeuzinho, leve alguns doces pra vovozinha.

- Está bom, mamãe.

E ela foi, foi caminhando. A mãe dela falou:

- Cuidado com o lobo mau.

E ela foi. E ela foi cantando... Hi! Esqueci! (longa pausa) Ah!

♪ Pela estrada afora eu vou, bem sozinha, levar esses doces para a vovozinha. Mas o lobo mau mora por aqui... ♪

(Pausa) Ah! Aí apareceu o lobo mau e falou assim:

- Aonde você vai Chapeuzinho Vermelho?

- Vou levar esses doces para a vovozinha.

E o lobo mau falou:

- Vai pelo caminho maaaais curto que tem aqui. Aí, você vai chegar rapidinho lá, na casa da vovozinha.

E a Chapeuzinho foi.

♪ Pela estrada afora, eu vou, eu vou... Mas o lobo mau mora por aqui. ♪

E o lobo mau falou:

- Eu vou pelo caminho mais curto, enquanto a Chapeuzinho está demorando para chegar.

E lá foi ele, bateu na porta: toque, toque. E a vovozinha falou:

- Entre minha netinha.

E o lobo mau entrou e comeu a vovozinha. E aí chegou a Chapeuzinho e bateu na porta. Toque, toque.

- Vovó!

E o lobo mau falou:

- Entre minha netinha.

E o lobo mau... Não! A Chapeuzinho falou assim:

- Vovó, que nariz grande que a senhora tem!

O lobo mau falou assim:

- Pra te cheirar melhor.

- Que olho que você tem vovozinha!

- É pra te ver melhor, minha netinha.

- Que orelhas grandes você tem, vovozinha!

- Pra te ouvir melhor.

- Que boca grande!

- É pra te comer melhor.

Então o lobo mau começou a correr atrás dela. E a Chapeuzinho gritando:

- Socorro!

A Chapeuzinho correu pra fora, o caçador chegou, deu um tiro no lobo mau, cortou a barriga do lobo mau, tirou a vovozinha e foi embora.

Falou:

- Nunca mais vou comer mais ninguém!

Fim!

Começaremos nossa reflexão sobre esta história a partir das funções dos personagens, parte que Propp considera invariável nos contos fantásticos:

- a) Afastamento (um dos membros da família sai de casa): em *Chapeuzinho Vermelho*, a menina é enviada pela mãe à casa da avó, tendo que enfrentar os riscos da floresta para chegar ao destino.
- b) Proibição e transgressão da proibição: a protagonista é advertida para não se desviar do caminho e tomar cuidado com estranhos, mas não obedece a ordem da mãe.
- c) Interrogatório e informação: o lobo pergunta à menina para onde vai e qual o caminho que percorrerá, questões que esta responde.
- d) Embuste e cumplicidade: o antagonista sugere outro caminho e a protagonista, desobedecendo à proibição da mãe, aceita a sugestão.
- e) Dano: o lobo chega à casa da avó e a devora.
- f) Mediação ou momento de conexão: Chapeuzinho chega ao destino, trava um diálogo com o lobo e percebe as intenções deste.
- g) Perseguição e socorro: a protagonista foge do antagonista e pede ajuda. Chega o caçador para salvá-la.
- h) Castigo: o lobo mau leva um tiro, tem sua barriga cortada para a retirada da avó e promete que não comerá outras pessoas.

Em *Chapeuzinho Vermelho* não encontramos todas as funções dos personagens, mas as existentes seguem a ordem sugerida por Propp, exatamente como ele havia advertido que aconteceria. Já a distribuição das funções entre os personagens oferece maiores dificuldades neste conto. Sabemos que o lobo mau é o antagonista, Chapeuzinho Vermelho, “a princesa”, a mãe, a mandante e o caçador é o herói. Faltam o doador, o auxiliar e o falso herói. Poderíamos afirmar que as duas primeiras funções são exercidas pelo herói, que não precisa de nenhum tipo de ajuda para cumprir seu papel? E o falso herói? O fato de ele não existir poderia significar que esta história não é um conto fantástico? Qual seria a função exercida pela avó?

*Chapeuzinho Vermelho*, contada por Alex, se assemelha à versão dos Irmãos Grimm, o que pode ser percebido principalmente no final, quando o caçador salva avó e neta. A coleção de Contos de Fadas desses autores, que continha a narrativa mencionada, apareceu pela primeira vez em 1812 – mais de cem anos após a publicação de Perrault. Os irmãos Grimm contam duas versões desta história. Na segunda, acrescentam o que acontece depois que avó e

neta são salvas pelo lobo: na próxima visita que a menina faz à avó, outro lobo tenta atraí-la para fora do caminho, mas ela corre para a avó e conta-lhe o sucedido. Juntas, trancam a porta para que o lobo não possa entrar. No final, o lobo escorrega do teto, cai numa tina cheia de água e morre afogado. A história termina: “E Chapeuzinho voltou feliz para casa, e ninguém lhe fez nenhum mal.”<sup>32</sup>

Existem dezenas de versões desse conto, sendo a dos Irmãos Grimm uma das mais populares. Mas a sua história literária começa com Perrault, que o intitula “Capinha Vermelha”. Esse nome deve-se a uma capinha vermelha com chapéu que a avó costurara para a neta. Num certo dia, quando a menina levava doces para a avó doente, encontrou-se na floresta com um lobo, que não se atreveu a devorá-la porque havia lenhadores por perto. O lobo então perguntou para onde ela ia e qual o caminho exato para chegar até lá, ao que a menina respondeu prontamente. Apresando-se, ele chega primeiro na casa da avó, devora-a e espera a menina deitado na cama. Quando Capinha chega, o lobo pede-lhe que se deite com ele. Já desnuda e na cama, a menina espanta-se com a aparência da avó, interrogando-a sobre seus braços, pernas, olhos e orelhas, e obtendo astutas respostas por parte do lobo. Quando pergunta sobre os dentes, recebe a trágica resposta: “São para te comer melhor”. O lobo devora então Capinha Vermelha. A narrativa termina da seguinte maneira:

“Vemos aqui que as meninas e, sobretudo, as mocinhas lindas, elegantes e finas, não devem a qualquer um escutar. E se fazem-no, não é surpresa que do lobo virem o jantar. Falo “do” lobo, pois nem todos eles são de fato equiparáveis. Alguns são até muito amáveis, serenos, sem fel nem irritação. Esses doces lobos, com toda a educação, acompanham as jovens senhoritas pelos becos afora e além do portão. Mas ai! Esses lobos gentis e prestimosos são, entre todos, os mais perigosos.”<sup>33</sup>

Perrault não desejava apenas entreter o público, mas dar uma lição de moral específica em cada um de seus contos. Cortesão e arquiteto da política cultural autoritária de Colbert e Luís XIV, ele não tinha simpatia alguma pelos camponeses e pela sua cultura. No entanto, recolheu as histórias da tradição oral e adaptou-as para o salão, com um ajuste de tom, para atender ao gosto da corte. Eliminou aspectos que não teriam significado para as classes mais abastadas, assim como pontos mais grotescos. Apesar disso, os contos conservaram muito de sua força original, já que Perrault não se desviou da linha original da história e não estragou a autenticidade e a simplicidade da versão oral com o acréscimo de detalhes. Trata-se de um fato

<sup>32</sup> GRIMM, Irmãos. *Contos de Fadas*. Trad: Tatiana Belinsky. São Paulo: Ed. Paulinas, 1989.

<sup>33</sup> PERRAULT, Charles. *Contos de Perrault*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1989.

único na história da literatura francesa: o ponto máximo de contato entre a cultura popular e a cultura de elite no século XVII. Como o contato foi feito, não se pode determinar, mas talvez tenha ocorrido por meio da babá de seu filho. Provavelmente, o próprio Perrault escutou-a em situação parecida, como a maioria das pessoas de sua classe: toda a nobreza passava sua infância com amas de leite e babás que a embalavam com canções populares e a divertiam com contos folclóricos (Bettelheim, 1980; Darnton, 1986).

Quando Perrault publicou sua coleção de contos de fadas, em 1697, Capinha Vermelha já era uma história antiga, com alguns elementos ainda mais velhos. Há o mito de Cronos, que engole os filhos, mas estes conseguem sair de seu estômago e enchem-no de pedras. Existe uma história latina de 1023, de Egberto de Lièges, na qual uma menina é descoberta na companhia de lobos, usando uma manta vermelha, de grande importância para ela. Séculos antes já encontramos nas narrativas alguns elementos básicos de Capinha Vermelha: a salvação de uma criança engolida viva, o capuz vermelho, o lobo.

Apesar da publicação dos contos por Perrault, na França do século XVIII ainda persistiam na tradição oral dos camponeses alguns elementos suprimidos das versões criadas para a corte. A seguir, apresentamos o conto mais ou menos como era narrado em torno das lareiras, nas cabanas dos camponeses, durante as longas noites de inverno:

Certo dia, a mãe de uma menina mandou que ela levasse um pouco de pão e leite para sua avó. Quando a menina ia caminhando pela floresta, um lobo aproximou-se e perguntou-lhe para onde se dirigia.

- Para a casa da vovó – ela respondeu.  
- Por que caminho você vai, o dos alfinetes ou o das agulhas?  
- O das agulhas.

Então o lobo seguiu pelo caminho dos alfinetes e chegou primeiro à casa. Matou a avó, despejou seu sangue numa garrafa e cortou sua carne em fatias, colocando tudo numa travessa. Depois, vestiu sua roupa de dormir e ficou deitado na cama, à espera.

Pam. Pam.

- Entre, querida.  
- Olá vovó. Trouxe para a senhora um pouco de pão e de leite.  
- Sirva-se também de alguma coisa, minha querida. Há carne e vinho na copa.  
A menina comeu o que lhe era oferecido e, enquanto o fazia, um gatinho disse: “Menina perdida! Comer a carne e beber o sangue de sua avó!”.

Então, o lobo disse:

- Tire a roupa e deite-se na cama comigo.  
- Onde ponho meu avental?  
- Jogue no fogo. Você não vai precisar mais dele.  
Para cada peça de roupa – corpete, saia, anáqua e meias – a menina fazia a mesma pergunta. E, a cada vez, o lobo respondia:  
- Jogue no fogo. Você não vai precisar mais dela.  
Quando a menina se deitou na cama, disse:  
- Ah, vovó! Como você é peluda!

- É para me manter mais aquecida, querida.
- Ah, vovó! Que ombros largos você tem!
- É para carregar melhor a lenha, querida.
- Ah, vovó! Como são compridas as suas unhas!
- É para me coçar melhor, querida.
- Ah, vovó! Que dentes grandes você tem!
- É para comer melhor você, querida.

E ele a devorou.

(Darnton, 1986, p. 21-22)

Essa versão é mais trágica que as atuais, ultrapassando em violência e sexo as narrativas de Perrault e dos irmãos Grimm, que não mencionam o ato de canibalismo com a avó e o *strip tease* da menina antes de ser devorada. Ela evidencia que os camponeses não precisavam de um código secreto para falar sobre tabus. Retratavam o mundo que conheciam, de brutalidade nua e crua, sem ocultá-la com símbolos. (Darnton, 1986)

Apesar de existirem muitas versões de *Chapeuzinho Vermelho*, há poucos contos populares que se assemelhem a ele, fato bastante incomum neste universo, caracterizado pela repetição de fórmulas e temáticas. Curiosamente, uma colega de Alex nos contou uma das raras histórias que apresenta filhos desobedecendo aos pais e colocando-se em situações de risco graças à curiosidade sexual:

Meu nome é Gabriela. Agora eu vou começar a contar outra história, sobre uma menina que era muito teimosa. Essa menina se chamava Juliana. Ela era muito curiosa, sempre queria saber das curiosidades. Então, ela ouvia falar o nome de uma senhora que chamava... Edna, e essa senhora era muito má! Todo mundo falava que a casa dela era mal assombrada. Então, ela foi falar para os seus pais:

- Por que todo mundo diz que a casa da dona Edna é muito assombrada?
- Ah! Porque todas as pessoas que vão lá nunca mais voltam.

Ela perguntou à sua mãe e a seu pai:

- Mãe e pai, eu posso ir à casa da dona Edna?

Eles falaram:

- Não, se você for, pode esquecer, que não será mais a nossa filhinha querida.

Ela pegou, tão teimosa, não escutou os pais dela, pegou e foi à casa de dona Edna. Chegou lá, bateu na porta, mandaram entrar. Ela pegou e entrou. Daí, na escada, ela viu uma fogueira com uma pessoa dentro. Ficou espantada, depois a pessoa sumiu! Depois, indo mais pra cima viu um cadáver de um cachorro. Ela pegou e se assustou, depois sumiu. Indo mais pra cima ela encontrou a dona Edna e perguntou:

- O que é aquela fogueira com uma pessoa dentro?

**- VOCÊ VIU O DIABO!**

- E o que aquele cadáver está fazendo ali?

**- FUI EU QUE MATEI!!**

Daí, ela ficou muito assustada, ela estava diante de uma fogueira e a dona Edna, perto de uma lareira, falou assim:

- Como essas (ininteligível) não estão iluminando bem, como você se ilumina bem, menina!

Transformou a menina em um pedaço de pau, e falou:

- Você se ilumina bem, hein?

Gabriela, ao contar a história de dona Edna, provavelmente não percebe conscientemente algumas mensagens subliminares. Além de alertar crianças desobedientes, curiosas e que se envolvem com desconhecidos a despeito do risco que correm, há, assim como em *Chapeuzinho Vermelho*, a temática da curiosidade sexual. Por que a menina deseja tanto conhecer esse lugar desaprovado pelos pais, gerador de medo e mal afamado? A dica está no fogo, um símbolo recorrente da sexualidade, lembrando os “ardores da paixão” e o “perigo das queimaduras”. Gabriela cita o diabo queimando em chamas e a transformação da menina em carvão. O diabo é uma das principais representações do mal, além de ser uma figura masculina, ou seja, um possível explorador da inocência feminina. A garota desobediente sofre uma metamorfose negativa, afinal, ela ainda não estava preparada para conhecer esse novo mundo. O final deste conto assemelha-se às versões mais antigas de *Chapeuzinho Vermelho*, quando ainda não havia o valente caçador para salvar a jovem imprudente.

Para Bettelheim (1980), *Chapeuzinho Vermelho* projeta a menina, de forma simbólica, nos perigos da sedução sexual na adolescência e depois a salva deles, para que possa amadurecer “normalmente”. As figuras maternais – a mãe e a avó – são pouco significativas, pois não podem fazer nada, nem ameaçar, nem proteger. Já as masculinas são muito importantes, divididas em duas imagens opostas: a do sedutor perigoso que pode destruir a menina e a avó; e a do caçador, a figura paterna responsável, forte e salvadora. O tema da sexualidade é tão nítido neste conto que, tanto no título como no nome da menina, enfatiza-se a cor vermelha, que representa as emoções violentas (inclusive as sexuais) e o aparecimento da menarca, marca do rito de passagem da infância para a adolescência.

Já Diana e Mário Corso acreditam que a história em questão representa a transição de uma situação de inocência infantil para o conhecimento da existência das práticas sexuais adultas, o que pode acontecer por meio de uma sedução imaginada ou, em casos graves e traumáticos, vivida. Curiosas, as crianças correm o risco de serem submetidas ao papel de objetos de um desejo erótico, antes de estarem preparadas para isso. Segundo os autores, a história pode gerar a identificação, tanto em meninas quanto em meninos – apesar de ser a personagem uma protagonista – pois sempre que houver uma criança submetida à sedução de um adulto, seja de qualquer sexo, ficará feminizada em decorrência da passividade própria do ato. Isso não quer dizer que o garoto perderá sua masculinidade a partir de um incidente desses,

mas estará vivendo algo que pode ser compreendido a partir do ponto de vista da “entrega feminina”.<sup>34</sup>

Sabendo que o foco de *Chapeuzinho Vermelho* é a descoberta sexual, entendemos porque esta foi a primeira história escolhida pelo nosso jovem narrador. Assim como a protagonista do conto, Alex encontrava-se num período em que a curiosidade para descobrir os mistérios da sexualidade lançava-o em direções propícias à consumação desse desejo. Ao mesmo tempo, forças resultantes de uma educação conservadora e cristã promoviam o recalcamento desses impulsos sexuais, gerando angústia e sentimento de culpa, acentuados com a experiência violenta. *Chapeuzinho Vermelho* contempla com perfeição essas duas tendências, já que guarda a ambigüidade de ter uma personagem que é vítima e, ao mesmo tempo, responsável pelo fato trágico. Bettelheim afirma que este é o motivo da personagem ser amada universalmente: embora virtuosa, sofre a tentação. Segundo o autor, se não apreciássemos o lobo mau, ele não teria poder sobre nós, já que não se trata apenas de um sedutor masculino. Representa também todas as nossas “tendências animalescas”. O desvio da menina pelo caminho mais curto (que remete ao princípio do prazer) e o fato de ignorar os conselhos da mãe, dá ao lobo a oportunidade de devorar avó e netinha. Mesmo uma criança pequena percebe a demasiada ingenuidade de Chapeuzinho ao responder às perguntas dele. Fica clara a idéia de que ela espera que o lobo encontre o caminho e que, inconscientemente, deseja que ele mate a vovozinha, o que remete aos conflitos edípianos mal resolvidos, que, em outras palavras, se referem à necessidade da menina, simbolicamente, “matar a mãe”, para poder vivenciar o seu amor. Além de matar a mãe, a garota também precisa matar a criança que há dentro de si, para se tornar adulta.

Diana e Mario Corso concordam com Bettelheim que as atitudes de Chapeuzinho não podem ser encaradas como pura ingenuidade. Para eles, a conversa entre a menina e o lobo, mesmo nas versões atuais, mais comportadas, tem um forte apelo erótico, mostrando que a criança percebe e deseja uma relação mais sexualizada com as pessoas ao seu redor, antes mesmo de compreender o que é e quais as regras desse jogo. No processo de criação de fantasias sexuais e na erotização das manipulações medicinais e de higiene, a criança privilegia as partes do corpo que considera mais importantes: a boca e o ânus. Os autores citados acima observam que a arma do lobo é sempre a boca – empregada no processo de convencimento, no

---

<sup>34</sup> O termo entre aspas foi empregado por Diana e Mario Corso no livro citado anteriormente.

ato de devorar as personagens e até mesmo para soprar as casas dos três porquinhos em outra história – o que nos remete à primeira fonte de prazer infantil. A possibilidade de alguém ser comido por outrem não provoca estranhamento na criança, que relaciona esse fato à presença do bebê no ventre materno. Resultam dessa percepção dois tipos paradoxais de medo: o de ser incorporado para sempre à mãe (medo que também é desejo, porque o útero/ventre pode significar acolhimento e proteção) e o de enfrentar o mundo externo.

Para Diana e Mário Corso, o lobo serve também como objeto fóbico, ao lado das bruxas, madrastas más, bichos-papões e outros personagens que aterrorizam a vida dos pequenos. Ao determinar uma fonte de medo, o mundo se torna mais previsível e tranqüilo para a criança, que consegue controlar a sensação de que algo indefinível e não-localizável a ameaça. Os psicanalistas também afirmam que o lobo foi escolhido para esse papel porque é uma versão mais selvagem do cachorro, animal doméstico que pode despertar o carinho e o medo das crianças. Além disso, sugerem que o lobo é a representação simbólica do pai, uma pessoa próxima, querida e temida ao mesmo tempo.

Não podemos esquecer, no entanto, que o pai também pode ser projetado no caçador, figura que remete à idéia de proteção e justiça, já que salva os bons e castiga os maus. Ele serve de exemplo para a criança, que se identifica com o herói e com isso adquire moralidade, sem necessidade de castigos ou longos discursos pretensamente educativos. Ver o pai ora como lobo mau, ora como caçador, garante a preservação do amor filial. Situação semelhante acontece com a representação que o pequeno faz da mãe, fada ou rainha quando atende aos seus desejos e bruxa ou madrasta quando fica brava ou é muito exigente.

Como toda criança, Alex certamente já experimentou essas sensações ambíguas tanto em relação ao pai quanto em relação à mãe. Curiosamente, o seu lobo sobrevive, apesar do tiro e das pedras que foram colocadas na barriga. Digo “curiosamente” porque as crianças esperam que os maus sejam punidos severamente. Esse detalhe pode significar que nosso narrador vê positivamente seu progenitor, desculpando-o pelos momentos em que se torna um personagem mau. Outra hipótese é a identificação do antagonista com os garotos responsáveis pelo abuso sexual, que não foram realmente castigados. Quando emprega a frase “Nunca mais vou comer mais ninguém!” Alex expressa o desejo de que seus lobos maus se arrependam da violência que cometem. Ao escolher o final feliz, o narrador traz alívio para si mesmo e para os

expectadores e dá à protagonista a oportunidade de aprender com a experiência, aproximando-a do mundo adulto.

Alguns autores contemporâneos, ao criarem novas versões de *Chapeuzinho Vermelho*, indicam-nos outros sentidos que podem ser atribuídos a esse conto popular, como podemos perceber na história criada por Guimarães Rosa:

#### **Fita verde no cabelo (Nova velha estória)<sup>35</sup>**

Havia uma aldeia em algum lugar, nem maior nem menor, com velhos e velhas que velhavam, homens e mulheres que esperavam, e meninos e meninas que nasciam e cresciam. Todos com juízo, suficientemente, menos uma menininha, a que por enquanto. Aquela, um dia, saiu de lá, com uma fita verde inventada no cabelo.

Sua mãe mandara-a, com um cesto e um pote, à avó, que a amava, a uma outra e quase igualzinha aldeia. Fita-Verde partiu, sobre logo, ela a linda, tudo era uma vez. O pote continha um doce em calda, e o cesto estava vazio, que para buscar framboesas.

Daí, que, indo, no atravessar o bosque, viu só lenhadores, que por lá lenhavam; mas o lobo nenhum, desconhecido nem peludo. Pois os lenhadores tinham exterminado o lobo. Então, ela, mesma, era quem se dizia: - “*Vou à vovó, com cesto e pote, e a fita verde no cabelo, o tanto que a mamãe me mandou.*” A aldeia e a casa esperando-a acolá, depois daquele moinho, que a gente pensa que vê, e das horas, que a gente não vê que não são.

E ela mesma resolveu escolher tomar este caminho de cá, louco e longo, e não o outro, encurtoso. Saiu, atrás de suas asas ligeiras, sua sombra também vindo-lhe correndo, em pós. Divertia-se com ver as avelãs do chão não voarem, com inalcançar essas borboletas nunca em buquê nem em botão, e com ignorar se cada uma em seu lugar as plebeiínhas flores, princesinhas e incomuns, quando a gente tanto por elas passa. Vinha sobejadamente.

Demorou, para dar com a avó em casa, que assim lhe respondeu, quando ela, toque, toque, bateu:

- “*Quem é?*”  
- “*Sou eu...*” – e Fita Verde descansou a voz. – “*Sou sua linda netinha, com cesto e pote, com a fita verde no cabelo, que a mamãe me mandou.*”

Vai a avó, difícil disse: - “*Puxa o ferrolho de pau da porta, entra e abre. Deus te abençoe.*”

Fita-Verde assim fez, e entrou e olhou.

A avó estava na cama, rebuçada e só. Devia, para falar agagado e fraco e rouco, assim, de ter apanhado um ruim defluxo. Dizendo: - “*Depõe o pote e o cesto na arca, e vem para perto de mim, enquanto é tempo.*”

Mas agora Fita Verde se espantava, além de entristercer-se de ver que perdera em caminho sua grande fita verde no cabelo atada; e estava suada, com enorme fome de almoço. Ela perguntou:

- “*Vovozinha, que braços tão magros, os seus, e que mãos tão trementes!*”  
- “*É porque não vou poder nunca mais te abraçar, minha neta...*” – a avó murmurou.  
- “*Vovozinha, mas que lábios, ai, tão arroxeados!*”  
- “*É porque não vou nunca mais poder te beijar, minha neta...*” – a avó suspirou.  
- “*Vovozinha, e que olhos tão fundos e parados, neste rosto encovado, pálido?*”  
- “*É porque já não te estou vendo, nunca mais, minha netinha...*” – a avó ainda gemeu.

<sup>35</sup> ROSA, João Guimarães. *Ave Palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, 5<sup>a</sup> ed.

Fita-Verde mais se assustou, como se fosse ter juízo pela primeira vez.  
Gritou: - “*Vovozinha, eu tenho medo do Lobo!*”  
Mas a avó não estava mais lá, sendo que demasiado ausente, a não ser pelo frio, triste e tão repentino corpo.

O escritor mantém os elementos do conto tradicional, mas modifica a maneira como foram costurados e substitui alguns elementos, despertando sentidos outrora adormecidos. Quando escolhe para subtítulo “Nova velha estória”, já nos indica que há, na mesma história, uma combinação entre a tradição e a inovação. O título, assim como no conto de fadas, também se refere ao acessório usado pela protagonista. Aliás, a mudança do acessório já nos remete a outros sentidos: enquanto o capuz vermelho simboliza a sexualidade, a fita verde pode ser pensada como a ingenuidade, a fantasia, a esperança, sensações perdidas quando a menina se depara com a avó moribunda. A cada resposta da velhinha diminui a possibilidade de reencontrar a tão valorizada fita verde. As duas histórias retratam a saída da infância, mas enquanto *Chapeuzinho Vermelho* situa essa passagem no encontro com a sexualidade, *Fita Verde no Cabelo* a localiza no contato com a morte de uma pessoa amada. O desvio do caminho da sexualidade também passa pela desmaterialização do lobo, que não perde sua função de objeto fóbico, nem deixa de simbolizar a morte. Essa, no entanto, ganha novos significados: perda da infância, da ilusão, da inocência, da proteção... O amadurecimento – o *ter juízo pela primeira vez* – vem acompanhado de muito pesar e medo, mas é inevitável.

Chico Buarque, em *Chapeuzinho Amarelo*<sup>36</sup>, também aborda o tema do medo. A vida da protagonista encontra-se completamente paralisada porque ela tem medo de tudo, especialmente do lobo, até o dia em que resolve enfrentá-lo e transformá-lo em bolo, ou seja, os papéis se invertem: de objeto fóbico ele se torna objeto de desejo, de devorador passa a ser devorado. Assim como Chapeuzinho Amarelo, Chico Buarque utiliza a linguagem como um instrumento para a subversão da práxis, transgredindo as proibições impostas pela ditadura militar. Estratégia semelhante é empregada pelos narradores desta pesquisa ao contarem histórias fantásticas que retratam suas inquietações.

---

<sup>36</sup> BUARQUE, C. *Chapeuzinho Amarelo*. 6<sup>a</sup> ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

## Branca de Neve

*E o Dunga, como ele é mudo, ele rimou. Ele rimou... com os gestos!<sup>37</sup>*

*Branca de Neve* provavelmente herdou alguns de seus elementos essenciais da história *A jovem escrava*, escrita por Basile em 1634, na qual reconhecemos também traços de *A Bela Adormecida* e *Cinderela*. No início deste conto, uma jovem rainha engravidada após engolir uma folha de roseira para ganhar uma aposta que fez com as amigas durante uma brincadeira e passa a ocultar a gestação e, depois, a filha que tivera. Em busca de proteção e benção das fadas para a criança, a mãe se depara com o mau humor de uma delas que lhe roga a seguinte praga: com sete anos, Lisa, ao ser penteada pela mãe, morrerá com o pente enterrado em seu cabelo. A maldição se completa e a rainha guarda a filha – que não parece morta – em sete caixas de cristal em um quarto remoto do castelo. Adoece de tristeza e percebendo que morreria em breve, entrega ao irmão a custódia da chave, exigindo que ele não abra a porta. Passados alguns anos, o irmão casa-se com uma mulher perversa e ciumenta, a quem confia a chave por ocasião de uma longa viagem. Movida pela curiosidade, a esposa abre a porta e encontra a bela moça, que havia crescido nesses anos. Enciumada por acreditar que a jovem é objeto de desejo do marido, puxa Lisa pelos cabelos para tirá-la do caixão, deixando cair o pente que a mantinha enfeitiçada. Transforma-a então em escrava e a submete ao trabalho pesado e a constantes maus-tratos, além de recobri-la de trapos e sujeira. Certo dia, ao partir novamente numa viagem, o rei solicita a todos no castelo que façam alguma encomenda e Lisa pede uma boneca, uma faca e uma pedra de afiar. À boneca contaria seus sofrimentos e a faca seria usada para pôr fim à sua vida. Felizmente, o tio escuta a narrativa da menina e a envia aos cuidados de pessoas de sua confiança. Quando retorna, ele oferece um banquete, no qual apresenta a sobrinha e expulsa a esposa. Posteriormente, encontra um marido para Lisa. (Corso, 2006)

Se compararmos a história acima com a versão de *Branca de Neve* popularizada pelos irmãos Grimm, perceberemos que houve uma moralização do enredo. Na história de Basile, parece haver algo de pecaminoso na concepção, já que a jovem rainha oculta a gravidez e posteriormente a filha, ao contrário do conto dos Grimm, na qual a gravidez ocorre numa

---

<sup>37</sup> Fragmento extraído da história *Branca de Neve*, contada por Alex.

situação aceita socialmente. Na narrativa mais antiga, encontramos discretas indicações de incesto (o tio assume o papel de pai) no ciúme que a esposa sente de Lisa. Em Branca de Neve, não há a possibilidade de nenhum amor familiar. O pai desaparece ou é sem importância e a madrasta disputa com a enteada apenas o posto de mais bela. Com a passagem do tempo, as histórias perderam alguns elementos interditos.

Segundo Propp, os Irmãos Grimm fizeram modificações nos contos que publicaram. Apesar de geralmente seguirem o mesmo esquema, há algumas mudanças na estrutura básica das histórias (funções dos personagens e papéis que exercem). Não é possível prever todos os seus detalhes. Para o autor, a clareza na construção dos contos é própria somente dos camponeses, pouco afetados pela civilização. Influências alheias modificam-no e, às vezes, podem até corrompê-lo. Neste aspecto, Propp considera a coletânea de Afanássiev mais apropriada.

O desenho *Branca de Neve e os Sete Anões*, lançado pela Disney em 1937, foi o responsável pela popularização deste conto de fadas e pela imagem que temos até hoje de sua protagonista. Exemplo disso é a história contada por Alex, que transcreveremos abaixo:

Era uma vez, num lugar DIIIStante, o rei queria casar de novo. Aí, não era uma má menina, a Branca de Neve, era uma madrasta má! E, como sempre, ela tinha espelho. Ela falava:

- Espelho, espelho mágico, quem é mais bonita que eu?

O espelho falava:

- Tu madrasta.

E ela falava:

- Tchau espelho.

E o rei, um dia, teve um piripaque. Morreu e a Branca de Neve, triste, triste, triste, foi falar com a madrasta:

- Minha madrasta, meu pai morreu.

E ela falou assim:

- Então enterra.

A madrasta nem ligou pra morte do rei, do marido. E a Branca de Neve não sabia o que fazer. Um dia, a madrasta foi falar com o espelho de novo:

- Quem é mais bonita que eu?

- Tu, madrasta.

E ela foi se embelezar (a madrasta da Branca de Neve). E a Branca de Neve limpando o trono do pai dela... Depois a madrasta foi de novo no espelho.

- Quem é mais bonita que eu, espelho?

O espelho falou:

- Branca de Neve! Madrasta bruxa!

Xingou a madrasta de bruxa! (pausa) E a bruxa chamou um homem e ele gostava muuuuuito da Branca de Neve. E a bruxa falou:

- Pega o machado mais afiado que você tem e corta o coração da Branca de Neve. Ele falou:

- Não vou fazer isso não, madrasta.

- Se você não fizer, é o seu coração que vai ser cortado.

E ele foi e a Branca de Neve lá recolhendo flores... E ele chegou lá:

- A bruxa mandou cortar seu coração, mas eu não quero. Vou levar um coração de um cervo.

Ele levou e ela ficou muito furiosa. Ele cortou o coração do cervo e Branca de Neve foi embora. Ela estava sozinha! Mas ela não estava sozinha como pensava: tinha um monte de amigos bichos. Apareceu um cervo, falou:

- Que foi Branca de Neve?

- Ah, eu estou triste, minha madrasta me mandou embora.

Aí o cervo falou:

- Está bom, então tchau!

Apareceu um passarinho, falou assim:

- Aonde você vai, Branca de Neve?

- Ah, vou bem, passarinho.

- Então tchau, Branca de Neve.

Chegou o beija-flor. Falou assim:

- Branca de Neve, onde você está indo?

- Eu estou indo embora, não aguento mais ficar no castelo.

E ela foi. Foi triste, aí encontrou uma casa. Pequena, pequena, pequena de tudo. Ela falou:

- Que casa mais pequena!

E foi na janela:

- Que janelinha mais pequena!

E foi pra porta:

- Que porta mais pequena.

E chegou lá, entrou:

- Que móveis mais pequenos.

Ah, já foi sentar na cadeirinha, a cadeirinha quebrou e ela desesperada tentando arrumar. Enquanto isso, os anões na caverna:

♪Ra-tim-bum-bum-bum, eu vou, pra casa agora eu vou.♪

E o Dunga, como ele é mudo, ele rimou. Ele rimou... com os gestos! E o Zangado foi lá e falou assim:

- Está desafinado, Dunga, abaixa mais um pouco!

E o Dunga abaixou e ele falou:

- Não!

E relou o dedinho só assim e bateu na cara do Dunga. Na hora em que eles foram embora, o Dunga, como sempre atrasado pra alcançar os outros anões, foi cantando e ele parava só pra cantar. O Zangado foi lá de novo:

- Dunga, está desafinado, abaixa mais um pouco.

E ele abaixou, mas o Dunga ficou uma fera e bateu na cara de novo. E quando ele chegou, o Dunga não sabia falar por onde os anões foram e foi

pelo caminho que ele soube. Chegaram lá e a Branca de Neve deitada na cama! Eles falaram:

- Que é isso?

O Dunga falou. O Dunga não sabia falar. E o Zangado falou:

- Cala a boca, Dunga!

E a Branca de Neve acordou e se assustou com os anões. Mas o Zangado não gostou da Branca de Neve e ficou olhando do lado. E o chefão falou para o Zangado:

- Cale a boca, que você não sabe de nada, seu zangado!

Aí, um dia, ela estava limpando a casa e os sete anões indo pra casa:

♪ Eu vou, eu vou, pra casa agora eu vou, parará-tim-bum... Eu vou, eu vou, pra casa agora eu vou, parará-tim-bum, parará-tim-bum... ♪

Chegou lá, a Branca de Neve fazendo o almoço. E o chefão falou:

- Não precisa, Branca de Neve, fazer o almoço!

E ela falou:

- Não, deixa que eu faço!

Mas o Zangado, que não gostava da idéia, estava morando lá ainda. E quando a Branca de Neve falava: "Vai tomar banho, pra almoçar", o Zangado não queria. Todos os anões brincando na água... O Chefão falava:

- Vem nadar, está boa a água.

O Zangado falava assim:

- Não vou!

E vocês não sabem o que o chefão fez! Empurrou o Zangado dentro da água! (risos) O Zangado ficou bravo. Depois os anões pegaram a cabeça dele e lavaram, pegaram a escova, lavaram ele à força. E quando ele foi comer, ele não quis comer. Ficou no quarto. O Chefão foi buscá-lo pelas orelhas, pôs na mesa e quando ele foi sentar, caiu no chão! Então ele ficou mais bravo e foi trabalhar, que não era nem o dia de trabalhar. E ele lá na caverna:

♪ Parará-tim-bum, parará-tim-bum-bum-bum! ♪

E quando estava indo pra casa, ele cantava:

♪ Eu vou, eu vou, pra casa agora eu vou, parará-tim-bum, parará-tim-bum... ♪

Quando ele chegou lá, a Branca de Neve lavando a frente. Ele falou:

- Essa menina só sabe de trabalhar!

E ela foi falando assim:

- Que é isso, Zangado? E a Bruxa, um dia viu, pela bola de cristal dela. Viu que ela morava junto com os sete anões e a Bruxa falou:

- Essa menina está morando com meus melhores inimigos!

Aí a Bruxa pegou uma maçã, enfeitiçou e se disfarçou de velha. Quando bateu na porta dos anões (toque, toque), a Bruxa falou:

- Oi menina, não quer uma maçã, bem fresquinha?

A Branca de neve falou:

- Não, não quero. Não quero, minha senhora.

E a Bruxa insistiu:

- Pega! Pega! Está boa!

E a Branca de Neve falou:

- Não, não quero, minha senhora!

E o Zangado chegou:

- Tira essa velha daqui, Branca de Neve.

E o Zangado ficou bravo. E o Dunga chegou, deu um chute no traseiro da Bruxa. Vixe Maria! A Bruxa saiu correndo. A Branca de Neve não aceitou a maçã. E ela teve outra idéia: pegou uma pêra! E a Branca de Neve adorava pêra! E a Branca de Neve, boba, comeu, não comeu a pêra, ficou com a pêra! O Dunga, o danado, foi lá tentar pegar a pêra. O Zangado:

- Não, está enfeitiçada essa pêra.

Jogou a pêra pela janela. Quando a Branca de neve ia comer a pêra, não achou! Foi lá fora, achou a pêra. Não aconteceu nada! Aí, chegou a Bruxa, deu uma martelada, deu uma pisaria. Aí, quando o Zangado saiu lá fora, ele falou:

- Meu Deus, a Branca de Neve! E agora? Meu chefe... o chefe... o chefe vai falar agora que foi minha culpa!

E o chefe chegou lá, falou assim:

- Zangado, que você fez? Você bateu na Branca de Neve?

E o Zangado falou:

- Eu não fui não! Ela comeu uma pêra enfeitiçada. Bem que eu avisei!

E o chefão não acreditou. Pegou um caixão de brilhante, um caixão brilhante de pérolas! Colocou lá a Branca. E todos os anões chorando, chorando, até que veio um príncipe! E o príncipe falou:

- O que aconteceu com a Bran... o que aconteceu com essa menina?

Chegou lá, abriu o vidro, deu um beijo na menina, chegou, acordou, pulou no cavalo e a Branca de Neve deu um beijo em cada anão. Quando foi dar no Zangado, o Zangado não queria, mas ele deu porque tinha pena da Branca de Neve. Aí o Dunga era o último. Ele foi, ele ia, ele ia sempre atrás, ele ia, ia, ia, pra ganhar um monte de beijo. Só que chegou no finalzão, a Branca de Neve falou:

- Não vou dar mais beijo em você não, Dunga, você está muito tarado!

Aí o Zangado falou:

- Ah, Dunga, vamos embora.

Eles foram embora e falaram:

♪ Eu vou, eu vou, pra casa agora eu vou, parará-tim-bum, parará-tim-bum...♪

E o príncipe e a Branca de Neve viveram felizes para sempre!

Inspirada na versão da Disney, a narrativa de Alex omite todo o início da história da Branca de Neve – o desejo dos pais por uma filha branca como a neve, rosada como o sangue e de cabelos pretos como o ébano, assim como a morte da mãe no parto – e vai direto ao segundo casamento do pai, ao narcisismo e egoísmo da madrasta, que é demonstrado pela sua busca de confirmação quanto à beleza no espelho mágico e pelo ciúme que sente da enteada. Este corte elimina qualquer possibilidade de representação positiva da progenitora, de modo que sobra

mais espaço para a mãe má, encarnada pela bruxa ou pela madrasta, que são a mesma pessoa na história de Branca de Neve. Bruno Bettelheim, no livro *A Psicanálise dos Contos de Fadas*, defende que essa identificação da progenitora com os personagens maus femininos permite que a criança extravase seus sentimentos negativos em relação à mãe, sem culpas ou diminuição do amor que sente por ela, já que o pequeno não percebe conscientemente a identificação.

Perceber a mãe um pouco como madrasta é importante no processo de crescimento e de autonomia. Para que a criança desvincule-se dela é fundamental vê-la como imperfeita, incapaz de oferecer-lhe todos os cuidados e carinhos de que necessita. Percebendo a necessidade de afastar-se da mãe para escrever sua própria história, mas sem maturidade suficiente para lidar com essa separação, o jovem atribui a ela os motivos deste distanciamento. Alex explica esse conflito em sua versão:

Apareceu um cervo, falou:  
- Que foi Branca de Neve?  
- Ah, eu estou triste, minha madrasta me mandou embora.  
Aí o cervo falou:  
- Está bom, então tchau!  
Apareceu um passarinho, falou assim:  
- Aonde você vai, Branca de Neve?  
- Ah, vou bem, passarinho.  
- Então tchau, Branca de Neve.  
Chegou o beija-flor. Falou assim:  
- Branca de Neve, onde você está indo?  
- Eu estou indo embora, não aguento mais ficar no castelo.

Inicialmente ele atribui a saída do lar a um desejo da madrasta, mas logo em seguida afirma que a decisão foi sua, justificando com o argumento de não suportar mais a situação vivenciada. Conhecendo a família de Alex, não é difícil perceber que ele se identifica com essa parte da história. A mãe, que sofre de depressão, alcoolismo e doenças psicossomáticas, deposita nele expectativas que vão além de seus desejos e de suas potencialidades. Alex percebe a necessidade de afastar-se de uma mãe possessiva e manipuladora para ter a sua própria vida.

Enquanto ela peca pelo excesso de atenção, o pai de Alex exime-se dos cuidados com o filho, consumindo seu tempo no trabalho como pedreiro e nos serviços domésticos. No conto de fadas escolhido pelo garoto, a participação do progenitor também é irrelevante: pouco citado, é incapaz de proteger a criança das maldades da madrasta. Nossa narrador vai além,

decretando a morte dele. Qual a explicação para essa decisão? Seria a representação da situação edipiana vivenciada em casa ou uma punição para um pai incapaz de proteger seu filho? Ambas talvez ou, quem sabe, apenas uma tentativa de deixar a história mais coerente, uma justificativa para o fato do rei não proteger Branca de Neve.

Graças ao filme da Disney, boa parte da narrativa de Alex é destinada a descrever a vida dos anões, assim como o relacionamento deles com Branca de Neve. Para Bettelheim, o fato de dar um nome próprio e uma personalidade individual a cada um – como fez Walt Disney em seu filme – quando no conto de fadas são todos idênticos, interfere seriamente na compreensão inconsciente desse simbolismo. Os anões representam uma humanidade não-amadurecida (são pequenos, como crianças; não têm pais; não casam e não têm filhos) e servem apenas para enfatizar os desenvolvimentos importantes que ocorrem em Branca de Neve. Segundo o autor, estes acréscimos prejudiciais aos contos de fadas, que aparentemente aumentam o interesse humano, podem, na verdade, destruí-los, pois tornam difícil captar o significado profundo e correto da história, que é justamente a idéia de que o amadurecimento é fundamental para um relacionamento satisfatório e para a felicidade plena.

Bettelheim também afirma que os anões não são homens em qualquer sentido sexual – seu modo de vida baseado no interesse em bens materiais e no desinteresse pelo amor – sugerem uma existência pré-edípica. Eles estão livres dos conflitos internos e não desejam chegar a um relacionamento íntimo; a vida deles é a rotina do trabalho. Por algum tempo Branca de Neve leva uma existência pacífica junto aos anões e encontra a felicidade no trabalho, o que lhe dá forças para crescer e amadurecer, agora como uma pessoa que deve se responsabilizar pelo que acontece em sua vida. A falta de modificações na rotina dos anões e ausência de desejo pela jovem faz com que não entendam, nem simpatizem com as pressões internas que tornam impossível para Branca de Neve resistir às tentações da rainha.

Diana L. Corso e Mario Corso, psicanalistas e autores do livro *Fadas no Divã*, não compartilham com Bettelheim a opinião negativa a respeito dos anões. Observam que nos desenhos da Disney é comum a representação de animais e anões de forma infantil, de modo a gerar uma identificação com as crianças. Defendem essa inserção afirmando que ela permite ao pequeno sonhar em ser a bela princesa ou o corajoso príncipe no futuro, sem incomodar-se de desempenhar atualmente o papel coadjuvante de bichinho ou anão. Alex, visivelmente, simpatiza com esses personagens, que ocupam a maior parte de sua narrativa, como acontece

no desenho da Disney. Ele aproveita o diálogo de Branca de Neve com os animais da floresta para falar da sensação de solidão e dos problemas familiares, sentimentos certamente vivenciados por ele. Depois de afirmar que a menina encontrava-se sozinha, corrige sua fala lembrando que ela estava, na realidade, cercada de amigos. Essa fala mostra-se ainda mais contraditória quando observamos que os animais perguntam se ela está bem (no filme eles não falam, mas conseguem se comunicar com a menina) e logo em seguida despedem-se, sem oferecer qualquer tipo de ajuda, o que pode significar que nosso narrador não consegue perceber uma possibilidade efetiva de ajuda nos amigos.

Já os anões são mais acolhedores, oferecendo casa, comida e proteção, sem nada exigir dela, o que não corresponde à imagem tradicional desses personagens nos contos populares. Na história dos irmãos Grimm, utilizada como base para a versão da Disney, os anões não são individualizados, vivem em função do trabalho e determinam que a menina realize os serviços domésticos. Não há qualquer menção à possibilidade de se encantarem por ela, como acontece nas versões da Disney, na qual há um “enamoramento” infantil de afeto intenso e dependência, como crianças disputando a atenção e os cuidados maternos. Aliás, no desenho, Branca de Neve realmente exerce o papel tradicional de uma mãe: coloca ordem na casa, cozinha, exige que eles se lavem para as refeições, dá atenção e distribui beijos para os sete anões, que são, propositalmente, representados de maneira bastante infantilizada e carismática. Depois da perseguição da madrasta e antes do envolvimento com o príncipe, a jovem vivencia um período de latência, de modo que experimenta apenas o erotismo da relação entre mãe e filhos, o que não lhe proporciona demasiados riscos. Qualquer envolvimento que ultrapasse esse limite é evitado, como Alex nos aponta quando afirma que Branca de Neve recusa-se a beijar novamente o anão Dunga, visto que ele mostra-se “tarado”.

Depois do período de latência, é chegado o momento do encontro com a sexualidade, representado na história pela maçã que a madrasta traz. Em muitos mitos e contos de fadas, ela representa o amor e o sexo. Bettelheim nos lembra que a maçã, dada a Afrodite, deusa do amor, mostrando que era a preferida entre as deusas, levou à Guerra de Tróia. Na Bíblia foi usada para seduzir o homem e fê-lo renunciar à inocência para conseguir conhecimento e sexualidade. Diana e Mario Corso citam a recorrência da macieira nos desenhos infantis, demonstrando sua importância no imaginário popular. Para eles, ao morder a maçã, morre uma menina e nasce uma mulher.

Nesse aspecto, a história de Alex diferencia-se das outras versões: os anões não permitem que Branca de Neve coma a maçã, o que nos remete às tentativas paternas e/ou fraternas de evitarem o encontro (precoce, na opinião dos protetores) do filho ou do irmão mais jovem com a sexualidade. Essa proteção pode até atrasar o início da vida sexual, mas não evitará que aconteça, como na história em questão. Apesar das advertências dos anões, a menina aceita a pêra (um símbolo icônico, pois lembra o falo), com todos os seus prazeres e riscos, porque adora essa fruta. A maioria dos jovens identifica-se com a protagonista desse conto de fadas quando resolve atender aos seus impulsos, desobedecendo aos conselhos dos mais velhos. Assim como Branca de Neve, Alex pode ter se esquivado da proteção dos pais para conhecer melhor essa fruta tão proibida e tão envolvida em promessas de prazer; prazer que deverá ser recalculado para que o sentimento de culpa não se torne insuportável, principalmente no caso dele, que foi educado em uma família com fortes sentimentos religiosos.

Vários heróis dos contos de fadas, num ponto crucial de seu desenvolvimento, caem num sono profundo. Depois das experiências angustiantes, vem um período de descanso e tranquilidade, ambos fundamentais para gerar uma existência mais plena. Cada novo despertar ou renascimento simboliza a conquista de um estado mais adiantado de maturidade e compreensão, ou seja, só depois de passar por tudo isso é que Branca de Neve está preparada para o casamento. Desfechos assim geram consolo e alívio para as crianças, pois elas percebem que o sofrimento e o enfrentamento deste resultarão numa vida mais feliz, o que lhes dá forças para enfrentar as dificuldades que parecem intransponíveis. Já os adolescentes vão além, fantasiando o momento em que chegará o tão esperado príncipe ou princesa encantado(a) para lhes trazer a hipotética “felicidade eterna”.

## **João e Maria**

Dentre os contos de fadas encontramos uma versão de *João e Maria*, narrada por Rafaela, com diferenças significativas em relação à história transcrita pelos irmãos Grimm, mas semelhante à coletada por Silvio Romero em suas viagens pelo Brasil. A versão brasileira ganhou novos elementos, mas manteve a estrutura básica que permite a identificação da história tradicional. Os contos misturam memória e imaginação. A primeira preserva os traços

essenciais, esquematizadores, estruturais. A segunda modifica, incorpora alguns elementos e abandona outros, conforme tenha ou não sentido para o narrador e o receptor. Por meio da comparação entre as versões refletiremos sobre as extrações e os enxertos realizados por Rafaela, buscando os símbolos presentes nas diversas partes da história e as mensagens que fazem sentido para ela.

Transcrevi abaixo as versões de *João e Maria* narradas por Silvio Romero e pelos irmãos Grimm.

### **Versão de Rafaela**

Havia o João, a Maria e um colega deles. O João e Maria eram encantados. A mãe não tinha como cuidar deles e dos irmãos deles, então punha no buraco, assim, buracão assim. Aí a mãe dele falou assim:

- Toda vez que eu apitar esse sino aqui, vocês repetem: "comer-comer".

O sino apitou e o irmão dele falou:

- Comer-comer...

Caía morto! Os outros repetiam também, os outros caíam. Só ficou Maria e João nesse buraco fedendo. A madrinha deles era Nossa Senhora, que foi lá, abriu e falou assim:

- Agora, meus filhos, agora quem tem que guiar a vida é vocês. Agora vocês têm que ir com a vida pra frente, porque eu não posso levar vocês no mesmo lugar que eu estou.

Aí eles foram andando, foram andando, foram andando... Chegaram em uma árvore, o João subiu nela e viu uma fogueira bem longe, uma fumaça bem longe assim. E o João foi até lá. Chegando na casa, falou assim para a mulher:

- Você não tem um pouquinho de comida pra nos dar? Que nós nem sabemos onde está nossa mãe...

Aí, a mulher falou assim:

- Comida eu não tenho agora, que eu não fiz ainda. Se vocês quiserem um pão, eu dou. Mas vou falar uma coisa: ali perto tem uma mulher, que é a mulher e o gato, ali tem bastante bolacha, mas não pode dar risada, que a mulher pega vocês.

Ela falou assim:

- Mas quem é a *risadona* aqui?

O João falou assim:

- É a Maria. Qualquer coisa que o gato fizer, ela vai dar risada.

Ela falou assim:

- Então, se ela dá risada, vai só você lá.

A primeira vez ele falou:

- Está bom.

Ele foi lá. Buscou bastaante bolacha, que o gato tava dormindo. O João falou assim:

- Maria, você não vai agora, porque você não traz bolacha.

- Ai, eu vou, eu vou.

- Mas se der risada, eu mato você, viu Maria?  
Ela falou:  
- Está bom.  
Quando chegou lá, o gato:  
- Miau, miau...  
A velha falou assim:  
- Gato, pega essas crianças agora.  
A Maria caiu na risada. A velha falou:  
- Oi! Vão pra dentro, meus filhinhos. (risos) Vamos ver: vocês estão magrelos, magrelos, magrelos!  
Eles colocavam um rabo de lagartixa para a mulher dar mais bolacha. Estavam gordões! A mulher falava assim:  
- Coloquem o dedo aqui, meus filhinhos.  
Eles colocavam o rabo de lagartixa.  
- Oh! Está magrinho, magrinho, magrinho! (pausa) Magrinho, magrinho, magrinho (essas três últimas palavras foram pronunciadas em voz muito baixa, distraidamente).  
Eles colocavam de novo! Até que a mulher falou assim:  
- Agora, vocês comeram bastante, vocês vão catar lenha lá no rio.  
Na última lenha, Nossa Senhora apareceu pra eles – porque é madrinha deles – e falou assim:  
- Quando ela mandar você subir em um pau, você pede pra ela subir, pra depois você subir. Depois você joga a cinza aqui, que vai aparecer quatro cachorros, dois pra Maria e dois pra você. Ele falou:  
- Está bom.  
Os dois concordaram com os planos de Nossa Senhora.  
A mulher falou assim pra eles:  
- Sobe aqui, nesse toco aqui.  
- Ah, sobe a senhora, vovozinha, pra depois nós subirmos.  
A mulher foi subir, eles jogaram a mulher dentro do fogo. Eles jogaram a cinza lá e nasceram dois cachorros pretos. Então ficaram lá comendo bolacha e o gato foi embora. Passaram uns tempos, veio um bichão! A Maria estava dentro de casa e o Pedro trabalhando, cortando lenha. Veio o bicho e falou pra Maria:  
- Quero te comer, quero te comer.  
- Não me coma não! Não me coma não! Come oooo... Pedro, que eu caso com você. (risos)  
Ele foi lá onde estava o Pedro, querendo comer o Pedro, que estava em cima de uma árvore. Ele falava assim:  
- Pedro, Maria mandou te comer, porque ela vai casar comigo.  
O Pedro falou: (o cachorro dele chamava Alisente e Tenente)  
- Alisente, pega, pega, pega! Tenente, pega, pega!  
Eles pegaram e cortaram todo o bicho. O Pedro chegou onde estava Maria, falou assim:  
- Agora eu vou te matar.  
Pegou a faca, tacou nela. Ela virou uuummm... passarinho. Um passarinho queeee... Como é o nome do passarinho, mesmo? Ele chama... passarinho, vai, passarinho! O colega dele pegou esse passarinho, essa irmã dele que era luxenta! Só comia bife, comia de tudo. O cara falou pra um colega dele, um outro colega, falou assim:  
- Eu quero ver a minha irmã, que ela virou um passarinho, até agora não a achei.  
Ele falou assim:

- Seu amigo achou um passarinho que é luxento!
- Acho que é minha irmã. Foi lá, pôs uma sandalinha no pé dela, que ela tinha sumido. Ela virou a irmã dele. Aí viveram felizes para sempre.

### **Versão brasileira<sup>38</sup>**

Uma vez houve um homem e uma mulher que tinham tantos filhos que resolveram deitar fora um casal para se verem mais desobrigados. Num belo dia o pai disse a João e Maria que se aprontassem para irem com ele tirar mel no mato. Os dois meninos se aprontaram e seguiram com o pai, que desejava metê-los na mata e deixá-los lá ficar. Depois de muito andar, e quando já estava bem embrenhado, o pai disse aos filhos: "Agora esperem aqui, que eu vou ali, e quando eu gritar, vocês se dirigam para o lado do grito". Depois de andar um bom pedaço, o pai gritou e retirou-se para trás, em busca de sua casa. As crianças, ouvindo o grito, se dirigiram naquela direção, mas não encontraram mais o pai, e se perderam. Chegando a noite, ali pousaram; no dia seguinte, desenganados de não acharem o pai, tratou João de trepar em uma das árvores mais altas, que estavam num outeiro, a fim de ver se descobria alguma casa. De cima da árvore descobriu muito longe uma fumacinha. Para lá se dirigiram; depois de muito andar descobriram uma casa velha, e o menino se aproximou, para explorar, deixando a irmã escondida. Chegando João à casa, encontrou uma mulher velha, quase cega, que fazia bolos de milho. João fez um espertinho e furtou alguns bolos, que comeu e levou também para sua irmã. Como a velha não enxergava bem, quando sentia o movimento do menino lhe tirando os bolos, supunha que era o gato, e dizia: "Chipe, gato, minha gato, não me furte meus bolinhos!" No dia seguinte João voltou à mesma casa para tirar bolos para si e para Maria. Ouvindo a velha o rebuliço, dizia: "Chipe, gato, minha gato, não me come meus bolinhos!" João muniu-se de bolos e se retirou. No dia seguinte quis ir só, e Maria tanto insistiu que também foi. Logo que chegaram à casa tratou o menino de tirar alguns bolos dos que a velha acabava de fazer. A velha, que ouviu o rumor, disse pela terceira vez: "Chipe, gato, minha gato, não me furtes meus bolinhos!" Maria não pôde se conter e desatou uma gargalhada. A velha ficou sarapantada e conheceu que eram os dois meninos, e então disse: "Ah! meus netinhos, eram vocês! Venham cá, morem aqui comigo". Os dois meninos ficaram. Mas o que a velha queria era engordá-los para comê-los depois. De tempos a tempos a velha lhes pedia o dedo grande para ver se já estavam gordos; mas os meninos lhe davam um rabinho de lagartixa que tinham pegado. A velha achava o rabinho muito magrinho e dizia: "Ainda estão muito magrinhos!" Assim muitas vezes, até que os meninos perderam o rabicho da lagartixa e não tiveram volta senão mostrarem os próprios dedos. A velha os achando gordos, e os querendo comer, mandou-os fazer lenha para uma fogueira, para dançarem em roda. O fim da rabugenta era empurrar os dois meninos dentro do tacho de água fervendo e os matar. Os meninos foram buscar lenha, e quando vinham de volta toparam com Nossa Senhora, que lhes disse: "Aquela velha é feiticeira e quer dar cabo de vós; portanto quando ela mandar fazer a fogueira, fazei-a; assim que vos mandar dançar, dizei-lhe: "Minha avozinha, vossemecê dance primeiro para nós sabermos como havemos de dançar". Quando ela estiver dançando, empurrai-a na fogueira e correi. Trepai-vos na árvore que tem perto da casa; quando der um estouro é a cabeça da velha que arrebentou. Dela têm de sair três cães ferozes, que vos hão de querer devorar; por isso tomai três pães. Quando sair o primeiro cão, chamai-o Turco, e atirai um pão; quando sair o segundo, chamai-o Leão, e atirai outro pão; quando sair o terceiro, gritai Facão, e atirai o último pão. E serão três guardas que vos acompanharão". Assim fizeram. Pronta a fogueira, e a velha os mandando dançar, pediram para ela dançar primeiro para

<sup>38</sup> ROMERO, Silvio (Org.). *Contos populares do Brasil*. São Paulo: Landy, 2000, p. 151 – 155.

lhes ensinar, no que caiu a velha, e quando estava muito concha nos seus trejeitos, os dois pequenos atiraram-na na fogueira. Tparam-se depois na árvore à espera de arrebentar a cabeça da velha e saírem os três cães. Aconteceu tudo como lhes tinha ensinado Nossa Senhora, desceram da árvore e tomaram conta da casa como sua, e ficaram alguns anos com os três cães como guardas. Ao depois Maria se namorou de um homem, e tentaram os dois dar cabo de João, o que não podiam conseguir por causa dos três cachorros que nunca o desamparavam. Combinaram então em Maria pedir ao irmão que lhe deixasse um dia ficar com os três bichos por ter ela medo de ficar sozinha, quando ele ia para o serviço. João consentiu e cá os malvados taparam os ouvidos dos cachorros com cera, para quando chamados, o não ouvirem. Depois do que partiu o camarada de Maria a encontrar João para o matar, levando uma espingarda carregada. Quando o avistou disse: "Reza o ato de *contrição* que vais morrer". João, que se viu perdido, pediu tempo, para dar três gritos: o sujeito lhe respondeu: "Podes dar cem". Trepou-se o moço numa árvore e gritou: "Turco, Leão, Facão!..." Lá os cachorros abalaram as cabeças. Tornou o moço a gritar e os animais despedaçaram as correntes que os prendiam; tornou a gritar, e eles se apresentaram diante dele e devoraram aquele que o queria matar. Voltando para casa, disse João à sua irmã: "Visto me atraígoares, fica-te aí só, que vou pelo mundo ganhar a minha vida". E seguiu com os seus três guardas, até que chegou a uma terra que tinha um monstro de sete cabeças, que tinha de comer uma pessoa por dia, e que se lhe tinha de levar fora da cidade para ele não se lançar sobre ela. Quando João chegou nesse ponto, topou com uma princesa em quem tinha caído a sorte para ser lançada ao bicho. Perguntou-lhe o moço a causa por que estava ali. Respondeu que lhe tinha caído a sorte de ser naquele dia devorada pelo monstro de sete cabeças que ali tinha de vir, e que ele se retirasse para não ser também devorado; que o rei seu pai tinha decretado que quem matasse o bicho casaria com ela, mas que não havia ninguém que se atrevesse a isso.

O moço então disse que queria ver o tal monstro, e, como estava com sono, deitou a cabeça no colo da princesa e adormeceu. Quando foi dali a pouco apresentou-se a fera. A princesa, logo que a avistou, pôs-se a chorar e caiu uma lágrima no rosto do moço, e ele acordou; a princesa lhe pediu que se retirasse, mas ele não o quis, e, quando o bicho se aproximou, mandou o moço seu cachorro Turco se lançar sobre ele. Houve uma grande luta, e estando já cansado o Turco, mandou o Leão, que quase matou a fera; finalmente mandou o Facão, que acabou de a matar. João puxou por sua espada e cortou as sete pontas das línguas do monstro e seguiu, bem como a princesa, que foi para o palácio de seu pai. Passando um preto velho e aleijado por onde estava o bicho morto, cortou-lhe os sete cotocos das línguas e levou-os ao rei, dizendo que ele que tinha morto o monstro.

O rei, pensando ser verdade, mandou aprontar a princesa para casar com o negro, apesar da moça lhe dizer que não tinha sido aquele que tinha dado cabo do monstro e a livrado da morte. Chegando o dia do casamento, mandou o rei aprontar a mesa para o almoço, e quando botaram os manjares no prato para o negro, entrou o cão Turco e o arrebatou da mão do preto. Quando a princesa viu o cão ficou muito alegre, e disse que era aquele um dos que tinham morto o bicho, e que seu dono é que tinha cortado as sete pontas das línguas com a espada. Veio o segundo prato para o negro, e entrou o cão Leão e o arrebatou, e a princesa disse o mesmo ao pai. Então o rei mandou um criado seguir o cão para saber donde era, e quem era o seu senhor, e que o trouxessem ao palácio. O moço, que recebeu o recado, partiu logo a ter com o rei. Quando a princesa o viu, disse logo que era aquele, que realmente puxou um lenço e mostrou as sete pontas das línguas. O rei mandou buscar quatro burros bravos e mandou amarrar neles o preto, que morreu despedaçado, e João casou com a princesa.

## Versão dos irmãos Grimm<sup>39</sup>

Perto de grande floresta vivia um pobre lenhador com a sua mulher e os seus dois filhos; o menino chamava-se Joãozinho e a menina, Mariazinha. O homem tinha pouca coisa para mastigar, e certa vez, quando houve grande fome no país, ele não conseguia nem mesmo ganhar para o pão de cada dia. E quando ele estava, certa noite, pensando e se revirando na cama de tanta preocupação, suspirou e disse à mulher:

- O que será de nós? Como poderemos alimentar nossos pobres filhos, se não temos mais nada nem para nós mesmos?

- Sabes de uma coisa, - respondeu a mulher, - amanhã bem cedo levaremos as crianças para a floresta, onde o mato é mais espesso. Lá acenderemos uma fogueira e daremos a cada criança um pedaço de pão; então iremos trabalhar e as deixaremos sozinhas. Elas não acharão mais o caminho de volta para casa, e estaremos livres delas.

- Não, mulher, - disse o marido - eu não farei isso; como poderei forçar meu coração a deixar meus filhos abandonados na floresta? As feras selvagens viriam logo estraçalhá-los.

- És um tolo, - disse ela, - então teremos de morrer de fome, os quatro; já podes procurar as tábuas para os nossos caixões. - E não lhe deu sossego até que ele concordou.

- Mas eu tenho dó das pobres crianças, mesmo assim, - disse o marido.

As duas crianças, que também não conseguiram dormir por causa da fome, ouviram tudo o que a madrasta dissera ao pai. Mariazinha chorou lágrimas amargas e disse à Joãozinho:

- Agora estamos perdidos!

- Sossega Mariazinha, - disse Joãozinho; - não te preocipes. Eu vou encontrar um jeito de nos salvarmos.

E quando os velhos adormeceram, ele se levantou, vestiu o casaquinho, abriu a porta e se esgueirou para fora. A lua brilhava bem clara, e as pedrinhas brancas na frente da casa brilhavam como moedas de prata. Joãozinho abaixou-se e encheu os bolsos com aquelas pedrinhas, quantas cabiam. Então ele voltou depressa para casa e disse a Mariazinha:

- Consola-te, irmãzinha querida, e dorme tranqüila, Deus não vai nos abandonar, - e voltou a deitar-se na cama.

Quando começou a amanhecer, antes do sol nascer, a mulher já foi entrando e acordando as crianças:

- Acordem, seus preguiçosos; nós vamos para a floresta buscar lenha, - e ela deu a cada uma um pedacinho de pão e disse: - Isto é para o nosso almoço, mas não comais antes, porque depois não ganhareis mais nada.

Mariazinha pôs o pão debaixo do avental, porque os bolsos de Joãozinho estavam cheios de pedrinhas. Então puseram-se todos a caminho da floresta. Quando já tinham andado um pouco, Joãozinho parou e olhou para trás, para a casa, e fez isso outra vez e outra vez. O pai falou:

- Joãozinho, o que ficas olhando ali e te atrasando? Presta atenção e anda para frente!

- Ora pai, - falou Joãozinho, - estou olhando para o meu gatinho branco que está sentado no telhado e quer me dar adeus.

A mulher falou:

- Bobo, não é o gatinho; é o sol da manhã que brilha na chaminé.

Mas Joãozinho não olhava para o gatinho, e sim jogava cada vez uma pedrinha brilhante do bolso para o caminho.

Quando eles chegaram no meio da floresta, o pai falou:

- Agora juntem lenha, crianças, eu quero acender uma fogueira, para que não sintam frio.

<sup>39</sup> GRIMM, Irmãos. *Contos de Fadas*. Trad: Tatiana Belinsky. São Paulo: Ed. Paulinas, 1989.

Joãozinho e Mariazinha trouxeram gravetos, um montinho deles. Os gravetos foram acesos, e quando a chama já ardia bem alta, a mulher disse:

- Agora, deitem-se junto ao fogo, crianças, e descansem, enquanto nós entramos na floresta e procuramos lenha. Quando terminarmos, voltaremos para buscá-los.

Joãozinho e Mariazinha ficaram sentados junto ao fogo, e quando chegou o meio dia, cada um comeu o seu pedaço de pão. E como estavam ouvindo os golpes do machado, pensaram que o pai estava perto. Mas não era o machado, era um galho que o pai amarrara a uma árvore seca, que o vento fazia bater de um lado para o outro. Ficaram lá sentados muito tempo, até que seus olhos se fecharam de cansaço e ambos adormeceram profundamente. E quando acordaram, já era noite fechada.

Mariazinha começou a chorar e disse:

- Como é que vamos sair da floresta agora?

Mas Joãozinho a consolou:

- Espera um pouquinho, até que apareça a lua, então nós acharemos o caminho.

E quando surgiu a lua cheia, Joãozinho tomou a irmãzinha pela mão e seguiu as pedrinhas brancas que brilhavam como moedas de prata recém-cunhadas e mostravam o caminho às crianças. Caminharam a noite inteira e chegaram de madrugada à casa de seu pai. Bateram na porta, e quando a mulher abriu e viu que eram Joãozinho e Mariazinha, foi logo dizendo:

- Ó crianças mágicas, por que ficaram tanto tempo dormindo na floresta? Nós pensamos que não queriam voltar mais para casa.

Mas o pai ficou contente, porque lhe doeria o coração por ter deixado as crianças assim sozinhas e abandonadas.

Pouco depois houve novamente miséria por toda a parte, e as crianças ouviram a madrasta falando ao pai, de noite na cama:

- Já consumimos tudo de novo; temos ainda meio filão de pão, depois será o fim de tudo. Temos de nos livrar das crianças; vamos levá-las para mais fundo na floresta, para que não encontrem mais o caminho de volta – não há outra salvação para nós.

Isto era doloroso para o coração do homem, e ele pensou: “Melhor seria repartir o último bocado com as crianças”. Mas a mulher não queria ouvir nada do que ele dizia, ralhou com ele e repreendeu-o. Quem diz “A” tem de dizer “B”, e já que ele cedera da primeira vez, tinha de fazê-lo também agora.

Mas as crianças ainda estavam acordadas e escutaram a conversa. Quando os velhos adormeceram, Joãozinho se levantou, como da outra vez, mas a mulher trancara a porta e ele não conseguiu sair. Mas ele consolou a irmãzinha e disse:

- Não chores, Mariazinha, e dorme tranqüila; o bom Deus vai nos ajudar.

De manhã cedo a mulher veio e tirou as crianças da cama. Elas receberam o seu pedacinho de pão, que era ainda menor que o anterior. No caminho da floresta, Joãozinho esfarelou-o dentro do bolso, parou diversas vezes e jogou no chão uma migalha atrás da outra.

- Joãozinho, porque ficas parando e olhando para trás? – perguntou o pai. – Vai andando em frente.

- Estou olhando para a minha pombinha, que está pousada no telhado e quer me dar adeus, - respondeu Joãozinho.

- Bobo, - resmungou a mulher, - não é pombinha nenhuma, é o sol da manhã brilhando na chaminé.

Mas Joãozinho ia jogando migalha após migalha pelo caminho.

A mulher levou as crianças ainda mais fundo na floresta, onde elas nunca estiveram antes em toda a vida. Lá fizeram novamente uma grande fogueira, e a madrasta falou:

- Fiquem sentadas aqui, crianças, e quando estiverem cansadas, podem dormir um pouco; nós vamos para dentro do mato cortar lenha, e à tardinha, quando terminarmos, viremos buscá-las.

Quando foi meio-dia, Mariazinha repartiu o seu pão com Joãozinho, que espalhou o seu pelo caminho. Então eles adormeceram, e anoteceu, mas ninguém veio buscar as

pobres crianças. Elas acordaram quando já era noite fechada, e Joãozinho consolou a irmãzinha e disse:

- Espera só, Mariazinha, até que apareça a lua; aí poderemos ver as migalhas de pão que eu fui espalhando, e elas nos mostrarão o caminho de volta para casa.

Quando a lua surgiu, eles preparam-se para ir: mas não encontraram nem uma só migalha, porque os milhares de pássaros que voavam na floresta e no campo as bicaram todas. Joãozinho disse a Mariazinha:

- Nós vamos encontrar o caminho!

Mas eles não o encontraram. Caminharam a noite inteira e mais um dia, de manhã até a noite, mas não conseguiram sair da floresta e estavam com muita fome, pois não tinham comido nada a não ser umas poucas bagas que acharam no chão. E como estavam tão cansados que as pernas não os carregavam mais, deitaram-se debaixo de uma árvore e adormeceram.

Agora já era o terceiro dia desde que eles saíram da casa do pai. Recomeçaram a caminhada, mas só se aprofundavam cada vez mais na floresta, e se não lhes viesse ajuda logo, morreriam de fome. Quando foi meio dia, eles viram um lindo passarinho branco como a neve pousado num ramo, o qual cantava tão bem que eles pararam para escutá-lo. E quando ele terminou, bateu asas e saiu voando na frente deles, e eles o seguiram, até que ele chegou a uma casinha, sobre cujo telhado pousou. E quando eles chegaram bem perto, viram que a casinha era feita de pão e coberta de bolo, e as janelas eram de açúcar transparente.

- Agora vamos avançar nela, - disse Joãozinho, - e fazer uma refeição abençoada. Quero comer um pedaço do telhado! Mariazinha, tu podes comer um pedaço da janela, ela é doce.

Joãozinho estendeu a mão para o alto e arrancou um pedacinho do telhado, para provar o seu gosto, e Mariazinha ficou perto da vidraça, para mordiscá-la.

Mas aí eles ouviram uma voz fina gritando de dentro da casa:

- Roque, roque, roidinha, quem roeu minha casinha?

As crianças responderam:

- Não foi ela, não fui eu, foi o vento quem roeu.

E continuaram a comer sem se deixarem perturbar. Joãozinho, que gostou muito do sabor do telhado, arrancou um bom pedaço dele, e Mariazinha soltou uma vidraça redonda inteira, sentou-se e ficou comendo.

De repente a porta se abriu, e apareceu, arrastando os pés, uma mulher muito, muito velha, apoiada numa muleta. Joãozinho e Mariazinha ficaram tão assustados que deixaram cair o que tinham nas mãos. Mas a velha balançou a cabeça e disse:

- Ei, lindas crianças, quem vos trouxe aqui? Entrai, ficai comigo que não vos farei mal.

Ela tomou os dois pela mão e levou-os para dentro da casinha. E serviu-lhes boa comida, leite com panquecas e açúcar, maçãs e nozes. Depois arrumou-lhes duas boas caminhas com alvos lençóis, e Joãozinho e Mariazinha deitaram-se nelas, pensando que estavam no céu.

Mas a velha só se fingira de boazinha, pois era uma bruxa malvada, que tocava crianças, e só construiria aquela casinha de pão para atraí-las. Quando uma criança caía em seu poder, ela a matava, cozinhava e comia, e era para ela um dia de festa. As bruxas têm olhos vermelhos e não enxergam muito longe, mas possuem um faro fino como os animais e percebem quando há gente se aproximando. Quando Joãozinho e Mariazinha estavam chegando, ela riu um riso mau e disse zombeteira:

- Estes eu já peguei, não me escaparão mais.

De manhã cedinho, antes que as crianças acordassem, ela se levantou, e quando as viu dormindo tão bonitas, com suas bochechas redondas e coradas, resmungou consigo mesma: "Este aqui será um bom bocadão!" Então ela agarrou Joãozinho com a sua mão ossuda, levou-o para um curralzinho e trancou-o atrás de uma porta gradeada: ele podia gritar à vontade, que não lhe adiantaria nada.

Aí ela foi até Mariazinha, acordou-a com uma sacudidela e gritou:

- Acorda, preguiçosa, vai buscar água e cozinha alguma coisa boa para o teu irmão, que está lá fora no curral e precisa engordar. Quando ele estiver bem gordo, eu vou comê-lo.

Mariazinha começou a chorar amargamente, mas era tudo em vão, ela tinha de fazer o que a bruxa malvada mandava.

Agora o pobre Joãozinho era alimentado com a melhor comida, enquanto Mariazinha só ganhava cascas de caranguejo. Todas as manhãs a velha manquitolava até o curralzinho e dizia:

- Joãozinho, mostra-me teus dedos, para eu sentir se já estás gordinho.

Mas Joãozinho lhe passava pela grade um ossinho de frango, e a velha, que tinha vista fraca, não podia vê-lo e pensava que era um dedo de Joãozinho, e se admirava porque ele não queria engordar. Quando passaram quatro semanas e Joãozinho continuava magro, ela perdeu a paciência e não quis esperar mais.

- Aqui, Mariazinha! – gritou ela para a menina; - anda ligeiro e traz a água! O Joãozinho pode estar gordo ou magro, não importa; amanhã eu vou matá-lo e cozinhá-lo.

Ai, como se lamentava a pobre irmãzinha, obrigada a carregar a água, e como lhe escorriam as lágrimas pelas faces abaixo!

- Meu bom Deus, ajuda-nos! – exclamou ela, - antes as feras selvagens nos tivessem devorado na floresta, pelo menos teríamos morrido juntos!

Poupa-me esta choradeira, - disse a velha; - não vai te adiantar nada.

De manhã cedo Mariazinha teve de sair para pendurar o caldeirão com água e acender o fogo.

- Primeiro vamos assar pão, - disse a velha, - eu já esquentei o forno e sovei a massa.

E ela empurrou a pobre Mariazinha para fora, para o forno de assar, do qual já escapavam as chamas do fogo.

- Enfia-te lá dentro, - ordenou a bruxa, - e vê se o fogo já está bem quente para que possamos empurrar o pão para dentro.

Assim que Mariazinha estava quase dentro, ela quis fechar o forno, para que Mariazinha lá ficasse assada, porque ela queria devorá-la também.

Mas Mariazinha percebeu o que a bruxa tinha em mente e disse:

- Não sei como fazer isso – como é que eu posso entrar lá?

- Menina burra, - disse a velha, - a abertura é grande o bastante; olha, eu mesma posso passar por ela, - e ela chegou pertinho e enfiou a cabeça no forno.

Então Mariazinha deu-lhe um empurrão tão forte que ela caiu lá dentro inteira, e a menina bateu a portinhola de ferro e puxou o ferrolho.

“Uuu!” Aí ela começou a uivar horrivelmente, mas Mariazinha saiu correndo e a bruxa perversa teve de perecer queimada.

Então Mariazinha correu direto para o Joãozinho, abriu o seu curralzinho e gritou:

- Joãozinho, estamos livres, a bruxa velha está morta!

Então Joãozinho saltou fora como um passarinho libertado da gaiola. Como eles ficaram felizes, como se abraçaram e pularam e se beijaram! E como não precisavam ter mais medo, eles entraram na casa da bruxa. E lá estavam, em todos os cantos, caixinhas cheias de pérolas e pedras preciosas.

- Estas são ainda melhores que as pedrinhas brancas, - disse Joãozinho, e encheu os bolsos com quanto cabia neles, e Mariazinha disse:

- Eu também quero levar alguma coisa para casa, - e encheu o seu aventalzinho.

- Mas agora vamos embora, - disse Joãozinho, - para que possamos sair dessa floresta enfeitiçada.

Depois que caminharam algumas horas, chegaram a um grande lago.

- Não podemos passar, - disse Joãozinho; - não vejo prancha nem ponte.

- E também não há barquinho nenhum, - respondeu Mariazinha, - mas há um pato branco nadando; se eu lhe pedir, ele nos ajudará. E ela gritou:

- Patinho, patinho, aqui estão Mariazinha e Joãozinho. Não vemos nem prancha nem ponte, leva-nos no teu alvo dorso.

O patinho aproximou-se logo, e Joãozinho montou nele e pediu que a irmãzinha montasse junto.

- Não, - disse Mariazinha, - assim será pesado demais para o patinho; ele que leve um de nós de cada vez.

Foi o que fez o bom animalzinho, e quando os dois já estavam seguros do outro lado, e caminharam um pouco mais adiante, o mato começou a parecer-lhes mais conhecido, e finalmente eles avistaram de longe a casa de seu pai.

Então eles puseram-se a correr, precipitaram-se para dentro da casa e caíram nos braços do pai.

O homem não tivera nem um momento de paz desde que deixara os filhos na floresta, mas a mulher já morrera.

Mariazinha sacudiu seu aventalzinho, e as pérolas e pedras preciosas saíram pulando pelo chão, e Joãozinho tirava dos bolsos um punhado atrás do outro e às juntava àquelas.

Então todas as tristezas tiveram fim, e eles viveram juntos e felizes.

Rafaela mantém os nomes originais, mas confunde-se em vários momentos, trocando João por Pedro. A garota usa essas mesmas designações em outras narrativas que não possuem semelhanças com a história tradicional de João e Maria, o que é comum nos contos de fadas: ou os personagens não têm nomes ou estes são bem comuns, transmitindo a idéia de que poderiam ser qualquer pessoa.

A versão dos irmãos Grimm e a narrada por Rafaela começam retratando a pobreza da família, o que impossibilita a criação adequada dos filhos. Essa situação não é muito diferente da vivenciada pela garota: ela e os irmãos começaram a trabalhar muito cedo para ajudar no sustento da família. Enquanto ela empregava-se como doméstica a troco de baixos salários – situação de exploração que retrata em várias histórias – seus irmãos trabalhavam na roça, vendiam sorvetes, coletavam materiais recicláveis, entre outros serviços mal remunerados.

A primeira diferença significativa entre as versões está na forma como os pais livram-se dos filhos. Nas versões dos irmãos Grimm e de Silvio Romero há o abandono na floresta, praticamente uma sentença de morte, mas que exime os pais da execução do ato em si. Rafaela encontra uma forma mais cruel, na qual a mãe é responsável diretamente pelas mortes, ensinando às crianças as palavras que deveriam pronunciar, como se fosse uma mágica, ou melhor, uma bruxaria. Aliás, a bruxa realmente representa a mãe, em contraposição à imagem de Nossa Senhora, explicitada como a madrinha, alusão clara à fada-madrinha, personagem que aparece em momentos difíceis trazendo uma solução mágica. Bruxa e fada são, na realidade, as diferentes visões que os filhos têm da mãe: nos momentos em que ela atende às

suas necessidades e os ajuda na superação dos conflitos é a fada; quando é autoritária ou deixa que resolvam sozinhos seus problemas é a bruxa malvada.

As figuras femininas (mãe/madrasta, velha/bruxa, madrinha) são fundamentais neste conto. É a madrasta quem planeja o abandono dos enteados na versão dos irmãos Grimm e é a própria mãe quem executa os filhos na narrativa de Rafaela. Exceção para a versão coletada por Silvio Romero, apresentando o pai como o responsável. A progenitora precisa afastar-se do filho para permitir que ele amadureça e viva de forma mais autônoma. Rafaela sabe disso, o que fica explícito na fala de Nossa Senhora: “Agora, meus filhos, agora quem tem que guiar a vida é vocês. Agora vocês têm que ir com a vida pra frente, porque eu não posso levar vocês no mesmo lugar que eu estou”. Mesmo compreendendo a necessidade de desvincular-se da mãe, a criança pode vivenciar essa separação como abandono, rejeição ou egoísmo. Na versão dos irmãos Grimm, eles tentam voltar ao lar paterno usando pedrinhas e pedaços de pão, mostrando que ainda não compreendem que o afastamento dos pais é inevitável num determinado momento da vida. Já os personagens criados por Rafaela aceitam melhor o abandono e procuram estratégias de sobrevivência; fato semelhante acontece na versão de Silvio Romero. Como a narradora já tem experiência de trabalho remunerado, vê mais sentido em procurar saídas que independam dos pais.

A escolha de Nossa Senhora para madrinha está relacionada à religiosidade da jovem e ao fato de representar uma mãe perfeita: bondosa, linda, atenciosa aos desejos dos filhos, milagrosa, virgem (eliminando a dor de ser fruto do prazer sexual dos pais), único ser humano levado ao céu de corpo e alma, filha de Deus e mãe de Jesus.<sup>40</sup>

Na narração de Rafaela, João e Maria encontram uma casa onde pedem um prato de comida, alegando não saber onde está a mãe. A dona da casa responde-lhes que ainda não fez comida e oferece-lhes pão. Quando criança, ouvi esse diálogo inúmeras vezes entre minha mãe e pessoas que mendigavam em nosso portão, dentre elas, crianças que tinham casa e família, mas eram levadas à mendicância pela insuficiência de comida no lar. Sabendo das dificuldades financeiras enfrentadas pela família da narradora, não considero improvável que tenha vivenciado essa experiência. Essa idéia se reforça pela ansiedade das crianças em conseguirem bolachas para se alimentar – na versão dos irmãos Grimm eles devoram uma casinha feita com

---

<sup>40</sup> Retomaremos a reflexão sobre a imagem e o papel da Virgem Maria no próximo capítulo.

pão, bolo e açúcar e na história de Romero são os bolos de milho – justificada tanto pela fome quanto pelo desejo de comer alimentos raros na mesa de famílias pobres.

Na explicação freudiana de Bettelheim (1980) essa voracidade poderia ser compreendida como uma regressão oral resultante da não-superação do sentimento de abandono, que posteriormente é substituída por uma atitude mais racionalizada e amadurecida ao enganarem a mulher/bruxa na substituição do dedo pelo osso/rabo de lagartixa. Na análise histórica e antropológica que Darnton (1986) faz dos contos populares franceses dos séculos XVII e XVIII, há a constatação da recorrência de temas como a fome e a busca por alimentos em sociedades devastadas pelas pestes, guerras, fome e miséria estruturais, situação que não difere significativamente das condições de vida atuais, ajudando-nos a compreender porque essas narrativas ainda fazem tanto sentido para as crianças e jovens contemporâneos. Nas histórias analisadas por Darnton, quando o personagem é presenteado com a satisfação mágica de alguns de seus desejos, quase sempre o pedido é por comida, que não precisa ser luxuosa, desde que seja abundante, como é o caso das bolachas. Comer até à exaustão, até ficar “gordão” como na narração de Rafaela – a gordura representa saúde e ascensão econômica – é o grande desejo das pessoas que convivem com o racionamento de alimentos.

A maneira de conseguir a comida na casa da bruxa varia nas três versões: na alemã, as crianças devoram a própria casa da mulher; na brasileira, João rouba pedaços de bolo de milho e, na versão de Rafaela, a velha doa bolachas para o menino. Nas duas últimas, é Maria quem acaba com a fonte de sustento, quando não consegue controlar seus impulsos e ri perto da velha. Aliás, nessas duas versões, durante as situações de perigo é sempre João quem consegue resolver os problemas, a menina apenas o segue. Mais adiante, no entanto, ela mostra-se dissimulada e falsa, tenta enganar o irmão e acaba sendo penalizada por isso. A situação era bem diferente na versão dos irmãos Grimm, na qual Maria não é a responsável pelo aprisionamento, salva a si mesma e ao irmão da bruxa e ainda tem a idéia de pedir ajuda ao cisne para atravessarem o rio. O abrasileiramento da história trouxe consigo uma dose de machismo, retratando o garoto como racional, inteligente, honesto, forte, corajoso e a menina como frágil, dependente e dissimulada. Nossa narradora incorporou esse discurso, o que não pode ser considerado estranho, visto que em sua casa vigorava um regime patriarcal e os irmãos tinham mais direitos e liberdade, enquanto as mulheres sofriam com restrições.

Alguns elementos da narrativa de Rafaela tornam evidente que a versão que ela ouviu e reproduziu é semelhante à transcrita por Silvio Romero. Um exemplo disso é a risada de Maria quando vai buscar o bolo/bolacha, o que implica no aprisionamento das crianças pela velha. A narradora se confunde nesta parte da história e não consegue explicar o motivo do riso. Sabendo que a memória retém principalmente os dados que têm sentido para o sujeito, acreditamos que a narradora esqueceu a explicação. Na coletânea de Silvio Romero compreendemos que a graça se encontra no engano da mulher cega ao atribuir o roubo ao gato. Essa passagem não existe no conto alemão.

Diferente das versões de Romero e dos irmãos Grimm, nas quais a velha/bruxa inicialmente engana as crianças dando-lhes comida à vontade, camas limpas e tratamento carinhoso, na narrativa de Rafaela os irmãos sabem do risco que a mulher representa (nossa narradora já tem catorze anos). Mostrando que não são tão ingênuos, elaboram um plano para conseguir comida à vontade: substituir o dedo por um osso ou rabinho de lagartixa. Quando os ouvintes/leitores/narradores de contos de fadas são crianças ou jovens, sentem prazer quando a cooperação entre os personagens com idades semelhantes as deles promove a derrota dos adultos. Eles sentem que a união, a inteligência, a perspicácia e a persistência podem valer mais que a força física ou o tamanho. Percebem que precisam transcender a dependência dos adultos e alcançar níveis mais altos de desenvolvimento, o que é possível com o apoio dos companheiros.

Como já foi dito, a presença feminina é muito importante neste conto: na transcrição de Romero e na narrativa de Rafaela é Nossa Senhora quem vai alertá-los do risco de morrerem queimados e ensiná-los a livrarem-se da velha. No conto dos irmãos Grimm é Maria quem planeja e executa a morte da bruxa, sem nenhuma ajuda de João que, aliás, é libertado por ela. Nas três versões a velha morre queimada, na fogueira (para Romero e Rafaela) e no forno (para os irmãos Grimm). Seriam nossos medos e sofrimentos sendo enfrentados e destruídos para ceder lugar a uma vida mais feliz? Das cinzas nascem os cães (como Fênix), do mal nasce o bem, do sofrimento uma vida melhor.

A velha da história de Rafaela assemelha-se muito às bruxas dos contos populares: é malvada, enxerga mal (pois não percebe que se trata do rabo de uma lagartixa no lugar do dedinho de João) e morre queimada no final da narrativa. Se buscarmos referências na História,

encontraremos uma possível origem desta imagem no período em que as mulheres eram queimadas nas fogueiras, acusadas de bruxaria. O verdadeiro motivo dessa condenação era a detenção de conhecimentos sobre concepção, anatomia e uso de ervas na cura de doenças. Este saber, aliado à realização de rituais mágicos com o propósito de curar doenças físicas e mentais, incomodava a Igreja Católica e o poder médico, que se institucionalizava através das universidades no interior do sistema feudal. Além disso, essas mulheres participavam das revoltas campesinas, que precederam grandes transformações políticas e econômicas. Motivos suficientes para morrerem queimadas.<sup>41</sup>

No conto dos irmãos Grimm, a morte da bruxa permite que eles obtenham riquezas e possam retornar à casa dos pais. Depois de se desenvolver emocional e intelectualmente, as crianças e jovens podem contribuir para o bem estar da família. Já nas versões de Romero e de Rafaela não há a volta para o lar – amadurecidos, os personagens preocupam-se em trabalhar e casar – o que é muito comum nas famílias pobres brasileiras, devido a vários fatores: as crianças começam a trabalhar e/ou a mendigar muito cedo, acostumando-se a passar noites fora de casa; o casamento precoce de um filho pode significar uma pessoa a menos para alimentar; os membros das famílias se separam na esperança de conseguir trabalho e melhores condições de vida com a migração.

No realismo da narração de Rafaela, os personagens não obtêm riquezas com a morte da velha e por esse motivo buscam seu próprio sustento: “...a Maria estava dentro de casa e o Pedro foi trabalhar, cortando lenha...”. Seu discurso aponta para a aceitação dos tradicionais papéis sociais do homem e da mulher adultos; enquanto o homem trabalha fora e traz o sustento, a mulher cuida dos serviços domésticos. Quando parece que a calma e a estabilidade voltaram, surge um novo obstáculo: na versão de Rafaela aparece um bichão e Maria propõe casamento a ele em troca de sua salvação, traindo seu irmão, que consegue se salvar, matar o monstro e punir a irmã. Na versão de Romero, a moça se enamora de um rapaz e ambos planejam a morte de João para ficarem juntos. Ele se salva, abandona a irmã, parte para outras terras, onde mata um monstro de sete cabeças e como prêmio casa-se com a princesa.

---

<sup>41</sup> Encontramos essa alusão na dissertação de mestrado de Ana Beatriz D. Barel, que se baseou no prefácio de Carlos Byington e na introdução histórica de Rose Marie Muraro ao livro “Kramer, H. e Sprenger, J.. *O Martelo das Feiticeiras*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Ventos, 1991.”

Apesar das diferenças no enredo, os mesmos elementos aparecem nas duas versões – a traição, o risco que o monstro oferece e sua derrota, a punição da irmã e o casamento – o que fortalece nossa hipótese da origem comum dos dois contos. A narradora pode ter ouvido uma versão semelhante à transcrita por Romero, esquecido algumas partes e acrescentado outras.

Acreditamos que essa parte das narrativas representa o início dos relacionamentos amorosos e de uma sexualidade mais adulta que podem resultar em um envolvimento duradouro e estável, o que exige a transformação de todos os vínculos edipianos – nas duas versões, o casamento de Maria depende da morte de João, que cumpre o papel do pai na ausência deste. Esta idéia é reforçada no conto de Romero, quando João só se casa após abandonar a irmã. O monstro representaria os obstáculos que precisam ser enfrentados para atingir um relacionamento estável e uma sexualidade feliz? Ou seria a própria sexualidade apavorando adolescentes que, “por não saberem enfrentar esse monstro”, procuram domá-lo por meio do casamento? A primeira hipótese é mais plausível na transcrição de Romero, na qual João precisa matar o monstro para casar com a princesa. A segunda se aplica melhor à versão de Rafaela, quando Maria propõe casamento ao monstro para salvar-se.

Nossa narradora propõe um novo final – Maria é transformada em pássaro como castigo pela traição – e incorpora a ele elementos de seu cotidiano: nas famílias mais pobres é comum adjetivar de “luxento” o membro que não aceita comidas ou roupas compatíveis com as suas condições econômicas. Depois de ser castigada, presume-se que ela se tornou uma pessoa melhor e João desfaz o feitiço calçando uma “sandalinha” em seus pés, o que nos recorda a história de Cinderela, na qual o príncipe encontra sua amada por meio do sapatinho. A semelhança entre o final proposto por Rafaela e a história da Gata Borracheira causa a impressão de que João e Maria ficam juntos não como irmãos, mas como marido e mulher, sensação despertada também na parte em que ela afirma que João sai para cortar lenha e Maria fica em casa, indicando os papéis socialmente determinados para o homem e a mulher. Essa possibilidade de interpretação não pode ser descartada, afinal, o incesto ocorre com mais freqüência do que imaginamos, apesar dos tabus criados em torno dele. Mas isso é apenas uma hipótese. Certa é a afirmação dos personagens viverem felizes para sempre, tranqüilizando narrador e receptor com a possibilidade de dias melhores após os obstáculos e sofrimentos vivenciados.

Propp afirma que é possível demarcar exatamente os domínios em que os narradores populares têm maior liberdade de criação, assim como aqueles nos quais se encontram amarrados. Os narradores não são livres:

- a) para modificar as funções consecutivas: como exemplo, podemos citar a reação inteligente dos protagonistas diante do risco iminente de serem assassinados e comidos pela velha, situação que pode ser encontrada nas três versões.
- b) para eliminar os personagens que exercem determinadas funções: em todas as versões encontramos a mãe e o pai (sendo um deles o mandante), os dois irmãos protagonistas, a velha antagonista e o personagem que ajuda os protagonistas.
- c) para modificar a estrutura básica do conto: nas três histórias, pais muito pobres abandonam um casal de filhos na floresta; perdidas e famintas, as crianças encontram uma casa feita de doces, que pertence a uma velha malvada; esta aprisiona os irmãos com a intenção de comê-los, mas eles conseguem enganá-la e fogem; o final é feliz.

Por outro lado, o narrador pode mostrar sua criatividade nos seguintes domínios:

- a) na escolha das funções que omite ou utiliza: na versão dos Irmãos Grimm, quando a antagonista é derrotada, os danos iniciais são reparados e os heróis regressam para sua casa. Nas outras versões não há o retorno do herói para sua casa, de modo que começa uma nova seqüência de funções: o herói sofre novo dano, utiliza novamente os objetos mágicos, enfrenta outro antagonista etc.
- b) na escolha das nomenclaturas e dos atributos dos personagens que realizarão determinada função: nas versões de Rafaela e de Romero, a função de auxiliar é exercida por Nossa Senhora (ela também é a doadora), enquanto na história dos Irmãos Grimm é o patinho que ajudará os heróis. Outro exemplo: a função de mandante pode ser exercida pela mãe ou pelo pai. Uma variação interessante pode ser percebida na personagem de Maria: na versão dos Irmãos Grimm, ela salva João e pode ser considerada heroína; já nas outras, apesar de ser salva pelo irmão, ainda tenta matá-lo, exercendo a função de nova antagonista.

## Contos de Terror

Nossa narradora é detentora de um vasto repertório de narrativas populares, não se restringindo ao conhecimento das mais tradicionais. Além dos contos de fadas, ela também narrou algumas histórias de terror que, na maioria das vezes, eram modificadas com o objetivo de divertir os ouvintes e a própria contadora, como acontece na próxima transcrição:

Eu me chamo Rafaela. Tenho 14 anos. Ah, eu vou contar uma história de um moleque que fez muita bagunça. Sabe, a mãe dele mandou buscar carne. Ele pegou e foi lá buscar carne. Chegou no mercadinho, os meninos falaram assim:

- Vai lá no cemitério, pega carne do seu pai, que seu pai morreu, traz pra sua mãe e você pega o dinheiro que ela deu e compra bastante bombom. O moleque foi na linha dos amigos, que deram risada. Ele foi lá e pegou bastante bombom, e bastante mesmo! Depois foi no cemitério, pegou a carne do pai dele e cortou em pedacinho, pedacinho e trouxe pra mãe dele (fala bem rápido, sem respirar). A mãe dele fez, a mãe dele fez, a mãe dele fez, depois a mãe dele falou:

- Você quer comida?

Ele falou assim:

- Mãe, não quero comida não, que eu não estou com fome (era a carne do pai dele!).

Chegou de noite, o pai dele falou assim, na barriga da mãe dele:

- Joãozinho? Estou perto do você! Joãozinho? Vou te pegar! Joãozinho...

O moleque acordou e começou a correr lá para o cemitério (riso). Ele mesmo enterrou a... (ri muito) e acabou a história.

O tema apresentado por Rafaela é recorrente na cultura popular desde a Idade Média, aparecendo em narrativas orais de camponeses que viviam em locais dizimados pela peste e pela fome. Inúmeras versões dessa história foram recolhidas em comunidades distantes geograficamente e que não contavam com meios de comunicação adequados para transportar informações à longa distância. Apesar de sua recorrência no imaginário popular, ela não segue a estrutura que, segundo Propp, caracteriza os contos maravilhosos.

O desejo por comida e a experiência da morte, vivenciada cotidianamente, são unificados – de forma macabra, segundo nosso ponto de vista atual – em um conto folclórico. Como apontado por Darnton, raramente havia carne na mesa das famílias pobres, o que aumentava o desejo por esse alimento. Rafaela também vive em um ambiente onde a comida atende apenas às necessidades de sobrevivência. Carne e bombons não são alimentos comuns

na mesa da maioria das famílias do bairro. Além disso, como a maioria das crianças e jovens contemporâneos, a narradora demonstra que seu interesse não está nas refeições regulares (almoço, jantar) e sim em guloseimas como o bombom. Aliás, estes e outros elementos mostram que ela faz uma re-contextualização do antigo conto de fantasma, inserindo-o em sua realidade: começa afirmando que o moleque fazia muita bagunça, situação vivenciada em casa, na escola ou na rua; continua indicando que são os amigos que sugerem a travessura; e complementa com a realização da malandragem, uma espécie de prova para que o sujeito venha a ser aceito na turma.

O riso, presente em boa parte da história, se transforma em gargalhada no final, o que permite várias interpretações: a) sem saber como finalizar a história usa esse subterfúgio; b) o riso tenta disfarçar o medo que sente ao pensar no fantasma vindo buscar sua carne; c) o humor e o horror seguem caminhos paralelos; c) sua reação às histórias de fantasmas aproxima-se mais da diversão que do medo.

Nesta narração, Rafaela aborda o tabu do canibalismo, que, ao ser banido das civilizações modernas, deixou como resquício uma aura de mistério, responsável por despertar nos sujeitos uma enorme curiosidade por histórias que abordem este tema. No universo dos contos de terror, espaço que permite a instauração dos mais variados interditos, há a possibilidade de discutir questões como essas e torná-las ainda mais graves: o morto, vítima do ato canibal, é o próprio pai do personagem principal; o garoto, sem escrúpulos, é o responsável pelo ato de canibalismo cometido pela mãe quando mente sobre a origem da carne.

Em muitas narrativas com temáticas e estruturas semelhantes a essa, o final é mais trágico: o morto vem buscar a parte que lhe foi roubada e carrega consigo o praticante do crime ou lhe infringe penalidades físicas. Na oralidade popular encontramos um interessante relato de canibalismo dentre as histórias da caapora ou caipora, personagem bastante controverso no imaginário popular – ora feminino ora masculino; anão ou gigante; índio ou caboclo; descendente do curupira ou do saci; protetor da caça e algoz dos caçadores; amante do fumo e da cachaça; representação do diabo e de inúmeros fantasmas que assustam os moradores de lugares pouco povoados.<sup>42</sup> Numa das narrativas, a caapora – termo que significa “morador do mato”, usado pelos missionários para designar os índios que não aceitavam ser catequizados e

---

<sup>42</sup> As variadas descrições da caapora foram retiradas de:

CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos Mitos Brasileiros*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. USP, 1983.”

nem viverem em aldeias – persegue alguém que devorou um pedaço de seu corpo, chamando “Carne de minha perna...”, ao que esta responde “Estou aqui, estou aqui...”, de modo que a caapora consegue recuperar o que perdeu e ainda devorar o perseguido. Mario de Andrade insere esta história no livro *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*<sup>43</sup>, obra que resulta de ampla pesquisa sobre a cultura popular brasileira. Segue abaixo a transcrição:

“(Macunaíma) Vagamundou de déu em déu semana, até que topou com o Currupira moqueando carne, acompanhado do cachorro dele Papamel. E o Currupira vive no grelo do tucunzeiro e pede fumo pra gente. Macunaíma falou:  
- Meu avô, dá caça pra mim comer?  
- Sim, Currupira fez.  
Cortou carne de perna moqueou e deu pro menino, perguntando:  
- O que você está fazendo na capoeira, rapaiz!  
- Passeando.  
- Não diga!  
- Pois é, passeando...  
Então contou o castigo da mãe por causa dele ter sido malévolos pros manos. E contando o transporte da casa de novo pra deixa onde não tinha caça deu uma grande gargalhada. O Currupira olhou pra ele e resmungou:  
- Tu não é mais curumi, rapaiz, tu não é mais curumi não... Gente grande que faiz isso... Macunaíma agradeceu e pediu pro Currupira ensinar o caminho pro mocambo dos Tapanhumas. O Currupira estava querendo mas era comer o herói, ensinou falso:  
- Tu vai por aqui, menino-home, vai por aqui, passa pela frente daquele pau, quebra a mão esquerda, vira e volta por debaixo dos meus uaiariquizinês.  
Macunaíma foi fazer a volta porém chegado na frente do pau, coçou a perninha e murmurou:  
- Ai! que preguiça!...  
e seguiu direito.  
O Currupira esperou bastante porém curumim não chegava... Pois então o monstro amontou no viado, que é o cavalo dele, fincou o pé redondo na virilha do corredor e lá se foi gritando:  
- Carne de minha perna! carne de minha perna!  
Lá de dentro da barriga do herói a carne respondeu:  
- Que foi?  
Macunaíma apertou o passo e entrou correndo na caatinga porém o Currupira corria mais que ele e o menino isso vinha que vinha acochado pelo outro.  
- Carne de minha perna! carne de minha perna!  
A carne secundava:  
- Que foi?  
O piá estava desesperado. Era dia do casamento da raposa e a velha Vei, a Sol, relampeava nas gotinhas de chuva debulhando luz feito milho. Macunaíma chegou perto duma poça, bebeu água de lama e vomitou a carne.  
- Carne de minha perna! carne de minha perna! que o Currupira vinha gritando.  
- Que foi? secundou a carne já na poça.  
Macunaíma ganhou os bredos por outro lado e escapou.” (p.15-16)

<sup>43</sup> ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1987.

Além do canibalismo, Rafaela aborda outro tema polêmico em sua história: o desrespeito aos mortos. Vilhena<sup>44</sup>, em seu artigo sobre o imaginário da morte e das relações entre vivos e mortos em nosso país, afirma que muitos brasileiros acreditam que têm o dever de cuidar dos antepassados que já se foram, oferecendo velas, orações, flores e outros elementos rituais. Caso não recebam esses cuidados, o sentimento de desrespeito e injustiça pode levá-los a não auxiliar os vivos ou até mesmo a perturbá-los. Portanto, o sistema de ajuda mútua não é uma opção, mas uma necessidade de manter boas relações, principalmente com os espíritos que não alcançaram luz e repouso. Estes precisam ser afastados dos vivos por meio de orações e ações que promovam o processo de evolução no plano espiritual. Muitos devotos acreditam que, apesar de correrem perigo ao ajudarem esses mortos, precisam fazê-lo pelo bem dos espíritos, de si mesmos e de toda a humanidade.

A partir de uma pesquisa de campo em velários<sup>45</sup> da Capela Nossa Senhora dos Aflitos e da Igreja Santa Cruz das Almas dos Enforcados, na cidade de São Paulo, a autora afirma que essas crenças são mais comuns em pessoas de classe média-média e média-baixa, com idades entre 40 e 60 anos e que pertencem ao sexo feminino. As mulheres vêem os cuidados com os mortos como uma extensão da tarefa feminina de proteger e cuidar da casa, dos filhos, dos pais idosos e dos parentes necessitados. Já as pessoas mais maduras estão em uma fase da vida na qual os sujeitos se sentem responsáveis uns pelos outros e assumem essas responsabilidades.

A crença na relação entre vivos e mortos atinge indivíduos das mais diversas religiões, principalmente entre os adeptos do espiritismo e do catolicismo. Apesar disso, a Igreja Católica sente grande dificuldade em admitir essas práticas, chegando inclusive a condená-las, o que contradiz suas liturgias que professam orações para as almas do purgatório e para os santos, ou seja, pessoas que já morreram. Ressalvadas algumas diferenças, há muitas semelhanças entre católicos, espíritas e umbandistas no que diz respeito ao culto aos mortos. Neste imaginário está presente a concepção de um universo único, composto por dois mundos, um habitado apenas por seres espirituais e outro onde vivem seres com matéria e espírito. A substância

---

<sup>44</sup> VILHENA, Maria Angela. Os mortos estão vivos, traços da religiosidade brasileira. In: *Revista de Estudos da Religião* nº 3. São Paulo: PUC, 2004, pp 103-131.

<sup>45</sup> Segundo Vilhena, velários são salas destinadas exclusivamente a rituais de iluminação dos caminhos ou das consciências de almas ou de espíritos. São interpretados como lugares sagrados, plenos de mistérios, carregados de forças sobrenaturais positivas e negativas. O clima é pesado, solene, respeitoso, introspectivo, cercado de tabus e perigos. Os velários são tidos como espaços ambíguos, uma vez que, nele, estão presentes almas de todos os tipos: as aflitas, penadas, persecutórias e benditas.

espiritual garante a continuidade entre eles e a imortalidade do indivíduo. Mesmo que haja morte física, são preservadas características humanas como inteligência, vontade, memória, necessidade, desejo, comunicabilidade, desenvolvimento pessoal, identidade, nome, histórias de vida, o que garante a familiaridade e a proximidade afetiva entre vivos e mortos. Mantêm-se as relações de parentesco e amizade, que podem ser percebidas nas conversas diretas com o falecido, no cuidadoso manuseio de suas fotos e objetos, no carinho com que se pronuncia seu nome e nas obrigações que despendem a eles.

Apesar das incertezas que permeiam a vida após a morte, os vivos imaginam sua configuração e criam uma organização social que envolve parâmetros, princípios, regras, hierarquias, lugares que não diferem tanto da situação que vivenciam. Assim, a morte implica em representações, imagens intelectuais e afetivas, elaboradas culturalmente com materiais pré-existentes, sempre sujeitos às alterações. Apesar de universal, suas manifestações e interpretações são culturais, conectadas à memória, aos valores e práticas sociais, aos rituais com caráter religioso, civil, militar, político, familiar etc. (Vilhena, 2004)

Tema recorrente, a morte é encontrada em muitas histórias populares, mesmo entre aquelas que não são consideradas de terror, como é o caso dos contos de fadas. Em muitos casos, ela é reversível, ou seja, há estratégias que possibilitam a volta à vida: em *Chapeuzinho Vermelho* o caçador corta a barriga do lobo e salva avó e neta e em *Branca de Neve* o beijo do príncipe acorda a jovem. Na próxima narrativa de Rafaela encontramos situação semelhante:

Quando estava assim no meio do frio, minha mãe sempre contava histórias. Ela falou que havia um homem, uma madrinha e uma menina. O homem foi viajar e falou pra madrinha da menina:

- Você olha minha filha, não deixe a menina com ninguém, porque eu tenho que trabalhar.

Ela falou:

- Está bem.

Depois ele foi. Só porque a filha deu uma estilingada na flor, na Violeta, e caiu uma folha, a madrinha dela bateu, bateu, bateu, enrolou a menina em dois lençóis brancos. Chegou lá em um canto, abriu um buraco, abriu, abriu e enterrou! O pai dela veio. Passou uns quatro dias, a menina ali e o pai dela veio. Ele falou assim:

- Cadê a minha menina?

A madrinha disse:

- A... a... minha filha levou pra... pra... para o Rio de Janeiro!

- Ah, nossa! Não podia deixar a minha filha, estava com saudade dela!

- Não, a menina vai voltar logo, logo!

Então um sócio dele foi cortar capim pra dar para o cavalo. Mas o cabelo da menina cresceu como mato. Quando ele foi cortar, a menina falou:

- Não corte meu cabelo, porque sou eu que estou aqui.

Quando ele chamou o patrão, este falou assim:

- Corta esse capim aí!

Quando ele foi cortar, a menina falou outra vez:

- Não corte meu cabelo, que eu estou aqui.

O pai falou:

- Vai buscar um enxadão, vai buscar pra tirar esse capim. Se for minha filha, eu mato essa madrinha!

- Está bom.

Foi lá e carpiu. Quando chegou no lençol branco, desenrolou, viu a filha dele e falou:

- Essa madrinha vai ver comigo! Vai ver comigo!

Então ele levou a madrinha, amarrou a perna dela no pé do boi, uma vaca brava, brava! Pegou o braço dela, amarrou, daí soltou o boi. O boi pulava... Cada cerca que ele pulava deixava um pedaço de couro dela. Quando foi pular nove varas, deixou a cabeça dela. Pulou a última: foi o corpo dela que deixou no lugar. Ele falou:

- Nunca mais, nunca mais eu vou deixar a minha filha com ninguém! Sempre que ele ia trabalhar, levava a filha. Depois ele casou com uma mulher, que criou a filha dele. Foi assim... Ele foi viajar de caminhão, sofreu um acidente e morreu. A filha dele passou, casou, depois foi feliz, todo mundo...

Para fins de comparação, transcreveremos outras versões correntes no Brasil, de modo que possamos perceber quais os elementos invariáveis da narrativa.

#### A Madrasta<sup>46</sup>

Havia um homem viúvo que tinha duas filhas pequenas e casou-se pela segunda vez. A mulher era muito má para as meninas; mandava-as como escravas fazer todo o serviço e dava-lhes muito.

Perto da casa havia uma figueira que estava dando figos, e a madrasta mandava as enteadas botar sentido aos figos por causa dos passarinhos.

Ali passavam as crianças dias inteiros espantando-os e cantando:

“Xô, xô, passarinho,  
Aí não toques o biquinho,  
Vai-te embora pra teu ninho...”

Quando acontecia aparecer qualquer figo picado, a madrasta castigava as meninas. Assim foram passando sempre maltratadas. Quando foi uma vez o pai das meninas fez uma viagem, e a mulher mandou-as enterrar vivas. Quando o homem chegou, a mulher lhe disse que as suas filhas tinham caído doentes e lhe tinham dado grande trabalho e tomado muitas mezinhas, mas tinham morrido. O pai ficou muito desgostoso.

<sup>46</sup> História contada por um morador de Sergipe, transcrita no livro “ROMERO, Silvio (Org.). *Contos populares do Brasil*. São Paulo: Landy, 2000, p. 113 – 114.”

Aconteceu que nas covas das duas meninas, e dos cabelos delas, nasceu um capinzal muito verde e bonito, e quando dava vento, o capinzal dizia:

“Xô, xô, passarinho,  
Aí não toques o biquinho,  
Vai-te embora pra teu ninho...”

Andando o capineiro da casa a cortar capim para os cavalos, deu com aquele capinzal muito bonito, mas teve medo de o cortar, por ouvir aquelas palavras. Correndo foi contar ao senhor.

O senhor não quis acreditar, e mandou-o cortar aquele mesmo capim, porque estava muito grande e verde. O negro foi cortar o capim e quando meteu a foice, ouviu aquela voz sair debaixo da terra cantando:

“Capineiro de meu pai,  
Não me corte os cabelos;  
Minha mãe me penteava,  
Minha madrasta me enterrou  
Pelo figo da figueira  
Que o passarinho picou.”

O negro, que ouviu isto, correu para casa assombrado, e foi contar ao senhor, que o não quis acreditar, até que o negro instou tanto que ele mesmo veio, e mandando o negro meter a foice, também ouviu a cantiga do fundo da terra. Então mandou cavar naquele lugar e encontrou as suas duas filhas ainda vivas por milagre de Nossa Senhora, que era madrinha delas. Quando chegaram em casa acharam a mulher morta por castigo.

#### A menina enterrada viva<sup>47</sup>

Era um dia um viúvo que tinha uma filha muito boa e bonita. Vizinha ao viúvo residia uma viúva, com outra filha, feia e má. A viúva vivia agradando a menina, dando presentes e bolo de mel. A menina ia simpatizando com a viúva, embora não se esquecesse de sua defunta mãe que a acariciava e penteava carinhosamente. A viúva tanto adulou, tanto adulou a menina que esta acabou pedindo que seu pai casasse com ela.

- Case com ela, papai. Ela é muito boa e me dá mel!

- Agora ela lhe dá mel, minha filha, amanhã lhe dará fel – respondeu o viúvo.

A menina insistiu e o pai, para satisfazê-la, casou com a vizinha. Obrigado por seus negócios, o homem viajava muito e a madrasta aproveitou essas ausências para mostrar o que era. Ficou arrebatada, muito bruta e malvada, tratando a menina como se fosse um cachorro. Dava muito pouco de comer e a fazia dormir no chão em cima de uma esteira velha. Depois mandou que a menina se encarregasse dos trabalhos mais pesados da casa. Quando não havia coisa alguma que fazer, a madrasta não deixava a menina brincar. Mandava que fosse vigiar um pé de figos e gritando – Chô! Passarinho! – quando algum voava por perto. Uma tarde estava tão cansada que adormeceu e quando acordou os passarinhos tinham picado todos os figos. A madrasta veio ver e ficou doida de raiva. Achou que aquilo era um crime e no ímpeto do gênio matou a menina e enterrou-a no fundo do quintal. Quando o pai voltou da viagem, a madrasta disse que a menina fugira de casa e andava pelo mundo, sem juízo. O pai ficou muito triste.

<sup>47</sup> História contada por Benvenuta de Araújo, em Natal (RN) e transcrita em “CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. 13<sup>a</sup> edição. São Paulo: Global, 2004, p. 302 – 303.”

Em cima da sepultura da órfã nasceu um capinzal bonito. O dono da casa mandou que o empregado fosse cortar o capim. O capineiro foi pela manhã e, quando começou a cortar o capim, saiu uma voz do chão, cantando:

*Capineiro de meu pai!  
Não me cortes os cabelos...  
Minha mãe me penteou,  
Minha madrasta me enterrou,  
Pelo figo da figueira  
Que o passarinho picou...  
Chô! Passarinho!*

O capineiro deu uma carreira, assombrado, e foi contar o que ouvira. O pai veio logo e ouviu as vozes cantando aquela cantiga tocante. Cavou a terra e encontrou uma laje. Por baixo estava vivinha, a menina. O pai, chorando de alegria abraçou-a e levou-a para casa. Quando a madrasta avistou de longe a enteada, saiu pela porta afora, e nunca mais deu notícia se era viva ou morta.

O pai ficou vivendo muito bem com sua filhinha.

**Roteiro da mini-série “Hoje é dia de Maria”, veiculada pela rede Globo de televisão<sup>48</sup>**

(...) MARIA está colhendo as espigas dos pés de milho. Está cansada, e as folhas do milho arranham seu rosto bonito. Largado ao lado da roça, o PAI bebe... (...)

Pai – Ocê é a única coisa que eu tenho, Maria. A única frô que restô. Ocê é um cristal, a inocência num mundo de ruindade... uma moça fremosa, menina-muié...

*Subitamente, o PAI segura MARIA e tenta beijá-la na boca. MARIA grita.*

Maria – Não! Pára, pai! Num fai isso!

*A MADRASTA e JOANINHA vêm pelo carreiro e param, atentas ao ouvir o grito de MARIA. JOANINHA suspende a mastigação de um pedaço de pão. (...) As duas andam apressadas e chegam ao local onde o PAI agarra MARIA, que se debate desesperada.*

Maria – Ai, nhor pai... Num fai assim cumigo não, nhor pai...

Pai (violento, tentando beijá-la) Tome tenência que eu sô seu pai. Mi obedeça, siá Mariquinha... Eu sou seu pai e sô seu dono...

*E assim, lutando, o PAI derruba MARIA entre os pés de milho. A menina chora desesperadamente... (...)*

*De repente, como um anjo alado, surge um PÁSSARO, que, com seu bater de asas e seu vôo rasante, assusta o pai como num safanão. MARIA se liberta do PAI e corre por entre as espigas de milho, chorando, desesperada. Assim como surgiu, o PÁSSARO desaparece. O PAI fica lá, enroscando-se nos pés de milho. (...)*

*MARIA cai no meio do sapezal, chorando. A MADRASTA, que assistiu a tudo de longe, se aproxima.*

Madrastra – Ah, mai me dá um dó... (...)

Maria – Ai, ai, num judia não...

Madrastra (muito meiga) – Ah, mai que medo é esse nesses tantão de tanto? Teje serena que nós num veio na tenção de lê fazê nenhuma judiaria...

*E tenta passar a mão na cabeça da menina, mas ela dá um pulo e chora mais alto. A MADRASTA pensa um pouco e depois tira de dentro do embornal um favo de mel embrulhado em palha e o estende a MARIA.*

Madrastra – Tô.

<sup>48</sup> ABREU, Luís Alberto de; CARVALHO, Luiz Fernando [baseado na obra de Soffredini, Carlos Alberto]. *Hoje é dia de Maria*. São Paulo: Globo, 2005, p. 16-50.

*MARIA não se mexe.*

Madrasta – É mel...

*MARIA fica olhando.*

Madrasta – Ara, pegue... E vancê cuida que quem tá querendo lê dá mel nargum prepósito de le fazê marvadeza? Pegue logo que isto daqui vai ponhá argum doce no amargo do seu choro...

*MARIA, cautelosa, pega o embrulhinho. Abre-o. Chupa o favo e constata que é mel mesmo. Enquanto MARIA come:*

Madrasta (com muita intenção) – Puis é isso... Um home feito o nhor seu pai... ainda tão moço... num havera de ficá viúvo nesses tanto de tempo... Haverá de arrumá uma companheira mó de acarmá o facho...

*MARIA ouve interessada, deixando o mel escorrer pelo queixo.*

Madrasta – E adespoi vancê, uma crilhinha ainda tão fracotinha, pra dá conta suzinha de cuidá dos arranjos dum sitião que nem esse, tá certo?... Haverá de tê mais braço, mó de le ajudá na sirviçana, tá certo? Antão... (...)

*A lenha queima no grande fogão de barro. MARIA coa café. O PAI entra na cozinha. MARIA larga o que está fazendo e corre a se esconder atrás do fogão. O PAI pára e olha a menina. Seu rosto vai assumindo uma expressão de culpa e pena.*

Pai (muito severo, pra disfarçar o sentimento) – Ara, mas que coisa mai estapafúrdia é essa, sô? (...)

*MARIA não se mexe. O PAI senta-se à mesa e fica mais doce...*

Pai (cheirando o ar) – Hum... mai que catinga de chero bão! Somente vancê sabe fazê um café ansim pro pai, né verdade, fia? Faça o beséquio de ponhá um poco aqui... (estende uma caneca)

*Cautelosa, MARIA pega o bule de cima do fogão e serve o PAI. E fica parada, olhando o chão. (...)*

Maria (muito tímida) – tava querendo lê preguntá por que causo é que o nhor pai num ajusta casamento com aquela viúva dali?

Pai (surpreso) – Foi?

Maria (voltando a se proteger atrás do fogão) – Quela que mora ali pertico, naquela tapera da curva do estradão.

Pai (suave, para não assustar a menina) - E por que havera?

Maria (mais segura) – Ah, mó de que ela é boazinha a conta inteira. Puis se inté me deu mel pra cumê!

*O PAI olha MARIA por um tempo e depois sorri, sábio.*

Pai – Pui a tarzinha agora te dá mel? Pui ao despois há de te dar fel... (...)

*Dia de festa no vilarejo. É manhã de sol forte, e no povoado há um clima de expectativa, visível em três ou quatro pequenos grupos de mulheres nas calçadas, portas e janelas. (...)*

Velha 1 – Já casando! Não acredito.

Velha 2 – Se o finado dela esperasse um bocadinho mais pra morrer, capaz até assistisse o casamento! (...)

*As VELHAS riem. O cortejo passa por elas. A MADRASTA, vestida de noiva, está montada num burro ruço puxado pela rédea pelo PAI. Atrás seguem MARIA e JOANINHA. Mais atrás a MOLECADA segue batendo latas compassadamente e soprando assobios como num charivari popular.*

Molecada – Sol e chuva, casamento de viúva. (...)

*Em seu quarto, diante de uma estampa da Imaculada Conceição pisando na serpente, MARIA acende uma vela enquanto reza:*

Maria – Minha santinha vanerada, le ofereço essa luzinha que é a minha alminha.

*Parada na porta do quarto está a madrasta:*

Madrasta: Hum... alminha, tá certo?

*Todo arrumado, o PAI entra na sala carregando uma mala de papelão...*

Pai – Tonce eu já tô de ida, muié.

Madrastra – Vá com Deus e vorte com boas novas.

Pai (*incrédulo*) – É. Bamo vê se é devera mermo que esse tar de banco tá emprestando dinheiro pros sitiante. (...)

*A mula se afasta. No alpendre, a MADRASTA e JOANINHA abanam com a mão. MARIA pára a rega da rosinha pra também abanar com a mão. (...)*

Madrastra – Vá bamo vê. Pare de ficá me oiando com esses oi granado e vai já cuidá da roça de milho que é de muito maior serventia. E trate de ponhá pressa no trabaio que vancê ainda tem muito que fazê.

(outro tom) Vá, Joanhinha, vamo descansá mai um pouco, que o sór inda nem se levanto dereito... (...)

*MARIA está passando com ferro a carvão uma pilha de roupa, na mesa da cozinha. A MADRASTA se aproxima, vê uma ruguinha no lençol, vocifera e amassa todo o lençol. (...)*

*JOANINHA está sentada em uma tina. MARIA vem com um pesado balde cheio d'água e joga na tina. Depois pega uma esponja e começa a esfregar as costas da gordinha. Esta dá um grito e se põe a chorar. A MADRASTA acode, fala com a filha e depois, pegando Maria pelas orelhas, se põe a sacudi-la.*

*Uma enorme pilha de roupa está largada por ali. MARIA, sentada na margem do ribeirão, olha a água passando e chora. Uma lágrima escorre dos seus olhos e cai na superfície do rio.*

Senhora – Que foi que le fizero, pra vancê padecê tanta tristeza ansim, Maria?

*MARIA se assusta, e então vê, sobre uma pedra do outro lado do ribeirão, uma SENHORA muito linda, cercada de uma porção de panos muito alvinhos derrubados aos seus pés.*

Maria (*enxugando a lágrima*) – Ara... dá-se o causo que quando eu vejo a água do reberão ansim andando, me garra uma malinconia...

Senhora – E por que rezão?

Maria – Um tanto de tristeza, um tanto maió de sodade.

Senhora – Sodade da mãe, né, não?

*A expressão de MARIA se alegra subitamente, e ela criva a senhora de perguntas.*

Maria – A seora cunheceu a mãe? Como ela era? Gostava de quê? Ela era boa, num era?

Senhora – Era boa como a terra que fai brotá tuda qualidade de semente; gostava dos passarinho, dos alimar, de ri e de cantá quando caía chuva miúda. E ela era assim... como calor de um abraço, como gosto sumoso de fruta madura... (...) Sua mãe lhe vê de onde está: um lugar de onde toda a vida brota, um lugar sem fim como as águas do mar. (...)

Maria – O que eu queria, mais que tudo nessa mia vida, era ir lá pras terra da berada do mar... Queria tanto sê essas águas...

Senhora – Entonce põe tenção nelas: Escute! Num é deitando pranto que elas vão pro mar... Escute bem: elas vão cantando!... (...)

*Debaixo de uma jabuticabeira, a MADRASTA entrega uma comprida vara a MARIA.*

Madrastra – Ocê fica aqui de tocaia pra espantá passarinho que Joanhinha num gosta de fruta bicada!

Maria – E pru que Joanhinha não vem espantá?

Madrastra – Prisque eu tô mandando ocê, siá bocuda!

*Com uma vara comprida nas mãos, MARIA cochila ao pé da jabuticabeira, procurando desesperadamente ficar atenta às frutas maduras que pendem do alto da árvore.*

*Numa árvore ali perto, um PASSARINHO observa MARIA. De repente, quando ela dá uma cochilada mais profunda, o PASSARINHO voa e vai bicar as jabuticabas.*

*Desesperada, MARIA começa a espantá-lo com a vara...*

Maria – Xô, xô, passarinho,  
Aí não botes o biquinho,  
Vai-te embora pro teu ninho...

*O PASSARINHO volta a pousar na árvore ali perto e MARIA se acalma. Ela volta a se sentar e a cochilar, sempre observada pelo PASSARINHO. Até que finalmente ela adormece. O passarinho e, depois, um bando de passarinhos voam e se põem a bicar as jabuticabas. (...)*

Madrasta (aproximando-se por trás) – Ah, siá mãe da preguiça!... Eu não le falei que era pra num deixá os bicho bicá as frutas? Sojeitinha treme-treme... Eu não le falei que a Joaninha tem ojeriza de mamão (*sic*) bicado de passarinho? Pui agora vancê vai vê... (bate) Leve, Sinhá desavergonhada... Tome... (...)

*MARIA geme, tentando se defender das pancadas. De repente, ela se livra da MADRASTA e se põe a correr para um descampado, gritando em pânico. (...)*

*E a madrasta também corre para alcançá-la, mas acaba não conseguindo. A madrasta fica para trás, arfando, debaixo da jabuticabeira. (...)*

*A absolutamente exaurida, com a respiração difícil, MARIA chega ao meio do descampado e cai de joelhos. (...)*

*No quarto de MARIA, a velinha ao pé da Imaculada Conceição tremula. (...) MARIA cai de costas no chão. (...) E vai desfalecendo. Mas ainda vê uma linda BORBOLETA AMARELA pousada sobre seu peito, imóvel...*

*Ainda arfante, a MADRASTA entra fúria e vê a velinha tremulando aos pés da gravura.*

Madrasta – A alminha dela, tá certo?

*Vai decidida até a vela e, com um sopro forte, a apaga.*

*Ao mesmo tempo em que MARIA exala seu último suspiro. E, ao mesmo tempo ainda, em que a BORBOLETA AMARELA ganha vida e sai revoluteando pelo ar, ao mesmo tempo em que as primeiras ramas envolvem seu corpo de boneca.*

*Sobre o local onde morreu MARIA, veio nascendo um lindo capinzal da cor dos cabelos dela.*

*O PAI, na mula, vem chegando de viagem. A MADRASTA e JOANINHA estão no alpendre para recebê-lo. A MADRASTA diz alguma coisa para o PAI, que o deixa transtornado...*

Pai (trágico) – Suspendeu pro mundo fora!? Mai pra que lugá, mulhé?! Por que rezão?

Madrasta – Eu tomem fiquei passada. Ela garrô na trouxa e ganhô estrada sem dizê nem tic nem tac.

Pai – E a nhora dexô ela se ir ansim? Do pé pra mão?!

Madrasta – Mai qu'isperança! Eu bem que deitei falação que ela num fosse, que o nhor ia ficá amagoado... Mai ela nem se abalô: falô tão-somente que ia mexê mundo, levantá fumaça por conta própria. (...)

*Tempos depois. “Antonce, no lugarzico mermo que a menina MARIA desfaleceu, formô um capinzá que era um delírio de buniteza... E quando o vento dava, o capinzal ondulava como o mar.” (...)*

*Ao lado do capinzal, a BORBOLETINHA AMARELA está pousada na rosa encarnada que MARIA plantou. Nisso, o PAI sai da casa do sítio pra dar uma voltinha por ali à toa. Vem cabisbaixo e triste. Então, a BORBOLETINHA AMARELA levanta a rosa, vai dançar em volta do PAI e se encaminha cada vez mais para dentro do capinzal. O PAI vê a Rosa. Depois vê o capinzal, do qual se aproxima, estranhando...*

*Ele ouve a canção, que parece cantada pelo capinzal...*

Maria – Xô, xô, passarinho,  
Aí não botes o biquinho,  
Vai-te embora pro teu ninho...

*Estranhando muito, o PAI aproxima o ouvido do capinzal... mas a canção pára. Ele então primeiro alisa o capinzal e depois arranca bruscamente um capim dele. Então ouve, vindo da terra:*

Maria – Não puxes meus cabelos,  
Com teu biquinho,  
Vai de volta pro teu ninho...

*De repente, desesperado, o PAI começa a arrancar tufos e tufos do capim... E vai aparecendo embaixo, deitada muito calma, num leito de relva salpicado de flores, MARIA. O PAI pára ao ver MARIA. Seu rosto se transtorna, e ele tenta balbuciar o nome da filha, mas não consegue. Seus olhos marejam... e uma lágrima grossa pinga no rosto pálido de MARIA.*

*Nisso, a BORBOLETINHA AMARELA vem dançando pelo ar e pousa bem no meio de MARIA. E, no momento em que a BORBOLETA se imobiliza, MARIA enche o corpo de ar num grande suspiro e abre os olhos.*

*Da vela ao pé da gravura da Imaculada Conceição brota de novo uma chama brilhante e alegrinha.*

*O pai, muito espantado, não sabe se chora ou se ri por ver MARIA de volta.*

Pai (num sopro) – Maria!

*MARIA, com a chama alegre da vela brilhando dentro dos olhos, apenas olha o PAI e seu rosto vai adquirindo uma expressão impassível. O PAI pega MARIA nos braços e vai em direção à casa.*

*A lenha arde no fogão de barro. A MADRASTA, de muito mau humor, assopra o fogo. Vai mexer na lenha e queima o dedo...*

Madrastra – Ai, dianho dos infernos...

*Nisso, uma sombra se recorta no chão da cozinha, entrando com a luz da manhã... Acompanhando a sombra, a MADRASTA ergue os olhos e vê MARIA parada à porta. Fica pasma!*

Madrastra – Cruz!!!

*JOANINHA pára de comer. Depois de olhar a MADRASTA por um tempo, MARIA atravessa a cozinha, decidida, e vai para seu quarto. A MADRASTA e JOANINHA voltam o olhar para a porta da cozinha e dessa vez ali vêm, recortado pela luz da manhã, o PAI.*

Madrastra (sorriso amarelo) – Tonce ela resorveu torná nos pé pra casa, tá certo? Coisa pra lá de bão, tá certo?

Pai (fúria contida) – Siá muié saracutinga... Enredadera... (...) Antonce ela ganhô estrada, né mermo?! Antonce ela foi mexê mundo sem dizê nem tic nem tac, né mermo? Siá gastadora de cumbersa mintirosa... (E avança pra cima dela.) Vancê matô ela!!!

*A discussão continua a crescer na sala. MARIA acaba de pôr seu vestidinho estampado de flores. Ajeita seus cabelos, pega um embornalzinho e coloca nele umas poucas coisas suas, entre elas a boneca de pano. Pára um momento, indecisa. Sobre essas imagens, ouve-se o som da discussão na sala. (...)*

Pai – Apois, vô lá buscar a menina e occê vai pedir perdão com o joeio pegado no chão.

Madrastra – Apois vá esperando!

Pai – Num me arrelia as idéia! Ocê faz o que le mando ou le mato! (...)

*O PAI sai da sala em direção ao quarto.*

*Ouve-se apenas o grito desesperado do PAI, que, da casa, ganha o ar e todo o espaço do sítio.*

Pai – Maria!

*MARIA vem correndo pela estrada. Pára, ofegante. Olha para trás: lá longe se vê a casa do sítio. E a MADRASTA, o PAI e JOANINHA choramingando, saem no alpendre. Eles olham para MARIA e gesticulam... e se agitam...*

*O PAI chega, ofegante, perto de uma garrafa que está sobre um móvel. Destampa-a e bebe dela um grande gole. Depois olha pela janela...*

Pai (*chorando*) – Maria!

*MARIA enxuga as lágrimas que escorrem pelo seu rosto, depois se volta e vai seguindo seu caminho.*

Apesar de abordar temáticas de horror, esta história possui uma estrutura típica de contos maravilhosos, segundo o modelo proposto por Propp. Na versão de Rafaela, a distribuição das funções entre os personagens é realizada da seguinte maneira: o pai é o herói, o sócio é o seu auxiliar, a madrinha é a antagonista e a filha é a princesa. A ordem das funções também corresponde à proposta de Propp:

- a) um dos membros da família sai de casa: o pai viaja a trabalho.
- b) impõe-se uma proibição: o pai proíbe a madrinha de deixar a filha com outra pessoa.
- c) o antagonista causa um dano a um membro da família: a madrinha bate na menina e a enterra viva.
- d) algum membro da família sente falta de algo: ao chegar da viagem, o pai pergunta pela filha, reclama de sua ausência e diz que sente saudades dela.
- e) o herói toma conhecimento do dano: o pai descobre que a filha foi enterrada.
- f) o herói decide reagir: o pai decide punir a madrasta pela atrocidade que cometeu.
- g) o herói se defronta com o antagonista: o pai amarra o corpo da madrasta em uma vaca brava, para que seja despedaçado.
- h) o dano inicial ou a carência são reparados: depois de salvar a filha e punir a madrasta, o pai cuida melhor da menina.

A parte comum do enredo das quatro versões que transcrevemos pode ser resumida da seguinte maneira: uma menina (ou duas), órfã de mãe, passa a ser cuidada por outra mulher (madrinha ou madrasta); na ausência do pai a mulher maltrata a criança, chegando ao ápice de matá-la ou enterrá-la viva; quando o pai volta, é enganado quanto ao destino da filha, mas o cabelo da menina cresce como capim e quando vão cortá-lo ouvem a voz dela que denuncia o ocorrido; a madrasta/madrinha é penalizada ao final da história.

Rafaela não repete as histórias que lhe contaram. Na realidade, ela reelabora-as, acrescentando sua maneira de ver o mundo, suas sensações e alguns elementos do tempo e do espaço em que vive. Exemplo disso é a substituição da madrasta pela madrinha. Como dito anteriormente, muitos dos contos populares que conhecemos tiveram origem em períodos com expectativas de vida muita baixas, de modo que era comum as crianças ficarem órfãs e

conviverem com uma madrasta. Como as viúvas raramente se casavam, a imagem do padrasto era menos freqüente. Atualmente, quando o casal se separa, as crianças pequenas quase sempre ficam com a mãe, de modo que convivem pouco com a nova companheira do pai. Além disso, termos como madrasta e padrasto foram substituídos por outros com conotação mais positiva como “namorada do meu pai” ou “marido da minha mãe”.

Enquanto os contadores mais velhos mantêm-se fiéis às versões antigas, pois desejam a manutenção da memória popular, Rafaela, ainda muito jovem, está mais voltada para o presente e usa sua irreverência para “modernizar” a narrativa tradicional. Assim, transforma a madrasta em madrinha, pessoa que, segundo os princípios do batismo cristão, deve se responsabilizar pelo afilhado ao lado dos pais ou na falta destes. Se a narradora fosse mais nova, talvez não substituisse a madrasta pela madrinha. As crianças, especialmente as pequenas, usam o recurso de fantasiarem que a mãe é uma bruxa, uma madrasta ou algo do gênero quando não atende às suas necessidades ou fica brava – estratégia saudável que ajuda a preservar a imagem positiva e o amor que sentem por ela. Na prática funciona como se houvesse duas pessoas: uma é a mãe, com todos os seus atributos positivos, e a outra é alguém que, às vezes, substitui o lugar dela, tratando mal o filho.

Como a imagem da madrasta má não tem sentido para a nossa contadora de histórias, ela faz outra modificação que mantém a coerência de sua narrativa: a personagem não está sujeita a trabalhos forçados e é castigada porque faz uma travessura (estraga a flor). Esta alteração é essencial, pois não faria sentido a madrinha ser tão má como normalmente é a madrasta nas histórias. Geralmente, a madrinha é bem quista pelo afilhado, que a vê com respeito e carinho, o que explica a inserção de uma justificativa para o castigo. Por que então a penalidade para a inconseqüente atitude infantil será tão desmesurada? Caso a menina não fosse enterrada viva, haveria uma alteração na estrutura básica, essencial do conto.

Cascudo afirma que a história que transcreve tem origem no conto *Figuinho da Figueira*, popular em Portugal, transscrito por Teófilo Braga em *Contos Tradicionais do Povo Português*, I, pág. 60. Ele registra também uma versão espanhola e outra corrente na América Central.

Na narrativa televisiva, os autores representam o universo caipira por meio de seus “causos” e seu vocabulário específico, reafirmando a oralidade na dramaturgia. A história popular é expandida, ganhando elementos oriundos de outros contos fantásticos ou acréscimos

com finalidade estética. Logo no início, o pai, inconformado com a perda da esposa tão amada, direciona seus desejos sexuais para a filha, única mulher digna de substituir a mãe, situação semelhante a dos contos *Pele-de-Asno*<sup>49</sup>, *Capa de Junco*<sup>50</sup>, *Bicho Peludo*<sup>51</sup> e *A Ursa*<sup>52</sup>, nos quais as protagonistas precisam se disfarçar e fugir do amor paterno. Na história de Maria, o abuso sexual só não ocorre pela interferência do pássaro. Para evitar o incesto, a órfã de *Hoje é dia de Maria* incentiva o pai a se casar novamente, de modo que ela não seja obrigada a exercer o papel de esposa. Maria não precisa da madrasta como mãe – como nas outras versões desta história – pois Nossa Senhora da Conceição exerce essa função, relação evidenciada na mini-série pela escolha da mesma atriz (Juliana Carneiro da Cunha) para representar as duas personagens. Como na cena do rio, há vários momentos em que a santa aparece para consolar e aconselhar Maria. Ela também salva as duas meninas na versão transcrita por Silvio Romero, protege João e Maria na história contada por Rafaela e aparece com freqüência nos contos fantásticos para cuidar daqueles que precisam. Nossa Senhora representa a imagem da mãe perfeita – linda, compreensiva, piedosa, sábia, presente, virgem – daí sua importância no imaginário popular. Voltaremos a escrever sobre ela mais adiante.

Logo depois do casamento, começam os dias de gata borralheira para Maria. Nesta versão, o paralelo com o conto de fadas é acentuado pelo acréscimo da filha da madrasta, uma criança exageradamente mimada pela mãe. Diferentemente das outras versões, a protagonista não é enterrada viva nem morre nas mãos da madrasta. Essa a mata de forma simbólica, soprando a chama da vela que representa sua alma. Simbolicamente também, a borboleta se afasta do corpo da menina, permitindo significações como a evasão da vida ou o abandono do corpo pela alma. É essa mesma borboleta que traz o pai até Maria e pousa nela no momento em que volta a viver. Aliás, esta parte nos remete às histórias da Branca de Neve e da Bela Adormecida, a primeira envenenada pela madrasta e a segunda adormecida por uma fada ressentida ou por uma bruxa (dependendo da versão escolhida). Objeto de ódio ou inveja de uma personagem feminina, ambas revivem graças ao amor de um personagem masculino.<sup>53</sup>

---

<sup>49</sup> PERRAULT, Charles. *Contos de Perrault*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

<sup>50</sup> JAKOBS, Joseph. *Contos de Fadas Ingleses*. São Paulo: Landy, 2002.

<sup>51</sup> GRIMM, Jacob & Wilhelm. *Contos de Fadas*. Belo Horizonte: Villa Rica Editora Reunidas, 1994.

<sup>52</sup> BASILE, Giambatistta. *El cuento de los cuentos (El Pentamerón)*. Barcelona: José J. de Olañeta (ed.), 1992.

<sup>53</sup> Em algumas versões de *Bela Adormecida*, o príncipe não é o responsável pelo acordar da princesa, mas é fundamental que esteja presente no momento em que isto acontece.

Após esse período de “sono”, as protagonistas despertam para um novo mundo: o casamento, no caso das duas princesas e a saída da casa paterna, na história de Maria.

O conto que estamos analisando mexe com grandes medos da criança: o de ser abandonada pelos pais, mesmo que temporariamente, e ficar sujeita aos cuidados de outras pessoas que não tenham por ela o mesmo carinho; a idéia de ser enterrada viva remete ao pavor da solidão no quarto escuro, privada do sentido da visão e rodeada por seres imaginários que possam lhe fazer mal. Apesar de o conceito de morte ainda não ter muito sentido para a criança mais nova, ela já comprehende que existem riscos para sua sobrevivência física e psíquica.

Já os jovens e adultos sentem um misto de fascínio e mal estar quando ouvem histórias de pessoas enterradas vivas, mortos que voltam buscar partes roubadas de seu corpo, pessoas amarradas a bois que são despedaçadas em cercas... Por que dá prazer ver/ouvir/ler fatos macabros e sobrenaturais? Por que paramos para olhar acidentes graves na estrada, na esperança de ver corpos despedaçados? Por que assistimos aos filmes de terror? Por que sentimos fascínio pela morte, especialmente quando ela é inusitada e violenta?

Quando questionamos o fascínio exercido pelo terror, deixamos nas entrelinhas a sugestão de que esse gosto é doentio e que os apreciadores de situações macabras têm algum tipo de perversão. Na realidade, a grande atração exercida pelo horror é a oportunidade de ensaiar nossa própria morte. O terror acontece quando há a eminência da morte sem possibilidade de simbolização. Se o sujeito é atingido por uma doença fatal, ele, os familiares e amigos desenvolvem processos de significação que levam à aceitação dos fatos. Cram-se estratégias de defesa como a crença em novas vidas e a visão da morte como fim do sofrimento. O terror é transformado em apenas drama.<sup>54</sup>

Essa hipótese pode ser ratificada pelo fato dos jovens serem o principal público para as histórias de terror e para os brinquedos que despertam emoções mais fortes nos parques de diversão. Eles sentem a necessidade de experimentarem a possibilidade da morte violenta, ao contrário dos idosos, que já vivenciaram a perda de pessoas queridas e a dor real. O fim do filme ou a sensação de sair ilesos da montanha russa gera um sentimento de reintegração,

---

<sup>54</sup> Os comentários sobre o terror são baseados nas idéias de Stephen King, escritor reconhecido neste gênero. Utilizamos as seguintes obras:

KING, Stephen. *Sombras da Noite*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

KING, Stephen. *Dança Macabra*: o fenômeno do horror no cinema, na literatura e na televisão dissecado pelo mestre do gênero. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

fundamental para o sujeito repetir a ação. As melodias das histórias de horror são simples e repetitivas, plenas de ruptura e desintegração, mas o extravasamento ritualizado dessas emoções parece trazer as coisas de volta a um estado mais estável e construtivo.

Apesar da atração que o terror exerce no jovem, a criança é o público perfeito para esse gênero, já que tem facilidade para acreditar nas histórias fantásticas, e é acostumada, desde muito cedo, a crer em personagens como Papai Noel e Coelhinho da Páscoa. Além disso, até os sete ou oito anos de idade ela tem medo de coisas que nem imaginamos, riscos reais ou não, acentuados pela desagradável sensação de dependência: a criança sabe que precisa do adulto para sobreviver. Graças a esses sentimentos, utiliza a criatividade como estratégia para lidar com o terror. Não estou querendo dizer que devemos submeter a criança ao horror, pelo contrário, há um “limite sadio” para esse contato, que talvez seja o da audição/leitura dos contos de fadas.

O horror não se restringe ao medo da morte, ele infiltra-se no inconsciente, buscando todas as fobias escondidas, inclusive aquelas que nós mesmos desconhecemos. As narrativas com mais repercussão conseguiram, provavelmente, atingir os grandes temores coletivos, que podem abranger os campos políticos, econômicos, sociais, sobrenaturais etc. *Frankenstein* de Mary Shelley, por exemplo, reflete o desejo de eternização e de controle sobre a morte, papel semelhante a de um Deus. Exterioriza também nossos medos em relação à ultrapassagem das fronteiras éticas da ciência. Nos filmes de terror produzidos pelos estadunidenses durante a Guerra Fria, eram comuns as invasões de discos voadores repletos de seres deformados e malignos, que muitas vezes promoviam o fim da humanidade. É clara a alusão aos soviéticos, aos temores gerados pela corrida espacial e bélica e, principalmente, à possibilidade de destruição do planeta pela Terceira Guerra Mundial. Nas entrelinhas desses filmes encontramos ainda um espírito conservador de negação do outro, do diferente, justamente o elemento que permite o devir. Em *João e Maria*, um dos mais apavorantes contos fantásticos, destacam-se horrores econômicos e sociais, dentre eles a miséria, a fome, o canibalismo, a exploração do trabalho infantil e o medo que a criança sente ao ser abandonada. Já *Chapeuzinho Vermelho* toca nos tabus da sexualidade e do canibalismo, temas recorrentes em contos populares e severamente reprimidos pelo homem “civilizado”.

---

UNDERWOODO, Tim; MILLER, Chuck (org.). *Dissecando Stephen King* – conversando sobre terror com Stephen King. Trad. Wilma Freitas Ronald de Carvalho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

Buscamos no horror fictício um suporte para nosso horror verdadeiro. Usando a criatividade, fazemos uma reelaboração dos elementos dolorosos, de modo a garantir nossa saúde mental. Isso só é possível porque a narrativa de horror encontra-se no ponto de conexão entre o consciente e o inconsciente.

“... a ficção de horror é como uma estação central do metrô na psique humana, entre a linha azul que podemos interiorizar seguramente e a linha vermelha do que precisamos livrar-nos de alguma maneira.” (KING, 1997, p.17)

Mas o medo não é a única causa da enorme atração exercida pelo terror. Não podemos nos esquecer que as histórias desse gênero permitem aos sujeitos exercitarem sentimentos e emoções anti-sociais que são reprimidos para o bem da sociedade e dele próprio. Além disso, sua popularidade tem crescido na mesma proporção que as religiões têm fracassado em ajudar as pessoas a lidarem com os fenômenos sobrenaturais. Algumas crenças populares apontam as narrativas de horror como uma espécie de proteção: o sujeito traça um círculo mágico em torno de si e de sua família, acreditando que, quando se espera o pior, ele não acontece.

A clássica história de horror é muito simples: quase não oferece caracterização dos personagens ou do ambiente, não discute nenhum tema, não usa artifícios espertos, não aspira à beleza simbólica nem tenta sintetizar sua época, o pensamento ou o espírito humano. Há muitas semelhanças no desenvolvimento das narrativas, principalmente as incursões pelas áreas do tabu, lugares onde não se deveria ir, mas se vai. Nesse percurso proibido encontram-se as aberrações, representados por seres cuja finalidade é reafirmar a auto-imagem e o amor-próprio do sujeito, que as utiliza como parâmetro de comparação, de modo a sentir-se normal e até mesmo bonito. Essa situação fica evidenciada na próxima história de nossa narradora:

Agora vai ser uma história da.... (longa pausa) Pode qualquer história, não pode? (começou a falar muito baixo, para si mesma). Ah, eu sei que história! Minha mãe foi na casa da tia dela. Um dia foi ela e minha avó. Fomos à tardezinha, eram umas quatro horas. Minha avó falou:

- Vou voltar logo, porque as crianças têm que ir à escola amanhã. Minha tia era pequenininha, minha mãe também era pequenininha. Meu tio matou o porco e deu pra minha avó trazer. Minha avó trouxe, minha avó trouxe, até chegar em uma estrada assim, ele, no meio da cana deu um gemido. Minha avó falou assim:

- Nossa, gemi também.

E... Sabe o negócio? Pulou e foi rolando pelo chão. E o negócio foi rolando pelo chão, rolando, minha avó falou assim:

- Ai, nunca mais vou onde vocês estão.

Chegou lá, passou um carro perto da minha avó. Minha avó pediu ajuda pro carro. Quando viu, o homem não tinha olho. Minha avó começou a gritar, começou a correr, do lado dele tinha uma perua. Olhou pra cara do homem, a cara do homem não tinha boca. Chegou um caminhão e nele havia uma mulher e um homem. A minha avó olhou neles, aqui de cima até embaixo, não tinha corpo, só tinha cabeça! Quando chegou em casa, minha avó falou:

- Nunca mais vou pelo caminho pra voltar uma hora da manhã. Depois havia morrido uma mulher ruim, ruim, ruim, mas muito ruim, igual a (ininteligível) que é mal humorada. Minha avó passou lá perto, a mulher criou uma vaca, que correu atrás de minha avó até lá na porta de casa. Minha avó falou:

- Nunca mais vou sair daqui para lugar nenhum. Se eu for, vou de dia e volto ali pra umas quatro horas.

Nunca mais minha avó foi lá. Nunca mais. Acabou a história. (contou boa parte da narrativa rindo)

Quando contou essas histórias, Rafaela enfrentava problemas de auto-estima: considerava-se feia (ela é negra e gordinha, fora do padrão de beleza europeizado e anoréxico, típico de nossa sociedade atual), pouco inteligente (estava atrasada na escola em função das constantes mudanças de sua família) e pouco “popular” (seu círculo de amigos era restrito). Seres sem olhos, boca, corpo ou cabeça são criados com o propósito de proporcionar ao sujeito a sensação de normalidade e até mesmo perfeição, esta última palavra no sentido usado na famosa expressão popular “você tem que agradecer a Deus por ser perfeito”, alusão ao fato da pessoa não ter nenhuma deficiência ou deformidade física.

Interessante também nessa história é sua contextualização no universo rural, espaço propício para as narrativas de terror, principalmente quando não havia energia elétrica e a escuridão, com seus sons e sombras, dava asas às imaginações mais férteis. Sem outro meio de diversão, as pessoas reuniam-se para contar histórias à noite, criando assombrações e aberrações que enriqueceram a cultura e o imaginário popular. Nossa narradora não morou no campo, mas seus pais viveram durante muito tempo em sítios no Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais, região pobre economicamente e rica culturalmente. O pai ainda tem uma pequena propriedade rural lá, onde passa temporadas quando a situação financeira permite. Os pais de Rafaela demonstram prazer em tecer narrativas nas quais as peripécias da imaginação se misturam à vida cotidiana. Apesar de não ter vivido no campo, ela vivenciou um pouco desse universo, graças às histórias contadas pelos progenitores e às características do bairro onde vivia, nem bem urbano nem bem rural. Situado no limite da área urbana, esse era circundado por plantações de cana-de-açúcar e separado do restante da cidade por um pequeno

curso fluvial parcialmente protegido pela mata ciliar. O loteamento recente implicava em uma reduzida densidade demográfica, de modo que os terrenos vazios eram usados para criação de animais como vacas, cavalos, porcos, cabras e galinhas, assim como para o plantio de verduras e legumes. Desprovido de infra-estrutura, o bairro era tomado pela escuridão à noite, pela lama nos períodos chuvosos e pela poeira nos meses secos. Alguns fatores contribuíam para a proximidade entre as pessoas: o pequeno povoamento, o fato de muitas pessoas serem emigrantes de áreas pobres de Minas Gerais e do interior do Nordeste e as promessas não cumpridas pela empresa que realizou o loteamento, o que mobilizava as pessoas a se reunirem e pensarem em soluções coletivas.

O imaginário urbano também se faz presente em suas histórias, principalmente quando ela retrata os personagens dos meios de comunicação de massa e mostra o desejo de se tornar uma pessoa famosa. Mas esses temas serão discutidos no próximo capítulo.

## CAPÍTULO 3- TELEVISÃO E RELIGIÃO

*“O elemento vivo das pessoas, seu “motor”, aquilo que as faz ter vontade de viver, não está no real, no cotidiano nem no mundo do trabalho e sim do imaginário. E a televisão é a forma eletrônica mais desenvolvida de dinamizar esse imaginário. Ela é também a maior produtora de imagens.”<sup>55</sup>*

No imaginário de Alex e Rafaela estão profundamente entrelaçados os elementos extraídos dos contos fantásticos com os conteúdos veiculados pela televisão, a mídia mais acessível às crianças e jovens pobres. Enquanto os jovens de famílias abastadas dividem seu tempo de lazer entre vários aparelhos eletrônicos, sobram àqueles sem recursos apenas a televisão e o rádio, meios de comunicação acessíveis à maioria da população. Como as imagens exercem muito mais fascínio que os sons, eles despendem mais horas diante delas, não de forma passiva e alienada, como defende Erausquin<sup>56</sup>, que vê a televisão como a responsável pela degradação do ser humano e justifica essa afirmação, argumentando que ela reduz a atividade física, a habilidade de resolver problemas intelectuais que exigem concentração e esforço, o pensamento crítico e reflexivo, a experimentação de emoções autênticas, o convívio familiar e social, a capacidade de viver de modo criativo e original, a faculdade de discernir quais os objetos realmente necessários ao consumo, dentre outros motivos.

Já autores como Von Feilitzen e Greenfiels<sup>57</sup> enfatizam que não é a televisão em si que gera efeitos negativos ou positivos; são os programas escolhidos, o tempo gasto diante do aparelho e a postura passiva ou ativa que produzirão diferentes consequências. Há programas educativos que usam técnicas selecionadas com o objetivo de transformar a criança em um participante ativo, como fazê-la procurar uma resposta ou modificar determinadas ações. Outros retratam de forma positiva e não estereotipada personagens de vários grupos excluídos, fortalecendo seu orgulho cultural e autoconfiança, modificando a visão das classes sociais

<sup>55</sup> MARCONDES FILHO, Ciro. *Televisão: a vida pelo vídeo*. São Paulo: Moderna, 1988, p.11.

<sup>56</sup> ERAUSQUIN, M. Alfonso; MATILLA, Luis; VÁSQUEZ, Miguel. *Os teledependentes*. Trad. Luiz Roberto S. S. Malta. São Paulo: Summus, 1983.

<sup>57</sup> VON FEILITZEN, Cecília; BUCHT, Catharina. *Perspectivas sobre a criança e a mídia*. Trad. Patrícia de Queiroz Carvalho. Brasília: UNESCO, SEDH/Ministério da Justiça, 2002.

GREENFIELD, Patrícia Marks. *O desenvolvimento do raciocínio na era da eletrônica: os efeitos da tv, computadores e videogames*. Trad. Cecília Bonamine. São Paulo: Summus, 1988.

privilegiadas. A capacidade que a televisão tem de comunicar sentimentos é um benefício e um “perigo” ao mesmo tempo: se, por um lado, permite a identificação do telespectador com situações vivenciadas por outras pessoas, por outro, a exposição continuada à fantasia ou à violência, sem consequências no mundo real, pode resultar em uma diminuição da sensibilidade do espectador ou em uma hipersaturação naturalizadora. Se conhecimento é poder, esse meio de comunicação de massa, em virtude de sua acessibilidade psicológica e material, tem potencial para ajudar a redistribuir esse poder de modo mais equitativo numa sociedade e entre sociedades, particularmente por sua utilização no sistema educacional. Essa possibilidade de difundir educação apóia-se no modo pelo qual a televisão pode dar um tratamento adequado a cada conteúdo que transmite – levando em conta o público que assistirá ao programa – e na maneira como pais e professores orientam os filhos na escolha da programação e discutem com eles as diversas formas e conteúdos abordados, tentando impedir que assistam-na de forma passiva e alienada.

Neste capítulo, refletiremos sobre as diferentes possibilidades de uso da televisão pelos jovens. Sabendo que o gasto excessivo de tempo em uma única atividade permite o desenvolvimento de algumas habilidades em detrimento de muitas outras, defendemos que os sujeitos devem ter acesso aos mais diversos meios de comunicação e lazer, de modo que possam desenvolver-se física e intelectualmente. Assim, se a pessoa assiste à televisão, mas também dedica tempo ao convívio social, à leitura, às artes, às outras mídias, à atividade física, não se pode dizer que seu desenvolvimento é comprometido.

Nossos jovens narradores não têm acesso a todas as opções descritas acima, mas sabem utilizar a televisão de modo personalizado e criativo. Quando criam suas histórias, adicionam os conhecimentos que receberam da tradição oral, explicitam suas crenças religiosas e acrescentam conteúdos e formas extraídos da televisão, entrelaçando todos esses elementos sem preconceito ou hierarquia, o que nos lembra o movimento antropofágico, que propunha uma mistura indiscriminada de linguagens que resultasse em algo saboroso e revigorador.

No discurso de Rafaela percebemos a admiração que sente por apresentadores de programas de auditório e por cantores famosos, além de reflexões existencialistas e religiosas, mostrando que ela não absorve passivamente o conteúdo da televisão, mas elabora-o de forma sensível e personalizada:

O meu sonho é conhecer o Gugu, Silvio Santos, Xuxa, Angélica e todos os que fazem essas coisas igual o Gugu. E minha vida é conhecer, o mais que eu quero conhecer é o Vavá, é o Terra Samba, todos os cantores, principalmente o Leonardo (risos). Quem é bonito, dos cantores, é o Vavá e o Leonardo.

Interlocutora: quem é o Vavá?

O Vavá... é dooo.. de qual é mesmo? Esqueci o nome! Ele canta música de amor. É um rapaz que usa brinco. Um rapazinho que usa brinco. Ele foi no... aquele que mostrou no Gugu... Não mostrou um rapaz que foi no Gugu por causa de uma moça que não tinha nem esse braço, nem o outro? É o rapaz que passeou com ela. Eu queria conhecer todos esses cantores. Tudo! Eu só não conheci um. Bem que eu queria! Foi o Leandro com o João Paulo. Eu queria conhecer os dois, mas só quando chegar no céu pra eu conhecer. Minha tia também morreu! Morreu minha tia, tenho uma bisavó que morreu... Fico tão triste quando eu lembro da minha tia, mas fazer o que? Ela foi pro céu! É morta... É morta assim instantânea! Não foi nada... Dormiu sexta, amanheceu morta sábado. Falei pra minha mãe que eu queria morrer igual a ela. Morrer sentada, morta. Minha mãe falou assim:

- Larga de dizer bobagem, menina! Você tem muita vida pela frente! Eu não sei, eu não minto pra ela. Falei assim:  
- Ai mãe, queria conhecer todo esse mundo.

Minha mãe falou:

- Nossa menina, você não quer conhecer ninguém! Só se um dia você virar cantora.

Quando eu quero, eu canto. Mas eu queria conseguir um violão, fico doida pra conseguir um violão pra começar a cantar! Eu, com sete anos, professora, com sete anos eu consegui tocar violão. Pegava umas duplinhas assim, começava a cantar, junto com umas meninas. Depois eu mudava de lá e ia com outra turma. Nós íamos fazer um show aqui na rádio (a rádio nos convidou). A gente queria cantar. Se eles podem cantar, nós também podemos. Aí veio, aí o moço foi lá na minha escola, falou assim:

- Vim convidar as suas duplas para cantar.

No outro dia, que nós íamos, as duplas não queriam mais participar. Falei:

- Está bem!

Mas eu fiquei tão chateada com as duplas!

- Você não manda em mim. Nunca mais converse comigo! (em tom bravo)

Depois passou, foi tudo bem, passou... Mas eu falei assim:

- Se eu conhecer o Gugu, vou mandar o Gugu trazer todos os cantores do Brasil.

Depois, se eu for cantora, eu vou para Aparecida com a professora... O que eu vou fazer amanhã? Falei assim:

- Mãe, o maior sonho meu é, com o meu dinheiro que eu pegar de artista, ir para Aparecida do Norte, com o dinheiro pra Nossa Senhora, primeiro sonho meu. O segundo sonho é abrir na minha casa uma comunidade. O terceiro sonho na minha vida é, lá para frente, conhecer os artistas. Mas, se eu não conhecer, a gente vai ser todo mundo da minha família artista. A gente tem que conhecer tudo

o que a gente quiser. Então, o maior sonho meu é conhecer todos esses artistas.

Se olharmos apenas o conteúdo televisivo, veremos uma adolescente fascinada por apresentadores populares e cantores especializados em música romântica. Nos programas de auditório, esses personagens são transformados em novos mitos e passam a ocupar um lugar de destaque na sociedade, transformando-se em modelos de comportamento, conselheiros, pensadores políticos e exemplos de competência nas mais variadas áreas.<sup>58</sup> Neste mundo do espetáculo, o anormal é travestido de regra, criando a ilusão de que qualquer pessoa talentosa e batalhadora pode ter sucesso e reconhecimento. Assim, aumenta o número de jovens que desejam ser cantores, atores, modelos, jogadores de futebol, pilotos, ao mesmo tempo em que diminui a aspiração a profissões como as de professor, vendedor ou artesão. Rafaela, como muitas outras pessoas, sonha com a possibilidade de dividir o palco com seus ídolos, escapando, desta forma, de uma vida medíocre e rotineira e conquistando a possibilidade de eternização. No desejo de se tornar uma cantora estão embutidas também necessidades emocionais – como a de ser querida e admirada – e de realização profissional e financeira ao exercer um trabalho prazeroso e que possibilite o acesso aos bens de consumo. Quando atingimos esse ponto da análise, percebemos que a narradora não é meramente uma receptora passiva do conteúdo televisivo, pelo contrário, ela seleciona cuidadosamente os elementos que têm afinidade com suas inquietações e desassossegos. Poderíamos nos arriscar a afirmar que o principal objetivo de sua narrativa é tratar de questões existenciais, que tanto incomodam as garotas de sua idade, já que as mudanças físico-psicológicas dessa fase exigem que redefinam seus papéis e desejos. Envolto em um turbilhão de sensações desconhecidas, o processo de crescimento e amadurecimento exigirá que o sujeito reflita sobre a sexualidade, a profissão, a família, o amor, a amizade, a religiosidade, os ideais, a morte... Disfarçados entre os elementos da mídia, encontramos na narrativa de Rafaela a maioria desses temas, como ocorre no momento em que ela relaciona o falecimento dos cantores Leandro e João Paulo com o da tia e da bisavó, partindo, em seguida, para uma reflexão sobre o seu próprio destino. Fala da morte

---

<sup>58</sup> Neste e nos próximos parágrafos aparecem idéias sobre programas de auditório e *shows*, retiradas das seguintes obras:

FISHER, Rosa M.B. *O mito na sala de jantar* – leitura interpretativa do discurso infanto-juvenil sobre televisão. Porto Alegre: Movimento, 1984.

MARCONDES FILHO, Ciro. *Televisão: a vida pelo vídeo*. São Paulo: Moderna, 1988.

e, logo depois, descreve seus sonhos, mostrando que esses dois elementos estão relacionados em seu imaginário.

No processo de individualização, Rafaela está atenta aos inúmeros caminhos que pode percorrer, encontrando na programação televisiva algumas opções que merecem sua análise. Novelas e filmes oferecem histórias de amor, conflitos familiares, problemas existenciais e várias outras tramas que permitem a identificação do telespectador. Já os programas de auditório prometem o lado espetacular da vida, a diversão e o humor. Geralmente sonhadores, os jovens incomodam-se com as injustiças sociais, de modo que vêm de forma positiva os quadros sensacionalistas que mostram os famosos auxiliando pessoas que necessitam de ajuda financeira ou emocional. Colocam-se no lugar dos indivíduos que conhecem seus ídolos, imaginam-se recebendo tratamentos estéticos que os tornem mais belos e desejados, torcem pelas pessoas que estão procurando seu “par ideal”, emocionam-se com os migrantes que reencontram suas famílias depois de longos anos de separação, sentem que há solução para a miséria quando observam famílias pobres recebendo doações. Mesmo conscientes das estratégias criadas para aumentar a audiência – como a cuidadosa seleção da trilha sonora, o prolongamento dos quadros sensacionalistas, a exploração das imagens de miséria e tristeza – crianças e jovens não reprimem os sentimentos gerados por esses programas. Rafaela se emociona com a lembrança do cantor Vavá passeando com a moça deficiente e promete que, se um dia tiver recursos financeiros, homenageará Nossa Senhora Aparecida e criará, em sua casa, uma “comunidade”, expressão carinhosa utilizada pelas pessoas do bairro para se referirem ao Centro Comunitário, espaço onde são realizadas atividades religiosas, pedagógicas, lúdicas e políticas. Se não conhecêssemos a garota, poderíamos pensar que seus sentimentos religiosos e filantrópicos originam-se dos programas televisivos. Sabemos, no entanto, que sua devocão a Nossa Senhora Aparecida foi herdada da mãe e da avó, que tiveram o cuidado de transmitir oralmente as tradições culturais brasileiras para as novas gerações. Já o sonho do Centro Comunitário foi alimentado pela prazerosa vivência e convivência neste espaço público, complementando a rica experiência que ela trazia do espaço de moradia.

O desejo de ser cantora, ao contrário dos anteriores, está mais relacionado à mídia eletrônica, especialmente à televisão e ao rádio, ambos citados em sua narrativa. Rafaela explicita seu gosto pelos programas de auditório e o sonho de cantar no rádio, alimentados por uma infância diante desses aparelhos. Além de ouvir as emissoras locais de rádio, nossa

narradora gostava da programação da cidade natal de seu pai, Minas Novas, no Vale do Jequitinhonha e participava com freqüência de alguns programas que permitiam a transmissão de mensagens para os moradores. Apesar de não conhecer a cidade, nem os amigos e parentes do pai, ela fazia questão de manter esse contato com suas origens e tornar mais reais as histórias que ele lhe contava, além, é claro, de aproveitar a chance de passar de mera receptora à participante de um meio eletrônico.

Quando se imagina cantando, Rafaela tem como modelos cantores famosos e especializados em músicas românticas nos estilos sertanejo, pagode ou *pop*. É provável que tenha crescido assistindo aos programas de calouros, que prometiam ascensão e sucesso aos candidatos capacitados, fato mais próximo da realidade na época dos grandes festivais musicais. Nas últimas décadas, porém, há poucos candidatos sérios e muitos que são escolhidos com a finalidade exclusiva de divertir o público. Antes de ser um espaço de possível descoberta de novos talentos, esses programas funcionam como um espelho negativo: ali, os telespectadores vêem pessoas iguais a ele sendo ridicularizadas, isto é, vêem a frustração dos seus mitos. Mas se a mensagem fosse exclusivamente negativa, haveria tantas pessoas desejosas de participarem desses concursos? Dentre as estratégias de atração dos calouros e do público está a criação de uma atmosfera de realismo: há sempre um júri, composto de pessoas supostamente competentes no ramo, que deve preservar as leis de acesso à carreira artística. Ser aprovado pelo júri, no entanto, não garante o sucesso. A grande maioria dos candidatos não consegue passar das glórias daquele dia. Contratos e gravações são cada vez mais raros em programas de calouros.

### **Aventura, humor e terror**

Ao contrário de Rafaela, Alex não se refere diretamente aos programas televisivos, mas não é difícil perceber que o conteúdo e a forma de algumas de suas narrativas podem ser associados a essa mídia. Enquanto a jovem demonstra preferência pelos programas de auditório, ele embrenha-se principalmente no mundo dos desenhos animados, dos filmes de aventura e terror e dos programas humorísticos, criando histórias que combinam elementos cuidadosamente selecionados de cada um desses gêneros televisivos:

Era uma vez uma casa assombrada. Lá morava um monte de fantasmas. A casa estava solitária e ninguém queria morar nela. Mas chegou um dia em que um homem quis morar nela. Um dia ele saiu da casa, só olhou para os cantos, saiu, foi no bar que ficava perto da casa assombrada. E o homem falou assim:

- Dá uma bebi... Dá uma cerveja.

E o dono do bar falou:

- Você sabia que essa casa aí é assombrada?

E o homem falou assim:

- Então, se é assombrada, eu quero que o fantasma venha aqui agora.

Já era de noite. A garrafa caiu no chão, ele se assustou e falou para o homem do bar:

- Foi um acidente.

O homem do bar falou assim:

- Não mexe com essas coisas!

E ele foi pra casa, arrumou algumas faxineiras, elas limparam a casa. Um dia, ele escutou o piano tocar sozinho. Era uma senhora, que morreu há muito tempo, tocando para o marido dela. Quando ele foi dormir, ele viu um monte de risada no quarto ao lado, que eram as crianças, os filhos da moça. E ouvia um homem no cafezal, chorando porque o filho morreu. Aí o homem não gostou da casa! Foi embora pra antiga casa dele.

Chegou uma senhora. Foi morar nela. Ela foi fazer compras no mercado ao lado também. Comprou arroz, feijão. Quando ela foi falar com o caixa, ele falou assim:

- Você sabia que essa casa é assombrada?

Ela não acreditou. Falou:

- Ah, eu quero que o fantasma também venha aqui.

A cesta caiu no chão. Ela falou:

- Ah, foi um acidente.

Ela pegou a cesta, foi para a casa. Chegou lá, ela viu a água do chuveiro caindo e a bucha se esfregando sozinha. Ela se assustou, mas foi dormir. E a noite ela viu alguém, a cadeira de balanço mexendo sozinha. Ela também foi pra antiga casa. Aí ninguém quis mais morar nela. Fim.

Era uma vez um navio que navegava sozinho. Não tinha ninguém, ninguém quis navegar nele! Mas chegou um dia, um pirata quis navegar nele. Arrumou, navegou, mas quando caiu a noite, ele foi dormir, deixou o navio navegando sozinho. Ele escutou um cara lá fora, cantando assim:

♪ Uma garrafa de rum, rum, rum...♪

Quando o pirata foi pular na água, ouviu uma voz falando:

- Homem ao mar!

E o pirata começou a nadar, nadar, até na margem. Então chegou o *Superman*! Quis navegar nele também. Mas era um homem louco, não era o *Superman*, só pensava que era. Ele foi navegar, quando foi dormir também, escutou um homem cantando:

♪ Uma garrafa de rum, rum, rum...♪

Ele saiu lá fora, não tinha ninguém. Só a garrafa se mexendo sozinha. E ele quebrou a garrafa na cabeça do fantasma. O fantasma caiu no chão, quebrou o alçapão, o fantasma caiu lá em baixo e o homem corajoso foi comer, depois foi nadar um pouco, tomar banho no mar, quando ouviu:

- Homem ao mar!

E ele jogou a âncora na cabeça do fantasma (riso). O fantasma caiu também no alçapão. O homem cansou do navio, só de fantasma, não gostava mais da aventura dele, foi embora. Quando ele foi tentar voar, caiu no mar. E o fantasma de novo:

- Homem ao mar!

E ele pegou três âncoras, tacou na cabeça do fantasma de novo! Quando ele tacou, ele pegou um barco a motor, um barquinho a motor, sabe? Foi embora até a margem também. E um cara, também louco, pensava que era o *Batman*! Ele navegou também. Quando ele foi dormir, de novo o fantasma:

♪ Uma garrafa de rum, rum, rum...♪

Ele pegou a cama e tacou na cabeça do fantasma. O fantasma caiu no alçapão, de novo! Quando o homem foi nadar, tomar banho de mar, o fantasma de novo:

- Homem ao mar!

Então ele jogou quatro âncoras. O fantasma caiu no alçapão e o homem que pensava que era o *Batman* foi tentar caçar baleia. Quando o homem falou assim:

- Capitão, está na hora de caçar baleia.

Ele pegou a coisa de caçar baleia e quebrou na cabeça do fantasma! O fantasma caiu lá embaixo na cama, aí... Fim.

Ao contar essas histórias, Alex demonstrava enorme prazer, alternando expressões vocais e faciais que evocavam medo, gravidade, entusiasmo e humor. Como todo bom telespectador, ele sabe adequar os conteúdos às representações imagéticas e sonoras mais propícias, além de escolher de maneira eficiente os elementos que agradam às crianças mais velhas e aos jovens. Rosa M. B. Fischer<sup>59</sup> entrevistou crianças da idade de Alex e pouco mais velhas e descobriu que eles apreciam igualmente as novelas, filmes e desenhos animados. Quando questionados sobre os motivos dessas escolhas, afirmam que gostam muito de histórias, principalmente daquelas que falam de terror, sexo e aventura. O importante é que as narrativas sejam emocionantes e tenham o significado de uma transgressão, em função de horários ou conteúdos considerados impróprios pelos adultos. Além da experimentação de novas sensações, o jovem sente prazer em não cumprir as regras criadas pelas gerações mais velhas.

---

<sup>59</sup> Referência na nota anterior.

Todas as histórias contadas por Alex, mesmo os contos de fadas, têm elementos de terror, que abrangem atos de canibalismo, assassinatos, casas e navios assombrados, conflitos entre Jesus e o Diabo etc. Nos discursos transcritos acima, os fantasmas são os responsáveis pelo amedrontamento do ouvinte, especialmente os que vivem na casa assombrada e conseguem expulsar as pessoas que tentam morar nela. A temática é muito comum, tanto em histórias orais contadas de uma geração a outra, quanto em narrativas transmitidas pelas mídias impressas e audiovisuais, despertando o interesse do público graças à possibilidade de identificação com situações vivenciadas pessoalmente ou por conhecidos. Afinal, quem nunca viu ou ouviu alguma coisa que considera sobrenatural? As crianças são mais impressionáveis que os adultos, pois têm um imaginário povoado por monstros e assombrações, de modo que, muitas vezes, não são capazes e nem desejam diferenciar o real da fantasia. Mas nem sempre os fantasmas são amedrontadores, como acontece com o do navio que, surrado por um falso super-herói, exerce uma função mais cômica, semelhante à dos personagens de desenhos animados ou filmes que misturam comédia e aventura.

Nem sempre Alex opta por um final feliz para gerar tranqüilidade e consolo. No entanto, como todo bom narrador, ele inclui algumas brechas para que possamos respirar e sentir um pouco de alívio e conforto, essenciais para suportarmos a tensão do enredo. A interrupção do incômodo ocorre principalmente por meio do acréscimo de elementos cômicos e absurdos – como a inclusão do “louco” disfarçado de super-herói – estratégia que evidencia a irreverência do autor, que não se contenta em copiar passivamente os personagens da mídia. Outro recurso utilizado por Alex, típico de comédia, é a repetição das situações, gerando no espectador a sensação de familiaridade com a piada e o riso por antecipação, como ocorre na segunda história, na qual há um fantasma que assusta um pirata usando para isso a música “Uma garrafa de rum, rum, rum...” e a frase “Homem ao mar”, até que ele fuja do navio; aparece então um falso super-herói e o fantasma realiza as mesmas ações, mas desta vez o homem tenta eliminá-lo, jogando objetos em sua cabeça e derrubando-o, até desistir e abandonar a embarcação; finalmente, chega um terceiro indivíduo, também um louco, repetem-se a música e a fala e o sujeito agride a assombração da mesma maneira que o anterior. O final fica em aberto, como acontece muitas vezes com os desenhos animados que exibem conflitos entre dois personagens com poderes semelhantes.

O humor promove uma mitigação do desgaste psíquico e físico, proporciona prazer e possibilita o afrouxamento dos controles morais, permitindo a liberação de tensões reprimidas pelo consciente. Nas histórias cômicas, a humilhação e a violência dirigidas a determinados indivíduos são naturalizadas, liberando sensações nitidamente sádicas nos receptores, que se sentem superiores aos sujeitos agredidos e percebem sua auto-estima reforçada. Para que esse mecanismo funcione, a vítima precisa apresentar alguma característica que justifique o mau trato: demonstrar demasiada ingenuidade, estupidez, irresponsabilidade ou ceticismo (como os moradores da casa assombrada); ser desumanizada (como os fantasmas); pertencer a grupos marginalizados socialmente (como o louco que acredita ser um super-herói), dentre outras possibilidades. A violência também pode ser aceita e até mesmo apreciada quando é justificada e/ou tem um executor atraente (a assombração não permitia a tranquilidade de pessoas que queriam apenas navegar, sem causar mal a ninguém), assim como nos casos em que as consequências para a vítima são mínimas (o fantasma rapidamente se recupera das pancadas e quedas).

Essas histórias de Alex são muito semelhantes a alguns desenhos animados no que se refere à estrutura narrativa e aos conteúdos. O enredo em si é muito simples, como nos filmes de aventura ou terror: algum personagem ou acontecimento modifica a ordem vigente, que pode ser restabelecida ou não depois de inúmeras peripécias. As ações são repetidas várias vezes (de modo que a criança já sabe de antemão o que vai acontecer, o que lhe proporciona tranquilidade, prazer e identificação) e alguns elementos são substituídos, para causar a impressão de variação de conteúdo. Para ficar mais claro: faz de conta que começou a passar na TV uma série de desenhos sobre fantasmas. No primeiro dia, eles assombram uma casa: um homem tenta morar nela, fica assustado e foge com medo; em seguida o mesmo ocorre com uma mulher que tenta morar no mesmo lugar. Os fantasmas terminam vitoriosos. No dia seguinte, eles assombram um navio: um homem tenta navegar, ouve a canção e foge, nadando até a praia; vem um falso super-herói, ouve também a música, tenta derrotar as assombrações, mas acaba desistindo; a história se repete com outro falso super-herói. O desenho termina de forma indefinida. Assista amanhã para saber o que vai acontecer!

Não há nada impossível no mundo do desenho animado: os personagens que não morrem, apesar de serem submetidos a atos de extrema violência, são exibidos sem qualquer necessidade de explicação lógica. A agressão sem verdadeiros efeitos danosos e a linguagem

simbólica da magia – baseada na rapidez dos acontecimentos e na constante reversibilidade das situações – resultam em um inesperado efeito cômico. Exemplo disso é a diversão de Alex ao narrar a insistência do fantasma em voltar a assombrar, apesar de todos os objetos jogados em sua cabeça. Interessante observar que a única solução encontrada, tanto pelo pirata quanto pelos falsos super-heróis, foi a de agredir a assombração, outra característica importante dos filmes de aventura, de terror e de desenhos animados, que dificilmente apresentam aos espectadores alternativas que não sejam violentas.

Além da capacidade de unir de forma coerente e criativa imagens, músicas, palavras faladas e escritas, tudo em movimento, os desenhos animados apresentam outra característica que conquista as crianças: a explicação da realidade a partir do ponto de vista do pensamento infantil, baseado na fantasia, no animismo e no egocentrismo. Desde pequeno, o ser humano faz perguntas de teor existencial, mas algumas respostas, dadas segundo a racionalidade e a inteligibilidade do adulto, não o satisfazem. Daí a importância das histórias mágicas, nas quais animais, objetos, seres sobrenaturais ou extraterrestres oferecem, metaforicamente, explicações para seus questionamentos. Isso talvez nos ajude a compreender porque Alex escolheu a versão da Disney do conto *Branca de Neve*, sendo que, provavelmente, ele também conhecia a narrativa tradicional. A individualização de cada animal da floresta e de cada anão permite o acréscimo de inúmeras novas mensagens, aumentando o interesse por um conto que já conquistava as crianças.

Histórias bíblicas, mitos, fábulas e contos de fadas serviram, em diferentes épocas e sociedades, para situar as pessoas no mundo, contemplando seus medos e esperanças existenciais. Atualmente, essa função está nas mãos de grandes corporações, como as produtoras de televisão e cinema. São as produções da Disney, por exemplo, que colocam crianças e adultos em contato com determinados modelos de prazer e aventura. O brilho de Hollywood, a animação multicolorida e os números musicais à moda antiga criam uma atmosfera de beleza e conforto para os espectadores. A cuidadosa produção esconde roteiros e personagens que reforçam os preconceitos étnicos, sócio-econômicos e de gênero. Relações sociais profundamente desiguais também são legitimadas nos filmes e desenhos, que usam a natureza, especialmente o reino animal, para apresentar a hierarquia social como parte da ordem natural. A Disney produz muito mais que filmes: são produtos e representações presentes em tantos lugares que abarcam vários aspectos da formação da criança. Além das

fantasias, ela agora produz projetos de escolas, famílias e comunidades, criando imagens que servirão de referência para os telespectadores.

Para muitas crianças, os desenhos animados são o primeiro contato com o mundo da Disney, o que explica investimentos tão vultuosos quanto os destinados aos filmes para o público adulto. Campeões de bilheteria, eles não são submetidos a um julgamento crítico por parte dos pais. Não podemos dizer que são simplesmente reacionários, revolucionários ou meros entretenimentos - o papel que desempenham é muito complexo para ser reduzido a uma única posição. Do ponto de vista formal, os desenhos animados falam a linguagem da criança, porque neles foi abolida a separação dos homens, animais e seres inanimados em diferentes reinos, típica do pensamento adulto. Nesse sentido, a linguagem assemelha-se à dos mitos antigos e dos contos de fadas nas sociedades primeiras. Na época em que vivemos, podemos afirmar que a mídia participa efetivamente da constituição de sujeitos e subjetividades, na medida em que produz imagens, significações, enfim, saberes que de alguma forma se dirigem à "educação" das pessoas:

O próprio sentido do que seja "educação" amplia-se em direção ao entendimento de que os aprendizados sobre modos de existência, sobre modos de comportar-se, sobre modos de constituir a si mesmo — para os diferentes grupos sociais, particularmente para as populações mais jovens — se fazem com a contribuição inegável dos meios de comunicação. Estes não constituiriam apenas uma das fontes básicas de informação e lazer: trata-se bem mais de um lugar extremamente poderoso no que tange à produção e à circulação de uma série de valores, concepções, representações — relacionadas a um aprendizado cotidiano sobre quem nós somos, o que devemos fazer com nosso corpo, como devemos educar nossos filhos, de que modo deve ser feita nossa alimentação diária, como devem ser vistos por nós, os negros, as mulheres, pessoas das camadas populares, portadores de deficiências, grupos religiosos, partidos políticos e assim por diante. Em suma: torna-se impossível fechar os olhos e negar-se a ver que os espaços da mídia constituem-se também como lugares de formação — ao lado da escola, da família, das instituições religiosas. (Fisher, 2002, p.153)

Desde os anos 50, a televisão é parte integrante e fundamental de complexos processos de produção e de veiculação de significações, de sentidos, os quais por sua vez estão relacionados a modos de ser, de pensar, de conhecer o mundo e de se relacionar com a vida. Até meados dos anos 80, a maioria dos pesquisadores percebia essas mudanças de forma negativa, mas as pesquisas recentes já apontam pontos positivos, que não podem ser ignorados. Dentre eles está a possibilidade de transmitir certas informações com mais eficiência do que o meio escrito, atingindo as pessoas que não se saem bem em situações tradicionais de aprendizagem. Essa eficácia é garantida por recursos como a ação, os efeitos sonoros, a

representação por meio da imagem, a sensação de familiaridade criada pela repetição de esquemas etc. A televisão também desenvolve novas formas de pensamento e uma das mais interessantes é o processamento paralelo, no qual o indivíduo recebe e processa, simultaneamente, múltiplas informações, ao contrário do processamento seqüencial promovido pela leitura, organizado de forma a receber um item de cada vez. Graças ao potencial de exibir movimentos, esse meio de comunicação favorece a aprendizagem de processos dinâmicos de ação, transformação e espacialização dos fenômenos, além de proporcionar maior motivação e memorização.

Relatórios recentes publicados pela UNESCO, em parceria com o governo brasileiro<sup>60</sup>, mostram as crianças como sujeitos atuantes e usuários mais ou menos competentes da mídia. Afirmam que as razões pelas quais elas usam a mídia e o que cada uma, em sua singularidade, ganha com ela, dependem de suas necessidades, intenções, experiências, filiação grupal, idade, gênero, etnia, estilo de vida, origem sociocultural e situação específica de recepção. Nesse contexto, o indivíduo constrói sentidos sobre os conteúdos da mídia, da mesma maneira como o faz com todas as outras atividades e contatos sociais, ao tentar se orientar no ambiente, organizar sua vida e encontrar para si um lugar e uma identidade aceitáveis. Entretanto, no relatório há também um alerta: não basta simplesmente enfatizar o fato de que as crianças são criadores ativos, de que extraímos significados daquilo que vemos, ouvimos e lemos. Seria reducionista ignorar o fato de que absorvemos certos conteúdos da mídia. Prova disso é o poder da publicidade em incentivar o consumismo.

Apesar da criatividade, da habilidade de narrar histórias e da facilidade de adaptar os materiais televisivos, Rafaela e Alex, agora adultos, têm dificuldades para estabelecer relações sociais e fazer escolhas profissionais. Visitei recentemente a jovem e descobri que, depois de perder o movimento da mão direita em função de trabalhos na roça, abdicara completamente da vida social e dos estudos, alegando vergonha de sua deficiência e incapacidade de escrever. Sai de casa, exclusivamente, para visitar o médico e fazer os exames que ele solicita. Nem cogitou a possibilidade de aprender a escrever com a mão esquerda. Questionada sobre o que faz para passar o tempo, responde “Vejo televisão e converso com minha mãe”. Alex ainda não

---

<sup>60</sup> CARLSSON, Ulla; VON FEILITZEN, Cecília. *A criança e a mídia: imagem, educação e participação*. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2002.

VON FEILITZEN, Cecília; BUCHT, Catharina. *Perspectivas sobre a criança e a mídia*. Trad. Patrícia de Queiroz Carvalho. Brasília: UNESCO, SEDH/Ministério da Justiça, 2002.

terminou o Ensino Médio e prefere diversões caseiras, como conversar com a progenitora, assistir à televisão ou escrever no computador que ganhou recentemente. Nunca namorou, seu círculo de amigos é bastante reduzido e ainda não pensa em trabalhar. Recentemente afirmou que havia decidido ser padre, graças aos sinais que Deus havia lhe enviado, mas não demorou muito para desistir dessa idéia. Sabendo que muitos pesquisadores apontam a passividade, a inatividade e a redução do convívio social como consequência do gasto excessivo de tempo diante da televisão, poderíamos afirmar que o modo de vida atual de nossos jovens narradores está relacionado à influência maléfica desse poderoso meio de comunicação de massa? Ou concordamos com Bettelheim<sup>61</sup> quando afirma que as crianças mais imaginativas são menos propensas à ação, porque têm uma movimentada vida mental, o que implica na possibilidade de Rafaela e Alex preferirem ver televisão justamente por já serem mais caseiros, introspectivos e fantasiosos? Ou ainda, as interpretações psicanalíticas, que atribuem às neuroses o não amadurecimento e a inadaptação a assumir sua condição de adulto?

Carlsson e Feilitzen afirmam que a televisão nos fornece uma seqüência de impressões mentais – concepções, idéias, sentimentos – que se mesclam com os sentidos produzidos em nossas próprias experiências e nas práticas sociais, que geralmente têm importância maior. Tomados em conjunto, todos esses diferentes tipos de impressões – as provenientes da Tv, do convívio social e as de caráter estrutural – aumentam ou diminuem nossa disposição para agir. Assim, não é apenas a televisão que forma os papéis sexuais, que gera injustiças, distúrbios alimentares, consumismo, isolamento, pobreza, violência etc. Mas ela de fato contribui para isso, caso haja outros fatores atuando na mesma direção e seu papel pode ser maior quando o sujeito não tem experiência própria ou não recebe outras informações do ambiente; mas nenhuma dessas situações se aplica à realidade de nossos jovens narradores, que vivem em espaços propícios ao enriquecimento do imaginário (seus familiares valorizam o ato de contar histórias, praticando-o com freqüência).

---

<sup>61</sup> BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fada*. Trad.: Arlene Caetano. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.

## Conflitos entre o bem e o mal

Como Jesus já está morto... ele morreu de novo!<sup>62</sup>

Nas próximas histórias, Alex faz uma “mistura” interessante: alia seu imaginário televisivo à sua formação religiosa, de modo que nos conteúdos e narrativas semelhantes aos de desenhos animados e filmes aparecem freiras, padres, tentativas de exorcismo, orações, lutas entre Jesus e o Diabo, mediações de Maria etc. Esse discurso religioso pode ser compreendido a partir das experiências proporcionadas pela mãe dele. Por vários anos, ela foi coordenadora do Centro Comunitário existente no bairro, mantendo, por este motivo, um contato freqüente com as freiras e o padre que forneciam parte das verbas necessárias ao funcionamento do Centro. Este espaço fora criado para abrigar atividades da Igreja Católica, como a Pastoral da Criança, de grande relevância em um bairro pobre, onde são comuns os casos de subnutrição. Alex sempre acompanhava a progenitora nas atividades religiosas que ela organizava no Centro Comunitário – terços, novenas, aulas de catecismo, missas, comemorações de Páscoa e Natal, dentre outras – e nas idas rotineiras ao convento e ao escritório paroquial. Como ela era o elo entre a Igreja e as pessoas do bairro, participava freqüentemente de cursos de teologia, de formação de lideranças e de educação popular, levando o filho consigo, alegando que não havia outra pessoa para cuidar dele. Alex transforma essas experiências em narrativas:

Era uma vez uma paróquia assombrada. Lá viviam 31 fantasmas. Mas os fantasmas iam lá pra assombrar os homens de lá. Quando os fantasmas foram assombrar uma freira, fizeram: “Bum!” Mas a freira não se assustou, só deu risada do fantasma. Deu risada, deu risada! Quando elas foram fazer a cantoria delas - ↗ Maria, mãe de Jesus. Maria, mãe de Jesus... ↗ - os fantasmas deram um susto nas freiras: “Bum!” E as freiras deram risada do fantasma de novo! **MAS, VOCÊ NÃO SABE QUEM APARECEU PRA ACABAR COM ESSA CANTORIA DE UMA VEZ!** A paróquia era boa, num era assombrada, só tinha fantasma. Os fantasmas não sabiam nada! Os fantasmas eram “mixiricas”! E como ele fez, **ELE FEZ UM PODER (PORQUE ELE VEIO DO INFERNO!), ELE FEZ UM PODER, AÍ É QUE A PARÓQUIA FICOU ASSOMBRADA, AÍ É QUE OS FANTASMAS FICARAM PODEROSOS MESMO! ASSUSTARAM ATÉ AS FREIRAS! ELES VIRARAM LOBISOMENS! ELES VIRARAM TIGRES! ELES VIRARAM UM MONTE DE COISA PRA ASSUSTAR AS FREIRAS!** E teve uma vez que veio uma freira, que odiava fantasmas, que odiava o Cara que morava lá no inferno... E como o fantasma se disfarçou do Cara lá do Inferno, a freira falou:

---

<sup>62</sup> Fragmento extraído da história do Castelo Assombrado, contada por Alex.

- Rá-rá-rá-rá-rá, que palhação! Parece mais o Tiririca!  
E um dia chegou o Tiririca, porque foi cantar na paróquia. O Tiririca falou assim:  
- Quem é veado aqui?  
Aí a freira falou:  
- Não, só falei que um veado lá embaixo é parecido com você.  
E o Tiririca ficou bravo. E ele cantou:  
♪ Florentina, Florentina, Florentina de Jesus, não sei se tu me amas, pra que tu me seduz? ♪  
E o Cara lá do Inferno chegou lá pro Tiririca:  
- Seu veado, você vai pro inferno!  
E levou ele pra lá. E a freira falou assim:  
- Agora sim ele é um... agora sim ele é um chifrudo! (riso)  
E as freiras: "Rá-rá-rá-rá..." E elas começaram a cantar uma cantoria diferente:  
♪ Rá-rá-rá-rá-rá... Tiririca virou chifrudo! ♪ (duas vezes)  
E chegou Jesus e não gostou:  
- Você não tem que falar isso do Tiririca. Se ele é um chifrudo, o problema é dele!  
E Jesus desceu no inferno e tirou o Tiririca de lá e ele num era mais um chifrudo! E o Jesus... Mas o Cara lá de baixo venceu Jesus! Matou Jesus para sempre! E ninguém viveu feliz para sempre!

A história é ambientada numa paróquia, terminologia que indica uma regionalização, a parte que cabe a cada Igreja Matriz. Mantendo a coerência religiosa, Alex insere o fragmento de uma música que clama pela mãe de Jesus (e de todos os católicos), determina como personagens as freiras, Jesus e o Diabo e ainda encerra a narrativa com o pesadelo de muitos fiéis: a ida para o inferno. Mas ele não se restringe ao imaginário religioso, misturando, sem preconceito de linguagens, elementos do discurso televisivo e folclórico. Na época em que contou essas histórias, faziam muito sucesso entre as classes populares a figura e a “música brega” do “cantor” Tiririca, que aparecia freqüentemente nos programas de auditório. Apesar da simpatia que demonstra por esse personagem, visível na parte em que o próprio Jesus vai ao inferno para salvá-lo, o pequeno contador de histórias já percebe que o ridículo é usado como estratégia de projeção na mídia. Como bom narrador, Alex se apropria desse recurso e permite que as freiras zombem do Tiririca, usando expressões como “palhação” e “chifrudo”. Ele também aproveita a estrutura narrativa de gêneros televisivos como os desenhos animados, os programas humorísticos e os filmes de aventura, humor e terror. Apesar de empregar personagens como os fantasmas e o Diabo e criar um final trágico para Jesus e toda a

humanidade, as risadas de Alex durante toda a história demonstram que pretende elaborar uma narrativa divertida, de modo que utiliza fatos inverossímeis, zombarias e ofensas com função cômica, pequenos conflitos entre os personagens, efeitos sonoros, trechos de músicas com rimas e repetições com finalidade mnemônica. Até mesmo os fantasmas, típicos de histórias de terror, são satiricamente chamados de “mixiricas”, por não despertarem medo nos outros personagens. Alex mostra-se ainda mais irreverente quando inicia seu enredo com “Era uma vez”, o que nos remete diretamente ao mundo dos contos de fadas, para depois subverter o final com a frase “E ninguém viveu feliz para sempre”, gerando espanto e incômodo no ouvinte.

Conhecedor dos contos folclóricos, nosso jovem narrador busca neles a imagem do Diabo, que denomina “Cara lá do Inferno” na primeira história, “Ele” na segunda e “Rei do Inferno” na terceira<sup>63</sup>. O uso do apelido é comum na linguagem popular; o Demônio ganhou centenas deles, os mais originais possíveis, frutos do espírito inventivo do povo: Anjo Decaído, Anjo do Inferno, Anjo Rebelde, Belzebu, Cafuçu, Canhoto, Cão, Capeta, Coisa-Ruim, Demônio, Diabo, Espírito das Trevas, Excomungado, Inimigo, Lúcifer, Maligno, Príncipe do Mal, Príncipe das Trevas, Satã, Satanás, Tentação, Tinhoso etc. Mas essa abundância de apelidos não se deve apenas à criatividade das pessoas. O verdadeiro motivo para tantos eufemismos é o medo ancestral, arcaico, de atrair esse personagem malévolos com a pronúncia de seu nome, trazendo infelicidade para o grupo social. Figura antiga, já encontrada nas sociedades primeiras, sua representação varia de acordo com o tempo e o espaço. Na mitologia chinesa, os demônios eram tantos que havia dez infernos maiores, além de muitos menores. Daeva ou Deva, o Demônio dos antigos persas, tinha um porte gigantesco e era extremamente cruel. Loki, entre os escandinavos, foi aprisionado depois de muita luta. Caso ele se solte, nem Odin, o Deus dos Deuses, escapará à sua fúria. No Alcorão há a ameaça de castigos eternos para os contraventores das leis religiosas. Um dos mais antigos Diabos surgiu no vale meridional do Nilo a partir de um Deus totêmico. Set vem do deserto e simboliza a seca e a tempestade, eventos naturais que ameaçam as tribos ribeirinhas. É o Deus-Demônio da escuridão, ascendente de todos os seres malvados que trazem desgraça, mais antigo que o satã hebraico e que o Títeu grego.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> A segunda e a terceira narrativa serão transcritas nas próximas páginas

<sup>64</sup> CARRADORE, Hugo Pedro. *Etnografia e folclore do demônio*. São Paulo: Pannartz, 1984.

Na narrativa cristã, Deus criou os anjos, dotados de inteligência e vontade, não limitados pelo espaço ou pelo tempo. Alguns deles, no entanto, se recusaram a glorificar a Deus e foram transformados em demônios como forma de punição. A serpente que apareceu à Eva é considerada o próprio Lúcifer ou algum de seus companheiros, de modo que, a partir deste momento, o Diabo ficou responsável pela morte humana. Desde então, os seres humanos ficaram sujeitos à ação destes espíritos malignos, sendo levados ao pecado ou tornando-se vítimas da possessão demoníaca, o que motivou a vinda de Jesus à Terra.<sup>65</sup>

O Diabo criado por Alex constitui-se na metamorfose: ele forma um “exército diabólico” transformando os fantasmas em lobisomens, em tigres e em outros seres assustadores. Enquanto alguns santos são identificados com animais, Satanás não está comprometido com o animal em si, mas com a metamorfose. Transita entre formas humanas e animalescas, reunindo, nas aparições, caracteres de variados seres. Entretanto, ele nunca aparece na forma dos animais que serviram a Jesus Cristo, conforme reza a tradição popular: o boi, porque deu sua manjedoura para o menino Jesus nascer; o jumento, porque o conduziu quando fugia de Herodes; o galo porque anunciou seu nascimento.<sup>66</sup>

Outras características do Diabo aparecem nas próximas narrativas:

Era uma vez... uma igreja assombrada! Lá moravam vinte fantasmas. E o padre morou nela, mas não quis mais morar. A igreja ficava sozinha! Mas um dia, um teimoso foi querer fazer missa nela. E quando o fantasma escutou "Ave Maria, cheia de graça..." ele falou:

- Isso é coisa de homem!

E fez o padre de estátua! **DEPOIS, VOCÊ SABE O QUE SAIU DA TERRA?** (essa última frase foi dita com muita gravidade, seguida de riso) Nem vou falar pra você! Ele saiu e quando Ele escutou outro padre falando: "Ave Maria, cheia de graça..." Ele puxou o padre para o inferno! E quando o padre foi para o inferno, ele não gostou de lá! Mostrou a cruz para Ele e Ele... não fez nada! Não aconteceu nada com Ele e Ele nem evaporou! Ele só jogou o padre na lava, na quentura! E ele não gostava da Ave Maria. E foram vinte mil padres rezar Ave Maria. Quando os padres começaram:

♫ Pai nosso, que estais no céu, santificado seja o vosso nome... ♫

<sup>65</sup> Idem ao anterior.

<sup>66</sup> Para escrever sobre o demônio, usamos também:

MAIOR, Mario S. *Território da danação: o diabo na cultura popular do nordeste*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1975.

NOGUEIRA, Carlos R. F. *O diabo no imaginário cristão*. Bauru (SP): EDUSC, 2000.

SAEZ, Oscar C. *Deus e o diabo em terras católicas* (Espanha – Brasil). Taubaté: GEIC / Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas de Práxis Contemporâneas, 1999.

E Ele lá embaixo não gostava. Quando Ele foi, quando Ele chegou lá em cima, um monte de cruz em volta d'Ele! Ele virou pedra e pra Ele evaporar, os padres começaram a cantar de novo:

♪ Ave Maria, cheia de graça, o Senhor é convosco! Nossa Senhora... da Aparecida... ♪

E Ele evaporou, explodiu! E os padres: "Vencemos, Vencemos!" **Mas não venceram. Ele voltou à vida!** Os padres cantaram outra música:

♪ Maria, mãe de Jesus... ♪ (3 vezes)

Aí, o padre cantou de novo:

♪ Jesus é o poderoso. ♪ (2 vezes)

Então Ele evaporou de novo, Ele explodiu! Mas quando Ele viveu, Ele viveu do tamanho de uma pedra! E mais que eles cantavam, mais que Ele virava pedra, mais que Ele explodia, Ele ficava maior! E um dia chegou Jesus! Ele desceu, falou:

- Pai Nossa que está no céu, santificado seja o seu nome, venha a nós o vosso reino, seja feita a boa vontade, assim na terra como no céu!

E tacou fogo n'Ele e Ele explodiu e nunca mais voltou. E Jesus o prendeu no inferno para sempre! E Jesus e os padres viveram felizes para sempre.

Era uma vez um castelo assombrado! Mas lá viviam vinte mil fantasmas! E lá no inferno tinha um monte de chefe... Vinte mil chifrudos! E o rei dava risada, dava risada, só dava risada e ele sempre cantava a cantoria:

♪ Eu sou o rei, rei, rei. Eu sou o rei, rei, rei. Eu roubo o dinheiro do meu povo, povo, povo. Eu só faço o povo perder os dinheiros deles, deles, deles. Eu sou o rei, rei, rei. ♪

Um dia, os fantasmas não gostavam da cantoria do rei e os fantasmas também tinham umas cantorias deles:

♪ Nós somos os fantasmas, fantasmas, fantasmas. Nós assombramos o... esse castelo. Ninguém quis morar nele. Só o rei que é poderoso, desse castelo, mas, ele manda em nós também! Mas, quando nós aparecemos, ele nos põe na cela, e nós não conseguimos sair porque nós só passamos parede, só assustamos as pessoas e os guardas dele num prestam pra nada, por isso ele nos põe de guarda. Ah! Eles falaram: se entrar algum ladrão, nós vamos ver! O que nós queríamos era viver felizes para sempre, não trabalhando. Nós queríamos assustar mais pessoas e um dia nós vamos embora desse castelo assombrado, porque nós não estamos querendo mais morar aqui, o rei não deixa assombrarmos o castelo e o povo daqui! ♪

Aí o rei falou:

- Cala a boca tudo aí em cima!

E os fantasmas falararam:

♪ Cala a boca rei, rei, rei. Você num presta pra nada, rei, rei, rei. ♪

E o rei ficou bravo, tacou uma flecha no fantasma e o fantasma falou assim:

♪ Você errou, rei, rei, rei. Você é um palhaço, rei, rei, rei. ♪

E o rei ficou bravo:

- Tó, seu fantasma porcaria!

E todos os fantasmas:

♪ Rei, rei, rei, o rei num presta pra nada, rei, rei, rei! Ele só sabe cantar: "Eu sou um rei, rei, rei." Mas ele não sabe de nada, não foi pra escola e não sabe de nada.♪

E o fantasma perguntou:

- Fala o alfabeto inteiro.

E o rei falou:

- a, bi, te, le...

E os fantasmas:

- ♪ Rá-rá-rá-rá... Não sabe nem o alfabeto-to-to. Não sabe nem o alfabeto-to-to. Não sabe nem o alfabeto-to-to. Eu não disse pra vocês que ele num sabia nem o alfabeto-to-to. Mas o rei morreu-e-e-e-eu. Sai fora daqui-qui-qui.♪

E o fantasma falou a cantoria que eu acabei de falar:

♪ Sai daqui-qui-qui o rei.♪

Mas o rei virou o Rei do Inferno! E Ele acabou com todos os reinos! Todo o mundo não viveu feliz para sempre! E Ele virou o Rei de todo o reino e do mundo inteiro! Mas chegou Jesus e mais poderoso:

♪ Cai fora daqui-qui-qui-qui.♪

E os fantasmas falaram assim pro Rei do Inferno:

♪ Sai daqui-qui-qui-qui-qui-qui.♪

E chegou Jesus:

- Siam daqui fantasmas.

Jesus falou assim pro Rei:

- Você foi muito mal nessa vida. Agora você vai ficar preso no inferno para sempre.

E o Rei do Inferno falou assim:

- É você que vai ficar para sempre no inferno, junto comigo!

E foi assim, ninguém viveu feliz para sempre e os fantasmas falaram:

♪ Agora Jesus tá acabado-do. Jesus tá acabado-do.♪

E chorando! E o chefão só estava falando assim para os fantasmas:

- Nós vamos deixar Jesus ir pro inferno?

E os fantasmas falaram:

- Não, vamos lutar contra o Rei do Inferno!

E eles começaram a lutar! E o Rei do Inferno chamou todos os guardas dele que moravam lá no inferno. Eles chegaram, começaram a lutar, jogaram um monte de fantasmas pra cima, para baixo, enforcaram os fantasmas... Mas chegou um dia, o chefe falou assim:

♪ Nossos amigos fantasmas-mas, venham me ajudar-ar-ar...♪

Chegaram vinte mil fantasmas pra ajudá-lo! E mataram o Rei do Inferno! Mas, sem querer, o Rei, sem querer, a espada do chefe fantasma acertou em Jesus. Mas, como Jesus já está morto... Ele morreu de novo! Aí, sem querer, Jesus caiu no inferno e... Jesus caiu no inferno e... (riso) e o Rei do Inferno falou:

- Agora, Jesus é meu prisioneiro, rá-rá-rá-rá!

E o Rei do Inferno falou:

- Agora vou aprisioná-lo na maior cruz que tem no mundo inteiro!

E aí, o chefe dos fantasmas ficou triste e começou a cantar:

♪ Agora sim-sim-sim, é o fim de Jesus-Jesus.♪

*Mas, Maria falou:*

*- Não é o fim de meu filho não! Agora vocês vão poder ficar mais poderosos, vocês vão poder ter todos os fantasmas e os amigos dos fantasmas que o chefão chamou.*

*E eles foram lá no inferno, lutaram contra todo mundo, mataram e salvaram Jesus. Mas tem um problema: mas... quem morreu no final foi... o Rei do Inferno! Ele falou pra Jesus:*

*- Você pode ir embora, mas as minhas maldades ficam por aqui.*

*E ninguém viveu feliz para sempre, porque prenderam os fantasmas em um monte de cruz e Jesus também. Mas, o Rei do Inferno mentiu pra Jesus que ele podia sair de lá. Mas ninguém que vai pra lá sai de lá. Aí ficou assim: ninguém viveu feliz para sempre!*

Quando o Diabo ocupa um corpo ou um espaço, como acontece na história da igreja assombrada, ele só poderá ser expulso por meio do exorcismo, o que aprendemos durante nossa formação religiosa ou por meio de filmes de terror. Existem alguns procedimentos básicos para que o exorcismo seja concretizado com eficiência, dentre eles a obrigatoriedade de ser realizado por representantes da Igreja. A cruz e a oração são fundamentais nesse processo. Acredita-se que a primeira é capaz de afastar os espíritos portadores ou causadores do mal em sua relação com os vivos. Ela indica túmulos ou lugares onde aconteceram mortes violentas, orientando ao passante que deve orar ou, ao menos, respeitar aquele espaço. Serviu também para os colonizadores europeus demarcarem os territórios que invadiam. O ato de fincar a cruz iniciava os rituais cristãos que permitiam a apropriação das riquezas e do trabalho dos povos nativos.

Para a concretização do exorcismo, a oração deve se estender por horas ou mesmo dias, até atingir o Demônio. Alex demonstra conhecer essas regras, pois escolhe padres para realizar a função e emprega cruzes e orações num longo processo marcado por desaparecimentos e reaparecimentos do Rei do Inferno. Apesar de virar pedra, evaporar e explodir, ele sempre voltava, cada vez maior. Foi necessário que Jesus viesse pessoalmente, rezasse o Pai-Nosso e ateasse fogo nele para que o exorcismo terminasse. Nesse trecho da narrativa há um aspecto que não podemos deixar de assinalar: o Diabo vira pedra. Imagem semelhante pode ser encontrada na Bíblia: a esposa de Ló se transforma em uma estátua de sal por ter desobedecido a Deus e olhado para trás enquanto fugiam da destruição das cidades de Sodoma e Gomorra.

No Novo Testamento encontramos muitos episódios em que Jesus pratica o exorcismo. Transcreveremos um deles:

Assim que saíram da barca, um homem possesso do espírito imundo saiu do cemitério onde tinha seu refúgio e veio-lhe ao encontro. Não podiam atá-lo nem com cadeia, mesmo nos sepulcros, pois tinha sido ligado muitas vezes com grilhões e cadeias, mas os despedaçara e ninguém o podia subjuguar. Sempre, dia e noite, andava pelos sepulcros e nos montes, gritando e ferindo-se com pedras. Vendo Jesus de longe, correu e prostrou-se diante dele, gritando em voz alta: “Que queres de mim, Jesus, filho do Deus Altíssimo? Conjuro-te por Deus, que não me atormentes”. É que Jesus lhe dizia: “Espírito imundo, sai deste homem”. Perguntou-lhe Jesus: “Qual é o teu nome?” Respondeu-lhe: “Legião é o meu nome, porque somos muitos”. E pediam-lhe com instância que não os lançasse fora daquela região. Ora, uma grande manada de porcos andava pastando ali junto ao monte. E os espíritos suplicavam-lhe: “Manda-nos para os porcos, para entrarmos neles”. Jesus lhos permitiu. Então os espíritos imundos, tendo saído, entraram nos porcos; e a manada, de uns dois mil, precipitou-se ao mar, afogando-se.<sup>67</sup>

Nos textos bíblicos, é principalmente Jesus quem expulsa os demônios, usando apenas sua palavra simples e poderosa, já que espíritos maus o reconhecem como o Messias de Deus. O endemoninhado é vítima passiva e inocente da possessão e os atos que realiza neste período não são reconhecidos como seus. A intrusão do demônio supõe a negação das boas maneiras e da obediência, a garantia da irresponsabilidade diante dos atos de revolta e agressão, a não-obrigação de realização das tarefas cotidianas.

Apenas em uma situação de confronto entre um “santo” (termo usado em sentido amplo, que pode designar Deus, Jesus, um ser humano santificado ou um representante da Igreja) e o Demônio, este último aparece na forma humana, acrescida de extremidades animais como chifres, rabo e garras. Aliás, é na oposição entre seus personagens (Deus e o Diabo, Cristo e Judas...) que o cristianismo se consolidou. A esse respeito, Saez (1999) afirma que a cristianização e a catequização não foram alcançadas tanto pela instauração de um culto positivo, o dos personagens sagrados, quanto pela definição de um inimigo que foi se tornando cada vez mais poderoso. Diz ainda que as primeiras aparições do Diabo obedecem a uma lógica bem simples de inclusão e exclusão: para além do cristianismo, não há religião. O Demônio é um estrangeiro introduzido no corpo e o santo tem a virtude de repeli-lo. Nesta lógica não há espaço para a ambigüidade, há apenas uma radical diferença entre o bem e o mal.

A relação entre Deus e o Diabo não é simétrica no cristianismo, com variações quanto à ocupação da posição superior desta hierarquia. Do ponto de vista teórico, Deus é superior ao seu oponente do mal e o engloba: esse não passa de um anjo rebelde. Mas do ponto de vista prático, a situação pode se inverter: na inquisição, o Demônio ganhou um poder enorme com o objetivo de manter a centralidade da Igreja. Ainda hoje, sua imagem pode ser veiculada de

---

<sup>67</sup> Marcos 5:2-13. In: *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Ed. Ave Maria, 2006.

maneira variada e quase sem restrições, exceto na Europa, onde sua figura tornou-se subalterna e opaca, o que contribuiu, em parte, para o enfraquecimento do cristianismo, especialmente nas grandes metrópoles. Ainda podem ser encontrados relatos orais de crenças, ritos, aparições, rituais satânicos em cidades “perdidas” no interior de alguns países europeus. No universo simbólico brasileiro, o Diabo ainda encontra-se muito presente: na feitiçaria dos meios urbanos, nos exus africanos, nas religiões pentecostais, no discurso das pessoas, nas inúmeras aparições no folclore, na literatura e na cinematografia nacionais. Apesar da manutenção do poder do Demônio, atualmente o exorcismo é menos freqüente em nossas religiões, mantendo-se como prática comum em apenas algumas Igrejas, como é o caso das Pentecostais e Universais, nas quais o Diabo aparece no centro do palco, contracenando com Deus. Já na literatura e no cinema, o exorcismo se tornou uma significativa fonte de lucros, desde o lançamento do livro de William Peter Blatty, *O Exorcista*, que se transformou em um estrondoso sucesso de bilheteria.

Como todo narrador perspicaz, Alex sabe que uma história perde a graça se o “bem” vencer sempre e com facilidade. Assim, ele constrói três narrativas profundamente interligadas, com personagens e roteiros semelhantes, que funcionam como se fossem vários episódios de um mesmo desenho animado ou continuações de um filme que fez sucesso. Alex descobre (e utiliza) uma estratégia narrativa que se mostra eficiente tanto nas histórias religiosas quanto nas televisivas: alternar as posições hierárquicas de protagonistas e antagonistas, ora permitindo que um deles se mostre mais poderoso, ora criando situações que privilegiam o outro. Na história do castelo assombrado, o confronto entre Jesus e o Rei do Inferno assemelha-se às batalhas que observamos em filmes de aventura: os dois personagens centrais dirigem exércitos inimigos em inúmeras lutas, entremeadas por vitórias provisórias, até que se aproxime o final da narrativa, quando se define o vencedor. Nesse vai-e-vem encontramos os conflitos internos do próprio Alex, que não consegue decidir se terminará a história com um discurso religioso ou profano. Depois de beneficiar o Diabo na narrativa da paróquia assombrada e privilegiar Jesus no conto da igreja, nosso narrador sabe que deve escolher apenas um deles para a vitória final. Opta por um encerramento nebuloso: afirma que o Rei morreu e que Jesus ficou preso no inferno, derrotando ambos. No entanto, acrescenta que Cristo e os fantasmas foram pregados em cruzes, o que nos leva ao seguinte questionamento: quem tomou essa atitude, se o Demônio

já estava morto? Foram os fantasmas do mal? Ou o Diabo reviveu, como aconteceu em outros momentos da história?

Apesar das batalhas descritas por Alex apresentarem estruturas típicas de filmes ou desenhos animados, elas também se assemelham a passagens bíblicas, como podemos perceber no trecho a seguir:

Apareceu em seguida um grande sinal no céu: uma Mulher revestida do sol, a lua debaixo de seus pés e na cabeça uma coroa de doze estrelas. Estava grávida e gritava de dores, sentindo as angústias de dar à luz. Depois apareceu outro sinal no céu: um grande Dragão vermelho, com sete cabeças e dez chifres, e nas cabeças sete coroas. Varria com sua cauda uma terça parte das estrelas do céu, e as atirou à terra. Esse Dragão deteve-se diante da Mulher que estava para dar à luz, a fim de que, quando ela desse à luz, lhe devorasse o filho.

Ela deu à luz um Filho, um menino, aquele que deve reinar todas as nações pagãs com cetro de ferro. Mas seu filho foi arrebatado para junto de Deus e do seu trono. A Mulher fugiu então para o deserto, onde Deus lhe tinha preparado um retiro para aí ser sustentada por mil duzentos e sessenta dias.

Houve uma batalha no céu. Miguel e seus anjos tiveram de combater o Dragão. O Dragão e seus anjos travaram combate, mas não prevaleceram. E já não houve lugar no céu para eles. Foi então precipitado o grande Dragão, a primitiva Serpente, chamado Demônio e Satanás, o sedutor do mundo inteiro. Foi precipitado na terra, e com ele os seus anjos.<sup>68</sup>

Há várias semelhanças entre esse trecho do Apocalipse e a história do Castelo Assombrado:

- a) Enquanto na narrativa religiosa Miguel enfrenta o Dragão, ambos amparados por seus respectivos anjos, Alex descreve conflitos entre o Chefe dos Fantasmas e o Rei do Inferno, líderes de exércitos de fantasmas e de guardas, respectivamente.
- b) Em ambas, os personagens “bons” tentam salvar o Deus-Homem, incapaz de se defender sozinho.
- c) A Mãe de Jesus procura protegê-lo nas duas histórias.
- d) Tanto o Dragão quanto o Rei do Inferno têm chifres e são reis (na Bíblia, o Dragão usa coroas em todas as cabeças). Ao destruírem a ordem vigente, aspiram dominar Jesus Cristo.

Apesar de Alex sentir prazer em modificar alguns elementos relevantes da narrativa religiosa, como criar um final que possibilite a interpretação da vitória do mal, sua formação católica não permite que a transformação seja radical, tanto que ele situa o inferno sempre abaixo do céu e não inova na imagem do Diabo e de sua moradia. Este recurso garante que o expectador sinta-se familiarizado com algumas partes da história, sensação fundamental para a manutenção do interesse. Se nosso narrador optasse por modificações drásticas na narrativa

---

<sup>68</sup> Apocalipse 12:1-9. In: *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Ed. Ave Maria, 2006.

religiosa, os sentimentos de incômodo e de estranhamento provavelmente afastariam o ouvinte. Assim, o inferno será caracterizado pela lava e a quentura e aqueles que vivem nele marcados pela presença do chifre.

O Tiririca falou assim:

- Quem é veado aqui?

Aí a freira falou:

- Não, só falei que um veado lá embaixo é parecido com você.

E o Tiririca ficou bravo. E ele cantou:

♪ Florentina, Florentina, Florentina de Jesus, num sei se tu me amas, pra que tu me seduz.♪

E o cara lá do inferno chegou lá pro Tiririca:

- Seu veado, você vai pro inferno!

E levou ele pra lá. E a freira falou assim:

- Agora sim ele é um... agora sim ele é um chifrudo! (riso)

E as freiras: "Rá-rá-rá-rá..." E elas começaram a cantar uma cantoria diferente:

♪ Rá-rá-rá-rá-rá... Tiririca virou chifrudo! ♪ (duas vezes)

E chegou Jesus e não gostou:

- Você não tem que falar isso do Tiririca. Se ele é um chifrudo, o problema é dele!

E Jesus desceu no inferno e tirou o Tiririca de lá e ele num era mais um chifrudo! E o Jesus... Mas o cara lá de baixo venceu Jesus!

História da Paróquia Assombrada

Ele puxou o padre pro inferno! E quando o padre foi pro inferno, o padre não gostou de lá! Mostrou a cruz pra ele e ele... não fez nada! Não aconteceu nada com ele e ele nem evaporou! Ele só jogou o padre na lava, na quentura! (...) Quando os padres começaram:

♪ Pai nosso que estais no céu, santificado seja o vosso nome...♪

E ele (o Rei do Inferno) lá embaixo não gostava. Quando ele foi, quando ele chegou lá em cima, um monte de cruz em volta dele!

História da Igreja Assombrada

E lá no inferno tinha um monte de chefe... vinte mil chifrudos! (...) Mas, sem querer, o rei, sem querer, a espada do chefe fantasma acertou em Jesus. Mas, como Jesus já está morto, ele morreu de novo! Aí, sem querer, Jesus caiu no inferno e... Jesus caiu no inferno e...

História do Castelo Assombrado

A existência do inferno é um dogma da Igreja Cristã e aparece diversas vezes nas falas de Jesus. Nos textos religiosos encontramos com freqüência a expressão “descer ao inferno”, situando o reino do Demônio no interior da Terra, mais especificamente na pirosfera: “Ide,

malditos, para o fogo eterno". (Mateus, 25:41) "O fogo que devora os réprobos arde eternamente, e o verme que os rói nunca morre". (Lucas, 11:42)

Retrato semelhante do inferno pode ser encontrado na literatura do início do século XIV. Dante Alighieri, em *A Divina Comédia*<sup>69</sup>, descreve os horrores desse ambiente, apontando alguns elementos que ainda persistem em nosso imaginário: quentura, fogo, lava, líquidos ferventes, cheiro de enxofre, pessoas sofrendo desesperadamente... Essa imagem, amplamente utilizada pela Igreja para controlar moral e politicamente seus fiéis, não perdeu a força nem quando foi apropriada pela mídia e exposta, de forma assustadora ou ridícula, em programas de terror ou de humor. Muitas pessoas ainda acreditam que o destino daqueles que praticam o mal é o sofrimento eterno:

E o rei dava risada, dava risada, só dava risada e ele sempre cantava a cantoria:  
¤ Eu sou o rei, rei, rei. Eu sou o rei, rei, rei. Eu roubo o dinheiro do meu povo, povo, povo. Eu só faço o povo perder os dinheiros deles, deles, deles. Eu sou o rei, rei, rei.¤ (...)

Mas o rei virou o rei do inferno! E ele acabou com todos os reinos! Todo o mundo não viveu feliz para sempre! E ele virou o rei de todo o reino e do mundo inteiro! Mas chegou Jesus e mais poderoso: (...)

- Você foi muito mal nessa vida. Agora você vai ficar preso no inferno para sempre.

História do Castelo Assombrado

Alex emprega uma situação contemporânea, freqüentemente discutida na mídia, para exemplificar a punição eterna da maldade praticada em vida: o governante corrupto, que só explora o povo, é transformado em Rei do Inferno e condenado a viver neste espaço para sempre. Curiosamente, a situação acaba sendo revertida e o monarca sai vitorioso. Aliás, ele só se torna inteligente e poderoso quando se transforma realmente em símbolo do mal. Por trás da contestação do discurso religioso oficial, encontramos a percepção de que o crime compensa, gerada pela observação da impunidade que beneficia uma parte da elite de nosso país. Apesar de alternar momentos de vitória entre o bem e o mal, Alex permite que sua balança tenda um pouco mais para o lado do Rei do Inferno, que se mostra mais presente, esperto, ativo e poderoso em suas narrativas. Na história da Paróquia Assombrada, por exemplo, Jesus só aparece no final com o objetivo exclusivo de salvar o Tiririca e ainda fica preso no inferno, enquanto o Diabo surge logo no começo, atribui poder aos fantasmas, seqüestra o cantor e

---

<sup>69</sup> ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução Fábio M. Alberti. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

ainda vence Jesus. Na segunda narrativa, depois de desencadear novamente o conflito ao buscar o padre na Terra, o Demônio é alimentado pelo exorcismo dos padres e Cristo só consegue vencê-lo quando clama pela ajuda do Pai. Mas é na história do Castelo Assombrado que o mal se mostra mais poderoso: Jesus fica preso no inferno o tempo todo, enquanto os fantasmas e sua mãe tentam salvá-lo, sem obter resultados; é considerado “acabado”, morre várias vezes e termina crucificado. Submete-se passivamente às ações do antagonista, mostrando-se demasiadamente fraco para tentar modificar a sua situação de vítima. Como bom telespectador, Alex já comprehende que o personagem mau é muito mais interessante que o protagonista, sendo o responsável pela movimentação da história e pela geração dos conflitos. Nosso narrador também utiliza a possibilidade de ressurreição de Jesus, oriunda da narrativa cristã, para prolongar o enredo, o que geralmente acontece quando um programa televisivo está agradando ao público.

Além de ter função narrativa, a imagem do Cristo abandonado e relegado ao inferno também serve como objeto de identificação para o crente. Apesar de ser o filho de Deus e partilhar da sua essência divina, Jesus não está livre das tentações e dos sofrimentos terrestres, situação semelhante à da humanidade. Prova dessa identificação pode ser encontrada na freqüência com que os cristãos repetem a angustiada frase do Deus-Homem: “Pai, por que me abandonastes?” Mais do que indignação, essa expressão reflete o desejo de fusão com o progenitor, aspiração fielmente representada pela imagem da Santíssima Trindade, que aglutina o Pai, o Filho e o Espírito Santo em um só ser. Como o Cristo na história da Igreja Assombrada, recorremos ao Deus-Pai nos momentos em que nos sentimos frágeis e incapazes de resolver certos problemas. Sabiamente, o cristianismo elaborou uma oração que exprime nossa necessidade de proteção – o Pai Nossa. Aceita pela maioria dos cristãos, independente da definição religiosa, a prece em questão é, ao mesmo tempo, um ato de louvor a Deus e um pedido de proteção. No início encontramos uma homenagem, uma súplica e uma declaração de submissão: “Pai-Nossa que estais no céu, santificado seja o Vosso nome, venha a nós o Vosso Reino, seja feita a Vossa vontade, assim na Terra como no céu.” Na segunda parte suplicamos o perdão desse ser Todo-Poderoso: “O pão nosso de cada dia nos dai hoje, perdoai-nos as nossas ofensas, assim como nós perdoamos a quem nos tenha ofendido e não nos deixais cair em tentação, mas livrai-nos do mal. Amém.”<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Neste parágrafo e nos próximos aparecem algumas idéias de:

Nas histórias de Alex encontramos um Jesus sofredor, derrotado, assassinado, que clama pelo Pai e depende da ajuda da Mãe, em suma, muito parecido com um simples mortal, semelhante a qualquer um de nós. Nas três histórias em que Jesus luta com o Rei do Inferno aparece a figura de Maria: na *Paróquia Assombrada* ela surge apenas na cantoria das freiras “Maria, mãe de Jesus. Maria, mãe de Jesus...”; no *Castelo Assombrado* ela vem ajudar o filho, atribuindo poderes aos fantasmas para que esses o ajudassem; mas é na história da *Igreja Assombrada* que ela realmente tem uma presença marcante:

E quando o fantasma escutou “Ave Maria, cheia de graça...”  
ele falou:  
- Isso é coisa de homem!

Ele saiu e quando ele escutou outro padre falando: “Ave Maria, cheia de graça ...” ele puxou o padre pro inferno! E quando o padre foi para o inferno, o padre não gostou de lá! Mostrou a cruz para Ele e Ele... não fez nada! Não aconteceu nada com Ele e Ele nem evaporou! Ele só jogou o padre na lava, na quentura! E ele não gostava da Ave Maria. E foram vinte mil padres rezar Ave Maria.

Ele virou pedra e pra Ele evaporar, os padres começaram a cantar de novo:  
♪ Ave Maria, cheia de graça, o senhor é convosco! Nossa Senhora... da Aparecida...♪  
E Ele evaporou, explodiu! E os padres: “Vencemos, Vencemos!”  
Mas não venceram. Ele voltou à vida! Os padres cantaram outra música: amm...  
♪ Maria, mãe de Jesus...♪ (3 vezes)

Maria, Mãe de Deus e nossa, Virgem Maria, Nossa Senhora<sup>71</sup>, são muitas as denominações pra essa figura tão amada por uma parte da humanidade. Nossa Senhora de Lourdes, na França, atrai mais de cinco milhões de fiéis todos os anos, enquanto a de Guadalupe, no México, atrai o dobro. Contudo, as mais misteriosas e reverenciadas das

---

KRISTEVA, Julia. *No princípio era o amor – psicanálise e fé*. Trad. Leda Tenório da Motta. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

<sup>71</sup> As reflexões sobre a Virgem Maria são baseadas nas seguintes obras:  
BOYER, Marie-France. *Culto e imagem da Virgem*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.  
KRISTEVA, Julia. *No princípio era o amor – psicanálise e fé*. Trad. Leda Tenório da Motta. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.  
SAEZ, Oscar Calavia. *Deus e o Diabo em terras católicas (Espanha-Brasil)*. Taubaté: GEIC/ Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas de Práxis Contemporâneas, 1999.

imagens mariais são incontestavelmente as negras. A Igreja Católica evita explicar a negritude das imagens. Alguns de seus representantes a atribuem à fumaça das velas, à degradação da madeira, à pólvora das balas de canhão, ao tempo em que ficou perdida no fundo de um rio... Muitas vezes associadas a forças misteriosas, maléficas, ligadas à magia e à alquimia, essas imagens permitiram aos crentes ampliar os limites de seu imaginário religioso, reconhecendo sua marginalidade nos símbolos da fé.

Como a Bíblia é muito pobre em descrições da Virgem, o clero permite o culto a uma variedade de imagens, na maioria das vezes sem condenar nem oficializar os rituais ou os milagres. Nos Evangelhos aceitos pela Igreja, não há caracterizações de Maria; aparecem apenas alguns episódios de sua vida, como a anunciação, a visitação e a sua participação na Paixão de Cristo. Também não são encontradas representações visuais de Jesus ou de sua mãe no início da Cristandade, o que pode ser explicado pela tradição judaica, que não autoriza ilustrações de seus deuses.

Muitas edificações dedicadas à Virgem foram construídas sobre antigos templos de Ísis, Cibele ou ainda de divindades incas, de modo que a devoção popular muitas vezes cindiu as duas imagens femininas. Na origem de quase todas as civilizações encontram-se deusas que representam o papel de mãe, a maioria caracterizada de forma ambivalente, unindo bondade e maldade, criação e destruição em uma única figura. Já o cristianismo despojou a Mãe de Deus de todos os traços destruidores, perversos ou sexuais ligados às antigas divindades, criando a imagem de uma mãe perfeita, graças, entre outros fatores, ao dogma da virgindade, que eliminou o peso da sexualidade, valorizou a maternidade e facilitou a sublimação artística. Por outro lado, essa criação entravou, por muito tempo, a expressão sexual e intelectual feminina.

Aos poucos, a imagem passiva e apagada criada pela Igreja foi substituída por outras que atendessem às necessidades de cada país e época. Transformada em rainha ou fada, mãe dolorosa ou alegre, modesta ou gloriosa, adulta ou quase púbere, negra, amarela ou bronzeada, cada grupo de fiéis imaginou uma Virgem que atenda às suas súplicas e desejos. Há assim uma santa que cura os gagos, outra que detém os vulcões, outra que protege os motoqueiros...

Na radical diferença entre o Bem e o Mal que caracteriza o cristianismo, Nossa Senhora se constitui como uma figura ambígua e mediadora: virgem e mãe; filha de seu filho; mãe de Deus; rainha da Igreja; única dos seres humanos a não morrer – enquanto seu próprio filho vai

padecer o calvário, ela falece em *dormência* (no Oriente) ou *assunção* (no Ocidente), corpo e alma vivos.

Representada inúmeras vezes como boa mãe – com o bebê contra sua face, próximo a seu coração, sobre seus joelhos, em um leito ao seu lado – a Virgem aceita os pecados dos fiéis e ajuda-os ou intercede por eles, sendo uma das santas preferidas daqueles que não cumprem as leis da Igreja. Os católicos acreditam que ela é a intermediária entre os homens e Deus e que a oração do terço e até mesmo a súplica a essa santa são suficientes para espantar o Demônio, que não suporta sequer olhar para ela. Essas crenças populares são apresentadas de maneira bem humorada na adaptação para a televisão (e depois para o cinema) da peça *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna. Um dos momentos mais interessantes da série, dirigida por Guel Arraes e lançada pela TV Globo, é o julgamento dos personagens (nordestinos, pobres ou “remediados”, pecadores em graus distintos) que morreram em um confronto com cangaceiros. Ciente do risco de ser condenado ao inferno, o protagonista, João Grilo, recita um versinho popular invocando Nossa Senhora para defendê-lo. A aparição da Santa incomoda drasticamente o Diabo, que se recusa a olhá-la durante todo o julgamento. No decorrer do processo, a Virgem exerce o papel de advogada, argumentando de maneira piedosa e complacente a favor dos personagens, enquanto o Demônio, como um promotor, aponta os pecados destes. Jesus Cristo, como juiz, decide o destino de cada um. Enraivecido por não conseguir levar consigo nenhuma daquelas almas, o Diabo volta-se para Nossa Senhora, mas, ao olhá-la, explode e é enviado de volta ao inferno.

Alex se apropria cuidadosamente da estrutura religiosa descrita nos parágrafos anteriores, o que podemos perceber quando:

- a) os padres invocam a presença de Nossa Senhora por meio da *Ave Maria* para conseguirem enfrentar o demônio.
- b) afirma “E ele não gostava da Ave Maria”, referindo-se ao diabo.<sup>72</sup>
- c) o simples recitar da oração destinada à Virgem é capaz de fazer satanás explodir.
- d) a mãe de Jesus atribui poder aos fantasmas para que esses ajudem seu filho.

---

<sup>72</sup> Além do medo/raiva que o diabo sente pela Mãe de Jesus, há uma outra explicação plausível para essa frase. Ela representa também a posição dos protestantes. No bairro onde Alex vive, é comum instalarem-se pequenas igrejas protestantes, na tentativa de conquistar as pessoas que deixaram de freqüentar a Igreja Católica. Não podemos dizer se o menino chegou a participar de algum culto, mas sabemos que, provavelmente, conversa com os fiéis, seus amigos e vizinhos.

Para encerrarmos essa parte, retomaremos alguns aspectos relevantes de cada história, focando nos personagens que haviam sido relegados até então: os fantasmas. Na *Igreja Assombrada* eles possuem uma pequena participação, mas um deles é incumbido de dizer uma frase interessante: “Isso é coisa de homem!”, se referindo à oração da Ave Maria, pronunciada pelo padre. Alex queria dizer que o elemento que diferencia os seres humanos dos animais e dos seres sobrenaturais é a fé, ou seja, ele estaria explicitando sua crença na importância da religiosidade? Por outro lado, esse mesmo fantasma transforma o padre em estátua, fato que desencadeará a aparição do Diabo e o envio do padre ao inferno. Na seqüência, ele descreve os padres tentando expulsar o Diabo com suas orações, o que pode ser caracterizado como um exorcismo. Depois de uma longa batalha, a vitória de Jesus e a felicidade para todos os personagens religiosos talvez nos indiquem que Alex acredita que o crente deve ser capaz de enfrentar as tentações e os sofrimentos para ser merecedor do paraíso e da vida eterna. Ou seria apenas um final feliz para uma história de terror? Não podemos esquecer que o exorcismo é muito comum nesse gênero narrativo, que, aliás, é bastante apreciado pelo narrador.

Na história da *Paróquia Assombrada* há 31 fantasmas que tentam assombrar os fiéis (especialmente as freiras) com o objetivo exclusivo de se divertir. Como esses personagens são desprovidos de poder ou “mixíricas”, de acordo com Alex, o único resultado que eles obtêm é provocar o riso e ser alvo de piada das religiosas. Até aqui, parecem apenas assombrasões típicas de programas televisivos de humor ou aventura (filmes, desenhos animados). No entanto, quando o narrador introduz o Rei do Inferno, esses personagens são transformados em seres mais poderosos, capazes de assustar as freiras. Alex utiliza um tom de voz que demonstra gravidade e suspense, nos remetendo aos filmes de terror. Logo em seguida, porém, opta por transformar novamente um fantasma em alvo de zombaria por parte de uma freira, indicando sua preferência pelos aspectos mais cômicos. Essa escolha explicaria também as expressões pejorativas como “chifrudo” e “veado”, muito comuns nos apelativos programas humorísticos transmitidos pela televisão? Ou elas foram extraídas da convivência dele com os outros garotos do bairro? Essas histórias foram criadas no período em que vigorava a lei do silêncio a respeito do abuso sexual, regra quebrada apenas por alguns garotos que ousavam zombar dele, chamando-o justamente de “veado”. Foi em uma dessas situações que nosso narrador envolveu-se na briga que trouxe a história à tona.

Finalmente, no *Castelo Assombrado*, encontramos uma organização maniqueísta, posicionando os fantasmas ao lado do bem. A narrativa começa com uma divisão rígida dos personagens: há vinte mil fantasmas lutando contra vinte mil chifrudos, os primeiros apoiando Jesus e os segundos apoiando o Rei do Inferno. A determinação do mesmo número de membros para os dois exércitos mostra que há igualdade de condições para a batalha. Apesar de explorados pelo rei, os fantasmas são irreverentes, zombam dele e almejam uma vida sem trabalho. Diante da derrota de Jesus, comovem-se e unem-se para lutar contra o Rei do Inferno e seu exército de chifrudos, em uma batalha típica de filmes de aventura ou desenhos animados, com muita violência física e alternância dos vencedores em cada etapa do conflito. A descrição das assombrações sendo enforcadas, jogadas para cima e para baixo, nos remete às lutas inverossímeis dos desenhos animados, nas quais o cômico prevalece sobre o trágico. Apesar de ficarem mais poderosos com a ajuda de Nossa Senhora, os fantasmas são incapazes de salvar Jesus e terminam pregados em cruzes e presos no inferno. Não há vitoriosos no final, uma subversão ao modo tradicional de terminar uma história constituída pela luta entre o bem e o mal.

Não poderíamos encerrar essa parte sem citar dois exemplos que demonstram o domínio do processo narrativo por parte de Alex. O primeiro é a opção consciente pela fantasia: no conto do *Castelo Assombrado*, a morte de Jesus é acompanhada da lembrança de que este personagem religioso já havia morrido (difícil saber se o narrador se refere à queda de Jesus no inferno ou à história relatada na Bíblia); depois de breve hesitação, o narrador conclui que tem liberdade para determinar o rumo de sua narrativa e mantém sua afirmação. O segundo exemplo é a utilização das músicas como recurso narrativo, facilitando a compreensão e garantindo efeitos cômicos e estéticos.

## CAPÍTULO 4 - REPRESENTAÇÕES DO “EU” E DA FAMÍLIA

*“A família não é apenas o elo afetivo mais forte dos pobres, o núcleo de sua sobrevivência material e espiritual, o instrumento através do qual viabilizam seu modo de vida, mas é o próprio substrato de sua identidade social. Em poucas palavras, a família é uma questão ontológica para os pobres. Sua importância não é funcional, seu valor não é meramente instrumental, mas se refere à sua identidade de ser social e constitui a referência simbólica que estrutura sua explicação do mundo”.*<sup>73</sup>

Neste capítulo refletiremos sobre as histórias contadas pelos quatro irmãos: Igor, Suzana, Fabíola e Rose. Algumas narrativas apresentam uma estrutura simples, semelhante à das fábulas, com personagens do reino animal e fundo moral. Outras são realistas, contando o dia-a-dia da família. Há ainda os relatos da garota mais jovem, que deixava fluírem as palavras do inconsciente, criando relatos quase surrealistas. Por que histórias tão diferentes foram agrupadas? Porque os narradores falam sobre si mesmos e sobre sua família. Explicam a relação que estabelecem com o pai, a mãe e os irmãos. Descrevem a organização familiar, o papel de cada membro, os problemas financeiros e de relacionamento. Situam neste contexto os seus próprios medos e desejos, mostrando a importância deste grupo familiar para a constituição do seu ser.

Começaremos por uma narrativa do primogênito, na qual aparecem os problemas financeiros enfrentados pela família e as dificuldades do pai “em cumprir o seu papel de chefe”.

Era uma vez um leão muito preguiçoso. Ele era grandão, cheio de pulgas, muito preguiçoso, não gostava de trabalhar, só ficava deitado lá, não tinha educação, era um mal educado! A mulher dele era bem educada e legal. E os filhos dela, às vezes eram educados e às vezes eram sem educação! Um certo dia, a leoa falou pra ele:

- Ou você melhora de educação ou eu ponho você pra fora de casa.  
Agora ele melhorou, ficou certinho e parece que os filhos dele ficaram educados. O leão voltou um certo dia e a mulher dele deu uma surra nele. Ele perguntou:

- Por que você me bateu?

Ela falou assim:

- Porque você falou que ia melhorar de educação e não melhorou!

Os filhos dela falaram assim:

- Porque o meu pai, esse meu pai, ele é mais preguiçoso do que sabido! Ele não vai caçar as coisas pra jantar nem pra almoçar.

Num certo dia, de novo, a mulher dele falou:

- Vou dar uma lição nele!

<sup>73</sup> SARTI, Cynthia Andersen. *A família como espelho – um estudo sobre a moral dos pobres* – 2<sup>a</sup> ed. rev. – São Paulo: Cortez, 2003, p.52-53.

Foi lá na mata lá, tinha um pé de fruta ardida, tirou umas quatro, picou, colocou na carne, estava amargando e chorava e chorava! Ele chegou:

- Está pronta a comida?
- Está aí na mesa, pode sentar.

E as crianças tudo sabendo! Eles quatro no lugar, quando viram... Ele bateu assim: (bateu as palmas das mãos nas pernas). Deu uma explosão: Buff!!! Na hora em que deu essa explosão saiu uma fumacinha, saiu fogo da boca! Acabou. Essa foi a história do Igor.

A história mais fantasiosa que Igor nos contou foi a transcrita acima, que possui estrutura semelhante à de uma fábula, caracterizada pela preocupação em transmitir uma instrução moral. Nela, não há significado oculto, nada é deixado à nossa imaginação, ao contrário dos contos de fadas, escolhidos pela maioria das crianças como base para suas narrativas. A história do jovem pode ser comparada à famosa fábula da cigarra e da formiga, que termina com a primeira morrendo de fome e frio no inverno, como castigo por não ter trabalhado durante o verão.

Na história de Igor, os papéis familiares são claros: o homem é o responsável pelo abastecimento das necessidades materiais e a mulher cuida dos filhos e das tarefas domésticas. Nosso narrador vivenciava, ao lado da mãe, as ausências do pai, as dificuldades financeiras enfrentadas pela família e sentia que ainda era incapaz de contribuir realmente para aumentar a renda familiar. Mesmo assim, estava sempre trabalhando para ajudar nas despesas da casa, muitas vezes em troca de salários miseráveis. Observando a luta da progenitora, Igor escolheu contar a história do ponto de vista dela, indicando que a vê como uma mulher resistente e inteligente, capaz de criar estratégias para solucionar os problemas que atingem a família. Nesta narrativa, trata-se de uma dupla resistência: ela não deseja assumir os papéis que são destinados ao marido no contrato matrimonial, assim como não aceita que ele seja agressivo com ela e as crianças. Como a mãe de Igor, muitas mulheres gostariam de ter vivido na época em que o sustento da família era responsabilidade exclusiva do homem. Exercer um trabalho remunerado, para as esposas pobres, que acumulam as funções domésticas e o cuidado com os filhos, não significa necessariamente um “aumento do poder feminino” ou a “equiparação dos direitos”, mas uma prova do fracasso masculino. Quando os papéis familiares precisam ser modificados, independentemente da vontade de seus membros, nem sempre há coincidência entre os planos simbólicos e os reais, de modo que homens e mulheres acabam enredados em um emaranhado de expectativas que não conseguem realizar, gerando frustrações e conflitos.

O fato de Igor representar o pai de forma negativa não significa que esse realmente seja merecedor dos adjetivos “preguiçoso e mal-educado”. Como todo trabalhador pouco qualificado, ele está sujeito ao desemprego e ao subemprego, além dos abusos cometidos por empresas que não respeitam os direitos trabalhistas. Muitos homens, quando submetidos às condições perversas de trabalho e sentindo-se incapazes de atender às necessidades básicas da família, encontram dificuldades em demonstrar o carinho que sentem pela esposa e pelos filhos. Além disso, essa manifestação foge do padrão de comportamento atribuído ao “macho”. O autoritarismo e a agressividade no ambiente doméstico podem significar apenas a procura de um espaço para a liberação das frustrações e humilhações vivenciadas no mundo do trabalho.

Ainda há muitas organizações familiares com uma clara divisão de papéis: enquanto o marido é o provedor das necessidades materiais, a esposa tende a ser provedora no campo afetivo, o que não significa deixar de lado tarefas de ordem financeira. É comum a mulher desenvolver atividades demasiadamente penosas simplesmente para agradar ao esposo e aos filhos, já que foi habituada a se sacrificar em benefício de outras pessoas. Enquanto cuida dos mais jovens e dos velhos, exercita atitudes mais pacientes e tolerantes e desenvolve imperativos morais mais voltados para a responsabilidade em atenuar sofrimentos e reduzir o fardo das pessoas que convivem com ela. Já o homem vê o “cuidar” de forma negativa, deixando para a mulher as atividades que considera inferiores, humilhantes ou desagradáveis.<sup>74</sup>

Nas famílias pobres, as mulheres administram o dinheiro escasso, fazendo malabarismos para que ele atenda a todas as necessidades essenciais. No entanto, quando há alguma sobra que permita a compra de um produto mais caro, dificilmente é ela quem decide o que vai ser comprado. Sabendo que renda é sinônimo de poder e liberdade, fica claro o objetivo do seguinte princípio ideológico: “A mulher deve se manter afastada do dinheiro para conseguir desenvolver as qualidades afetivas necessárias ao papel de mãe”.

Para Sarti, o homem é o “chefe da família” e a mulher a “chefe da casa”, sendo que a primeira esfera comprehende a segunda. No marido está a corporificação da idéia de autoridade e a mediação da relação entre a família e o mundo externo. Ele é a autoridade moral, responsável pela respeitabilidade familiar. À esposa cabe outra dimensão da autoridade: manter

---

<sup>74</sup> As discussões sobre gênero, presentes neste capítulo, são baseadas nas seguintes obras: SAFFIOTI, Heleith I.B.; ALMEIDA, Suely S. *Violência de Gênero: poder e impotência*. Rio de Janeiro: Revinter, 1995.

a unidade do grupo. Ela é quem cuida de todos e zela para que tudo esteja em seu lugar, papel relacionado ao universo simbólico da maternidade. Este papel de mãe, muitas vezes, é mantido até mesmo na relação com o marido, situação que aparece na narrativa de Igor: inicialmente ela adverte o leão, depois bate nele e, finalmente, toma uma providência mais drástica, percurso aceito socialmente na “educação” dos filhos.

Apesar do poder econômico estar nas mãos do marido, a protagonista da história não é submissa, decidindo, inclusive, a permanência dele no lar, além de usar a violência – geralmente sob monopólio masculino – para atingir aos seus objetivos. Trata-se de um indício das transformações nas relações de gênero, que também ocorrem entre as famílias pobres quando o modelo patriarcal começa a falhar, levando as mulheres a estabelecerem uma nova ordem familiar, impulsionadas mais pela necessidade do que pelo desejo.

O declínio da família patriarcal, as novas organizações familiares e a ascensão do feminino são temas discutidos por Elisabeth Roudinesco no livro *A Família em desordem*<sup>75</sup>. Segundo a autora, podemos distinguir três grandes períodos na evolução da família. Numa primeira fase, a organização dita “tradicional”, que servia, acima de tudo, para garantir a transmissão de um patrimônio e era caracterizada pelo modelo patriarcal. Os pais decidiam o casamento dos filhos, sem se preocupar com a vida afetiva e sexual deles. Numa segunda fase, a família “moderna” baseia-se no amor romântico, modelo afetivo que se impõe entre o final do século XVIII e meados do XX. Valoriza-se a reciprocidade dos sentimentos, a realização dos desejos sexuais por meio do casamento, a divisão do trabalho entre os cônjuges e a participação da nação na educação dos filhos. A atribuição da autoridade se divide, não sem conflitos, entre pais e Estado, por um lado, e entre pais e mães, por outro. Finalmente, na segunda metade do século XX, impõe-se a família “contemporânea” ou “pós-moderna”, baseada na relação de dois indivíduos em busca de relações íntimas e/ou realização sexual. O casamento então muda de natureza: deixa de ser um pacto indissolúvel e garantido pela presença divina e se torna um contrato entre um homem e uma mulher, com duração determinada pela existência do amor. À medida que as separações e recomposições conjugais aumentam, a transmissão da autoridade vai se tornando cada vez mais problemática.

---

SARTI, Cynthia Andersen. *A família como espelho* – um estudo sobre a moral dos pobres – 2<sup>a</sup> ed. rev. – São Paulo: Cortez, 2003

<sup>75</sup> ROUDINESCO, Elisabeth. *A família em desordem*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

O modelo patriarcal, em declínio desde o advento da família moderna, recebe novos golpes nestas últimas décadas:

- a) a mulher deixa de ser apenas mãe ou esposa, individualizando-se à medida que o acesso ao prazer vai se dissociando da procriação, mudança fomentada pelo surgimento de métodos anticoncepcionais e pelas técnicas artificiais de concepção.
- b) os movimentos feministas, as novas formas de representação da mulher pelos artistas e intelectuais e as condições históricas que exigiram a entrada da mulher no mercado de trabalho geraram a consciência de que o papel social do sujeito não precisa ser determinado pelo sexo.
- c) o aumento do número de divórcios, que tornou primordial a relação entre mãe e filhos, gerou uma “maternalização” da família nuclear;
- d) as novas organizações familiares – em torno de um único progenitor (monoparentais), com cônjuges do mesmo sexo (homoparentais), com filhos de diferentes casamentos vivendo sob o mesmo teto (recompostas) etc – substituíram as relações hierarquizadas e verticalizadas por outras mais horizontalizadas e múltiplas;
- e) as contestações dos jovens às guerras coloniais, ao racismo, à xenofobia, às modalidades tradicionais de transmissão de saber enfraqueceram a autoridade de pais, professores, dirigentes religiosos e políticos.

Além dos já citados, muitos outros fatores poderiam nos ajudar a entender a substituição da organização patriarcal pela matriarcal ou por outras formas de distribuição de poder, menos centralizadas em uma pessoa da família. Conforme a mulher ganha voz, autonomia e novas responsabilidades, as relações entre os membros da família deixam de ser hierárquicas para se tornar mais horizontalizadas e complexas. Complexas, aliás, a ponto de, aparentemente, serem patriarcais, quando na realidade não o são, como acontece na família de Igor, caracterizada pela necessidade da mãe assumir alguns papéis que ela e outras mulheres de sua classe social entendem como masculinos, como o sustento da família e a posição de liderança na solução dos conflitos.

Em outra narrativa, mais realista, Igor também retrata os pais e a relação deles com os filhos:

Ali tinha um moleque meio doidinho. Na hora em que passou na rua, ele olhou assim:

- Por que você está me olhando?

Parou! Chegou no meio da rua, a lama começou a escorregar, estava chovendo. Ele levou um tombo e me puxou também! Eu levei também, fiquei

"desgoelado", tive que voltar pra minha casa com a mesma roupa, porque eu não ia pra escola daquele jeito! Cheguei em casa, minha mãe falou:

**- O QUE ACONTEceu COM A SUA ROUPA?**

- Foi um moleque que me derrubou no meio da rua. Ele é meio doidinho e me derrubou no meio da rua.

Fui lá na frente, meu pai chegou e eu com a mesma roupa. Meu pai falou:

**- VAI TOMAR UM BANHO E VESTIR OUTRA ROUPA!**

Minha mãe falou assim:

**- E VAI PRO BANHEIRO JÁ! ÁGUA FRIA AINDA! E NA HORA QUE SAIR DO BANHO VOCÊ VAI VER O QUE É BOM PRA TOSSE!**

Tomei banho e depois fiquei de castigo. Acabou!

Sua maneira alegre e descontraída de narrar a história mostra que ele vê com naturalidade a atitude dos pais, mesmo sabendo que não merecia ser castigado. Interessante observar a reação da mãe diante do filho sujo: inicialmente, apesar de ficar brava, não toma nenhuma providência; quando o pai chega e ordena que Igor se lave, ela se mostra mais dura que o marido, determinando que o banho será frio. O que esta atitude demonstra? Um casal sintonizado, compartilhando as decisões? A dependência que a esposa tem ante a autoridade do marido? O desejo materno de dividir as responsabilidades da educação dos filhos com o pai, seguido de decepção pela atitude branda dele? Ou o banho frio representa apenas a conjuntura real e miserável da família?

No relato seguinte, Igor descreve uma briga entre irmãos e mostra como o pai resolve o problema sem nenhum esforço, o que demonstra que ele mantém o poder simbólico, apesar de não cumprir todos os papéis ditos masculinos.

O que eu vou contar foi em um dia que minha irmã estava brava e eu comecei a atentá-la. Ela saiu correndo atrás de mim, passou um tombo em mim, levei um tombo, cai de cara no chão, quase quebrei um dedo! Depois eu levei um tombo de novo, ela me pegou com um pedaço de pé de chinelo, deu assim em mim, então eu a derrubei no chão e logo que meu pai virou, eu saí correndo. Acabou. Só isso.

Cerca de seis anos se passaram desde que Igor narrou as histórias acima, e agora, já adulto, trabalha, registrado, na colheita da cana-de-açúcar, contribuindo significativamente para o orçamento da família. Em função disso, as irmãs, pouco mais novas, se desdobram para cuidar das roupas e da alimentação dele, além de outras tarefas domésticas que lhes são atribuídas. Assim como o pai, Igor tem liberdade para freqüentar lugares públicos, sem necessidade de explicar seus passos, enquanto as jovens são confinadas ao espaço de moradia. Na esperança de conseguirem mais liberdade, elas falam em casamento, sem perceber que provavelmente sairão da tutela do pai para enfrentar a do marido. Educadas para cuidar da

família, muitas dessas jovens atuarão como complemento do cônjuge, realizando os papéis sociais que ele recusa e restringindo-se à sombra dele.

Nas classes sociais mais pobres, a estrutura paternalista se mantém simbolicamente, apesar da pobreza e do desemprego, que obrigam a mulher a exercer um trabalho remunerado nos momentos de crises. Apesar de não hesitar em assumir temporariamente o papel “masculino”, a mulher espera que a ordem anterior seja restabelecida. Também não hesita em casar-se para fugir da autoridade paterna ou fraterna, assumindo a tutela de outro homem que, na figura do marido, lhe proporciona mais respeito social. A tutela marital também é masculina e autoritária, mas garante *status*.

Sarti afirma que a idéia de família para as pessoas pobres é composta por três elementos: o casamento (o homem e a mulher), a casa e os filhos, sendo que o principal vínculo acontece entre pais e filhos, relação permeada pelo ápice das obrigações morais. Das crianças espera-se simplesmente que obedeçam. A educação é concebida como o exercício unilateral de autoridade. Os pequenos se diferenciam dos outros membros da família porque são os únicos que não exercem qualquer espécie de trabalho. Aos seis ou sete anos, no entanto, já começam a receber determinadas atribuições, como ir até à venda mais próxima ou dar recados. A responsabilidade aumenta conforme crescem, até atingir a idade em que podem participar do sustento da família. O trabalho dos filhos tem também um sentido de evitar que fiquem na rua, onde, acredita-se, reside o risco da criminalidade e da droga. As crianças normalmente trabalham em casa ou nas redondezas, muitas vezes sem horário fixo, de modo a não comprometer os estudos. Já a participação dos jovens na renda familiar geralmente tem um papel secundário como o da mãe (no sentido de ser intermitente e complementar ao do pai, de modo que não abale os fundamentos patriarcais) e pode significar o abandono dos estudos, a afirmação de sua individualidade e a aproximação de seus sonhos de consumo. As estratégias de entrada de cada membro da família no mercado de trabalho obedecem a um projeto coletivo, fundado em uma moralidade que envolve obrigações mútuas.

Fabíola, com apenas oito anos, também fala sobre a família, optando, entretanto, por uma forma completamente diferente da do irmão: a narrativa é realista e o pai torna-se a vítima de relações injustas de trabalho.

*O meu pai faz casa, eles não deixam fazer, eles só ficam mexendo com as coisas, ele fala que não vai pagar para as pessoas e só paga para o resto e para os outros não... Homem chato! Meu pai diz que vai me*

*levar lá. Se ele me levar lá, eu quebro a cara dele que eu não sou... eu não sou... eu não tenho tempo pra ficar... mexendo e meu pai não recebe dinheiro! Meu irmãozinho está com a mão queimada e ele está numa boa por aí bebendo pinga, enquanto meu pai está aqui na russa, minha mãe está sem arroz, só tem um pacote de arroz e vocês na boa, com a casa toda cheia de arroz, de feijão e meu pai não!*

Interlocutor: Seu pai trabalhou pra ele e ele não quis pagar?

*Agora ele está trabalhando em outro lugar e está do mesmo jeito! Ele diz que pagaria ontem, mas está chegando o meu aniversário e eu quero que o meu pai faça o meu aniversário! Não quero que ele fique fazendo o aniversário de outras pessoas, igual do Igor, da Rose, da minha irmãzinha (que ela já tem um ano) e o meu não!*

*Agora meu pai está trabalhando com outras pessoas. E Se a minha irmãzinha piorar? Porque ela já piorou uma vez e minha mãe falou pra ele:*

*- Você tem dinheiro pra eu levar o nenê no médico?*

*Ele falou que não tinha e que não receberia naquele dia não. Diz que vai receber, mas vai passando, vai passando dia e não recebe!*

Fabíola também atribui ao pai a responsabilidade de trazer o sustento da família. Mas, ao contrário do irmão, a garota responsabiliza o patrão pela falta de dinheiro para realizar sua festa de aniversário, comprar comida e remédios. Apesar de pequena, já comprehende as injustiças sociais quando afirma “...meu pai está aqui na russa, minha mãe está sem arroz, só tem um pacote de arroz e vocês na boa, com a casa toda cheia de arroz, de feijão e meu pai não!”

O modo tão diferente de Igor e Fabíola apresentarem o pai pode ser explicado pela afinidade maior ou menor com ele, mas também pelas diferenças de gênero entre os narradores. Heleith Saffioti afirma que os homens têm uma tendência a julgar as situações em uma perspectiva lógico-abstrata, isolando-as das conjunturas histórico-psicológicas em que ocorrem, o que implica na não consideração do sofrimento dos sujeitos envolvidos. Já na ótica feminina, mais psicologizada, a injustiça é indissociável da desigualdade social. Enquanto a identidade da mulher é baseada na intimidade com diferentes, o que lhe garante um ponto de vista social, a do homem é constituída no isolamento, incapacitando-o de compreender a lógica do outro.

No discurso indignado de Fabíola, há uma contraposição entre a pobreza de sua família e a riqueza do patrão, usando como critério para esta separação a abundância de alimentos básicos como o arroz e o feijão. Fiquei muito incomodada ao perceber que ela me incluía no grupo do patrão: “...vocês na boa, com a casa toda cheia de arroz, de feijão e meu pai não!”. Quando gravei seu discurso, eu era uma professora recém formada e mal remunerada, que

usava roupas surradas e percorria de bicicleta a longa distância entre a minha casa e o bairro em que ela vivia. Era evidente que Fabíola sabia que eu não era rica, mas também não me considerava igual a ela, já que morava no centro da cidade e exercia uma profissão que exigia qualificação. Ela me fez perceber que eu não era considerada como um membro daquele grupo social, apesar das relações positivas que estabelecera com as pessoas que freqüentavam o Centro Comunitário e/ou moravam nas vizinhanças, especialmente com as crianças, com quem eu tinha mais contato.

Outro elemento inquietante da narrativa de Fabíola é a sua angústia com a possibilidade de não ser presenteada com uma festa de aniversário, o que despertava nela uma sensação de ser menos querida que os irmãos, privilegiados com a tão desejada festa. Mesmo tendo consciência dos problemas que o pai enfrentava em seu trabalho e das necessidades que precisavam ser atendidas com urgência, como alimentos e medicamentos, sua baixa auto-estima – perceptível também na próxima história – gerava o sentimento de ser a filha preterida. Na narrativa abaixo, Fabíola fala de suas características físicas e psicológicas e de seu papel na família:

Meu nome é Fabíola, tenho oito anos. Ah! Eu vou contar outra, tá? De mim mesma. Eu tenho cabelo ruim, mas só que eu penteio pra ficar melhor e minha mãe compra creme pra passar nele. Eu tenho seis irmãos, mas um é tão ruim... quanto eu! Eu ajudo minha mãe arrumar, ela não ajuda, eu lavo louça, eu lavo tudo, ela não lava nada, ela só arruma a cama! Deixa eu ver... O nome da minha irmã é Suzana, o nome do meu irmãozinho é Paulo, o nome da minha irmã mais nova é Maria, o nome do meu irmão é Igor, o nome da minha outra irmãzinha é Rose e o meu é Fabíola.

Apesar da idade, ela já entende o que é ser negra e qual o padrão estético da sociedade burguesa, padrão muitas vezes assumido pelas classes mais pobres. Quando afirma que penteia e passa creme em seu “cabelo ruim”, na tentativa de alisá-lo, mostra seu desejo de se adaptar aos padrões de beleza que a excluem. Desde pequena, Fabíola reclamava, angustiada, que a professora demonstrava preferência por meninas brancas e que não fossem tão pobres como ela. Sente-se injustiçada também na distribuição dos serviços domésticos, alegando que a irmã mais velha (Suzana) trabalha menos. Ao sentimento de injustiça somam-se os problemas de auto-estima, evidentes na parte do texto em que ela se compara a(o) irmão/irmã (inicialmente ela usa o masculino, mas em seguida fala da irmã como se estivesse justificando a afirmativa

anterior), dizendo que ambos são ruins (termo que talvez possa ser compreendido como sinônimo de irreverência, desobediência, teimosia).

Homens e mulheres sentem dificuldades de afirmação nas famílias pobres, de modo que a sobrevivência depende da realização de projetos coletivos, em detrimento dos individuais. A pobreza incomoda não apenas pela precariedade das condições materiais, mas pela experiência subjetiva de opressão, constante e estrutural, que marca toda a existência do sujeito. Assim, enquanto Fabíola angustia-se com sua aparência física, com as atribuições excessivas e a sensação de ser preterida, o pai provavelmente se sente fracassado e humilhado por não conseguir sustentar a família com o seu trabalho, de modo a afirmar sua identidade masculina.

Na narrativa, os irmãos (pouco) mais novos são chamados de irmãozinhos/irmãzinhas, mostrando seu compromisso em ajudar a cuidar deles, fundamental para a sobrevivência da família nos períodos em que o pai e a mãe trabalham de forma remunerada. Nas famílias pobres e numerosas, as meninas aprendem desde pequenas que têm um papel a cumprir nas tarefas domésticas e nos cuidados com os irmãos mais novos, tendo consciência de que a sobrevivência e a integridade da família dependem de todos os seus membros. Enquanto isso, os meninos, desobrigados do serviço caseiro, se preparam para o ingresso no mercado de trabalho, realizando atividades que desenvolvam a força e a agilidade e, a partir de uma certa idade, ajudando o pai em seu emprego, como os aprendizes de outros períodos históricos, cuja remuneração era casa e comida. Assim, desde crianças, homens e mulheres são preparados para o papel que assumirão no seio da estrutura familiar. Fabíola sempre mostrou muita responsabilidade nos serviços domésticos e nos cuidados com os irmãos, como podemos perceber na sua próxima fala:

Vou contar a história do meu irmãozinho, quando ele queimou a mão. Foi ontem. Meu irmãozinho chama Paulo, tem quatro anos e a minha irmãzinha, que chama Rose, subiu em cima da lata e o Paulo viu, também subiu e queimou a mão! E está com a mão toda inchada de tanto queimada, menina! Ela queimou os quatro dedinhos da mão esquerda e da mão direita um. Pronto!

Fabíola demonstra indignação com Rose, que tem apenas sete anos, por não cuidar adequadamente de Paulo, garoto de quatro anos. Ao mesmo tempo comprehende que ela é nova demais para essa responsabilidade, tratando-a como “irmãzinha”. Ter irmãos é uma experiência

muito enriquecedora para a maioria das crianças: além do aspecto lúdico, há a possibilidade de dividir com alguém os problemas familiares e o prazer de cuidar e ser cuidado. Quando a família permanece unida e há um bom relacionamento entre os irmãos, cada indivíduo tem melhor oportunidade de iniciar-se na vida social, graças à ampliação das possibilidades de relacionamento já no começo da infância.

### **A filha jovem**

No discurso de Suzana, que tinha 12 anos na época em que elaborou suas narrativas, encontramos interesses e dilemas característicos do início da juventude, como as descobertas e expectativas que envolvem as relações amorosas.

Agora é a história da Suzana. É... “A galinha choca”. Era uma vez uma galinha que vivia sempre fazendo um monte de coisa para o galo gostar dela. Mas um dia, ela descobriu que ele não gostava dela, que ela tinha que ser muito boa e elegante. Um dia ela foi muito boa, ajudou todas as pessoas e o galo gostou dela. Eles foram saindo, todos os dias, ficaram namorando, namorando, depois casaram e foram felizes para sempre!

Como a maioria das jovens, Suzana vivencia as primeiras experiências amorosas, sonha com o namoro e talvez o casamento, percurso que ela expõe em sua história, cujo final feliz lembra um conto de fadas. Em um artigo publicado por Traverso-Yépez e Pinheiro<sup>76</sup> que contém a análise dos resultados de entrevistas com jovens de ambos os sexos, há a constatação de que as garotas falam mais sobre amor e demonstram maiores expectativas em relação a envolvimentos estáveis. Já os garotos estão mais interessados na sexualidade, saídas com os amigos e jogos de futebol, escolhas compatíveis com o grau maior de liberdade que experimentam, em contraposição à vivência obrigatoriamente doméstica das meninas, o que gera a esperança de uma mudança de vida com o casamento.

Outra pesquisa que nos ajuda a compreender a fala de Suzana foi realizada por Machado Pais<sup>77</sup>, entre jovens de diferentes classes sociais. Uma de suas conclusões diz respeito à crença das jovens pobres, sem grandes esperanças de mobilidade social, em um modelo de

---

<sup>76</sup> TRAVERSO-YÉPEZ, Martha A.; PINHEIRO, Verônica S. Socialização de gênero e adolescência. *Rev. Estudos Feministas* - Florianópolis jan./abr. 2005, vol.13, n.1, ISSN 0104-026X.

<sup>77</sup> PAIS, José Machado. *Culturas Juvenis*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993.

amor romântico, voltado para o casamento. A inexistência de projetos de ascensão pelo trabalho faz com que invistam fortemente no casamento, transformando-o em seu projeto de vida. Assim, procuram um rapaz que exerça um trabalho remunerado e não gaste nos bares para lhes dar o status de mulher casada e mãe.

O casamento precoce também atende ao desejo das jovens pobres de viverem a sexualidade de forma socialmente aceita. Nas comunidades menores, onde todos se conhecem, as garotas sabem que serão malvistas se mantiverem relações com vários rapazes ou então dentro de um namoro que não resultar em casamento. Estão cientes ainda de que serão recriminadas se não estiverem pelo menos namorando quando atingirem a “idade de casar” ou nos casos em que a relação se desfaz depois de um período de coabitação.

Suzana fala também sobre a construção da auto-imagem, experiência que perpassa praticamente todas as fases da vida de uma pessoa, mas que marca especialmente o período da juventude. As longas horas que o jovem passa trancado no quarto ou escondido em lugares que possibilitem seu isolamento estão relacionadas justamente a essa necessidade de descobrir quem ele é e qual a imagem que transmite aos outros. Como a visão que tem de si depende excessivamente de outras pessoas, ele procura uma tribo para se identificar. Os demais grupos juvenis servem como contraponto: o que ele não é nem deseja ser. Nesse processo de individualização, as opiniões dos amigos, paqueras e namorados exercem uma influência muito superior à dos pais. Esses últimos são mais consultados quando a dúvida está relacionada às decisões escolares e profissionais, enquanto os colegas participam das questões afetivas e lúdicas.

Nossa narradora mostra sua necessidade de ser socialmente aprovada e, consequentemente amada, na frase “Mas um dia, ela descobriu que ele não gostava dela, que ela tinha que ser muito boa e elegante”. Na sua compreensão, atributos físicos e psicológicos são levados em consideração quando escolhemos nosso parceiro amoroso. Apesar disso, a galinha é amada porque se mostra bondosa, o que nos leva a algumas questões: será que Suzana, ainda muito jovem, considera a bondade realmente mais importante que a beleza? Ou será que não se considera bonita (ela foge aos padrões de beleza burgueses: é negra, gordinha e não possui roupas elegantes), mas tenta se convencer de que um dia será amada por ser uma boa pessoa?

Há uma outra história em que Suzana fala de si mesma:

Meu nome é Suzana, eu tenho 12 anos e era estudiosa. Era uma vez um pintinho que vivia falando:

- Eu quero crescer, eu quero crescer!

Um dia ele foi ficando grande, viu a galinha voando e ele não conseguia voar. Foi andando e ficou com inveja, porque as outras são voadoras, voam e ele não voa. Até que um dia ele conseguiu voar e as outras não conseguiram, ficaram com medo. Outro dia ele conseguiu voar, todo mundo conseguiu voar e ele falou:

- Não sou só eu que quero voar, todo mundo pode voar!

E todo mundo voou tudo junto e eles ficaram felizes para sempre.

Não é difícil perceber que a garota está numa fase de transição: nem criança, nem adulta. Já no início afirma que “era estudiosa”, indicando-nos que hoje tem outros interesses além da escola. Sua frase “Eu quero crescer, eu quero crescer” caracteriza bem o período em que a jovem deseja se esquivar de tudo o que lembra a infância, vendo inúmeros atrativos na vida adulta, como a possibilidade de voar, símbolo de liberdade e autonomia. Crescer implica no desprendimento da família e na possibilidade de escolher seus próprios caminhos, o que gera, muitas vezes, situações conflituosas entre pais e filhos. Enquanto essa situação é vivenciada de maneira mais tranquila nos lares onde há uma efetiva comunicação entre as diferentes gerações, em um outro extremo há progenitores que continuam acreditando nas relações unilaterais de poder. De acordo com o maior ou menor empenho que as gerações mais velhas colocam na defesa das antigas normas, ocorrem mais ou menos conflitos entre as gerações.

Suzana foi a primeira pessoa da família a recusar o papel que lhe era destinado. Enquanto Igor, o primogênito, rapidamente aceitou a responsabilidade de ajudar o pai a sustentar a numerosa família, ela, como filha mais velha, negava-se a cuidar dos afazeres domésticos e das crianças pequenas para que a mãe também pudesse trabalhar. Aproveitava-se da ausência dos pais e fugia de casa para divertir-se, deixando ao encargo de Fabíola, a irmã imediatamente mais nova, as responsabilidades que lhe cabiam. Apesar de se sentir injustiçada na divisão de trabalho, Fabíola, com apenas oito anos, já aceitava essa incumbência, que até hoje é sua, pois Suzana e Rose saíram do lar precocemente, depois de várias surras e inúmeras brigas com o pai, que as proibia de manterem uma vida social.

Situações semelhantes são observadas em muitas outras famílias. Estudos de gênero apontam significativas desigualdades na educação de homens e mulheres, principalmente nas famílias pobres: enquanto o garoto começa, desde cedo, a trabalhar e divertir-se no espaço

público, as meninas são restritas aos afazeres e lazeres domésticos. Essa divisão se acentua na juventude, o que explica a visão mais positiva que os rapazes têm desse período, especialmente quando comparada à perspectiva feminina. Para eles, o trabalho geralmente representa socialização e alguma remuneração para atender às suas necessidades. Para elas pode significar sensações de isolamento e de exploração (já que não recebem nada por ele), acentuadas se não têm permissão para sair com as amigas ou namorar. O conflito com os pais, as poucas oportunidades de diversão e a dificuldade em encontrar um emprego remunerado levam estas jovens a casarem-se precocemente com a esperança de “mudarem de vida”, o que raramente acontece, pois acabam passando da tutela dos pais para a do marido.

A importância da sociabilidade e do lazer para os jovens é a principal fonte de conflitos com as gerações mais velhas, que vêem estas práticas como perigosas e o tempo destinado a este fim como perdido. Além da resistência familiar, o jovem pobre ainda encontra outro problema: a ausência de equipamentos destinados à diversão. Esta dificuldade é enfrentada com a criação de tempos e espaços originais de socialização, adaptados às condições do ambiente em que vivem. No bairro de Suzana, assim como em outros lugares pobres, a rua é escolhida para este fim, sendo percebida como um espaço mais livre, tanto em termos comerciais quanto de controle social.

Quando Suzana descreve o desejo do pintinho de voar e a inveja que sentia das galinhas voadoras, retrata seu próprio anseio de circular livremente pelo bairro, passear com as amigas e obter permissão para namorar, prazeres vetados pelo pai, que punia suas freqüentes desobediências com castigos e surras. Nossa narradora é uma pessoa comunicativa e sociável, o que explica a sua opção de fazer todos os personagens voarem junto com o pintinho sonhador. Depois de inúmeros conflitos familiares, Suzana saiu da casa dos pais para morar com o namorado, antes de ter atingido a maioridade. Não teve muita sorte nesta tentativa de “mudar de vida”, pois o moço sofria de depressão e se suicidou quando ela estava grávida. A volta para a casa dos pais foi marcada por intensos conflitos, de modo que ela passa temporadas na casa de amigas, retornando para a residência da família apenas porque não consegue um emprego fixo para se sustentar de forma independente.

Suzana também fala de seus irmãos e de sua mãe nas narrativas, principalmente desta última:

Um dia, a minha irmã saiu e o cachorro do Felipe saiu correndo atrás dela. Minha irmã deu uma porrada na cabeça dele e ele deu uma mordida na perna dela! O irmão a xingou todinha e depois minha mãe falou bem assim:

- Não mexe mais com esse cachorro, menina. Larga de ser burra: cachorro é cachorro, gente é gente!

- Tudo bem, eu não vou mais mexer com o cachorro, mãe.

- Está bom, minha filha. Então faça isso pela sua mãe, pelo bem da sua mãe.

- Está bem, mãe.

Agora o cachorro não está correndo atrás dela mais, a minha irmã sai com ele e ele não morde mais.

Um dia, eu e a Nega, nós só vivíamos brigando! Um dia ela deu uma porrada na minha cabeça e eu dei outra na dela. Depois minha mãe falou:

- NÃO MEXE MAIS COM ESSA MENINA! VOCÊ SABE QUE ESSA MENINA SÓ QUER METER O CORO EM VOCÊ!

Eu falei assim:

- SE ELA METER O CORO EM MIM, EU BATÔ NELA!

Minha mãe falou assim:

- Por quê?

Falei:

- Por que eu gosto de um moleque e ela também gosta.

Depois minha mãe falou:

- PÁRA, MENINA!

Depois eu fiquei com o moleque e ela não ficou com ele. Depois ela ficou de mal de mim pra sempre e agora nós somos muito amigas. Agora nós somos muito amigas e andamos tudo junto! Onde ela quiser ir, eu vou junto. Quando ela quer que eu vá com ela, eu vou. Quando eu quero, ela vem comigo. É assim, a gente foi assim dali em diante. Nós somos muito amigas, até hoje! Nunca nos largamos.

A mãe geralmente é o ponto de referência para toda a família, assim como a fonte de um respeito particular por parte dos filhos, que podem vê-la como um porto seguro, principalmente nas questões que dizem respeito à afetividade. Quando Igor e Fabíola falam sobre o pai, ambos o descrevem como o provedor, já a mãe é retratada como uma pessoa mais próxima, presente em várias situações cotidianas. Igor claramente se posiciona ao seu lado no conflito conjugal, a pequena Rose determina um lugar central para ela em suas histórias<sup>78</sup> e Suzana a aponta de forma realista, ora compreensiva ora brava, mas sempre presente e disposta a orientá-la até mesmo nas situações mais corriqueiras. Na história do cachorro, a mãe inicialmente é agressiva com a filha (Larga de ser burra.), adotando em seguida uma postura mais carinhosa e chantagista (Está bom, minha filha. Então faça isso pela sua mãe, pelo bem da sua mãe.). Na segunda narrativa, Suzana repete a imagem da mãe brava, mas defensora (Não mexe mais com essa menina! Você sabe que essa menina só quer meter o coro em você!), para retratá-la logo depois como sua confidente (... Por que eu gosto de um

moleque e ela também gosta.), evitando, no entanto, a possibilidade de mostrar a progenitora como excessivamente permissiva (Pára, menina!). A narradora mostra que a mãe, mesmo não sendo a “ideal”, tem uma participação relevante em sua formação. Aliás, Winnicott<sup>79</sup> afirma que a progenitora contribui de dois modos para a maturidade emocional do indivíduo: de um lado, dá-lhe a oportunidade de ser dependente a qualquer momento; de outro, permite-lhe trocar a família por círculos sociais mais amplos.

O tema do relacionamento amoroso é retomado nesta narrativa na sua forma mais moderna: o ficar, maneira que os jovens encontraram de se conhecer antes de assumir um compromisso. Junto com esse tema moderno aparece um bem antigo: o triângulo amoroso, ainda mais conflituoso graças à amizade entre as rivais. No entanto, no cotidiano dos jovens, muitos sentimentos e acontecimentos são passageiros e oscilam entre extremos: se num dia as amigas se agridem e prometem “ficar de mal para sempre”, no outro prometem que serão inseparáveis. Enquanto os rapazes têm um círculo mais ampliado de amigos, as jovens privilegiam as amizades individuais, principalmente femininas, às quais confidenciam seus problemas amorosos, familiares e escolares.

Eu me chamo Suzana, tenho doze anos, eu estudo na 4<sup>a</sup> série, eu gostaria de contar uma história:

Era uma vez uma menina que só vivia brigando com uma outra! Uma chamava Geise e outra Cris e as duas brigavam, brigavam, brigavam, porque uma estava na 8<sup>a</sup> série e a outra na 6<sup>a</sup>. Mas um dia, ela conheceu uma pessoa muuuuito leg... muuuuito ruim, que falou para a professora que a colega não vinha mais, que tinha saído da escola e portanto, que ela vinha no lugar da que tinha saído, na 8<sup>a</sup> série. Quando ela foi para a escola, a polícia não deixou que ela entrasse. Mas um dia, ela conseguiu entrar. Quando ela pegou a irmã, foi para a prisão, mas ela não queria. Depois ela falou bem assim:

- Ai, sua chata, imundícia!

Agora, até hoje, ela é sorridente e cada qual tem sua casa. Tchau!

O conflito entre amigas também aparece nesta história, mostrando a importância deste tema para nossa narradora. Curiosamente, no final da narrativa, transforma-se numa briga entre irmãs, provável representação de sua família, já que Suzana tem três irmãs, sendo duas pouco mais novas que ela. A excessiva dependência das jovens em relação à amizade deve-se à necessidade de ter alguém que as comprehenda para fazer confidências, tirar dúvidas, reclamar dos desgostos, chorar as angústias. Tanto apego e confiança implicam em uma expectativa de

---

<sup>78</sup> Refletiremos sobre as narrativas de Rose ainda neste capítulo.

<sup>79</sup> WINNICOTT, Donald Woods. *A família e o desenvolvimento individual*. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

lealdade que nem sempre é correspondida, principalmente quando entram em questão as disputas amorosas, as competições e os ciúmes relacionados aos círculos mais amplos de amizade. Oliveira e Costa<sup>80</sup> apontam a lealdade, a fidelidade e o compromisso nas relações afetivas como a segunda maior preocupação dos jovens que vivem em cidades do interior.

No retrato da escola aparece a polícia, o que está se tornando “natural” nas instituições educacionais da periferia da cidade, onde foram coletadas essas histórias. Incapazes de manter a disciplina e a segurança necessárias ao funcionamento da escola, muitos diretores delegam à polícia, à Guarda Municipal e ao Conselho Tutelar da Criança e do Adolescente essas funções. Aliás, essa prática também tem se difundido entre as famílias, que muitas vezes recorrem ao Conselho Tutelar para cuidar de seus filhos “rebeldes”. No discurso de Suzana não há indícios de estranhamento em relação à presença da polícia na escola, indicando que essa situação já se naturalizou em seu ambiente de estudo. A jovem retoma o tema da escolarização em outra narrativa:

Era uma vez uma professora que só dava aula. Ela era tão boa, mais boa do que nunca, por isso que todo mundo gostava dela. A professora era muito boa, era muito estudiosa. Todo mundo gostava dela, tudo o que eles queriam ela dava e tudo que ela queria, eles davam. Por isso, agora, eles são felizes, todo mundo dá a hora que precisa. Eles são amigos até hoje, nunca se largaram.

Para muitas garotas pobres, a escola é um dos únicos espaços públicos permitidos, o que explica a significativa adesão feminina às atividades extracurriculares. Os jovens percebem a instituição escolar como um lugar de socialização e diversão principalmente, mas também como uma possibilidade de ascensão social, o que fortalece a visão positiva que têm dela. Entretanto, freqüentemente estão mais interessados em conversar com os amigos e com os professores disponíveis afetivamente do que em participar das atividades de aprendizagem. Suzana descreve a professora como boa, estudiosa, amiga e preocupada com o interesse dos alunos, citando mais características relacionais que pedagógicas. Apesar do começo da narrativa gerar uma impressão de desvalorização do trabalho do profissional da educação (Era uma vez uma professora que só dava aula...), a continuação mostra uma relação positiva entre elas, fundamental para que haja prazer em estudar. Como é comum entre os filhos de

---

<sup>80</sup> OLIVEIRA, Conceição Aparecida Araújo; COSTA, Anna Edith Bellico. Categorias de conflitos no cotidiano de adolescentes mineiros. *Psicologia: Reflexão e Crítica*. Porto Alegre, 1997, v.10, n.1.

migrantes, Suzana encontra-se em uma série incompatível com sua idade (com 12 anos seria natural que estivesse na 6<sup>a</sup> série e não na 4<sup>a</sup>), provavelmente em função da dificuldade de conseguir vagas no meio do período letivo, situação agravada pela ausência de documentos escolares necessários à transferência.

Todas as narrativas, apesar de envolverem dilemas e conflitos, apresentam finais felizes típicos dos contos de fadas. Por que nossos jovens narradores sentem a necessidade de modificar o desfecho de histórias que envolvem aspectos verídicos de suas vidas? Por que criam uma realidade mais agradável com a ajuda de elementos fantásticos? Acredito que essas modificações expressam uma recusa de um cotidiano pobre em sentido e prazer, de modo que o sujeito augea-se ao maravilhoso, criando um mundo mais próximo do desejado.

### **A filha pequena**

Rose ainda não completara sete anos quando criou as histórias que transcreveremos a seguir. Toda a angústia que observamos no processo de criação está presente também no conteúdo das narrativas, repletas de perseguições, elementos sexuais mais ou menos sublimados e conflitos com a mãe. Descobrimos posteriormente que ela assistira ao estupro de Alex, tendo contado suas histórias justamente no período em que esse fato foi omitido pelas crianças e jovens do bairro, amedrontados pelas possibilidades de represálias e de serem rotulados como mentirosos ou pervertidos por terem assistido e narrado o ato de violência sexual. Rose ainda era muito pequena para entender as implicações desses acontecimentos, mas compreendia que se tratava de um assunto proibido. Apesar de desconhecer os limites impostos pelos tabus sexuais, a pequena narradora, como a maioria das crianças, tem uma espécie de “instinto” que a previne da existência de algo interdito. No entanto, a necessidade de elaborar o ocorrido permitiu que ela construísse trajetórias narrativas, percursos cujos meandros correspondem ao que Freud denomina perlaboração.<sup>81</sup> Esse caminho é sinuoso porque são necessárias muitas repetições da situação reprimida para que ela chegue até à consciência e ali possa ser trabalhada, estratégia dolorosa que demanda tempo e paciência. Quando observamos o conjunto das narrativas de Rose, percebemos que há semelhanças entre

as formas e os conteúdos delas, como se a mesma história fosse contada diversas vezes, sofrendo apenas pequenas alterações que não comprometem sua essência. A recorrência de elementos como a perseguição, a agressão, o medo e a visão negativa da mãe evidenciam as repetições necessárias ao processo de perlaboração.

Rose contou a história abaixo usando um tom de voz baixo, quase sussurrado, como quem conta um segredo:

Rose: *Ele fez uma coisa com o Alex...*

Pesquisadora: O que ele fez com o Alex?

Rose: *Num... umm... é que o Alex falou assim: "Eu vou embora". Ele vinha da escola. Quando o Alex veio da escola, o bichinho pegou assim no braço dele, pra levar ele pro mato e quan-quando o Alex correu, ele pisou no pé do Alex e levou ele pro mato. Posso contar uma história? Meu nome é Rose...*

Pesquisadora: Mas o que ele fez com o Alex?

Rose: *Deitou em cima dele!*

Pesquisadora: Deitou em cima dele?

Rose: *E a mochila dele ficou toda suja!*

Pesquisadora: Machucou o Alex?

Rose: *Aqui.*

Pesquisadora: Aí, no braço?

Rose: *Ó minha mão* (apontando o braço). Agora eu vou contar a história.

Pesquisadora: Pode contar.

Rose: Meu nome é Rose, eu moro aqui no \_\_\_ (nome do bairro). Era uma vez uma sereia que andava, andava atrás de um homem. O homem era uma sereia também. Quando ela viu um peixe bem grandão, ela pegou no rabo dele e foi junto com ele aonde ele ia. O peixe tinha pé, era muito feio, ele mandava e ninguém podia mandar, porque ele era o chefe. Era uma vez uma mulher que foi atrás de um negócio e a sereia pulou em cima do pé dele e ele jogou a sereia e deu um soco na cara dela, pra ela aprender a nunca mais mexer. Acabou!

Apesar de percebermos que Rose impostava a voz para indicar que relatava algo grave, só descobrimos que descrevia um estupro quando o fato veio à tona. Antes disso, acreditávamos que se tratava meramente de uma briga entre garotos, incapazes que fomos de compreender aquela mensagem infantil. No início, o acontecimento é narrado de forma realista, de acordo com os limites de compreensão e expressão de uma criança de seis anos. Em um determinado momento, ela decide não mais falar sobre o assunto, por acreditar que sua

---

<sup>81</sup> FREUD, Sigmund (1914/1969) “Recordar, repetir e elaborar”. In *Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (vol. XII, pp. 191–203). Trad. José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro, Imago.

mensagem já havia sido transmitida ou por arrependimento e medo, não sabemos ao certo. Insiste então em contar uma história e, inconscientemente, acrescenta símbolos que remetem à perseguição, violência e sexualidade. Freud<sup>82</sup>, em sua obra pioneira sobre a sexualidade infantil, afirma que o testemunho do ato sexual pelas crianças pequenas é marcado por sensações desagradáveis, já que elas o associam ao mau trato e ao abuso de força, de modo que darão a esse ato uma significação sádica. Hoje sabemos que a percepção da criança em relação ao ato sexual depende da sociedade em que vive. No caso da pequena narradora, a fala sussurrada e assustada mostra que ela já sabe que está tratando de um assunto interdito e que percebe a violência daquela relação. O estupro, provavelmente, não foi a primeira experiência de Rose em relação à observação do ato sexual, pois a menina morava em uma casa onde os pais e os seis filhos dividiam dois quartos, separados apenas por uma cortina de tecido, situação que retrata na próxima narrativa:

Rose - *Os meninos me deram um susto com... com pano e fizeram dois buracos assim em um lençol, fazendo que... que era meu nome. Daí eu fiquei com medo, tive que embrulhar a cabeça e agarrar Suzana. E eles me embrulharam, eles me embrulharam e me deram um susto, com a boca: Uuuuhh! Aí... Acabou!*

Pesquisadora - Aonde foi isso?

Rose - *Em casa!*

Pesquisadora - E como foi?

Rose - *Assim: eu estava dormindo com a Fabíola, que estava dormindo com a minha mãe. E eles foram lá... Meu pai estava dormindo, minha mãe estava deitada e dormindo. Eles foram lá e me deram um susto. Minha mãe não-não acordou, só eu! E eu fiquei com medo, ele embrulhou minha cabeça e... Fim! Acabou!*

As condições de moradia das famílias pobres e a ilusão dos adultos na demasiada inocência dos filhos para compreender o ato sexual, permitem que muitas crianças assistam e quase participem dele. Freud afirma que a criança pequena sente uma enorme necessidade de investigar e de criar explicações para o que não comprehende. Para ele, as teorias sexuais criadas no começo da infância, apesar dos erros bizarros, testemunham uma maior inteligência dos atos sexuais do que a princípio poderia supor-se. Aponta que o primeiro problema enfrentado pelas crianças não é a diferença entre os sexos, mas descobrir de onde vêm os bebês. Elas percebem as modificações que a gravidez determina nas mães e fazem interpretações próprias, de modo que vêm com bastante desconfiança lendas como a da cegonha. Todavia, por ignorarem

---

<sup>82</sup> FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Trad. Ramiro da Fonseca. Lisboa: Livros do

alguns elementos da sexualidade, como o papel do esperma e do orifício vaginal, as crianças não conseguem chegar ao fim de suas investigações, que são sempre solitárias, pois elas começam a se sentir estranhas em relação às pessoas que as rodeiam e que até então gozavam de sua plena confiança. Acreditamos que a próxima narrativa retrata a percepção de Rose sobre a gravidez:

Era uma vez uma princesa. Ela andava, andava, andava. Na hora em que ela via que o peixe estava correndo atrás dela, ela corria, vinha esconder na casa, vinha comer, comer, comer. Ela até ficou gorda! Gorda demais! Na hora em que ela viu que a mãe dela estava lá, a mãe dela socou assim, que a comida era da mãe dela. E a mãe dela socou a cara dela assim, ó! E depois ela ficou murcha! Murcha assim como você, mas não é assim. Ela ficou um pouco murcha, até assim... Ficou só o sangue seco. Aí ela passava batom, toda hora. Ela ia pra algum lugar, passava batom. Ela ia pra cidade, passava batom, toda hora! Aí pronto. Pronto, acabou!

Rose já havia acompanhado duas gravidezes da mãe, a primeira quando tinha cerca de dois anos e a segunda pouco antes de nos contar essa história. Quando descreve o peixe perseguindo a princesa, mostra que já comprehende a necessidade da participação de um homem e de uma mulher para que haja a concepção, mas que ainda não sabe exatamente como ela ocorre. O fato de a princesa comer, comer, comer até ficar gorda nos remete a Freud, na obra já citada, quando afirma que a criança pequena apresenta uma organização pré-genital da vida sexual, de modo que não separa a atividade sexual da ingestão de alimentos. Isso acontece porque as suas primeiras experiências de prazer estão relacionadas à boca, como a sucção do seio materno, a escolha de objetos ou partes do corpo que serão levadas aos lábios e o desejo de morder as pessoas com as quais convive.

Depois de engordar, a princesa “murcha”, até restar apenas “sangue seco”, o que nos parece a descrição do crescimento da barriga durante a gravidez, seguido do emagrecimento e do sangramento pós-parto. A violência presente na história (Na hora em que ela viu que a mãe dela estava lá, a mãe dela socou assim, que a comida era da mãe dela. E a mãe dela socou a cara dela assim, ó!) nos remete à experiência do estupro. Outra possibilidade é uma compreensão mais literal: numa família pobre e com muitos filhos, a comida precisa ser

cuidadosamente dividida, de modo que não falte para nenhum de seus membros. O desrespeito à divisão pode resultar em punições, como uma surra:

Era uma vez um peixe que estava correndo atrás e ela entrou em casa. Ela estava comendo um monte de coisa, até uma banana que a mãe dela ia comer. Quando a mãe entrou, que viu a outra comendo a comida, deu um monte de soco! Toda hora, toda hora! De noite, a mãe dela ia “pá, pá” (barulho de soco). Toda hora! Na hora em que ela virou um beliscão, que ela virou que a mãe dela viu, a mãe pegou um pedaço de pau e socou na cara dela! E depois ela morreu! Era um peixe... Ela virou um bicho, um besouro assim, que nem um besouro, virou um besouro, bem grande! Acabou!

Impossível passar despercebida a imagem negativa da mãe, que vai se repetir em todas as histórias em que ela aparece. Seria apenas a representação de uma mãe muito brava? Outra explicação pode ser encontrada na próxima história:

Meu nome é Rose, eu moro no \_\_\_\_\_ (nome do bairro). Era uma vez uma menina andando pelo céu. Na hora em que ela viu o anjo, ela correu atrás dele e ele desapareceu. Ela entrou na casa dela, depois, quando ela viu que a mãe dela estava dormindo, deitada com o nenê, saiu de volta. Quando ela saiu, viu um homem pra pegar ela, pra prender ela. A menina saiu correndo pra casa, pra dentro de casa de novo. Depois o homem pulou o muro e escond... saiu e pulou o mar. Na hora em que ele viu que tinha um monte de tubarão, e ele no meio, que fez uma roda, ele foi pular pra cima, não tinha jeito. Acabou!

Na transcrição acima, a menina perseguida busca em casa o auxílio da mãe, mas desiste quando vê que ela dormia com o bebê. Seria uma representação do ciúme que Rose sentia da irmã recém-nascida, Maria? Rose já não era a caçula, havia Paulo, com quatro anos, mas esse tentava imitar a masculinidade do pai: gostava de demonstrar que era forte, carregando pesos inadequados a sua idade e brigando com outros garotos, não admitia que sentia dor nem aceitava beijos e abraços, mostrava-se independente e fazia questão de enfatizar que era homem. Rose tinha o comportamento que se espera das garotas: carinhosa, caseira, frágil, o bebê da casa antes da chegada de Maria. A maioria das crianças se sente ameaçada com a chegada de um bebê na família, pois teme que esse acontecimento se reflita nela por uma diminuição de amor e carinho. O modo como a família lida com isso pode facilitar ou dificultar a adaptação da criança enciumada à nova situação. No caso de Rose, ficamos com a sensação

de que ela não aceitava “dividir” o amor da mãe, responsabilizando-a pela sensação de não-proteção, como dá a entender no começo da história, quando desiste de procurar a ajuda da progenitora porque esta está dormindo com o bebê. Aliás, a relevância dessa personagem pode ser percebida pela recorrência em que aparece nas histórias de nossa narradora (ela só não está presente na primeira história).

Heleieth Saffioti<sup>83</sup> afirma que, mesmo na vida adulta, as filhas não se separam definitivamente da progenitora, o que se deve ao fato do eu feminino caracterizar-se pela incompletude e pelos limites flexíveis, permitindo à mulher estabelecer relações mais estreitas com as gerações mais velhas e com as mais novas. Uma explicação diferente, mas não incompatível, é dada por Freud, que aponta a escolha de um objeto sexual pela criança, de modo que todas as suas tendências sexuais convergem para uma só pessoa, da qual ela espera satisfação e proteção. Quando o ser amado encontra-se ausente, o pequeno vivencia a dolorosa experiência da angústia, que só cessará se puder contar novamente com o escolhido. Lendo as histórias de Rose, temos a impressão de que ela escolheu a mãe como alvo de seu desejo, decepcionando-se, no entanto, quando essa não corresponde às suas expectativas em função do nascimento de outro bebê.

Era uma vez uma rainha que tentou correr. Ela correu atrás da mãe dela. Quando ela viu que não era a mãe dela, ela correu pra dentro de casa. Quando ela viu que a mãe dela estava lá, que nem um bicho, deitada, ela pegou nos pés da mãe e jogou lá pra fora. Só que a mãe virou um bicho! Quando ela viu que a mãe dela virou uma foca, um bicho, um lobisomem e um negócio assim, aí ela... Depois acabou!

Novamente a mãe exerce papel central na história. A rainha (a própria Rose?) corre atrás da mãe, demonstrando apego/dependência/necessidade dela, até ver que não era a pessoa esperada, o que pode representar a sensação de abandono, a tristeza de ter que se tornar cada vez mais independente da mãe, o que é fundamental no processo de crescimento. Dentro de casa encontra a mãe deitada “que nem bicho”, situação vivenciada no final da gravidez e no período da dieta, simbolizada de maneira negativa em função do ciúme que sentia do bebê. No clímax da história, a rainha resolve se livrar da mãe, pegando-a pelos pés e jogando-a para fora de casa. Seu intuito, no entanto, não se concretiza e a mãe vira um bicho, uma foca, um

---

<sup>83</sup> SAFFIOTI, Heleieth I.B.; ALMEIDA, Suely S. *Violência de Gênero: poder e impotência*. Rio de Janeiro: Revinter, 1995.

lobisomem e outras coisas do gênero. Virar um bicho, na linguagem cotidiana, significa ficar furioso, idéia reforçada pela imagem do lobisomem, personagem meio humano meio animal que apavora os pequenos. Von Feilitzen e Bucht<sup>84</sup> afirmam que as crianças mais novas ficam muito amedrontadas com a imagem de animais perigosos e agressivos, com criaturas repulsivas, imagens explícitas de ferimentos ou deformidades físicas, monstros e transformações de caráter. A foca, no entanto, é um animal pelo qual as crianças geralmente sentem simpatia, por ser brincalhão e inofensivo. As transformações no final da história representariam a maneira ambígua de Rose ver sua mãe: ora um bicho, ora carinhosa; ora desejando-a, ora querendo se livrar dela? Essa imagem contraditória pode ser encontrada também na próxima narrativa: se inicialmente a mãe procura a filha e demonstra preocupação, quando a encontra “dá uma porrada na cabeça dela” com o propósito de educá-la.

Era uma vez uma sereia andando pelo mar. A sereia virou peixe! Quando o menino viu a sereia lá embaixão, virou a sereia de novo e ficou brincando com o tubarão. O tubarão tinha os dentes afiados, mordeu a sereia e ela morreu! Depois ela morreu! Aí pegou, virou gente e arrumou a casa dela. A mãe dela saiu e perguntou à vizinha:  
- Você viu onde que minha filha foi?  
A mulher falou assim:  
- Ela foi por ali.  
A mãe dela – quando viu que a filha estava nadando, se afogou e levou uma mordida aqui – deu uma porrada na cabeça dela, pra ela aprender a nunca mais ficar com o tubarão.

A recorrência da agressividade materna nas histórias de Rose nos remete a várias hipóteses, dentre elas as idéias de Heleith Saffioti sobre a reprodução da violência no âmbito familiar, graças ao silêncio adotado pelas vítimas que não desejam destruir a “sacralidade” dessa organização social. Afetados pela “síndrome do pequeno poder”, os membros de uma família descontarão suas humilhações e frustrações nas pessoas “mais frágeis” com as quais convivem, criando variadas situações de dominação, sendo as mais comuns: a do marido em relação à esposa, a dos adultos sobre as crianças e a dos jovens em direção aos idosos. No ciclo de reprodução da violência, uma mulher que sofre agressões (físicas ou verbais) do marido ou do patrão será mais propensa a ser agressiva com os filhos. Deste modo, o trabalho remunerado feminino tensiona ainda mais as relações familiares: as mulheres que trabalham fora de casa

---

<sup>84</sup> VON FEILITZEN, Cecília; BUCHT, Catharina. *Perspectivas sobre a criança e a mídia*. Trad. Patrícia de Queiroz Carvalho. Brasília: UNESCO, SEDH/Ministério da Justiça, 2002.

são as que mais castigam fisicamente as crianças, defendendo que se trata de um recurso educativo, ou seja, criando uma pedagogia da violência.

Na narrativa acima, a sereia/menina se transforma em peixe, mas volta a ser sereia quando é vista pelo menino, expressando sua feminilidade na tentativa de atrair o sexo oposto. No entanto, na brincadeira com o tubarão, que tinha dentes afiados, a sereia é mordida e morre. A morte, no entanto, não é compreendida como um fim, mas como uma transição, nesse caso, da fantasia para a realidade, já que faz a sereia “virar gente” e arrumar a casa, o que pode significar os serviços domésticos, que são responsabilidade das meninas em sua família e/ou a imagem que ela tem do papel da mulher no casamento. No final, há o reencontro entre mãe e filha, marcado pela punição da jovem que se envolveu com o tubarão.

A partir de nosso contato com a família de Rose, levantamos a hipótese de que ela retrata as experiências amorosas da irmã mais velha, assim como os conflitos entre essa e a mãe. Enquanto os pais trabalhavam, Suzana saía de casa para passear, paquerar e namorar, deixando de realizar os serviços domésticos. Ao chegar no final da tarde, a mãe repreendia duramente a jovem, batendo nela algumas vezes e obrigando-a a realizar as atividades que lhe cabiam. Quando ficava mais calma, a progenitora orientava a garota a respeito de suas responsabilidades e dos riscos que corria quando se envolvia com os meninos. Nenhuma dessas estratégias, no entanto, conseguia modificar o comportamento de Suzana, de modo que Rose provavelmente presenciou inúmeras vezes esses conflitos.

Rose completaria sete anos em breve e suas narrativas nos indicam as primeiras características do período de latência, como o controle social da sexualidade (papel exercido pela mãe nas histórias) e o consequente surgimento da moral, do pudor e dos tabus. Deste modo, seu percurso narrativo pode ser compreendido a partir do conceito freudiano de sublimação, processo que desvia as forças sexuais do seu caminho e as emprega em novos fins, constituindo-se num dos mais importantes fatores para o desenvolvimento do conhecimento e da arte. No entanto, alguns fragmentos da sexualidade conseguem escapar desse poderoso controle, aparecendo em ações ou discursos.

Ao criar histórias fantásticas, Rose transforma uma parte de seus impulsos sexuais em energia criativa. Surge um novo mundo, onde as situações imaginadas misturam-se às reais, possibilitando enorme investimento emocional. As fantasias funcionam como correções em uma

realidade insatisfatória, realizações de desejos proibidos, novas possibilidades de uma vida mais feliz.<sup>85</sup>

A criação de “saídas” e tiradas fantásticas, aparentemente absurdas, insere os narradores que protagonizam esta pesquisa na tradição popular latino-americana de utilização de seres imaginários com capacidades transformacionais, como podemos observar em Carlos Fuentes, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez e, mesmo, em Mario de Andrade, nas múltiplas metamorfoses pelas quais passa o “herói” Macunaíma. Referências interessantes também podem ser encontradas no universo fantástico da narrativa universal, como é o caso das aventuras do Barão de Munchausen. Esperamos explorar essas novas possibilidades em um outro momento.

---

<sup>85</sup> FREUD, Sigmund. (1907 ou 1908/1969) “Escritores criativos e devaneio.” In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. (vol. IX – pp. 174-158) Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Seja nos espaços fechados ou na oratória das ruas, importa o verbo que dá força à vida.<sup>86</sup>*

Encerro essa pesquisa com a alegria de ter realizado uma difícil, mas valiosa incumbência: a de escribe e biógrafa de crianças e jovens que produzem textos orais impressionantes e belos, carregados de significações e de poesia. Apesar de terem contato com a escrita, os narradores que protagonizam essa pesquisa sentem-se muito mais à vontade com a oralidade, para eles, mais espontânea, livre e fluida. A fala não exige a linearidade artificial da escrita, nem complexas palavras de ligação. Permite e valoriza os adjetivos, as fórmulas e a redundância, fundamentais para a compreensão e apropriação da mensagem. Libera o pensamento das estruturas formais e da lentidão impostas pela escrita. Baseia-se em expressões tradicionais recriadas e reproduzidas por várias gerações. É inseparável da nossa consciência e tem fascinado os seres humanos há muito tempo, como atesta Walter Ong no livro *Oralidade e Cultura Escrita*<sup>87</sup>:

Nos quatro cantos do mundo, os provérbios são ricos de observações acerca deste espantoso fenômeno humano do discurso na sua forma original oral, acerca de seus poderes, sua beleza, seus perigos. A mesma fascinação pelo discurso oral continua inalterada séculos depois de a escrita ter sido posta em uso. (p.17)

A escrita não provocou o encolhimento da fala. Pelo contrário: nas sociedades tecnológicas, uma nova oralidade é alimentada pelo telefone, rádio, televisão, computador e outros dispositivos eletrônicos cuja existência e funcionamento dependem da escrita. A valorização da retórica como arte e técnica também comprovam essa afirmação. Esses dois exemplos, no entanto, nos remetem à percepção da escrita enquanto reguladora e normatizadora da língua e, consequentemente, da sociedade. Ela surgiu para manter o poder, a

---

<sup>86</sup> A epígrafe e algumas idéias discutidas nas “Considerações Finais” foram extraídas do seguinte artigo: DIETZSCH, Mary Julia Martins. Leituras da cidade e educação. *Cadernos de Pesquisa*. São Paulo, v.36, n.129, set./dez. 2006.

<sup>87</sup> ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus, 1998.

propriedade, a diferença; para estabelecer normas e procedimentos. Além disso, é uma poderosa tecnologia da expansão da memória.

Estes dois aspectos da escrita – o registro e a expansão da memória – foram fundamentais para o desenvolvimento da ciência, da filosofia e até de alguns tipos de arte nas culturas ocidentais, já que a escrita permite o pensamento descontextualizado, abstrato e dissociado da situação imediata. Uma técnica tão poderosa será sempre desigualmente distribuída em uma sociedade de classes. Os grupos que detêm o poder econômico e político não só se apropriam dela como também controlam os valores que ela deverá transmitir.

Ao transformarmos as falas de crianças e jovens pobres em textos escritos, acreditamos que a linguagem exerce uma função subversiva, em vez de reproduutora do poder. Escrever o discurso de grupos sociais excluídos amplia a possibilidade de que ele não seja apagado da História e permite que um número maior de pessoas tenha acesso às mensagens transmitidas por atores que dificilmente contam com um público, mas que nem por isso deixam de fazer arte. Além disso, contribui para a nossa re-alfabetização nas linguagens perdidas da infância e da juventude. Digo “perdidas” porque já fomos crianças e jovens um dia, mas esquecemos das linguagens que então usávamos. Nossos objetivos vão ao encontro da proposta feita por Ana Lúcia Goulart de Faria no 14º Cole (Congresso de Leitura do Brasil), realizado em 2003:<sup>88</sup>

Eu vou parafrasear o Moysés Kuhlmann Jr., em uma fala sua muito interessante, que ele pronunciou num encontro de pesquisadores da história da infância, lá em São Paulo, na Fundação Carlos Chagas. Eles trabalham com o conceito de que a criança não é sua própria biógrafa, já que não sabe ler ou escrever, ela não saberá fazer a sua própria biografia. Então, quem estuda a criança, quem faz a sua biografia somos nós, adultos. Ele diz isso com muita alegria: não porque é uma forma de roubar a infância, mas porque essa é uma brincadeira dos adultos. Estudar criança é uma brincadeira do adulto, e eu queria fazer minhas essas palavras. Desejaria ainda que a gente pudesse estar pensando na criança, dando voz a ela, mas também se alfabetizando, preparando-se para conseguir vê-la, entendê-la.

Atuar como biógrafa ou escriba de crianças e jovens proporciona enorme prazer, mas também implica em significativa responsabilidade. Não posso esquecer que escrevo na posição de adulta, mulher, branca, de classe média, professora, estudante universitária etc, ou seja,

---

<sup>88</sup> A fala foi transcrita na seguinte obra:

minha visão de mundo é diferente da dos narradores que protagonizam essa pesquisa. Quando transformo as falas deles em textos escritos ou levanto hipóteses sobre as mensagens implícitas em suas histórias, acrescento um “filtro” entre a informação transmitida pelos contadores e a informação recebida pelo público. Mesmo sabendo que minha mediação é marcada por um viés ideológico, que minha escrita não é neutra, fico satisfeita em lembrar que fui escolhida pelos narradores para ser porta-voz de suas mensagens. Vivendo numa época em que as experiências e as narrativas vão se tornando cada vez mais incomuns, percebo que sou privilegiada por conviver com “bons narradores”, expressão utilizada por Benjamin para se referir às pessoas que dominam naturalmente as técnicas da narração. Aliás, além de conviver com os contadores, pude compartilhar com eles o registro das histórias, de modo que me tornei também uma espécie de narradora.

Assim como os Irmãos Grimm, Perrault, Câmara Cascudo, Silvio Romero, tive o privilégio de coletar e transcrever histórias populares orais, contribuindo para que elas tivessem uma vida mais longa e atingissem novos públicos. Ao contrário de Perrault, que modificava os contos para atender ao gosto da corte, e dos Irmãos Grimm, que atenuavam os episódios violentos ou eróticos, evitei alterações nas histórias. Como escribei, realizei uma única mudança: a passagem de uma linguagem coloquial para uma linguagem mais culta, procurando, no entanto, manter a estética e a autenticidade da fala dos jovens narradores. Desse modo, eles falam por si mesmos, usando a minha mão como ferramenta para transmitir suas mensagens. Papel semelhante é exercido pelas pessoas que escrevem cartas nas comunidades onde a escrita é incomum: ao registrarem as falas dos sujeitos, elas garantem que a mensagem chegará ao destinatário, mesmo que esse esteja distante.

Esta coletânea tem ainda um outro diferencial em relação às anteriores: os contadores de histórias são crianças e jovens, não adultos. Enquanto esses últimos procuram preservar a tradição, narrando as suas vivências e as de seu povo, os mais novos usam a imaginação para completar a sua pouca experiência. Assim, as narrativas ganham elementos mais subversivos, potencializadores de novas possibilidades de apreensão da realidade.

Hoje percebo que o Centro Comunitário se tornou um lugar de encontro, onde crianças e jovens puderam ouvir, falar, contar e rememorar. Este tipo de espaço, cada vez mais raro em

---

FARIA, Ana Lúcia Goulart de. Sons sem palavras e grafismo sem letras – linguagens, leituras e pedagogia na educação infantil. In: FARIA, Ana Lúcia Goulart de; MELLO, Suely Amaral (orgs.). *O mundo da escrita no universo da pequena infância*. Campinas, SP: Autores Associados, 2005 – (Coleção Polêmicas do Nossa Tempo).

sociedades marcadas pela informação e pelas histórias transmitidas pelos meios eletrônicos, abriga os sujeitos que percebem a narrativa como um fenômeno de resistência que ultrapassa tempos, lugares e culturas. Tão antiga quanto a condição humana, a arte da narração permite ao homem enfrentar seus dilemas, preservar a sua memória, expressar os seus sonhos e criar um sentimento de comunidade. A ampliação e o fortalecimento dos lugares de encontro possibilitaria aos sujeitos a recuperação das experiências e das palavras perdidas.

## BIBLIOGRAFIA

ABRAMOWICZ, Anete. O direito das crianças à educação infantil. *Pro-Posições* v.14, nº 3 (42), Dossiê Educação Infantil e Gênero, Faculdade de Educação – UNICAMP, setembro-dezembro de 2003, p. 13-24.

ABREU, Luís Alberto de; CARVALHO, Luiz Fernando [baseado na obra de Soffredini, Carlos Alberto]. *Hoje é dia de Maria*. São Paulo: Globo, 2005, p. 16-50.

ACOSTA-ORJUELA, Guillermo Maurício. *15 motivos para “ficar de olho” na televisão*. Campinas, SP: Alínea, 1999.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução Fábio M. Alberti. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1987.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Trad. Dora Flaksman. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1981.

ARRUDA, Francimar D. A questão do imaginário: a contribuição de Sartre. In: *Em Aberto*. Brasília: ano 14, n. 61, jan./mar. de 1994.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1990.

BARBIER, René. Sobre o imaginário. Trad: Marcia L.F. Costa. In: *Em Aberto*. Brasília: ano 14, n. 61, jan./mar. de 1994.

BAREL, Ana Beatriz D. *Recolhas de contos da tradição oral: a rainha moura virada no avesso*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Departamento de Teoria Literária/ Instituto de Estudos da Linguagem/ Unicamp, 1995.

BASILE, Giambatista. *El cuento de los cuentos (El Pentamerón)*. Barcelona: José J. de Olañeta (ed.), 1992.

BENJAMIN, Walter. O Narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_ *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: \_\_\_\_\_ *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Haxixe*. Trad. Flávio de Menezes, Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. Direção da Coleção: Fanny Abramovich. São Paulo: Summus, 1984.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fada*. Trad.: Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Ed. Ave Maria, 2006.

BOYER, Marie-France. *Culto e imagem da Virgem*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

BUARQUE, Chico. *Chapeuzinho Amarelo*. 6<sup>a</sup> ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

CANETTI, Elias. O sobrevivente. In: \_\_\_\_\_ *Massa e Poder*. Trad. Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CARLSSON, Ulla; FEILITZEN, Cecília Von. *A criança e a mídia: imagem, educação e participação*. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2002.

CARRADORE, Hugo Pedro. *Etnografia e folclore do demônio*. São Paulo: Pannartz, 1984.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos Mitos Brasileiros*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. USP, 1983.

COELHO, Nelly. N. *Literatura infantil: vencendo o fracasso*. São Paulo: Cortez, 1994.

COELHO, Nelly. N. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1991.

CONDE, Narriman R. *Os contos de fadas na sala de aula: um diálogo com textos de crianças*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Faculdade de Educação, UNICAMP, 1996.

CORSO, Diana L.; CORSO, Mário. *Fadas no Divã – Psicanálise das histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Trad.: Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DIETZSCH, Mary Julia Martins. Leituras da cidade e educação. *Cadernos de Pesquisa*. São Paulo, v.36, n.129, set./dez. 2006.

ERAUSQUIN, M. Alfonso; MATILLA, Luis; VÁSQUEZ, Miguel. *Os teledependentes*. Trad. Luiz Roberto S. S. Malta. São Paulo: Summus, 1983.

FARIA, Ana Lúcia Goulart de Faria. *Educação Pré-Escolar e Cultura – para uma pedagogia da educação infantil*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, São Paulo: Cortez, 1999.

FARIA, Ana Lúcia Goulart de; MELLO, Suely Amaral (orgs.). *Linguagens infantis: outras formas de leitura*. Campinas, SP: Autores Associados, 2005.

FARIA, Ana Lúcia Goulart de. Pequena Infância, educação e gênero: subsídios para um estado da arte. *Caderno Pagu* (26), Núcleo de Estudos de Gênero – UNICAMP, janeiro-junho de 2006, p. 279-287.

FARIA, Ana Lúcia Goulart de. Sons sem palavras e grafismo sem letras – linguagens, leituras e pedagogia na educação infantil. In: FARIA, Ana Lúcia Goulart de; MELLO, Suely Amaral (orgs.). *O mundo da escrita no universo da pequena infância*. Campinas, SP: Autores Associados, 2005 – (Coleção Polêmicas do Nossa Tempo).

VON FEILITZEN, Cecília; BUCHT, Catharina. *Perspectivas sobre a criança e a mídia*. Trad. Patrícia de Queiroz Carvalho. Brasília: UNESCO, SEDH/Ministério da Justiça, 2002.

FERREIRA, Nilda T.; EIZIRIK, Marisa F. Educação e imaginário social: revendo a escola. In: *Em Aberto*, Brasília, ano 14, n. 61, jan./mar. de 1994.

FISHER, Rosa M.B. O dispositivo pedagógico da mídia: modos de educar na (e pela) TV. In: *Educação e Pesquisa*. São Paulo, jan./jun 2002, v.8, n.1.

FISHER, Rosa M.B. *O mito na sala de jantar* – leitura interpretativa do discurso infanto-juvenil sobre televisão. Porto Alegre: Movimento, 1984.

FRANZ, Marie-Louise V. *A interpretação dos contos de fada*. Trad.: Maria Elci Spaccaquerque Barbosa. São Paulo: Edições Paulinas, 1990.

FREITAS, Marcos Cesar de. *Alunos rústicos, arcaicos e primitivos* – o pensamento social no campo da educação. São Paulo: Cortez, 2005.

FREUD, Sigmund. *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana*. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

FREUD, Sigmund (1914/1969) “Recordar, repetir e elaborar”. In *Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (vol. XII, pp. 191–203). Trad. José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro, Imago.

FREUD, Sigmund. (1907 ou 1908/1969) “Escritores criativos e devaneio.” In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. (vol. IX – pp. 174-158) Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago.

FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Trad. Ramiro da Fonseca. Lisboa: Livros do Brasil. 1920 (?)

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*: morfologia e história. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GREENFIELD, Patrícia Marks. *O desenvolvimento do raciocínio na era da eletrônica: os efeitos da tv, computadores e videogames*. Trad. Cecília Bonamine. São Paulo: Summus, 1988.

GRIMM, Irmãos. *Contos de Fadas*. Trad: Tatiana Belinsky. São Paulo: Ed. Paulinas, 1989.

GRIMM, Jacob & Wilhelm. *Contos de Fadas*. Belo Horizonte: Villa Rica Editora Reunidas, 1994.

JAKOBS, Joseph. *Contos de Fadas Ingleses*. São Paulo: Landy, 2002.

JOBIM E SOUZA, Solange. *Infância e linguagem: Bakhtin, Vygotsky e Benjamin*. Campinas, SP: Papirus, 1994.

KING, Stephen. *Sombras da Noite*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

KING, Stephen. *Dança Macabra: o fenômeno do horror no cinema, na literatura e na televisão dissecado pelo mestre do gênero*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

KRISTEVA, Julia. *No princípio era o amor – psicanálise e fé*. Trad.: Leda Tenorio da Motta. São Paulo: Brasiliense, 1997.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. Trad. Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1982.

MAIOR, Mario S. *Território da danação: o diabo na cultura popular do nordeste*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1975.

MANNONI, Maud. *Amor, ódio, separação: o reencontro com a linguagem esquecida da infância*. Trad.: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1995.

MANNONI, Maud. *Educação impossível*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

MANNONI, Octave. *Chaves para o imaginário*. Trad. Lígia Maria Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1973.

MANNONI, Octave. *Um espanto tão intenso – a vergonha, o riso, a morte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Campus, 1992.

MARCONDES FILHO, Ciro. *Televisão: a vida pelo vídeo*. São Paulo: Moderna, 1988.

MARTINS, Priscilla de Oliveira; TRINDADE, Zeide Araújo; ALMEIDA, Ângela Maria. O ter e o ser: representações sociais da adolescência entre adolescentes de inserção urbana e rural. In: *Psicologia: Reflexão e Crítica*. Porto Alegre, 2003, v.16 n.3.

MATHEUS, Tiago Corbisier. O discurso adolescente numa sociedade na virada do século. In: *Psicologia USP*, 2003, vol.14, no.1, p.85-94.

MELLI, Rosana A. *Crianças com dificuldades escolares: uma abordagem terapêutica com contos de fada*. Dissertação de Mestrado - Faculdade de Ciências Médicas, Universidade de Campinas, 2001.

NOGUEIRA, Carlos R. F. *O diabo no imaginário cristão*. Bauru (SP): EDUSC, 2000.

OLIVEIRA, Conceição A. A.; COSTA, Anna E. B. Categorias de conflitos no cotidiano de adolescentes mineiros. In: *Psicologia: Reflexão e Crítica*. Porto Alegre, 1997, v.10, n.1.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus, 1998.

ORLANDI, Eni P. *A linguagem e seu funcionamento*. Campinas: Pontes, 1987.

ORLANDI, Eni P. *As formas do silêncio*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

PAIS, José Machado. *Culturas Juvenis*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993.

PAVONI, Amarílis. *Os contos e os mitos no ensino: uma abordagem junguiana*. São Paulo: EPU, 1989.

PAYER, Maria Onice. *Educação Popular e Linguagem*. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

PEDROSO, Consiglieri. *Contos Populares Portugueses*. São Paulo: Landy, 2001.

PERRAULT, Charles. *Contos de Perrault*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1989.

PILON, André Francisco. O jovem e seu projeto de vida. In: *Revista de Saúde Pública*. São Paulo, jun. 1986, v.20 n.3.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

REIS, Alberto O. A.; ZIONI, Fabiola. O lugar do feminino na construção do conceito de adolescência. In: *Revista de Saúde Pública*. São Paulo, dez. 1993, v.27 n.6.

RIBEIRO, Ivete; RIBEIRO, Ana Clara (org.) *Família em processos contemporâneos: inovações culturais na sociedade brasileira*. São Paulo: Loyola, 1995.

RIBEIRO, Maria Augusta H.W. “Os contos da literatura infantil – espelhos da vida”. In: MICOTTI, Maria Cecília O. (Org.), *Alfabetização: entre o dizer e o fazer*. Rio Claro: Instituto de Biociências, 2001.

ROMERO, Silvio (Org.). *Contos populares do Brasil*. São Paulo: Landy, 2000, p. 151 – 155.

ROSA, João Guimarães. *Ave Palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, 5<sup>a</sup> ed.

ROSA, Miriam Debieux. Adolescência: da cena familiar à cena social. In: *Psicologia USP*. São Paulo, 2002, v.13, n.2.

SAEZ, Oscar Calavia. *Deus e o Diabo em terras católicas (Espanha-Brasil)*. Taubaté: GEIC/ Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas de Práxis Contemporâneas, 1999.

SAFFIOTI, Heleieth I.B.; ALMEIDA, Suely S. *Violência de Gênero*: poder e impotência. Rio de Janeiro: Revinter, 1995.

SARTI, Cynthia Andersen. *A família como espelho* – um estudo sobre a moral dos pobres – 2<sup>a</sup> ed. rev. – São Paulo: Cortez, 2003

SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO DE FLORIANÓPOLIS. *Histórias da Costa da Lagoa* contadas por suas crianças. Escola Desdoblada Costa da Lagoa. 1996.

SCHOEN-FERREIRA, Teresa Helena; AZNAR-FARIAS, Maria; SILVARES, Edwiges F.M. A construção da identidade em adolescentes: um estudo exploratório. In: *Estudos de Psicologia*. Natal, janeiro/abril, 2003, v.8 n.1.

SIROTA, Régine. Emergência de uma sociologia da infância: evolução do objeto e do olhar. In: *Cadernos de Pesquisa*, nº 112, p. 7-31, março/2001.

STEINBERG, Shirley R.; KINCHELOE, Joe L. *Cultura infantil* – a construção corporativa da infância. Trad. George E. Japiassú Brício. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

TEIXEIRA, Maria Cecília S.; PORTO, Maria do Rosário S. Violência, insegurança e imaginário do medo. In: *Caderno Cedes*. Campinas, 1998, v.19 n.47.

TEVES, Nilda. (org.) *Imaginário social e educação*. Rio de Janeiro: Gryphus – Faculdade de Educação da UFRJ, 1992.

TRAVERSO-YÉPEZ, Martha A.; PINHEIRO, Verônica S. Socialização de gênero e adolescência. In: *Rev. Estudos Feministas* - Florianópolis jan./abr. 2005, vol.13, n.1.

UNDERWOOD, Tim; MILLER, Chuck (org.). *Dissecando Stephen King* – conversando sobre terror com Stephen King. Trad. Wilma Freitas Ronald de Carvalho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

VILHENA, Maria Angela. Os mortos estão vivos, traços da religiosidade brasileira. In: *Revista de Estudos da Religião* nº 3. São Paulo: PUC, 2004, pp 103-131.

VIGOTSKY, Lev S. *A formação social da mente*. São Paulo: Martins Fontes: 1989a.

VIGOTSKY, Lev .S. *Pensamento e linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1989b.

WINNICOTT, Donald Woods. *A família e o desenvolvimento individual*. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

WINNICOTT, Donald Woods. *O Brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.