

A ORALIDADE DA ESCRITA DE ANGELA LAGO: A REPRESENTAÇÃO DA PERFORMANCE ORAL EM “SUA ALTEZA, A DIVINHA”

Celso Sisto¹

RESUMO

O presente artigo elabora, sob o domínio da cultura popular, e configura, sob o viés do conto popular recontado, a leitura da obra *Sua Alteza, a Divinha*, da escritora brasileira para crianças, Angela Lago. Pretende-se, em primeiro lugar, identificar, no reconto da escritora, a persistência dos modelos narrativos que a tradição popular de cunho escrito manteve vivo; em segundo, verificar se nesse reconto a narrativa assumiu modelo diferenciado dos tradicionais da cultura popular. Na sequência, busca-se comprovar a presença de forças que ora aproximam, ora afastam os textos do fundo comum da tradição e constatar o modo particular do reconto de Angela Lago.

Palavras-chave: Conto popular. Reconto. Oralidade. Escrita. Literatura infantil.

THE ORALITY WRITING OF ANGELA LAGO: THE REPRESENTATION OF ORAL PERFORMANCE IN “SUA ALTEZA, A DIVINHA”

ABSTRACT

The following article examines the work of *Sua Alteza, a Divinha*, the Brazilian children’s book author, Angela Lago through the lens of both popular culture and traditional storytelling. The article first objective is to identify within the author’s “re-tellings,” the persistence of narrative models, which traditional Brazilian storytelling has long kept alive. Its second objective is to verify within the author’s story whether

the narrative model used differ from those of popular cultural tradition. In addition, the article looks at the author's narrative techniques, which in some cases bring the texts closer to the common origins of the Brazilian story-telling tradition and in other cases transport them in entirely new directions. In so doing, the article seeks to identify Angela Lago's unique story-telling model.

Keywords: Popular stories. Storytelling. Orality. Literary narrative. Children's literature.

1 O CONTO POPULAR RECONTADO

A cultura popular, nos textos de Angela Lago, segue duas direções: de um lado conserva a caracterização que o folclore faz do popular, como mantenedor da tradição e, de outro, assume o popular como uma potência transformadora da sociedade, capaz de projetar mudanças sociais.

A autora exerce o papel de mediadora, ao criar com sua obra um espaço de vigência para a cultura popular, com o aproveitamento das formas e dos temas populares, com a revitalização do folclore e com o retraduzir e difundir conteúdos de compreensão da realidade social para o leitor, sem empobrecimentos e livre para ambos os lados: autor e leitor.

Os contos populares recontados pela autora partem de textos preexistentes para contar as histórias de maneira peculiar. O exercício do reconto, via de regra, exige do autor uma pesquisa persistente. É comum que os autores se disponham a ler versões, adaptações, registros e publicações da história que vão recontar. Esta pesquisa bibliográfica de um conto popular é uma aventura quase que obrigatória para quem se propõe a recontar uma história. Descobrir uma maneira original de narrar um conto é assunto que exige um grande espectro de leitura, conhecimento e familiaridade com a história a ser recontada.

A discussão sobre o valor de registrar um conto popular ou recontar uma história de domínio público não é nova. Jacob Grimm e Achim von Armin, escritores românticos alemães, travaram uma grande batalha, por volta de 1811, sobre o que consideravam poesia artística e poesia natural², cujos termos podem ajudar a

pensar, hoje, o gênero chamado reconto. As diversas epístolas que trocaram, um defendendo a criação elaborada do poeta e, o outro, a criação espontânea recolhida do povo, conduzem ao mesmo lugar, segundo Jolles, pois ambas as criações são expressões artísticas de uma individualidade, a poesia do poeta e a escrita de um conto popular a partir de uma narração oral. A criação do poeta e a recriação do escritor de contos populares situam-se, pois, no mesmo nível de fazer artístico.

Conto e reconto guardam, então, enorme proximidade, mas o reconto é uma recriação que pode enriquecer ou lançar luz sobre a leitura de uma história conhecida. O reconto está muito mais “perto” da tradição literária popular do que da tradição oral popular, que por sua vez serve de base para a tradição literária popular. O novo reconto, é preciso assinalar aqui, pode ainda ser considerado, na nomenclatura corrente e usual, uma adaptação, versão, recopilação, recriação (livre ou não). É comum, entre os escritores de recontos, orientarem-se por um texto oral, geralmente contado ao autor por membros da família ou por pessoas próximas do seu universo familiar e, quase sempre, em época remota, como na infância: uma história que ouvia desde criança.

No caso de Angela Lago, seu trabalho de “autoria” começa a esboçar-se e a diferenciar-se em um estilo próprio a partir do exercício do reconto de contos populares. Aqui, por motivos óbvios, abordaremos apenas o livro *Sua alteza, a Divinha* (1990). Esta história, em Angela Lago, conservou os sedimentos da tradição, mas ganhou uma nova resina, sem perder suas características essenciais, mas sem negar também a autoria.

Sabemos que os contos populares são “relatos que correm de boca em boca, de geração em geração, sempre velhos e sempre novos. Na obra de Angela Lago eles representam o elo entre a cultura oral e a cultura escrita. Ainda que teóricos da cultura popular definam-no como “um documento vivo, denunciando costumes, ideias, mentalidades, decisões e julgamentos” (CASCUDO, s.d. p. 26) ou como “relato oral e tradicional, de contornos verossímeis, dentro do maravilhoso e sobrenatural”, de maneira possível ou não, com referência a episódios com abstração histórico-geográfica ou, às vezes, relacionando mitos e lendas (LIMA, 2003, p. 44), o que transparece na obra da escritora em questão é exatamente a busca da simplicidade, da forma bem arquitetada e da linguagem como experiência da espontaneidade e da coloquialidade. O essencial, a concisão, a depuração da

linguagem e o apuro técnico aproximam sua obra da performance dos contadores de histórias populares.

Recontar uma história popular pode ser uma tarefa ingrata. As histórias populares são largamente conhecidas, e alguns registros ficam para sempre gravados na memória do leitor (ou ouvinte). Há muitos registros de uma mesma história. Mas a memória (principalmente da infância) é conservadora e dificilmente se renderá com facilidade a uma nova versão. As comparações tornam-se inevitáveis. No máximo, o leitor admite pequenos desvios, mas jamais inovações capazes de descaracterizar a história.

O conto popular é território de ninguém (ou de todos). Qualquer um pode se sentir “tentado” a apropriar-se de tal acervo, beber nesta fonte, sem ter que prestar contas a ninguém. O escritor que escolhe trabalhar no território do conto popular tem dois caminhos a seguir: contar a história tal qual ouviu ou leu – e neste caso a mudança se dá no discurso e aponta para uma questão de estilo; ou contar a história fazendo modificações em sua efabulação e estrutura – o que acaba gerando outra história. Quem conta, atualiza sempre, trazendo para o aqui e agora o ato de narrar.

Na história *Sua Alteza, a Divinha*, recontada por Angela Lago, atuam duas forças, as quais vou chamar de centrípeta e centrífuga. A força centrípeta, que se dirige para o centro, procura aproximar o leitor ao “núcleo” da história. É a força que conserva o fundo popular da história; é a parte que guarda relação com todas as outras versões da mesma história. É ela que conduz à parte “fixa” do conto popular - o enredo, que chamarei de “enredo prévio”. Mas é na força centrífuga que aparece a “voz” da autora, essa força que se afasta ou procura desviar-se do centro, conferindo ao fundo popular uma “voz original”. É por meio desta força que a escritora se revela. É com esta “força” que a autora conta a história “do seu jeito”, introduzindo elementos que julga necessários, fazendo modificações, afastando-se das outras versões da mesma história.

Para se perceber essa artesanaria na versão proposta por Angela Lago, faz-se necessário consultar outra versão da mesma história. Para tal, nossa fonte de comparação será o registro de Câmara Cascudo, (daqui para frente identificado pelas iniciais CC), da história *A princesa adivinhona*. A escolha deste autor deve-se

ao fato de ele indicar que recolheu a história por via direta, ou seja, exatamente da “boca do povo”.

Na força centrípeta, em que se observarão as marcas do conto popular tradicional, a versão de Angela Lago será comparada com a do referido folclorista no que diz respeito aos elementos estruturais e estilísticos. Quanto à estrutura, serão observados o tipo de conto, o conflito básico, os argumentos, a sucessão das ações, as personagens, o trajeto do protagonista, o cenário narrativo, a voz narrativa e o desenlace. Quanto ao estilo, serão levadas em consideração a visão de mundo, a temática, a linguagem, a evolução dos episódios, a caracterização do herói, as reiteraões, a representação simbólica, as intertextualidades e a exemplaridade. Na força centrífuga, em que se observarão as marcas do conto popular moderno, os elementos serão os mesmos, mas o foco incidirá apenas as modificações introduzidas por Angela Lago (a partir de agora, identificada com as iniciais AL).

2 NO REINO ENCANTADO DAS PRINCESAS ARROGANTES

As histórias de adivinhações transbordam de todos os rescaldos culturais, aqui ela está conjugada na voz de uma princesa que adivinha, no olhar enigmático de um rei profético e nas decifrações formuladas por um pobre pastor. É desse chão de pedras preciosas de imensa variedade, que brota o conto *Sua alteza, a Divinha*, de AL.

Os exemplos vêm de muitos lugares. Vão-se encontrar registros dessa história da princesa geniosa e imbatível na arte de adivinhar e resolver charadas em muitas culturas. É uma história popular em muitos lugares do mundo, sobretudo na Europa do Norte, Rússia, Costa Rica, Jamaica, Portugal, França (região de Lorena), Espanha (Córdoba, Toledo, Granada), Itália. Os contos de adivinhação também são enormemente conhecidos no Brasil, em Porto Rico, em Cabo Verde e em tantos outros lugares. O pesquisador espanhol, Antonio R. Almodóvar considera este tipo de conto um conto básico e encontrou 61 versões deste conto só na Espanha. Seus títulos mais comuns são: *La adivinanza del pastor*, *El acertijo*, *El acertajo* e *El saco de embustes*. A história também está registrada nos *Contos tradicionais do povo português*, de Teófilo Braga, com o título *A princesa que adivinha*. As variantes dessa história não param de aparecer aqui e acolá. Às vezes misturam pedaços de

outras histórias, como o episódio de dar a camisa (roupa de baixo) que aparece muito sinteticamente em CC, e que, por sua vez, aparece também em outra história bastante popular na República Dominicana, conhecida como *João Bobo e o segredo da princesa*³. Uma das versões mais saborosas que encontrei foi a da escritora Carmem Lira, da Costa Rica, com o título *O bobo das adivinhas*⁴.

Como é de costume no caminhar das histórias populares, algumas modificações vão se processando. Os elementos que estão orbitando em volta da história recontada por AL, fazem-na contar a história assim: uma princesa arrogante e esperta só se casará com quem fizer três adivinhações que ela não adivinhe e que adivinhe as três que ela fizer. Depois de muitos terem morrido tentando vencer tal prova, Louva-a-deus, um homem que sempre carregava nas mãos um livro de orações, se propõe a realizar a tarefa imposta pela princesa. Vai ao palácio e desafia a princesa com adivinhas baseadas nos fatos que lhe aconteceram durante a viagem. A princesa erra todas e, já enfurecida, começa a sua réplica. O homem tolo vai acertando uma a uma, por um jogo de comentários enganosos. A princesa finalmente casa com o moço, deixa de ser arrogante e vive feliz até hoje.

Para observar a ação da força centrípeta, que mantém a versão de AL em contato com a tradição, convoca-se então CC e seu respectivo registro desta história, que ele chamou de *A princesa adivinhona*.

CC coloca a história na parte destinada aos contos de adivinhação. Apesar de, num primeiro momento, ficar-se inclinado a tomar a versão de AL como um conto pertencente ao domínio do maravilhoso, por desenvolver-se em um cenário de reis, corte e princesas, não há no conto nenhum elemento que justifique sua permanência nessa classe de histórias. Não há nesta versão o aparecimento de seres mágicos, nem o uso de objetos mágicos, tampouco uma motivação de ordem espiritual, como a busca do par ideal ou a realização no casamento, como é comum nos contos de fadas. CC se atém na natureza do conto, dando ênfase à adivinha como exercício de linguagem. Já AL, ampliando CC, parece enfatizar a adivinha como exercício lúdico de linguagem.

Tanto na história registrada por AL, como na de CC, o mundo se apresenta como reflexo da organização feudal: o monarca, os nobres e os pobres. A mobilidade social é admitida, uma vez que gente do povo pode se casar com uma princesa. A história enfatiza essa possibilidade, porque atributos maiores – a astúcia,

a inteligência ou a ingenuidade –, alçam a personagem pobre ao patamar da nobreza. A nobreza de espírito compensa a falta de recursos econômicos. Todo o plano dessa história situa-se nas raias do real, embora a passagem rápida (e sintética) do conto popular deixe de explicar algumas coisas.

A motivação básica da história é derrotar a princesa e casar-se com ela. A história se organiza em torno de mostrar como um sujeito, aparentemente pouco capacitado para essa tarefa, realiza a façanha. O tema da história quer demonstrar a superioridade da astúcia, mais pela espontaneidade ingênua, do que pela presunção. No mínimo, aproveitar os fatos cotidianos para codificá-los em charada (ou adivinhas) é atitude que reforça a criatividade como elemento capaz de dirimir a desigualdade social. O banal, o corriqueiro, a vida simples é que parecem triunfar na vitória do tolo sobre a princesa. Seria a natureza vencendo a cultura?

O que motiva o risco do protagonista, nas duas histórias é tentar a sorte. No fundo, parece que a motivação maior do protagonista é conquistar a admiração e o prestígio dos outros, conseguindo algo em que tantos outros haviam fracassado antes. O conflito é causado pela condição: para casar-se com a princesa é preciso resolver as charadas propostas. Também se pode pensar que o que determina a existência do conflito é o fato de ninguém considerar o protagonista apto a vencer as provas impostas (em CC há uma única charada para a princesa, mas para ser resolvida em três dias).

A linguagem empregada nas narrativas firma-se na coloquialidade da fala oral. CC é o que mais explora uma linguagem matuta (“O rei ficou tão orgulhoso da prenda da princesa que disse dar a mão em casamento a quem dessa uma adivinhação e ele não destrinchasse em três dias”). Os dois autores fazem uso de algumas expressões populares de emprego corrente ainda hoje: tocar-se para a cidade (CC), contar tudo direitinho (CC), lá pelas tantas (AL), por via das dúvidas (AL), não tinha a menor chance de...(AL), cair dura de raiva (AL). Além disso, as frases de AL são mais curtas (“Não era assim. E quem não conseguisse, força!”).

As ações da história sucedem-se basicamente na mesma sequência nos dois textos: o rapaz sai de casa em direção ao palácio, percorre um caminho longo até o seu destino final, vai reparando em tudo o que acontece no caminho, vai se virando para satisfazer suas necessidades básicas, chega ao palácio, propõe as charadas, vence e se casa com a princesa. CC e AL iniciam seus textos levantando a situação-

problema imposta pela personagem assinalada já no título da história. A história evolui numa sequência lógica, mas CC narra uma sequência de episódios que não aparece no texto de AL: a princesa pede três dias para pensar; ela envia suas criadas para tentarem descobrir a resposta da charada seduzindo o rapaz; ela mesma vai tentar seduzi-lo e obtém as respostas; ela acerta a charada diante da corte, explicando cada um dos versos; o rei quer castigar o rapaz; a princesa é desmascarada pela astúcia do moço; a princesa se penitencia em público, eles se casam; vivem felizes.

As personagens apresentam ligeiras diferenciações entre os dois textos mencionados. Em CC o jovem é órfão de pai; vive com sua velha mãe; é amarelo, sabido, persistente, determinado (“não houve conselho que o arredasse desse desejo”); seu nome não é citado; não tem animal de estimação; não leva comida envenenada pela mãe na viagem; vive menos episódios na viagem de ida ao palácio; sua charada também é em versos, mas de menor número; é agraciado com mais episódios depois de propor a charada, visto que a princesa tem três dias para resolver o problema. Em AL o moço não é tolo, tonto ou bobo; chama-se Louva-a-deus; tem como característica peculiar carregar sempre nas mãos um livro de orações; não é pobre; tem uma vaquinha como patrimônio; é solitário (a história não menciona nenhum outro membro da família do moço).

Nas duas histórias aqui citadas, o personagem proponente das charadas é autoconfiante (até certo ponto; em AL seus comentários traduzem um receio, logo dissipado pela sorte), age com uma certa ousadia (propor a charada baseada no que aconteceu no caminho até o palácio), mas sem calcular muito suas palavras e atos. AL evidencia isso nas reações do moço diante das adivinhas lançadas pela princesa. Esse anti-herói, que rouba o protagonismo da história é astuto, esperto, ativo, determinado e persistente nos dois textos. Sua ingenuidade conquista a cumplicidade do leitor (da corte também) e representa a vitória do (aparentemente) fraco sobre o forte.

A princesa, que é contemplada já no título das duas histórias, não é, de fato, a protagonista da história. Mas é uma antagonista de cores carregadas, em AL. Ela é superficialmente caracterizada como esperta, imbatível, impiedosa, metida e mandona. AL chama-a de Divinha (forma carinhosa de Diva). Em CC a princesa é inteligente e perspicaz, mas quem a oferece em casamento é o rei, é ele, inclusive,

quem impõe a charada como condição para o casamento. O castigo para quem erra também é mais ameno em CC, apenas uma surra. Em AL é a força. Nos dois textos, a princesa não se importa com a condição social do seu desafiador. O que importa, para ela, é mais o jogo do que o resultado.

O rei parece submisso aos caprichos da princesa, exceto em CC, em que age estimulado pelo orgulho das qualidades da princesa (inteligência e perspicácia).

O protagonista segue os seguintes passos em CC: o moço sai de casa armado (de uma espingarda), caminha, sente fome, caça um veado, descobre que o animal está prenhe quando vai esfolá-lo, tira o couro do animal e segue viagem. A madeira que ele usa para assar a caça é de um velho altar que foi posto fora, a água que bebe na hora da sede é a que se acumulou nas folhas da macambira. O animal que desce o rio seguido pelos urubus é um jumento. Não é imediatamente recebido pela princesa e tem que marcar o dia para a audiência (para a disputa). A princesa tem três dias para resolver a charada. Esta condição abre a possibilidade de que mais episódios sucedam-se na história. Os episódios das criadas da princesa tentando seduzir o moço para obterem as respostas da charada configuram uma outra história, uma história dentro da história. AL reduz a quantidade de ações e episódios no trajeto do protagonista. O que ele vive é, de modo geral, isso: quase come uma rosca envenenada pela vizinha (que não aparece em CC), mata a fome comendo ovos cozidos e a sede bebendo água de coco; e aí já chegou no palácio; testa a princesa e depois é testado por ela (fato que também não aparece em nenhum dos outros escritores).

As duas histórias apresentam as seguintes polaridades principais: nobre-pobre; meio palaciano-meio rural; arrogância-esperteza. Em geral, em um conto popular, um acontecimento se repete três vezes. CC usa isso na tentativa da princesa arrancar a resposta do moço, usando as criadas como armadilha. A história inicia com a saída do moço e culmina com o seu casamento, tudo como se fosse um ato contínuo. Em CC o episódio das criadas é um corte que suspende temporariamente a história principal, para depois retomá-la na sala de audiência do palácio.

Nos dois textos a história desdobra-se mais ou menos no mesmo espaço, perfazendo um trajeto que vai da casa do jovem tolo, passando por montanhas, campina, rio, estalagem, árvores e arvoredos, pasto, campo santo e palácio. O espaço está polarizado em: rural-urbano; aberto-espaço fechado; natureza-

civilização; vila-cidade; casa-palácio. De todo modo, as referências espaciais são sempre generalizantes e, o caminho, a montanha, o rio, podem estar situados em qualquer lugar do mundo.

As referências temporais também são imprecisas: o costumeiro “Era uma vez” (CC e AL) para iniciar a história. As expressões vagas em relação ao tempo se multiplicam: “Depois de muito caminhar, sentindo fome, procurou caçar e avistou um veado comendo” (CC); “Na época de casar, a Divinha resolveu os seguinte...” (AL). Também uma pequena referência quantitativa aparece nas referências temporais de CC: “O rei ficou orgulhoso da prenda da princesa que disse dar a mão em casamento a quem desse uma adivinhação e ela não destrinchasse em três dias”.

No contexto das relações pessoais estão em oposição nesta história: povo-rei; pretendentes-princesa; pobres-nobres; matuto-civilizado. Essas oposições claramente definidas colocam em destaque a astúcia (ou inteligência) como meio de ascensão social (casar com a princesa).

As representações simbólicas dessa história acabam girando em torno das relações de poder. De um lado situa-se tudo o que diz respeito a ser pobre, fraco, submisso, entregue à sorte; do outro, o que diz respeito a ser nobre, poderoso, arrogante, cheio de caprichos. Os símbolos mais relevantes parecem ser a casa (versus o palácio), os bichos dos quais o matuto está cercado (em oposição à corte que circunda a princesa). Há ainda a força (como castigo e condenação), a montanha (ou rio, como travessia), o pão envenenado (como veículo da traição) e a filha do rei (como recompensa).

A casa, que costuma ser associada a templo e à imagem do universo aparece de forma hostil nesta história, quase expulsando o matuto para a aventura. A casa como símbolo feminino, com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio maternal (CHEVALIER, 1990, p.197), não se configura neste registro e justifica o desejo do protagonista em deixar esse lugar que não lhe oferece nem consolo e nem abrigo. O palácio evoca a magnificência, o tesouro, o segredo; é a morada do soberano, o refúgio das riquezas, o lugar dos segredos, e simboliza tudo o que escapa ao comum dos mortais (CHEVALIER, 1990, p. 679). Como local de concretização do desejo de união com a princesa, o palácio representa ainda o produto e a origem da harmonia material, individual e social (CHEVALIER, 1990, p. 679). Isto acaba se instaurando na história, com a concessão da mão da princesa.

Os animais podem simbolizar aí a companhia, as relações primitivas daquele que está longe da civilização. O cachorro é o companheiro por excelência do protagonista pobre e acaba morrendo em seu lugar. Ainda figuram, nas versões apresentadas aqui, os urubus, símbolos da morte que ronda o caminho do protagonista (presença que confere suspense à história). Os animais, apesar de estarem ligados ao espaço rural do protagonista e comporem com ele o cenário, estão transpassados por uma carga negativa, ao figurarem mortos ou em vias de morrerem. Só AL parece explorar esse universo animal com uma aura de criação, de geração de vida (a vaquinha, os ovos de passarinho, o louva-a-deus).

A imagem da montanha, dizem os livros, “participa do simbolismo da transcendência” (CHEVALIER, 1990, p. 616). Na história pode-se associá-la à transposição da barreira natural para elevar-se economicamente. Se ela é o encontro do céu e da terra, como dizem as obras de referência, é nessa narrativa a condição para o encontro do matuto (terra) com o céu (a princesa, a riqueza); sua ultrapassagem é o “objetivo da ascensão humana” (CHEVALIER, 1990, p. 616).

A força é o grande símbolo do poder nesta história. Como objeto que encarna a opressão imposta por um capricho, abre caminho também para construir a ideia de que quem tem cabeça, ou seja, astúcia e inteligência, escapa da força. A força é a arma que separa em pedaços, que dilacera; é a que humilha, a que torna pública a execução (carregar a cabeça cortada simbolizava apoderar-se da força e do valor guerreiro do adversário). Cortar a cabeça também está ligado à perda do esforço de ascensão ao céu; o homem com a cabeça decepada perde o lado espiritual, “ele não escala mais o eixo da terra na direção do polo celeste, na direção de Deus”, mas dirige-se ao submundo animal e às tenebrosas regiões inferiores (CHEVALIER, 1990, p. 152-153).

O pão envenenado, que aparece em AL (na forma de rosca) é substituído por uma espingarda em CC. O símbolo mais sagrado desta história, ao mudar de condição (tornar-se pão envenenado) carrega o peso da traição, talvez para aumentar o valor do protagonista. O alimento essencial (o pão) é também veículo da morte, é o pão da morte (ao contrário do pão da vida, o Cristo eucarístico). A falta do pão, diz Chevalier, comporta “a noção de pureza e sacrifício” (CHEVALIER, 1990, p. 682), que condiz com as características do protagonista da história.

Diz o dicionário de símbolos de Chevalier que “a filha do rei é concedida ao herói, como recompensa por sua audácia e coragem” (CHEVALIER, 1990, p. 428). Obter a concessão para casar-se com ela, conquistada com inteligência e coragem faz dela, enfim, a ameaça (não obtê-la) e a salvação (desposá-la).

A voz que narra essa história, como de costume, é uma voz evocativa de fatos passados; está situada fora da história, viu tudo acontecer: “Era uma vez um rei que tinha uma filha muito inteligente e perspicaz. Quando se pôs moça não havia problema que ela não decifrasse nem pergunta que ficasse sem resposta” (CC); “Mesmo assim apareceram quatro pretendentes. Nenhum teve sucesso. Lá se vão: rei, soldado, capitão, ladrão” (AL).

Não há alusão direta ao destinatário inscrita no texto do folclorista citado, nem no referido conto de AL, como em geral há nos textos orais que vão se tornando literários. A relação do narrador com o tempo do relato revela distanciamento e se limita à exposição cronológica: “Depois de muito caminhar, sentindo fome, procurou caçar e avistou um veado comendo. Foi devagar e largou-lhe um tiro que o matou. Indo esfolar verificou que era uma veada com uma veadinha no ventre. Tirou o couro e seguiu viagem.” (CC); “Lá pela terceira montanha, sentiu sede. Não havia rio por perto. Viu um coqueiro, subiu no (coqueiro), apanhou um coco e tomou água de coco. Foi então que começou a se preocupar. Tentou lembrar as adivinhas que conhecia, mas nenhuma parecia bastante difícil para a princesa. E... ele já estava entrando no palácio...” (AL).

A voz narrativa possui uma certa imprecisão e formalidade, mesmo quando assume o discurso direto, mas CC quase não explora o discurso direto, o que confere mais poderes à voz narrativa. O narrador de CC só dá voz ao protagonista quando ele propõe a adivinha em forma de poema, no final da história: “Atirei no que vi/Fui matar o que não vi./Foi com madeira santa/Que cozinhei e comi./Bebi água não do céu.../Um morto vivos levava/O que me serve de assento/Acerte, para seu tormento. Já AL transforma esse poema-advinha em três advinhas, separadas: O que é o que é...”depois de morto, um coitado matou sete, bem matado/ Outros sete caíram na manta. Cozinhei em palavra santa./Entre o céu e a terra encontrei, já na vasilha, a água que tomei”.

As intertextualidades mais evidentes nos contos populares costumam ser perceptíveis no modo como o texto que veio cronologicamente depois repete (ou

continua) o texto que lhe serviu de base e que quase sempre lhe é anterior. Assim, *A princesa adivinhona* de CC (1946), está baseada em *A princesa adivinha* de Figueiredo Pimentel (1894) e em *O matuto João*, de Silvio Romero (1875), embora as afinidades de CC com Silvio Romero pareçam maiores. Essas versões são ecos de outras versões anteriores, e estão em diálogo permanente com o legado dessas histórias, que Dona Benta chama de engenhosas em *Histórias de Tia Nastácia* (LOBATO, 1994, p. 42).

Lobato também reconta esta história com o título de *João Esperto*, e bem se sabe que Lobato, no que tangia a histórias populares, recorria com frequência a Silvio Romero. O texto de Lobato preenche algumas lacunas do texto de Romero (a informação, por exemplo, de que a mãe do moço era muito má, para justificar o pão envenenado). Vale lembrar que as coletâneas de contos populares na Espanha, comuns desde o século XIII, com as coleções orientais (indianas e árabes), se propagaram nos séculos seguintes e sempre tiveram uma grande acolhida por parte dos leitores. Na de Aurélio M. Espinosa (de 1923), *Contos populares espanhóis*, que é uma imponente recopilação dos folcloristas do século XIX, está o conto El acertijo, que pode ter chegado até nossos folcloristas via coletâneas portuguesas. As coletâneas espanholas do século XIX também tomaram de empréstimo a coletânea portuguesa de Leite de Vasconcelos, dentre outras que reúnem centenas de contos populares.

A mãe malvada que prepara um pão para envenenar seu próprio filho em viagem também traz ressonâncias de outras tantas histórias, em que a comida é instrumento para eliminação dos indesejados. A história de envenenamento pela comida mais popular de todas, talvez seja a de Branca de Neve, vítima temporária de uma maçã envenenada.

Estas histórias têm declaradamente o compromisso de fazer a felicidade do protagonista. E o desenlace mais típico é o casamento. Não é diferente em CC e AL, que encerram o conto com o casamento. AL prolonga um pouquinho a história para além do casamento e termina com um “vivem até hoje muito felizes”. O impacto da exemplaridade quase sempre guardada para eclodir claramente no final da história popular, nestes dois registros da história, não só premia o matuto, como enfatiza o valor da astúcia, da esperteza sobre a arrogância e o capricho. É inegável que a aparência das coisas é questionada nestas histórias, e o humor torna-se o fio

condutor. Esse humor só se deflagra mais fortemente ao final da história, pois durante o trajeto até o palácio, o protagonista parece mesmo um grande azarado. Tudo, claro, preparando a cartada final.

Mas agora a força centrífuga afasta as outras versões dessa história para que possa-se olhar apenas a versão de Angela Lago. Em AL, a história da princesa que é craque em adivinhar, apesar de manter-se no universo dos contos de fadas, está mais para conto de usos e costumes, uma vez que não há nenhum tipo de auxílio mágico, de objetos ou pessoas. A aura de conto de fadas se mantém na história até o fim, com o casamento da princesa como coroamento do esforço do jovem matuto ao submeter-se aos caprichos da moça. Em AL o cotidiano parece se instaurar com mais clareza. As ações da história parecem mais condizentes com os tempos atuais.

O protagonista de AL é movido por certa ambição, ainda que dissimulada, em enfrentar a princesa para aumentar seu patrimônio, e quem sabe, testar-se. O tema passa, evidentemente, pela defesa da esperteza, astúcia e certa ingenuidade sobre a presunção, arrogância e abuso de poder. AL explora o tema da ganância, da inveja, da traição introduzindo a personagem “vizinha”.

Todos os percalços do protagonista até chegar ao palácio funcionam como pequenos conflitos ou impedimentos a serem vencidos: alimentar-se (e livrar-se da rosca envenenada); proteger-se da chuva, matar a sede. A satisfação das necessidades básicas do personagem parece estar aí para representar a natureza, o primitivo, o rústico.

A mescla que AL faz entre palavra e desenho, neste livro em especial, beneficia-se de uma estrutura bastante explorada na literatura infantil, a carta enigmática, que consiste em colocar desenho substituindo a palavra. A decifração que o desenho no lugar da palavra exige, de algum modo vai preparando o leitor para a decifração das adivinhas. A linguagem de AL também é muito mais próxima de nosso tempo; e ela usa e abusa de expressões orais, como “antes de mais nada”, “supercontente”, “lá pelas tantas”, “por via das dúvidas”, “sentiu um aperto no (coração)”. Além disso, AL explora mais o diálogo em sua versão e a réplica da princesa surge na história, em forma de charadas propostas também por ela.

AL dilui as ações do protagonista a caminho do palácio, em três momentos, pontuados todos pela ultrapassagem de uma montanha. Uma novidade introduzida por AL é o patrimônio que o protagonista possui (a vaquinha) e que deixa aos

cuidados da vizinha. Depois do casamento, a história não acaba e ele volta para buscar sua vaquinha. No mais, o trajeto da história resume-se aos seguintes passos: o moço toma conhecimento das exigências da princesa; ele sai de casa; vai em direção ao palácio; vive um aventura de três episódios (a rosca envenenada, os ovos de passarinhos, a água de coco); chega ao palácio; enfrenta a princesa; vence todas as provas; casa-se com a princesa; volta para buscar a vaquinha; a vizinha cai dura de raiva e de inveja.

O protagonista de AL é vaidoso (quer chegar limpo ao palácio); é mais seguro de si (carrega sempre um livro de orações, que talvez lhe confira poderes ou lhe encha de fé); é conhecido pelo nome de Louva-a-deus; é mais espontâneo (ou ingênuo); é solitário (a família dele não é mencionada, como nos outros autores) Apesar desse personagem representar o roceiro, matuto, aquele que tem cara de bobo, a autora relativiza o estereótipo (não é tonto, tolo ou bobo, talvez seja ingênuo).

Na condução da história, AL faz uma passagem mais rápida, um corte que parece um pouco brusco: o texto menciona que o rapaz está entrando no palácio, que resolveu, então, fazer três adivinhas do que lhe havia acontecido na viagem e já ele está fazendo suas três adivinhas, todas de uma só vez (sem nem aparecerem as tentativas de resposta da princesa). As perguntas que ele propõe se dão sob a forma de adivinhas e não de charadas em versos, como na versão de CC, que coloca também as adivinhas da princesa embora sejam feitas pelo rei.

O movimento ternário do conto popular parece mais bem desenhado em AL: três coisas de um lado, três do outro; três adivinhas dele, três adivinhas dela. Nessa oscilação pode-se ainda juntar os três episódios da viagem do protagonista, os pretendentes eliminados, os três objetos que a princesa usa. A oscilação dos pólos (ele e ela) gera um equilíbrio geométrico.

O protagonista de AL é mais sensível, e percebem-se os seus sentimentos (que por sinal, são sua salvação) e os seus comentários enganosos, que viram respostas certas. O narrador no texto da escritora parece torcer pelo protagonista.

A maior representação simbólica no texto de AL está no domínio do protagonista: o livro de orações e a vaquinha. O livro de orações parece ser o que lhe confere proteção, salvação (e ainda é usado para fazer fogo e cozinhar os ovos de passarinho). Imagens de nascimento e criação rondam a versão de AL, nos ovos

de passarinho, na vaquinha, no pão (rosca). O livro, símbolo da ciência e da sabedoria, aquele que reúne as respostas divinas, símbolo do universo (CHEVALIER, 1990, p. 534-5) sinaliza, desde o início da história, que o seu possuidor é um vencedor. Em uma comparação do livro com o coração, pode-se pensar que o livro de orações dessa história ardeu nas chamas para alimentar um outro amor, um novo amor, entre o Louva-a-deus e a princesa, finalmente domada. A presença do inseto louva-a-deus – que para os chineses era o triplo símbolo da vida, da morte e da ressurreição – (CHEVALIER, 1990, p. 478) no lar significa promessa de felicidade, segundo a simbologia popular. Outros elementos na história de AL estão carregados de simbologia: a vaca e a cor roxa. A vaca é o símbolo da terra nutriz, a mãe do sol, o corpo de Deus (no Egito). A cor púrpura simboliza o princípio da vida, mas também o domínio da infelicidade, da raiva, da inveja. A vizinha “caiu dura e roxa de raiva e inveja”; é a morte e a vida se transmutando uma na outra.

A traição parece ser o elemento intertextual mais forte em AL, e talvez pelo ligeiro toque cristão, contido no objeto que o personagem Louva-a-deus carrega (um livro de orações) possa-se pensar em Caim, e no impulso de morte contido na traição (e na criação). Diz o dicionário de mitos literários: o ódio de um irmão, o derramamento de sangue, a agonia e as andanças do culpado, a proliferação da violência constituíram uma surpreendente parábola, sempre presente nas literaturas ocidentais (BRUNEL, 1997, p. 138).

O desenlace proposto por AL estende-se para o presente ao dizer: “viverem até hoje muito felizes. A Divinha, o moço bonito do seu coração e a vaquinha.” O retorno do moço para buscar o que lhe pertence (a vaquinha que estava com a vizinha) tem um quê de punição. Além de reforçar, como exemplo, que a determinação, a confiança e a astúcia – temperadas com a simplicidade e um toque de ingenuidade – podem vencer a arrogância, a intransigência e o poder.

3 COMENTÁRIOS FINAIS

Angela Lago firma-se como uma escritora que sabe usar como ninguém o fundo comum da tradição e dotá-lo de uma nova camada de superfície provisória, dando a ele o status de conto popular.

O que está na base do narrar da escritora aproveita-se da noção de Huizinga, quando este afirma que “a finalidade do escritor, consciente ou inconsciente, é criar uma tensão que encante o leitor e o mantenha enfeitiçado” (HUIZINGA, 2001, p. 148). O livro é essa caixa que se abre em folhas, e o segredo, é o jeito dela construir o livro, de dá-lo ao conhecimento do leitor. Angela Lago assume que o livro precisa ser explorado em toda a sua materialidade e inclui sua marca na capa, nas folhas de rosto, na indicação da ficha catalográfica, sempre em dados informativos, explorados à guisa de paratextos. A maneira como o livro abre-se e fecha-se aos olhos do leitor já é parte da estratégia de sedução usada pela autora. Na capa de *Sua Alteza, a Divinha* ela diz: “Sua Alteza a Divinha contada por Angela Lago com a amável colaboração de ilustradores anônimos e antigos”. Na folha de rosto do mesmo livro, ela reforça: “Sua Alteza a Divinha um conto do nosso folclore, contado por Angela Lago com a amável colaboração de ilustradores anônimos e antigos”. Na folha de guarda da parte de trás do mesmo livro, informa: “a autora agradece a Zenon Lago e a Sérgio Moreira. Às crianças internas na ala 6 do Hospital da Baleia, durante o final de 88 e o princípio de 89. E a todos os amigos que a ajudaram a contar essa estória”. Soube, depois, que ela contou oralmente muitas vezes tal história para as crianças desse hospital, antes de colocá-la no livro. Angela opera com duas forças, as forças nucleares centrípeta e centrífuga. Uma que a aproxima da tradição, e a outra que lhe confere voz própria, jeito próprio ao narrar os textos. Os elementos destas forças são: emprego de modelo do conto de fadas, aproveitamento de personagens do imaginário popular ou cotidiano, exercício da escrita próxima da fala coloquial, uso de formas artísticas orais (trovas, parlendas, cantigas, ditados), destacados nesse pequeno artigo.

A grande estratégia de transformação da oralidade em narração literária é essa: a “nova” obra recontada é escrita, mantendo um argumento comum com as que lhes servem de base, mas alterando os elementos secundários, como nomes e características de personagens, a linguagem, o número de episódios; suprimindo episódios periféricos ou trazendo-os de outros contos, incorporando outros textos de tradição oral (trovas, parlendas, ditados, cantigas populares). Todo o processo é comumente feito e refeito por muitos escritores que se lançam à tarefa de recriar os contos da tradição oral. O dado inovador em AL é a exploração do humor (muito aparente em *Sua Alteza, a Divinha*), a diluição (ou eliminação) da carga de violência

– comum em muitos contos da tradição oral – e a sintonia entre palavra e desenho, já que ela é a própria ilustradora de seus textos.

Os temas são todos de ampla utilização (a busca é o grande tema!), mas o reconto passa a ser esse híbrido, decorrente do cruzamento do modelo tradicional com um jeito moderno de contar. Ela continua próxima do modelo clássico de um herói que sai em busca da realização de uma tarefa que parece impossível, improvável de se realizar com sucesso e para a qual o protagonista não está habilitado. Nem o fato de o herói não estar aparentemente habilitado é novo, pois o conto popular tradicional já havia fixado tal modelo de personagem fisicamente fraca, mas com inteligência suficiente para superar as limitações físicas. O novo é tudo isso ser conduzido de forma leve e bem humorada. O aproveitamento criativo do conto popular também dialoga, de certa forma, com outras produções infantis, de autores como Ruth Rocha, Ana Maria Machado, Sylvia Orthof, Sonia Junqueira, Tatiana Belinky e Ricardo Azevedo, para citar alguns. Há uma tendência, que parece nova, em apagar as referências explícitas nos textos anteriores. Antes, na época dos folcloristas já citados neste trabalho, filiar o texto a outros escritores, era exemplificar, de certa forma, sua participação na tradição. Isto é: se quase não há pesquisa de campo para a reescritura do conto popular, também não há preocupação em contar ao leitor as fontes da pesquisa. Por que não situar a história retomada, reconstruir, na medida do possível, o trajeto daquela história até chegar ali, citar outras versões da mesma história (ou remeter o leitor a elas), e até mesmo sublinhar as alterações propostas pelo novo texto? É possível que uma explicação pertinente nos fizesse chegar ao advento do computador e a passagem livre para os hipertextos que a nova mídia possibilita (as histórias das Mil e uma noites não são hipertextos?).

Com tudo isso dito, pode-se retomar a ideia de que reconto é um híbrido. É um conto que reúne elementos amalgamados, algumas vezes confusos e díspares, da memória geral: anedotas, fatos reais ou imaginários, crítica social, vestígios de outros contos populares. Então, o novo modelo do conto popular, na verdade, existe na medida em que é tal mistura! O reconto está hoje na fronteira do literário. O reconto não é mais um texto em processo. Ele está definido e pronto quando sai publicado em livro. Não é mais um discurso coletivo, mas um discurso que se individualizou, a partir do coletivo, assumindo uma feição particular. O reconto pode

ser visto, na obra de Angela, como a “reelaboração de um esquema narrativo ou da reescritura de um texto conhecido e apreciado pela comunidade de leitores/auditores” (SANTOS, 1995, p. 38), para criação de uma obra “não mais anônima, como o exigia outrora o critério folclórico da criação popular”, mas uma obra autoral.

NOTAS

¹ Doutor em Teoria da Literatura. Professor adjunto da Faculdade de Letras e da Faculdade de Educação da PUC-RS.

² A distinção entre poesia artística e poesia natural é proposta por Jacob Grimm, quando do seu estudo e coleta dos contos da célebre coletânea *Contos para crianças e famílias*, dos Irmãos Grimm. Jacob dizia que a poesia natural é a que sai do Todo, é a soma do Todo, e por isso, uma criação antiga, simples e espontânea, que não comporta modificações de espécie alguma e que “se origina nas profundezas insondáveis e misteriosas da alma popular”. Por outro lado, considerava poesia artística a que sai de um indivíduo, e por isso assinala uma autoria, pois é uma elaboração, moderna, fruto de embelezamentos e ornamentos de um autor.

³ A história *João Bobo e o casamento da princesa* pode ser encontrada no livro que editou Maria Candelária Posada (1997, p. 55-63).

⁴ O *Bobo das Adivinhas* está publicado no Brasil em obra que Aurélio Buarque de Holanda e Paulo Rónai organizaram para a editora Nova Fronteira, no 10º volume da coleção *Mar de Histórias*, páginas 136-40.

REFERÊNCIAS

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

CHEVALIER, Jean et al. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

GRIMM, Jacob e Wilhelm. *Contos maravilhosos infantis e domésticos – 1812-1815* [tomo 1 e 2]. Tradução de Christine Röhrig. São Paulo, Cosac Naify, 2012.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. 5 ed. São Paulo, Perspectiva, 2001.

LAGO, Angela. *Sua Alteza, a Divinha*. 5ª ed. Belo Horizonte, RHJ, 1990.

LIMA, Rossini Tavares de. *Abecê de folclore*. 7. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LOBATO, Monteiro. *Histórias de Tia Nastácia*. 32. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

POUSADA, Maria Candelária. *Contos populares para crianças da América Latina*. São Paulo, Ática, 1997.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca do. Escrituras da voz e memória do texto: abordagens atuais da literatura popular brasileira. In: BERND, Z.; MIGOZZI, J. (Orgs.). *Fronteiras do literário*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.