

PERSONAGENS ÍMPARES NA LITERATURA INFANTIL: A MORTE E O DIABO

*UNIQUE CHARACTERS IN
CHILDREN'S LITERATURE:
DEATH AND THE DEVIL*

Shirlene Rohr de Souza¹
(UNEMAT)

Aroldo José Abreu Pinto²
(UNEMAT)

O meu propósito é fazer uma crítica integradora, capaz de mostrar (não apenas enunciar teoricamente, como é hábito) de que maneira a narrativa se constitui a partir de materiais não literários, manipulados a fim de se tornarem aspectos de uma organização estética regida pelas suas próprias leis, não as da natureza, sociedade ou do ser.

(Antonio Candido³)

¹ Mestre em Estudos Literários; doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso em Tangará da Serra.

² Doutor em Letras pela UNESP/Assis-SP. Docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado do Mato Grosso/UNEMAT, Campus de Tangará da Serra-MT. Professor do Departamento de Letras, Campus da UNEMAT de Alto Araguaia-MT. e-mail: aroldoabreu@uol.com.br.

RESUMO: Trata-se de um breve estudo sobre as representações da morte e do diabo na literatura destinada às crianças, por meio de um conto coletado pelos Irmãos Grimm, “Madrinha Morte”, recontado no Brasil por Angela Lago, em *De Morte!*, e também por Ricardo Azevedo, em *Contos de enganar a morte*. Antes, porém, faz-se uma reflexão sobre o conteúdo simbólico que permeia as narrativas de origem popular, caracterizadas por acentuados traços de humor e riso coletivo. O ensaio se ancora principalmente nos estudos de Bakhtin sobre cultura popular, e André Jolles sobre formas simples e formas artísticas; mas outros críticos e teóricos auxiliam nas reflexões tais como Carlos Alberto Nogueira, Ítalo Calvino, Bruno Bettelheim, Ezra Pound, Tzevan Todorov e outros.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Infantojuvenil; Contos Populares; Temas Interditados; Formação da Criança.

ABSTRACT: This is a discussion about the death and the devil representations in the literature destined to children, through a collective tale by the Grimm Brothers, “Madrinha Morte” (“Der Gevatter Tod”), portrayed in Brazil by Angela Lago in *De Morte!* and also by Ricardo Azevedo, in *Contos de enganar a morte*. First, however, a reflection is made on the symbolic content that permeates the origin of the popular narratives, characterized by marked features of humor and collective laughing. The essay is mainly based in Bakhtin studies about popular culture, and André Jolles about simple forms and artistic forms; and such as Carlos Alberto Nogueira, Ítalo Calvino, Bruno Bettelheim, Ezra Pound, Tzevan Todorov and others.

KEYWORDS: Children’s Literature; Popular Stories; Restricted Themes; Child Training

A linguagem literária e a linguagem das crianças⁴

A linguagem mobiliza muitas categorias distintas tais como real, imaginário, memória, tradição, tempo, espaço, ação e outras

que se articulam para dar sentido ao sujeito e a seu discurso, bem como às sociedades e às suas movimentações culturais, políticas, econômicas e demais. Sobre a força imensurável da linguagem, Hjelmslev (2006, p. 1) escreve: “A linguagem não é um simples acompanhante, mas sim um fio profundamente tecido na trama do pensamento; para o indivíduo, ela é o tesouro da memória e a consciência vigilante transmitida de pai para filho”. No extenso domínio da linguagem – onde se instauram as instâncias da liberdade e da censura, da comunhão e da cesura; onde se encontram as grandes expressões e as tímidas manifestações – assenta-se o campo específico da literatura.

A literatura constitui um jogo de linguagem construído com artifícios que visam expressar a condição humana e seus mais íntimos dilemas, sejam eles existenciais ou sociais. Todorov (1980, p. 15-16) entende a literatura como “linguagem não-instrumental, cujo valor está nela mesma”; mas outras duas definições, dadas por Pound (1996, p. 32 e 33), talvez sejam mais próximas daquilo que vislumbra toda a pujança da literatura: “literatura é linguagem carregada de significado” e “literatura é novidade que *permanece* novidade”. Neste território da *linguagem carregada de significado* encontram-se sistemas bastante vastos, que se entrelaçam, dentre os quais se destacam as obras oriundas da criatividade autoral de um escritor e as obras oriundas da tradição oral e da cultura popular, também tocadas pela genialidade de um escritor.

Referindo-se à criatividade autoral, André Jolles (1976, p. 15) chama o escritor de “gênio”: o “gênio reúne a imaginação criadora e a força original que dá forma às coisas, de tal maneira e a tal ponto que a palavra “criador”, só por si e em seu mais profundo sentido, é a única capaz de designar adequadamente o labor do gênio”. O “gênio” pode criar sua obra, baseado em sua imaginação criadora, mas também pode atuar sobre materiais oriundos da oralidade, dando-lhes tratamento estético, como fez Homero no épico *Iliada*, ou como fizeram Sófocles e Eurípides, nos dramas *Édipo Rei* e

Medeia, respectivamente. Da tradição oral, de origem popular, também provêm os contos narrados por Charles Perrault (*Contos da Mamãe Gansa*, 1697) e pelos Irmãos Grimm (*Contos para Crianças e Famílias*, 1812). Esses textos, embora já tenham sido assimilados pela escrita artística, ainda fecundam o imaginário popular e, de certa forma, permanecem nas fronteiras da tradição oral.

A partir do século XVII, mais fortemente a partir do século XVIII, mudanças sociais operadas sob o movimento reformador da Igreja redimensionaram o papel das instituições – tais como família, casamento, escola e outras – em favor do fortalecimento do estado (ARIEËS, 1981). Nesse movimento, a criança, até então vista como “diferente do homem, mas apenas no tamanho e na força, enquanto as outras características permaneciam iguais”, lembra Ariès (1981, p. 14), passou a ser percebida como um ser em processo de formação, com necessidades e expectativas diferentes dos anseios dos adultos. Também nasce nesse período uma literatura mais voltada para esse público específico, a fim de atender à nova demanda cultural, conforme explica Ariès (1981, p. 147): “Sob a influência desse novo clima cultural, surgiu uma literatura pedagógica infantil distinta dos livros para adultos. Entre a massa de tratados de civilidade redigidos a partir do século XVI, é muito difícil reconhecer os que se dirigiam aos adultos e os que se dirigiam às crianças”.

Por uma coincidência histórica, entre os séculos XVII e XVIII, concomitante ao surgimento e fortalecimento do novo conceito de criança, despontam coletâneas de textos oriundas da cultura popular: primeiro com Charles Perrault (1628-1703), que publica, em 1697, na França, o livro *Histórias ou contos do tempo passado com moralidades*, também conhecido como *Contos da Mamãe Gansa*; mais de cem anos depois, em 1812, os irmãos Jacob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859) publicam, na Alemanha, o livro *Contos para Crianças e Famílias*.

Essas coletâneas, ao seu tempo, foram muito adequadas ao novo modelo social de família e ao novo modo de perceber a criança,

porque revestiam de ludismo e fantasia conteúdos carregados de valores morais e princípios humanos que as sociedades daquele momento se esforçavam para consolidar. De fato, grande parte do acervo recolhido da cultura popular recebeu um tipo de registro que parecia estar direcionado para crianças e adolescentes, ou seja, para um público leitor em formação. Talvez por essa razão, a associação entre textos da tradição popular e interesses de leitura das crianças se estenda até a contemporaneidade.

Da cultura popular para a estante literária

André Jolles desenvolveu um importante estudo sobre textos oriundos da oralidade, profundamente enraizados na tradição popular, que ele nomeia de “formas simples”. Para o pesquisador, as “formas simples” advêm de um “trabalho de realização e invenção poética da linguagem”, de uma construção coletiva, direcionada para o coletivo, e são caracterizadas pela força da síntese. Jolles (1976, p. 20) afirma:

Penso naquelas Formas que não são apreendidas nem pela estilística, nem pela retórica, nem pela poética, nem mesmo pela «escrita», talvez; que não se tornam verdadeiramente obras de arte, embora façam parte da arte; que não constituem poemas, embora sejam poesia; em suma, aquelas formas a que se dão comumente os nomes de Lenda, Saga, Mito, Adivinha, Ditado, Caso, Memorável, Conto ou Chiste.

Muitas obras conhecidas dentro do grande sistema literário eram originalmente “formas simples”, que foram acolhidas na linguagem escrita e submetidas a uma estética particular. Foi o que aconteceu com as histórias narradas por Perrault e pelos Irmãos Grimm, as quais, após o trato estético, passaram a ser uma “forma artística”, com um registro fixado em uma linguagem “literária”. As “formas simples” não desaparecem: elas continuam sob domínio

popular, sendo narradas livremente nos ambientes familiares e escolares, ou seja, *continuam se movendo na cultura*; dessa maneira, no conto narrado oralmente, sem o parâmetro e o balizamento do livro, “a linguagem permanece fluida, aberta, dotada de mobilidade e de capacidade de renovação constante. Costuma-se dizer que qualquer um pode contar um conto, uma saga ou uma lenda “com as suas próprias palavras””, diz Jolles (1976, p. 195).

O acervo da tradição popular tem grande repercussão entre as crianças. Lendas, fábulas, adivinhas, contos e outras manifestações textuais atuam no imaginário coletivo por meio de uma linguagem simbólica muito vibrante, que mantém um ativo diálogo com dilemas, dramas e medos vividos especialmente pelas crianças: morte de pessoas queridas, relação de amor e conflito com os pais, cumplicidade e rivalidade fraterna, medos de monstros, afloramento da sexualidade, medo do futuro, desejo de felicidade e outros. Para Bettelheim (1992, p. 5), “exatamente porque a vida é frequentemente desconcertante para a criança, ela precisa ainda mais ter a possibilidade de se entender neste mundo complexo com o qual deve aprender a lidar”. Por todos os dilemas que a criança vive e experimenta, o material simbólico das histórias populares constitui uma fonte importante de aprendizados essenciais.

Mas existe um problema que requer reflexão: grande parte dos contos coletada por Perrault e pelos Irmãos Grimm está relegada a um lugar de esquecimento, fazendo surgir a pergunta: por que algumas histórias estão esquecidas? Ou talvez a melhor pergunta seja: por que algumas histórias foram escondidas das crianças? Considerando nove contos de Perrault (“Chapeuzinho Vermelho”, “O Pequeno Polegar”, “A Bela Adormecida do Bosque”, “A Gata Borracheira”, “O Gato de Botas”, “Riquet, o Topetudo”, “Pele de Asno”, “As Fadas” e “Barba Azul”) e as dezenas de contos dos Irmãos Grimm⁵, pode-se dizer que a maioria está relegada a um lugar de esquecimento. Sobre as informações desconhecidas a respeito de quantos contos foram publicados pelos Irmãos Grimm, Mazzari (2015, p. 15) faz um importante esclarecimento:

Quando os jovens irmãos Jacob (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859) trazem a público, em dezembro de 1812, um volume com 86 narrativas recolhidas na tradição oral, certamente não podiam imaginar que estava nascendo então uma das obras mais significativas não só da literatura, mas também de toda a cultura alemã. Três anos depois vêm a lume 70 novas narrativas e, em 1822, um terceiro volume de caráter filológico, pois enfeixando notas e comentários assim como variantes referentes ao material anteriormente publicado, isto é, os 156 textos representados na cuidadosa edição que aqui se oferece ao leitor brasileiro. Mas a dedicação dos irmãos a esse projeto continua pelos anos e decênios subsequentes, até que em 1857 é publicada a última edição organizada por eles (mais propriamente por Wilhelm Grimm), com 211 das 240 peças que foram recolhidas no total e que iam sendo acrescentadas – por vezes também excluídas – de edição a edição.

Considerando todo o conjunto, o acervo dos Irmãos Grimm é bastante extenso, constata-se que muitas histórias foram olvidadas e, possivelmente, a causa do esquecimento foi o paulatino abandono dessas histórias – ainda na oralidade, mas também após o evento do livro – pelas famílias. Sem a circulação pujante da oralidade, parte desses contos desaparece da tradição. Mas, por que essas histórias deixaram de ser contadas? Eis a hipótese: umas conflitavam com os novos valores que forjavam a ideia de Estado; outras contrariavam a cultura cristã.

O advento do livro já havia cumprido uma etapa histórica de grande importância na forma de registro das memórias, constituindo, junto a outros eventos do século XV, uma revolução que provocou grande impacto na vida cotidiana, visto que “nesse contexto, a disseminação cultural também passa por uma modificação: as bibliotecas, antes disponíveis para grupos religiosos, monarcas e alguns poucos letrados, passam a ser abertas para um novo público, o povo”, esclarece Andrade (2016, p. 137). Mas o livro, alguns séculos após seu surgimento, é tragado pela lógica do consumo; não apenas o livro, mas toda forma de Arte e todas as instâncias da vida. Adorno e Horkheimer (1985, p. 118) chamam esse fenômeno típico do

capitalismo de “indústria cultural”: “O mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural”. Nessa nova etapa civilizatória, o livro é visto como produto: a indústria cultural seleciona aqueles que têm potencial de mercado e de consumo, pois interessa a vendagem; sendo assim, histórias de aventuras e princesas ganham muito espaço em mídias de grande alcance como livros, cinema e televisão, pelo perfil palatável. Outras histórias, por seu caráter não vendável, são lançadas no limbo, esquecidas.

Alguns contos como “Branca de Neve”, “Chapeuzinho Vermelho”, “Cinderela”, “A Bela Adormecida”, “João e Maria”, “O Pequeno Polegar” e outras histórias de princesas e de crianças espertas caíram nas graças da indústria cultural e tornaram-se muito populares. Mas outras histórias são desconhecidas porque suas temáticas não passaram no crivo da indústria cultural, ou *ainda* não passaram. Uma breve análise pode mostrar que as “histórias esquecidas” possuem um elemento comum: elas tratam de temas considerados inconvenientes, por isso entram em conflito com os novos modos de ver a família, a criança e a educação. Assim, histórias com conteúdo de forte teor sexual (“Pele de Asno”, de Perrault, ou “Mil Peles”, dos Grimm), histórias de cenas de grande violência (“Barba Azul”, de Perrault), histórias com temas considerados heréticos ou profanos, como jogos de adivinhações ou pactos sombrios (“*Rumpelstiltskin*” dos Grimm), e histórias com personagens relacionadas aos temas proibidos do imaginário cristão, como o diabo (“O diabo e sua avó” e “Os três fios de cabelo do diabo”, dos Grimm) e a morte (“A mortalha do menino”) e outras, por diferentes motivos, foram obliteradas.

Este ensaio se inclina para as histórias em que aparecem o diabo e a morte. A figura do diabo no imaginário cristão desenha-se como uma força espiritual nefasta e má, temida por sua capacidade de levar almas para o Inferno. A morte também é temida, não por representar um castigo, mas por ser o limite da vida, o fim do indivíduo, após o qual só resta a salvação ou a condenação. Por

essas relações com o imaginário cristão – de vida e morte, salvação e condenação – a morte e o diabo representam problemas existenciais, de solução impossível: não se pode evitar a morte, que um dia acontece, inexoravelmente; não se pode vencer o diabo, cujo poder é muito maior do que o de todos os homens.

A morte e o diabo inserem-se na categoria de temas sérios, difíceis de enfrentar. De acordo com Bakhtin (1993, p. 78) “na cultura clássica, o *sério* é oficial, autoritário, associa-se à violência, às interdições, às restrições. *Há sempre nessa seriedade um elemento de medo e de intimidação*”. O diabo e a morte são entidades que ameaçam, sem jamais serem vistas, pois não têm corpo e, não tendo corpo, só podem ser assimiladas pela consciência como algo abstrato, o que é contrário àquilo que constitui a humanidade, que deseja uma imagem que remeta à concretude. A inexistência de um corpo alça essas entidades a um nível hierárquico muito alto. Assim, a morte e o diabo, acomodados no seio da cultura oficial, com seu modelo hierárquico e monovalente, tornam-se fatores de coerção social, entre outros, que mantêm a vida ordenada em favor da manutenção do *status quo*.

Impotente contra o poder dos homens ricos e poderosos, e impotente contra as forças das entidades que não enxerga (mas ameaçam), a cultura popular encontra no riso a fórmula para reagir contra a seriedade da vida, por meio de festas e de anedotas, jogos, enigmas e outros. A fórmula do riso é a inversão ou o rebaixamento das coisas sérias. O riso destrói a seriedade malsã; tudo o que é sério e representa o medo, tudo o que representa a violência divina ou humana é rebaixado com o riso público. Para Bakhtin (1993, p. 17) o “traço marcante do realismo grotesco é o *rebaixamento*, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato”. O rebaixamento é uma forma de diminuir tudo aquilo que representa o medo, o poder nefasto, a força descomunal; rebaixar é colocar tudo o que é potente e amedrontador em uma situação

ridícula. O riso é catártico e vingador, representa uma espécie de vitória sobre o “terror mítico”; afirma Bakhtin (1993, p. 78):

O homem medieval sentia no riso, com uma acuidade particular, *a vitória sobre o medo*, não somente como uma vitória sobre o terror místico (“terror divino”) e o medo que inspiravam as forças da natureza, mas antes de tudo como uma vitória sobre o medo moral que acorrentava, oprimia e obscurecia a consciência do homem, o medo de tudo que era sagrado e interdito (“tabu” e “maná”), o medo do poder divino e humano, dos mandamentos e proibições autoritárias, da morte e dos castigos do além-mundo, do inferno, de tudo que era *mais temível que a terra*.

A primeira providência para proceder com o rebaixamento é dar um “corpo” aos medos. Assim, a morte se materializa na forma de um esqueleto coberto com um manto escuro que cobre o seu corpo, da cabeça aos pés, trazendo nas mãos uma foice (ou cajado de osso); o diabo é materializado em um corpo disforme, com chifres, rabo e pés-de-bode (ser tão feio só pode ser obra de uma vingança popular). Assim, a coletividade, com os medos devidamente materializados, consegue “enfrentar” a morte e o diabo, por meio de fórmulas lúdicas. Essa é a lógica que atravessa a cultura popular, rebaixar os medos para deles se vingar.

Essa tática tem um funcionamento essencial no Carnaval, que promove alegremente a inversão do mundo. Todavia, o riso festivo, libertador e catártico do Carnaval desenvolve-se em um tempo muito curto, constituindo o que Bakhtin (1993, p. 6) chama de “fuga provisória” – rápida e passageira –, enquanto o medo é contínuo e prolonga-se no tempo da vida de um indivíduo, assim como as histórias contadas no seio das famílias. Dessa maneira, longe da festa, na vida cotidiana, as narrativas populares exercem o papel destronador do Carnaval; com elas, o “terrível adquire sempre um tom de bobagem alegre”, como esclarece Bakhtin (1993, p. 34). Nessas condições, o diabo e a morte são colocados em situações que os avizinham da humanidade, passíveis do ridículo, mas o mais importante: passíveis de serem enfrentados.

A morte na cultura popular e na literatura infantil

*a morte em mim não mata nada
a não ser o corpo
ela de mim não leva nada
a não ser o morto⁶*
(Ronaldo Bastos)

A morte representa um dos temas de maior desconforto para o homem, o único dentre os seres viventes que tem consciência de seu próprio fim. Essa consciência que cada pessoa tem de sua própria morte – inclusive a criança, a partir de certa idade – representa um dilema individual e intransferível: “Se há problemas existenciais, então a finitude da vida humana talvez seja o mais emblemático”, afirma Persch (2012, p. 11). A morte constitui a própria condição humana. Arendt (2001, p. 27) trata do problema da mortalidade exatamente como um emblema: “Inserida num cosmo onde tudo é imortal, a mortalidade tornou-se o emblema da existência humana”. Todavia, a pensadora não deixa de lembrar que a mortalidade reside no indivíduo, e não na espécie: o indivíduo fenece, a espécie continua.

A literatura trata desse tema sob diversos prismas, como o tom sério e reflexivo de Tostói em *A morte de Ivan Ilitch* (2017, p. 48), que evidencia a solidão de um moribundo, em seu processo de dor e sofrimento até a morte: “O que mais fazia Ivan Ilitch sofrer era a mentira, aquela mentira aceita por todos, não sabia por quê, de que ele se encontrava apenas doente e não moribundo [...]. E, no entanto, sabia perfeitamente que, por mais coisas que fizesse, tudo seria inútil e os sofrimentos se prolongariam, ainda mais cruéis, até a morte”. Mas também pode ser tratado com o tom satírico dado por Luciano de Samósata, em *Diálogos dos Mortos* (1996, p. 53): logo na primeira interlocução, Diógenes dirige-se a Polideuces, do povo lacônio, que se preparava para voltar a viver no mundo dos vivos, pede-lhe que dê uma série de recados, dentre os quais, um é dirigido para as

pessoas mais pobres: “Para os pobres, lacônio – essa grande maioria oprimida pela situação e que deplora a indignação – fale da igualdade de honras que há aqui e diga-lhes que não chorem e nem se lamentem. Diga-lhes também que verão que, aqui, os ricos daí em nada serão melhores do que eles”.

Na cultura oficial, o tema da morte representa grande dificuldade, principalmente porque é tratada como uma ideia de fim: *o fim do indivíduo*, em si mesmo; trata-se de uma visada essencialmente existencialista. Em uma imagem, pode-se dizer que a morte, na cultura oficial, equivale a uma linha ou a uma reta, que o homem, em sua vida, percorre de um ponto a outro; uma imagem contínua que particulariza um pequeno segmento, o homem finito. Porém, na cultura popular, a morte tem outro viés, ela “é considerada uma entidade da vida na qualidade de fase necessária, de condição para a sua renovação e rejuvenescimento permanente”, lembra Bakhtin (1993, p. 43). Em uma imagem, pode dizer que, na cultura popular, a morte equivale a um círculo ou a uma esfera; uma imagem englobante, que envolve toda a humanidade.

Nas tradições das coletividades, destacam-se algumas questões muito importantes e valorizadas na cultura popular: primeiro, a questão da *renovação da vida*, que é necessária e passa pelos eventos de nascimento e morte; segundo, a questão da *justiça*, que reside na ideia de que todos, sem exceção ou distinção, estão sob a égide de seu próprio fim; por fim, a ideia de que cada um tem o *tempo certo* para morrer. Assim, a morte cumpre seu papel de dar o fim inevitável a todo ser vivente. Por ser o destino universal de todos os homens, a coletividade elege a caveira como o emblemático signo da igualdade. Apesar de todos os mistérios que a envolvem, a cultura popular trata o tema da morte como um ciclo imperturbável da vida: tudo o que tem vida, precisa morrer, para que o novo nasça e mantenha o ciclo da vida em sua vitalidade natural. Bakhtin (1993, p. 43-44) explica a concepção de morte que está subentendida na cultura popular: “A morte está sempre relacionada ao nascimento,

o sepulcro ao seio terreno que dá à luz. Nascimento-morte e mortenascimento são as fases constitutivas da própria vida”.

A própria imagem da morte na cultura popular, segurando uma foice, reforça a ideia de que a vida constitui um ciclo; a foice remete para a ideia de “ceifar” que, em si, constitui uma ação associada ao movimento englobante do ciclo da terra: semear e colher. Na cultura oficial, de orientação cristã, a morte está colocada no limiar de dois destinos inconciliáveis, salvação ou condenação. Na cultura popular, ao contrário, a morte coloca-se na condição de regeneração da vida; assim, a morte, *não deixando de ser assustadora ou indesejável*, deixa de ser o fim da linha, para constituir o ciclo da vida.

Um tema tão difícil pode parecer impenetrável na literatura infantil, mas, ao contrário, os textos lidos pelas crianças estão atravessados pelos temas mais emblemáticos, inclusive o tema da morte que, não muito raramente, inicia os contos de fadas com a perda de um ente querido, como a mãe, em “Branca de Neve” (Irmãos Grimm) e “Pele de Asno” (Perrault), ou com a morte do pai, como em “O gato de botas” (Perrault) e “Cinderela” (Irmãos Grimm).

O tema da morte também está presente em muitas manifestações adotadas na linguagem infantil, tais como anedotas, contos, brincadeiras e em alguns jogos corporais como na parlenda “Hoje é domingo, pede cachimbo”, na qual, os versos finais remetem para um enterro: “a gente é fraca, cai no buraco, o buraco é fundo e acabou-se o mundo”; ou no tangolonomango “A velha e as nove filhas”, que constitui um divertido jogo de linguagem que remete também para a morte, sem usar a palavra “morte”, que é substituída por uma palavra enigmática, que se “enrola” na boca, em um movimento que parece “arredondado” ou “envolvente”, lembrando o próprio ciclo que envolve vida e morte. São formas lúdicas que perpetuam a visão da cultura popular da morte como ciclo inevitável da renovação da vida.

O diabo na cultura popular e nos contos infantis

*Quando nasci um anjo torto
desses que vive na sombra
disse: Vai, Carlos! Ser gauche na vida.
(...)
Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo*⁷.

Demo, dianho, tinhoso, anjo torto, coisa ruim, cruz-credo e uma infinidade de outros nomes dão conta de uma só entidade, o diabo. De origem mesopotâmica, a figura que representa o mal se expandiu de um lugar relativamente discreto na Antiguidade do Velho Testamento para ganhar lugar de grande destaque no Cristianismo praticado na Idade Média. “Foi a religiosidade hebraica que imprimiu nas consciências posteriores o arquétipo do Grande Inimigo, constituído através de sua evolução histórica, afirma Nogueira (2002, p. 13). À medida em que os hebreus mantinham contato com outras culturas, novas características e novos nomes eram atribuídos a essa entidade, repassados ao mundo ocidental na medida em que suas religiões, o judaísmo e cristianismo, espalhavam-se pelo mundo. O Cristianismo, “como religião dominante na coletividade ocidental, reuniu, sistematizou e determinou a figura, as atitudes e a esfera de ação de nossa personagem: o Diabo”, afirma Nogueira (2002, p. 13).

Associado à ideia de Inferno, o diabo representou um dos maiores medos do homem medieval, constituindo, por esse mesmo motivo, um valioso instrumento disciplinar utilizado pela Igreja para domar os espíritos rebeldes e para prevenir “pecados”. Sua representação pela Igreja não é única – podendo ser um anjo de luz, um anjo decaído – mas invariavelmente o diabo está ligado à maldade, à tentação, ao pecado, à perdição da alma. Todos os vícios

desenfreados estão a ele relacionados: preguiça, ira, orgulho, luxúria, gula, inveja e ganância. O diabo tornou-se uma figura assustadora no imaginário coletivo, responsável pela condenação das almas. O medo do diabo e do inferno era tão grande no medievo que, aos poucos, foi-se fortalecendo a ideia da existência de um entre-lugar, o purgatório, um lugar entre o céu e o inferno, visto que o céu era associado aos ricos e poderosos. O purgatório foi uma saída astuta, que ganhou popularidade na cultura popular, de pensamento cristão, constando inclusive em uma das obras literárias mais importantes da cultura ocidental, *A Divina Comédia*, de Alighieri, que dedica um volume inteiro à passagem de Dante pelo purgatório.

Na cultura oficial, o diabo é tratado como um espírito; contudo a força iconográfica da cultura popular cria imagens para tudo aquilo que é apenas uma ideia – Deus velhinho de barbas – e conforma um corpo muito feio e disforme para essa entidade, assim como acontece com a morte. A corporeidade é uma etapa fundamental e essencial para o processo de rebaixamento a que é submetido o diabo (assim como ocorre com a morte). Com aparência invulgar e inconfundível, o diabo penetra no imaginário coletivo e nas histórias populares, onde sofre constantes humilhações por personagens astutas que cruzam seu caminho, confundindo-o com jogos de palavras ou com artifícios mágicos. Sempre sedento de “almas”, ele se mete em aventuras em que por vezes é enganado, mostrando que não é tão esperto, nem é tão poderoso.

Na literatura infantil – mais que o tema “morte” – o diabo constitui um tema difícil e emblemático, visto que envolve um impedimento de ordem religiosa, ou uma interdição do ponto de vista do adulto, afetado, ele próprio, pelo temor a essa entidade, construído em sua formação. Por representar medo, assombro, opressão e castigo, essa personagem do imaginário cristão parece muito inadequada ao universo da criança. No entanto, assim como o diabo adentrou nas manifestações de construção coletiva, inicialmente no formato das *formas simples*, ele também se inseriu na

literatura infantil justamente por meio desses textos da cultura popular. Nessas histórias, o feioso também é, muitas vezes, tolo, portanto, ridículo; em vez de medo, o diabo pode provocar o riso.

“Madrinha Morte”, dos Irmãos Grimm

Os Irmãos Grimm, em seu trabalho de coletar narrativas populares, recolheram muitas histórias, dentre as quais algumas trazem entre suas personagens o diabo e a morte. Uma narrativa em especial chama a atenção porque, ainda que de passagem, reúne Deus, o Diabo e a Morte; chama-se “Madrinha Morte” ou, conforme a tradução, “Comadre Morte”. No conto, um pai de numerosa família de doze filhos descobre que vai ter mais uma criança e, desesperado, sai à procura de uma madrinha para o bebê, a fim de que este tenha mais proteção, que ele mesmo já não pode dar. Deus se oferece, mas ele não aceita, pois acha que Deus é injusto, ao dar privilégios aos ricos; o diabo também se oferece, mas ele recusa, acusando o diabo de ser maldoso e interesseiro, desejoso de levar muita gente para o inferno. Finalmente ele encontra a Morte, que também se oferece e ele aceita, considerando que a morte é justa, já que, cada um a seu tempo, ela leva consigo rico e pobre, miserável ou poderoso, servo e senhor. A morte oferece vantagens para o afilhado, por ocasião de seu batizado:

Quando o afilhado se tornou adulto, apareceu-lhe um belo dia a madrinha, convidando-o a segui-la. Conduziu-o à floresta e, mostrando-lhe uma erva que lá crescia, disse-lhe:

- Aqui tens teu presente de batizado. Vou fazer de ti um médico famoso. Quando fores chamado a atender algum enfermo, eu estarei todas as vezes lá; se me vires à cabeceira do doente podes declarar, francamente, que o curarás; dá-lhe depois um pouco dessa erva e ele ficará bom. Mas, se me vires aos pés da cama, ele pertence-me e tu tens de dizer que qualquer remédio é inútil, que nenhum médico deste mundo o salvará.

Livra-te, porém, de usar a erva contra minha vontade: poderás arrepender-te!

O jovem tornou-se o médico mais famoso do mundo. Bastava-lhe olhar para o doente e já sabia se ficaria bom ou se morreria. Assim falavam dele e o povo acorria de toda parte para que atendesse os doentes, e pagavam-lhe tão bem que logo enriqueceu.

Acreditando que, por ser afilhado da morte, nunca morrerá, o rapaz enriquece muito com “o presente” da madrinha e tem uma boa vida. Mas, em certa altura, a narrativa sofre um revés: com os sucessos do jovem, ele é chamado pelo Rei que está muito doente. Ao ver a morte aos pés da cama, entende logo que o Rei morrerá e inverte a posição da cama para salvá-lo; tendo tido êxito nesta manobra, tempos depois, ele salva a Princesa, filha do Rei, virando seu corpo na cama. Furiosa, a morte decide pôr fim ao acordo e mata o afilhado.

“Madrinha Morte” exemplifica com precisão o traço estético dos Grimm, que escreveram sob a influência cultural e literária do Romantismo, muito forte em tempo, que procurava valorizar a cultura popular, destacar a identidade dos povos com sua língua e costumes e preservar a memória cultural das camadas populares. De acordo Karin Volobuef⁸, os Irmãos Grimm fizeram esforços para manter uma “narrativa primordial”, mas precisaram proceder com algumas intervenções estéticas nas histórias, relativas à textualidade: “substituíram o discurso indireto (fala do narrador) pelo direto (fala de personagens); reduziram as orações subordinadas, simplificando assim os períodos que antes estavam longos demais; subtraíram repetições inúteis e expressões desajeitadas”; também expandiram as descrições, a fim de torná-las mais «vivas e cativantes»”.

Com tais esforços estéticos, os Grimm fortaleceram a figura do narrador popular, oriundo das “formas simples”. Em estilo direto, os irmãos, por meio do narrador, apresentam personagens e conflitos, e fazem inserções de diálogos, curtos e rápidos, na maior

parte das narrativas; o estilo sóbrio, quase sério, do narrador construído pelos Grimm, permitiu uma integração convincente entre o fantástico e a realidade. Essa fórmula de trabalho preservou o repertório linguístico característico desse gênero narrativo e preservou também o material oriundo da cultura popular.

“Madrinha Morte”, por sua origem na “forma simples”, não se deixa prender em um modelo narrativo único, ao contrário, é volátil e encontra outras versões, nas vozes de outros narradores; além disso, a narrativa se desdobra em outras narrativas, que lhe conferem inúmeras nuances. Assim, essa história encontra versões muito diferentes, ainda que se reconheça nelas uma base comum. Os recontos de textos populares são caracterizados pela liberdade que o autor possui para fazer recortes de cenas e recriá-la em diferentes contextos. Essa possibilidade de variações e adaptações é que imprime uma dinâmica singular e única às narrativas populares, jamais engessadas, jamais estáticas.

No Brasil, Angela Lago e Ricardo Azevedo recontam essa narrativa, utilizando, cada um, diferentes recursos estilísticos e gráficos. No entanto, as diferenças mais notáveis estão no próprio recorte dado à narrativa, que recebe diferente tratamento por cada escritor, sem descaracterizar a linha mestra que consta na versão dos Grimm para “Madrinha Morte”. Diferentemente da sobriedade do narrador dos Irmãos Grimm, as histórias contadas por Angela Lago e Ricardo Azevedo são orientadas por um narrador muito popular, com linguagem marcada pelo humor.

Angela Lago intitula o reconto com uma expressão de espanto: *De Morte!*. enquanto Ricardo Azevedo desdobra o conto em duas histórias, dando-lhes títulos estruturados em fórmulas sintáticas, muito próximos da literatura de cordel: “O homem que enxergava a morte” e “A quase morte de Zé Malandro”. Cada escritor, a partir de seu próprio traço estético, selecionou do texto dos Grimm uma parte específica e desenvolveu a narrativa dialogando com outros contos populares, com outros artistas, com outras linguagens.

***De Morte!*, de Angela Lago: o velhinho que engana a morte e o diabo**

De Morte!, de Angela Lago, foi publicado em 1992, constituindo o segundo livro de um projeto de recontos de histórias populares, da Editora RHJ, Coleção Nosso Folclore. O primeiro foi *Sua Alteza A Divinha*, de 1990. Nos dois livros, Angela Lago incorpora elementos do medievo em suas ilustrações e sua linguagem é típica da irreverência da tradição popular. A narrativa *De Morte!* é tomada por um espírito anedótico que começa pela “praga” que se roga logo na contracapa:

Fique cheio de piolho
quem este livro roubar!
E com remela no olho!
O dono vai assinar

Na abertura do livro, encontra-se uma informação: “Um conto meio pagão do folclore cristão recontado por Angela Lago e...”. O mote tomado pela escritora do conto “Madrinha Morte” é o poder mágico de enxergar a morte, porém ela desenvolve o conto sobre um outro plano narrativo, envolvendo outras personagens: Jesus menino andava pela Terra com São Pedro e sentiu vontade de brincar, ao que São Pedro se recusou; mas um velhinho passando por ali naquele momento, carregando lenha, abandona seu trabalho e brinca de bola com o Menino Jesus; após a brincadeira, muito feliz, o Menino Jesus lhe concede três desejos e o velhinho faz três pedidos estranhos: ver a morte quando for a sua vez, grudar o corpo de quem se sentasse em sua cama, grudar o corpo de quem se sentasse em sua cadeira. Com essa estrutura, Angela Lago desenvolve a mesma trama que enriquece o afilhado da morte, no conto dos Grimm, com alterações no plano textual: esperto, o velhinho finalmente vê a morte se aproximar no “seu” dia; ele pede para

rezar, a morte concede-lhe o último desejo e o velhinho, fazendo um lenta oração, faz a morte se cansar e sentar-se em sua cama, ficando ali grudada por anos, até que, para livrar-se da prisão, ela faz um acordo, que constitui, em relação ao conto de Grimm, ao presente da morte ao afilhado: o poder de vê-la ao lado dos morimbundos.

Alguns aspectos merecem atenção no livro de Angela Lago, a começar pelo trato dado ao projeto gráfico do livro, principalmente quanto ao estilo de ilustração que a autora-artista deu ao livro, dialogando diretamente com um artista da Idade Média Albrecht Dürer (1471-1528), um alemão conhecido por suas xilogravuras.

As gravuras inspiradas na antiga técnica da xilogravura potencializa o aspecto destronador do medo; alguns elementos gráficos tornam o manuseio do livro muito divertido, por exemplo, quando se abre uma aba e a morte se despe de sua mortalha, revelando seu corpo esquelético, em uma pose divertida; quanto ao diabo, ele também aparece na capa e no início do livro, em fuga; no interior do livro, ele aparece sentado, de castigo, na cadeira do velhinho. Após muitas peripécias, o velhinho pois de tantas peripécias, consegue entrar no Céu, mesmo contra a vontade de São Pedro.

Sem medo de trazer a morte e o diabo para o texto infantil, Angela Lago apresenta um material, senão original, marcado pela originalidade – texto e projeto gráfico –, que reconstitui o espaço merecido da tradição popular na literatura, não somente para a criança, mas para todos, justamente porque a linguagem da escritora mineira permite o acesso desse ao grande público.

Contos de enganar a morte, de Ricardo Azevedo: a morte e o diabo em dois contos

O mesmo motivo que se desenvolve no conto em “Madrinha Morte”, narrado pelos Irmãos Grimm, também inspira o trabalho

do escritor Ricardo Azevedo que, em sua liberdade de autor, ele “desdobra” o conto dos Irmãos Grimm em dois contos: “O homem que enxergava a morte” e “A quase morte de Zé Malandro”.

Em “O homem que enxergava a morte”, um pai de família de seis filhos (uma família bem menos numerosa que a família do conto narrado pelos Grimm, cujo pai tinha treze filhos) descobre que nasceria o sétimo (mas os números nunca deixam de ser emblemáticos). Ele sai em busca de um padrinho para a criança, mas foi só no fim do dia, quando já estava cansado de procurar em vão, que ele “deu com uma figura curva, vestindo uma capa escura, apoiada numa bengala”; ela se oferece para ser a madrinha da criança. O homem pergunta quem ela é e diz que é a morte. O homem aceita, dizendo: “Você sempre foi justa e honesta, pois leva para o cemitério todas as pessoas, sejam elas ricas ou pobres”.

Nesse conto, é o pai (não o afilhado da morte) quem adquire o dom de ver a morte, sucedendo-se o mesmo que no conto “Madrinha Morte”, inclusive o relato de uma jovem salva da morte pelo médico, que inverte sua posição na cama. Neste reconto, a morte é enganada com um pai-nosso interminável; a morte aguarda o “amém” para levar o médico, mas ele nunca termina a oração e vive mais muitos anos, até um dia a morte cria um artifício inesperado e finalmente o médico morre.

No conto “A quase morte de Zé Malandro”, o herói encontra a morte e o diabo. O primeiro encontro é com a morte, que é enganada pelo esperto Zé Malandro, que, no passado, em um encontro mágico, havia ganhado o dom de ver a morte quando ela chegasse – o mesmo motivo explorado por Angela Lago, e a realização de mais dois pedidos, com os quais retardou sua morte, prendendo a entidade em uma figueira mágica; negociou com morte e ganhou uns anos de vida; fim do período, veio o diabo e também foi enganado por Zé Malandro, no final das contas, fica vagando pela terra. Neste último conto de Ricardo Azevedo, uma figura é introduzida na história: uma diaba, elemento que insere o diabo em

um contexto familiar muito comum: ela é brava e o diabo tem medo de chegar atrasado em casa, por exemplo.

O projeto gráfico do livro *Contos de enganar a morte* estrutura-se entre texto e gravuras, inspiradas nas xilogravuras, com traços que identificam o estilo do escritor-artista com a linguagem de cordel, reforçando o diálogo do autor com o movimento popular contemporâneo, diferentemente de Angela Lago, que estabelece o diálogo com os traços do medievo.

Na introdução do livro *Contos de enganar a morte*, os editores reproduzem um comentário feito por Ricardo Azevedo, que reforça o que foi dito sobre o obliteramento de certos temas, como a morte e o diabo: “Na verdade, existem poucas histórias tratando do assunto. Creio que o livro traz alguns dos principais enredos abordando o herói que não quer morrer e inventa mil truques e ardis para dar um jeitinho de escapar da morte”.

Cultura popular e o estatuto de clássico dos contos populares

Ainda que os contos de Grimm e os recontos livres de Angela Lago e Ricardo Azevedo tenham suas raízes fincadas na cultura popular, eles pertencem ao grande acervo da literatura universal, porque ganharam o estatuto de “forma artística”, com o desenho estético dado por seus narradores. Pela sabedoria acumulada, pelo conhecimento que se manifesta em textos de diferentes gêneros, pela força de valores universais, os contos populares pertencem a uma categoria muito especial de clássicos, no sentido dado por Calvino (1993, p. 11): “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”.

A definição dada por Calvino diz respeito à relação de um indivíduo com o estabelecimento de seu próprio cânone. Porém, os contos populares – apesar de atuarem como uma força superior na individualidade de cada pessoa – constituem uma herança imaterial de

um tempo impossível de contar, pois advém da oralidade, e carregam toda a potência do imaginário coletivo. Por isso, os contos populares ainda podem ser considerados “clássicos” por uma outra vertente de interpretação dada por Calvino (1993, p. 10-11): “Os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual”.

Pela força de seus símbolos, pelo enfrentamento dos medos, pelos temas que tratam dos mais íntimos dilemas, os contos populares ainda têm muito a dizer a esta geração e às gerações futuras. O medo do diabo pode ter arrefecido com o desencantamento do mundo, como lembram Adorno e Horkheimer (1985), mas outros temas permanecem inabaláveis e continuam sendo tratados na sabedoria dos textos populares: a morte, a rivalidade entre irmãos, a busca pela felicidade e outros dramas universais. Bettelheim (1980, p. 14) afirma que “As histórias modernas escritas para crianças pequenas evitam estes problemas existenciais, embora eles sejam questões cruciais para todos nós”.

Em retomada ao que afirma Hjelmslev (2006, p. 1): “A linguagem [...] é o tesouro da memória e a consciência vigilante transmitida de pai para filho”, tem-se que os contos de origem popular, constituem um “tesouro da memória”; um elemento vivo e dinâmico que interage gerações, resistindo à força monovalente da cultura oficial, que se esforça para transformar toda a riqueza da tradição em produtos de lojas.

Os contos populares rebatem aos problemas e aos dilemas da existência humana, tirando-os de seu lugar denotativo e hermético, para reposicioná-los em um lugar simbólico e interativo. Não se trata de “vencer” os medos e os dilemas, mas de “enfrentá-los”, mas, para enfrentá-los, é preciso conhecê-los. A cultura popular ensina que o que realmente se deve temer é aquilo que se apresenta como verdade fixa e incontestável. Essas são as palavras de Bakhtin (1993, p. 154), a “única coisa temível é a seriedade unilateral e fixa”.

Referências

ADORNO, Theodor Wiesengrund; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: _____. **Dialética do esclarecimento** – fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ANDRADE, Carlos Drummond. In: *Alguma poesia. Antologia poética – 12.a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.*

ANDRADE, Fabiana Souza de. O leitor e a biblioteca: reflexões sobre as transformações no processo de leitura na era da sociedade em rede. In: PINTO, Aroldo José Abreu; FERREIRA FILHO, Benjamin Rodrigues; PERSCH, Danilo; SOUZA, Shirlene Rohr (org.). **Homens, Instituições e Sociedades** – inquietações contemporâneas. São Paulo: Arte e Ciência, 2016.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Trad. Roberto Raposo; posfácio: Celso Lafer. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Trad. Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara: 1973.

AZEVEDO, Ricardo. **Contos de enganar a morte**. São Paulo: Ática, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi. 4. ed. São Paulo: HUCITEC, 1993.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Trad. Arlete Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

COHN, Sergio (organizador). **Nuvem Cigana** – poesia e delírio no Rio dos anos 70. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Contos maravilhosos infantis e domésticos** [1812-1815, Tomos 1 e 2]. Trad. Christine Röhrig. Apresentação Marcus Mazzari [Tomo 1]. 3.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Contos de fadas**. Trad. David Jardim

Júnior. 4.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2013. – Coleção Grandes Obras da Cultura Universal, Vol. 16.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. 2. ed. – 1ª impressão. São Paulo: Perspectiva, 2006. Coleção Estudos.

JOLLES, Andre. *Formas simples* - legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

LAGO, Angela. **De Morte!**. Belo Horizonte: RHJ, 1992.

LUCIANO. **Diálogos dos mortos**. Trad. Maria Celeste Consolin Dezotti. Edição Bilingue. São Paulo: Hucitec, 1996.

MAZZARI, Marcus. O bicentenário de um clássico: poesia do maravilhoso em versão original. In: GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Contos maravilhosos infantis e domésticos** [1812-1815, Tomos 1 e 2]. Trad. Christine Röhrig. Apresentação Marcus Mazzari [Tomo 1]. 3.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. **O diabo no imaginário cristão**. 2. ed. Bauru-SP: Edusc, 2002.

PERRAULT, Charles. **Contos da Mamãe Gansa ou histórias do tempo antigo**. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PERRAULT, Charles. **Contos Perrault**. Trad. Regina Regis Junqueira. 2.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989. – Coleção Grandes Obras da Cultura Universal, Vol. 8.

PERSCH, Danilo. A fragilidade humana e suas implicações no comportamento ético. In: PINTO, Aroldo José Abreu; BETINE, Giovanna; LUIZ, Thiago Cury (Organizadores). **A fragilidade humana: inquietude e caos na ordem da existência**. São Paulo: Arte e Ciência, 2012, p. 11-32.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1996.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. 1. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TOLSTOI, Leon. **A morte de Ivan Ilitch e Senhores e Servos**. Trad. Marques Rebelo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

VOLOBUEF, Karin. Contos de fadas dos Irmãos Grimm. In: **Carta Capital**.

Publicado em 10 de janeiro de 2013. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/educacao/carta-fundamental-arquivo/contos-de-fadas-dos-irmaos-grimm>. Último acesso em: 01.maio.2018.

Notas

³ CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 9.

⁴ Este trabalho é parte das atividades do Grupo de Pesquisa Literatura, Ensino e Sociedade - certificado no CNPq: dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/3924794138215956 - e está inserido em um projeto mais amplo realizado junto ao acervo do escritor Ricardo Ramos e denominado “Acervo de Ricardo Ramos: disponibilização e organização de 1975 - 1980”, financiado pela UNEMAT/PRPPG e Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq – Brasil.

⁵ No Brasil, a Editora Itatiaia e a Cosac Naify realizaram bons trabalhos de tradução e edição dos contos de Perrault e de Grimm. Em 1989, a Editora Itatiaia publicou os nove *Contos de Perrault*; em 2013, ela publicou *Contos de Fadas*, dos Irmãos Grimm, em cuja edição reúne noventa e nove contos, ou seja, a seleção inclui apenas os contos considerados “completos”; essas obras pertencem à Coleção Grandes Obras da Cultura Universal. Mais recentemente, em 2012 e 2015, a Editora Cosac Naify (extinta) executou um projeto de publicação das obras de Perrault e dos Irmãos Grimm, em edição especial. Os contos de Grimm estão organizados dois volumes: o primeiro volume reúne 86 histórias e o segundo volume reúne 70 histórias (que inclui as incompletas.

⁶ COHN, Sergio (org). *Nuvem Cigana – poesia e delírio no Rio dos anos 70*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007, p. 203.

⁷ ANDRADE, Carlos Drummond. In: Alguma poesia. *Antologia Poética – 12.a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, p. 3.*

⁸ VOLOBUEF, Karin. Contos de fadas dos Irmãos Grimm. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/educacao/carta-fundamental-arquivo/contos-de-fadas-dos-irmaos-grimm>. Último acesso em: 01.maio.2018

Recebido em 14/07/2020

Aceito em 24/08/2020