

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC-SP

Majori Fonseca Claro

**Da isbá na floresta gélida à caverna tropical: aproximações entre as  
personagens Baba-Iagá e Cuca**

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

SÃO PAULO  
2012

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC-SP

Majori Fonseca Claro

**Da isbá na floresta gélida à caverna tropical: aproximações entre as  
personagens Baba-Iagá e Cuca**

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Dissertação apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária sob a orientação da Profª. Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira.

SÃO PAULO  
2012

Banca Examinadora

---

---

---

**Aos meus filhos:**

Filipe Claro Ambrósio e Isadora Claro Ambrósio que, diferentemente das bruxas vorazes que analiso neste trabalho, tantas vezes tiveram seus pratos esfriando sobre a mesa, empolgados que estavam em tagarelar sobre o andamento desta pesquisa e em contribuir com suas ideias tão geniais.

## **Agradecimentos**

À professora doutora Maria Rosa Duarte de Oliveira, pela orientação perspicaz, atenta, empolgada e afetuosa. Uma parceria que se mostrou perfeita desde o primeiro olhar.

Aos professores Juliana Silva Loyola e João Luis Ceccantini, pelo enorme respeito com o qual avaliaram o meu texto e pelas preciosas reflexões apontadas no exame de qualificação.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária, por acolherem com tanto carinho os meus caminhos pregressos e por me iniciarem de forma tão sensível no universo da crítica literária.

À secretária do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária, Ana Albertina Miguel, por sempre ter sido uma “mãe”, que pega na mão, toma a lição e ensina todos os caminhos.

Aos funcionários da Biblioteca Infanto-juvenil Monteiro Lobato pela gentileza com a qual me receberam e disponibilizaram material para a pesquisa.

À Marina Miranda Fiúza, “fada madrinha” que, com seu meigo jeitinho mineiro, me conduziu até a PUC e se tornou uma amiga muito querida.

A todos os meus colegas de curso e, de forma especial, às amigas: Aline Abreu, Gissela Mate e Lourdes Ferreira, sempre tão amorosas e presentes.

Aos meus pais, Walnir Aparecida Fonseca Claro e Nelson Fonseca Claro (*in memoriam*), pelos dons valiosos que me legaram: um pé fincado no chão para empreender projetos e um olho sempre na lua para sonhar com eles.

Às minhas queridas Rita Diniz, Patrícia Quadri Coelho e Maria Cecília Favapestana, que, tal como fez a Ariadne mítica, também zelaram para que eu voltasse inteira das visitas que fazia à cabana ou à caverna, nos confrontos com os monstros da minha vida.

Aos meus familiares, especialmente à minha irmã Desirre Claro Sortino e aos meus sobrinhos Pietro e Lucca, por compreenderem e perdoarem a minha ausência, quando eu estava às voltas com a escritura desta pesquisa.

À CAPES, pela bolsa concedida.

[...] E aquele  
Que não morou nunca em seus próprios abismos  
Nem andou em promiscuidade com os seus fantasmas  
Não foi marcado. Não será marcado. Nunca será exposto  
Às fraquezas, ao desalento, ao amor, ao poema.

Manoel de Barros

CLARO, Majori Fonseca. **Da isbá na floresta gélida à caverna tropical: aproximações entre as personagens Baba-Iagá e Cuca.** Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2012. 203f.

## Resumo

O objetivo desta pesquisa é realizar uma análise comparativa entre a personagem Baba-Iagá, presente nos contos de magia do folclore eslavo, e a Cuca, figura do folclore luso-brasileiro, presente também nas cantigas de ninar, fragmentos literários, procissões religiosas e no livro *O Saci*, de Monteiro Lobato. Partindo das premissas do formalista russo Vladimir Propp, analisamos morfológicamente a atuação das personagens nas narrativas, bem como empreendemos um rastreamento de suas origens ritualísticas. Baseados nos conceitos psicológicos de Carl Gustav Jung e seus seguidores, buscamos a compreensão simbólica dessas duas feiticeiras. A hipótese proposta para as similaridades é que elas se enraízam num mesmo solo arquetípico e histórico, na medida em que ambas são representantes de *imagos* maternas em sua face “terrível”, e que têm suas origens nos rituais sagrados e profanos. Para as diferenças encontradas, lançamos a hipótese da inesgotabilidade da manifestação do arquetipo como imagem e da diversidade cultural. No decorrer da pesquisa, pudemos comprovar essas hipóteses e, por meio da análise do livro de Monteiro Lobato, refletir sobre os traços característicos dos gêneros literários nos quais essas feiticeiras se inserem, concluindo que, se nos contos de magia e das cantigas de ninar ressoam vozes narradoras que compartilham experiências sobre o mundo, na arte literária moderna esta reflexão passa a ser também metalinguística e o texto literário ganha, desta forma, a capacidade de contribuir conscientemente para a reformulação do mundo que espelha.

**Palavras-chaves:** Baba-Iagá; Cuca; Monteiro Lobato; rituais de iniciação; contos de magia; arquetipo da Grande Mãe.

CLARO, Majori Fonseca. **From the isba in the cold forest to the tropical cavern: appriximations between the characteres Baba Yaga and Cuca** Master's degree dissertation. Program of Pós-Graduate Studies on Literature and Literary Criticism. Pontificia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2012. 203f.

### **Abstract**

The main goal of this research is to accomplish a comparative analysis between the character Baba-lagá, who appears in fairytales of the Slav folklore, and Cuca, a folkloric character from Luso-Brazilian culture, also present in lullabies, literary fragments, religious festivals and in Monteiro Lobato's book, *O Sací*. Leaving the premises of the Russian formalist Vladimir Propp, we analyze morphologically the creation of the characters in his narrative, as well as tracing their ritualistic origins. Based on the psychological concepts of Carl Gustav Jung, and his followers, we are looking for a symbolic understanding of these two sorceresses. The hypothesis proposed of similarity is that they are rooted on the same archetypal and hystorical ground, in the way that both are representatives of maternal images in its terrible form, and that has its origins in rituals of the sacred and profane. For the differences found we discussed the hypothesis of an inexhaustible manifestation of the archetype as an image and of cultural diversity. Throughout the research we can confirm these hypotheses by analyzing Monteiro Lobato's book and by reflecting on the characteristic features of the literary genres in which these sorceresses fall, concluding that if fairytales and lullabies were to resonate with their narrators' voices, through shared experiences from around the world, in the field of modern literary art this reflection would pass into the metalinguistic and the text would gain, from the form, the capacity to consciously contribute to the reformulation of the world it mirrors.

**Key-Words:** Baba Yaga; Cuca; Monteiro Lobato; initiation rituals; fairytales; great mother archetype.

## SUMÁRIO

<b>Introdução: A importância dos contos de tradição oral</b> .....	10
<b>Capítulo 1 Algumas considerações sobre o estudo do folclore no mundo, na Rússia e no Brasil</b> .....	21
<b>Capítulo 2 A universalidade dos contos de tradição oral e a possibilidade comparativa</b> .....	29
2.1 Propp e a universalidade da forma.....	29
2.2 Jung e a universalidade dos temas arquetípicos.....	37
<b>Capítulo 3 Baba-Iagá no folclore eslavo: a Grande Iniciadora</b> .....	48
3.1 Quem visita quem? Os três tipos de Baba-Iagá .....	48
3.1.1 Baba-Iagá raptora e devoradora .....	49
3.1.2 Baba-Iagá guerreira e multifacetada .....	66
3.1.3 Baba-Iagá doadora .....	76
<b>Capítulo 4 A Cuca no folclore luso-brasileiro: A Opositora aspirante à Iniciadora</b> .....	94
4.1 Onde mora a Cuca? Várias formas e vários nomes .....	97
4.1.1 A Cuca raptora e devoradora em sentinela noturna.....	97
4.1.2 A Cuca-soldado: os Farricocos.....	104
4.1.3 O livro <i>O Saci</i> , de Monteiro Lobato .....	110
4.1.3.1 Adentrando a caverna da Cuca .....	133
<b>Capítulo 5 Comparações entre Baba-Iagá e Cuca: geologia, escavação e arquitetura</b> .....	152
<b>Considerações Finais</b> .....	168
<b>Referências bibliográficas</b> .....	172
<b>Anexo</b> .....	180

## **Introdução: A importância dos contos de tradição oral**

Os livros que têm resistido ao tempo são os que possuem uma essência de verdade, capaz de satisfazer a inquietação humana, por mais que os séculos passem.  
(Cecília Meireles)

Este trabalho tem por objetivo o estudo comparativo das personagens Baba-Iagá e Cuca – presentes, respectivamente, no folclore russo e no folclore luso-brasileiro – com o intuito de compreender as semelhanças e diferenças encontradas à luz da análise morfológica, psicológica e histórico-etnográfica.

Muitos teóricos se dedicaram ao estudo dos contos de magia, baseados no pressuposto de que essas histórias, remanescentes da narrativa oral, falam de modo contundente sobre as vicissitudes humanas, descrevendo-as e oferecendo, ao ouvinte ou ao leitor, uma experiência de deleite e sabedoria. Por meio de figuras mágicas ou de personagens localizadas no tempo sem tempo do “Era uma vez”, todos os dramas humanos são encenados e resolvidos, de modo a intrigar e a fazer refletir quem da história se aproxime.

A psicóloga Clarissa Pínkola Estés assim reflete:

Um conto convida a psique a sonhar com alguma coisa que lhe parece familiar, mas em geral tem suas origens enraizadas no passado distante. Ao mergulhar nos contos, os ouvintes revêem seus significados, “lêem com o coração” conselhos metafóricos sobre a vida da alma. (ESTÉS, 1999, p. 12)

Desse modo, todos nós, adultos e crianças, encontramos nessas narrativas a representação simbólica do mundo que nos rodeia, repleto de perigos e incertezas, bem como do mundo que carregamos dentro de nós, envolto em angústia e medo. Quando ouvimos ou lemos essas histórias antigas, sentimos estar diante do mapa simbólico de nossa trajetória, cuja saída também está ali representada, de modo velado, tal qual enigma a ser solucionado. Por isso os contos de encantamento continuam a nos encantar... Com suas fadas luminosas a nos oferecer alento e suas bruxas e ogros terríveis a nos alertar para o fato de que nem tudo no mundo é bom, esses contos nos ensinam a caminhar de modo mais

sábio, oferecendo-nos um palco propício para o ensaio desta peça difícil que costumamos chamar de vida real.

Katia Canton (1994, p. 11) explica que “os contos de fada são versões escritas [...] de contos folclóricos de magia derivados de antigas tradições orais”. Isto nos remete a um mundo antigo no qual o trabalho manual repetitivo, cansativo e enfadonho exigia algo que o embalasse, que o tornasse possível e agradável. Ou às regiões onde o frio imperioso confinava famílias inteiras em ambientes restritivos, que exigiam intenso convívio. Reunidos em volta do fogão ou da lareira, pequenos grupos familiares ou de artesãos entregavam-se às tarefas manuais enquanto contavam histórias e compartilhavam vivências. Como nos lembra Nelly Novaes Coelho (2008, p. 105), as histórias ofereciam mais do que entretenimento, “eram valiosos meios transmissores dos valores de base dos grupos sociais, transmitidos de geração em geração, consolidando-se, assim, o sistema de comportamentos consagrados pelo grupo”. Essa capacidade de trocar experiências e gerar conselhos é, para Walter Benjamin (1985, p. 198), a verdadeira alma da narração: “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores”.

Ao contrapor narrativas orais e outras formas de comunicação, tais como o romance e a informação, Benjamin diz que o romance reflete o indivíduo isolado, refratário a conselhos. A informação só existe enquanto é novidade. Já as narrativas orais sobrevivem por muitos anos exatamente porque, permanecendo enigmáticas, colocam seu ouvinte sempre no caminho de desvendá-las e, com isso, recontá-las uma vez mais. Ele afirma que o “tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência” (BENJAMIN, 1985, p. 204), pois sem ele desaparece o dom de ouvir. E prossegue:

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrar. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual. (BENJAMIN, 1985, p. 205)

Inicialmente, tais narrativas não eram destinadas às crianças, mas ao divertimento de todo o grupo em seus afazeres manuais. Mais tarde, quando coletadas e compiladas,

foram ganhando associações com o universo infantil. Laura Sandroni, ao lembrar a publicação de *Contes de fées* ou *Histoires du temps passe avec moralités*, por Charles Perrault, em 1677, conta que:

Com esses contos especialmente selecionados para o divertimento das crianças, Perrault, que pertencia à Academia Francesa, foi severamente criticado por Boileau, que não o perdoou por escrever coisas tão infantis. Não percebeu o mais importante crítico da época que Perrault estava inaugurando um campo novo do conhecimento humano: a cultura do povo (SANDRONI, 1987, p. 24).

No século XIX, encontramos o grandioso trabalho dos irmãos Grimm, que coletaram contos do folclore alemão, e o surgimento de nomes tais como Hans Christian Andersen, criador de contos como Patinho Feio ou a Sereiazinha, além de Lewis Carroll, Collodi, James Barrie, Oscar Wilde e outros autores, responsáveis por criar histórias com características de contos de fadas para as crianças.

No mundo positivista, num momento histórico em que a ciência passou a determinar a visão de mundo, exigindo objetividade e adequação ao real, essas peculiaridades acabaram relegando, ainda mais, os contos de fada ao contexto infantil. No entanto, hoje tal equívoco começa a ser desfeito, e os contos de fada ganham, gradativamente, espaço no gosto de leitores maduros.

A contínua evolução das idéias e descobertas acabou por abalar aquelas ‘certezas absolutas’ sobre as quais a Ciência materialista se alicerçava. No início do séc XX, entramos na Era Einsteiniana – a era do Relativismo. As descobertas no campo da Física atômica abalaram os alicerces da Ciência tradicional [...]. Os dogmas positivistas caíram por terra. A investigação experimental dos átomos revelou que, ao invés de serem ‘partículas duras e sólidas’, esses componentes elementares da matéria eram ‘regiões de espaço em que partículas extremamente pequenas – os elétrons – se movimentam em redor do núcleo’. [...] A ciência está sendo levada a reconsiderar o *sobrenatural*, a aceitar o mistério, a buscar um novo sentido para a transcendência e a remodelar a face do próprio Deus. [...] É por meio dessa perspectiva que os contos de fada, as lendas, os mitos, entre outros, também deixaram de ser vistos como ‘entretenimento infantil’ e vêm sendo redescobertos como autênticas fontes de conhecimento do homem e de seu lugar no mundo. (COELHO, 2008, pp. 21-22)

Muitas são as abordagens aos contos de fada: algumas buscam as raízes sociais destes contos, suas marcas culturais ou de gênero; outros buscam restituir as vozes que ecoam no entoar dessas narrativas ao longo da história. Há aqueles, entretanto, que procuram a universalidade presente neste material, quer a universalidade das temáticas que apontariam para dramas psicológicos, quer a universalidade de sua estrutura, que tornaria possível a comparação entre contos pertencentes a diferentes culturas.

O estruturalista russo Vladimir Propp demonstrou grande interesse pelos contos de magia. Pesquisando tais contos, percebeu semelhanças entre produções oriundas de diversas culturas e diferentes localizações geográficas, além de incrível similaridade estrutural entre contos cujos enredos eram bem diferentes entre si. Como resultado da tentativa de desvendar o fenômeno, surgiu o livro *Morfologia do conto maravilhoso*, em 1928, no qual Propp estuda a forma dessas narrativas, chegando a estabelecer uma fórmula que demonstra a invariabilidade de sua composição, de aplicação universal.

O psicanalista suíço Carl Gustav Jung, por sua vez, demonstrou que a psique tende a coordenar elementos no sentido da formação de imagens espontâneas, que remetem a padrões universais. A esses padrões, Jung chamou de arquétipos, observáveis apenas por meio das imagens que condicionam, e que estão presentes nos sonhos, nos sintomas psicopatológicos, nos mitos e no folclore de cada nação. Por essa razão, tantos junguianos se debruçam sobre as narrativas míticas ou de tradição oral com o objetivo de extrair dessas imagens o padrão psíquico que eles acreditam ter-lhes dado origem.

Embora Propp e Jung habitassem em países diferentes, tivessem profissões diferentes e propostas também muito diferentes, eles viveram na mesma época e se dedicaram ao estudo de um objeto comum: os contos de fadas. Se os observarmos para além das diferenças, poderemos encontrar nesses dois autores uma relação complementar. Em seu trabalho *Morfologia do conto maravilhoso*, Propp dedicou-se a encontrar uma estrutura que fosse comum a todos os contos maravilhosos, privilegiando, deste modo, a forma. Jung buscou no material literário a presença de temas universais que ilustrasse a sua teoria dos arquétipos, de base psicológica, dando privilégio aos conteúdos encontrados. Ambos, apesar de terem iniciado seus estudos a partir da percepção da universalidade presente nessas narrativas (surgidas em pontos geográficos tão distantes sem nenhuma explicação objetiva), não se lançaram ao intuito de explorar o fenômeno do ponto de vista geográfico,

como fizeram algumas escolas, que situavam a causa dessa semelhança no pressuposto da existência de uma língua comum ou das migrações narrativas. Ao contrário, tomaram o fenômeno como sincrônico, e a partir disso teceram considerações que nos trouxeram a possibilidade de, ao lançar o nosso olhar para além das singularidades de cada conto, contemplar os padrões que os unificam. Para Jung, a unificação se dá na universalidade dos temas, justificada pela concepção de que há uma instância psíquica comum a todos os homens: o Inconsciente Coletivo. Para Propp, a universalidade se mostra na forma invariável da composição narrativa ou no fato de que todos os contos de magia encontram suas raízes históricas nos antigos rituais iniciáticos, comuns a todas as nacionalidades, como ele comprova em outro trabalho intitulado *As raízes históricas do conto maravilhoso*, publicado pela primeira vez em 1946.

Tais serão os pressupostos teóricos nucleares desta pesquisa, levando em conta o princípio comum que os une: a universalidade presente nos contos de magia. No entanto, as justificativas para essa universalidade têm naturezas diversas: de base literário/histórica para Propp e psicológica para Jung. Cremos, contudo, que esse confronto pode gerar um rico debate, desde que sejam respeitadas as fronteiras que os separam.

Autores de diversos campos do conhecimento humanos, tais como antropólogos, historiadores, marxistas, feministas, folcloristas, psicanalistas, junguianos ou estruturalistas, têm se dedicado ao estudo dessas narrativas antiquíssimas, a fim de delas extrair sabedoria.

Marina Warner assim nos fala:

O estoque de contos de fadas, o quarto azul onde as histórias esperam para ser descobertas, são a promessa justamente desses encantamentos criativos, não só para seus próprios personagens, presos em seus próprios argumentos; ele oferece uma metamorfose mágica para aquele que abre a porta, que passa adiante o que aí encontrou, e para aqueles que ouvem o que o narrador tem a contar. A faculdade de imaginar, como a curiosidade, pode fazer as coisas acontecerem; é hora do *wishful thinking* ter a sua vez. (WARNER, 1999, p. 459)

Tamanha longevidade e possibilidade de análise se justificam, dentre outras coisas, pela capacidade que os contos de tradição oral têm de expressar com imagens muito simples – quase caricaturais – as questões humanas. Um bom exemplo disso é a presença da árdua batalha entre o bem e o mal, traduzida no duelo entre seus representantes-personagens. Em virtude deste contraste tão nítido, esses contos têm sido equivocadamente

acusados de maniqueístas por aqueles que, não compreendendo tal característica como reflexo de seu caráter estrutural, gostariam de encontrar neles a complexidade moderna na qual bem e mal não se distinguem com nitidez ou então a postura politicamente correta propagada pela contemporaneidade, que pretende extirpar a crueldade presente em algumas versões dessas histórias.

Quanto a isso, Bruno Bettelheim reflete:

Ao contrário do que acontece em muitas estórias infantis modernas, nos contos de fada o mal é tão onipresente quanto a virtude. Em praticamente todo o conto de fadas, o bem e o mal recebem corpo na forma de algumas figuras e de suas ações, já que bem e mal são onipresentes na vida e as propensões para ambos estão presentes em todo o homem. É esta dualidade que coloca o problema moral, e requisita a luta para resolvê-lo. (BETTELHEIM apud COELHO, 2000, p. 55).

Embora o contraste entre bem e mal seja necessário para a edificação de nossos valores éticos, e o duelo entre eles seja o ensejo para a reflexão, muitos traços de crueldade foram suprimidos ao longo do tempo e ao sabor do momento histórico em que estas narrativas eram recontadas e reinventadas. O moralismo imperioso de algumas épocas interferiu no processo de humanização a que elas sempre se prestaram, como observam alguns estudiosos do assunto. Walter Benjamin assim nos apresenta a questão:

O mundo autêntico dos contos não é idílico, é belo e cruel. Suprimir nos contos o canibalismo, ou modernizá-los para um mundo de fábricas e de concreto armado ou ainda adaptá-los às necessidades humanas, como querem certos pedagogos, liquida com essa forma de cultura. (BENJAMIN, 1984, p. 15)

É exatamente desta forma – cruel e canibalesca – que a personagem Baba-Iagá, um dos componentes do *corpus* de nossa pesquisa, aparece nos contos de fada russos. Observemos uma breve descrição, retirada do conto “Vassilissa, a Formosa”:

Vassilissa, a Formosa, andou e andou, e só ao entardecer do dia seguinte ela chegou à clareira onde ficava a cabana de Baba-Iagá. A cerca em volta dessa isbá era toda feita de ossos humanos, encabeçados por crânios espetados neles, com olhos humanos nas órbitas. E o trinco do portão era uma boca humana cheia de dentes aguçados. E a casinha era construída

sobre grandes pés de galinha. [...] E de repente emergiu da floresta a própria Baba-lagá, acorada no seu pilão de pau, voando baixo, remando com a mão do pilão, apagando os rastros com a vassoura, desgrehada e feia de meter medo! (BELINKI, 1995, p. 26)

Por ser uma personagem tão assustadora, impactante e complexa, e por pertencer ao rico universo dos contos de fadas russos, Baba-lagá tem recebido, no decorrer destes últimos séculos, a atenção de muitos estudiosos, teóricos e artistas. Esmiuçada de diferentes formas, ela continua a encantar os leitores, a fascinar os artistas e a intrigar pesquisadores.

Provavelmente, tal interesse se deve ao fato de que a dicotomia bem/mal, tão cara aos contos de magia, costuma aparecer distribuída entre personagens que encarnam esses princípios e que geram a dicotomia adjetiva correspondente, dividindo-se entre personagens bons e personagens maus. Exemplarmente, temos, por um lado, a boa mãe, digníssima em cuidados e carinhos e, por outro, a madrasta, caricatura de perfídia e vaidade orgulhosa. Ao herói, ético e corajoso, protagonista da bravura, opõe-se o vilão, antagonista cheio de maldade e malícia. Do mesmo modo, as figuras mágicas se dividem e, desta clivagem, nasce a bruxa horrenda, disseminadora de maldições, e a fada madrinha, figura luminosa, plena de doação e bondade. A feiticeira russa, entretanto, apresenta peculiaridades curiosas, pois é dotada de uma ambivalência ímpar que coloca fim à dicotomia, não do modo humanizado dos personagens modernos, nos quais bem e mal coexistem complexamente (nem tão bom, nem tão mau), mas numa forma artística na qual a dicotomia permanece, porém de forma condensada e exuberante (ótima e péssima).

Apesar de, indubitavelmente, cumprir seu papel de temível vilã dentro das narrativas, é ela também quem fornece ao protagonista a pista, a informação ansiada ou o objeto mágico sem o qual o herói não conseguiria realizar o seu feito. Devora os desavisados, auxilia os iniciados, é lograda pelos astutos. A analista junguiana Marie-Louise von Franz afirma que:

Baba-lagá remete a uma figura da Grande Mãe de molde arcaico, no qual o negativo e o positivo ainda estão misturados. Ela tem um grande poder de destruição, é plena de desolação e caos, mas, ao mesmo tempo, é capaz de ser compassiva. [...] Essa situação provavelmente remete ao mistério da destruição, da morte e da transformação, porque, ao matar e esmagar o grão, ela produz a farinha e o óleo. (FRANZ, 2000, p. 213)

Em seu livro *Morfologia do conto maravilhoso*, Propp afirma existirem personagens cuja função é fornecer ao herói o recurso mágico, aos quais ele nomeou como “doadores”, sendo Baba-Iagá a doadora por excelência. No entanto, como ele mesmo afirma em outro trabalho:

A Baba-Iagá é um personagem muito difícil de ser analisado, pois sua imagem se compõe de uma série de detalhes. Esses detalhes, agrupados a partir de contos diversos, às vezes são divergentes, incompatíveis, não se fundem numa imagem indivisa. (PROPP, 2002, p. 50).

O autor compreende a Baba-Iagá como uma figura cujas raízes históricas remontam aos antigos ritos iniciáticos da puberdade, nos quais o neófito via-se, de fato, obrigado a enfrentar a morte física para ressurgir vivificado e pronto para assumir as suas novas responsabilidades no grupo social. E aponta para o fato de que ela, representando a figura tribal cuja função era atribuir vida ou morte ao aspirante, tenha sido cooptada do rito e inserida num enredo onde sua aparição oscila entre a expressão daquilo que representava (a iniciadora implacável) e o seu contrário (a bruxa ludibriada), pois as estruturas típicas da narrativa invertem os ditames dos ritos, privilegiando a saga bem-sucedida do herói.

Amparada nos estudos que demonstram a universalidade da estrutura e dos conteúdos simbólicos presentes em diversas tradições orais, que nos permitiria tecer aproximações entre materiais folclóricos de origens diferentes, bem como em pressupostos que afirmam ser a Literatura Comparada “a arte metódica, pela busca de laços de analogia, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura dos outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou então os fatos e os textos literários entre si, distantes ou não no tempo ou no espaço” (PICHOIS; ROUSSEAU, 1994, p. 216), surgiu a questão sobre a existência no folclore brasileiro de figura similar à bruxa russa, em termos de ambivalência e complexidade para traçarmos a análise comparativa que nos motivava.

Na leitura dos contos advindos do folclore brasileiro – compilados por Silvio Romero e Câmara Cascudo – deparamo-nos com alguns personagens cuja ambivalência dizia respeito à sua inusitada sensualidade, na sua maioria presentes em contos de origem indígena, ou à tendência de outros tantos à malandragem, à autoindulgência e à relativização dos valores éticos tradicionais. Compreendemos tal ambivalência como sendo a representação de valores tipicamente brasileiros, tais como a sensualidade, a esperteza e a

preguiça, e observamos a presença de elementos narrativos mais modernos, ricos em humanidade e dúvida. A figura arcaica que buscávamos, composta por elementos primitivos simbolicamente semelhantes à feiticeira Baba-Iagá, surgiu na figura da Cuca, inserida por Câmara Cascudo (2002) como um dos personagens pertencentes ao “Ciclo de Angústia Infantil”.

Ele afirma ser a Cuca um fantasma noturno, às vezes informe, mas na maioria das vezes humanizado e associado a uma velha desgrenhada e feia, que com sua imagem terrível garante o bom comportamento e o sono das crianças. A Cuca aparece em fragmentos literários, nas cantigas de ninar de várias regiões do Brasil e também em Portugal e na Espanha, oscilando entre as variantes: *cuca* (Brasil), *coca* ou *coco* (Portugal e Espanha). É dramatizada em diversas festas religiosas desses países, remetendo sempre à idéia de morte e medo. Monteiro Lobato apropriou-se da imagem da Cuca como aparece na Galícia e em Portugal, ao descrevê-la e consagrá-la como sendo uma bruxa cujo rosto se assemelha à face de um jacaré (dragão). Nas narrativas que envolvem o Sítio do Picapau Amarelo, a Cuca vive isolada numa caverna, dorme uma noite a cada sete anos, enfeitiça criancinhas, é astuta, amedrontadora e traiçoeira, uma verdadeira vilã. No entanto, ainda que a contragosto ou por pura conveniência, ela acaba auxiliando o protagonista Pedrinho em sua aventura.

A partir da análise do material folclórico no qual estão inseridas essas duas personagens (fragmentos folclóricos luso-brasileiros, três contos russos intitulados: “Baba-Iagá e o jovem corajoso”, “O príncipe Ivan e Biéli Polianin” e “Vassilissa, a Bela”, além do livro *O Saci*, de Monteiro Lobato), o objetivo será então o de compreender a função das personagens na estrutura narrativa do material literário, ou o seu papel nas passagens folclóricas das quais se originam, contrapondo-as de modo a verificar as semelhanças e diferenças encontradas. Para tanto, haverá a necessidade do diálogo com outras áreas do conhecimento humano, tais como a psicologia, a mitologia e a antropologia, embora esses diálogos tenham o intuito apenas de enriquecer a compreensão, sem retirar a pesquisa do campo literário.

Embora a Cuca apareça em material folclórico não contístico ou em obra de cunho autoral como a de Monteiro Lobato, e considerando que Vladimir Propp delimitou a aplicação de seu método apenas aos contos de magia, aplicaremos o esboço de uma análise

morfológica a estes materiais. Cremos que tal liberdade pode existir sem incorrer em erro científico, uma vez que essas denominações já fazem parte do arcabouço literário e já foram aplicadas a outros tipos de narrativa, com êxito e confirmação.

Baba-Iagá e Cuca. A primeira, impossível de ser dissociada de sua isbá na floresta gélida, personagem selvagem, primitiva e pagã; a outra, habitante da caverna tropical ou figura típica de um catolicismo romano e moralizante. O que possuem em comum? As duas são bruxas que vivem isoladas em lugares ermos; ambas são figuras assustadoras e demoníacas. Igualmente canibalescas, elas assustam os jovens e estão associadas aos ritos de morte e de renascimento, de inserção social e bom comportamento. Operam, também, por meio de elementos simbólicos comuns: caveira, floresta, gruta, casa, dragão, vassoura, fornos, mãe, avó, pistas e tarefas impossíveis. Por outro lado, apresentam peculiaridades que fazem com que jamais se confundam.

A hipótese lançada para as semelhanças imagéticas encontradas entre as personagens é a de que elas são *imagos*<sup>1</sup> que remetem à experiência da maternidade em seu caráter mítico, que envolve o magnânimo e o terrível. As diferenças de apresentação se justificariam exatamente porque, embora partam do mesmo núcleo arquetípico, são, acima de tudo, produções advindas de culturas diferentes e presentes em contextos literários também diversos, o que nos possibilitaria lançar luz sobre a questão de como os estratos culturais e arquetípicos se combinam, se entrecrocaram ou se sobrepõem no campo da tradição oral ou da literatura que busca inspiração na oralidade.

Já a hipótese levantada para a investigação das diferenças morfológicas encontradas, e que será posta à prova no decorrer deste estudo, é a de que elas refletem as relações entre rito e conto popular, consoante às observações feitas por Propp em seu livro *As raízes históricas do conto maravilhoso*. Mais especificamente, que a personagem Baba-Iagá é mais complexa porque surge em um contexto fabular, no qual o rito já foi profanado, enquanto a Cuca aparece num material ainda ritualístico e com enredo incompleto. A comprovação desta hipótese poderia estar na literatura de Monteiro Lobato, que, ao inserir a figura folclórica Cuca numa obra moderna, transformou rito em ficção, tornando-a ainda mais próxima da personagem russa.

---

<sup>1</sup> Por *imago* entendemos o conceito psicanalítico de um “protótipo inconsciente de personagem”, isto é, um conjunto de características que um indivíduo projeta sobre o outro construindo um personagem integrado e que orientará as relações entre sujeito e objeto.

O fato de o folclore russo ser relativamente desconhecido do público brasileiro oferece uma sólida justificativa para a realização desta pesquisa, além da importância de refazer o percurso da Cuca, desde seu uso ritualístico na Espanha, Portugal e, mais tarde no Brasil, até a sua popularização graças à presença na obra infantil de Monteiro Lobato, que presenteou o jovem leitor com a redescoberta de suas raízes folclóricas.

## Capítulo 1 Algumas considerações sobre o estudo do folclore no mundo, na Rússia e no Brasil

É preciso que o conto seja velho na memória do povo, anônimo em sua autoria, divulgado em seu conhecimento e persistente nos repertórios orais. Que seja omissos nos nomes próprios, localizações geográficas e datas fixadoras do caso do tempo.  
(Câmara Cascudo)

Por folclore costuma-se entender “o conjunto ou estudo das tradições, conhecimentos ou crenças de um povo, expressos em suas lendas, canções e costumes”, como consta do dicionário (Houaiss; Villar, 2009 p.354) em sua mais sucinta definição. Dentre as muitas manifestações folclóricas encontramos os contos populares, de produção anônima e coletiva. Esses contos têm suas raízes na oralidade, são guardados em sua essencialidade na memória popular e modificados no transcorrer das narrações pela imaginação de quem os reconta. Para que se pudessem manter na memória do narrador, especializado ou não, eles receberam marcas que facilitam a narração, tais como o ritmo intenso e melodioso, não raro repletos de rimas, além de fórmulas de iniciação e finalização, repetições, epítetos e provérbios.

Segundo Nelly Novaes Coelho (2008), a questão da classificação dessas narrativas continua a gerar polêmica e confusão. Estudiosos como Antti Aarne (um dos principais representantes da *Escola Finlandesa Centro de Estudos Folclóricos de Base Histórico-Geográfica*), bem como o antropólogo Wundt, o russo Afanassiév, e Câmara Cascudo, dentre outros, se dedicaram a construir fronteiras classificatórias, mas seus limites se interpenetram e se entrelaçam. Dentre os vários tipos de contos por eles definidos, estão os contos de magia, que diferem das outras narrativas populares por trazerem sempre um elemento sobrenatural, que é tratado no contexto da narrativa com absoluta naturalidade.

Os contos de magia muitas vezes também são chamados de contos de fada, contos maravilhosos, contos de encantamento ou contos da carochinha (tal como apareceram em Portugal e no Brasil do século XIX), e muito embora haja aqueles que desejam particularizar essas nomenclaturas por pretenderem ver, por exemplo, no conto maravilhoso traços de orientalismo, ou conceber os contos de fada como sendo a versão escrita dos

antigos contos de magia, a verdade é que essas denominações têm sido utilizadas como sinônimas.

Os Contos de magia foram primeiramente registrados e publicados em forma de coletânea no século XVII, na França, durante o reinado de Luís XIV, o rei Sol. Trata-se dos “contos da Mãe Gansa”, datados de 1697, e reunidos pelo poeta e advogado Charles Perrault, muito prestigiado na corte francesa. Cem anos depois, na Alemanha do século XVIII, os Irmãos Jacob e Wilhelm Grimm realizavam pesquisas a fim de determinar a autêntica língua alemã, estudos estes que os levaram a buscar possíveis invariantes linguísticas nas antigas narrativas, lendas e sagas que ainda permaneciam vivas, transmitidas por tradição oral, de geração a geração. Na segunda edição da coletânea por eles publicada e intitulada *Contos de fada para Crianças e Adultos*, eles suprimiram traços de violência e crueldade, principalmente os que eram praticados contra os jovens, tornando os contos por eles recolhidos supostamente menos agressivos às delicadas mentes infantis. Décadas depois, já no século XIX, surge Hans Christian Andersen e seus contos, alguns inventados, outros resgatados do folclore nórdico. Andersen escrevia bem ao gosto romântico, perpetrando valores de extrema idealização e condizentes com esta proposta estética, ao defender os mais fracos e os ideais de fraternidade, igualdade, paciência, bondade, verdade e simplicidade.

De forma geral, o interesse pelo material oral popular teve seu apogeu no século XIX, no rastro das descobertas arqueológicas feitas no século anterior e na embriaguez do espírito romântico, que instigou cada nação a descobrir suas verdadeiras raízes nacionais. Essa corrida nacionalista resultou em centenas de antologias de contos, fábulas e lendas, recolhidas e reunidas no seio de cada nação. A similaridade entre elas fez surgir diversas escolas, que se esforçaram no intuito de rastrear as causas de tal semelhança.

De acordo com o breve histórico traçado por Nelly Novaes Coelho em seu livro *O conto de fadas* (2008), do percurso realizado pelos irmãos Grimm veio a hipótese de que os contos de tradição oral partiram de uma fonte-mãe e foram sendo tecidos, desmanchados e retecidos ao longo do tempo. Eles procuravam semelhanças linguísticas que supunham uma língua comum, a indo-europeia. A *Escola Mitológica* da qual faziam parte buscava o mito único por detrás dos contos, supondo que na época da unidade indo-europeia, os contos não existiam e, sim, os mitos sobre divindades. Para eles, os elementos das narrativas seriam

rastros ou deformações de concepções míticas dos povos antigos. Seguindo essa pesquisa, os Grimm chegaram a reconstruir o sistema religioso da antiga raça germânica, silenciado pela cultura romana e pelo catolicismo. Já as correntes orientalistas teriam surgido com a tradução para o francês de *As mil e uma noites*, em 1704, apoiadas na ideia de migração e influência, e refazendo o itinerário das obras orientais rumo ao ocidente, partindo da Babilônia e passando pela Ásia Menor até chegar à Europa.

Ainda seguindo os passos de Nelly Novaes Coelho (2008), verificamos que, na tentativa de descobrir o que significavam as imagens típicas dos contos de magia, muitas correntes e escolas surgiram com explicações variadas. A *Escola Naturalista Védica* via a simbologia das narrativas maravilhosas como linguagem ligada a antigos mitos. Para a *Mitologia Científica*, os elementos simbólicos presentes nos contos eram característicos dos estágios primitivos da mente – incapaz de abstrações – e que necessitava de formas concretas e poéticas para expressar-se e compreender o mundo. A *Teoria dos pensamentos elementares* acreditava que algumas formas de pensamentos eram congênicas e estariam na base da similaridade existente entre as narrativas maravilhosas. Tal pressuposto foi desenvolvido com maior profundidade pelo psicanalista C. G. Jung, décadas depois. Havia a *interpretação animista/naturalista dos contos de fada*, que os via como remanescentes de uma fé em decadência ou de um rito antigo que morreu como costume e permaneceu na forma de narrativa. De modo semelhante raciocinavam os defensores do *pensamento fetichista* que acreditava serem, as lendas, formas decadentes de antigos mitos fetichistas, depois absorvidos pela fantasia popular. Nesta concepção, o sol é o príncipe, a aurora é uma criança, a noite é a velha ruim e os dias são os filhos desejados, por exemplo. O método morfológico de análise proposto pelo folclorista russo Vladimir Propp, bem como as correntes da psicologia que analisam os contos de fada, são outras vertentes que surgiram e que serão aprofundadas nesta dissertação.

O folclore russo constitui-se de diversas manifestações artísticas realizadas em diferentes períodos. Nesse repertório, incluem-se épicos bilinas, lendas cristãs, canções históricas, canções populares líricas, teatro de marionetes, charadas, provérbios, anedotas e, claro, os contos populares (*skázka*), nos quais a personagem Baba-Iagá figura com grande destaque.

A literatura russa existente entre o século X e o século XVII era predominantemente religiosa e com objetivos edificantes e, embora as obras populares já existissem e circulassem há muito tempo, tais manifestações eram vistas com hostilidade pela Igreja, que considerava pecado as credices populares e as obras que tratavam de magia.

Em sua dissertação, Flavia Cristina Carolinski assim nos informa:

Com o governo de Pedro, o Grande (1689 – 1725), no século XVIII, formou-se uma literatura que se espelhava na produção literária ocidental, sobretudo, no classicismo francês e na sua aversão pelo popular. Tal processo de ocidentalização iniciado por Pedro se manteve por todo o século XVIII, fortalecendo a separação entre a classe dominante, voltada para os costumes franceses, para uma literatura imitativa, e o povo que continuava independentemente sua produção poética. De forma bastante superficial, no fim do mesmo século, nota-se, porém, um interesse por obras populares livremente adaptadas. (CAROLINSKI, 2008, p. 20)

Desse modo, o folclore russo começa, gradativamente, a ganhar alguns simpatizantes entre as classes superiores, embora os apreciadores da literatura clássica insistissem em ver as manifestações populares como produção inferior. Com os acontecimentos políticos da época, em especial a revolta dezembrista<sup>2</sup> e o fortalecimento das teorias ocidentais liberais, a intelectualidade passa a expressar seu interesse pelo povo e empreender sua busca por uma identidade nacional, pondo um fim à forte influência francesa. Para dar conta deste intento, recorreram às obras poéticas populares, tidas como a mais verdadeira expressão do espírito russo.

Segundo Carolinski:

A produção popular era fruto do espírito criativo dos camponeses, dessa forma, difunde-se uma idéia que se tornou típica do século XIX, cujos anos 60 ficaram conhecidos como os anos de ouro do folclore russo, a idéia de “ir até o povo”, ou seja, de se ter no contato direto o encontro com as raízes nacionais esquecidas sob a influência francesa (CAROLINSKI, 2008, p. 22)

---

<sup>2</sup> Revolta ocorrida em 14 de dezembro de 1825. Depois da morte de Alexandre I, um grupo de nobres oficiais influenciados por ideias liberais, opõe-se à sucessão de Nicolau I, bastante impopular, e reivindicava mudanças no regime tsarista, em especial a implantação de uma Constituição. A revolta foi fortemente reprimida e seus participantes foram presos, exilados ou mortos.

Esse interesse pelo popular ganhou força com os trabalhos de Jukóvski, Púchkin e Gogól, que se inspiravam nas obras orais. Púchkin criou contos versificados, inspirados em temas e personagens típicos dos contos populares, baseado na memória das histórias que ouvia de sua ama e, sobretudo, no contato que teve com as canções populares em seu exílio em Mikháilovskoe.

Assim lemos no poema *Prólogo de Russlan e Liudmila (1828)*, de Púchkin, que enaltece os contos folclóricos russos e faz referência à bruxa Baba-Iagá:

Um fio de ouro cinge o tronco  
Do verde roble à beira-mar:  
O gato sábio dia e noite  
Anda pelo fio a cirandar.  
Vai à direita – ergue um canto,  
Vai pela esquerda – conta um conto.

Ali – prodígio – erra o Silvano,  
Pousa nos ramos a ondina;  
Na vereda insondada o rasto  
De alimárias nunca vistas;  
Em pés de galinha assenta a casa –  
Não tem porta, não tem postigo;  
Ali, pairam visões na mata;  
Ali saem das ondas, pela Alba,  
À praia de areias virgens  
Trinta esplêndidos guerreiros  
Em fila das águas claras,  
À frente o seu Aio do Mar;  
O príncipe, que ali passava,  
Captura um terrível czar;  
O bruxo leva pelos ares,  
Aos olhos do povo, um valente,  
Virando os bosques e os mares;  
À triste infanta aprisionada  
Serve fiel o lobo pardo;  
A bruxa Iagá monta o pilão  
Que anda e desanda pelo chão;  
Dói o ouro a Kachéi. Está ali  
A alma russa... cheira à Rússia!  
Ali estive eu, bebi do mel;  
Sob o carvalho me sentei  
E o gato sábio me narrou  
Os seus contos à beira-mar.  
Lembro-me de um: pois agora  
A todo o mundo o vou contar... (PUCHKIN, 1999, pp. 111-112)

A partir dos anos 1830, o folclore passa a ser objeto de oposições políticas, e sua abordagem divide-se segundo dois importantes movimentos socioideológicos: o eslavofilismo e o ocidentalismo. Os eslavófilos idealizavam a velha Rússia, insistindo na ideia de que a história do país poderia se desenvolver sem seguir os passos do Ocidente. Acreditavam que a verdadeira essência da cultura russa era religiosa e que as formas tradicionais de vida e dos costumes expressavam com pureza essa alma essencial. Viam no folclore a representação do bom povo e de um tempo idealizado. Conservadores, eles acreditavam na submissão do povo aos seus governantes. Já os ocidentalistas desprezavam o folclore ou viam nele a comprovação de que o povo tinha clareza de espírito e bom senso para desprezar o clero e as classes dominantes, e que os contos espelhavam seus ideais de liberdade e autonomia. Em ambos os movimentos, nota-se a busca pelos aspectos nacionalistas da produção popular, fomentada pelos ideais românticos da época.

Influenciado pelas ideias dos irmãos Grimm, que fundaram a escola mitológica. F. I. Busláev dedicou-se ao estudo da língua e da ligação desta com o pensamento, a poesia e a mitologia. Outro adepto da escola mitológica na Rússia foi Aleksandr N. Afanassiév (1826-1871), primeiro estudioso a se dedicar à compilação e à publicação dos contos populares russos com fins científicos. De 1855 a 1863, ele publicou oito volumes de sua obra *Contos populares russos*, despertando o interesse de outros estudiosos para a riqueza deste material até então desprezado pela intelectualidade vigente. Os *Contos populares russos* tomaram lugar entre as coletâneas de contos mais importantes da Europa no séc. XIX, servindo de material de estudos para o respeitado folclorista Vladimir Propp, que fundamentou seus trabalhos *Morfologia do conto maravilhoso* e *Raízes históricas do conto maravilhoso* em exemplos retirados dessa coletânea.

Ainda que o folclore brasileiro sempre tenha sido exuberante, devido à expressividade de nosso povo e à riquíssima heterogeneidade de nossas raízes, um estudo sistematizado só aconteceu em meados do século XIX, na esteira do mesmo espírito romântico que justificou a busca por uma identidade nacional em outros países.

De acordo com Laura Sandroni:

O estudo do folclore brasileiro iniciou-se pelo recolhimento da narrativa oral. O conto e o verso popular despertaram primeiro o interesse de escritores como Celso de Magalhães. José de Alencar, Pereira da Costa,

General Couto de Magalhães ou de estrangeiros como Herbert H. Smith e Charles Frederik Hartt. Em seguida surgiram os estudiosos do tema, onde destacam-se Nina Rodrigues, Sílvio Romero, João Ribeiro, Gustavo Barroso, Artur Ramos, Édison Carneiro, Silva Campos e Luís da Câmara Cascudo (SANDRONI, 1987, p. 34)

Para disseminação de nosso folclore, Sandroni (1987) destaca ainda a professora Alexina de Magalhães Pinto (1870 – 1921), estudiosa de educação e organizadora de narrativas orais, que publicou *As nossas histórias* (1907); *Os nossos brinquedos: contribuição para o folclore* (1909); *Cantigas das crianças e do povo e danças populares* (1916) e outros livros que marcaram a transição das narrativas orais para a Literatura Infantil.

No vídeo comemorativo dos 50 anos do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, intitulado *Em busca da tradição nacional* (1947, 1964), vemos o destaque dado a nomes como Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Villa-Lobos e Mário de Andrade. Segundo este documentário, Mário de Andrade criou a Sociedade de Etnologia e Folclore quando dirigiu o Departamento de Cultura do Estado de São Paulo entre 1935 e 1938, abrindo cursos para a formação de pesquisadores. Em 1947 criou-se a Comissão nacional do Folclore, por recomendação da UNESCO. Em 1951, houve o I Congresso Brasileiro de Folclore, no Rio de Janeiro e, em 1961, os estudiosos passaram a contar com a *Revista do Folclore Brasileiro*, que circulou até 1976 totalizando 41 volumes, e se tornando um catalisador das pesquisas.

O folclore brasileiro compõe-se de música, dança, festas, folguedos e encenações religiosas, havendo manifestações de abrangência nacional e outras de culto apenas local, vinculadas à história de determinada região. A literatura folclórica brasileira é formada por um conjunto que engloba adivinhações, provérbios, quadrinhas, piadas, literatura de cordel, parlendas ou trava-línguas e, sobretudo, lendas, mitos e contos populares, reunidos ou estudados por nomes como Sílvio Romero, Amadeu Amaral e Luis da Câmara Cascudo.

Em 1885, Sílvio Romero apresentou uma coletânea de contos populares intitulado *Contos populares do Brasil*, divididos em três tópicos principais: contos de origem europeia, contos de origem indígena e contos de origem africana e mestiça. Originalmente publicado em Lisboa, na Nova Livraria Internacional, com 235 páginas, em 1897 foi revisado e publicado no Rio de Janeiro, na Livraria Clássica, numa edição de 197 páginas.

Amadeu Amaral era um autodidata que se dedicou à poesia, aos estudos folclóricos e, sobretudo, à dialectologia. No Brasil, foi o primeiro a estudar cientificamente um dialeto regional. O *Dialeto caipira*, publicado em 1920, escrito à luz da linguística, estuda o linguajar do caipira paulista da área do vale do rio Paraíba, analisando suas formas e esmiuçando-lhe sistematicamente o vocabulário.

Luis da Câmara Cascudo, historiador e antropólogo de Natal, dedicou-se ao estudo da cultura brasileira. Entre seus livros estão *Contos tradicionais do Brasil*, publicado em 1946 e *Dicionário do folclore brasileiro*, publicado em 1952. O conjunto da obra de Luís da Câmara Cascudo é considerável em quantidade e qualidade: ele escreveu 31 livros e 9 plaquetas sobre o folclore brasileiro, em um total de 8.533 páginas, o que o coloca entre os intelectuais brasileiros de maior produção literária.

Na literatura oral brasileira encontramos figuras mágicas ou sobrenaturais de imagética riquíssima, tais como o Boitatá, a Cobra-Grande, o Boto, o Lobisomem, o Mapinguari, a Mula sem Cabeça, o Saci Pererê, o Negrinho do Pastoreio, o Curupira (Caipora, Caiçara, Caapora, Anhangá ou Pai-do-Mato) e a Cuca, velha feia que rouba crianças, que guarda semelhanças com o Bicho-Papão e o Velho do Saco, e que será estudada no decorrer desta dissertação.

## Capítulo 2 A universalidade dos contos de tradição oral e a possibilidade comparativa

### 2.1 Propp e a universalidade da forma

O russo Vladimir Yakovlevich Propp (1895–1970) foi um acadêmico pertencente ao movimento formalista russo e autor de vários estudos sobre folclore, dentre os quais os mais conhecidos são *Morfologia do conto maravilhoso*, publicado em 1928, e *As raízes históricas do conto maravilhoso*, publicado em 1946. Segundo o autor, esses dois trabalhos, juntos, formam uma grande e única obra.

O formalismo russo foi um movimento que surgiu no inverno de 1914-1915, quando alguns estudantes da Universidade de Moscou fundaram o Círculo Linguístico de Moscou, com o objetivo de promover estudos de poética e linguística, num momento em que a Rússia buscava novos princípios de estruturação. Críticos e poetas como Roman Jakobson, Maiakovski, Vitor Chklovski e Vladimir Propp, dentre outros, se uniram para a implementação de um jeito novo de pensar e fazer literatura, pois os formalistas se recusavam a seguir fielmente os pressupostos da historiografia literária tradicional.

Segundo Boris Schnaiderman (1976), a nova corrente caracterizou-se, desde o início, por uma recusa categórica às interpretações extraliterárias da obra. Áreas do conhecimento humano tais como a filosofia, a sociologia e a psicologia, não poderiam servir como base para a compreensão de um texto, já que o que se priorizava era o *príom*, o processo, ou seja, a obra deveria ser vista do ponto de vista estético, não ideológico. Apesar de fecundo, o movimento recebeu muitas críticas e foi publicamente condenado, em 1930. Apenas décadas mais tarde, trabalhos formalistas começaram a ser resgatados, reavaliados e novamente apreciados pelo mundo, devido à grande contribuição que prestaram ao campo da crítica literária.

Ao notar que a poesia popular estava completamente abandonada pelos estudiosos de literatura, Vladimir Propp, assim que terminou a universidade, dedicou-se a estudar os contos compilados por Aleksandr N. Afanassiév e publicados numa coletânea sob o título de Contos Populares russos, com oito edições ocorridas entre 1855 a 1863. Foi então que ele percebeu que algumas narrativas, embora catalogadas como diversas por Afanassiév por

terem enredos, personagens e temas diferentes, apresentavam, na verdade, incrível semelhança quanto à sua estrutura. Do mesmo modo, observando que em várias regiões do mundo surgiam contos parecidos, Propp se perguntava:

Como explicar que a história da princesa-rã se assemelhe na Rússia, Alemanha, França, Índia, entre os peles-vermelhas da América e na Nova Zelândia, quando não se pode provar historicamente nenhum contato entre estes povos? (PROPP, 2006, p. 19).

Em resposta a essas inquietações, surgiu o livro *Morfologia do conto maravilhoso*. Repleto de epígrafes de Goethe, este primeiro trabalho de Propp adota como base o pensamento do filósofo alemão no que concerne à importância da morfologia, isto é, o estudo das formas, cujo objetivo é chegar à descrição da estrutura de um objeto, seja ele uma planta, um animal ou qualquer outro elemento da natureza, isolando suas partes e observando como estas partes se relacionam com o todo. Ao explicar a importância de Goethe para a sua produção, Propp assim afirma:

O próprio termo “morfologia” não foi tomado de empréstimo nem daqueles manuais de botânica [...] nem de tratados gramaticais, mas de obras de Goethe [...] E se o jovem Goethe, como um Fausto, sentado em seu laboratório empoeirado e rodeado de esqueletos, ossos e herbários, não vê neles nada a não ser pó, o Goethe amadurecido, munido do método das comparações exatas no âmbito das ciências naturais, vê, através do objeto isolado, o que há de grande, geral e uno, e que perpassa em toda a natureza. (PROPP, 2006, p. 236)

Em outro momento, Propp afirma que “o reino da natureza e o reino da atividade humana não estão separados. Existe algo que os une; há certas leis comuns a ambos, que podem ser estudados com métodos semelhantes” (PROPP, 2006, p. 236). Tal pensamento o fez levar o método de investigação morfológica ao seu objeto de interesse: os contos de magia. Consciente da confusão da época acerca da classificação dos contos, postuladas por teóricos como Wundt, Volkov e Aarne, Propp conclui que o erro desses teóricos foi tentar agrupar os contos por motivos, quando a diversidade de temas, enredos e imagens impede uma classificação que seja precisa. Para ele, “os contos de magia possuem uma construção absolutamente peculiar, que se percebe de imediato e que determina esta categoria mesmo sem tomarmos consciência do fato” (PROPP, 2006, p. 8), o que significa que os contos de

magia foram o ponto de partida para seus estudos, mas que a sua correta descrição e classificação constituíram, também, um de seus principais objetivos.

Adotando como amostra cem contos da coletânea de Afanassiév e a eles aplicando seu método, Propp observou que existem *grandezas constantes* e *grandezas variáveis* em sua composição. Os elementos que variam de conto a conto são os nomes e os atributos dos personagens, e os elementos invariáveis são as ações desempenhadas por esses personagens. No entanto, numa camada mais superficial suas ações também variam, assim temos, por exemplo, uma bruxa raptando uma princesa num conto, e um dragão roubando um anel, em outro. Embora essas ações pareçam diferentes num primeiro olhar, num nível estrutural elas são semelhantes, pois, em ambos os exemplos citados, *um malfeitor causa um dano a alguém*. À invariabilidade das ações, Propp deu o nome de *funções* e as estudou minuciosamente, chegando mesmo a determinar seu número: 31. Para catalogá-las, Propp utilizou um sistema de letras gregas e de nosso alfabeto e as caracterizou com substantivos (proibição, interrogatório, fuga etc.), afirmando que, embora algumas funções possam ser suprimidas num conto, sua sequência é sempre idêntica em todos eles. As funções são distribuídas entre os sete possíveis tipos de personagens: antagonista (ou malfeitor), doador (ou provedor), auxiliar, a princesa e seu pai, o mandante, o herói e o falso herói. A relação entre os personagens e as funções constitui o que Propp chamou de *esferas de ação*, pois ao doador cabe o fornecimento do elemento mágico, ao malfeitor cabe causar o dano e assim por diante.

Na tentativa de abarcar todos os fenômenos do conto de magia, Propp alertou para o problema da assimilação, que faz com que funções diferentes adquiram apresentação parecida, e para outros fatores importantes, tais como: os elementos auxiliares para a ligação entre as funções, os elementos que fornecem a triplicação (como veremos mais adiante aplicados aos contos em que a feiticeira Baba-Iagá aparece), a questão das funções emparelhadas, e as motivações dos personagens. Também descreveu o modo como os personagens costumam entrar em cena e, ao falar das grandezas variáveis do conto, isto é, sobre os personagens e seus atributos, ele adiantou a análise que faria no livro seguinte, *As raízes históricas dos contos maravilhosos* (1946).

Esse outro livro de Propp busca realizar a tarefa à qual o primeiro não se dedicou e cuja ausência lhe trouxe muitas críticas: perscrutar as raízes que determinam os motivos

que compõem o conto de magia. Para o autor, esta base não é psíquica nem artística, mas histórica. Propp preferia chamá-la de pré-histórica, pois ele se propõe, nesse livro, a empreender um estudo genético que alcança a semente que deu origem ao conto maravilhoso, acreditando que suas raízes estejam embrenhadas no solo das instituições sociais onde floresceu o rito do qual o conto deriva. Isso porque Propp, consoante às ideias marxistas, acredita que o conto maravilhoso, assim como tantas outras formas de literatura, refletem os modos materiais de produção, porém raramente de forma especular. Pelo contrário, acredita que o conto surja quase sempre como uma negação desta realidade material na qual foi engendrado, porque, muito embora o conto maravilhoso esteja sendo contado e recontado sob os auspícios do capitalismo, sua gênese remonta ao regime social que determinava as sociedades de caça, anteriores ao feudalismo. E explica:

A mudança na ideologia não ocorre imediatamente após a modificação das bases econômicas [...] Isso significa que o conto foi criado com base em formas de produção e de organização social pré-capitalistas; quais exatamente, isso é o que se deve estudar [...] Assim, a origem do conto não está ligada à base econômica de produção em curso no início do século XIX, quando se começou a registrá-lo. Isso nos leva a outra premissa, que por enquanto formulamos da maneira mais genérica possível: é com a realidade histórica do passado que devemos confrontar o conto e ali procurar suas raízes. (PROPP, 2008, p. 7)

A ideia central dessa obra reside na hipótese de que o conto tem sua origem nos ritos, nos mitos e nos costumes ancestrais destas sociedades antigas, mas que deles se desprende quando deixam de existir ou perdem sua função social. Assim, os elementos ritualísticos de outrora são assimilados ou deformados pela memória popular, gerando camadas mnemônicas que se entremeiam e que se transfiguram em temas, determinando o caráter artístico que assume o conto quando liberto do cenário ritualístico. Para Propp, as instituições sociais que determinam os contos são especialmente os ritos iniciáticos e as concepções sobre o além, de onde surge a ideia de peregrinação ao Outro Mundo. Na verdade, esses dois ciclos se interpenetram, pois toda iniciação pressupõe uma estadia no mundo dos mortos, assim como no imaginário mítico-ritualístico todo morto passa pelas fases de um neófito em processo de iniciação.

Para Propp, o conto pode coincidir com o rito, reinterpretá-lo (ao substituir por imagens mais palatáveis as imagens ancestrais do rito) ou ainda converter o rito, interpretando inversamente as suas premissas. Abaixo, um exemplo dado por ele:

Um outro costume consistia em oferecer uma jovem em sacrifício ao rio do qual dependia a fertilidade. Isso ocorria no início da sementeira e devia favorecer o crescimento das plantas. No conto, porém, surge um herói que liberta a jovem do monstro que iria devorá-la. Na realidade, na época em que o rito estava em vigor, tal “libertador” teria sido trucidado como um perigoso infiel que colocava em risco o bem-estar do povo e a colheita. Esses fatos mostram que um assunto de conto pode às vezes ter como origem uma atitude negativa com relação a uma realidade histórica ultrapassada. Tal assunto (ou motivo) não pode aparecer como assunto de conto enquanto existir uma organização social que exija o sacrifício de moças. Mas, quando essa organização social entra em declínio, o costume outrora sagrado [...] passa a ser inútil e repugnante; e o ímpio que perturba a cerimônia de sacrifícios torna-se o herói do conto. (PROPP, 2008, p. 13)

Este autor fala sobre a difícil tarefa de diferenciar conto e mito, mas entende que são diferentes por cumprirem funções sociais distintas, estando o mito muito mais colado ao rito, como uma narrativa primeva feita para explicar e consolidar a prática ritualística, enquanto o conto só acontece quando a narração sai desse solo sagrado dos rituais para fincar-se em solo profano, processo que denomina *profanação*. Mas ressalva:

Entretanto, o conto, que perdeu suas funções religiosas, não é em si mesmo alguma coisa inferior ao mito do qual se origina. Ao contrário, liberto dos laços do convencionalismo religioso, movido agora por outros fatores sociais, ele irrompe no espaço livre de criação artística e começa a levar uma vida rica de conteúdo. (PROPP, 2008, p. 444)

Se em *As raízes históricas do conto maravilhoso* Propp quis buscar a gênese dos contos de magia, em *Morfologia do conto maravilhoso* o autor russo busca a sua mais perfeita definição, e conclui que “todos os contos de magia são monotípicos”. Afirma que “conto de magia é uma narrativa construída de acordo com a sucessão ordenada das funções citadas em suas diferentes formas, com ausência de algumas e repetição de outras, conforme o caso” (PROPP, 2006, p. 97). Mais especificamente, ele define o que seria o desenvolvimento típico do conto de magia:

Do ponto de vista morfológico, podemos chamar de conto de magia todo desenvolvimento narrativo que, partindo de um dano (A) ou uma carência (a) e passando por funções intermediárias, termina com o casamento (W<sup>o</sup>) ou outras funções utilizados como desenlace. (PROPP, 2006, p. 90).

Propp afirma que esse desenvolvimento caracteriza a sequência do conto e alerta para o fato de que o conto pode conter várias sequências, justapostas ou intercaladas. Tal afirmação nos leva ao conceito de “composição do enredo”, muito mais importante para Propp do que o enredo em si mesmo. Sendo assim, as peculiaridades presentes no conjunto de ações (enredo) de uma determinada narrativa são secundárias ao modelo de sua composição, como se todos os contos, pela ótica estrutural, fossem um só conto. Assim ele nos diz:

Há somente dois modos de ver as coisas: ou cada transformação produz um enredo novo, ou todos os contos só possuem um enredo, que se apresenta sob diversas variantes. De fato, ambas as formulações expressam exatamente a mesma coisa: deve-se considerar o conjunto dos contos maravilhosos como uma cadeia de variantes. (PROPP, 2006, p. 114)

Ao privilegiar o sintagma do conto nesse seu trabalho, resguardando o estudo paradigmático para outra obra, publicada somente dezoito anos depois, Propp abre espaço para a crítica do filósofo Claude Lévi-Strauss, que, numa resenha escrita em 1960, sob o título de “A estrutura e a forma: Reflexões sobre uma obra de Vladimir Propp”, o acusa de excesso de formalismo. Diferenciando o estruturalismo do formalismo, Lévi-Strauss diz que o formalismo opõe o concreto ao abstrato, enquanto que, para o estruturalismo, a estrutura é o próprio conteúdo. Com isso parece querer supor a possibilidade de um estudo concomitantemente sintagmático e paradigmático; um estudo no qual as variantes pudessem ser levadas em conta já desde um primeiro momento, sem a decisão tomada por Propp de, primeiramente, observar a estrutura formal do conto, para somente mais tarde estudar com afinco no que consistem as suas variantes e a riqueza de imagens por elas suscitadas.

O filósofo francês acusa Propp de forçar a aplicação de seu método a todo conto de magia, supondo com isso uma metaestrutura. Para Lévi-Strauss, uma classificação ideal dos contos seria fundada sobre um sistema de incompatibilidade entre as funções, e Propp criara meios de apaziguar as incompatibilidades a partir de fórmulas conciliadoras. Por ser

ele mesmo um estudioso de mitologias, pergunta-se, então, por qual motivo Propp teria escolhido um *corpus* tão variável quanto os contos de fadas, quando teria sido muito mais fácil a aplicação de seu método aos mitos. Ainda que admita ser difícil delimitar as fronteiras que separam os dois gêneros, o filósofo afirma serem os contos construídos sobre oposições mais fracas do que aquelas que constituem os mitos, o que abriu espaço, no conto, para a presença de jogos, arbitrariedades, permutas, variações, enfim, para a criação artística. De acordo com as ideias de Lévi-Strauss este espaço aberto reforçaria, ainda mais, a necessidade de levar em conta os elementos peculiares a cada conto. Se a proposta de Propp era definir a estrutura narrativa de um gênero, seu método encontraria mais facilidade no terreno mítico. Em resposta, o autor russo diz que foi o objeto de estudo por ele escolhido (os contos da coletânea de Afanassiév que estudava na época) que determinou o método de investigação, e não que o método já estava pronto à espera de um objeto a ser escolhido, o que, dentre outras coisas, distinguiria o procedimento de um filósofo, como Lévi-Strauss, do procedimento adotado por um cientista, como ele.

Diante do comprometimento assumido por Propp de empreender um posterior estudo histórico dos contos, Lévi-Strauss diz que o que falta a Propp não é história, e sim contexto, além de que a dicotomia proppiana não se dá entre diacronia e sincronia, mas na oposição entre forma e conteúdo, erro comum a todos os formalistas. Afirma, ainda, que “o formalismo aniquila o seu objeto” (p. 219) e que

antes do formalismo, ignorávamos, talvez, o que estes contos possuíam em comum. Depois dele, estamos privados de meios para compreender em que eles diferem. Passou-se do concreto ao abstrato, mas não se pode mais voltar do abstrato ao concreto. (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 219).

A crítica do filósofo francês ao trabalho de Vladimir Propp se define, então, em duas afirmações: que existe uma constância do conteúdo (que Propp afirma ser inconstante) e uma inconstância da forma (que Propp tinha como fixa), como se as peculiaridades dos elementos variáveis do texto acabassem, de algum modo, por redefinir o contorno dos elementos invariáveis da narrativa. Ele nos diz que:

Em matéria de tradição oral, a morfologia é estéril, a menos que a observação etnográfica, direta ou indireta, venha fecundá-la. Imaginar ser possível dissociar as duas tarefas, empreender primeiramente a gramática e

deixar o léxico para mais tarde é condenar-se a não produzir senão uma gramática exangue e um léxico onde as histórias ocuparão o lugar de definições. (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 229).

Em muitos momentos de sua resenha, Lévi-Strauss tece delicadas reverências ao formalista russo, valorizando suas descobertas. Apesar disso, Propp recebeu as críticas do filósofo como ataques ferrenhos à sua obra. Em resposta, num artigo intitulado “Estudo estrutural e histórico do conto de magia”, Propp ressalta a importância das epígrafes e o dano causado pela supressão das mesmas na tradução para o inglês, alertando para o fato de que retirou seu conceito de morfologia das ideias de Goethe. Com isso, critica a ausência das epígrafes na tradução adotada por Lévi-Strauss, assim como erros de tradução que teriam suprimido a expressão “de magia”, dando a falsa impressão de que se propusera a estudar todos os tipos de contos de tradição oral.

Propp recusa a designação “formalista”, dizendo que “nem todo estudo da forma é um estudo formalista” (PROPP, 2006, p. 242) e que concorda com as afirmações do professor a respeito da interdependência entre forma e conteúdo. Pensamos que apesar de assim conceber este par – como interdependente e inseparável – Propp permite-se isolar suas partes, resguardando a cada uma um estudo único e em momentos diferentes, enquanto a inseparabilidade proposta por Lévi-Strauss parece condenar até mesmo o ato de isolá-las para um estudo sistemático.

Propp defende a ideia de que a análise morfológica deve ser anterior à análise etnográfica ou simbólica e centra-se na afirmação de que a “composição” é a alma de seu método. Com isso, ele quer dizer que não bastaria descrever as funções ou aprofundar-se, num primeiro momento, no estudo das singularidades com que elas aparecem nesse ou naquele enredo, ou mesmo nas particularidades de quem as desempenha, pois o mais importante é compreender como estas funções acontecem *no tempo*. Isso contrasta com as ideias puramente filosóficas de Lévi-Strauss, que prefere a palavra “tema” (*thème*) à palavra “enredo”, privilegiando, assim, o eixo paradigmático em detrimento do sintagmático, como queria Propp:

[...] a remoção forçada das funções da sucessão temporal destrói todo o tecido literário da obra que, como uma fina e delicada teia de aranha, não resiste ao menor toque. Isto constitui um argumento para colocar as funções no tempo, como exige a própria narrativa, e não em séries atemporais

(structure a-temporelle) como quer o professor Lévi-Strauss. (PROPP, 2006, p. 249)

Num artigo intitulado “O Estudo tipológico-estrutural do conto maravilhoso”, o estudioso russo Eleazar Meletínski assim comenta a respeito do famoso debate entre estes dois grandes pensadores:

A análise da estrutura sintagmática não constitui apenas uma primeira etapa indispensável ao estudo da estrutura geral do conto,; ela serve também ao objetivo de Propp de determinar a especificidade do conto maravilhoso, e descrever e explicar a uniformidade de sua estrutura. É por isso que a redução de todos os contos a um só não é uma falta cometida por Propp, mas uma condição necessária para atingir seu objetivo (MELETÍNSKI 2006, p. 171)

Com essa síntese, Meletínski devolve ao estudioso russo o direito à aplicação sistemática e rigorosa de seu método, o qual, por ser pioneiro, precisou deste rigor para definir seu campo, seu *corpus* e, somente mais tarde, dedicar-se às ampliações que sabia serem igualmente importantes.

## 2.2 Jung e a universalidade dos temas arquetípicos

Carl Gustav Jung (1875–1961) foi um psiquiatra suíço bastante importante numa época em que a psicanálise ganhava reconhecimento mundial. Colaborador de Bleuler no hospital Burgholzli, em Zurique, por muitos anos manteve estreita ligação com o psicanalista Sigmund Freud, por quem era reconhecido, respeitado e tido como “filho mais velho” e provável sucessor. Apesar da grande admiração que nutriam um pelo outro, a divergência entre suas idéias gerou uma ruptura que até hoje mantém as duas linhas apartadas; por um lado, a Psicanálise, criada por Freud e mantida por seus seguidores, por outro a Psicologia Analítica, corrente que abrange junguianos e pós-junguianos.

Embora fosse médico por formação, Jung sempre se interessou pelas ciências humanas, em especial pela arqueologia, pela filosofia e pelo estudo das religiões. Tais interesses aparecem em seu trabalho científico, entremeado de conceitos antropológicos, alquímicos e mitológicos; pode-se mesmo dizer que, como psiquiatra, Jung empreendeu

uma verdadeira escavação arqueológica da alma humana, mapeando seus substratos mais profundos. Em sua vida pessoal, o psiquiatra ousou empreender semelhante mergulho, lançando-se em períodos de longa introversão e autoinvestigação, dos quais emergia trazendo conceitos inovadores, como os de Inconsciente Coletivo, arquétipos, imagem arquetípica e símbolos transformadores.

A partir da pesquisa acerca do fenômeno histórico, Freud (1915) golpeou o narcisismo do século XIX ao apresentar um homem dividido, desconhecedor de si mesmo, sedimentando, assim, o seu conceito de inconsciente. Paralelamente à vida consciente (regida pelo “princípio de realidade”), o psicanalista provou existir uma outra instância psíquica, obediente às leis do “princípio do prazer” e cujos conteúdos se mantêm apartados da consciência através de vigilante censura, irrompendo sob determinadas condições e aparecendo em forma de sintomas, lapsos e sonhos. Dessa forma, Freud nos apresentou a seu conceito de inconsciente numa primeira teoria: um *topos* psíquico onde se agrupam os conteúdos recalçados, representantes das pulsões, que pretendem retornar à consciência, embora só consigam adentrá-la depois de sofrerem deformações da censura. Numa segunda teoria, o inconsciente é mais utilizado em sua forma adjetiva, cedendo seu *status* tópico à tríade: id, ego e superego.

Carl Gustav Jung, por sua vez, percebeu no relato de alguns pacientes e em sua própria experiência anímica a presença de símbolos cujas raízes remontavam a temas universais, idênticos ou similares aos que compõem o universo mítico ou maravilhoso, muitas vezes sem a possibilidade de uma explicação causal, por exemplo, o conhecimento – por parte do relator – do material ao qual o seu relato remetia, o que levou o médico a supor a existência de um substrato comum a toda a espécie humana, ainda mais profundo do que o inconsciente freudiano, postulando, assim, o seu conceito de Inconsciente Coletivo:

Uma camada mais ou menos superficial do inconsciente é indubitavelmente pessoal. Este, porém, repousa sobre uma camada mais profunda, que já não tem sua origem em experiências ou aquisições pessoais, sendo inata. Esta camada mais profunda é o que chamamos *inconsciente coletivo*. Eu optei pelo termo “coletivo” pelo fato de o inconsciente não ser de natureza individual, mas universal; isto é, contrariamente à psique pessoal ele possui conteúdos e modos de comportamento, os quais são ‘cum grano salis’ os mesmos em toda parte e em todos os indivíduos. Em outras palavras, são idênticos em todos os seres humanos, constituindo, portanto, um substrato

psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo. (JUNG, 2002, p. 15)

Ao discutir esse conceito, o junguiano Jolande Jacobi comenta que “a idéia muito popularizada do inconsciente coletivo como uma ‘camada’ *debaixo* do consciente é, por isso mesmo, não apenas sem fundamento, mas enganosa” (JACOBI, 1991, p. 60), fruto da tendência de relacionar o que está embaixo com algo de natureza inferior, e conceber o inconsciente como um “reservatório de repressões”. Para ele, o inconsciente coletivo interpenetra, circunda e envolve, e é de natureza neutra, nem boa nem má, nem bela nem feia, o que levou Jung a chamá-lo de “objetivo”, em contraposição ao consciente que é subjetivo, pessoalizado. Nas palavras de Jacobi:

O inconsciente coletivo, matriz parapsessoal da soma acumulada em milhões de anos de condições psíquicas básicas, tem uma amplitude e profundidade incomensuráveis; é o equivalente interno da criação, desde o primeiro dia do seu ser e estar, um cosmo interno tão infinito quanto o externo. (JACOBI, 1991, p. 61)

Se o inconsciente pessoal é o reservatório de conteúdos de ordem emocional que uma pessoa acumula ao longo de sua vida, o inconsciente coletivo é esse imenso manancial humano, esculpido por milhões de anos de experiências repetitivas, onde se encontram os arquétipos.

O termo *archetypus* já se encontra em Filo Judeu<sup>3</sup> como referência à *imago dei* no homem; em Irineu<sup>4</sup> aparece do mesmo modo. Em Agostinho<sup>5</sup>, embora a palavra não surja, seu conceito está sempre presente, como ideia que irrompe da mente divina. Jung retirou-o do *Corpus Hermeticum*, do *De divinis nominibus*, de Dionísio Areopagita, e derivado do termo *représentations collectives*, usado por Lévi-Bruhl para designar as figuras simbólicas da cosmovisão primitiva. Jung empregou, num primeiro momento, as expressões “imagem protótipo” e “imagem originária”, inspiradas em Jakob Burckhardt, que ele compreendia serem os motivos oriundos da mitologia, dos contos maravilhosos e das lendas, capazes de

---

<sup>3</sup> *De opificio mundi*, Index, v. verbete

<sup>4</sup> *Adversas omnes haereses*, 2, 6 (p. 126)

<sup>5</sup> *Ideae Principales*

retratar os comportamentos essenciais do homem, comuns a todas as épocas e a todas as culturas.

Esses motivos, na história do homem, se apresentaram sob formas incontáveis nas antigas imaginações dos povos primitivos, nas idéias religiosas de todos os povos e cultura, e até mesmo nos sonhos, visões e fantasias dos indivíduos modernos. Embora a teoria da propagação de tais motivos através da ‘migração’ pareça estar certa, há, contudo, muitos casos que só se explicam admitindo-se o renascimento ‘autóctone’, em épocas e em lugares que não tinham contato algum entre si. (JACOBI, 1991, p. 39).

No entanto, por ele fazer parte de uma camada muito profunda da psique humana – o Inconsciente Coletivo –, o estudo do arquétipo só se faz possível por meio da observação do efeito que gera: a imagem. Num artigo escrito em 1946, Jung afirmou a necessidade de diferenciar o “arquétipo em si” do “arquétipo perceptível, atualizado e apresentado”, isto é, da imagem arquetípica. Assim ele explica:

O arquétipo em si é um fator psicóide que, poder-se-ia dizer, pertence à parte ultravioleta do espectro psíquico... É preciso estar sempre cômico de que o que queremos dizer com ‘arquétipo’ é, em si mesmo, inobservável, mas gera efeitos que tornam possíveis as observações: as imagens arquetípicas (JUNG apud JACOBI, 1991, p. 40).

Desse modo, percebe-se que o conceito ao qual o psiquiatra suíço chegou insere-se num modelo psicológico muito mais amplo e abstrato do que as expressões inspiradas em Lévi-Bruhl e Burckhardt, pois estas se compõem por palavras como “representações” e “imagens”, enquanto que por arquétipo entende-se a aptidão herdada para a formação de imagens, que só pode ser empiricamente apreendido pela própria manifestação em forma de imagens, mas que a elas antecede.

Faz-se importante ressaltar a questão da hereditariedade do arquétipo (JUNG, 2002), pois ele apresenta um pólo inserido no biológico, no aparato cerebral de todos nós. No entanto, o que se herda são sistemas de prontidão que, se por um lado impulsionam o organismo para a ação, para a realização de determinados comportamentos instintivos, por outro possibilitam a geração de imagens correspondentes a esses comportamentos instintivos. Assim, poderíamos dizer que o arquétipo compreende duas partes distintas: uma

que se orienta para baixo, para os processos biológicos (instintos) e outra que se dirige para cima, para a formação de imagens correspondentes.

Se abstratamente ele é de difícil compreensão, no plano empírico é de fácil observação. Sendo o arquétipo a propensão inata para traduzir impulsos em imagens, pode-se verificar como isso acontece na psique primitiva, que, imbuída de seu caráter fusional (não diferenciação entre eu e mundo), não só desenvolveu rituais para colaborar com os fenômenos naturais como também criou histórias para explicá-los, produzindo suas lendas, contos e mitos. O mesmo aconteceu com os fenômenos humanos tais como o nascimento, o sexo e a morte, motivos geradores de riquíssimas produções culturais. A psique infantil, repetindo o desenvolvimento da raça à qual pertence, também apresenta esta predisposição inata para imaginar o que vivencia e o que subtrai do mundo que a rodeia.

A fantasia [...] da psique faz parte [das crianças] organicamente, da mesma maneira que a transmitida pelos órgãos sensoriais. Ela representa uma tendência natural e espontânea, que adiciona à âncora biológica do homem uma âncora paralela e equivalente ao espiritual e enriquece assim a vida com uma dimensão a mais, que constitui especificamente o ser humano. (JACOBI, 1991, p. 50)

No entanto, as imagens não são geneticamente transmitidas, apenas os padrões que impulsionam a sua geração. Jacobi (1991, p. 54) diz que “os arquétipos não são idéias herdadas, mas a possibilidade herdada de idéias” e que se constelam espontaneamente sob determinadas condições. A “constelação dos arquétipos”, isto é, o surgimento deles via imagem no plano da consciência, se dá por diversos fatores, externos e internos, que mobilizam esta “rede psíquica e seus pontos de nós” (JACOBI, 1991, p. 54), gerando sempre grande fascínio e comoção, dado o seu caráter numinoso. Podemos imaginar, por exemplo, que numa mulher ao dar à luz um filho se constele o arquétipo da Grande Mãe e que esta constelação – composta por imagens antiquíssimas e emocionalmente poderosas, oriundas da repetição de tal experiência por outras mulheres ao longo de milhões de anos – determine, não apenas os padrões de comportamento que costumamos chamar “instintos maternos”, mas que também oriente o modo específico desta mulher vivenciar o nascimento de seu primeiro filho, por meio de imagens aglutinadoras de gigantesca concentração energética. Desse modo, os arquétipos são também ordenadores da vida

psíquica: eles organizam os conteúdos psíquicos individuais e coletivos mantendo-os sempre vivos e em eterno movimento.

Assim funcionam todos os arquétipos dentro do processo de individuação, que é o “processo mais ou menos consciente de desenvolvimento psíquico, natural e dado a cada ser humano com vistas à ampliação da consciência e ao amadurecimento da personalidade” (JACOBI, 1991, p. 102): eles coordenam o psiquismo por meio das imagens consteladas sob determinadas vivências e em determinados momentos da vida. O eu, a sombra, a *persona*, o *self*, a *anima*, o *animus*, a Grande Mãe, o Pai etc., são motivos comuns que demarcam a existência humana, independente do lugar onde se vive, mas que recebem “roupagens” diferentes quando surgem em psiques, culturas, épocas e literaturas diversas. O trabalho analítico realizado a partir dos sonhos e dos sintomas visa guiar o paciente por entre estas paragens universais, as quais, na experiência singular, adquirem excepcional colorido. Já a interpretação dos mitos, das religiões, dos símbolos alquímicos, das artes e dos folclores dos povos, consiste em retraduzir, em forma comunicável, a tradução espontânea que já foi realizada através das imagens arquetípicas, gerando, desse modo, um desdobramento especular infindo de imagens de imagens. Segundo Jung:

A psicologia traduz então a linguagem arcaica do mito para algo moderno e, como tal, ainda não reconhecido, o mitologema, que forma um elemento do meio “ciência” [...] E assim o mundo do nosso consciente pessoal é religado com a experiência primária da humanidade e o “homem histórico e geral dentro de nós dá a mão ao homem individual que acaba de surgir”. (JUNG apud JACOBI, 1991, p. 67).

Ao se referir especificamente ao conto de fada, a junguiana Marie Louise von Franz diz que:

Contos de fada são a expressão mais pura e mais simples dos processos psíquicos do inconsciente coletivo [...] Nos mitos, lendas ou qualquer outro material mitológico mais elaborado, atingimos as estruturas básicas da psique humana através de uma exposição do material cultural. Mas nos contos de fada existe um material cultural consciente muito menos específico e, conseqüentemente, eles espelham mais claramente as estruturas básicas da psique (FRANZ, 2005, p. 9)

É claro que tal diferenciação entre contos e mitos é controversa. Na concepção de Propp, os mitos são as narrativas a serviço do rito, e o conto deriva do mito, porém inverte ou deforma a ambos: rito e mito. Para Lévi-Strauss, os contos são construídos com base em polarizações mais brandas dos que as que ditam os mitos apresentando, portanto, maior abertura para os jogos lúdicos, as sobreposições narrativas e a criação artística.

O estudioso russo Eleazar Meletínski, em seu livro *Arquétipos literários*, reverencia a obra de Jung mostrando que os arquétipos são mesmo o “fundo emissor da linguagem literária” (MELETÍNSKI, 2002, p. 33). Ele próprio analisa várias obras mundiais e russas segundo a ótica arquetípica, embora faça ressalvas ao perigo de reduzir a literatura a um esquema confirmador do processo de individuação e suas etapas. Prefere contemplar o arquétipo como um fenômeno mais social do que biológico, e acredita que as narrativas traduzem não apenas o processo psíquico dos seres humanos, mas os processos sociais que compõem a história do homem. Meletínski diz que:

[...] os junguianos ou os seguidores de Frye partem de uma grande “abertura”, e por isso mesmo do caráter arquetípico dos mitos [...] aduzindo elementos subconscientes congênitos. Isso não é absolutamente exato, uma vez que os motivos subconscientes estão igualmente ligados à ambiência social, enquanto a matricialidade temática, que permite liberação dos arquétipos (como “tijolos” literários), configura-se gradativamente, a partir de uma narrativa mais amorfa. (MELETÍNSKI, 2002, p. 39).

Para o autor, os mitos falam sobre a criação do mundo, sobre a luta e a vitória do cosmos sobre o caos, não refletindo assim tão claramente o processo de individuação e seus arquétipos predominantes. Por isso os heróis do mito são tão pouco subjetivos: porque sua individualidade está determinada pela coletividade e pelo impulso de criação, e não a serviço da realização do arquétipo do si-mesmo (processo de individuação). Quanto ao conto maravilhoso, ele diz que:

Ainda mais adiante a personalização chega ao conto maravilhoso, onde já se trata do destino individual e onde se abre caminho para um longo antagonismo no plano da psicologia da realização do desejo, da realização do sonho, do medo e das fantasias compensatórias. (MELETÍNSKI, 2002, p. 42).

Na concepção junguiana, quando a imagem arquetípica surge e aglutina em torno de si associações e representações de importante impacto e assimilação, que intriga e convida à reflexão, esta imagem se torna um *símbolo*. A esse respeito, Nise da Silveira esclarece:

Toda imagem arquetípica não é um símbolo por si só. Em todo símbolo está sempre presente a imagem arquetípica como fator essencial, mas, para construí-lo, a esta imagem devem ainda juntar-se outros elementos. O símbolo é uma forma extremamente complexa. Nela se reúnem opostos numa síntese que vai além das capacidades de compreensão disponíveis no presente e que ainda não pode ser formulada dentro de conceitos. (SILVEIRA, 1981, p. 80)

Jung afirma existirem símbolos pessoais e símbolos coletivos, cujo ponto de encontro se dá no arquétipo comum ao qual remetem. Seu esforço é contundente, entretanto, para diferenciá-los dos sinais e das alegorias, que ele entende pertencerem ao âmbito da semiótica. Para ele, o símbolo vivo é a melhor imagem existente para a expressão de um determinado conteúdo, a mais apropriada, a mais precisa. E nasce sempre espontaneamente, sem intencionalidade.

O sinal é sempre menos do que o conceito que ele representa, enquanto o símbolo significa sempre mais do que o seu significado imediato e óbvio. Os símbolos, no entanto, são produtos naturais e espontâneos. Gênio algum já se sentou com uma caneta ou um pincel na mão dizendo: ‘agora vou inventar um símbolo’ (JUNG, 1964, p. 55)

Além de se opor aos conceitos da linguística e da semiótica peirceana, a sua definição de símbolo também difere da concepção psicanalítica. Para Freud (1915), o símbolo seria o resultado da deformação de um conteúdo inconsciente para que este possa passar pela censura e assim retornar à consciência. Tal processo de deformação implicaria uma artificialidade de composição e o predomínio do simbolizado sobre a imagem, resultando o símbolo como fruto, não de um casamento espontâneo como queria Jung, mas de um processo de camuflagem.

Para este autor, o símbolo é produto de uma tensão entre consciente e inconsciente, cujas raízes permanecem enigmáticas, nos convidando à inesgotável perscrutação. Quando um símbolo é absorvido pela consciência pessoal ou coletiva, ele deixa de ser uma ponte entre opostos e morre, sendo imediatamente substituído por outro símbolo, que passa a ser

então a melhor imagem possível para a expressão daquele mesmo conteúdo. Desse modo, o processo de simbolização psíquico é infindável e salutar, na medida em que equaciona antagonismos, sintetiza tensões e restabelece a saúde psíquica.

Os pós-junguianos diferem entre si na utilização dos conceitos de seu mestre. A analista Marie Louise von Franz usou os conceitos junguianos de modo fiel e sistemático, e escreveu vários livros dedicados à interpretação dos contos de fada. De maneira semelhante fez a analista Clarissa Pinkola Estés, autora que também utilizaremos neste trabalho. Baseando-se na relação estabelecida entre o bebê e sua mãe, Erich Neumann escreveu uma complexa teoria sobre o desenvolvimento humano, cujas fases são regidas pelos arquétipos. Ele estudou com muita profundidade o arquétipo da Grande Mãe e seus símbolos, dando ênfase à estruturação do eu, tanto na filogênese como na ontogênese, e reiterando o paralelismo simbólico existente entre essas duas abrangências. Joseph Campbell, importante estudioso de mitos, em *O herói de mil faces* (1949) também buscou encontrar nas narrativas um arcabouço comum, tal como fez Propp, porém fundamentado no pensamento de Jung.

Na contracorrente destes autores mais conservadores, o psicólogo americano James Hillman questiona o método tradicional de aplicação dos conceitos de Jung aos sonhos e ao material literário: a amplificação. Este método consiste em tomar as imagens como símbolos e atribuir a elas o maior número de significações possíveis a partir de materiais encontrados dentro e fora do contexto no qual a imagem surgiu. Na opinião de Hillman, a amplificação empobrece a relação que se estabelece com o sonho, com o mito ou com o conto analisado, pois toma a imagem como simbólica e concebe o símbolo como um elemento unitário dentro da narrativa, que para ser amplificado é retirado de seu contexto, perdendo, assim, toda a riqueza dos elementos que o circundam e que compõem aquela imagem específica. Para ele, pesquisar um símbolo que aparece num sonho ou numa história é perder de vista a imagem tal como ela se apresentou, com toda a força de sua singularidade. Se um leão aparece num sonho ou num texto e correremos para pesquisá-lo nos dicionários, podemos verificar que o leão é símbolo da realeza e teremos mil aparições desta figura em contextos variados comprovando tal interpretação, mas teremos perdido de vista como aquele animal em particular apareceu no sonho ou na narrativa: se ele era um leão sem pêlos que, curiosamente, usava um chapéu de palha, por exemplo. Hillman propõe

um método não interpretativo que consiste em ficar com a imagem tal como ela se apresenta e sempre em ligação com todos os outros elementos da narrativa, uma proposta mais parecida com a convicção formalista de se manter fiel ao texto e prescindir do extraliterário, embora isso se dê no campo da análise psicológica.

Para tanto, o método de Hillman deixa de lado a concepção junguiana que conferiu ao símbolo um valor extraordinário, preferindo ficar com a ideia de que tudo se manifesta como imagem e que toda imagem pode tornar-se metáfora, é algo que lhe é intrínseco, natural. Do mesmo modo, ele prefere o adjetivo *arquetípico* ao substantivo *arquétipo*, pois este último evoca especulações metafísicas que não o interessam.

Já conseguimos algum progresso ao passarmos do substantivo arquétipo para o adjetivo arquetípico. Isto é, sem dúvida, uma evolução, porque acabamos de nos desvencilhar de uma das mais antigas tramas filosóficas e todo o seu emaranhado de questões delicadas sobre a participação entre universais e particulares, nominais e fenomenais, possíveis e reais (HILLMAN, 1977, p. 12).

Para ele, uma imagem é arquetípica quando é dotada de riqueza e profundidade, e não quando remete a este ou a aquele arquétipo (por si mesmos inobserváveis). Assim, faz uso de analogias ao comparar imagens, sem com isso tentar provar que imagens semelhantes remetam a um determinado arquétipo ou que comprovem a teoria da existência dos arquétipos num plano psíquico. Com esta postura, Hillman pretende utilizar a teoria junguiana de forma poética, tornando-a muito mais próxima dos conceitos utilizados pela literatura.

Em linhas semelhantes, Meletínski concebeu a existência dos *arquétipos literários*, não porque acreditasse na hereditariedade psicológica para a formação de imagens, tal como postulou Jung, mas pela percepção empírica da existência de um arcabouço de temas no qual toda literatura, antiga ou moderna, mergulha para obter os fios que tecem suas narrativas. Para Meletínski, essa fonte é inegável, embora atribua a ela uma origem histórica e não biológica, sem com isso destruir a possibilidade de pensar estes temas universais como arquetípicos.

Apoiados nos conceitos desses teóricos, que nos permitem tecer comparações entre folclores tão diferentes como o russo e o luso-brasileiro, seguimos com a proposta de, nas próximas páginas, adentrar o reino das personagens selecionadas – Baba-Iagá e Cuca –,

utilizando, quando necessário e de forma cuidadosa, os conceitos oriundos do recorte feito dentro dessas duas áreas do conhecimento humano: literatura e psicologia, sem a intenção de aplicar ao texto esta ou aquela teoria, mas possibilitando um diálogo que, acreditamos, possa ser enriquecedor para a compreensão destas personagens.

### Capítulo 3 Baba-Iagá no folclore eslavo: a Grande Iniciadora

Enquanto não morreres e não ressurgires novamente  
Serás um estranho à escura terra  
(Goethe)

Para a análise da personagem russa, utilizaremos três contos, intitutados: “Baba-Iagá e o jovem corajoso”, “O príncipe Ivan e Bieli Polianin” e “Vassilissa, a Bela”

Todo esse material foi coletado da memória popular e publicado por Afanassiév em *Contos populares russos*, com edições que datam de 1855 a 1863, em oito volumes. No Brasil, boa parte dos contos compilados por Afanássiev foi publicada pela Editora Landy, sob o título de *Contos de fadas russos*, em três volumes, com a tradução de Dinah de Abreu Azevedo, e será utilizada largamente neste trabalho. Para fins comparativos, consultaremos as traduções feitas por Flávia Cristina Carolinski em sua dissertação, e a tradução de Tatiana Belinki para “Vassilissa, a Formosa”, que está em *Sete contos russos*.

As análises morfológicas que aplicaremos aos contos serão apenas esboços com o intuito de nos ajudar a compreender em qual esfera de ação atua a personagem, se Baba-Iagá aparece como antagonista, auxiliar ou doadora, sem a pretensão de ser completa e revelar toda a estrutura dos contos analisados.

#### 3.1 Quem visita quem? Os três tipos de Baba-Iagá

Em linhas gerais, o conto apresenta três formas de Iagá. [...] Cada um desses tipos tem suas características específicas, mas há também traços comuns a todos eles. Tudo isso torna seu estudo extremamente complexo (PROPP, 2008, p. 50)

Para a personagem do conto, receber uma visita da feiticeira Baba-Iagá é sempre motivo de grande susto. Não só porque, sendo ela horripilante e decrépita, sua aparição inspire repugnância e pavor, mas porque essa visita tem sempre dois propósitos claros: a guerra sangrenta ou o rapto seguido de cozimento, canibalismo e morte. Baba-Iagá não viaja a toa; trata-se de uma senhora tão caseira e apegada à sua casinha na floresta, onde estão seu forno (*piétch*) e seus estimados utensílios domésticos, que sair de casa só mesmo para recolher do mundo uma boa briga ou um ótimo jantar. Quando essa bruxa aparece num

local sem ser procurada, tem-se encrenca na certa, pois estamos diante da velha em seu papel de Iagá-raptora ou de Iagá-guerreira.

Quando o herói é quem faz uma visita involuntária, chegando inocentemente na cabana da bruxa, destino não muito diferente o aguarda, embora às vezes seja possível reverter a situação prestando um serviço, ludibriando a feiticeira, ou planejando uma boa rota de fuga, pois a ingenuidade de um visitante costuma deixar a Iagá devoradora com água na boca. Apreciadora tanto de carnes masculinas quanto de ossos femininos, com os homens Baba-Iagá é nitidamente mais benevolente, porém com as mulheres costuma ser menos seduzível e mais lenta no despacho, como se avaliasse se sua fome gigantesca ficaria mais bem atendida com a heroína servida numa travessa ou se aproveitada como cozinheira-escrava.

Boa mesmo ela só se revela àquele que enche o peito de coragem, mune-se de algum conhecimento sobre o que irá encontrar, e faz o “toc-toc” na porta horrenda, cujo ferrolho é uma bocarra humana aberta e dentada, com a resolução típica de quem sabe o que está procurando, pois, ao herói pronto a contemplar a face demoníaca da megera reserva-se toda a ajuda e benevolência da personagem em sua faceta de Iagá-doadora.

Quem visita quem e com que propósito a visita é feita faz toda a diferença na relação que se estabelece entre o herói do conto e esta temível bruxa eslava.

Propp a considerava uma personagem complexa, multifacetada, e a identificava, sobretudo, com a personagem do tipo doadora, embora ela possa aparecer cumprindo funções pertencentes à esfera de ação do antagonista ou do auxiliar involuntário. Ainda assim, podemos sempre pressentir seu espírito benfeitor espreitando por trás de seu antagonismo ou de seu auxílio, exatamente porque, como veremos adiante, Baba-Iagá guarda parentesco com as figuras cruéis dos iniciadores ritualísticos que, embora fossem hostis e agressivos, visavam ao crescimento do neófito, seu desenvolvimento e sua iniciação, isto é, a passagem de um nível antigo a outro, novo e promissor.

### **3.1.1 Baba-Iagá raptora e devoradora:**

No conto “Baba-Iagá e o Jovem Corajoso”, a velha feiticeira aparece sem aviso e sem ser chamada, numa casa onde moram: um gato, um pardal e um jovem corajoso. Como o gato e o pardal tinham a necessidade de sair, eles alertam o menino: “Tome conta da casa

e preste atenção: se a Baba-Iagá vier e contar as colheres, não diga uma palavra, fica quieto!” (AFANAS’EV, 2006, p. 112). A bruxa aparece na casa e se põe a contar as colheres. Quando menciona o talher do menino, este não aguenta e grita: “Baba-Iagá, não toque na minha colher!” (2006, p. 112). Ela o apanha, monta com ele em seu almofariz e vai embora, apagando seus rastros com a vassoura. Mas o jovem corajoso pede socorro ao gato e ao pardal, que correm em sua direção e, arranhando e bicando a bruxa, salvam o menino. Fazem isso várias vezes, sempre dando a mesma recomendação de quietude e cuidado ao garoto, mas ele os desobedece nas três oportunidades até que, na última, é definitivamente apanhado, uma vez que os animais tiveram que ir para “mais longe ainda” e não apareceram para salvá-lo. Apanhado em definitivo, ele é levado para a casa da feiticeira a fim de ser assado no almoço. No entanto, Baba-Iagá pede para que a filha mais velha faça o serviço. Quando chega em casa, ávida por um gostoso menino assado, descobre que este ludibriou a moça, incitando-a a mostrar-lhe como é que se entra no forno, e a filha da Iagá, ao tomar-lhe o lugar, é que acabou sendo torrada. A bruxa quase nem desconfia, só descobre a verdade porque, lambendo os beiços, exclama: “Agora vou festejar e me regalar com os ossos do menino corajoso!” (p. 114), ao que ele responde: “Festeje e regale-se com os ossos de sua própria filha!” (p. 114). Por três vezes, temos o mesmo acontecimento: assim como aconteceu com a filha mais velha, a filha do meio e a filha caçula são igualmente ludibriadas e assadas no lugar do menino. Por fim, Baba-Iagá incumbem-se, ela própria, de obter seu saboroso quitute. Coloca o jovem no forno, que repete a façanha de esticar uma perna no teto e manter a outra no chão, dificultando a entrada. A bruxa, irritada, cai no mesmo engodo e deita-se na assadeira para ensinar ao menino como se procede de fato. Acaba sendo, ela mesma, incinerada em sua cozinha, fazendo do menino corajoso um herói aclamado.

Segundo a análise morfológica proposta por Propp, que estabelece uma sequência invariável para o aparecimento das funções no conto de magia, temos, na situação inicial do conto, a nomeação dos moradores da casa: o gato, o pardal e o jovem corajoso. Ultrapassada a situação inicial, vemos o afastamento de dois membros da família (*afastamento* -  $\beta$ ), os quais, antes de se afastarem, impõem uma proibição ao herói (*proibição* -  $\gamma$ ), no caso o de manter-se calado diante da feiticeira. Essa proibição é obviamente transgredida (*transgressão* -  $\delta$ ): o menino não se mantém quieto e, com isso,

colabora para a função desempenhada pela antagonista, que é a de obter uma informação do herói (*interrogatório* - ε), no caso, saber se ele está ou não por perto<sup>6</sup>. Isso fica claro quando a Baba-Iagá, por ocasião de sua terceira visita, diante do silêncio inusitado do menino volta a contar as colheres a fim de lhe soltar a língua. A provocação da bruxa faz com que ele, finalmente, sucumba e denuncie sua presença. Essa informação sobre a vítima recebida pela antagonista (*informação* - ζ) leva ao dano (*dano* - A); no caso deste conto, o dano é o rapto propriamente dito. Vale lembrar que a sequência acima descrita é triplicada (*triplicação*), sendo que, na primeira e na segunda vez, o herói se salva do dano através da ajuda de seus auxiliares, mas por fim acaba sendo logrado e empreende a luta contra seus antagonistas, valendo-se de esperteza e não de força (*combate* – H). Seus antagonistas também são triplicados: ele tem de vencer as três filhas da bruxa. Depois disso, sua luta acontece diretamente contra Baba-Iagá, a quem vence usando o mesmo recurso: a astúcia.

Ao leitor ou ao ouvinte, pareceria estranho que, estando o menino “em cima do fogão, atrás da lareira”(p. 112) ou, em outra tradução: “em cima da *piétch*<sup>7</sup>, atrás da chaminé” (CAROLINSKI, 2008, p. 93), a bruxa tenha dificuldade para encontrá-lo. Sendo as isbás tão pequenas e os *piétch* tão centralmente localizados nas construções camponesas, qualquer pessoa poderia facilmente localizar uma criança, principalmente uma feiticeira sagaz como Baba-Iagá. A explicação encontrada por Propp para esta situação curiosa do conto é que a bruxa não enxerga. Para este autor, os contos insinuam frequentemente que Iagá é uma senhora cega que só distingue suas vítimas pelo cheiro. Nas situações em que ela está em casa e recebe a visita de um herói, isto é, quando desempenha o papel de *Iagá-doadora*, a presença do visitante é recepcionada com a seguinte frase: “Fu, fu, fu! Até hoje

---

<sup>6</sup> Este é um caso de dupla significação morfológica, porque a transgressão do herói à proibição imposta fornece, ao mesmo tempo, a informação ao antagonista de modo involuntário (os pares γ-δε η-θ se confundem). Assim diz Propp: “Também o fato de dar informação ao agressor pode-se confundir, com frequência, com a transgressão da proibição que é realizada pelo herói. Assim, se a parte preparatória apresenta vários pares, pode-se esperar sempre um duplo significado morfológico (com a transgressão da proibição o herói se denuncia ao agressor, etc)” (PROPP, 2006, p. 108)

<sup>7</sup> Carolinski prefere deixar o termo *piétch* sem tradução, incluindo-o num glossário, por ele ser muito peculiar e característico das casas camponesas russas, não encontrando nenhum termo equivalente em português. Nas próximas páginas, discutiremos sobre sua descrição, função e simbolismo.

nunca se sentiu o cheiro de um russo por aqui, e eis que agora surge um e no meu nariz se atira.”<sup>8</sup>



A questão da cegueira e do reconhecimento pelo cheiro, ou, como no caso deste conto, pela voz da vítima, nos obriga a adentrar a profunda investigação feita por Propp a respeito da velha bruxa eslava e aquilo que ela representa. Como já dissemos no capítulo anterior, em seu livro *As Raízes históricas do conto maravilhoso*, o autor afirma que os contos de magia são remanescentes de antigos rituais tribais; são narrativas nascidas do trabalho realizado pela memória popular a partir do material mítico-ritualístico que outrora vivenciou e que conserva, mas que, já não fazendo mais sentido enquanto tal, pode ser profanado, isto é, pode ser mimetizado, deformado, invertido e utilizado como temática ficcional. Ele afirma também que quase todos os contos remetem a duas instituições sociais: ao rito iniciático e às mitificações sobre o Outro Mundo, e que esses dois ciclos se interpenetram, na medida em que o neófito sempre passa pela prova da morte e em que

---

<sup>8</sup> Em russo: “*Fu, fu, fu! Dosseiéleva rússkogo dúkha ne slykhát’ býlo, a nýntche rússkii dúkh voórch’iu proiavlíáetsia, v nos brossáetsia*”.

todo morto se comporta como um neófito. O que surge de novo aqui é a idéia de que Baba-Iagá é a personagem contista derivada de uma outra figura, ritualística: o Grande Iniciador.

Sabe-se que os púberes masculinos das tribos guerreiras - que existiam muito antes da formação das organizações sociais agrárias - a fim de serem iniciados como caçadores competentes, passavam por rituais que envolviam extrema violência e risco de morte, dos quais ressurgiam dignificados pela coragem, prontos para ocuparem um lugar no grupo. Por meio desses rituais, eles tomavam posse da plenitude de seus direitos, inclusive do direito ao casamento. Nessas ocasiões, o neófito partia com outros candidatos rumo à floresta densa, sem saber o que lhes estava reservado. Quase sempre eram submetidos ao frio, à fome, à tortura, à mutilação, à circuncisão, eram obrigados a enfrentar provas envolvendo fogo ou afogamento, simulações de esquartejamento, provocações de medo e ingestão de entorpecentes, cuja somatória alçava os aspirantes ao limiar da loucura, empurrando-os aos portais da morte. Muitas vezes os candidatos acreditavam que tinham morrido e renascido de fato. Durante a iniciação recebiam um novo nome, marcas na pele ou outros sinais reveladores do rito. “Transmitiam-lhe técnicas de caça, segredos religiosos, conhecimentos históricos, regras e normas da vida social, etc. Ensinavam-lhe a caça e a vida em sociedade, as danças, os cantos e tudo o que era considerado indispensável para a existência”. (PROPP, 2008, p. 54)

Uma das possíveis provas a serem vivenciadas era a prova da cegueira: não raro os candidatos tinham suas visões obscurecidas por aplicação de resina ou outro produto nos olhos, o que, para Propp, pode ter-se tornado temática em contos nos quais a Baba-Iagá derrama vela, óleo quente ou simplesmente arranca os olhos de seu visitante, por mimetismo. Assim ele conta, citando Frobenius:

O neófito, com os olhos vendados, é introduzido na cabana. Em uma cova foi preparada uma papa espessa. Um dos iniciados agarra o neófito e lhe emplastra os olhos com esta mistura, à qual se acrescentou pimenta. Ergue-se um uivo terrível e, ao ouvi-lo, os espectadores, que ficaram fora da cabana, batem palmas e entoam um canto em louvor ao espírito. (FROBENIUS apud PROPP, 2008, p.76)

No entanto, mais do que a cegueira – temporária ou não - à qual o herói é submetido por derivação mimética do ritual acima descrito, o que temos são indícios da cegueira da bruxa, cuja falta de visão é substituída pelos aguçados sentidos da audição e do olfato. Para

explicar o fenômeno, Propp lança duas explicações: a da conversão do rito pelo conto e a do simbolismo ritualístico.

O fato de Baba-Iagá insinuar-se cega nos contos poderia ser, conforme a concepção proppiana, uma inversão do que acontecia nos rituais, promovendo, dessa maneira, uma “vingança” do povo contra aquele que outrora lhe oprimiu. Assim diz o autor russo:

O rito constituía uma provação horrível, temida por filhos e mães, mas era considerado necessário, pois nele o iniciado adquiria o que poderíamos chamar de poder mágico sobre os animais, isto é, o rito correspondia aos modos de caça primitiva. Depois, com o aperfeiçoamento das armas, a passagem para a agricultura e o advento de um novo regime social, os antigos ritos cruéis passaram a ser vistos como inúteis e malditos, e sua carga recaiu sobre seus executantes. Enquanto no rito um jovem podia ser cegado na floresta por um ser que o torturava e ameaçava devorá-lo, o conto, que marca um distanciamento com relação ao rito, já é uma prova de protesto. (PROPP, 2008, p. 77)

Com esta hipótese, vemos claramente o que Propp queria dizer a respeito da inversão (conversão), pois o conto reedita a temática nem sempre de forma idêntica, mas principalmente ao sabor de sua nova conveniência, uma vez descolado dos ditames sociais que deram origem ao rito. Isso fica ainda mais claro quando, no fim desse conto, constatamos que o jovem corajoso acaba, em vez de assado, assando as três filhas de Iagá, bem como a própria feiticeira, tornando-se um herói ao vencer a batalha contra sua antagonista. Deste modo, Propp finaliza a citação acima transcrita: “o conto [...] já é uma forma de protesto. Veremos um caso desse tipo mais adiante, ao analisarmos o motivo da prova do fogo: no rito, ‘queimam-se’ as crianças; no conto, as crianças queimam a feiticeira”. (PROPP, 2008, p. 77)

A outra hipótese que Propp lança para o fato de ser cega a figura do Grande Iniciador - no conto representado por Baba-Iagá - e não mais a do iniciado, vai além das relações literais entre conto e história, adentrando já o terreno metafórico. É a hipótese de que essa falta de visão não era literal, mas representativa, tanto da cegueira como símbolo de grande conhecimento, quanto da invisibilidade recíproca entre habitantes de mundos diferentes. Desde os personagens da Grécia Antiga, tais como Polifemo, as Greias e, principalmente, Tirésias, nós podemos observar a relação estabelecida entre a falta de um olho ou a cegueira total e a visão interior, a grande sabedoria que, para existir, deve

prescindir das paisagens inebriantes do mundo real. Junito de Souza Brandão assim explica: “Acrescente-se, por fim, que a cegueira atribuída a numerosos ‘videntes’, de Tirésias a Ofioneu [...] está acoplada à esfera da mântica ctônia, trevosa. Vê-se, adivinha-se de dentro para fora, das trevas para a luz...” (BRANDÃO, 2001, p. 177).

Propp também afirma que a cegueira da bruxa russa representaria a invisibilidade recíproca existente entre os dois mundos: aquele ao qual a feiticeira pertence e o mundo ao qual pertence o herói. Isso porque, para este autor, Baba-Iagá preside o Mundo dos Mortos e é, ao mesmo tempo, guardiã das fronteiras e Senhora da Morte. Nesse sentido, aparenta-se tanto com a Perséfone grega como com Cérbero, o cão de três cabeças, guardião do Hades. A imagem de um animal como sentinela da região entre-mundos apresenta-se em diversas mitologias e atualizou-se nos rituais, nos quais a cabana onde acontece a iniciação é figurada como um bicho devorador, e a porta pela qual seria engolido o candidato aparece como a boca do animal. Propp acredita que disso resultaria a imagem da isbá de Baba-Iagá: uma casinha assentada sobre pés de galinha, cuja fechadura é uma boca humana dentada e mordiscante. Sendo a bruxa uma cidadã do Além-Mundo, ela estaria cega aos habitantes do mundo dos vivos, do mesmo modo que os vivos não podem ver os mortos transitando em forma de espíritos. Essa seria a raiz simbólica de sua cegueira. Cega aos vivos, ela os reconheceria apenas por outros meios, sendo o olfato seu sentido mais aguçado, uma vez que o odor dos vivos é insuportável para os mortos, assim como o cheiro de um cadáver nos incomoda brutalmente. “Fu, fu, fu! Até hoje nunca se sentiu o cheiro de um russo por aqui, e eis que agora surge um e no meu nariz se atira”, diz a feiticeira constantemente, sendo “russo” um termo substituinte para “vivo”. No entanto, no conto sobre o qual discorreremos, a bruxa reconhece o menino corajoso pela voz, contrariando essa regra. Talvez isso seja mais uma característica que diferencie a Iagá antagonista da Iagá doadora, pois a doadora sempre recebe o herói em sua própria casa, na região inferior, livre de qualquer odor vivificado, enquanto a Iagá antagonista vai até o mundo dos vivos e, uma vez que esse mundo está absolutamente impregnado com o cheiro da vida, seu olfato ficaria absolutamente confuso, tornando, assim, a audição mais confiável para promover a diferenciação.

Como os ritos iniciáticos sempre representavam a passagem pela morte e a ressurreição do neófito como um novo homem, tais práticas eram repletas de elementos simbólicos, cuja função era reencenar essa transformação. Segundo Propp:

Acreditava-se que durante o rito o rapaz morria e ressuscitava como um novo homem. É a chamada morte momentânea. A morte e a ressurreição eram provocadas por ações que representavam a deglutição da criança por um animal monstruoso que a devorava. Era como se o animal a engolissem e ela, após uma permanência menos ou mais longa no estômago deste, era cuspidada de volta ou vomitada – ou seja, retornava. Para a realização desse rito construía-se às vezes casas ou cabanas especiais, com a forma de um animal e com uma porta representando a bocarra [...] O rito sempre acontecia na parte mais densa da floresta ou de uma moita, e no maior sigilo. (PROPP, 2008, p. 54)

Nessas cerimônias, o iniciador era uma figura imbuída de poder de vida e de morte, que transcendia seu estatuto humano, alçando poderes divinos, mágicos. Daí Baba-Iagá, – que dele deriva – ser uma feiticeira poderosa, que opera sobre as forças da natureza: o dia, a noite, o sol, o céu, a terra, os raios e as tempestades.

Joseph Campbell, ao falar sobre o primeiro umbral pelo qual deve passar o herói em sua aventura, aponta para o fato de os guardiões do limiar serem personagens ambíguas que, ao mesmo tempo em que incitam o aventureiro rumo ao seu destino, também representam as forças regressivas presentes na alma do próprio herói, seus temores em relação ao desconhecido e seu desejo de permanecer na margem confortável da vida conhecida:

A aventura é, sempre e em todos os lugares, uma passagem pelo véu que separa o conhecido do desconhecido; as forças que vigiam no limiar são perigosas e lidar com elas envolve riscos; e, no entanto, todos os que tenham competência e coragem verão o perigo desaparecer. (CAMPBELL, 2007, p. 85)

E complementa:

Protetor e perigoso, maternal e paternal, a um só tempo, esse princípio sobrenatural do agente de proteção e orientação reúne em si todas as ambigüidades do inconsciente – e por isso significa o apoio dado à nossa personalidade consciente por parte deste sistema mais amplo e, ao mesmo tempo, o caráter inescrutável do guia que seguimos, o que representa um perigo para todos os nossos fins racionais. (CAMPBELL, 2007, p. 77)

Surgindo assim, como sentinela da região entre-mundos, como a figura aglutinadora da discrepância entre os impulsos progressivos e regressivos do herói, como aquela que o empurra rumo ao crescimento, todavia o assombra com o perigo tanto do avanço quanto da estagnação, Baba-Iagá se configura como uma imagem perfeita para o arquétipo da Grande Mãe, a doadora de vida e de morte, a eterna cobradora pelo prosseguimento na aventura ou pelo fracasso de permanecer à margem do próprio potencial.

Na concepção junguiana, como já dissemos, os arquétipos constelam-se na medida em que uma experiência de grande intensidade emocional está sendo vivida e evoca, via imagem, o núcleo essencial e coletivo daquela vivência. Desse modo, todos nós, quando crianças – e da mesma maneira o homem da antiguidade, o medieval e o moderno – experimentamos uma dependência total em relação a este ser que nos cuida: a nossa “mãe pessoal”.<sup>9</sup> Se ela nos alimenta e protege, continuamos a viver, se, ao contrário, ela negligencia seu papel e nos abandona, a morte é certa.

Para o junguiano Erich Neumann, a relação entre a mãe e seu bebê, que ele chama de “relação primal”, está calcada em solo arquetípico. Sendo assim, a mãe pessoal pode estar mais ou menos afinada com as premissas do arquétipo que ativa; pode atuar sobre o filho como a “Grande Mãe Boa” ou sob a máscara da “Grande Mãe Terrível”:

A relação primal é a expressão de uma capacidade de relacionar-se de maneira total, como fica dramaticamente demonstrado pelo fato de que, para uma criança, a sua falta pode provocar distúrbios emocionais de ordem tal que culminam em apatia, em idiotia e até mesmo em morte. A perda da mãe representa muitíssimo mais do que apenas a perda de uma fonte de alimentos. Para um recém-nascido – até quando continua sendo bem alimentado – equivale à perda da vida. (NEUMANN, 1980, p. 19).

Como a imagem é a linguagem da psique por excelência, e como a psique infantil e a psique primitiva operam por fantasias similares e intensas, determinadas pelo estado de indiferenciação entre eu e mundo (*participación mystique*, conceito de Levy-Bruhl), a personagem bruxa é a metáfora perfeita para esse medo que o poder da mãe exerce sobre seu filho. Segundo a psicanálise, a criança reage a esse poder incomensurável em termos de

---

<sup>9</sup> Termo utilizado na psicologia para diferenciar a mãe real da imago materna, sendo esta última o resultado de projeções e idealizações, tanto de origem arquetípica, como da psique infantil sobre a mãe verdadeira.

amor, desejo, inveja e agressividade, pois o seio que lhe dá a vida e para o qual o bebê emana todos os seus desejos, é também um seio que comanda, determina, e ao qual a criança está totalmente entregue, o que gera raiva e sentimentos conflituosos.

Hanna Segal, ao introduzir a obra de Melanie Klein, afirma que:

A criança volta para o corpo da mãe todos os seus desejos libidinais, mas por causa da frustração, inveja e ódio, também toda a sua destrutividade. Estes desejos também envolvem objetos fantasiados dentro do corpo da mãe, e em relação a eles a criança também tem desejos libidinais vorazes e fantasias agressivas de morder, arrancar e destruir [...]. (SEGAL, 1975, p. 16)

Posteriormente, acrescenta que, a fim de preservar seu ego do horror gerado pela própria agressividade, a criança projeta em sua mãe os desejos destrutivos que ela mesma nutre, construindo assim estas imagens aterrorizadoras, que a arte popular, com sua incrível capacidade de captação e expressão, eternizou em forma de ogros, papões e feiticeiras, dentre elas a velha bruxa Baba-Iagá. De qualquer modo, vale lembrar que, ainda que para a criança a mãe seja portadora de um poder gigantesco, que a fascina e a apavora, ela é o seu primeiro contato com o mundo e, por mais perversa que tenha sido esta relação, ela sempre será mais confortável para o filho do que o mundo desconhecido que se afigura além dela. Quem trabalha com crianças agredidas sabe que, por mais sofrido que isso possa parecer, quando podem, elas quase sempre preferem permanecer com os seus pais agressores, pois eles remetem o infante ao seu lugar de origem, à sua conhecida identidade.

Se para Propp os rituais cumprem a função social de instrumentalizar o jovem guerreiro para o eficaz desempenho de seu ofício, inserindo-o como um iniciado nos segredos da caça e nos códigos de sua tribo, para Jung estas encenações cumprem também uma função psíquica, necessária para garantir a eficácia da passagem: a separação da família de origem e o desvio da libido para um outro arquétipo, grupal. Esse “dano arquetípico” (o rompimento com o casal parental) não poderia se dar, segundo ele, sem a dramática amputação simbólica do vínculo, caso contrário o indivíduo optaria por permanecer eternamente nos braços protetores da família.

Esta é a maneira como o primitivo, por razões que ele desconhece, procura satisfazer os reclamos do arquétipo. Uma simples separação com respeito

aos pais não lhe parece suficiente, mas é necessária uma cerimônia drástica que se assemelhe a um sacrifício oferecido àquelas forças que poderiam atrasar a existência do jovem. Isto nos mostra também, de imediato, o poder que o arquétipo possui: ele impele o primitivo a agir contra a natureza, para não se tornar sua vítima (JUNG, 1991, p. 321)

Aqui, já podemos delinear uma questão interessante e que orienta o diálogo que pretendemos estabelecer entre Propp e os junguianos: a de que, se Propp recusa-se a compreender o conto psicologicamente, preferindo analisá-lo do ponto de vista morfológico ou etnográfico – como sendo o espelho deformador de práticas ritualísticas efetivamente realizadas –, por outro, não pôde negar que tais práticas, ocorridas na objetividade do mundo, contivessem em si mesmas um complexo sistema simbólico, o que faz com que o conto (que dessas práticas ritualísticas deriva) esteja também impregnado de símbolos. Propp não nega o simbolismo presente nos rituais e chega mesmo a ampliá-lo, saltando de observações puramente descritivas para imagens mais intensas, chegando a expressões como “Senhora do Mundo dos Mortos”, por exemplo. No entanto, quando mergulha no “pólo do significado” de tais símbolos, o faz apenas para ressaltar a relação que o significante estabelece com a condição histórica que lhe deu origem, e, impreterivelmente, à organização ritualística. Atribui o simbolismo do conto ao simbolismo do rito e explica o simbolismo do rito de modo pragmático, fixando-se apenas na função que o ritual desempenhava para o grupo social, mas sempre voltado para a questão da necessidade de preparar o guerreiro para a caça, já que enfatiza, como marxista que foi, a necessidade humana de dominar seus meios materiais de produção.

Considerando as palavras de Jung, poderíamos especular, entretanto, o motivo de tal treinamento não ocorrer de modo também pragmático, como seria o caso se, por exemplo, os guerreiros participassem de aulas sobre como dominar bem o seu ofício, de modo didático, sem grandes encenações, apenas recebendo lições práticas sobre o assunto. O fato deste treinamento se dar pela “atuação” de imagens simbólicas parece não interessar à pesquisa proppiana, que simplesmente o aceita como tal, mas parece ser de importância fundamental quando analisamos as imagens do conto. Para Jung, as imagens presentes nas práticas ritualísticas são imagens arquetípicas, comuns a todos os seres humanos, que funcionam como funções organizadoras da psique individual ou coletiva. Assim, a passagem da infância para a vida adulta, por exemplo, é um momento de intensidade

emocional que evoca imagens universais como: túneis, estrangulamento, esquartejamento e morte, das quais os rituais são encenações concretas. Isso explicaria um fato do qual Propp também faz uso: o de que os ritos iniciáticos são parecidos em sua essência, em qualquer região que apareçam.

Ao abordar essa delicada questão do arquetípico (universal) e do cultural (específico) nos rituais, Eliade assim afirma, utilizando como exemplo a concepção de “mundo”:

O “Mundo”, portanto, é sempre o mundo que se conhece e no qual se vive; ele difere de um tipo de cultura para outro; existe, por conseguinte, um número considerável de “Mundos”. Mas o que importa à nossa pesquisa é o fato de, malgrado a diferença das estruturas sócio-econômicas e a variedade dos contextos culturais, os povos arcaicos pensarem que o Mundo deve ser anualmente renovado e que essa renovação se produz obedecendo a um modelo: a cosmogonia ou um mito de origem, que desempenha o papel de um mito cosmogônico (ELIADE, 2000, p. 44)

Desse modo, mesmo que o conto tenha se originado no rito, e que o profano espelhando-o por mimese, deformação ou inversão, o rito em si mesmo é composto por um conjunto de imagens simbólicas que pode transcender as necessidades históricas que lhe deram origem. Isso significaria, dentre tantas coisas, que um ritual iniciático seria sempre uma dramatização orientada por imagens que propiciam a passagem de um momento significativo a outro, quer seja realizado numa tribo caçadora, numa sociedade agrícola, quer faça referência às iniciações típicas da sociedade moderna. Se nós ampliamos a ideia de iniciação para além das condições sociais que lhe deram origem, estaremos tomando o termo “iniciação” do ponto de vista arquetípico-simbólico, não mais etnográfico. E então poderemos utilizar o conto exatamente da maneira como queria Propp – um mapa iniciático -, porém dando maior liberdade para que ele possa ajudar a compreender não apenas o homem caçador, mas também o homem moderno com suas iniciações tão mais sutis e deslocadas.

Quando Baba-Iagá aparece como doadora para heróis masculinos, ou quando aparece como Iagá-guerreira, como veremos mais adiante, a proximidade com o ritual é tão grande que ela poderia perpetuar-se colada à prática ritualística, e o conto permanecer eternamente um exemplo de como a memória popular constrói belas histórias com os conteúdos remanescentes daquilo que vivenciou. Em outras manifestações, entretanto, isso

não fica tão claro. Qual a iniciação pela qual passou o menino corajoso do conto agora analisado? E a personagem feminina cuja relação estabelecida com a Iagá doadora é de natureza totalmente diversa daquela que com ela estabelece o herói masculino? Para Propp, a relação entre a bruxa e a heroína demonstraria o modo como o novo regime – no caso, a agricultura - é assimilado pelo conto, fazendo uma sobreposição de camada póstuma à camada original. No entanto, poderíamos pensar que, se proposta iniciática continua mantida em contos de aventura feminina, porém transposta para os ditames do novo regime, ou seja, se a ideia específica de iniciação na caça passa a se referir à iniciação da mulher nos códigos agrários do vilarejo que habita, então o rito de passagem pode alçar patamares cada vez mais abstratos, abrindo espaço para novas interpretações. Em outras palavras: a iniciação à qual Baba-Iagá conduz o neófito é sempre aquela referente aos códigos guerreiros ou ela pode servir para muitos outros processos iniciáticos e fixar-se num plano arquetípico? Isso faz toda a diferença quando pensamos na interpretação à qual o conto de magia se abre: como material historicamente datado ou como fonte atemporal de conhecimento sobre as questões humanas. Se pensarmos nas sobreposições culturais como camadas que envolvem um núcleo humano existencial, o conto se abre para muitas formas interpretativas, que se somam e nunca são excludentes, e então o diálogo entre teorias tão distintas pode, com certeza, acontecer.

No caso do conto “Baba-Iagá e o menino corajoso”, esta reflexão comprova o seu sentido, pois não se trata de preparar um jovem guerreiro para seu ofício, mas a criança para viver num mundo hostil. Diz-se, no conto, que o menino mora com um gato e um pardal. Não há referências aos pais do menino, embora os animais se configurem como membros de sua família, pois eles cumprem a função parental de alertar o garoto sobre os perigos do mundo, com a instrução precisa de que deve ficar calado, caso a Baba-Iagá apareça. O fato desses “pais” aparecerem no conto como bichos, talvez faça referência ao modo inequívoco como os animais preparam seus filhotes para a vida selvagem, chegando até mesmo a feri-los para que estes aprendam que o mundo é um lugar perigoso e que a vigilância é necessária para evitar o bote do predador. Propp, ao falar das crianças raptadas, diz que, no conto, não raro os pequenos são enviados à casa do malfeitor pelas mãos do pai, da madrasta ou de animais, uma vez que, nos ritos, geralmente era o pai que levava o neófito ao local de iniciação, ou então algum outro iniciado travestido com máscaras

animalescas. Neste conto, o fato de o gato e o pardal terem ido “mais longe ainda”, e não terem podido socorrer o menino da última vez, pode apontar para uma negligência suspeita, quase intencional, pois é justamente neste ponto que a malfeitora rapta o garoto.

Segundo René Girard (1998) o desejo humano pela violência é universal e encontra um lugar de apaziguamento quando inserido no contexto ritualístico, pois a vítima sacrificial realiza “uma verdadeira operação de transferência coletiva, efetuada à custa da vítima, operação relacionada às tensões internas, aos rancores, às rivalidades e a todas as veleidades recíprocas de agressão no seio da comunidade” (GIRARD, 1998, p. 19). Quanto ao ato de canibalismo, sabe-se que ele visa a incorporação das qualidades inimigas no “corpo” da comunidade, isto é, na psique coletiva daquela determinada sociedade. Poder-se-ia dizer que a marca da violência quando transferida do rito para o conto, continua a cumprir esta função apaziguadora, pois a leitura do ato canibal ou da morte brutal é capaz de realizar uma expurgação (*catarse*) por meio do jogo simbólico. Do mesmo modo, alerta para a existência da violência entre os homens e promove a reflexão acerca de como lidar com ela.

O jovem corajoso é imaturo, ansioso e incapaz de conter-se para evitar o ataque inimigo. Em nome da posse – o “é meu!” tão típico das crianças – ele se oferece como iguaria para a bruxa canibal. Nas duas primeiras vezes, seus “pais animais” o defendem, mas na última vez ele é finalmente raptado e levado à isbá para ser assado. Parece que só diante do *piétch* ele se dá conta do que o aguarda se permanecer privilegiando a vaidade e a impulsividade em detrimento do cuidado e da astúcia. E, uma vez aprendida a lição, por quatro vezes ele a repete com sucesso: em vez de mostrar como é sabichão ao colocar-se devidamente na assadeira, ele se faz de ignorante e ludibria as filhas de Baba-Iagá, bem como a própria feiticeira. Troca o confronto direto expresso na frase “Não toque na minha colher, sua bruxa<sup>10</sup>” (AFANAS’EV, 2006, p. 113), pela simulação de uma ingenuidade que o salva da morte. Aprender a jogar, a escolher a melhor estratégia para cada ocasião é uma aprendizagem que toda criança enfrenta, levando choques, batendo a cabeça, caindo e sangrando, para o desespero de seus pais. Tal aprendizado também se constitui como uma forma de iniciação, embora os mistérios revelados sejam menos enigmáticos do que aqueles que envolvem iniciações mais profundas. Ainda assim, o risco de morte que envolve a

---

<sup>10</sup> Na tradução de Carolinski, a frase é: “Não mexa na minha colher, sua puta” (p. 94).

experiência da estadia na isbá é necessário para que a ingenuidade infantil morra e uma mente astuta possa nascer.

Uma outra questão importante apresentada neste conto é a presença forte do número três: três são os moradores da casa, os proprietários de três colheres. Três vezes aparece para raptar o garoto uma bruxa que tem três filhas, as quais são ludibriadas e assadas pelo menino corajoso por três consecutivas vezes. Isso é muito comum nos contos de fadas, especialmente nas narrativas em que a Baba-Iagá aparece. Segundo o *Dicionário de símbolos* (2001, p. 899), o três é o número da totalidade e da conclusão, pois está atrelado à noção do andamento do tempo. A analista junguiana Clarissa Pinkola Estés diz: “O símbolo do número três nos contos de fadas obedece ao seguinte modelo: a primeira tentativa não é certa; a segunda também não; da terceira vez, ah, agora algo vai acontecer” (ESTÉS, 1999, p. 496). Já a psicóloga Marie Louise Von Franz atenta para a curiosidade de que, em muitos contos, a terceira vez completa uma ação, mas em outros, há o fracasso e apenas na quarta vez algo novo surge para finalizar a situação, como neste conto, em que o desfecho da queima da bruxa acontece apenas num quarto movimento do jovem corajoso:

Se se observa mais apuradamente, então, pode-se ver que esse é o ritmo característico dos contos de fada. Existem três ritmos diferentes e, então, uma ação final [...] A quarta unidade não é um outro número adicional, não é uma outra coisa da mesma espécie das três primeiras, mas algo completamente diferente. É a mesma coisa que se contar 1, 2, 3 – já! O um, o dois e o três levam ao verdadeiro desfecho que é representado pelo quatro (FRANZ, 2005, p. 104)

Se a Iagá raptora costumeiramente vai ao mundo dos vivos à caça de seus jantares, é para a sua isbá que ela os leva e em seu *piétch* que os assa de fato. Nas zonas rurais russas, a isbá é uma casa feita de madeira de pinho, como um chalé. O *piétch*, por sua vez, é uma construção típica de grande importância nas moradias russas, ocupando um lugar central na isbá e constituindo-se por um grande forno com chaminé e uma plataforma plana, onde era possível se deitar e dormir, também chamada de *lejánka*. Idealizado especialmente para a feitura dos alimentos, era utilizado como lareira, mantido sempre aceso e usado até mesmo para dar banho em crianças. Ligado ao trabalho feminino, ao calor da casa e à alquimia dos alimentos, o *piétch* é um lugar sagrado associado ao útero e que aparece em muitas crenças e superstições, como a de que a alma dos mortos sairia por sua chaminé, ou de

que esta serviria de porta de entrada para demônios e espíritos malignos. Quando uma tempestade se anunciava, fechava-se a chaminé para que o diabo não entrasse na casa ou para eu os raios não caíssem sobre ela. Carolinski cita que:

Um ritual curioso, que pode ilustrar essa idéia, é o chamado *Perepekánie Rebiónka*, ou seja, “reassamento do bebê”. Esse ritual, talvez seja o símbolo máximo da *piétch* como um lugar de morte e renascimento. Nele, o bebê, agasalhado e preso em uma pá, era três vezes rapidamente introduzido na *piétch* aquecida. Acreditava-se que assim as crianças doentes, geralmente com raquitismo ou atrofias, ficariam curadas de seus males, como se a criança doente morresse e uma sadia renascesse (CAROLINSKI, 2008, p. 163)



O forno russo

Numa conhecida passagem mítica ligada aos mistérios eleusinos, a deusa grega da agricultura Deméter, desorientada e desesperada pelo rapto de sua filha Core, abriga-se, disfarçada, na casa da rainha Metaneira, onde passar a trabalhar como babá de seu filho. Para retribuir a hospitalidade da família, decide transformar o pequeno príncipe Demofon em um deus. Para tanto, alimenta-o com ambrosia, o alimento divino e, à noite, sem que

ninguém veja, ela o esconde sob as brasas da lareira. O menino começa a crescer a olhos vistos. Quando Metaneira se dá conta do que está ocorrendo, se assusta e protesta. Deméter, sentindo-se incompreendida e desejando castigar a ingratidão da rainha de Elêusis, pega a criança junto ao fogo e a joga no chão. A deusa então se revela em seu esplendor divino e ordena que lhe seja construído um altar na cidade, onde ela mesma ensinaria seus ritos ao povo para que, cumprindo-os, reconquistassem seu favor.

Desse mesmo modo, o forno de Iagá opera com o fogo que sacraliza o ato iniciático, que purga, redime e imortaliza aquilo que foi vivenciado pelo neófito dentro da cabana. O assamento que ali se opera consome a *prima materia* pela operação alquímica da *calcinatio*, elevando-a ao plano dos deuses. Assim diz Edinger:

Nos tempos primitivos, o fogo era o principal método de sacrifício aos deuses. Concebia-se o fogo como um veículo conector entre os reinos divino e humano. O que era sacrificado pela combustão tornava-se, de modo bastante literal, “sagrado”. Aquilo que queima transforma-se quase totalmente em fumaça, subindo para as regiões superiores (EDINGER, 1985, p. 57)

E se, pela inversão que o conto faz do rito, o jovem é quem acaba assando a bruxa numa espécie de protesto social contra o rito que o oprimiu, do ponto de vista simbólico essa inversão tem outra explicação: o assassinato da bruxa no lugar do menino é a consagração de sua iniciação no conhecimento da hostilidade do mundo, que ele agora domina e que o fogo sacraliza e dispõe como uma descoberta, que lhe servirá para toda a vida. Esse também é o tema do conto “João e Maria” e o cozimento final da bruxa tanto pode ser visto pelo prisma histórico da inversão do rito pelo conto, como pelo prisma simbólico do triunfo dos heróis sobre a malfeitora através do desenvolvimento de um recurso interior. De qualquer modo, essas bruxas canibalescas cujas casas atraem criancinhas, não deixam de apresentar características iniciadoras, apesar de seu óbvio antagonismo.

Se o herói de fato sempre triunfa, vencendo Baba-Iagá quando esta é a antagonista ou recebendo dela o meio mágico quando se trata de Iagá-doadora, o falso herói e o personagem coadjuvante ingênuo costumam ser recebidos com voracidade, culminando na cena da bruxa canibalesca assando-os e chupando seus ossos. Para Propp, a falta de triunfo do visitante, no que diz respeito a derrotar sua antagonista ou a receber dela a sua

benevolência doadora, refere-se à falta de preparo, por parte do candidato, para enfrentar a prova iniciática sobre a qual paira, inexoravelmente, o risco da morte. Como personagem representativa do iniciador ritualístico, Baba-Iagá só permite que o herói saia com vida ou presenteado com o objeto mágico, quando ele se mostra preparado a contemplar com coragem seu rosto putrefato, no papel de Senhora da Morte.

Para Campbell, apenas o herói iniciado pode sair com vida da passagem por este local de transformação que ela associa ao “ventre da baleia”, pois neste espaço fechado há que se operar uma importante transformação. Em outras palavras, passar pela floresta onde graceja pululante a isbazinha de Baba-Iagá significa ter a coragem de enfrentar a morte, o risco da não existência, até que “novo corpo” seja dado ao herói disposto a abandonar a vida antiga:

[Os guardiões do limiar] são encarnações preliminares do aspecto perigoso da presença e correspondem aos ogros mitológicos que marcam os limites do mundo convencional, ou às fileiras de dentes da baleia. Ilustram o fato de o devoto, no momento de entrar num templo, passar por uma metamorfose. Sua natureza secular permanece lá fora; ele a deixa de lado, como a cobra deixa a pele. Uma vez no interior do templo, pode-se dizer que ele morreu para a temporalidade e retornou ao Útero do Mundo, Centro do Mundo, Paraíso Terrestre. (CAMPBELL, 2007, p. 93)

### **3.1.2 Baba-Iagá guerreira e multifacetada:**

Além da Iagá raptora-devoradora, temos um outro exemplo no qual Baba-Iagá desempenha o papel de personagem antagonista: quando aparece como Iagá guerreira. Esses contos são bem mais raros e, neles, a bruxa lidera soldados, entra voando na casa dos heróis, arranca tiras de pele de seus inimigos, empunha espadas e outros instrumentos de guerra.

No conto “O príncipe Ivan e Bieli Polianin”, Ivan, o filho do tzar, após a morte do pai, vê-se na obrigação de duelar contra os reinos vizinhos. Diante da dúvida quanto ao que deve fazer, ele pede conselhos às suas três irmãs. As moças deboçam de seu receio, dizendo: “Ah, que bravo guerreiro você é! De que tem medo? Pense que Bieli Polianin guerreou contra Baba-Iagá, a de Pernas Douradas, durante trinta anos, sem nunca descer do

cavalo, sem um momento de descanso. E você está com medo sem ter visto coisa alguma!” (AFANAS’EV, 2003, p. 95).

Mirando-se na coragem desse famoso herói, Ivan guerreira contra as tropas dos reinos vizinhos por três vezes, sempre voltando para dormir por muitos dias. Na quarta vez, entretanto, pede aos ministros e senadores licença para sair em busca de Bieli Polianin e se lança numa aventura na floresta. Ele não tarda a encontrar uma casinha, cujo morador é um ancião. O velho não conhece o guerreiro que Ivan procura, mas, tocando uma trompa de prata, convoca os passarinhos, que também não sabem do paradeiro do herói. Caminhando para a parte mais densa da floresta, Ivan depara-se com outro chalé e com um outro velhinho, irmão do primeiro, que também toca sua corneta prateada e convoca os animais. Desta vez, porém, uma loba zarolha diz conhecer Bieli Polianin, pois com ele sai à caça frequentemente, devorando os cadáveres resultantes das tropas aniquiladas. E conta que o herói está dormindo nesse exato momento, após ter duelado bravamente com a feiticeira Baba-Iagá.

Ivan caminha até a tenda onde está o guerreiro e, encontrando-o dormindo, com ele se deita para descansar, sendo acordado três vezes por passarinhos barulhentos que tentam, insistentemente, alertar Bieli Polianin para a necessidade de matar o príncipe intruso. Ivan os atira, um a um, tenda afora, e volta a dormir, até que é finalmente acordado pelo herói. Os dois duelam, Ivan vence a luta e ambos se cumprimentam, como irmãos.

Juntos, eles partem para a batalha contra Baba-Iagá, a de Pernas Douradas, pois Bieli pretende se casar com a filha da megera, uma moça lindíssima por quem se apaixonou. A bruxa conseguira reunir uma quantidade inumerável de tropas, contra as quais o príncipe e Bieli Polianin travam batalha, até que Iagá foge e se esconde num precipício. Os heróis matam muitos bois e com a pele dos animais costuram uma tira tão gigantesca que, segurando nela, Ivan consegue descer até o fundo do abismo, de onde parte em busca da bruxa.

No mundo do abismo, alfaiates e sapateiros costuram tropas enormes para a feiticeira, pois a cada agulhada de um alfaiate nasce um guerreiro com uma lança na mão, e a cada furo num sapato surge um soldado munido de espingarda, formando o maior exército que já se viu. Cheio de esperteza, o príncipe mata todos os alfaiates e todos os sapateiros e, por fim, chega ao castelo onde mora a moça encantadora, filha de Baba-Iagá.

Ela lhe dá o paradeiro da mãe, que descansa depois da batalha. Ivan vai até a bruxa, golpeia-lhe com a espada e decepa-lhe a cabeça, ao que a bruxa provoca “Golpeia de novo, príncipe Ivan”. E ele lhe responde: “Um herói golpeia só uma vez, já basta” (2003, p. 104).

Voltando ao castelo, o príncipe recebe a notícia de que há uma mulher ainda mais linda, prisioneira de um Dragão numa Ilha muito, muito longe dali. Ivan dá o sinal para que Biéli Polianin o puxe para a superfície da terra e emerge do abismo trazendo a moça consigo. Ele deixa o amigo na companhia de sua amada e parte numa aventura até os confins do mundo, onde vence o dragão, apanha sua noiva e com ela retorna, para realizar um casamento feliz.

Neste conto, a Iagá não recebe o jovem em sua casa, tampouco sai à busca de crianças para o jantar. Contracena com o herói no campo de batalha, onde empunha espadas e comanda exércitos. Em seu papel de Iagá-guerreira, a personagem revela-se como a iniciadora do herói masculino nas artes da guerra, a chefe tribal que, ao incitar o neófito à luta, o capacita a obter domínio sobre a caça ou, como queria Propp, sobre os meios de produção da sociedade na qual o aspirante estava inserido. Trata-se de uma narrativa longa, composta por vários ciclos, através dos quais a aventura do herói se amplia e a iniciação acontece em camadas, partindo da mais externa até chegar à mais profunda.

Do ponto de vista morfológico, vemos que a morte do pai de Ivan (*afastamento* -  $\beta$ ) faz com que ele tenha de guerrear (*dano* - A) contra seus primeiros e irrelevantes antagonistas: os reis vizinhos, cujas lutas compõem a sequência já descrita em torno do número três, da qual resulta a conclusão da ação, ou seja, Ivan enfrenta as tropas vizinhas (*combate* - H) e as vence (*vitória* - J).

Vemos que muitas funções são suprimidas nesse primeiro ciclo, fazendo com que o herói rapidamente conheça e vença seus inimigos, concluindo, desse modo, seu primeiro momento iniciático rumo à constituição da identidade de homem guerreiro e respeitado. Se isso ocorre é porque Ivan está inspirado por uma imagem que lhe é superior: a do herói Bieli Polianin, uma espécie de ego ideal do herói. Ele é admirado por suas irmãs, as quais Ivan tem em alta conta, tanto que a elas pede conselho quando não sabe o que fazer após o falecimento do pai. Se por um lado a procura de uma noiva ainda nem foi cogitada a esta altura do conto, por outro, já temos refletida, na imagem das irmãs, a presença rudimentar do elemento feminino que incita e inspira a busca do protagonista.

Já provido de algum prestígio por defender o seu reino, isto é, já vitorioso num primeiro ciclo iniciático, Ivan decide procurar o seu ídolo. Na morfologia do conto, temos o pedido, por parte do príncipe, para que o deixem partir (*o herói sai de casa* –B3), fazendo de Ivan um *herói buscador*, na concepção proppiana. Ele decide agir (*início da reação* - C) e, finalmente, deixa sua casa (*partida* - ↑), recebendo, em seguida, o auxílio dos velhinhos e da loba zarolha, isto é, “diferentes personagens colocam-se *voluntariamente* à disposição do herói (F9)” (PROPP, 2006, p. 43), fazendo com que ele encontre o que procura, no caso deste conto, o paradeiro do guerreiro Bieli Polianin (*viagem com um guia* - G). Sabemos que este prosseguimento morfológico aponta para um novo ciclo, porque o antagonista que aparece no início do conto já não é aquele que, para ser vencido, necessita que o herói saia de casa à procura de algo. O objeto buscado por Ivan, isto é, o famoso guerreiro, não está a serviço de ajudá-lo a vencer os reis vizinhos, que já foram vencidos, mas fará com que ele se lance em nova aventura, cujos antagonistas também serão outros.

Em relação aos personagens doadores e auxiliares que surgem para indicar o caminho ao herói – os dois velhos e a loba, Propp já havia chamado a nossa atenção para o fato de que, em alguns contos, outros personagens se assemelham a Baba-Iagá:

Com efeito, freqüentemente são chamadas de Baba-Iagá personagens pertencentes a categorias totalmente distintas, como a madrasta. Por outro lado, acontece de a Baba-Iagá típica ser chamada simplesmente “a velha”, “a velha do fundo do quintal”, etc. às vezes o papel de Baba-Iagá pode ser desempenhado por animais (urso), por um velho, etc. (PROPP, 2008, p. 50)

Isso porque, para o autor russo, Iagá é a doadora por excelência, às vezes antagonista, às vezes auxiliar, e qualquer outro personagem que assim se apresente e que com ela se assemelhe por traços de identidade poderia também ser chamado de Baba-Iagá. No conto que acabamos de analisar, os dois primeiros personagens identificados com ela são velhos, moram em isbás no meio da floresta e têm poderes sobre os bichos, assim como Baba-Iagá é a Senhora dos Animais, que domina cavalos e águias, pois resguarda parentesco com o Grande Iniciador, o xamã que conhece a língua das feras. O conto diz que Ivan foi caminhando e que “a floresta foi ficando cada vez mais escura”, isto é, que na sequência tríplice que aqui mais uma vez se insere, há um movimento de descida rumo à essencialidade simbólica envolvendo a doação do objeto mágico: o primeiro velho nada

ajuda e mora na floresta mais aberta, o segundo velho mora em região mais sinistra e confere a Ivan a ajuda necessária: apresenta-lhe o terceiro personagem, um animal, uma raposa zarolha comedora de cadáveres, que, como auxiliar, conduz Ivan ao sucesso de sua busca. Se tomarmos os três personagens como facetas distintas de uma unidade simbólica, a somatória dos velhos e da raposa devoradora poderia resultar na clássica figura de Baba-Iagá. Em russo, o adjetivo *krivói*, significa zarolho, mas também curvo, torto. Curvo como uma bruxa... Poderíamos imaginar as três figuras como uma unidade composta em camadas, à semelhança das matrioshkas – bonecas russas que se encaixam umas nas outras –, cuja descamação resultaria na revelação da faceta mais selvagem da velha bruxa: a loba-urubu, a besta cega de um olho, cega porque, como já dissemos, não pertence ao mundo dos vivos, é a devoradora de cadáveres, a Senhora do Mundo dos Mortos. Isso nos transportaria, inevitavelmente, para as antigas deusas tríplices matriarcais que, à imagem da Lua, tinham facetas luminosas e obscuras, de plenilúnio e eclipse total. À obscuridade da lua negra, os gregos associaram Hécate, deusa da magia e do sortilégio, que “com semelhantes atributos, passou a simbolizar igualmente, com seu cortejo de cães, amigos dos cemitérios, a cadela, a mãe perversa, devoradora e fálica, e, através da mesma, o inconsciente devorador” (BRANDÃO, 2001, p. 78, vol. 2).

De qualquer modo, ficamos com a obviedade de que, se a Baba-Iagá aparece neste conto como Iagá-guerreira, isto é, como antagonista, os papéis de auxiliar e doador teriam de ser desempenhados por figuras similares a ela, porém, caracterizadas como outros personagens, a fim de que o conto se mantenha inteligível.

Tendo chegado ao seu destino, Ivan encontra Bieli Polianin dormindo. Ele decide descansar junto ao guerreiro, e por três vezes é incomodado por passarinhos que tentam acordar Bieli e incitá-lo a lutar contra o príncipe, através de intrigas mentirosas dizendo que Ivan pretende matá-lo. O guerreiro não acorda e o príncipe destrói os pássaros, voltando sempre a cair em sono profundo ao lado de seu ídolo. A aparição triplicada desses pássaros nos faz questionar se haveria resquícios da bruxa também nesses personagens, uma vez que funcionam como provocadores da nova aquisição do herói, do fechamento de mais um de seus ciclos iniciáticos. Porque, se Bieli é para Ivan o objeto procurado, a razão de sua busca, ele se torna, no momento seguinte, um antagonista momentâneo, contra o qual Ivan investe sua espada (*combate* – H) e prova sua superioridade em força (*vitória* – J). Bieli

Polianin implora para que Ivan lhe poupe a vida, ao que o príncipe responde chamando-o de irmão e amigo. Poderíamos imaginar que por trás dos três passarinhos espreita o rosto decrépito da megera provocadora, A Senhora dos Animais, levando Ivan a provar sua coragem e a suplantar o mito vivo que lhe servia de inspiração, pois Biéli Polianin era, até então, o único homem capaz de duelar em pé de igualdade com a feiticeira, numa batalha que já durava trinta anos. Ao vencer seu ídolo, Ivan com ele se irmana, se equipara, e mais um fragmento de sua identidade guerreira é conquistada, revelada, e conseqüentemente, assimilada.

A esta altura da narrativa, Ivan já se tornou um grande guerreiro e pode, portanto, passar pela prova final de sua iniciação: a guerra contra Baba-Iagá, a sua verdadeira antagonista. Sem as lutas anteriores - contra as tribos vizinhas ou contra Bieli Polianin -, Ivan jamais poderia sobreviver a tal prova, pois ainda não conhecia sua força guerreira. Vencendo o adversário em combate, Ivan apropria-se de seu ego ideal, tornando-se, numa linguagem psicanalítica, o ideal de ego<sup>11</sup> ao qual estava destinado a ser. Tal como Hércules se apropria dos atributos do Leão de Neméia, quando o vence e passa a incorporar sua pele como vestimenta, Ivan apropria-se da aventura de seu ídolo. A conquista da princesa no mundo subterrâneo – uma prova clássica dos contos de fada –, por quem Bieli Polianin se apaixonara, passa a ser a conquista pessoal de Ivan, que suplantou o guerreiro em bravura e a ele atrelou seu destino. Decidem derrotar a bruxa e tomar a princesa, que não por acaso é filha de Baba-Iagá. Propp nos lembra que os rituais costumavam se dar por linhagem matrilinear, isto é, quase sempre eram empreendidos pela tribo à qual a futura noiva pertencia, pois o direito ao casamento era o prêmio máximo garantido aos iniciados. Desse modo, faz sentido que, no conto, a noiva desejada seja filha da antagonista, que por sua vez está associada ao papel de iniciadora do herói nas artes da guerra.

Antes de conceder uma jovem a um rapaz de outro grupo, o grupo da futura esposa submetia o rapaz à circuncisão e à iniciação [...] O conto conservou essa situação. Podemos observar o seguinte: se Iagá ou uma outra doadora ou habitante da isbá tiver laços de parentesco com o herói, ela será sempre

---

<sup>11</sup> Segundo o Vocabulário de Psicanálise (LAPLANCHE, 1988), o ego ideal é um ideal narcísico de onipotência forjado a partir do narcisismo infantil, enquanto o ideal de ego é um modelo oferecido pela confluência do ego ideal, somado às expectativas parentais e coletivas. O ego ideal é aquilo que o indivíduo sonha tornar-se; o ideal de ego é o modelo ao qual tenta se moldar.

da família da mulher ou da mãe do herói e nunca da família de seu pai (PROPP, 2008, p. 119)

A esta característica da personagem, Propp chama de Iagá-sogra, uma condensação da imagem do Grande Iniciador – que muitas vezes se travestia de mulher –, da linhagem feminina determinada pela futura esposa do neófito, e também da “anciã da floresta” – uma tradição de enaltecer a mulher mais velha como figura de autoridade máxima, mãe de toda a tribo. É o resultado desta condensação que faria Iagá surgir como mulher no conto, mesmo estando associada ao iniciador masculino no rito.

Temos agora um novo ciclo começando para Ivan. Neste próximo ciclo iniciático, sua nova antagonista será Baba-Iagá – a antiga antagonista de Bieli Polianin – e o objeto de sua busca passará a ser o objeto de busca do amigo, através desse fenômeno de incorporação do qual já falamos anteriormente. Do ponto de vista morfológico, temos, desse modo, uma nova *carência* (a): a noiva a ser conquistada, que gera novos confrontos. Num primeiro momento, os amigos combatem – juntos – a bruxa e sua tropa, uma batalha sangrenta na qual “os temíveis guerreiros caíram sobre o exército inimigo: não se sabe se cortaram mais cabeças ou se esmagaram mais gente com as patas de seus cavalos, mas a verdade é que mataram milhares e milhares de soldados” (2003, p. 102). Ivan persegue Iagá mas, quando está a ponto de alcançá-la, ela se atira no precipício. A partir daí, entretanto, é Ivan quem segue na aventura da descida, permanecendo Biéli Polianin em terra firme, segurando a tira que garante a Ivan não se perder no mundo subterrâneo.

Tal passagem dialoga com a passagem mítica grega em que Teseu, para entrar no labirinto, conta com o fio concedido pela amada Ariadne: um fio de ligação entre o mundo externo, ao qual pertence o herói e o labirinto, com suas curvas enganadoras e seus caminhos erráticos, que entorpecem e inebriam a consciência do herói. Sem a tira que Biéli segura, Ivan poderia nunca mais conseguir retornar ao seu lugar de origem.

Se ampliarmos estas correlações ainda mais, veremos ser um tema comum aos contos e mitos a necessidade de garantir a volta quando se adentra reino impróprio. Com Orfeu na busca da amada Eurídice pelo Hades, o Mundo dos Mortos, recomendações foram dadas e ignoradas. Também Psiquê – no conto de Apuleio – recebe informações precisas sobre como retornar desse lugar tão traiçoeiro. O abismo para o qual Ivan se dirige

assemelha-se aos Infernos, geograficamente localizado na camada subterrânea, abaixo da terra.

No reino do abismo, temos o começo de um novo ciclo iniciático. Ivan, que no reino solar triunfou bravamente contra as forças masculinas representadas pelas tropas vizinhas, por Bieli Polianin, e até mesmo pela bruxa antes de se esgueirar pelo precipício, agora deve descer ao âmago da terra, a fim de passar por um outro tipo de iniciação, muito mais profunda. De natureza ctônica, esse novo empreendimento parece oferecer ao herói a apropriação de algo além da força, além das prerrogativas masculinas, um recurso bem mais sutil que irá alinhavar as iniciações anteriores com o fio da consistência; sua força masculina será, enfim, assimilada, acomodada e aprofundada. Toda a ação se desenrola no fim do abismo, num mundo sombrio e estranho a Ivan. Um reino mágico onde os exércitos são reunidos de modo nada militar, sem soldados sendo treinados ou ferreiros forjando armas, mas de modo feminino, através da costura dos alfaiates e do artesanato dos sapateiros. Nesses personagens, vislumbramos a figura das Moiras, não por acaso formada por uma tríade: Cloto, Láquesis e Átropos, as tecelãs do destino, que com sua tecedura forjam a vida e a morte. Os alfaiates e sapateiros funcionam como as mãos vigilantes de Baba-Iagá, já que a bruxa encontra-se adormecida e inerte. Neste momento do conto, não há indício de grande batalha, só mesmo a preponderância da astúcia e da inteligência sobre a força, pois o príncipe ludibria os artesãos dirigindo-se a eles com gentileza, apenas dizendo-lhes: “Irmãos, vocês estão trabalhando depressa, mas mal. Fiquem em fila que vou lhes mostrar como se trabalha bem” (2003, p. 103). Depois de formada a fila, Ivan corta-lhes as cabeças. É como se o príncipe intuisse que o mal precisava ser cortado pela raiz, que de nada adiantaria ele se lançar na luta corporal contra os soldados que nasciam de magia tão poderosa.

Ainda no submundo, Ivan encontra o castelo onde mora a princesa, filha de Iagá. Essa moça deslumbrante, que é o objeto de busca de Ivan até aquele momento, ao ser encontrada torna-se nova auxiliar, servindo como guia ao príncipe até a casa da bruxa. A feiticeira adormecida é degolada e quando sua cabeça rola, ela provoca: “Golpeie de novo, príncipe Ivan!”, e ele então responde: “Um herói só golpeia uma vez, já basta” (p. 104). Com este breve diálogo temos a impressão de que a masculinidade excessiva exibida em outras batalhas abrandou, que o herói agora conhece a medida de seu próprio poder e que já

não precisa exacerbá-lo. Adquiriu controle sobre seu talento guerreiro: um só golpe é o bastante. Bem diferente de antes, quando: “Como um falcão brilhante caindo sobre um bando de gansos, cisnes e patos cinzentos, o príncipe Ivan caiu sobre as tropas inimigas” (p. 97); descrição repetida em cada batalha passada. Aniquilada sua maior antagonista, Ivan já é um iniciado e Baba-Iagá, a de Pernas Ossudas, honra agora seu epíteto eufemístico: Baba-Iagá, a de Pernas Douradas.

Parece que neste último momento do conto, a Iagá deixa de ser guerreira e volta a atuar como doadora, seu papel mais marcante nos contos russos. Propp, ao falar de seqüências multiplicadas, nos alerta para o fato que “O mesmo personagem pode desempenhar um papel numa seqüência e outro papel em outra”. (PROPP, 2006, p. 84) Lembremo-nos que a bruxa já não oferece resistência ao embate, que está adormecida e indefesa, diferentemente da Baba-Iagá do início do conto. Vale também lembrar que é Ivan quem vai até sua casa, e que esta se encontra no reino da Morte, no fundo do abismo. O fato de Baba-Iagá estar em sua própria morada faz toda a diferença na caracterização do tipo de personagem que desempenha. E no momento em que conduz involuntariamente Ivan para o reino do abismo, também pode ser vista como uma auxiliar involuntária. Assim diz Propp:

Baba-Iagá (ou qualquer outro habitante da casinha do bosque) também exige um exame particular. Começa lutando com Ivan, depois foge e desse modo mostra o caminho para outro reino. A viagem com um guia é uma das funções do auxiliar, e por isso Iagá desempenha aqui o papel de auxiliar involuntário (e até mesmo a “contragosto”) (PROPP, 2006, p. 79)

Isso nos faz supor que a bruxa associa-se a muitos papéis porque preside diferentes tipos de iniciação, e que, se no conto do jovem corajoso ela promove uma iniciação na criança em relação ao mal que a cerca e às regras de comportamento, no começo do conto “O príncipe Ivan e Bieli Poliánin” ela é a iniciadora na arte da guerra e no desenvolvimento da coragem, para depois adentrar terrenos iniciatórios ainda mais sutis, o que veremos ser ainda mais forte no conto que analisaremos a seguir: “Vassilissa, a bela”.

Depois de ter derrotado a antagonista (*vitória* - J) e de com ela ter se iniciado nas sutilezas que cercam a identidade de um guerreiro, Ivan sobe à superfície da terra levando consigo a princesa, prêmio que oferece a Bieli Polianin. Para Ivan, que há muito superou o amigo, reserva-se conquista ainda maior: a princesa mais linda da terra, que está

aprisionada no reino do tsar-dragão. E com isso, uma nova sequência começa, constelando o dragão como antagonista e essa nova princesa como objeto de busca. Por ser o casamento a maior oferenda ao herói iniciado, Ivan não poderia terminar sem a sua noiva. O conto suprime os detalhes desse último trecho narrativo, pois se trata apenas de um enredo visando justificar a consagração do herói (*regresso do herói* - ↓), que retorna ao lar levando a princesa consigo. O tsar-dragão, como já vimos, é uma Baba-Iagá travestida de outro personagem, e que resguarda dela o caráter animalesco, iniciático e guardião das fronteiras. No reino dos confins<sup>12</sup> e na princesa de beleza fora do comum temos as características superlativas que premiam com justeza um herói da grandiosidade de Ivan, o príncipe.

---

<sup>12</sup> Para Propp, no reino dos confins reina “uma princesa altiva e orgulhosa, nele vive o dragão. É onde o herói vem procurar a bela raptada, raridades, as maçãs da juventude, a água da cura e da vida, que proporcionam juventude e saúde eternas (PROPP, 2008, p. 343). Carolinski (2008, p. 110) traduz (*trideviát zemiél, v tridessiátom gossudárstve*) como *triségimo estado* e explica que é uma “forma fixa típica do folclore com o sentido de algum lugar muito, muito longe”

### 3.1.3 Baba-Iagá doadora

Nos termos postulados por Propp, a esfera de ação do doador (ou provedor) compreende: a preparação da transmissão do objeto mágico (D) e seu fornecimento ao herói ou heroína (F), sendo o objeto mágico compreendido como o elemento que garante o sucesso do herói em sua aventura, mas que pode surgir sob formas diferentes: animais, roupas, armas, partes do corpo, instrumentos musicais, bebidas, frutas, livros e tantas outras imagens ligadas à mesma função morfológica. Até mesmo algumas qualidades doadas diretamente (coragem, força, poderes sobrenaturais) podem entrar nesta categoria. Quase sempre a doação do objeto mágico é antecedida por provas, interrogatório ou combate.

Para que o herói visite Iagá, ele deve atravessar um longo caminho em meio à floresta escura. Imediatamente pensamos na taiga russa, uma vegetação de clima gélido composta principalmente por pinheiros, abetos, bétulas, faias e salgueiros. Mas a floresta do conto é mais fantasmagórica, ela “nunca é descrita com detalhes. Ela é densa, escura, misteriosa, um pouco convencional, não totalmente verossímil (PROPP, 2008, p. 55). Então, finalmente, ele chega a uma clareira onde fica uma casinha estranha e assustadora, assentada sobre pés de galinha, cuja cerca é feita de ossos humanos com crânios espetados e olhos reluzentes nas órbitas. Uma boca humana de dentes afiados como trinco poderia assustar o visitante e colocá-lo para correr imediatamente, mas o verdadeiro herói não se assusta, ele já está de posse da senha que fará com que receba da bruxa a informação ou o objeto mágico. Ele faz a isbá girar sobre si mesma, dizendo: “Isbazinha, isbazinha! Fique de costas para a floresta e de frente para mim”<sup>13</sup> E então, “A pequena isbá virou-se para ele, as portas se abriram sozinhas, e as janelas também” – é quase sempre esta a resposta da casinha ao comando de Ivan ou de outro herói.

Dentro da isbá, a bruxa costuma estar deitada. Seu corpo grande ocupa todo o interior da cabana, seu nariz gigante está cravado no teto. Uma perna lhe falta, por isso a bruxa é chamada de Baba-Iagá, Perna de Osso. Ao referir-se a essa característica, Propp diz que a personagem, sendo a guardiã do Reino da Morte, tem todas as características de um cadáver. Se seu nariz crava-se no teto é porque seu corpo é grande para a isbazinha em que mora, assim como o nariz de um cadáver quase toca o teto do caixão no qual se encerra. E

---

<sup>13</sup> Em russo: *Isbúchka, izbúchka! Stan k liéssu zádóm, ko mnié piéredóm.*

sua perna de osso mostra que, tal como um cadáver enterrado, ela carece de carnes, já carcomidas pelos vermes.



Ilustração de Ivica Stevanovic

Mas o verdadeiro herói não se assusta com toda essa lugubridade. Ao contrário, ele pronuncia a senha que faz a isbá girar e se abrir para ele. Quando Baba-Iagá lhe pergunta: “Você está procurando uma tarefa ou fugindo de uma tarefa?”<sup>14</sup>, ele diz que está em busca de uma tarefa. Algumas vezes, para responder esta ou outra pergunta o herói exige ser alimentado. Enquanto come, não pronuncia uma palavra. Às vezes, é Baba-Iagá quem se repreende: “Que tola sou eu, interrogando alguém que tem fome e frio”. Tais atitudes acalmam imensamente a bruxa, porque ela sabe que está diante de um herói em fase de concluir a sua iniciação. Tudo isso mostra a ela que o visitante não a teme nem a seu mundo pútrido, não teme a morte, não teme a provação, não teme o alimento que o fará estar para sempre vinculado ao Reino dos Mortos. Quanto mais pronto o herói se mostrar à bruxa, no sentido de compreender o papel que ela desempenha e a este golpe de morte se dispor, mais benevolente Baba-Iagá se mostrará. Se, ao contrário, o herói ainda não é um

<sup>14</sup> Em russo: *Tchto, diéla pytáech al ot diéla lytáech?*,

iniciado, ela o iniciará com seu método cruel de ensino, até que ele esteja pronto para receber a dádiva que ela lhe reserva. Isto raramente ocorre com os heróis masculinos, com os quais a velha costuma ser benevolente. As provas impostas pela feiticeira são mais frequentes nos contos com heroínas, como veremos na análise a seguir.

No conto “Vassilissa, a bela”, a *situação inicial* ( $\alpha$ ) é a de uma menina que vive com o pai mercador e que, aos oito anos de idade, perde a sua mãe. A mãe, como primeira doadora, antes de morrer dá à filha uma boneca (*recepção do meio mágico* –  $\underline{E}$ ), que aconselha a não mostrar a ninguém e a alimentar sempre que estiver em apuros. Depois de algum tempo, o pai se casa novamente com uma viúva mãe de duas meninas, todas muito cruéis com Vassilissa, obrigando-a a realizar todo tipo de serviço doméstico. Durante a noite, a órfã alimenta a boneca, pede conselhos e vai dormir, acordando pela manhã com todo o trabalho realizado. Então ela fica cada vez mais bonita e corada, enquanto as irmãs e a madrasta definham a olhos vistos. Quando chegam à idade do casamento, os pretendentes só se interessam por Vassilissa, e isso deixa a madrasta e suas filhas ainda mais zangadas, que descontam toda a raiva sentida em forma de exigência de trabalho pesado, que a boneca ajuda a menina a executar. Para evitar o final feliz da enteada, a madrasta responde aos pretendentes que só casará a moça mais nova depois de ter encaminhado as filhas mais velhas.

Certo dia, o mercador parte para uma longa viagem (*afastamento* -  $\beta$ ) e, desde então, a madrasta passa a enviar Vassilissa à floresta com frequência, na esperança de que a bruxa Baba-Iagá a devore, mas, com a ajuda da boneca, a garota sempre volta ilesa. Para garantir seu intento, a pérfida mulher cria uma situação mentirosa: dá a todas as moças um trabalho, que executam à luz de velas. Orientada pela mãe (*dano* –  $\underline{A}$ ), uma delas “sem querer” apaga a vela e todas ficam no escuro. Com desculpas esfarrapadas, as duas meninas se livram da tarefa e mandam Vassilissa buscar fogo na casa da Baba-Iagá (*partida* -  $\uparrow$ ). Assustada, ela pede ajuda para a boneca, que a aconselha a não ter medo, pois estando juntas nada de mal lhe acontecerá.

Caminhando por um dia inteiro, Vassilissa avista três cavaleiros: o branco, que traz a aurora, o vermelho, que faz surgir o sol, e o cavaleiro negro, que carrega a noite. Quando a noite cai, surge Baba-Iagá, montada em seu pilão, varrendo seus rastros com a vassoura, toda desgrenhada e assustadora, fazendo o seu habitual farejamento de carne humana.

Vassilissa explica à bruxa que está ali em busca de fogo, enviada pela madrasta e suas filhas. A velha diz que as conhece e promete doar fogo à menina (ela é uma segunda doadora), mas, para que isso aconteça, Vassilissa deve prestar-lhe serviços, caso contrário será devorada (*primeira função do doador – D*).

As tarefas são de ordem doméstica: lavar, cozinhar, passar, faxinar, mas também consistem em separar a palha do trigo e a poeira da papoula. Com a ajuda da boneca, Vassilissa faz seu trabalho muito bem feito (*reação do herói – E*) e a bruxa fica aborrecida, pois não tem do que reclamar. Quando Vassilissa dá à bruxa a papoula e o trigo já separados, três pares de mãos misteriosas aparecem para moer o trigo e tirar o óleo da papoula.

Passados alguns dias, Baba-Iagá dispõe-se a conversar com a menina, que lhe pede para fazer uma pergunta. Iagá consente, mas adverte: “Pergunte. Mas nem toda pergunta tem uma boa resposta; quando você fica sabendo demais, envelhece depressa” (AFANAS’EV, 2003, p. 45, vol. 3). Ela lhe pergunta sobre os cavaleiros e a bruxa confirma que são: o dia brilhante, o sol vermelho e a noite escura. Vassilissa até sente vontade de perguntar sobre os três pares de mãos, mas prefere calar-se e explica: “Estas já bastam. A senhora mesma disse que a pessoa que fica sabendo demais envelhece cedo”. Mas daí é a velha quem tem uma pergunta a fazer para a menina: como ela consegue realizar a contento o trabalho imenso que ela lhe passa? A garota conta que tem uma bênção materna, o que deixa a bruxa enfurecida: “Vá embora filha abençoada! Não quero saber de gente abençoada em minha casa!” (p. 46) E então, espeta um crânio esbraseado numa vara e o dá à menina (*fornecimento – recepção do meio mágico – E*). Vassilissa caminha correndo de volta ao lar e, lá chegando, encontra a casa sem luz, pois desde que tinha saído para ter com Baba-Iagá na floresta, nenhum fogo permanecia aceso para a madrasta e suas filhas. Em determinado momento, ela até pensa em livrar-se do crânio, mas este a aconselha a que entre na casa com ele na mão. Assim, Vassilissa instala a caveira na casa, que fulmina a madrasta e suas filhas com a luz que emana de suas órbitas, queimando-as até que virem pó (*combate – H e vitória - J*).

Deixando a casa de origem, Vassilissa parte e hospeda-se na casa de uma velhinha. Sem ter o que fazer, com a ajuda da boneca fia o mais lindo linho que se possa imaginar. A velha a alerta para o fato de que ninguém mais poderia usar este linho senão o czar. Leva-o

até ele, que se encanta com a delicadeza do tecido e pede para que a mesma artesã costure camisas para ele. A menina, mais uma vez com a ajuda da boneca, costura belas camisas e decide levá-las pessoalmente ao czar, pois este era o seu plano. O poderoso homem se encanta com Vassilissa e a toma como esposa (*casamento* - W).

Até agora vimos tratando Baba-Iagá como sendo a personagem derivada da figura do Grande Iniciador ritualístico, aparecendo no conto, tanto com traços idênticos a este, quanto com destino invertido ou características deformadas. E vimos que, embora as raízes históricas subjacentes a cada detalhe desta personagem remetam a rituais antigos, os rituais, por si mesmos, estão repletos de material simbólico. Deste modo, a iniciação a que Baba-Iagá submete seus visitantes pode oferecer-se a vários níveis de interpretação e, aos poucos, ir-se descolando desta relação tão estreita com o rito que lhe deu origem.

Propp já esboçou esta possibilidade ao lembrar do conto em que a personagem feminina contracena com Iagá, pois os rituais originários eram destinados aos púberes masculinos das tribos caçadoras. Ele vê na relação da Iagá com a heroína sobreposições tardias, feitas num momento em que o rito já perdera sua força e que o regime agrário preponderava, dando maior importância à mulher na organização social.

Se os ritos visam habilitar o iniciado na vida adulta, e se surgiram para garantir a instauração desta competência através da encenação ritualística, é claro que o modelo do ritual iniciático combina com a ruptura que pretende promover e que tal modelo fulgura no conto que dele deriva. No caso da criança, como vimos no primeiro conto analisado, o rito trata da morte da ingenuidade infantil para o nascimento de uma percepção mais aguçada a respeito da hostilidade do mundo. No caso do púbere masculino, o rito trata da morte de sua condição idílica de proteção familiar para a instauração de um modo tipicamente masculino de estar em sociedade, preparando-o para a arte guerreira, o exercício da caça e o casamento. E no caso da mulher, a que se destinavam estes rituais dos quais o conto deriva? O que significava ser uma mulher adulta competente em épocas ancestrais, e como o rito promovia isso? Como essa iniciação aparece representada no conto? Ela pode ser transposta para a compreensão da iniciação feminina em outros momentos históricos também?

Para Mircea Eliade (1993), o rito iniciático feminino também implica a “morte” de um modo antigo de ser mulher para o renascimento numa outra ordem, mais eficaz para o seu desempenho social. Quase sempre, diz ele, o ritual acontece por ocasião da menarca e

implica total reclusão da adolescente, que deve permanecer quieta em posição incômoda e evitar ser vista pelo sol ou por qualquer pessoa. Para o junguiano Joseph L. Henderson, o rito iniciático feminino remete à idéia de submissão à sua própria condição feminina, ao fenômeno dos ciclos e do poder criador. Assim ele diz:

O tema da submissão como uma atitude essencial ao sucesso do rito de iniciação pode ser claramente percebido quando se trata de meninas ou mulheres. O seu rito de transição demonstra, a princípio, a sua passividade absoluta, reforçada pela limitação psicológica à sua autonomia que lhes é imposta pelo ciclo menstrual. Já se supôs que o ciclo menstrual seja a parte mais importante da iniciação feminina, na medida em que tem o poder de despertar um sentimento profundo de obediência ao poder criador da vida. Assim, a jovem aceita de bom grado as suas funções de mulher, do mesmo modo que o homem aceita o papel que lhe cabe na vida comunitária do seu grupo. (HENDERSON, 1964, p. 132)

E prossegue dizendo que tanto o rito masculino quando o rito feminino preparam seus neófitos para o casamento, delimitando e definindo as funções de cada um na vida em sociedade.

Para a psicanálise, o desenvolvimento de cada sexo sofre um desvio por ocasião da vivência do “Complexo de Édipo”, que não ocorre do mesmo modo para os meninos e para as meninas. Para os meninos, as mudanças se dão em nome de lidar com a fantasia de castração projetada sobre o pai que interdita a relação incestuosa entre o menino e sua mãe. Tal fantasia o leva a aliar-se ao pai e a imitá-lo; ele deve abandonar o abraço materno e aderir ao modelo novo que o pai veicula. Para a menina, esse salto no desenvolvimento se dá pela descoberta de não ter um pênis, e da inveja que daí se origina. Culpando a mãe por não ter lhe dado o falo (pois ela mesma é desprovida de um), a menina põe-se no caminho de entrar em relação com o pai e, mais tarde, com os homens em geral, a fim de gerar, ela mesma, um filho homem portador daquilo que lhe foi sonogado, conforme consta do *Vocabulário de Psicanálise* (LAPLANCHE, pp. 116–122)

Para Clarissa Pinkola Estés, o conto “Vassilissa, a Bela” também trata do tema da iniciação, mas da iniciação da mulher no resgate do “Arquétipo da Mulher Selvagem”, pois, para ela, toda mulher tem dentro de si um roteiro de desenvolvimento que é diferente do padrão tipicamente masculino e que prima pela capacidade de farejar a vida, de usar ao

máximo a sua intuição, de criar e de proteger, não apenas com doçura, mas com a selvageria exuberante dos lobos.

E então, o que é a Mulher Selvagem? Do ponto de vista da psicologia arquetípica, bem como pela tradição das contadoras de histórias, ela é a alma feminina. No entanto, ela é mais do que isso. Ela é a origem do feminino. Ela é tudo o que for instintivo, tanto do mundo visível quanto do oculto – ela é a base. Cada uma de nós recebe uma célula refulgente que contém todos os instintos e conhecimentos necessários para a nossa vida. Ela é a força da vida-morte-vida; é a incubadora. É a intuição, a vidência, é a que escuta com atenção e tem o coração leal (ESTÉS, 1999, p. 27)

De qualquer modo, os processos de desenvolvimento dos homens e das mulheres são mesmo muito diferentes, quer seja atribuída a esta diferença uma origem arquetípica, psicológica, biológica, social ou cultural.

No início do conto “Vassilissa, a Bela”, temos uma divisão na raiz da identidade feminina da heroína: sua mãe boa morre e ela vê-se acossada pelas maldades da madrasta e de suas irmãs postiças – tema tão comum nos contos de fadas. Essa divisão da imagem materna em duas partes, uma extremamente benevolente, a outra terrivelmente má, combina com a forma típica da criança em perceber a mãe e seus próprios sentimentos ambíguos em relação àquela que é portadora de vida e de morte. O psicanalista Bruno Bettelheim afirma que as “[...] boas qualidades da mãe são tão exageradas no personagem salvador do conto de fadas quanto as maldades na bruxa. Mas é assim que a criancinha experimenta o mundo: ou como inteiramente prazeroso ou como um inferno sem alívio” (BETTELHEIM, 2005, p. 86) .

A convivência paterna também é uma constante nos contos de magia, ele costuma ser ingênuo e não perceber o que acontece em sua casa: os maus tratos dirigidos pela nova esposa à sua querida filha. Ou então se ausenta por tempo demais, dando espaço para que a menina seja submetida à tortura física e psicológica. Do ponto de vista morfológico, o afastamento de um dos progenitores é imprescindível para que o antagonista se apresente, no caso, a madrasta e suas filhas invejosas, com quem a heroína deve aprender a conviver e duelar.

Na iniciação ritualística masculina, a mãe – representante do aconchego de sua antiga vida – deve estar ausente quando ele caminha para a cabana sacrificial, pois ali ele

matará tudo o que simbolicamente a cerca. O elemento que deve ser inscrito, isto é, o símbolo da vida para a qual renascerá – a sua masculinidade - surge, num primeiro momento, como maléfico: o mestre de cerimônia é cruel e devorador, submetendo-o a todo tipo de tortura. Na iniciação feminina, algo um pouco diferente acontece. O pai e a mãe são os representantes de sua vida acolhedora do passado e ambos devem estar ausentes no momento da iniciação, não apenas um deles. Como nos lembra o psicólogo Alberto Pereira Lima Filho (2002), nos ritos primitivos, há esta diferença: enquanto o masculino envolve um grupo de homens, o feminino tende ao individual; enquanto os homens contracenam com seus iniciadores, as mulheres são deixadas sozinhas em cabanas. Nos contos de magia, por outro lado, também ela contracena com iniciadores terríveis que a submetem à escravidão e, no conto russo, Baba-Iagá é a iniciadora por excelência, tanto dos homens quanto das mulheres. Talvez haja uma explicação psicológica para essa diferença: enquanto a conflitiva edípica masculina pede apenas uma troca objetal, isto é, enquanto o menino deve abandonar a mãe para aderir ao pai, o “Complexo de Édipo” feminino exige duas trocas objetais: a menina é salva da relação incestuosa com a mãe ao trocá-la pelo pai, portador do falo invejado, mas deve retornar ao seu centro feminino, pois permanecer no incesto com o pai a tornaria eternamente infantilizada, sem poder desviar o amor dirigido a este homem original para um outro homem, com quem viesse a casar e constituir família.

Vassilissa se vê assim, sem a assistência da mãe ou do pai, à mercê de sua vil antagonista. No entanto, ela guarda de sua vida antiga um presente, uma dádiva, uma força extraordinária que lhe oferece conforto nas horas ruins: a boneca. Ao alimentar a boneca e conversar com ela, a heroína se abstém de uma quantidade desumana de trabalho, salvando-se de ficar com a pele ressecada pelo sol, isto é, tem sua beleza preservada, pode dormir, descansar e continuar recebendo o epíteto de “A Bela”. Poder-se-ia pensar que esta conexão com a sua mãe e com a sua vida anterior através da boneca mantém preservado o centro de sua identidade feminina, abandonada temporariamente na aderência à figura paterna.

Ao analisar os diversos tipos de “objetos mágicos auxiliares”, como acontece de ser a boneca neste conto, Propp logicamente demonstra a ligação desta imagem com o cenário dos ritos. Ele diz que nos rituais de diversos povos e nos contos que deles derivam, os bonecos são confeccionados para substituir um morto e, como substituto, recebem alimentos e honrarias. E conclui: “Todos esses materiais mostram as concepções e os usos

aos quais remonta a boneca. Ela representa o morto, é preciso alimentá-la para que o morto, nela encarnado, traga auxílio” (PROPP, 2008, p. 239)

Segundo Clarissa Estés em seu livro *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*, “as bonecas são usadas em ritos, rituais, vodus, feitiços de amor e de maldade. Elas são empregadas como símbolos de autoridade e talismãs para lembrar à pessoa da sua própria força” (ESTÉS, 1999, p. 116). Também acredita que a boneca veicule traços da mãe morta; para ela, a boneca que a mãe dá a Vasilissa, no conto, é a intuição típica da mulher, que passa de geração a geração, e que ajudará a heroína em cada momento difícil de sua jornada.

Não há bênção maior que uma mãe possa dar á filha do que uma confiança na veracidade de sua própria intuição. [...] O vínculo com a nossa própria intuição propicia uma confiante dependência que resiste a tudo. Ele muda a diretriz da mulher de uma atitude de “o que será, será” para uma de “quero ver tudo o que há para ser visto” (ESTÉS, 1999, p. 117)

A madrasta, cansada de esperar que a má sorte leve Vasilissa à casa de Baba-Iagá para ser devorada, cria uma manobra para enviá-la imediatamente à cabana da canibalesca bruxa: suspende o fogo da casa. Orientada pela boneca, apesar de temerosa, a heroína aceita partir em missão tão sinistra, e vaga durante horas rumo à famosa isbazinha. No meio do trajeto, depara com três cavaleiros, que lhe chamam a atenção, pois seus movimentos coincidem com os movimentos do sol. Vasilissa sabe, neste momento, estar indo ao encontro de uma bruxa grandiosa, com poderes sobre a natureza, os céus, os astros e as coisas da terra.

À semelhança do herói masculino que bate à porta da isbá sabendo o que vai encontrar e munido de senha e conhecimento, Vasilissa sabe o perigo que corre e, dada a sua pequenez diante da bruxa, não tem outra escolha a não ser mostrar-se discreta e respeitosa.

Assim Estés comenta:

A atitude de respeito diante de um poder extremo é uma lição fundamental. A mulher precisa ser capaz de se manter diante do poder, porque em última análise alguma parte desse poder passará às suas mãos. Vasilissa encara Baba-Iagá não com atitude obsequiosa, não com arrogância ou cheia de

fanfarronice, nem fugindo ou se escondendo. Ela se apresenta com honestidade, exatamente como é. (ESTÉS, 1999, p. 121)

Ao encontrar-se com Baba-Iagá, pede-lhe ajuda dizendo que foi a madrasta e as irmãs postiças que a mandaram até ela. Ao que a feiticeira replica: “Muito bem. Eu as conheço, mas antes de lhe dar fogo, você tem de viver comigo e trabalhar para mim; do contrário, vou devorá-la”. O “eu as conheço” mostra que há certo parentesco entre a madrasta e Baba-Iagá, dando, tanto à doadora características de antagonista, como à antagonista características de doadora, como se o que fosse ser realizado na isbá – a iniciação de Vassilissa – resultasse de um conluio secreto, de um amálgama simbólico construído entre as duas personagens. Isso nos faz indagar por qual tipo de iniciação passa a heroína, o que ela aprende afinal, uma vez que certamente não é o domínio sobre a arte da caça e da guerra. O que de fato se passa no casebre de Iagá?

Na isbá, a menina realiza muitos deveres domésticos: limpa, varre, lava, faxina e deve cozinhar toneladas de comida, pois a bruxa tem apetite de ogro. Até aqui, nada diferente do que já realizava para a madrasta, em sua própria casa, e sempre do mesmo modo: um pouco fazia sozinha e em muito contava com a ajuda mágica da boneca. No entanto, fazer esses trabalhos corriqueiros na casa de Baba-Iagá pode receber interpretações bem mais profundas. Como serva da bruxa, ela está aprendendo sobre o modo selvagem da velha lidar com os temas típicos da vida feminina, está, em última análise, aprendendo a ser mulher. Propp já falava a respeito da exacerbação das qualidades femininas de Baba-Iagá, que aparece nos contos descrita pelas seguintes expressões: “Yagá Yaguichna, Ovdótia Kuzuinichna, o nariz grudado no teto, as mamas atravessando a soleira, o ranho atravessando o canteiro da horta, juntando cinza com a língua”. Ou: “Da isbá saltou a Baba-Iagá-perna-de-osso, de cu nodoso, de sexo espumoso”.

Ele, então, conclui:

Baba-Iagá possui todos os atributos da maternidade. Entretanto, não tem vida conjugal. É sempre uma velha, e uma velha sem marido. Não é mãe de seres humanos, mas é a mãe e a dona dos bichos da mata. Representa o estágio em que a fecundidade era considerada obra feminina, independente da participação masculina. (PROPP, 2008, p. 78)

Clarissa Estés, utilizando o conto para explicar a natureza da mulher, afirma ser Baba-Iagá uma das imagens para o arquétipo da Mãe Selvagem, a mestra que instrui o ordenamento da casa da alma. Ela remeteria a um tempo em que:

as mulheres se envolviam profundamente com os ritmos da vida e da morte. Elas aspiravam o cheiro acre do ferro no sangue fresco do parto. Elas também lavavam os corpos frios dos mortos. A psique da mulher moderna, especialmente daquelas provenientes de culturas industriais e tecnológicas, é muitas vezes privada dessas experiências básicas e abençoadas de natureza prática e íntima. (ESTÉS, 1999, p. 124)

Assim, lavar a roupa de Baba-Iagá, cozinhar para a megera, limpar o seu chão e arrumar a sua mesa, significaria uma oportunidade valiosa de aprender a ser mulher neste molde arcaico em que se lida com a vida e com a morte, com a limpeza e com os dejetos, com o sangue menstrual advindo do útero vazio e com o ventre prenhe de vida nova.

No desenvolvimento das mulheres, todas essas ações ligadas às “prezadas domésticas”, cozinhar, lavar, varrer, significam algo além do rotineiro. Todas essas imagens sugerem modos de se pensar na vida da alma, de avalia-la, alimenta-la, nutri-la, corrija-la, purificá-la e organiza-la. Vassilissa recebe a iniciação em todos esses aspectos, e sua intuição a ajuda a realizar as tarefas. A natureza intuitiva dispõe da capacidade de estimar as situações num relance, de avaliar num átimo, de eliminar o entulho que cerca uma idéia e de identificar a essência, para lhe infundir vitalidade, cozinhar idéias cruas e preparar alimento para a psique. (ESTÉS, 1999, p. 127)

Em meio aos serviços mais básicos, duas tarefas diferentes são destinadas à menina: separar a palha do trigo e a poeira da papoula. O tema da separação dos grãos também aparece no conto: “Eros e Psiquê”, no qual a heroína recebe de uma Afrodite enfurecida a tarefa de separar diferentes tipos de grãos. Assim como acontece com Vassilissa, para a realização desta tarefa Psiquê conta com a ajuda mágica das formigas. Para o junguiano Robert Johnson, essa ordenação de Afrodite está a serviço de desenvolver, na mulher, a capacidade de seleção, de diferenciação, algo que já lhe é biologicamente dado, mas que precisa ser exercitado para tornar-se recurso à sua disposição:

Quando um homem faz amor com uma mulher, dá-lhe um número incalculável de sementes, milhões delas. Ela tem de “escolher” uma, o que,

num estágio muito rudimentar, significa selecionar. É ela que escolhe (inconscientemente, neste caso) qual, dentre tantas, vai germinar e frutificar. A natureza, em sua abundância, produz muito, é a mulher que faz a seleção. (JOHNSON, 1987, p. 62)

Maria Louise Von Franz comenta a respeito disso:

O Logos [do homem] trabalha de maneira direta, considerando as coisas de cima. Também o princípio feminino possui a sua maneira de estabelecer uma ordem clara, mas o faz através de um processo psicológico diferente: seleciona um número infinito de fatos que demonstram que isto é isto e aquilo, aquilo, atividade que compensa a identidade arcaica. Para as mulheres, é importante entrar nos detalhes, ver, por exemplo, quando um mal entendido começou, porque geralmente ele se deve a uma falta de clareza. Esclarecer uma situação em seus detalhes é comparável à triagem dos grãos. (VON FRANZ, 2000, p. 215)

No caso de Vassilissa, a seleção não se dá entre diferentes tipos de grãos, mas entre o que é bom e o que é ruim, ela deve separar as substâncias nutritivas da palha e da poeira, que são imagens de sujeira e inutilidade. Podemos inferir que a capacidade seletiva e perceptiva para a diferenciação do bom e do ruim fazia parte do que se esperava da mulher na sociedade da qual o conto se originou e que talvez seja uma característica típica do desenvolvimento feminino, independente do momento e da sociedade em que ela se insere.

A tarefa da jovem nesses contos deveria ser a de toda mulher; ela consiste em penetrar nas profundezas secretas de fatos aparentemente insignificantes, fazendo uso de consciência, discriminação e seleção, para não mais ser tomada de surpresa por seus afetos e suas motivações inconscientes. Penetrar nesse reino, e nele separar o Bem do Mal, corresponde, para a heroína, às ações do herói que mata o dragão, constrói uma nova cidade ou livra pessoas do terror (VONZ FRANZ, 2000, p. 222).

Todas estas substâncias remetem a um conhecimento de medicina natural que sempre esteve sob os auspícios do feminino, especialmente em épocas remotas. Clarissa Estés vê nesta tarefa mais um treinamento de Vassilissa nos ensinamentos da Mãe Selvagem, conhecedora de ervas e unguentos, remédios e venenos, que reestabelecem ou interrompem a vida.

Alguns [remédios] nutrem, outros relaxam: alguns causam languidez, outros são estimulantes. São facetas dos ciclos da vida-morte-vida. Baba-Iagá não está só pedindo que Vassilissa separe isso daquilo, que aprenda a diferença entre coisas de natureza semelhante – como, por exemplo, o amor verdadeiro do falso, ou a vida revigorante da vida despedaçada –, mas está pedindo também que Vassilissa distinga um medicamento do outro (ESTÉS, 1999, p. 130)

Para Marie Louise Von Franz, Baba-Iagá é uma grande maga e alquimista que reduz tudo o que é desnecessário a cinzas e traz à tona apenas o que é essencial. Seus utensílios são os instrumentos através dos quais realiza a sua alquimia: o almofariz era um objeto destinado a esmagar e reduzir a pó substâncias capazes de constituir a matéria-base, de levar, portanto, à descoberta do elemento essencial. “No passado, antes da fissão do átomo, o modo mais simples de obter o que se pensava ser um material parecido era queimar os corpos até as cinzas ou pulverizá-los ao máximo no almofariz; projetava-se aí a idéia de *prima matéria*” (VON FRANZ, 2000, p. 214). E complementa:

O trigo está, portanto, ligado, num nível simbólico muito profundo, ao mistério da vida, da morte e da transformação, como na metáfora bíblica em que Jesus fala do grão de trigo que, ao cair na terra e morrer, porta muitos frutos. Os grãos de papoula fazem igualmente alusão ao mundo dos mortos e dos espíritos. São alimentícios, tendo também um efeito soporífero e alucinatório [...] Nos textos alquímicos, os grãos, a semente, representam, por analogia, a “multiplicação” da pedra ou do ouro. (VON FRANZ, 2000, p. 218)

Quando a menina consegue realizar tais tarefas, surgem três pares de mãos para moer o trigo e para extrair o óleo da papoula. Isso deixa Vassilissa intrigada, do mesmo modo em que a consecução tão eficaz do trabalho da heroína deixa Baba-Iagá irritadiça. Uma perplexidade recíproca as leva a conversar e Baba-Iagá permite que a menina lhe faça perguntas, alertando-a, entretanto, que quem sabe demais envelhece cedo. Vassilissa, cuidadosa, pergunta sobre os três cavaleiros, mas evita a pergunta sobre os três pares de mãos. Baba-Iagá a elogia, dizendo: “É bom que você só me tenha perguntado sobre o que viu fora da minha casa, não dentro da minha casa: não gosto de roupas sujas lavadas em público e devoro os que são curiosos demais” (p. 46)<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Segundo CAROLINSKI, esta expressão vem do ditado “*ne vynossiti sora iz izb*”, que quer dizer “não levar o lixo para fora da isb”.

Impossível não fazer um paralelo entre esta passagem e o momento do conto “O príncipe Ivan e Bieli Polianin”, em que a cabeça rolante de Baba-Iagá o incita a golpear-lhe uma vez mais. Ele, já consciente de que é um herói, lhe responde que não: um golpe já basta. Interpretamos isso como um indício de que a iniciação já fora feita, e num nível tão profundo, que Ivan pôde prescindir de demonstrações exageradas de sua masculinidade. Se tomarmos este mesmo modelo para Vassilissa, poderemos inferir que a recusa da heroína a uma curiosidade exacerbada é igualmente uma prova de que sua iniciação já se realizou e num nível também tão profundo que ela pode prescindir de abusar de sua sabedoria feminina. Pois se é verdade que suas tarefas visavam apurar sua percepção e sua intuição, ensiná-la a diferenciar as coisas do mundo, a lidar com as questões de vida e morte, e a aguçar o seu senso de seletividade natural – ou seja, se as tarefas visavam a iniciar Vassilissa nos mistérios da feminilidade – nada mais natural de que este último teste, assim como o teste de Ivan, pusesse à prova a sua capacidade de controle sobre o recurso adquirido através do processo iniciático. Ivan precisava aprender a guerrear, mas deveria mostrar ter controle sobre sua sede de guerra. Vassilissa precisava aprender os mistérios da vida e da morte, dos ciclos e dos elementos naturais, mas precisava demonstrar perceber que até para a sabedoria há um limite, caso contrário, estaria incorrendo em *hybris*, o pecado do descomedimento, o que atrairia para si a fúria de Iagá, aparentada tanto com as Moiras gregas, fiadoras do destino, como com as Erínias - as três açoitadoras furiosas -, vingadoras dos crimes de derramamento do sangue parental e punidoras do pecado do descomedimento.

Freud via na curiosidade feminina um traço negativo, tendendo à bisbilhotice e à fofoca. Para os junguianos, a curiosidade feminina é um traço salvador que tira a mulher do estado de cegueira erótica e a coloca num caminho mais astucioso em relação ao mundo e aos relacionamentos idealizados. Em contos como “Eros e Psiquê”, “O Barba-Azul”, “Rumpelstiltskin” e outros, essa questão fica evidente: a curiosidade feminina é o atributo destoante que tanto causa problemas à heroína, lançando-a em sua aventura errante, como a característica que lhe permite ser salva das garras do predador. É um elemento dúbio e perigoso que a psique feminina precisa aprender a dominar. Não perguntando sobre a magia profunda que se instaura pelos três pares de mãos dentro da casa de Iagá, Vassilissa mostra

que aprendeu sobre os mistérios, mas que sabe se calar diante do mais profundo deles: o mistério da transformação. Assim diz Von Franz:

[Baba-Iagá] tem a seu serviço os três pares de mãos, segredo terrível, inqualificável, sobre o qual é proibido falar. Essa situação provavelmente remete ao mistério da destruição, da morte e da transformação, porque, ao matar e esmagar o grão, ela produz a farinha e o óleo (ESTÈS, 2000, p. 213).

Tão logo a moça se mostra sábia e comedida, Baba-Iagá lança-lhe a pergunta que expulsará Vasilissa da isbá, pois ela já está iniciada. A velha quer saber como a menina realiza tão bem as suas tarefas. Quando ela responde que foi a bênção de sua mãe morta, a bruxa a expulsa, horrorizada, pois não quer saber de gente abençoada em sua casa.

Muitas são as interpretações para esta passagem, mas o fato é que, sendo Baba-Iagá a Senhora e guardiã do Mundo dos Mortos, e sentindo com o seu “fú, fú, fú” o cheiro insuportável dos vivos, a boneca abençoada pela boa mãe funciona como um fio de vida encantado e tenaz e, conseqüentemente, como um antisséptico para a lugubridade de seu reino. Vasilissa é, então, expulsa, mas recebe o seu segundo objeto mágico: uma outra boneca, agora dada, não pela mãe boa do começo do conto, mas pela Mãe Selvagem: a caveira. Esta sua nova “boneca” tem olhos incandescentes, é assustadora e implacável, pois enxerga o interior das pessoas e percebe os erros do mundo.

O *Dicionário de Símbolos* nos diz que o crânio é o centro espiritual do corpo humano, um templo de poder, por isso costumava funcionar como troféu nas guerras: segurar o crânio do inimigo ou espetá-lo em estacas, como faz a bruxa russa, significa triunfo na batalha. E continua:

Na franco-maçonaria, o crânio simboliza o ciclo iniciático: a morte corporal, prelúdio do renascimento em um nível de vida superior, e condição do reino do espírito. O símbolo da morte física, o crânio corresponde à putrefação alquímica como a tumba corresponde à fornalha: o homem novo sai do cadinho onde o homem velho se extingue para transformar-se (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 299)

A caveira é portadora do fogo sagrado que incinera o que já não serve, reduzindo tudo às cinzas essenciais, operação que já descrevemos como *calcinatio*. Mas a caveira é

também imagem de outra operação alquímica: a *mortificatio*, ligada à experiência da morte, da putrefação, do enegrecimento das substâncias.

O oferecimento da caveira como objeto mágico aproxima Iagá de outra divindade mitológica de extremo poder: Kali, a deusa hindu da morte e da destruição, esposa de Shiva, cujo nome significa “a negra” e que está associada às impiedosas forças femininas. Nas palavras de Neumann: “A Índia foi o lugar em que a humanidade vivenciou a Mãe Terrível da forma mais grandiosa, como Kali, as trevas, o tempo que a tudo devora, a Senhora coroada de ossos do reino dos Crânios” (NEUMANN, 1974, p. 134)

Ser portadora deste objeto mágico significa que a heroína, tal qual a aspirante ritualística que fica aprisionada por ocasião da primeira menstruação, apropriou-se do conhecimento sobre os ciclos de vida e morte inscritos em seu corpo, e aprendeu, como a Eva bíblica ao comer do fruto proibido, sobre as questões do bem e do mal, adquirindo a capacidade de diferenciação e aniquilação daquilo que já não serve mais. Aproximou-se de Iagá e recebeu um de seus dons; só de posse da dádiva de impingir a morte ela pode ressuscitar a vida.

*A mortificatio* é a mais negativa operação da alquimia. Está vinculada ao negrume, à derrota, à tortura, à mutilação, à morte e ao apodrecimento. Todavia, essas imagens sombrias com frequência levam a imagens altamente positivas – crescimento, ressurreição, renascimento; mas a marca registrada da *mortificatio* é a cor negra. (EDINGER, 1995, p. 166)

Este recurso que Vasilissa tem agora em suas mãos a habilita a contracenar com a madrasta e suas filhas. Ajudada pela primeira boneca – a boneca boa –, a moça conseguia apenas driblar as maldades de suas antagonistas, na medida em que não se sobrecarregava com o tanto de trabalho que elas a obrigavam a realizar. De posse deste novo objeto mágico - a boneca sinistra em forma de caveira –, Vasilissa pode reduzir a pó a madrasta e suas filhas. Ou seja, tornou-se, ela mesma, uma alquimista, lição aprendida no laboratório iniciático de Iagá, com seus cadinhos, ervas e substâncias químicas, seu fogo, seus astros cavaleiros apocalípticos e sua magia poderosa.

Destruídas as antagonistas, Vasilissa fecha a porta da antiga casa e parte – iniciada – para uma nova vida. Mulher, não mais menina, ela utiliza seus talentos para confeccionar belíssimas camisas para o czar. Mas não são apenas camisas que ela costura: junto com as

roupas, Vasilissa está costurando o seu próprio destino, pois ela sabe exatamente onde pretende chegar. Quer impressionar o rei para com ele casar-se e sabe muito bem como se infiltrar no palácio e seduzi-lo, através da beleza encantadora que construiu com suas próprias mãos de alquimista. Sem a estada na isbá de pés de galinha, sem servir à bruxa correndo o risco de ser morta e devorada, Vasilissa jamais teria se tornado uma mulher de verdade, pronta para participar de seu grupo, se casar, ser mãe e realizar sua tarefa no mundo. Tampouco teria tomado posse do elemento masculino presente em sua feminilidade recém-consagrada: a capacidade de tecer seu fado conforme a própria conveniência, costurar seu desejo aos fatos concretos do mundo e arrematá-lo com suas próprias mãos.



Ilustração de Ivan Bilibin para o conto Vasilissa, a Bela.

Baba-Iagá pode ser feia, velha, decrépita, cadavérica, canibalesca, assustadora, traiçoeira, cruel e não muito hospitaleira, mas a passagem por sua isbá no meio da floresta gélida não pode ser evitada. Como representante da figura do Grande Iniciador ritualístico, a permanência em sua morada é necessária – objetivamente – para os neófitos pertencentes a tribos cujo sistema social compreende o rito iniciático. Em níveis mais sutis, pode-se dizer que a passagem simbólica pela sua cabana é obrigatória também para aqueles que já não vivem em tribos e cujas sociedades prescindiram de rituais iniciáticos tão claramente demarcados, pois todo ser humano faz passagens em sua vida que pressupõem a contemplação da morte: a passagem de uma etapa de vida a outra, a morte da inocência nas relações, a ausência de uma pessoa querida ou a perda de um relacionamento. Ainda que essas passagens não sejam seladas por ritos – o que é um prejuízo para a psique moderna – elas acontecem e evocam imagens arquetípicas, das quais Baba-Iagá faz parte, sendo, talvez, a mais contundente de todas elas.

Com ou sem ritos, a cada momento de passagem é na casinha cercada de ossos que vamos parar. Em busca de suporte para enfrentar a morte, em busca de aprendizagem para adentrar uma nova etapa, em busca do objeto mágico que nos habilite a realizar com sucesso a nossa aventura de vida. A passagem pode ser dolorosa; a bruxa com certeza não inspira simpatia. Ainda assim, Baba-Iagá continuará sempre a ser uma personagem que merece receber uma visita.

## Capítulo 4 A Cuca no folclore luso-brasileiro: Raptora aspirante à Iniciadora

Se houvesse uma égide para o nosso folclore, nesse particular, não seria a esfinge de gizé, imóvel e serena, desafiando a explicação humana, mas Mboitatá, clareando e fugindo, atração e pavor, enchendo o próprio mistério de seduções imprevistas e de convites irresistíveis.

(Câmara Cascudo)

Com esta afirmação, Luis da Câmara Cascudo (2002, p. 54) revela, de modo poético, a natureza imprevisível, mutante, fluida, impalpável e metamórfica do folclore brasileiro, não só pela origem múltipla de seus mitos, mas pela impossibilidade de se preservarem com alguma estabilidade essencial nas inúmeras regiões que compõem o nosso imenso território. Longe de ser estável, o folclore brasileiro é plural na origem e conserva-se polimorfo através das migrações, ganhando contornos e traços diferentes em cada região visitada.

O autor nos lembra que nosso material folclórico provém de três fontes: os portugueses, com sua influência predominante, o indígena, que com sua língua já havia nomeado céus e terras antes de qualquer outra presença, e o negro-africano, cujo grande poder criativo já surge modificado pelas duas outras culturas, resultando disso um arranjo de proporção desigual.

Ao falar sobre a predominância da influência portuguesa no folclore brasileiro, Cascudo aponta para o fato de Portugal, por causa do período das grandes navegações e de sua interação com outras culturas, ser uma espécie de resumo de toda a Europa:

Portugal era, geográfica, histórica e etnologicamente, um resumo da Europa. Suas conquistas na Ásia e África trouxeram-lhe mais lendas que especiarias. Mas tudo era entregue a uma constante elaboração popular que desfigurava o material longínquo. Quando o reexportava já levaria o invisível *made in Portugal*. Com o colono branco vieram mitos de quase toda a Europa, diversificados e correntes no fabulário lusitano (CASCUDO, 2002, p. 48)

Ele nos diz que o português aqui já chegou acompanhado e, se fincou estacas para criar seus sítios e fazendas, se amou e procriou com as índias e negras, gerando assim o povo brasileiro, ao contemplar os céus do Brasil, ele projetou nas estrelas o povo mítico

que trouxe consigo, composto por Lobisomens, Mulas-sem-cabeça, Mouras-Tortas, animais espantosos, cavalos marinhos, gigantes, anões, magos e bruxas, reflexos de seu próprio mundo fabular e resquícios do imaginário de povos cujas vozes longínquas passaram a ressoar também em Portugal.

Do mesmo modo, o negro que aqui chegou, veio cantando a sua gesta milenar, povoando nossas matas com suas entidades exuberantes e gerando festas ao som de batuques convidativos à dança, ao transe dionisíaco, ao êxtase. “Deuses e duendes, sem processo litúrgico, sem oblação ritual, sem certeza em sua finalidade, infixos e terríveis, protetores e maus, invisíveis e presentes, corriam entre os troncos de cem anos, deixando rastros n’alma assombrada dos indígenas” (CASCUDO, 2002, p. 49).

Já o índio, segunda maior influência de nosso folclore, foi capataz daquele que o dominou: o português colonizador. Assistiu à primeira missa, formou tropas contra si mesmo, deixou-se amalgamar com o português de tal modo que com ele fundiu seus mitos. No entanto, reservou para si o ato sagrado da nomeação e da imagem colocada em ação: a imaginação. Com suas línguas – o tupi e o nhengatu – ele batizou o mundo, povoando-o com palavras e lendas para dar conta de explicar os fenômenos com os quais há muito convivia. A recepção dos portugueses ao imaginário indígena é assim explicada por Câmara Cascudo:

Nos mitos indígenas, Tupis, melhormente estudados, a influência portuguesa não consegue deformar por inteiro, mas os populariza velozmente. Os portugueses aceitaram os duendes das florestas tupis como seres normais e capazes de façanhas idênticas às dos seus trasgos e olhapins. A teogonia tupi alargou o âmbito de seus adeptos. Nas noites escuras o pavor passava das malocas indígenas para as casas-grandes onde os colonos abriam os olhos espavoridos para a treva cheia de Curupiras e Lobisomens. (CASCUDO, 2002, p. 51)

A identificação que se criou entre os diversos seres imaginários, provenientes de tantas culturas diferentes, acabou por gerar um rico universo mítico, difícil de ser classificado. Nossas tradições fabulosas são extremamente irregulares, arredias à fixação, primam pela fluidez e seguem o caminho incerto das águas. Para Cascudo, os nossos mitos “são mitos de movimento, de ambulação, porque recordam os velhos períodos dos caminhos, dos rios, das bandeiras, de todos os processos humanos de penetração e vitória

sobre a distância” (CASCUDO, 2002, p. 53). Assim sendo, em cada figura de nosso folclore fulguram os rostos de tantas outras personagens afins, advindas das tradições dessas três etnias que nos compõem. E ainda temos que considerar, dado o fato de os portugueses terem assimilado elementos culturais estrangeiros, que nos habitantes imaginários da cultura lusitana resplandecem faces e ressoam vozes que podem trazer ao nosso clima tropical rajadas gélidas de um vento longínquo advindo de países que se situam para muito além dos confins de Portugal...

Isso nos traz à lembrança todas as informações que obtivemos a respeito da estranha isbá assentada sobre pés de galinha, onde mora a bruxa russa Baba-Iagá. As raízes da vegetação que circunda a tétrica casinha chegam, via infiltração, até o solo ritualístico de um passado distante e estão fincadas numa superfície geográfica bem distante do chão brasileiro, porém num mesmo solo arquetípico, se levarmos em conta o pressuposto junguiano de que o Inconsciente Coletivo é o substrato humano comum e que dele emanam predisposições inatas para a formação de imagens: os arquétipos. E que esses arquétipos se constelam por meio de uma quantidade infinda de imagens, que assumem roupagens e características diferentes, uma vez que suas camadas externas foram compostas por materiais culturais ou individuais que se sobrepuseram a um núcleo essencial.

Do mesmo modo, o solo etnográfico sobre o qual se assenta a cabana de Baba-Iagá também é um solo coletivo, na medida em que os ritos iniciáticos dos quais a personagem deriva geram rituais que seguem um roteiro muito semelhante onde quer que se realizem, como bem observou Mircea Eliade, daí a similaridade morfológica dos contos de magia que a eles fazem referência direta, conforme sistematização realizada por Propp.

Tomando como base estes pressupostos teóricos, surge uma imagem indagadora: se no redemoinho das vozes migratórias viaja um arquétipo itinerante que, tal como a personagem Dorothy de *O mágico de Oz* rodopia com sua casa na velocidade imposta por um tufão, onde terá se assentado a isbazinha da Grande Iniciadora, com que roupa estará vestido o Arquétipo da Grande Mãe, quando a tempestade cessa e a casa e o arquétipo caem no solo fértil do nosso Brasil?

## 4.1 Onde mora a Cuca? Várias formas e vários nomes

### 4.1.1 A Cuca raptora e devoradora em sentinela noturna

Ai, como essa moça é descuidada  
Com a janela escancarada  
Quer dormir impunemente

[...] Ai quanto descuido o dessa moça  
Que papai tá lá na roça  
E mamãe foi passear

E todo marmanjo da cidade  
Quer entrar  
Nos versos da cantiga de ninar

E ser o Tutu Marambá

(Chico Buarque e Fancis Hime)

Em seu livro *Geografia dos mitos brasileiros* (2002) o folclorista Luís da Câmara Cascudo trabalha com o que ele denomina “Mitos secundários e locais” e “Mitos primitivos e gerais”; dentre estes últimos estão o “Ciclo dos Monstros” e o “Ciclo da Angústia Infantil”. Nessa última categoria ele reúne entidades folclóricas que personificam os terrores típicos das crianças e que são apresentadas a elas pelos adultos a fim de garantirem a ordem e o bom comportamento. E acrescenta: “Os entes fabulosos que amedrontam as crianças têm sido examinados às pressas, sem maiores simpatias ou com notável indiferença erudita” (CASCUDO, 2002, p. 201) São eles: Tutu, Mão de Cabelo, Chibamba, Cabra Cabriola, A Bruxa, Alma de Gato e Cuca ou Coca. Embora todos cumpram o mesmo papel de raptos e devoradores de crianças desobedientes, a maioria tem aparência informe, masculina ou animalesca, com exceção da Bruxa, que é uma figura feminina, ainda que genérica, pouco específica, quase clichê, como se reunisse todas as imagens relativas a um só arquétipo numa só imagem, desconvidando-nos a visitá-la com maior rigor. Cascudo assim a descreve:

A Bruxa para as crianças é a figura clássica de mulher velha, alta, magra, corcovada, queixo fino, nariz adunco, olhos pequeninos, cheia de sinais de cabelo, manchas, horrores. Os trabalhos da Bruxa limitam-se a carregar os meninos insones ou, para determinados lugares e ainda constituindo uma

herança da Europa, sugar-lhes o sangue, invisivelmente (CASCUDO, 2002, p. 212).

A outra exceção é a Cuca ou Coca, que também aparece como mulher, embora seja uma entidade mais específica, composta por detalhes que respondem melhor à análise comparativa que pretendemos realizar.

Na maioria das vezes ela é identificada como uma mulher “velha, bem velha, enrugada, de cabelos brancos, magríssima, corcunda e sempre ávida pelas crianças que não querem dormir cedo e fazem barulho. É um fantasma noturno” (CASCUDO, 2002, p. 200). Ela aparece nas cantigas de ninar que circulam pelo Brasil e por Portugal, sempre definida por estes traços que envolvem rapto e canibalismo, assemelhando-se em muito ao bicho-papão luso-brasileiro. De tal forma a sua imagem condensa-se com a do papão e a do negro velho raptor de crianças, que a mesma estrofe, com a mesma melodia, é cantada apenas com a substituição dos nomes. Assim diz uma quadrinha popular portuguesa, citada por Gonçalves Viana (*Palestras filológicas*):

Vai-te papão, vai-te embora  
De cima do telhado,  
Deixa dormir o menino  
Um soninho descansado

Em Minas Gerais circula uma outra quadrinha, muito parecida com a anterior:

Olha o nego velho  
Em cima do telhado  
Ele está dizendo  
Quero o menino assado

E ainda esta, citada por Lindolfo Gomes como sendo a cantiga original:

Vai-te, Coca, sai daqui  
Para cima do telhado  
Deixa dormir o menino  
O seu sono sossegado

Cascudo também nos diz que a sinonímia entre papão e coco ou coca está nítida no seguinte dístico das *Orações acadêmicas* de frei Simão, citado por G. Viana:

O melhor poeta um coco,  
O melhor vate um papão.

Associada por parentesco simbólico a todas essas outras figuras, inclusive com o Tutu e com a Cabra Cabriola, também ela recebe muitos nomes, dependendo da região em que aparece. Em Portugal, diz-se sempre Coca, Coco ou Santa Coca; na Espanha, Coca ou Malacoca. No Brasil, costuma ser nomeada Cuca e, às vezes: Quicuca, Ticuca, Corica, Curuca ou Corumbá, embora em Minas circule também como Coca.

Em Portugal, no Minho, um nome popular para a abóbora é “coca”, que também quer dizer “cabeça”. Há um costume, cultivado em diversos países, de esvaziar a abóbora e utilizá-la como uma cabeça macabra, esculpindo-lhe olhos e bocas, e depois iluminá-la com velas, a fim de assustar as crianças, como acontece nos festejos americanos de *Halloween*. Para os portugueses, quando a abóbora é esculpida desta forma é certamente chamada de “coca”, assim como recebem este nome alguns tipos de capuz que encobrem todo o rosto. A mesma raiz simbólica e etimológica recebeu o coco, como fruta. Cascudo diz que:

O professor Antenor Nascentes cita algumas fontes ótimas para explicar a etimologia de “coco”. A fruta do coqueiro recebeu no século XV denominação dada pelos portugueses. E essa denominação era a mesma do “coco” papão, espantalho, assombração. O “coco” em seu endocápio, tem forma e sinais de uma caveira. Daí o emprego para espantar crianças. Os portugueses quando viram pela primeira vez o “coco”, o acharam parecido com uma caveira e aplicaram o nome que lhes era familiar em Portugal. Não esqueçamos que “coca”, que é o mesmo “coco”, significava “cabeça” e também pela forma, abóbora. (CASCUDO, 2002, p. 205).

Para este autor, o coco usado como espantalho faz referência ao deus Caco, divindade do panteão greco-romano, filho de Vulcano, um ser gigantesco que morava numa caverna e era associado à feiúra e à maldade. Este deus era reconhecido como o maior ladrão da redondeza. Numa passagem mítica, ele rouba o gado de Hércules, que descobre o furto a tempo, recupera os bois e vinga-se de Caco, matando-o.

Como já dissemos em outro momento, a caveira ou crânio remete à ideia da essencialidade que sobrevive após a morte, é o templo do corpo onde o fim se inscreve, é o receptáculo para o maior de todos os órgãos: o cérebro. A caveira é a caverna onde se abriga a vitalidade humana que, se violada, leva o corpo frágil ao derradeiro suspiro.

Ostentar o crânio do inimigo significa poder adquirido sobre ele. Segundo Cascudo, nada nos assusta mais do que a aparição de uma caveira, remetendo-nos sempre à lembrança do envelhecimento e da morte como fins inevitáveis.

A associação da Cuca (ou Coco) com o demônio que traz a morte aparece no *Auto da Barca do purgatório*, de Gil Vicente, no início do século XVI:

Mãe, é o Coco está ali!  
Quereis vós star quedo, quelle?

No idioma africano *nbunda*, cuco ou cuca é um nome genérico para avô ou avó, impregnado com a noção de velhice, senilidade, decrepitude. No tupi, significa o trago, aquilo que se ingere de uma só vez, associado à ideia de voracidade e de compulsão oral.

Todas as etimologias apontam para os mesmos conceitos de velhice, morte, renascimento, rapto, roubo e voracidade. Tais ideias estão condensadas em forma de imagem na figura folclórica da Cuca, uma senhora horripilante e poderosa que mete medo às crianças e cumpre junto a elas um papel educativo, socializador, garantidor do bom comportamento. O que confere a esta bruxa um poder grandioso é a ameaça de morte conquistada por meio de rapto e seguida de canibalismo: fantasia pior não poderia existir para os meninos. Com voz suave, como quem quer embalar, zelar e proteger, a mãe entoa, tal qual uma fada-madrinha às avessas, a canção assustadora: “Nana neném, que a Cuca vem pegar”.

A Cuca raptora e devoradora é utilizada pelos adultos para inculcar medo em seus filhos, valendo-se do pavor criado em torno desta figura folclórica para que as crianças atendam aos desejos paternos de que se calem e durmam.

Novamente temos a dicotomia mãe boa *versus* mãe terrível concentradas numa só ação. Assim como acontece com a Baba-Iagá russa, essa polaridade arquetípica se constela, com a diferença de que é a mãe da criança que com a sua voz-de-seda, insere a impreterivelmente malvada Cuca num contexto ambíguo, uma vez que a entidade surge sempre em cantigas de ninar e que estas não se cantam sozinhas, precisam de uma voz humana que as ressoe e as apresente ao ouvinte.

Quando dizemos: “impreterivelmente malvada”, estamos situando a Cuca na esfera de ação de *antagonista*. Ao especificar quais funções cabe a cada tipo de personagem,

Propp determina que a esfera de ação do *antagonista* (ou *malfetor*), compreende: o dano (A), o combate e as outras formas de luta contra o herói (H), e a perseguição (Pr). No entanto, para usarmos com alguma liberdade a aplicação da nomenclatura proppiana a um objeto que não corresponde ao objeto por ele eleito – o conto de magia –, precisamos deixar claro que se trata apenas de um ensaio para fins comparativos, já que a Cuca não se encontra num enredo fictício. Subjacente às cantigas há, sem dúvida, uma fabulação que gera uma imagem em movimento, o que nos permitiria construir uma história. Se ouvirmos com atenção as cantigas, poderíamos, a partir delas, nos lançar num exercício ficcional e criar uma narrativa em moldes de contos de magia:

*Era uma vez um casal que se amava muito e, desse amor, nasceu um menino. Os três formavam uma família feliz, porém não muito rica. Sendo assim, quando o menino cresceu um pouquinho, sua mãe tinha de ir para a roça, enquanto o seu pai trabalhava na fazenda vizinha. Todos os dias, antes de sair, a mãe lembrava o menino que tivesse juízo, pois os pais ficavam ausentes uma boa parte do dia e, lá fora, no fundo terrível que acena para além das porteiras, existem seres malignos que roubam criancinhas, dentre eles a Cuca, uma bruxa poderosa que fica em cima do telhado, à espreita, esperando os meninos desobedientes aprontarem uma traquinagem para raptá-los, levá-los em seu saco e depois jantá-los, chupando com leite os seus ossinhos. O menino ouvia sua mãe dizer coisa tão pavorosa e obedecia. Ficava em casa bem comportado, dormia na hora certa e, dia sim, outro também, escutava a mãe repetir o mesmo conselho em forma de ladainha.*

No entanto, narrativa semelhante a esta seria tudo o que poderíamos criar, uma vez que as canções não apresentam sinais de combate, luta, nem perseguição ao herói, sequer chega a haver dano (sequestro ou morte), como Propp estabeleceu serem as funções desempenhadas pelo personagem antagonista. Todas elas pairam sobre as cantigas em forma embrionária, como uma promessa de enredo, uma promessa de conto, um pré-conto de magia.

Se tomarmos os conceitos aristotélicos como base, diríamos que não há enredo porque não há ações, e não há ações porque tampouco há personagens, com seus caracteres díspares promovendo conflitos. A personagem Cuca, se é que assim pode ser chamada a

entidade folclórica das cantigas de ninar e quadrinhas, não se tornou independente enquanto tal, funcionando, antes, como *alter ego* do narrador, que de suas características terríveis se vale para melhor realizar o seu papel de zelador de uma criança. Do mesmo modo, o herói deste pré-conto é o próprio menino humano, receptor-ouvinte da cantiga, o qual se vê, através da voz do narrador, ameaçado pela magia de uma antagonista fantasiosa. É ele, na vida, com seu bom comportamento, sua obediência ou sua teimosia, que vai gerar a peripécia e o desfecho, dele depende o alcance do poder da malfeitosa Cuca. É o menino humano que escolherá, tal qual o jovem corajoso do conto russo pôde escolher, obedecer à mãe e nunca gerar conflito com a bruxa (e nem história, portanto), insistir na ingenuidade e ser capturado ou, em vez disso, derrotar a inimiga e tornar-se herói de fato. A criança que lê ou ouve o conto russo, por exemplo, pode identificar-se ou não com o protagonista, pode criticar-lhe as ações ou copiar-lhe o modelo. Já a criança que ouve a cantiga de ninar luso-brasileira na qual a Cuca se insere, antes de presenciar o medo do rapto pela velhinha papona, vê-se sequestrada pelo próprio narrador e inserida, ela mesma, numa fabulação mágica da qual é a principal personagem.

Essa inserção “carnal” numa encenação fictícia, na qual o sujeito humano cumpre um papel e contracena com outros seres, simbólicos ou reais, nos remete novamente ao contexto ritualístico que vínhamos investigando. O “como se” garantido pela literatura à criança enquanto jogo simbólico, que pode viver de forma distanciada a angústia do herói é – no contexto que estamos analisando – reduzido, e então realidade e imaginário se fundem como ocorre nos rituais.

Apesar de profanos, os rituais que envolvem os cuidados infantis mediam as relações entre o bebê e seu zelador e conferem a este último grande responsabilidade, atuando sobre a criança no sentido da formação de um ego capaz de interagir socialmente.

Erich Neumann assim nos fala a respeito das inibições postuladas pela mãe à criança:

A inibição de tendências formais, que torna possível colocar limites no indivíduo e no seu automorfismo, constela o relacionamento entre a cultura do grupo dentro do qual a criança nasce e a sua predisposição individual. Essas tendências inibidoras determinam em grande parte a formação e o desenvolvimento daquilo que chamamos psique. Através de ordens e proibições, a coletividade primitiva assinala desde o início para o indivíduo seu lugar e sua posição. (NEUMANN, 1980, pp. 56-57)

Isto significaria, dentre tantas outras coisas, que o cenário ritualístico prosaico no qual a Cuca raptora e devoradora se insere cumpre a função inibidora de uma tendência exageradamente automórfica do infante, isto é, equilibra a sua predisposição para o predomínio do “eu” na polaridade eu-mundo estabelecida desde o nascimento, uma vez que a criança já nasce um ser social. Ao revelar-lhe as agruras do universo do qual faz parte, apresentando à criança a esfomeada bruxa comedora de meninos, a mãe presta ao filho um grande serviço, tal como o fazem os animais com seus filhotes, quando os ferem para alertá-los para a existência do predador. Esta combinação ambígua composta pela voz que canta veludosa juntamente com o conteúdo ameaçador que das palavras emana, mais do que confundir a criança, embalsama com amor a notícia de que nem tudo no mundo é confiável. Nas palavras de Neumann (1980, p. 57):

As inibições impostas por todo código ou influência cultural sobre a individualidade e a polivalência da criança em geral se fazem sentir no decorrer da relação primal e nos primeiros anos do desenvolvimento da criança. Mas é uma questão da maior importância se a criança é conduzida suave e facilmente para o interior do padrão cultural, a ponto de nem precisar dar-se conta do processo de inibição, ou se é forçada a enquadrar-se com uma brutalidade que pode lesar a sua consciência.

Situamos, deste modo, a Cuca raptora e devoradora de crianças presente nas cantigas de ninar e quadrinhas num terreno híbrido e fronteiro entre o universo ritualístico e o ficcional. Se ela é narrada oralmente e apresentada com traços individualizados (mulher, velha, feia, raptora, etc.), constitui-se como personagem folclórica, embora não faça parte de uma história com começo, meio e fim. Por outro lado, o rito do qual ela faz parte é um rito profano, de função adaptativa, apresentando-se mais como costume do que como rito. Quando uma mãe cerca o filho de cuidados, em geral, o faz do mesmo modo como sua mãe o fazia, ou como as mulheres do seu grupo a aconselham a fazer, e este costume é permeado por elementos culturais e simbólicos, por credices e repetições que o aproximam em muito do contexto dos rituais.

Sobre esta diferenciação, Propp nos diz: “Rito e costume não são a mesma coisa. Assim, a incineração dos mortos é um costume e não um rito. Mas um costume é rodeado de ritos, e estudá-los separadamente constitui um erro metodológico”. (2008, p. 10)

Parece-nos que a Cuca presente nas cantigas, tanto do ponto de vista do conteúdo quanto da forma, situa-se no limiar entre costume e arte, nasce dos costumes, mas convida ao ficcional, é um ente cuja moradia nos configura tão apropriadamente como “em cima do telhado”.

#### **4.1.2 A Cuca-soldado: os Farricocos.**

Eis que chega a hora e já se aproxima, em que vós sereis dispersos cada um para sua parte, e que me deixareis só, mas não estou só, porque o Pai está comigo.  
(João 16:32)

Investigando mais profundamente o cenário ritualístico do qual emergiu a bruxa luso-brasileira, descobrimos que sua gênese remonta às procissões religiosas, em especial às de Corpus Christi e da Semana Santa.

Em certas províncias da Espanha, especialmente na Galícia, nas procissões de Corpus Christi, exhibe-se um monstro gigantesco feito de papelão e lona, com cinco metros de comprimento por dois de altura, a quem chamam Coca. É um dragão alado com patas de grilo e cauda de serpente, representante das forças do Mal contra as quais lutaram os santos católicos, as tentações e vícios que tiveram de enfrentar. Esta figuração da Coca como um dragão passou para Portugal, onde ela surge como Santa Coca e, em determinado momento das procissões realizadas em Monsão, na antiga província do Minho, encena-se a luta da Santa Coca contra São Jorge.

Contam as lendas que Jorge era padre e soldado romano do exército do imperador Diocleciano, venerado como mártir cristão e cavaleiro caçador de dragões. Apesar de romano, São Jorge dizia-se encantado pelos ensinamentos cristãos, ele via Cristo como portador da verdade e sofreu torturas por causa de sua devoção. É padroeiro de diversos países e associa-se, por sincretismo religioso, a figuras como Sigurd, da mitologia nórdica e a Ogum, das religiões afro-brasileiras. Nas lendas das quais participa, Jorge enfrenta o dragão ou um estranho crocodilo alado que mora numa caverna e que tem um hálito venenoso, capaz de matar quem dele se aproxime. Depois da luta e da morte do dragão, Jorge consegue a princesa e impõe à cidade salva o cristianismo como religião oficial.

Nas lendas em geral e também nos contos de magia, o dragão ocupa o lugar do antagonista do herói, o qual deve derrotá-lo a fim de provar sua força, astúcia e masculinidade, para só então ser consagrado cavaleiro e receber em casamento a princesa aprisionada.

Sendo a Coca espanhola e a Santa Coca portuguesa o dragão prototípico, poderíamos associá-las, do mesmo modo como fizemos com Baba-Iagá, ao chefe guerreiro tribal que incita o neófito à luta a fim de iniciá-lo nos mistérios da guerra. Jorge Luís Borges nos lembra que:

nos estandartes dos reis germânicos da Inglaterra havia dragões, o objetivo de tais imagens era infundir terror aos inimigos. Assim lê-se na balada de Athis:

*Ce souloient Romains porter,  
Ce nous fait moult à redouter.*

(O que os romanos soíam levar/ É o que nos faz assim amedrontar)  
(BORGES, 2000, p. 67)

Como o oponente que resiste e duela, este chefe-iniciador poderia ser representado pela imagem arquetípica do dragão, um animal fantástico associado às forças regressivas da psique. Quase sempre o dragão faz referência aos símbolos do feminino: mora em cavernas ou na Lua, é o elemento incestuoso que o herói precisa sobrepujar para sagrar-se cavaleiro, do mesmo modo que o neófito, no rito, precisa abandonar o mundo materno que lhe dava conforto e lhe servia de referência, mas que se torna incompatível com a nova vida que ele pleiteia.

Assim diz Jung:

Como o leitor já deve ter percebido, o dragão, como imagem materna negativa, exprime a resistência contra o incesto, ou melhor, o medo dele. O dragão e a serpente são os representantes simbólicos do medo das conseqüências da quebra do tabu, da regressão para o incesto (JUNG, 1999, p. 252).

No rito iniciatório, essa luta contra as forças maternas terríveis só faz sentido para o neófito masculino, uma vez que ele deve deixar a sua casa de origem para associar-se à tribo a qual pertence uma outra mulher. Do mesmo modo, tal *imago* é adotada pela

psicanálise para definir a conflitiva edípica típica dos meninos, que precisam abandonar o colo protetor de suas mães e aderir aos ditames paternos, sob o risco de não se desenvolverem a contento. De um ponto de vista intrapsíquico, isto é, do indivíduo na relação consigo mesmo e não mais nas relações objetais, entretanto, a luta contra o dragão representaria a luta da consciência, cujo caráter é masculino, contra as forças terrivelmente regressivas do seu próprio inconsciente, feminino, podendo ser esta temática aplicada tanto aos homens quanto às mulheres. Nas palavras do junguiano Erich Neumann, autor de *A Grande Mãe*:

As fases do desenvolvimento da consciência então ocorrem, uma após a outra, como o embrião que está contido dentro da mãe, numa dependência infantil do materno, como a relação do filho-bem-amado com a Grande mãe, e finalmente como a luta gloriosa do herói masculino contra a Grande Mãe. A relação dialética entre consciência e o inconsciente adquire a forma simbólica e mitológica de uma disputa entre o feminino-maternal e o filho masculino, em que a força crescente do masculino corresponde ao poder cada vez maior da consciência, no contexto da evolução da humanidade (NEUMANN, 1974, p. 133).

Essa ideia nos retira da tirania sócio-histórica ou das reducionistas interpretações de gênero e nos devolve a liberdade para continuar investigando a figura folclórica Cuca num plano mais abstrato, como a antagonista do herói ou da heroína representativa das forças femininas regressivas ligadas aos ciclos de vida e morte.

Nos países que estamos investigando, existem tradições de Cucas humanizadas, não mais com forma de dragão ou crocodilo. Cascudo nos conta que:

Na Vila de Nova Portimão, no Algarve, as crianças portuguesas correm espavoridas por causa de um espantalho que segue a Procissão dos Passos, vestindo longa túnica amortalhada, coberta a cabeça com uma cágula onde os olhos espreitam por dois buracos, e que se ocupa em afastar os meninos para que não perturbem a marcha processional. Dizem ser este espantalho a Coca (CASCUDO, 2002, p. 202)

Na verdade, trata-se do Farricoco (Faricoco ou Farricunco), uma outra herança espanhola indispensável nas procissões. Esta tradição passou da Espanha a Portugal e então chegou ao Brasil, onde figurava nas Procissões de Penitência, sempre cumprindo a função de espantar as crianças que atrapalhavam o andamento do cortejo e também no papel da

Morte. Os farricocos se vestiam como se vestem os membros de algumas irmandades: encapuzados, descalços e carregando tochas, fazendo referência aos inquisidores. Farricoco quer dizer “fantasma do Faro”, isto é, das ruínas de Estov, suposta Ossonóbia, cidade dos tempos romanos.

As procissões da penitência foram extintas em 1856, no “Ano do Cólera”. Hoje, onde mais se vê a atuação do Farricoco é na Procissão do Fogaréu, evento religioso realizado em várias regiões do Brasil, com destaque especial para Goiás, onde a festa acontece desde 1745. Também conhecido por Endoenças, ele marca o ciclo da Quaresma, mais precisamente, da Semana Santa. Assim diz José Carlos Pereira:

O nome endoenças ou sofrimentos lembra a oração de Cristo no horto às vésperas de sua paixão e morte, quando foi traiçoadado por Judas Iscariotes. Já o nome fogaréus lembra que os soldados que aprisionaram Cristo vieram ao encontro com archotes ou tochas acesas. Com o passar do tempo, o nome “endoenças” foi caindo no esquecimento, ficando conhecido mais por “fogaréu”, ou “Procissão do Fogaréu”. (PEREIRA, 2005, p. 19)

A cidade de Goiás Velho recebe todos os anos cerca de 2.000 pessoas para acompanhar a procissão. Seus depoimentos mostram tratar-se de uma festa magnífica, que provoca comoção e encantamento. Ou nas palavras de Pereira (2005, p. 12): “A magia da Sexta-Feira Santa provoca um ‘reencantamento do mundo’. O conceito de mundo a que nos referimos aqui é o ‘mundo particular’ de cada indivíduo que é atingido pelos encantos e magia desta data do calendário religioso católico”.

A repórter Alessandra Kianek, do jornal *Folha de S. Paulo* descreveu a procissão do Fogaréu da seguinte forma:

A Cidade de Goiás, ou Goiás Velho, como é conhecida, mantém viva a sua principal tradição, iniciada há 258 anos: a celebração da Semana Santa. Os festejos começaram ontem, no Domingo de Ramos, e terminaram domingo, com a missa de Páscoa. O evento mais aguardado é a Procissão do Fogaréu, que começa à meia-noite desta quarta-feira na porta da igreja da Boa Morte. A cerimônia, que dura duas horas, simboliza a busca e a prisão de Jesus Cristo. Na procissão, 40 farricocos, fiéis encapuzados, representam a guarda romana e os homens que abrem os cortejos de execução. As luzes das ruas são apagadas e milhares de pessoas caminham pela cidade carregando tochas ao som de tambores e músicas barrocas do século 19. (Folha de S. Paulo, 14/4/03, Caderno de Turismo).



Nesta festa religiosa de cunho popular, a encenação ritualística conta uma passagem do mito cristão. Trata-se do momento em que Jesus é capturado pelos soldados romanos e levado ao Monte das Oliveiras para ser crucificado e morto. Se tomarmos Jesus como o neófito deste ritual, então os farricocos seriam os seus raptores e seus iniciadores, os Senhores da Morte, guardiões dos umbrais do Outro Mundo. Tal qual o aspirante primitivo que caminha conformado rumo à cabana na floresta para o começo de sua iniciação, Cristo sabia que devia morrer como homem, de carne e osso, filho de Maria, para ressuscitar consagrado como o “Filho do Pai”, o que se confirma pelas palavras do Evangelho: “Eu e o Pai somos Um<sup>16</sup>”.

Os mitos e os ritos cristãos que cercam a semana santa remetem aos símbolos da iniciação – da morte e do renascimento, portanto - e à temática da relação pai-filho. Para morrer como filho e ressuscitar fundido à imagem do Pai, Jesus é deixado sozinho e permanece, assim como o neófito da cabana iniciática, num espaço entre os mundos, num desvão entre o passado abandonado e o futuro que ainda não chegou. Segundo o evangelho

---

<sup>16</sup> JOÃO 10:30

de São João<sup>17</sup>: “E levando ele às costas a sua cruz, saiu para o lugar chamado Caveira, que em hebraico se chama Gólgota “. Sente-se tão duvidoso e incerto que esmorece: “E perto da hora nona exclamou Jesus em alta voz dizendo *Eli, Eli, lama sabactani*, isto é, Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste<sup>18</sup>?”

Os farricocos são os executores desta morte, os presidentes desta crucial passagem na vida do aspirante. Quando ressurge, dias depois, glorificado, já chega como o Filho do pai, o Portador da Verdade, totalmente imbuído de sua verdadeira identidade, marcado pelo seu destino, de posse de seu *daimon*.

Em seu livro *Psicologia e Religião*, Jung assim explica:

A descida [de Cristo] aos Infernos, durante os três dias em que permanece morto, simboliza o mergulho do valor desaparecido no inconsciente, onde vitorioso sobre o poder das trevas, estabelece uma nova ordem de coisas e de onde volta, para elevar-se até o mais alto dos céus, ou seja, até a claridade suprema da consciência. O pequeno número de pessoas que vêm o Ressuscitado é uma prova de que não são poucas as dificuldades com que se tropeça quando se aspira a reencontrar e reconhecer o valor transformado. (JUNG, 1999, p. 95)

Assim como aconteceu com Baba-Iagá, mais uma vez vemos uma personagem folclórica associada às figuras ritualísticas que promovem a passagem do aspirante de um momento de vida a outro através do confronto com a morte. E, mais uma vez, isso se dá também através de um iniciador-soldado, antagonista cruel que se opõe ao neófito/herói conduzindo-o para a morte, mas que com esta atitude colabora para que ele renasça em um outro estado, uma vez incorporado o cerne de sua masculinidade que é a luta contra a antiga vida, associada à mãe-dragão, e o início de uma identificação sagrada com o pai enquanto portador do novo código.

---

<sup>17</sup> JOÃO 19:17

<sup>18</sup> MATEUS 27:46

## 4.2 O livro *O Saci*, de Monteiro Lobato

Ainda acabo fazendo livros onde nossas crianças possam morar.  
(Monteiro Lobato)

José Renato Monteiro Lobato nasceu no dia 18 de abril de 1882, em Taubaté, no interior de São Paulo. Embora assim tenha sido nomeado pela família que também o apelidou de Juca, aos onze anos decidiu chamar-se José Bento, para combinar com as iniciais inscritas numa bengala de seu pai.

Foi escritor, advogado, diplomata, fazendeiro, tradutor e empresário. Aplaudido como autor de livros infantis, iniciou-se, no entanto, como escritor voltado ao público adulto, sendo os seus contos regionalistas os de maior sucesso. Publicou os livros de contos: *Urupês* (1918), *Cidades Mortas* (1919) e *Negrinha* (1920), assim como um romance intitulado *O presidente Negro* (1926). Escreveu muitos artigos e assinou inúmeras correspondências.

Genuíno representante do seu momento histórico – marcado pela transição de um país de caráter agrícola para uma nação urbana, moderna e industrializada –, Monteiro Lobato defendia ideias progressistas, enaltecendo o modelo tecnológico americano. Criador do personagem Jeca Tatu, permitiu-se criticar o homem atrasado do campo, que dispunha da terra de forma abusiva, devastando-a com práticas irracionais como as queimadas da mata, opondo-se, assim, às correntes ideológicas da época que, na esteira do indianismo, enalteciam e idealizavam romanticamente o homem rural. Mais tarde, Lobato arrependeu-se de sua visão naturalista e passou a olhar o caipira não mais como essencialmente ignorante, mas como fruto das problemáticas condições ambientais a que estava submetido, o que o levou a envolver-se nas questões da reforma sanitária.

Homem controverso, posicionado e comprometido com a construção de um Brasil melhor, abraçou causas diversas, não apenas a sanitarista, mas também as que advogavam uma política que entregasse à iniciativa nacional privada o beneficiamento do minério de ferro e a extração do petróleo, tendo esta última batalha lhe rendido uma estada na prisão, devido a denúncias de erros envolvendo o Conselho Nacional de Petróleo, instituição do Governo Vargas.

Em contrapartida à admiração dedicada ao modelo americano de vida, criticava, nos hábitos e na literatura, as influências estrangeiras, especialmente as europeias, marcadas pelo afrancesamento dos costumes e pelo empolamento da linguagem. Foi, sobretudo, um nacionalista de cunho pessimista, ávido por enaltecer o tipicamente brasileiro, mas capaz de reconhecer os problemas essenciais de nosso país e de nosso povo. Progressista nas ideias sobre economia e conservador para aceitar as rupturas artísticas que as vanguardas propunham, admirador de modelos estrangeiros e avesso às imitações de outras culturas, propagador do nosso folclore, mas assoberbando a superioridade da cultura letrada sobre a produção popular, Monteiro Lobato primava pelas contradições. Em sua dissertação de mestrado, Evandro do Carmo Camargo assim comenta:

Ainda a contribuir para o caráter contraditório do escritor, está o fato de ele ter sido um homem típico de um período de transição, o que permitiu que aceitasse alguns pressupostos da nova era que se avizinhava, como as experiências lingüísticas no sentido de uma aproximação e conclusão da linguagem oral, mas que o levou também a preservar e mesmo cultivar alguns preceitos caros ao período anterior, como o naturalismo – e, posteriormente, quando se fizeram sentir os primeiros influxos das vanguardas européias, uma “regressão” ao academicismo – que professava quando o assunto era pintura. Como vemos, ao analisar a trajetória de Monteiro Lobato, esses dualismo moderno/anti-moderno, nacional/estrangeiro, perpassa toda a sua vida [...] (CAMARGO, 2006, p. 68)

Com aguçado tino comercial, Lobato movimentou o mercado editorial brasileiro, ao utilizar intrincadas estratégias de *marketing* para vender os livros que editava. Apesar de atuar em diversas áreas, foi como autor de livros infantis que Monteiro Lobato deixou sua marca mais notória, resultando das aventuras que acontecem no sítio do Picapau Amarelo uma obra grandiosa que prossegue encantando gerações e que ganhou traduções para outros países e várias adaptações televisivas.

Ao publicar *A menina do narizinho arrebitado*, em 1921, Lobato inovou a então literatura destinada à criança, cujas diretrizes da época apontavam para uma escrita modelar, encorajadora dos bons comportamentos infantis. Para tanto, o modo típico de a criança abordar o mundo – pelo predomínio da imaginação – deveria ceder lugar aos textos realistas e pedagógicos, tidos como os únicos capazes de preparar a criança para a vida em sociedade; e qualquer texto incentivador da fantasia era tido como pernicioso a tal

adaptação. Maria Cristina de Gouvêa assim comenta a respeito do predomínio da linguagem realista nos textos infantis da época:

A produção inicial de uma literatura endereçada à criança no Brasil data dos primeiros anos deste século. Esta se caracterizava por uma concepção de escrita voltada para descrição de um cotidiano infantil modelar, apresentando personagens esquemáticos, dotados de virtudes a serem incorporadas e defeitos a serem evitados e corrigidos pelo leitor infantil, veiculando-se através do texto preceitos morais, cívicos e religiosos. (GOUVÊA, 1999, p. 13)

Ao antropomorfizar animais, vivificar objetos tais como bonecas e sabugos, e ao transpor barreiras entre universos reais e imaginários, Lobato aposta que a criança pode apreender o mundo através de uma lógica própria – a do faz-de-conta – e transformá-lo num lugar melhor para se viver. Resgata o rico imaginário dos contos de fadas povoados por figuras mágicas, dando-lhe, porém, tratamento novo e incidindo sobre sua temática a complexidade própria de seu tempo.

Lajolo comenta a respeito da inovação moderna de Monteiro Lobato:

Com esse sítio, Lobato em 1921 inaugurou nossa literatura infantil, gênero marcadamente moderno. O surgimento de livros para crianças pressupõe uma organização social moderna, por onde circule uma imagem especial de infância: uma imagem que encare as crianças como consumidoras exigentes de uma literatura diferente da destinada aos adultos. É, pois, como iniciador do gênero no Brasil que Lobato acrescenta mais um ponto a seu currículo de modernidade. (LAJOLO, 1985, p. 49)

Insistindo na fluidez da linguagem, na prevalência do coloquialismo, rindo-se da gramática e subvertendo-a a favor da imaginação por meio de neologismos, Lobato resgata na criança o prazer da leitura. Trabalhando com a metalinguagem e a intertextualidade, ele descortina os véus da ficção e cruza universos, antes cultural, temporal, e geograficamente distantes. Associando o ensinamento pedagógico à percepção aguda das idiossincrasias da vida, ele tece uma rede que faz aprender e desaprender, que educa e provoca, aliando esta techedura arguta ao prazer estético resultante do texto genuinamente artístico. De posse destas ferramentas, Monteiro Lobato oferece o pó de pirlimpimpim capaz de fazer transpor os limites que separam adultos e crianças, escritura e oralidade, dever e prazer, sabedoria

popular e erudita, rompendo o *continuum* espaço-temporal e unindo diferentes épocas, culturas, nacionalidades e literaturas, impulsionando o leitor à experiência da liberdade:

Com Lobato, os pequenos leitores adquirem consciência crítica e conhecimento de inúmeros problemas concretos do país e da humanidade em geral. Ele desmistifica a moral tradicional e prega a verdade individual. Instauro, portanto, a liberdade. Sem coleiras, pensando por si mesma, a criança vê, num mundo onde não há limites entre realidade e fantasia, que ela pode ser agente de transformação. (SANDRONI, 1987, p. 53)

Lobato era amado pelas crianças, de quem recebia cartas encantadoras, e obteve notoriedade ainda em vida, porém nem só de aplausos viveu a sua literatura. Em eterna rixa com os modernistas e criticado por tantos outros, suas obras foram proibidas de circular em Portugal e muitas vezes banidas das bibliotecas, chegando mesmo a ser queimadas, em verdadeiros autos-de-fé. Edgar Cavalheiro assim transcreve a justificativa que o boletim da “Liga Universitária Católica Feminina” fez para a condenação do autor taubateano:

Há em todas elas situações, episódios, conselhos, conclusões morais que expressam grande pessimismo no valor dos homens, na sua capacidade de aperfeiçoar-se, numa ironia nada construtiva, mas quase sempre ao alcance da inteligência infantil e, por isso mesmo, perigosa. (CAVALHEIRO, 1955, p. 594)

Refletindo sobre o espírito iconoclasta de Lobato e sobre o pessimismo que transporta para a sua obra, especialmente no caráter muitas vezes amoral da boneca Emília, tida por muitos como alter-ego do autor, Nelly Novaes Coelho faz críticas a Lobato, defendendo que:

A literatura ou as artes em geral, por mais que pretendam registrar a verdade do real, nunca se afastam do ideal a ser alcançado, como meta do aperfeiçoamento que a humanidade busca há milênios. (COELHO, 2003, p. 148)

Lobato, entretanto, falava diretamente às crianças, sem a preocupação com os filtros moralizantes e atenuadores da realidade exigidos pelos adultos. Em suas próprias palavras, transcritas por Cavalheiro:

[...] De escrever para marmanjos já enjoiei. Bichos sem graça. Mas para as crianças um livro é todo um mundo. Ainda acabo fazendo livros onde as nossas crianças possam morar. Não ler e jogar fora; sim morar, como morei no Robinson e nos filhos do Capitão Grant'. 'Que é uma criança? Nada mais do que isto: imaginação e fisiologia'. (CAVALHEIRO, 1955, p. 574)

Para a especialista Marisa Lajolo, o criador de Jeca Tatu e Zé Brasil “revive, no sítio de Dona Benta, a Itaoca dos primeiros contos, mas agora liberta do compromisso ideológico explícito que marcava como espaço degradado e degradante” (LAJOLO, 1988, p. 131). Ela afirma ser o sítio um espaço utópico, onde as questões conflitantes brasileiras como a escravidão e a injusta distribuição de terras e posses são equacionadas pela interação afetiva entre personagens representantes de classes diversas, e ainda servem como material de reflexão ideológica. As interpenetrações entre mundo externo e o espaço mágico do sítio não são muito constantes e, quando promovem algum tipo de instabilidade, são logo resolvidas de modo a manter a autossuficiência e o equilíbrio deste espaço idealizado.

E conclui: “Mas talvez baste o salto, a viabilização do impossível, a radicalização da experiência de liberdade que, em última análise, é o que se pede à literatura e que Lobato proporciona generosamente a seus leitores” (LAJOLO, 1988, p. 133)

O livro infantil *O Saci*, publicado em 1921 pela Monteiro Lobato & Cia e objeto do presente estudo, resultou de uma pesquisa sobre a entidade folclórica “o saci”, empreendida, no ano de 1917, por meio da edição vespertina de *O Estado de S. Paulo*, e que culminou com a publicação do livro *O Sacy-Perêrê: Resultado de um Inquérito*, em 1918.

Segundo Camargo (2006), o autor taubateano, numa carta endereçada ao amigo Rangel, seu principal correspondente, indaga sobre a forma que o diabinho adquire em Minas Gerais, pois, apesar de conviver com esta figura desde menino, a partir dos “causos” que ouvia contar, na verdade pouco sabe sobre ela. Algum tempo depois, Lobato instaura a pesquisa através do jornal, convidando as pessoas a dividirem seus conhecimentos e suas crenças sobre o perneta encarapuçado, introduzindo o inquérito com uma historietta na qual “um sujeitinho bilioso” – provavelmente ele mesmo – ao fazer um passeio, depara com anões vestidos à moda alemã, com vestimentas pesadas que destoavam do calor brasileiro. Confessadamente avesso às influências estrangeiras, Lobato apóia-se neste estopim para

dar vazão ao seu desejo de ver os sisudos duendes europeus substituídos pelos traquinas e seminus diabretes brasileiros, contando, para tanto, com a ajuda da memória popular que incitava à participação por meio da instauração deste inquérito. Da seguinte forma é feita a convocação à pesquisa:

O Estadinho inaugura hoje uma série de estudos em que todos são chamados a colaborar. Abre um inquérito, ou “enquête” como diz o Trianon na sua meia língua. Sobre o futuro presidente da República? Não. Sobre o Saci (LOBATO, 1998, p.18)

A pesquisa desperta grande interesse no público, angaria inúmeras cartas e, mais tarde, expande-se para um concurso conclamando artistas plásticos a criarem seus trabalhos inspirados no saci. O livro *O Sacy-Perêê: Resultado de um Inquérito* é então publicado, em 1918, com impactante sucesso de vendas e trazendo como autor um pioneiro Monteiro Lobato oculto sob o pseudônimo de “Um Demonólogo Amador”. Três anos depois, o endiabrado ente ressurge, num texto infantil ficcional, como companheiro de Pedrinho nas aventuras narradas em *O Saci*, nas quais vemos descortinar-se, aos olhos encantados do neto de Dona Benta, toda a exuberância de nossa mata e de nosso folclore.

No artigo “Algumas notas sobre a trajetória editorial de *O Saci*”, presente na obra *Monteiro Lobato, livro a livro*, o autor Evandro Camargo (2008) explica que *O Saci* sofreu diversas modificações nas sucessivas reedições, ao longo das quais Lobato foi realizando mudanças na linguagem e na matéria narrativa, embora a trama tenha-se mantido a mesma.

De acordo com suas observações, no decorrer das três primeiras edições, o autor parece ter-se preocupado em simplificar a linguagem e em firmar seu desejo de valorizar o nosso folclore, suprimindo figuras típicas do folclore europeu e comentários preconceituosos sobre a ignorância popular. Da terceira à sexta edição, o número de páginas foi aumentado para dar conta de inserir outras figuras folclóricas, apresentar animais da fauna brasileira e desdobrar as discussões filosóficas entre os personagens Pedrinho e o Saci. Há supressões nas edições seguintes (de mitos e de um capítulo intitulado “A Iara e a Cuca”, cheio de maniqueísmos), mas também há inclusões, como a de um capítulo que descreve – bela e pormenorizadamente – o espaço físico do sítio do Picapau Amarelo. Aos poucos, Lobato foi firmando o seu compromisso com o

aperfeiçoamento da linguagem, seu projeto didático de apresentar nosso folclore às crianças e seu desejo de valorizar o tipicamente brasileiro.

A partir da segunda edição, o livro passa a ser publicado pela Companhia Editora Nacional e assim permanece até a décima edição, em 1947, quando *O Saci* passa a compor, ao lado de *Viagem ao Céu*, o segundo volume da obra infantil completa, publicada pela Editora Brasiliense.

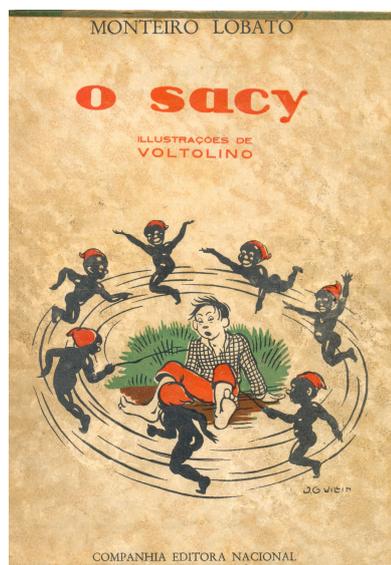
Camargo (2008, p. 94) nos chama a atenção para o fato de que o projeto lobatiano de colocar “ao alcance das crianças um saber folclórico que – com o refluxo da cultura popular, sobretudo a caipira, calcada na oralidade – tendia ao desaparecimento”, se por um lado é digno de aplausos pela iniciativa, por outro engessou a fluidez narrativa, privilegiou o pedagógico em detrimento do literário e com isso definhou o saboroso humor característico de seu estilo autoral. No entanto, ele defende o resultado deste empreendimento ao nos lembrar que, apesar disso tudo, Monteiro Lobato:

Traz para a presumível perenidade do objeto livro as figuras folclóricas, preservando-as e apresentando-as aos mais jovens, já que, ao tempo das primeiras edições da obra, não mais faziam parte do repertório cultural de seu público e, assim, tendiam ao desaparecimento; contrapõe à tradição européia, com suas fadas e bruxas, elementos típicos do nosso folclore e de nossa cultura popular; e inicia a tradição folclórica na literatura infantil brasileira, criando, a seu modo, não obstante algumas limitações, um cânone do folclore nacional, que viria a se constituir em importante fonte de referência. Por tudo isso, seguramente, *O Saci* merece o lugar de destaque que ocupa em meio à saga lobatiana (CAMARGO, 2008, p. 99)

Para a realização desta análise, utilizaremos uma das versões definitivas da obra, no caso a 15<sup>a</sup>. edição de *O Saci*, publicada em 1968 pela editora Brasiliense, na sua 2<sup>a</sup>. série das *Obras Completas de Monteiro Lobato*. Para fins comparativos, utilizaremos, também, trechos narrativos tais como aparecem na 3<sup>a</sup> edição do livro, publicado em 1928 pela Companhia Editora Nacional, encontrada no acervo da Biblioteca Infanto-Juvenil Monteiro Lobato, na cidade de São Paulo.

Esta escolha deve-se ao fato de a *Cuca* apresentar-se de modo bastante diferente em cada uma das edições, contribuindo, desse modo, para a riqueza de nossa análise comparativa. Se na primeira edição ela aparece comendo a personagem Narizinho e nas edições definitivas ela apenas a transforma em pedra, na terceira edição o ato antropofágico

toma ares ainda mais exuberantes. Faz-se importante notar que a Cuca só é personagem de *O Sacy*, não aparecendo em nenhuma outra narrativa lobatiana, apesar de a Rede Globo de televisão, nas filmagens de *O Sítio do Picapau Amarelo*, a ter tomado com vilã constante.



A narrativa de *O Sacy* inicia-se com a decisão tomada por Pedrinho de passar o seu período de férias escolares no sítio da avó, dona Benta, pois ele não “podia compreender férias passadas em outro lugar que não fosse no Sítio do Picapau Amarelo, em companhia de Narizinho, do Marques de Rabicó, do Visconde de Sabugosa e da Emília” (LOBATO, 1968, p.169).

Depois de breve descrição desses principais habitantes do sítio, o narrador lobatiano dedica-se, no capítulo seguinte, a descrever pormenorizadamente a propriedade de Dona Benta. Descreve a casa, com suas salas e varandas, mas também o jardim, o pomar, os pássaros que por entre as velhas árvores gorjeiam e, para além da porteira, o pasto, o ribeirão e o caminho que leva à vila. No fim do pasto, aparecem a casinha do tio Barnabé e a figueira grande, e ainda mais adiante, o Capoeirão dos Tucanos, a mata virgem onde moram as onças, as cobras e outros perigos. Toda essa descrição é belíssima, como se Lobato pintasse, através de um narrador inspirado, uma aquarela delicadamente colorida, utilizando o pincel da nostalgia e a brasilidade como tinta.

Camargo contrapõe o momento difícil pelo qual passava o escritor na época a essa construção literária, lembrando:

Assim, no momento em que as coisas pareciam fugir ao controle, momento em que o escritor parece não mais conseguir organizar e dar um sentido a essas experiências traumáticas, Lobato se refugia nos primeiros anos de sua vida e, em um exercício de auto-afirmação, de reorganização existencial, recria literariamente, através das lentes da saudade, o contexto de sua infância, que passa a ser também a infância das personagens do sítio, um mundo mais feliz, belo e justo, organizado à sua maneira, com cada coisa em seu devido lugar (CAMARGO, 2006, p. 408)

No entanto, esta descrição não é estática ou apartada da participação dos personagens. Enquanto ela acontece, cada qual vai tendo o seu papel definido; Emília sai-se com suas tiradas criativas, como quando diz, por exemplo, que o João-de-Barro pode estar acrescentando um segundo andar à sua moradia “para alugar”; Dona Benta aparece como uma mulher culta, que cita Camões; Narizinho e Pedrinho confirmam serem crianças prototípicas, ávidas por aprender; Visconde é sempre o observador sábio e tia Nastácia protagoniza o saber intuitivo ou empírico do homem simples, que afirma ser o domingo o dia de folga do casal de passarinhos ou que reconhece de longe qual cobra é venenosa e qual não é. Também em meio à poética descrição, vemos estar inserida a questão central da obra, que mais tarde irá desdobrar-se longamente nas conversas entre Pedrinho e o saci: a existência de diversos tipos de inteligência, como na seguinte resposta de Dona Benta à pergunta feita pelo neto sobre se os passarinhos raciocinam:

- Está claro que têm, meu filho. A inteligência é só uma faculdade que aparece em todos os seres, não só no homem. Até as plantas revelam inteligência. O que há é que a inteligência varia muito de grau. É pequeniníssima nas galinhas e nos perus, mas já bem desenvolvida no João-de-Barro – e é um colosso num homem como Isaac Newton, aquele que descobriu a Lei da Gravitação Universal (LOBATO, 1968, p. 178);

Ou ainda, como nos embates filosóficos entre o menino e o diabrete, nos quais a pergunta central é: qual o melhor tipo de inteligência, a instintiva sabedoria dos animais ou o conhecimento construído por meio da aprendizagem, tal como acontece com os homens?

Também em meio à descrição do sítio se insere precocemente uma outra observação que permeará toda a obra, a respeito das cruéis leis da natureza, que fazem com que os

fortes se saiam bem, os espertos ainda mais, e que os belos sejam cobiçados e perseguidos: “Para a felicidade neste nosso mundo, minha filha, não há como ser tico-tico, isto é, feinho e insignificante...” (LOBATO, 1968, p. 176).

O narrador inicia o capítulo III nos contando que a aventura a ser narrada aconteceu antes de *Viagem ao Céu*, fazendo uso de intertextualidade para dar unidade à obra. Em relação a este recurso, comenta Marisa Lajolo:

Numa espécie de linha de montagem, a obra infantil Lobatiana estende-se por dezessete títulos onde um texto faz referência ao outro, sublinhando com isso o caráter cíclico da obra, série que pode recomeçar infinitamente (LAJOLO, 1985, p. 52)

E ele prossegue, narrando com onisciência a história que se inicia com o desejo nutrido por Pedrinho de ir caçar na mata virgem. O garoto conversa sobre seus planos com Dona Benta, que tenta incitar-lhe medo por meio de provocações bem humoradas. Afinal, na mata há onças, cobras e aranhas caranguejeiras. Pedrinho rebate todas as advertências da avó dizendo-se corajoso e mostrando que tem conhecimento sobre como enfrentar cada uma daquelas criaturas. Mas quando a velha menciona haver sacis na mata, o neto titubeia, afinal “nesse ponto não havia nenhuma diferença entre ele, que era da cidade, e os demais meninos nascidos e crescidos na roça. Todos tinham medo de saci” (LOBATO, 1968, p. 183).

Tal explicação do narrador já nos convida a pensar em Pedrinho, nesta narrativa específica e em termos de função simbólica, como representante de uma modalidade específica de consciência, que com o uso da razão sente-se preparado para lidar com qualquer evento da ordem do visível, ainda que o fenômeno seja assustador como a aparição de um felino feroz. No entanto, já se delineia aqui a insuficiência deste recurso, quando o objeto confrontado pertence à ordem do invisível, ao mundo féerico no qual está inserido o saci.

Ainda que Vladimir Propp tenha delimitado os seus estudos morfológicos aos contos de magia e a literatura de Monteiro Lobato não pertença a este gênero, por ser autoral e moderna, cremos que, para fins comparativos, seja importante aplicar os mesmos conceitos que utilizamos na análise dos contos russos, resguardando com cuidado todas as diferenças. Desse modo, vemos que Pedrinho surge, nesta narrativa, como o herói-buscador

proppiano, cuja esfera de ação compreende, dentre outras coisas, a partida para realizar a busca (↑). Como veremos mais adiante, Pedrinho realiza duas partidas: uma em busca do saci, que se inicia com a saída de casa e culmina com a chegada à mata virgem, e a outra que, após ter regressado ao sítio, o impulsiona rumo à descoberta do paradeiro da prima desaparecida. Entretanto, o tom grandiloquente que caracteriza os heróis orais na tarefa de buscar algo que está além de seus domínios não existe; no lugar desta atmosfera superlativa, a brejeirice, a curiosidade infantil, a dúvida e o humor.

Com o Capoeirão dos Tucanos como destino almejado desde o princípio, Pedrinho se prepara para a aventura e vai ensaiando a sua partida gradativamente. Dirige-se, então, à casinha de tio Barnabé, um negro velho que fora escravo quando menino e que, embora não conheça as regras de norma culta, sabe tudo do mundo da floresta, do folclore e das superstições. Por ter mais de oitenta anos, viu e aprendeu muito com a vida; podendo explicar ao menino como se procede para capturar um saci. Porém, antes de ensinar as artes da captura, explica que o saci é um diabrete que pula sobre uma só perna, traz sempre na boca um cachimbo aceso e usa uma carapuça vermelha na cabeça, que é o que lhe confere força. Quem rouba ao saci o seu capuz tem-no como escravo para o resto da vida. Quanto às traquinagens do duendezinho, tio Barnabé explica:

Azeda o leite, quebra a ponta das agulhas, esconde as tesourinhas de unha, embaraça os novelos de linha, faz o dedal das costureiras cair nos buracos, bota moscas na sopa, queima o feijão que está no fogo, gora os ovos das ninhadas. Quando encontra um prego, vira ele de ponta pra riba para que espete o pé do primeiro que passa. Tudo que numa casa acontece de ruim é sempre arte do saci. Não contente com isso, também atormenta os cachorros, atropela as galinhas e persegue os cavalos no pasto, chupando o sangue deles. O saci não faz maldade grande, mas não há maldade pequenina que não faça. (LOBATO, 1968, p. 187)

A natureza ambígua, amoral, trapaceira e esquiva do saci o assemelha – como muitos autores já apontaram – à figura do *trickster*, ser que aparece em narrativas de diversas épocas e lugares e que, por conta desta falta de delimitação de caráter, pode adentrar terrenos antagônicos, gerar ações importantes a partir de suas trapaças, circular livremente sem punição e aglutinar aspectos conflitantes de uma cultura num só personagem. Segundo Renata Junqueira de Souza e Caroline Cassiana Silva dos Santos (2008, p. 188), o *trickster*

Ignora o bem e o mal e está sempre à mercê de seus apetites e paixões. As suas ações provocam o riso e a ironia, por isso o *trickster* refletiria a luta do homem consigo próprio e com o mundo em que vive. Ele configuraria, dessa maneira, a tentativa humana para resolver problemas internos e externos. Assim, o *trickster* combina, mais tarde, os traços do herói e de bufão para aliviar, com um toque burlesco, as tensões emocionais suscitadas pela seriedade dos mitos sagrados. A ele caberia, em última instância, violar os tabus que a sociedade não deve infringir. Essas ações seriam delegadas ao herói, uma vez que a sociedade, como um todo, não poderia fazê-las sob pena de dissolver-se.

Quer o *trickster* apareça com o nome de Hermes, Mercúrio, Loki, Heyoka, Coyote, Wakdjunga, Exu, Puck ou embase os personagens picarescos nas comédias, as camadas culturais que eles ostentam não escondem o núcleo arquetípico que sustenta essas aparições diversas. Assim comenta Jung:

Em contos picarescos, na alegria desenfreada do carnaval, em rituais de cura e magia, nas angústias e iluminações religiosas, o fantasma do “trickster” se imiscui em figuras ora inconfundíveis, ora vagas, na mitologia de todos os tempos e lugares, obviamente um “psicologema”, isto é, uma estrutura psíquica arquetípica antiqüíssima. Esta, em sua manifestação mais visível, é um reflexo fiel de uma consciência humana indiferenciada em todos os aspectos, correspondente a uma psique que, por assim dizer, ainda não deixou o nível animal (JUNG, 2002, p. 256)

A ação inequívoca de um *trickster* se faz sentir no “causo” contado por tio Barnabé a Pedrinho, a fim de provar que ele certamente já havia visto sacis. Conta o velho que, certo dia, depois de ter colocado um punhado de pipoca para estourar, percebeu a chegada de um saci e se pôs a fingir que estava dormindo. O saci começou a “reinar” na casa, remexeu tudo, fumou do cachimbo do negro e, ao perceber a panela chiando no fogo, “rezou”<sup>19</sup> o milho, fazendo os grãos não rebentarem e virarem piruá. O mesmo fez com os ovos da galinha: gorou-os. Tio Barnabé então bolou um plano para quando o diabinho voltasse. Na sexta-feira seguinte, o pernetinha voltou, em tudo mexeu, mas ao acender o cachimbo, teve o susto de um estouro na sétima baforada e o rosto inteiro chamuscado, pois o velho havia colocado pólvora misturada ao fumo.

---

<sup>19</sup> O verbo “rezar” é utilizado por tio Barnabé significando a ação realizada pelo saci e que culmina no estrago daquilo que ele “reza”.

Tal acontecimento cômico não voltará a acontecer no decorrer do livro, chegando a ser Lobato acusado, por parte de alguns críticos, de ter iniciado um processo de “domesticação” do saci. Nas palavras de Camargo:

O “saci personagem”, aquele que se individualiza ao participar de uma emocionante aventura na floresta ao lado de Pedrinho é um saci bastante diferente do descrito por Tio Barnabé, uma vez que é destituído de algumas de suas principais características comportamentais. Como veremos, Lobato cria um saci correto, leal, responsável, chato. (CAMARGO, 2006, p. 321).

Ainda que a entidade saci, ao tornar-se personagem, adquira, no decorrer da narrativa, um tom filosófico e pedagógico, que o impede, portanto, de mostrar-se trapaceiro e apague o humor endiabrado desta entidade tal como aparece nos depoimentos recolhidos no livro *O Sacy-Perêrê: Resultado de um Inquérito*, ele permanece até o fim portando um outro aspecto associado ao *trickster* e que com ele comunga na figura mitológica de Hermes, que é a capacidade de circular entre os mundos, ser um “psicopompo”, um condutor de almas.

A respeito do “*trickster*” grego, Junito de Souza Brandão assim afirma:

[...] conhecedor dos caminhos e de suas encruzilhadas, não se perdendo nas trevas e sobretudo podendo circular livremente nos três níveis, o filho de Maia acabou por ser um deus psicopompo, quer dizer, um condutor de almas, tanto no nível telúrico para o ctônico quanto deste para aquele [...] (BRANDÃO, 2001, p. 194)

Meletinski (2002, p. 97), ao citar Lévi-Strauss, confirma esta relação entre *trickster* e psicopompo, dizendo que o filósofo “evidencia, em primeiro plano, a função mediadora tanto do *trickster* quanto do herói cultural. Ambos ligam dois mundos diferentes, sendo, por isso mesmo, capazes de derrubar as oposições que existem entre elementos polares”. O mesmo acontece quando buscamos as raízes míticas do saci. Se ele surge no sul do Brasil como o saci-menino, negro e pernetá, e encontra similares em outros países da América do sul, tais como a Argentina e o Paraguai, no norte de nosso país o saci deriva de um mito ornitomórfico, onde aparece como saci-ave. Segundo Câmara Cascudo (2008), o saci-ave e o saci-menino provêm de mitos que se entrelaçam e se confundem, de entidades que se aglutinam e se sobrepõe conforme são assimiladas em diferentes regiões do continente sul-

americano, dificultando, assim, o rastreamento de sua origem. Na crença indígena, o saci foi confundido com a matintapereira, ave que desempenha o papel de mediadora entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos.

Como veremos mais adiante, o Saci-personagem torna-se o pontífice que fará a ligação entre Pedrinho e a floresta perigosa, Pedrinho e o mundo brumoso dos “seres das trevas”, Pedrinho e a vilã Cuca, a racionalidade de Pedrinho e o instintivo mundo selvagem. Trata-se de um “psicopompo”, porque circula livremente por entre todos estes mundos, conhecendo de perto os costumes de seus habitantes. Mais do que atuar na esfera de ação do auxiliar dentro da narrativa, tido por Propp como aquele que é responsável pelo “deslocamento do herói no espaço (G) a reparação do dano ou da carência (K), o salvamento durante a perseguição (Rs), a resolução de tarefas difíceis (N), a transfiguração do herói (T)” (PROPP, 2006, p. 77), o Saci lobatiano chega mesmo a ultrapassar essa esfera de ação, pois é um auxiliar que se apresenta sozinho e não por intermédio do doador (com ele se confundindo), do mesmo modo que absorve muitas das funções do herói, como veremos no decorrer desta análise.

O capítulo seguinte é dedicado a narrar a captura do saci. De acordo com as instruções de tio Barnabé, o saci pode ser capturado usando-se uma peneira de cruzeta, que deve ser jogada sobre um rodãozinho de vento, pois “em todos os rodãozinhos há saci dentro, porque fazer rodãozinhos é justamente a principal ocupação dos sacis neste mundo” (LOBATO, 1968, p. 193). Depois é só abrir uma garrafa – o saci será naturalmente seduzido pelo escuro dela – e voltar a lacrá-la com uma rolha onde se tenha riscado uma cruz, tomando, antes, o cuidado de roubar do diabinho a sua carapuça. Dessa maneira o garoto procedeu, contando com a ajuda da prima e esperando, pacientemente, pelo dia de São Bartolomeu, o dia mais ventoso do ano. No entanto, quando olhou para a garrafa, percebeu que não havia saci dentro, ficando tremendamente decepcionado. Foi então que o ex-escravo esclareceu que é assim mesmo, que o saci só se torna visível na garrafa quando o raptor cai na modorra, isto é, quando o dia está bem quente e os olhos começam a piscar de tanto sono.

Sempre fascinado pela mata virgem, Pedrinho toma coragem de ir até lá com a garrafa na mão. Deslumbra-se de tal modo com a exuberância da mata, com os sons

misteriosos e a graça dos animais, que se deita para melhor apreciar o espetáculo, até que finalmente cai na modorra:

Juntou um monte de folhas caídas; fez cama; deitou-se de barriga para o ar e mãos cruzadas na nunca. E ali ficou num enlevo que nunca sentira antes, pensando em mil coisas em que nunca pensara antes, seguindo o vôo silencioso das grandes borboletas azuis e embalando-se com o chiar das cigarras (LOBATO, 1968, p. 198).

Depois disso, não foi difícil enxergar o saci na garrafa, que fazia gestos querendo dizer alguma coisa. Na verdade, o diabrete pretendia avisar que o menino corria perigo ficando sozinho no coração da mata, ponto de encontro de sacis, lobisomens, bruxas e outros seres fantasmagóricos. E que somente ele, saci, poderia protegê-lo, contudo só o faria se lhe fosse devolvida a liberdade e a carapuça.

Em *Morfologia do conto Maravilhoso*, Propp afirma que uma das formas do herói receber um auxiliar mágico é por meio de uma prova (*primeira função do doador - D*), sendo que, muitas vezes, o herói nem percebe que está diante de uma. Assim ele afirma:

Um caso diferente, que também implica uma ameaça prévia, ou que o pedinte se encontra em estado de impotência: o herói rouba os vestidos de uma banhista; ela lhe pede que os devolva [...] Objetivamente, existe aqui uma prova, mesmo que subjetivamente o herói não a perceba como tal (PROPP, 2006, p. 41)

Vale lembrar que, segundo o autor russo, o doador é quem oferece o objeto mágico ou o auxiliar ao herói; neste caso, o auxiliar ofereceu-se negociando sua liberdade, isto é, ele mesmo se impôs como prova ao herói. Em *As raízes dos Contos maravilhosos*, Propp denomina este tipo de personagem de auxiliar doador: “Trata-se de um personagem combinado. Os animais agradecidos entram em cena no conto como doadores, e pondo-se à disposição do herói ou dando-lhe a fórmula mágica que os faz surgir, passam a atuar como auxiliares” (PROPP, 2008, p. 179)

Pedrinho e o Saci selaram, deste modo, um acordo entre cavalheiros: Pedrinho libertou o capetinha (*reação do herói - E*) de seu cativo e o Saci prometeu cumprir sua palavra de ajudar o garoto a voltar para casa (*recepção do meio mágico - F*).

O narrador encerra o capítulo deixando claro qual será o papel dos dois personagens no decorrer da aventura: “Vou revelar os segredos da mata virgem – disse-lhe o saci – e talvez seja você a primeira criatura humana a conhecer tais segredos” (LOBATO, 1968, p. 200). Assim sendo, o Saci mostra-se detentor de um conhecimento secreto e será o professor de Pedrinho no processo de aprendizagem dos assuntos ligados ao mundo da natureza e dos mistérios, o mundo que, tal como ele – saci, só se torna visível quando se cai na modorra, isto é, quando se tem uma alteração do nível da consciência mental. Pois, como ele explica logo em seguida, os sacis odeiam o sol, são seres das trevas, “eternos namorados da lua”. Nas oposições: criatura humana/criatura não humana, civilização/natureza, vigília/sono, sabedoria letrada/sabedoria popular, ética/traquinagem, e, por derivação simbólica as oposições: claro/escuro, dia/noite, sol/lua, masculino/feminino, consciência/inconsciência que desde já se esboçam, cabe ao menino a representação dos aspectos solares, masculinos, civilizados, humanizados e diferenciados do mundo, e ao duende a associação com o reino lunar, feminino, ctônico, selvagem e velado, no qual os seres vivem em um estado de indiferenciação fusional, um estado no qual as fronteiras entre sujeito e objeto se diluem (participação mística).

Ao refletir sobre essas duas modalidades de percepção, Jung as nomeou com consciência lunar e consciência solar, que estariam em relação de oposição. O junguiano Erich Neumann as ampliou para os conceitos de consciência matriarcal e patriarcal, ao inseri-las em sua concepção de desenvolvimento psíquico. Segundo ele:

A consciência matriarcal, sendo não apenas uma precursora da consciência patriarcal, mas sim uma forma de consciência mais próxima do inconsciente, é ligada à emoção; trata-se de uma “qualidade de luz” que emerge da emoção profunda, isto é, essencialmente das constelações inconscientes ligadas ao sentimento. A qualidade cambiante, inconstante dessa luz emocional contrasta com a constância do brilho da luz-Logos do sol. A consciência matriarcal é uma consciência gregária, de proximidade, cuja forma mais alta é uma sabedoria que contrasta com a sabedoria objetiva, abstrata do Logos patriarcal, que observa as coisas com distância. Tem sido chamada de “uma sabedoria do inconsciente e dos instintos de vida e do relacionamento” (NEUMANN, 1980, p. 44)

Se tudo isso se aplica bem à entidade saci que tio Barnabé tanto se gaba de conhecer, representante permanente de uma consciência instintiva, ao Saci personagem isso nem sempre é aplicável, uma vez que o capetinha idealizado por Lobato assume ares

professorais durante toda a trama. Todavia, continua correto concebê-lo como um psicopompo, como um pontífice que transita pelas duas modalidades de consciência, sabendo tanto de medicina natural quanto de História das Civilizações, pois, aos moldes de uma curandeira, ele conhece profundamente as ervas alucinógenas, mas é também capaz de discorrer com maestria sobre os horrores de uma sangrenta guerra mundial.

Monteiro Lobato parece utilizar-se desta qualidade ambivalente e destituída de fronteiras para criar um saci-professor com ares de filósofo que, ao mesmo tempo, se mantém na posição de um arauto defensor da sabedoria instintiva em detrimento da sabedoria letrada. Muitos autores comentam a respeito do exagerado tom didático que o personagem Saci assume no decorrer da narrativa e o quanto isso atenua as qualidades embusteiras e diabólicas que o caracterizam na memória do povo. É como se, para dar conta da promessa de apresentar os mistérios da mata ao amigo, o Saci precisasse tomar emprestadas as qualidades que pretende criticar, tal como faz Alberto Caeiro ao utilizar-se do pensamento e da metáfora para valorizar um contato direto com os fenômenos através dos sentidos que, paradoxalmente, prescindia do ato de pensar e de metaforizar. Este *logos* aplicado ao instinto estará presente o tempo todo na composição da personagem, e a nossa hipótese é a de que este didatismo encontrará, no nível metalinguístico, a sua mais perfeita justificativa.

Já Pedrinho, além de representante oficial das maravilhas da civilização, debatedor lógico e defensor da razão, está também delineado como “a primeira criatura humana a conhecer tais segredos”, isto é, como um ser prototípico no desbravamento dos mistérios da mata virgem. Assim, alçado para além de sua meninice e elevado a uma categoria modelar, ele adquire, diante daquilo que lhe será revelado, o papel de neófito, de aspirante a uma determinada iniciação, tornando-se, na narrativa e nas reflexões metalinguísticas que dela surgem, o “Adão do Capoeirão dos Tucanos”, de cujas costelas nasce a sabedoria do próprio leitor, como debateremos mais adiante

Partindo desta ideia de iniciação, de descoberta da floresta e dos mistérios que ela oculta, veremos Pedrinho receber, a partir daqui, inúmeras lições. A primeira delas é sobre onde moram, como e quanto vivem os sacis. No imaginário lobatiano, os sacis moram em gomos de taquaruçus durante sete anos, então saem, vivem mais setenta e sete anos e depois viram cogumelos venenosos ou orelhas-de-pau. O número sete, segundo o

*Dicionário de símbolos*, “é o símbolo universal de uma totalidade, mas de uma totalidade em movimento ou de um dinamismo total” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 827), pois o número sete reflete a perfeição de um ciclo, estando especialmente ligado ao ciclo lunar, no qual cada quarto dura sete dias e a totalidade desses dias (vinte e oito) equivale exatamente a soma de  $1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7$ . O mesmo sendo aplicado ao número 70 e 77, considerados como duplamente perfeitos.

Em seguida, Pedrinho depara-se com uma onça, uma sucuri, uma cascavel e uma muçurana. Todos animais perigosos, fascinantes e exóticos, que juntos compõem a fauna a ser descoberta pelo menino, como uma das muitas lições sobre a mata e seu funcionamento peculiar. A onça queria jantar Pedrinho e seu acompanhante, a sucuri estava inerte, digerindo um boi, a cascavel acabou sendo a refeição da muçurana que a sufocou e a engoliu inteirinha. Diante de toda essa voracidade, Pedrinho horrorizou-se, ao que foi alertado para o fato inequívoco de que os seres mais potentes sempre vencem. Aqui aparece mais marca típica do pessimismo do autor. Lembrando da personagem Emília, Cavalheiro, biógrafo de Lobato, transcreve uma das muitas falas da boneca apontando para esta concepção crua de mundo: “Eu sinto bastante, Visconde, mas o mundo é isto mesmo. Um come o outro. A vaca mocha come as donas Palhas e a gente come as vacas. A vida é um come-come danado” (CAVALHEIRO, 1955, p. 589). Superar a potência da força e da agilidade na “luta pela vida”, explica o Saci, só mesmo a esperteza, atributo que os sacis têm de sobra e que será o dom que o ente folclórico, como personagem auxiliar, emprestará ao herói Pedro na luta contra a Cuca.

Aqui, tocamos numa questão importante para fundamentar a comparação que está sendo esboçada entre a personagem Baba-Iagá, dos contos de tradição oral russa, e a personagem Cuca, do folclore luso-brasileiro, também presente na literatura de Monteiro Lobato. Tida por Propp como o protótipo da doadora cujas raízes históricas fincam-se nos ritos, a Iagá é a figura iniciadora do herói em seu ofício, isto é, nas artes da caça e da guerra, e também nos códigos que regem a vida das tribos. Para tanto, ele deve conhecer e confrontar a fúria do inimigo, bem como encarar o perigo iminente da morte, para que esteja apto a ocupar o seu lugar na organização social da qual faz parte. Num nível menos pragmático, entretanto, esta iniciação se dá, como já vimos, em planos mais sutis e abstratos, menos voltada ao domínio do ofício do guerreiro, mais ligada ao confronto com o

mal, o sofrimento e a efemeridade da vida. Trata-se, portanto, de uma descoberta, por parte do herói, das leis profundas que regem o mundo, especialmente daquelas que apontam para a competitividade entre os seres, para o sofrimento inerente ao viver, para a inevitabilidade do envelhecimento e da morte, para a fugacidade de tudo o que nos cerca. Para a alma heróica - tão identificada com sua singularidade e potência - a descoberta dessa seleção natural funciona como um corte naquilo que o aconchego materno representava, é mais um golpe em seu narcisismo e, se por um lado frustra, por outro prepara o ser para a luta pela sobrevivência e incrementa a sua longevidade. Neste processo de aprendizagem, o herói deve valorizar o que tem como recurso natural e desenvolver tantos outros recursos. A força e a agilidade podem ser dadas como recursos naturais a um determinado herói, mas de todos os recursos apreensíveis, com certeza a astúcia é a mais democrática, no sentido de estar disponível, como produto de aprendizagem, a todos os aspirantes.

Com isso, queremos afirmar que desenvolver a astúcia e conhecer estas leis profundas que regem a vida (muitas vezes contraditórias ao que a razão idealiza: a bondade, a harmonia constante, a justiça) é uma das muitas iniciações pelas quais passa o herói Pedrinho e que começa antes da entrada da doadora, sendo já visível no papel desempenhado pelo Saci, que, como *trickster* e psicopompo, transcende, como já dissemos, o papel de auxiliar, portanto características, tanto de doador, quanto de alter-ego do herói.

Essa franqueza ao tocar os assuntos éticos foi uma das marcas de Monteiro Lobato, que não se furtava ao atrevimento de mostrar a realidade da vida competitiva às crianças. Edgar Cavalheiro, ao questionar a veracidade dos ensinamentos ministrados às crianças pelos quais se diz que um bom comportamento é bem recompensado, enquanto um mau comportamento é sempre punido, assim comenta a respeito do posicionamento do autor taubateano:

Deixando de lado a falsa e inoperante moral de catecismo, Lobato enveredou por outro rumo, sem dúvida alguma bem mais consentâneo com as duras realidades da vida. Realidades que os meninos terão, um dia, de enfrentar, queiram ou não queiram. Que faz ele? Simplesmente mostra que este mundo é dos espertos, que a inteligência bem orientada acaba sempre vencendo a força bruta. Um plano bem executado vale mil vezes mais do que o mais potente dos muques. “Aprendi, diz Emilia, o grande segredo da vida dos homens: a esperteza. Ser esperto é tudo. O mundo é dos espertos” Por essas e outras coisas acoimaram seus livros de antipedagógicos. (CAVALHEIRO, 1955, p. 582)

Os capítulos que se seguem tratam da continuidade dos ensinamentos do Saci a respeito de tudo aquilo a que a ele se associa: a floresta, seus habitantes e os mistérios que ela abriga, o modo instintivo de pensar e viver, enfim, os fundamentos da vida selvagem. Tais fundamentos, como veremos, são apresentados em forma de debates filosóficos, sendo que dois capítulos assim se intitulam: “Discussão” e “Novas discussões”. Em tais debates, os princípios que orientam a vida na mata estão sempre em relação de oposição aos ditames da vida civilizada, como se fossem excludentes e antagônicos. O Saci, por exemplo, defende a sabedoria inata dos bichos, que já nascem sabendo como se comportar, pela via dos instintos. Pedrinho, por sua vez, acha muito mais admirável quem nasce sem saber e aprende com o tempo e com a leitura, como os homens, que são “a glória da natureza”, pois sabem ler e podem construir engenhocas complexas: os edifícios e os aviões, por exemplo. O Saci ri-se todo desta “gabolice”, mostrando que, muito antes dos homens, os animais já construíam suas casas e sabiam voar com perfeição. E vai além: diz que a construção humana, além de inútil é nociva, pois os homens constroem as guerras e, diante do argumento do garoto de que os animais também guerreiam com crueldade, o diabinho lembra que os animais só combatem por alimento e sobrevivência, enquanto que entre os homens “existe isso de matar por matar – por esporte, por glória, como eles dizem” (LOBATO, 1968, p. 214).

O Saci, porém, vai muito além das discussões sobre o concreto mundo selvagem, adentrando terrenos de complexa abstração, chegando mesmo a formular teorias sobre o que é a vida, no que consiste a morte, e qual o destino da alma após o falecimento do corpo físico. Típico representante de uma consciência lunar, como já dissemos, ele lança mão de uma teoria anímica de mundo nos moldes de um pensamento primitivo que concebe a alma, não como uma entidade individual, que morre junto ao corpo físico ou que dele se desprende e prossegue em sua jornada singular - como apregoam os kardecistas -, mas como uma entidade única e coletiva que anima igualmente todos os seres e que deles desiste quando o corpo físico está decadente. Quando o ser está velho e finalmente morre, a alma desconstrói o vínculo com o ser que anteriormente habitou, refaz sua condição coletiva e vai habitar um novo ser mais jovem e promissor. Essa alma coletiva é apresentada como a “fada Vida” e, nas palavras do saci, ganha ares cruéis: “Quando o ser já

está muito velho e escangalhado, a vida acha que não vale mais a pena continuar lidando com ele e abandona-o. Vai movimentar um novo ser. A fada invisível diverte-se com isso” (LOBATO, 1968, p. 223).

Embora não chegue a falar de Deus, o diabo filósofo deixa entrever uma concepção panteísta de mundo, uma visão mais próxima da primitiva na qual a continuidade da vida e das espécies, do ponto de vista coletivo, é soberana sobre as singularidades que a compõem. Este modo de pensar constitui mais um golpe no narcisismo de Pedrinho, representante de uma modalidade de consciência para a qual a trajetória individual é de extrema importância:

Pedrinho ficou muito impressionado. A fada invisível também morava dentro dele, e o empurrava para frente. Era quem o fazia ter fome e comer, ter sede e beber, ter sono e dormir, querer coisas e procurá-las. Mas um dia essa boa fada se enjoaria dele. Por que? Porque ele já estaria de cabelos brancos e sem os dentes naturais, e com reumatismo nas juntas, e catacego e com a pele toda enrugada, e com o coração tão fraco que até subir a escadinha da varanda seria uma proeza. E então a fada torceria o nariz e se enjoaria dele: - “Sabe o que mais, Senhor Pedrinho? Você está um caco velho e eu não gosto disso. Vou procurar outro ente” – e o abandonaria e ele então morreria.

Essa idéia entristeceu Pedrinho, porque a idéia que não entristece ninguém é bem outra: é a idéia de não morrer nunca, nunca... (LOBATO, 1968, p. 223)

Com certeza, o menino não ficou menos triste com a réplica dada, por meio da qual o saci afirma que apenas o corpo morre, mas a vida que habitava aquele corpo não morre com ele, pois a vida “muda-se dum ser para outro. Tal qual eletricidade”. Pois, por mais que a vida, nesta concepção, se mantenha e se desloque, há uma morte implícita e desagradável em jogo, um corte ainda mais terrível do que o falecimento do corpo físico, que é destruição da importância da jornada individual. A valorização do indivíduo com suas peculiaridades, idiosincrasias, sua jornada heróica e suas conquistas, está muito arraigada na mente ocidental civilizada, que sofre um golpe fatal diante de uma diferente visão de mundo, na qual o conjunto supera em importância as unidades isoladas.

Ao mesmo tempo, para apresentar esta visão, o diabrete apropria-se de um discurso articulado, repleto de abstrações, e utiliza os objetos do mundo civilizado para criar suas metáforas. Assim, a vida se movimenta como a eletricidade: “Quando a pequena bateria

daquela lâmpada elétrica que você tem descarrega, a bateria morre – mas morreu a eletricidade?” (LOBATO, 1968, p. 223), ou pelo uso da imagem “gasolina” para afirmar a existência invisível da vida: “Mas com uma diferença: nos automóveis a gente vê e cheira a gasolina, mas a Gasolina-Vida ninguém ainda conseguiu ver nem cheirar” (LOBATO, 1968, p. 222). No capítulo “O jantar”, nós temos um exemplo claro de uma abordagem do mundo instintivo pela via lógica. Ao saber que Pedrinho sente fome, o Saci, tal como um Fred Flintstone tupiniquim, prepara-lhe um banquete que, ironicamente, segue todos os procedimentos esperados de um cozinheiro humano e civilizado. Há que haver panela, a qual se substitui por uma casca de tatu; há que se cozinhar os alimentos, o que é feito com a brasa do pitinho do diabrete; há que se ter água e gordura para o cozimento, logo se retira água dos gomos de taquara e óleo das amêndoas. Não havendo como conseguir sal, cozinha-se o palmito utilizado à moda humana no mais puro mel. Como se vê, o Saci, ao apresentar o seu universo culinário ao menino, não o ensina a sugar o sangue dos cavalos, antes o faz recheando com novos conteúdos – conteúdos selvagens – uma estrutura que é inteira civilizada e que aparece tanto no modo de cozinhar os alimentos, como no pensamento filosófico e reflexivo, na linguagem, nos conceitos éticos e no conhecimento que ele demonstra ter a respeito dos seres humanos e seus costumes.

Parece que o personagem Saci serviu a Lobato como veículo de muitas informações, quer seja sobre a entidade folclórica “saci-pererê”, quer seja como o professor que apresenta entes do nosso folclore ou como o filósofo propagador das ideias pessimistas do próprio autor, constituindo-se, deste modo, como um personagem em forma de *patchwork*, cujos retalhos destoam entre si, causando certa estranheza. Assim questiona Evandro do Carmo Camargo:

Apesar da importância, até mesmo para as crianças, da discussão de assuntos como a guerra, que exerce tanta influência sobre a vida dos milhões de seres humanos que habitam a terra, percebemos que a narrativa lobatiana vai se ramificando demais, tornando-se um mosaico cujas partes muitas vezes não se encaixam com perfeição. Se não, vejamos: o autor faz a defesa da cultura popular, sobretudo caipira; apresenta uma vasta gama de seres fabulosos do nosso folclore; apresenta alguns animais típicos de nossa fauna; e discute, por meio do confronto entre a visão de mundo de Pedrinho e do Saci, aspectos da cultura letrada e do saber instintivo, além de questões filosóficas e existenciais. Não será demais para o pequeno leitor? E a seqüência narrativa, sobreviveria a estas interrupções pedagogizantes? (CAMARGO, 2006, p 335)

A partir daí, Pedrinho assiste, no meio da floresta e em companhia do amigo perneta, a um verdadeiro espetáculo. Sentados num tronco oco de peroba, a doze pés do chão, os dois se aninham para apreciar o cortejo dos “seres das trevas”, aqueles que, segundo nova filosofia saciziana, existem e não existem. Existem porque muitos acreditam nessas criaturas e, se acreditam, é porque sentem medo, sendo o medo, por sua vez, filho da incerteza e do escuro. Se antes Pedrinho já aprendera sobre o Jurupari, o Curupira, o Boitatá e o Negrinho do Pastoreio, sentado agora em seu camarote, diante de uma passarela iluminada por vaga-lumes, o menino tem seu desfile de carnaval brasileiríssimo, no qual enredos e alegorias se unem para recriar o imaginário de nosso povo, repleto de sacis, lobisomem, mula-sem-cabeça, Porca dos Sete Leitões e Caipora.

Importante ressaltar que, para ter acesso a este espetáculo, Pedrinho tem de esperar a chegada da meia-noite e ingerir sete frutinhas entorpecentes que o Saci lhe oferece, o que acaba por provocar uma segunda modorra; ele fica como que “sonhando acordado”. Tal fato – somado às teorias do saci a respeito desses seres existirem e não existirem – parece mostrar um Lobato preocupado em situar o folclore num lugar intermediário entre realidade e fantasia, ou melhor, numa linha fronteira que, não obstante, se constitui como uma terceira margem: o terreno da imaginação. A partir da fala do Saci podemos depreender que, se um povo, impulsionado pelo medo, foi capaz de imaginar estes seres, então eles passam a ser reais. No entanto, o acesso a esta terceira margem não se dá sem truques. O devaneio, a sonolência, o pó de pirlimpimpim ou a ingestão de determinadas substâncias – como acontece nesta história em particular –, funcionam como chaves que abrem os umbrais.

Por ter sido pioneiro na compreensão de que a psicologia infantil pressupõe uma recriação imaginativa da realidade, era natural que houvesse, nos textos de Lobato, certa preocupação em estabelecer estes ritos de passagem. Se ele pôde ser superado no que diz respeito à necessidade de tais demarcações pelos autores que lhe sucederam, isso se deu graças ao seu texto inaugural.

Assim comenta Gouvêa ao lembrar a crítica que Jorge Amado teceu à necessidade do pó de pirlimpimpim, considerando-o desnecessário, pois a “imaginação da criança não só exige, como até recusa estas explicações” (AMADO apud GOUVÊA, 1999, p. 24):

Os comentários de Jorge Amado, em 1935, atestam que a polêmica real x imaginário na construção do texto dirigido ao público infantil mostra-se superada uma década após a veiculação da primeira obra apresentada como revolucionária por falar à imaginação. Se em *Menina do nariz arrebitado* Lobato inicia timidamente o recurso à fantasia, a sua recepção atesta a absorção do modelo pretendido pelo autor e as mudanças nos padrões que regiam a construção do “gênero” (GOUVÊA, 1999, p. 25)

#### 4.1.3.1 Adentrando a caverna da Cuca

Depois que os seres folclóricos foram todos desfilados diante de um fascinado garoto, eis que um pio de coruja chama a atenção do Saci, que vai ter com ela e volta portando más notícias: A Cuca andara pelos lados do Sítio e raptara Narizinho. Lembrando as palavras de Câmara Cascudo: “No tupi, *cuca* significa o trago, o que se engole de uma vez, e assim também dizem de uma coruja. Idéias de voracidade. A coruja é o mistério noturno” (CASCUDO, 2002, p. 206)

Ao ouvir o nome “Cuca”, Pedrinho imediatamente lembrou-se da cantiga de ninar que a ama lhe cantava, e que o fazia sentir uma ponta de medo:

A Cuca! Pedrinho ainda tinha bem fresca na memória a lembrança dessa bruxa das histórias que a ama lhe contara nos primeiros anos de sua vidinha. Lembrava-se até duns versos que ela cantava para adormecê-lo:

Durma, nenê, que a cuca já lá vem,  
Papai está na roça; mamãezinha,  
No Belém. (LOBATO, 1968, p. 248)

Os dois decidem resgatar Narizinho, imediatamente. Eles partem, no escuro, rumo ao sítio, montados em porcos-do-mato. Neste momento, temos, do ponto de vista morfológico, um deslocamento no espaço que culmina no regresso ao lar para o início de uma segunda partida. A primeira partida caracterizou-se pela saída de casa em direção à mata virgem, onde o herói pôde finalmente visualizar o saci capturado, vencer a prova oculta que este lhe impôs através da negociação de sua liberdade, e iniciar a sua aprendizagem. Agora, porém, o personagem Saci assume mais claramente o seu papel de

auxiliar na narrativa, conduzindo o herói novamente à sua casa para que, juntos, se dirijam ao local onde se encontra o objeto procurado: a prima Narizinho.

A história do rapto de Narizinho corre perpendicularmente à trajetória de Pedrinho e só saberemos como se deu o sequestro já no fim da narrativa. Somente com a chegada da coruja (uma segunda auxiliar, auxiliar do auxiliar) é que estes dois fragmentos narrativos se cruzam e a jornada de Pedrinho passa a ser o resgate da prima capturada. Além da obviedade que mostra a diferença entre uma narrativa linear como a dos contos de magia e uma narrativa complexa de características modernas, do ponto de vista simbólico podemos inferir que, apenas depois de tomar as lições com o Saci, isto é, de ingressar no seu rito iniciático através dos conhecimentos adquiridos por intermédio do diabrete, é que Pedrinho tem condições de partir para a aventura propriamente dita.

Na comparação com os contos russos, deparamos agora com uma diferença imediata, pois os heróis eslavos são quase sempre os que confrontam a bruxa Baba-Iagá e correm o risco de por ela serem mortos e devorados, uma vez que, como vimos, ela deriva da figura ritualística do Grande Iniciador, e a sombra da morte à espreita é condição para que a iniciação aconteça. Aqui, o herói Pedrinho, embora tema demais a malvadeza da Cuca, não é o objeto de seu desejo antropófago. Narizinho é o alvo da bruxa, principalmente no texto das primeiras edições, onde a menina é devorada pela velha com cara de jacaré, em vez de ser apenas transformada em pedra, como veremos acontecer em edições posteriores. Esta diferença poderia apontar para a indagação de quem se constituiria como herói da narrativa: Pedrinho ou Narizinho? Porém, o heroísmo do menino logo se evidencia. Assim nos fala Propp:

O herói do conto de magia pode ser tanto o personagem que sofre a ação do antagonista-agressor (ou que sofre uma carência), no momento em que se tece a intriga, como também o personagem que aceita reparar a desgraça ou atender às necessidades de outro personagem. No decorrer da ação, o herói é o personagem possuidor de um objeto mágico (ou de um auxiliar mágico), que o utiliza ou que se serve dele (PROPP, 2006, p. 48)

Pedrinho e Saci retornam, então, ao sítio, onde encontram uma Dona Benta para lá de preocupada com o sumiço dos dois netos. Enquanto Pedrinho tranquiliza a avó, dizendo que sabe onde a prima está e promete ir buscá-la, o Saci fareja os rastros da menina, confirma o rapto pela bruxa e arquiteta um plano para resgatá-la. O herói deixa a casa pela

segunda vez (*partida* - ↑) e é conduzido por seu auxiliar mágico ao lugar onde se encontra o objeto de procura (*viagem com um guia* - G), montado em seu cavalo pangaré que, movido pela magia do capetinha, adquire velocidade, ímpeto e raro senso de direção.

Chegam, finalmente, à caverna da Cuca, que o narrador assim descreve:

Nisto a lua saiu detrás das nuvens e ele pôde ver melhor o sítio onde se achava. Bem à frente erguia-se a muralha duma montanha de pedras negras, com arvoredos retorcidos brotando das brechas. Era uma paisagem diabólica, que punha nos nervos das criaturas os mais esquisitos arrepios. Lugar bom mesmo para morada de monstros como a Cuca...

- É ali! – murmurou baixinho o saci, apontando para uma abertura negra. – É ali a entrada da caverna da grande malvada. (LOBATO, 1968, p. 257)

Os estudos simbólicos da caverna costumam ser unânimes em estabelecer a sua ligação com o mundo feminino, dada a semelhança da cavidade terrestre com a cavidade uterina, apontando sempre para um lugar onde se processam os mistérios de nascimento, morte e ressurreição, um lugar de transformação. Inúmeros ritos iniciáticos começam com a passagem do aspirante pela caverna; trata-se do retorno ao útero necessário ao renascimento, o *regressus ad uterum* postulado por Mircea Eliade. É também, uma das portas de entrada para o mundo das sombras e dos mortos; foi por uma caverna que Deméter adentrou os Infernos em busca da filha raptada, gruta que passou a ser chamada de “mundo” e que fixou seu lugar nos mistérios eleusianos. Em Platão, a caverna adquire a conotação de réplica, uma alegoria para o mundo sensível, lugar de ignorância, simulacro e sofrimento. Segundo o *Dicionário de símbolos* (2001, p. 213), “o antro, cavidade sombria, região subterrânea de limites invisíveis, temível abismo, que habitam e de onde surgem os monstros, é o símbolo do inconsciente e de seus perigos, muitas vezes inesperados”.

Camuflados sob folhas, parecendo dois arbustos, o menino e seu escravo entram na caverna donde avistam o monstro sentado diante de uma fogueira. Assim o narrador descreve a terrível feiticeira nas edições definitivas do livro “o Saci”:

Estava sentada diante de uma fogueira, de modo que a claridade das chamas permitia que as “folhagens” lhe vissem a carantonha em toda a sua horrível feiúra. Que bicha! Tinha cara de jacaré e garras nos dedos como os gaviões.

Quanto à idade, devia andar para mais de três mil anos. Era velha como o Tempo. (LOBATO, 1968, p. 258)

Na terceira edição da obra, datada de 1928, A Cuca aparece da seguinte forma:

Assim que Pedrinho viu o monstro quase desmaiou de medo. Era a mais horrenda megera que se poderia imaginar. Tinha cara de velha coroca, orelhas de morcego e focinho de jacaré. Os olhos pareciam duas tochas acesas. (LOBATO, 1928, p. 22)

Nestas duas diferentes descrições, evidencia-se o parentesco da cuca lobatiana com a Cuca espanhola e portuguesa assemelhada ao dragão, a *Coca*, que Lobato preservou e à qual acrescentou outras características animais, como as orelhas de morcego e as garras de gaviões.

A terceira edição, entretanto, apresenta uma descrição muito diferente no que diz respeito ao que a Cuca fazia quando avistada pelos dois visitantes. Longe de estar sentada calmamente diante de uma fogueira, a bruxa terrível está fazendo um lauto e assustador banquete:

A Cuca estava de cócoras em cima de uma pedra e tinha na frente um pratarão de carne e duas terrinas tampadas. Olhava para os pratos e lambia os beiços de gosto.

- Sabe que carne é aquela? Cochichou o Saci a Pedrinho. É carne de alguma criança que o monstro conseguiu apanhar. A Cuca é uma danada para comer crianças. (LOBATO, 1928, p. 22)

Na publicação mais antiga, vemos Pedrinho e Saci aprisionados numa caixa de ferro, ao serem confundidos com folhagem para chá pela megera gluttona. O saczinho bebê que o Saci prudentemente colocara no bolso de Pedrinho, como precaução caso algo assim acontecesse, sai pela fechadura e tem de esperar a Cuca terminar sua refeição para roubar-lhe a chave e salvá-los. Temos, então, mais uma descrição de seu festim nefasto:

O jantar da Cuca foi demorado. Ela comeu a criança inteirinha, com todo o sossego, chupando os ossos e lambendo os beiços. Depois abriu as terrinas, onde estava a sobremesa e comeu duas dúzias de aranhas caranguejeiras e mais ou menos umas cem mamangavas das bem venenosas. Lambeu os beiços outra vez, cruzou as mãos na barriga e, com um horrível riso de

satisfação, começou a cochilar. Não demorou muito e já roncava como um fole de ferro. (LOBATO, 1928, p. 24)



Como vemos, nesta edição antiga, a bruxa preserva traços canibalescos – tão característicos da bruxa russa Baba-Iagá –, mas que também compõem a entidade folclórica luso-brasileira: o papão morador do telhado que espia as criancinhas à espera de uma desobediência ou descuido para então raptá-las e devorá-las como franguinhos. E com esta ousadia descritiva – que atenuará nas edições posteriores – Lobato reforça na Cuca o simbolismo da Mãe Terrível que, como já vimos, sustenta toda a composição da personagem russa, fazendo-as comungarem num mesmo cadinho arquetípico. Assemelhada ao dragão das narrativas medievais - símbolo máximo dos impulsos regressivos da psique que buscam a permanência no mundo idílico maternal – a bruxa devoradora representa as conseqüências desta permanência, pois a faceta terrível do arquétipo materno é, em última instância, aquele que expulsa a criança deste sonho paradisíaco, alertando-a para o perigo da estagnação e do incesto, empurrando-a na direção de um novo modelo psíquico, representado pelo pai interditor, portador da lei e das regras sociais.

Nas edições definitivas, o saci lembra que a Cuca só dorme uma noite a cada sete anos, e que os dois haviam chegado bem neste dia de sorte. Mostrando mais uma vez seu conhecimento sobre as ervas, ele queima uma folha que produz uma fumaça capaz de fazer a Cuca cair num sono ainda mais pesado. Depois, se põe a amarrá-la com cipós. O narrador então descreve a perícia com que o duende amarra a bruxa, com “a mesma ciência com que as aranhas amarram as moscas nas suas teias, sem deixar um ponto fraco” (LOBATO, 1968, p. 260). Aqui já se começa a ver como o Saci desempenhará, ao longo desta segunda etapa da narrativa, muitos dos feitos heróicos cabíveis ao protagonista, deixando Pedrinho num lugar de quase espectador de sua astúcia.

- Sim senhor! – exclamou Pedrinho – Aprendi mais hoje do que em toda a minha vida. Esta diaba pode ter a força de cem elefantes, mas duvido que escape da “nossa” amarração.

O saci sorriu daquele “nossa”, mas calou-se. (LOBATO, 1968, p. 261)

Fato que ficará ainda mais evidente no final da narrativa, quando, diante do resgate bem sucedido de Narizinho, Dona Benta elogia o neto:

Vejo, Pedrinho, que você é um verdadeiro herói. Essa proeza que acaba de realizar até merece aparecer num livro como uma das mais notáveis que um menino da sua idade praticou.

Espere, vovó – disse Pedrinho, com modéstia. – Se a senhora emprega essas palavras para mim, que palavras empregará para o meu amigo saci? Na verdade foi ele quem fez tudo. Sem a sua astúcia e conhecimento da vida misteriosa da floresta e dos hábitos da Cuca, eu sozinho nada teria conseguido. Absolutamente nada. Agradeça ao saci, que não fez senão dar o seu ao seu dono, como diz tia Nastácia. (LOBATO, 1968, p. 274).

Na terceira edição, como já pudemos observar em relação à antropofagia da bruxa, a violência aparece de um modo muito mais contundente do que aparecia nas duas primeiras edições e também nas que a ela se seguiram. Há um trecho em que a Cuca, depois de amarrada, é espancada por Pedrinho e pelo saci.

- Agora vamos acordá-la a pau, disse o Saci cuspidando nas mãos e agarrando num dos porretes de guatambu.

Pedrinho fez o mesmo e os dois começaram a malhar na cabeça da Cuca – *pá, pá, pá...* como quem malha feijão no terreiro. Logo à primeira pancada a Cuca acordou, muito espantada do que lhe estava sucedendo. Depois percebeu que estava amarrada e fez os maiores esforços para romper os cipós. Vendo que nada conseguia e que os dois heróis não cessavam de lhe moer a cara a pau, deu-se por vencida e perguntou o que eles queriam.

- Queremos que você restitua a vida à pobre criança devorada, disse o Saci. (LOBATO, 1928, p. 25)

Já nas edições definitivas, lemos:

- Temos que acordá-la.  
 - Deixe esse ponto comigo – pediu o menino – Com um bom pau de guatambu, eu acordo-a bem acordada.  
 - Nada de paus! Você não conhece a Cuca. Um monstro de três mil anos, como ela, havia de rir-se das pauladas dum menino como você. À força, é impossível lutar com ela. Temos de usar da astúcia. A arma a empregar vai ser o pingo d'água. (LOBATO, 1968, p. 261)

A preocupação que gerou a atenuação da violência nos textos posteriores, também orientou a modificação de um outro ente folclórico: “também a mula sem cabeça, descrita na tradição popular como sendo o castigo que recebe a concubina do padre, tem suprimido seu caráter sacrílego e a conotação sexual que distinguem o mito na origem” (CAMARGO, 2009, p. 94)

Nas edições definitivas, depois de amarrada, a Cuca tem a sua cabeça gotejada incessantemente por um fiozinho d'água que o pernetá faz cair pela estalactite situada bem acima da bruxa. Tal ideia, o saci tirou de uma história que ouviu de Dona Benta, e que nos faz lembrar o ditado que diz: “água mole em pedra dura, tanto bate até que fura”. A cada gota que cai em sua cabeça, a megera vai ficando mais e mais incomodada, fazendo caretas até o ponto de acordar, irritadíssima. Depois de soltar cem urros medonhos de dor, a Cuca decide contribuir com o que for possível para estancar seu suplício. Ainda mais porque o Saci, irônico e jogador, ameaça deixá-la assim por cem longos anos. E depois por mais cem, duzentos... Até que ela conte o que fez da menina Narizinho. A bruxa concorda em colaborar, mas para isso eles teriam de trazer um fio de cabelo da Iara, sereia perigosa e sedutora.

Os dois se encaminham, então, para a cachoeira onde mora a Iara e onde ela costuma pentear suas longas madeixas verdes com pente de ouro. Alertado de que não

deveria olhar para a ninfa, pois ela é dona de uma beleza capaz de cegar um homem e atraí-lo para o fundo d'água, Pedrinho permanece alheio à cena, deixando que o Saci faça o perigoso trabalho de lhe subtrair um fio de cabelo. O menino chega mesmo a negociar com a própria curiosidade, combinando consigo mesmo que a olharia com um só olho, afinal, já havia visto todos os outros seres, por que não haveria de vê-la? Além do mais, “o gosto de contar a toda gente que tinha visto a famosa Iara valia bem um olho” (LOBATO, 1968, p. 267). Por fim, descuidado, estava a admirá-la com os dois olhos e, não fosse o saci aparecer a tempo de lhe esfregar os olhos com plantas curativas, Pedrinho estaria cego para sempre. Já o diabo encapuzado, muito mais prudente, conseguiu o talismã que a bruxa da gruta solicitara.

Zangada com a obtenção de tal proeza, a Cuca os envia em busca de um fio de barba do caipora, o que o saci rapidamente lhe fornece.

Arrancar pêlos de tão assustadores entes constitui-se como provas impostas ao herói pelo benfeitor antes de fazer a doação (D). Não raro, o doador costuma ser hostil e travar batalhas contra o herói, que toma o objeto mágico à força. É quase sempre o caso da bruxa eslava Baba-Iagá, pois sendo ela a iniciadora por excelência, a recompensa só pode vir depois de o herói mostrar-se capaz de enfrentar o perigo e a morte.

No entanto, a recompensa recebida, quer venha através de luta contra o doador ou de modo benevolente (no caso de um doador amistoso), sempre torna o herói mais capacitado a vencer o seu antagonista, tipo de personagem desempenhado por uma outra figura, alheia ao benfeitor. Em relação a Pedrinho, portanto, a Cuca se coloca como uma doadora hostil, na medida em que ele precisou amarrá-la para obter a informação de que tanto necessitava: o paradeiro da prima e o modo de desencantá-la; e ele só chegará a esta informação depois de vencer as provas que a doadora lhe propõe. Curiosamente, a antagonista a ser derrotada é a própria Cuca que, em relação à narrativa secundária do rapto da menina do nariz arrebitado, constitui-se como malfeitora.

Em *Morfologia do conto maravilhoso*, Propp assim observa a diferença entre um combate contra o antagonista e aquele travado contra o doador hostil:

É preciso distinguir esta forma de combate da luta contra um doador hostil. As duas formas se diferenciam pelas conseqüências. Se o herói, como resultado deste confronto, recebe um objeto que deve auxiliá-lo na

continuação de sua busca, estamos diante de um elemento D. Por outro lado, se, como resultado da vitória, o herói consegue o próprio objeto de sua procura, pelo qual foi enviado, estamos diante de um elemento H (PROPP, 2006, p. 49)

Nós sabemos que, após o confronto, Pedrinho recebe tarefas que devem ser cumpridas a fim de que possa obter a informação de como proceder para salvar a prima. Uma vez realizadas com sucesso, a Cuca revela seu segredo: ele deve encontrar, junto ao pote d'água, uma flor azul cujas pétalas, se lançadas ao vento, acabarão por desencantar a menina. Já que é Pedrinho quem, de posse da flor, desencanta Narizinho, podemos ver na flor o objeto mágico fornecido pelo doador ao herói.

Tomando o cuidado de ressaltar que estamos aplicando um método a um objeto que não lhe foi destinado, isto é, lembrando sempre que a narrativa de Lobato não se define como o conto de magia para o qual Propp dedicou seus estudos, ainda assim vale a pena pensar em qual tipo de personagem a Cuca se constitui, para que possamos prosseguir com a comparação proposta.

A indefinição a respeito de em qual esfera de ação a personagem Cuca atua (antagonista ou doadora) torna visível, na narrativa lobatiana, uma trajetória na qual a Cuca folclórica das cantigas de ninar – antagonista por excelência – penetra os terrenos da doadora ao ingressar também no mundo ficcional. Desejando se ver livre dos dois intrusos que a amarraram e a submeteram a uma dor irritante, ela lança mão de provas que acabarão por finalizar a aprendizagem de Pedrinho, iniciada muito antes com o Saci na floresta, mas que ainda precisava do confronto com a Iara para se completar.

Isso aponta para uma transformação da personagem folclórica quando inserida no universo literário. Ao analisar as cantigas de ninar, vimos que a Cuca é sempre a antagonista, mas não do herói, já que as cantigas não possuem enredos que compreendam personagens com seus caracteres díspares em ação. Trata-se, antes disso, de um esboço de ficção, na qual o menino/ouvinte da cantiga se coloca como personagem heróico e tem de lidar com a ameaça da Cuca gluttona devoradora de crianças. Vimos, também, que é o comportamento desse ouvinte que criará o enredo, situando as ações no nível da realidade – uma realidade ritualística mundana –, pois sempre ligada aos ensinamentos de bom comportamento e à descoberta do mal no mundo por parte dos infantes. Parece-nos que a Cuca ao deixar este âmbito ritualístico prosaico das cantigas ou as procissões em que figura

como o inquisidor arauto da morte, e adentrar um texto literário como o de Lobato, confirma o que foi observado por Propp no que diz respeito ao conto (texto ficcional) trazer a possibilidade de mimetizar, reinterpretar ou converter o rito, processo que denominou “profanação”.

As condições de vida que destruíram o rito destruíram também os seus criadores e agentes: a bruxa que queima as crianças é agora queimada pelo narrador de lendas, portador da tradição da lenda épica. Tal motivo não existe nem no rito nem nas crenças. Ele surge quando a narrativa começa a circular independentemente do rito; isso mostra que ela não foi criada pelas condições de vida responsáveis pelo rito, mas pelas condições que as sucederam e que transformaram o que era sagrado e terrível em algo grotesco, semi heróico, semicômico. (PROPP, 2002, p.124)

Inserida num contexto literário, a malévola canibal começa a ensaiar características inversas à atuação que teve nos ritos. De antagonista sentinela em cima do telhado, que na totalidade das vezes enganaria, amarraria e venceria as criancinhas, deglutindo-as, ou do terrível farricoco que leva Jesus Cristo à sua tortura derradeira, ela se torna a bruxa ludibriável que é facilmente amarrada por dois meninos, vencida – e ironicamente torturada – por um simples pingo d’água! É nítida a conversão do rito pela ficção: a terrível bruxa passa de enganadora a enganada, de raptora a capturada, de torturadora a torturada, de vilã a personagem patética. Uma vez estabelecida a vulnerabilidade da bruxa e a preponderância da astúcia infantil sobre a famigerada crueldade do papão de três mil anos, o esperneio da Cuca só serve para alavancar a sua própria atuação, fazendo da antagonista ritualística uma doadora fictícia que, ainda que involuntariamente, colabora com a jornada do herói. Ela chega mesmo a usar de gentileza, a dar sua palavra de honra e a exercer determinados fundamentos éticos das relações, como vemos a seguir, na passagem em que o saci entrega o fio de barba do Caipora, vencendo, enfim, a segunda e última prova:

- Meus parabéns. Vocês descobriram a única arma no mundo capaz de vencer uma cuca – esse miserável pingo d’água... Farei como querem. Desencantarei a menina. Voltem ao sítio, procurem perto do pote d’água uma flor azul que lá deixei, arranquem-lhe as pétalas e lance-nas ao vento logo ao romper da manhã. Narizinho, que deixei transformada em pedra, reaparecerá imediatamente.

- E se isso for um embuste como da primeira vez? – perguntou Pedrinho.

- Não é. Reconheço que fui vencida e que seria tolice teimar. Voltem ao sítio, façam o que eu disse e depois venham desamarrar-me. Juro que jamais perseguirei qualquer pessoa lá no sítio. (LOBATO, 1968, p. 271)

Quando analisamos os contos russos, descobrimos que a figura do doador hostil, prototipicamente espelhado na bruxa Baba-Iagá, remete ao contexto antiquíssimo dos rituais de iniciação, instituição social que, segundo Propp, está na base de todos os contos de magia. E soubemos que a hostilidade do doador é a forma do conto mimetizar a ambivalência presente na figura do Grande Iniciador que, se por um lado contribui para o bom ingresso do postulante em sua nova vida, por outro lado o faz portando a máscara da morte, pois esta nova vida não pode começar sem que o neófito tenha sentido na pele a dor da perda daquilo que ele deixa para trás; a saber: sua ingenuidade, sua família de origem, o abraço maternal protetor e sua condição infantil. Segundo Propp (2008), portanto, o doador presente nas narrativas encontra suas raízes históricas nos iniciadores ritualísticos de outrora. Todavia, no contexto ficcional do conto, pode ser artisticamente transformado e apresentar-se de diversas formas.

Tomando estas premissas como verdadeiras, nos cabe a indagação: sendo a Cuca lobatiana a malfeitora de Narizinho, porém surgindo como doadora para Pedrinho – já que a modernidade despontada em Lobato permite essas intersecções narrativas – a quem ela estaria iniciando? No que consistiria esse processo de iniciação? Que aspectos da vida progressa devem ser abandonados em favor da instauração de uma nova fase? São perguntas que tentaremos responder.

Depois do regresso de Pedrinho ao lar (*regresso* - ↓) Narizinho é então desencantada pelos dois amigos a partir do objeto mágico que a Cuca lhes ofereceu (*reparação de dano ou carência* – K). A flor é desfolhada, suas pétalas são jogadas ao vento, e a pedra que havia no terreiro vai tomando feições humanas, até se transformar numa Narizinho restituída e atônita.

Na terceira edição, depois de ver cumpridas as provas que destinou aos dois visitantes, a Cuca cumpre a sua palavra de trazer de volta à vida a criança que devorara no jantar. Para a surpresa dos dois, a criança restituída em meio aos aracnídeos é a própria Narizinho:

A Cuca não teve remédio. Abriu uma bocarra enorme, torceu-se toda e deixou que de seu horrendo papo saísse uma criança sem sentidos e toda enganchada de pernas de aranha e pedaços de mamangavas.

- Narizinho! Exclamou o menino reconhecendo a criança revivida. Deus do céu! É Narizinho a criança devorada...

- E atirou-se a ela no auge da aflição e limpou-a daquelas pernas de aranha e sacudiu-a até chamá-la à vida. A menina abriu um olho, depois outro e por fim falou:

- Onde estou? Parece que acordei de um pesadelo horrível... (LOBATO, 1928, p. 30).

A menina então conta como se deu o seu rapto: ela estava brincando no campo quando uma velha muito feia chegou com uma flor na mão e a aconselhou a cheirá-la, tão sublime era o perfume que exalava. Ao aspirar o perfume, a menina caiu desacordada, virando refém da megera. Vemos que a imagem da flor se preserva mesmo nas edições posteriores, quando, ao narrar o acontecido, Narizinho explica que a velha coroca a aborda dizendo:

Desejo apenas oferecer à menina esta linda flor – respondeu ela, apresentando uma flor azul muito esquisita – Cheire; veja que maravilhoso perfume tem.

Eu, sem desconfiar de coisa nenhuma, cheirei a tal flor – e imediatamente meu corpo principiou a endurecer. Perdi a fala; virei pedra. (LOBATO, 1968, p. 274)

Nesta passagem, vemos claramente, em forma de imagem condensada, referências, tanto ao conto de *Branca de Neve e os sete anões*, pois uma velha chega com algo nas mãos para oferecer a uma menina - naquele caso uma fruta, a maçã -, como à passagem mítica grega na qual Core é raptada por Hades cheirando uma flor narcótica – o narciso -, quando está a brincar inocentemente pelos campos floridos de Deméter, sua mãe. Não sabemos se houve ou não intencionalidade em Lobato, mas a substituição da fruta pela flor, fazendo referência ao mito grego, faz sentido quando lembramos se tratar de situação de rapto, e o seqüestro arquitetado por Hades é paradigmático nesse sentido. No conto de fada, Branca de Neve, ao morder a maçã, cai em sono letárgico e é abandonada pela madrasta travestida de velha. Branca de Neve não é raptada, Core é sequestrada e levada aos Infernos, onde se torna Perséfone. Há, portanto, sentido nesta condensação.

Já nas edições definitivas, a narrativa da menina quanto ao modo como sofreu o rapto é muito parecida, contando com duas diferenças: nelas, a menina não está passeando pelos campos, mas sim com Emília debaixo da jabuticabeira, e também não é engolida pela bruxa, mas transformada em pedra, como já dissemos. Fora a intenção indubitável, por parte do autor, de minimizar o impacto que teria sobre o jovem e sensível leitor a descrição detalhada de um banquete diabólico no qual uma personagem querida como Narizinho está sendo devorada por uma bruxa que come sua carne e depois lambe os beiços, fica novamente a sensação de referências a estes dois universos: o dos contos de magia e o mítico. Pois, aqui, podemos vislumbrar tanto a história de Chapeuzinho Vermelho sendo devorada por um lobo travestido de vovó (e que também tem um grande focinho, como a Cuca), como a personagem Medusa dos mitos gregos, górgona assustadora com cobras no lugar dos cabelos, que petrifica com um simples olhar. Medusa nos remete – novamente – à simbologia da Mãe Terrível, pois o olhar se caracteriza como a forma típica da catexia<sup>20</sup> materna, isto é, o modo específico da nutriz vivificar o seu bebê:

A maior e melhor contribuição de uma mãe para a construção da identidade do filho é seu olhar. Seus olhos funcionam como um espelho que dá à criança uma noção de seus contornos – tanto física quanto psiquicamente. O olhar da mãe acolhe a chegada do filho ao mundo e o convida a existir e a se expressar. A mãe é a grande anfitriã universal. (LIMA, 1997, p. 43)

Uma mãe-Medusa é aquela que, de tão ferida e ensimesmada, não consegue situar o filho como objeto de seu desejo, petrificando, pois, o seu desenvolvimento saudável. Nas palavras de Neumann:

O olhar petrificante da Medusa pertence ao aspecto terrível da Grande Deusa, pois estar petrificado é o mesmo que estar morto. Esse efeito do Terrível está em oposição à mobilidade da corrente da vida, que flui em todo ser orgânico; é a expressão psíquica da calcificação e da esclerose. Assim, a Górgona é o reverso do útero vital sob a forma de útero da morte ou de sol noturno (NEUMANN, 1974, p. 148)

---

<sup>20</sup> Segundo o *Vocabulário de psicanálise* (1988, p. 329), catexia ou investimento é um conceito econômico que justifica o fato de uma determinada energia psíquica se encontrar ligada a um objeto, a um grupo de representações ou a uma parte do objeto.

A questão do olhar chama a atenção nesta narrativa. Pedrinho demora a enxergar o saci na garrafa, tem de olhar os sacizinhos nos bambus com um olho apenas, ao mirar a Iara quase fica cego, se machuca todo quando, na mata, não consegue enxergar por onde pisa. De qualquer modo, há uma inversão dos sentidos, pois a Narizinho é transformada em pedra ao utilizar o olfato e não a visão. Curiosamente, na passagem em que Pedrinho tem de resistir à Iara, como Ulisses teve de resistir ao canto das sereias, a resistência deve se dar pela suspensão do olhar, enquanto na Odisseia vemos o herói tapando com cera os seus ouvidos.

Estas condensações tão ricas, as brincadeiras com as narrativas antigas, a subversão dos sentidos – tudo isso parece exemplificar os traços de modernidade em Lobato, famoso por seus jogos intertextuais e pelo rompimento entre diversas fronteiras: culturais, temporais, geográficas e entre realidade e fantasia. Na esteira desta ludicidade ficcional, podemos retornar às perguntas que outrora fizemos quando falávamos sobre a Cuca cumprindo o papel de iniciadora. Em quem e de que modo ela promove a iniciação?

Começemos pelo mais fácil: a menina Narizinho. Assim comenta Propp a respeito da metamorfose que ocorre no ventre do dragão: “a permanência no ventre do animal conferia àquele que retornava propriedades mágicas, em especial o poder sobre os animais, e permitia que se tornasse um grande caçador” (PROPP, 2008, p. 274). Em *O herói de Mil faces*, Campbell confirma esta conquista ao comparar o ventre do animal ao templo:

[os guardiões do limiar] ilustram o fato de o devoto, no momento de entrar num templo, passar por uma metamorfose. Sua natureza secular permanece lá fora; ela a deixa de lado, como a cobra deixa a pele. Uma vez no interior do templo, pode-se dizer que ele morreu para a temporalidade e retornou ao útero do Mundo (CAMPBELL, 2007, p. 93)

Quando saltamos para o fim da narrativa, damos conta de que a garota não sai transformada do ventre da bruxa-dragão, para onde a transporta o narrador lobatiano nas primeiras edições, ou da experiência insólita de virar uma estátua no terreiro do sítio, aonde ela a leva nas edições posteriores. Continua a mesma menina brejeira, de espírito inocente, ainda temerosa de sacis. Se a iniciação promovida pela Cuca focasse a transformação desta personagem, tal como fez Hades com sua bela cativa, ou Medusa com Perseu — que acaba por encontrar no espelho a sua arma contra o olhar petrificador de sua antagonista —,

assistiríamos à perda da inocência da menina ou o desenvolvimento de recursos que a possibilitariam estar no mundo de modo mais eficaz, o que não se faz visível. Sendo assim, só nos resta incidir nosso olhar sobre Pedrinho, em busca dos sinais de sua transformação como herói iniciado.

Não restam dúvidas de que Pedrinho se dedica aos debates filosóficos com o saci e que com eles se angustia e aprende. No entanto, não observamos nenhuma grande transformação posta em prática, na medida em que o menino precisa sempre do pernetinha para lidar com os obstáculos que se lhes apresentam.

Mesmo tendo Lobato suprimido o episódio – presente nas primeiras edições – no qual os dois espancam a Cuca “a pau”, curiosamente, nas edições definitivas, o menino continua a sugerir tal violência ao saci, que lhe nega a adesão, mostrando que o truque do pingo d’água é muito mais esperto e eficiente. Do mesmo modo que Pedrinho não sabe nada sobre a Cuca, nem tem ideias mirabolantes para sobrepujá-la, também necessita do auxiliar, de modo absoluto, para realizar as provas por ela impostas. Tanto que declara, já no fim da narrativa, numa conversa com dona Benta: “Na verdade foi ele quem fez tudo”, como que promovendo o auxiliar a verdadeiro herói. Mais do que dele necessitar, Pedrinho destina-lhe a totalidade da tarefa, chegando mesmo a atrapalhar a ação do diabrete, pois se deixa fascinar pelos encantos da Iara, quase colocando todo o plano abaixo. Destituído de espírito heróico, o menino outorga ao seu auxiliar a incumbência da aventura, já que se mantém fiel aos limites de sua idade e das características que permeiam não só o Pedrinho desta narrativa, mas o Pedrinho da obra lobatiana, presente em muitas outras aventuras do sítio do Picapau Amarelo. Heroísmo mesmo, apenas no início da aventura, e somente o suficiente para empurrar-lhe em busca do saci, sem o qual a narrativa não aconteceria. Neste momento, Pedrinho mostra-se valente e inclinado a contrariar os conselhos de Dona Benta para que esqueça os sacis e o desbravamento da mata virgem. Depois, retorna ao seu papel de aprendiz-ouvinte, quando muito sendo o porta-voz de ideias contrárias às do saci, e ainda assim para servir de mero suporte ao debate. Diferentemente de Vassilissa, protagonista do conto russo analisado, que encontra na boneca auxiliar a tecedora de todos os desfechos, mas nem por isso deixa de se desenvolver como personagem, Pedrinho não coloca em prática nenhum conselho ou ensinamento saciziano, pelo contrário, tende a permanecer receptivo, contudo passivo e descuidado. É como se vislumbrássemos, por trás

do personagem-menino, uma outra figura, de presença indubitável, porém secreta. Que presença seria esta? Se nem Pedrinho nem Narizinho, tampouco personagens que pouco aparecem, tais como Dona Benta ou tia Nastácia, estão sendo iniciados, pois nenhum deles sofre transformação contundente, então para que tipo de iniciação a narrativa aponta?

João Luís Ceccantini, ao discorrer sobre Lobato-editor, comenta o choque deste autor diante das condições precárias de produção, circulação e recepção dos livros no Brasil de sua época, o que determinou um conjunto de ações que o levariam a figurar como um editor de grande prestígio. Por detrás de sua ambição editorial, havia o desejo de que o aumento das vendas levasse ao barateamento dos livros e à ampliação do público leitor, fazendo com que literatura de qualidade pudesse atingir um número cada vez maior de leitores e contribuir para a sua formação intelectual. Assim o especialista comenta a respeito da forma peculiar com a qual Lobato concebe o livro:

A transição de escritor a editor leva Lobato, cada vez mais, à dessacralização do livro, a rejeitá-lo como fetiche e a assumir também a sua dimensão mercadológica, num processo que encontra sua expressão em comparações e metáforas variadas, geralmente de acento cômico, como no caso em que o livro é comparado a “batata, querosene ou bacalhau”. Ou mesmo no caso da epígrafe<sup>21</sup> deste trabalho, em que o livro é comparado a uma “sobremesa”. Por um lado, há a “heresia” de propor que ela não seja “um gênero de primeira necessidade”; por outro, há a aceitação de que seja algo a mais, especial, sofisticado, que dava ser acessível, bonito e tentador, provocando a gula do freguês, conduzindo-o diretamente ao doce pecado... (CECCANTINI, 2008, p. 74-75)

No conto *Felicidade Clandestina*, Clarice Lispector assim confirma esta voracidade que Lobato é capaz de incitar no leitor, numa passagem na qual a narradora-menina finalmente consegue ter o livro em mãos, depois de ser torturada psicologicamente pela colega perversa que, propositalmente, adia o empréstimo do objeto de cobiça:

Até que veio para ela o magno dia de começar a exercer sobre mim uma tortura chinesa. Como casualmente, informou-me que possuía *As reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato. Era um livro grosso, meu Deus, era um livro para se ficar vivendo com ele, comendo-o, dormindo-o. (LISPECTOR, 1998, p. 9)

---

<sup>21</sup> “Livro não é gênero de primeira necessidade... é sobremesa: tem que ser posto embaixo do nariz do freguês, para provocar-lhe a gulodice” (Monteiro Lobato)

Parece ter sido mesmo essa a intenção do autor que dizia que “Um país se faz com homens e com livros”, e que, ao perceber: “É de tal pobreza e tão besta a nossa literatura infantil, que nada acho para a iniciação dos meus filhos” (LOBATO, 1947, p. 104), decidiu ele mesmo escrever para crianças, buscando fazer livros onde as crianças pudessem vir a morar, livros que lhes incitasse os sentidos.

Por meio da percepção da estrutura global, a partir da qual a arte da literatura acaba por resultar no “produto livro” – e que o autor taubateano propunha ser apetitoso para a criança, para quem ele desejava criar uma morada de prazeres –, notamos um olhar dirigido ao leitor como entidade a ser conhecida e respeitada. Mais do que procurar agradar ou divertir, o seu compromisso ético era o de estabelecer uma espécie de iniciação por meio da literatura.

Nas palavras de Maria Augusta Hermengarda Wurthmann Ribeiro:

Para o escritor, a literatura não constituía mero veículo de informações ou simples porta-voz das idéias de mudança, mas era o próprio instrumento das transformações; era uma literatura militante à conquista de um público cada vez mais amplo, apresentando aos seus leitores os problemas do país e convidando-os à ação (RIBEIRO, 2008, p. 150)

Uma iniciação, não apenas do leitor no hábito saudável do consumo de boa literatura, mas, principalmente, nas questões cruciais de sua vida cultural e dos problemas de seu país. O sociólogo Enio Passiani, ao rastrear os traços de modernidade no autor condenado pelos ícones modernistas, como Mário de Andrade, assim comenta a respeito de seu compromisso com a consciência social de seus leitores:

Uma literatura engajada, que tratasse dos problemas da nação, que se voltasse para as questões que afetavam boa parte da população no seu dia-a-dia, que sugerisse alternativas para o país e que buscasse a melhoria das condições de vida do povo. Eis a opção de Lobato para aproximar os livros do público e aumentar constantemente o número de leitores. E tal concepção não era meramente instrumental, uma vez que o próprio público (num primeiro instante, virtual) fornecia matéria para a literatura, que a devolveria de forma transformada, trabalhada literariamente. A investigação sociológica permite afirmar que a literatura, em Lobato, é social porque é produto de condições sociais específicas e metassocial porque, como um produto *sui generis*, permite à sociedade refletir sobre si própria, como uma espécie de consciência. Lobato percebia o caminho de mão dupla que ligava o público à literatura. (PASSIANI, 2002, p. 217)

Amparados nestas palavras de Passiani sobre o projeto lobatiano ser social e metassocial, queremos propor, para esta análise, que a iniciação subjacente à narrativa e que é incitada pelos personagens doadores, papel desempenhado pelo Saci, num primeiro momento, e finalizado pela Cuca, num segundo momento, dirige-se ao personagem Pedrinho, mas busca atingir, verdadeiramente, o seu equivalente fora da narrativa, isto é, o jovem e heróico leitor que, tal como a narradora lispectoriana, com voracidade de Cuca devora em sua casa este livro de Lobato, com a avidez de quem se delicia com jabuticabas maduras.

É o leitor que, ao adentrar a floresta com Pedrinho, sob os ensinamentos auspiciosos do Saci, inicia-se neste mundo que pensa com cabeça de caboclo e cultua a mata virgem. É o leitor que, no rastro do “Adão do Capoeirão dos Tucanos”, como situamos ser Pedrinho anteriormente, redescobre o paraíso brasileiro, com suas perobas e taquaruçus, seus habitantes exuberantes - tais como a onça e a muçurana - e, na esteira dessas maravilhas, assiste ao desfile dos “seres das trevas”: sacis, lobisomens, mulas-sem-cabeça, caiporas, Iaras e tantos outros personagens de nosso folclore que, não fosse o projeto de Lobato, estariam bem mais esquecidos. Prova deste projeto metassocial é o “caminho de mão dupla” ao qual se referiu Passiani e que se comprova no fato do livro *O Saci* ter seguido o rastro do projeto iniciado no jornal e que resultou no livro *O Sacy-Pererê: resultado de um inquérito*, processo este que sempre contou com a participação do leitor, incluindo-o e extraindo dele o material com o qual o autor fez a sua alquimia.

Em seu artigo “Linguagem *na* e *da* literatura infantil de Monteiro Lobato”, a especialista Marisa Lajolo (2008) enfatiza o recurso da metalinguagem na obra do autor, que se dá em muitos níveis, chegando, inclusive, a falar de “metalinguagem editorial” quanto ao procedimento de encadear as obras e criar, a partir dessa estratégia de *marketing*, uma unidade.

Apoiando-nos na manifestação sutil deste recurso, parece-nos que, em *O Saci*, tanto o diabrete quanto a Cuca também operam num nível metalinguístico, ao tomarem o leitor como seus verdadeiros neófitos. Embora isso não surja claramente, num texto que “se sabe” texto, ainda assim, em última instância, é o leitor o postulante que, ao adentrar a floresta com o guia e confrontar a “Rainha Cuca” em sua caverna aterrorizadora, deixa para trás

uma concepção estrangeira de mundo, marcada por fadas e duendes europeus, e redescobre, através da filosofia da mata e do temor pela morte da querida Narizinho, a sua verdadeira identidade. Uma identidade realmente brasileira, cuja formação passa por nossa fauna e flora exuberantes, pela sabedoria popular, e pelos nossos mitos fundadores.

Interessante pensar na forma peculiar com que tem fim a narrativa. Depois de ter ajudado a desencantar a neta de Dona Benta e de receber aplausos por sua esperteza, o Saci recupera a sua carapuça, elogia a liberdade e desaparece, num passe de mágica, deixando um recado para toda a turma. O recado do saci é, em nossa percepção, o recado que o autor implícito deixa, por meio do narrador, para o leitor no qual seus olhos nunca deixaram de estar fixados:

- Que é do saci? – exclamaram a um tempo. Procuraram-no por toda parte, inutilmente. O heróico duendezinho duma perna só havia desaparecido.

- Ingrato – exclamou Narizinho, com tristeza. – foi-se embora sem nem ao menos despedir-se de mim...

De noite, porém, ao deitar-se, verificou que havia sido injusta. Em cima do travesseiro encontrou um raminho de miosótis que não podia ter sido posto lá senão pelo saci. Miosótis, em inglês é *forget-me-not* – que significa “não-te-esqueças-de-mim”

- Que alma poética ele tem! – murmurou a menina comovida. (LOBATO, 1968, p. 275)

Partindo de uma analogia com um idioma estrangeiro – o inglês – Lobato faz seu último apelo ao leitor para que este não se esqueça da aprendizagem recém-adquirida - mais uma de suas brincadeiras *tricksterianas* de romper e ultrapassar fronteiras idiomáticas, geográficas, sociais, temporais, culturais, literárias e linguísticas: O repovoamento do imaginário do leitor com personagens tipicamente brasileiros parece ser a escrita poética de Lobato, inscrita no cachimbo do saci e posto à prova pela esfomeada Cuca, uma poesia que ele não queria ver esquecida.

## Capítulo 5 Comparações entre Baba-Iagá e Cuca: geologia, escavação e arquitetura

A arte não é um espelho para refletir o mundo, mas um martelo para forjá-la.  
(Vladimir Maiakóvski)

Como pudemos observar por meio das análises realizadas, a personagem russa dos contos de tradição oral – a terrível feiticeira Baba-Iagá – e a entidade folclórica luso-brasileira, inserida também no livro de Monteiro Lobato, – a cavernosa Cuca –, apresentam muitas semelhanças e muitas diferenças.

Ambas são bruxas, isto é, ambas possuem poderes mágicos que controlam as forças naturais: levitam e voam, desafiando as leis da gravidade, lançam encantamentos capazes de transformar menina em estátua ou criar artesãos que forjam soldados, fazem surgir, como num passe de mágica, mãos autônomas que moem grãos ou flores enfeitiçadas que fazem e desfazem sortilégios.

Além de feiticeiras, elas são antropófagas: sua imensa voracidade baseia-se num apetite bizarro que as faz salivar diante de criancinhas inocentes, as quais assam em forno quentíssimo, ou devoram tendo como acompanhamento mamangavas e aracnídeos. Para conseguir seus jantares exóticos, saem à captura de suas presas: em sua maioria crianças desobedientes, ingênuas ou imprudentes. No decorrer das narrativas, não raro ambas são ludibriadas, quer seja por um menino corajoso e astuto, quer seja por um saci para lá de esperto, ou pelo próprio menino real que, noite sim outra também, escapa da bruxa malvada presente na cantiga que a voz de sua mãe entoou. São assadas, amarradas, tratadas a pauladas, atormentadas pelo pingo d'água ou simplesmente têm suas cabeças cortadas enquanto dormem sossegadamente.

Ainda que à própria revelia, estas maldosas feiticeiras acabam oferecendo ao herói a pista necessária para o desencantamento da menina, o objeto mágico que incinerará a madrasta antagonista com seu olhar incandescente, a possibilidade de salvar a princesa aprisionada ou conhecer a famosa Iara e com ela completar a sua iniciação folclórica. Nestas ocasiões, costumam ser visitadas, pois ambas possuem relação estreita com as suas casas, fazendo-se notar também pela moradia inusitada, quer seja o telhado onde dão

constante plantão, quer seja uma casa rodopiante construída sobre pés de galinha e com cercas de crânios humanos, quer seja uma caverna pedregosa que faz tremer os ossos de quem a avista pela primeira vez. Dentro dessas moradias, são assistidas realizando ações muito humanizadas: cozinham, exigem limpeza, fazem suas refeições e dormem.

Baba-Iagá e Cuca são solitárias e arredias, anfitriãs nada hospitaleiras aos visitantes que aborrecem as suas rotinas. Feias e desgrenhadas, pavorosas e nada delicadas, possuem a aparência de velhas decrepitas. A uma falta uma perna, como a um cadáver carcomido; a outra parece ser “mais velha do que o tempo”. De nariz cravado no teto ou de focinho comprido de jacaré, têm percepção aguçada quanto à presença do inimigo, operando pelos sentidos do olfato e da visão, que lhes sobra ou falta, que se alternam e se compensam mutuamente. Os símbolos que giram ao redor delas também são semelhantes e remetem à idéia de vida, morte e renascimento: crianças, cadáveres, caveira, dragão e fogo.

Operam por um sistema tipicamente feminino, ligado à casa, às refeições e aos utensílios domésticos. São, sobretudo, mulheres. No entanto, são mulheres desprovidas de beleza, juventude ou altruísmo: a antítese da donzela casadoura ou da jovem mãe dedicada. Invertem a ordem nutricional típica: comem como ogros e pouco oferecem aos seus hóspedes, conspurcando, assim, o ato da nutrição. São antinutrizes, bocarras famintas para as quais todo leite é pouco e tetas ressecadas de onde nem um pingo de vida se extrai. Neste sentido, elas são “mães ao avesso”, o reverso da benevolência materna ou da beleza feminina; o feminino corrompido e vil, como tão bem simbolizam todas as bruxas, madrastas e ogras dos contos mágicos. São, como já vimos, imagens apropriadas para a faceta terrível do arquétipo da Grande Mãe.

A concepção junguiana aponta para a polaridade intrínseca a todo arquétipo, sempre feito de luz e de sombra, de bem e de mal. Numa visão desenvolvimentista do arquétipo da Grande Mãe, descobrimos que sua faceta devoradora será exatamente aquela que facilitará a entrada e a constelação do arquétipo emergente, orientador da fase futura: o arquétipo do Pai. Quando a mãe, como imperatriz da fase presente, já cumpriu sua missão propiciando à criança o conforto necessário num seio acolhedor, faz-se necessário que o infante abandone o colo materno e adentre a fase seguinte, onde o Pai impera, e na qual outras aprendizagens se consagrarão. Para tanto, a face ameaçadora do Pai – ainda um desconhecido – contracena com a psique da criança e colore a presença materna com o medo da castração. Neste

sentido, a castração paterna – ameaça a quem permanecer no incesto – torna-se também a castração materna, que incita à continuidade da relação incestuosa, porém, oferece como prêmio a esta permanência a certeza da paralisia. Assim, num momento de passagem, ambas as figuras arquetípicas são ameaçadoras para a psique infantil, que sente medo de permanecer ou de abandonar. O pai é presença duvidosa, porque desconhecida; a mãe é presença acolhedora, porém terrível em seu potencial de estagnação psíquica, isto é, em seu potencial mortífero. Para sair do impasse aflorado, o impulso saudável da psique em desenvolvimento aponta para a magnanimidade do arquétipo seguinte, tornando insuportável a aderência ao estágio vigente.

Assim nos fala Erich Neumann:

Já assinalamos que todo arquétipo tem dois aspectos, um “bom” e outro “terrível”. A consciência dessa ambivalência do arquétipo é que o arquétipo dominante de cada sucessiva fase do desenvolvimento tem a tendência de manter o ego preso. Isto dá lugar a um conflito entre a centrovorsão, que pressiona para adiante, em direção ao estágio seguinte do desenvolvimento, e a inércia autoperpetuadora de cada fase dominante. Nessa situação, o arquétipo da fase seguinte mostra seu aspecto positivo, e o da fase atual a ser transcendida mostra seu aspecto aderente, terrível, ameaçador. Mas aqui vemos como o Self, com sua tendência à totalidade e ao preenchimento da predisposição humana, manipula os arquétipos e seus aspectos. O medo que o ego sente do aspecto terrível da fase aderente demonstra ter um propósito, pois facilita ou torna necessária a transição; na verdade, esse medo é mobilizado pelo Self. Em cada estágio do desenvolvimento, o Self encarna-se num arquétipo, conquanto não se torna idêntico com ele. (NEUMANN, 1980, p.144)

Com isso, estamos afirmando que as personagens Baba-Iagá e Cuca têm suas raízes fincadas num mesmo subsolo arquetípico, são imagens distintas de um mesmo arquétipo, o arquétipo da Grande Mãe em sua face devoradora, demoníaca e terrível.

No entanto, se a própria concepção de arquétipo é questionável, pois é um fenômeno apenas observável via imagem, como bem apontam Hillman (1977) e Meletinski (2002), reduzir as imagens arquetípicas ao arquétipo que por baixo delas resplandece é perder de vista toda a riqueza de sua pluralidade representativa, é negar a forma própria como cada imagem se apresenta e, conseqüentemente, ofuscar sua beleza, reduzindo cada traço específico ao aspecto universal que a sustenta. É, em última instância, uniformizar o humano deixando escapar a complexidade que o caracteriza. Deste modo, vale a pena

sublinhar, assim como fizemos com as proximidades, as enormes diferenças que fazem com que essas bruxas jamais se confundam.

Impossível não notar o pendor bem mais humanizado da bruxa eslava se comparado aos fortes traços animais da Cuca, que ganha cara de jacaré, orelhas de morcego e garras de gavião no texto de Monteiro Lobato, assim como o parentesco com o dragão em diversas aparições folclóricas em Portugal e na Espanha. Com o mesmo primitivismo é pintado o quadro no qual sua casa é retratada, uma caverna cravada numa “montanha de pedras negras, com arvoredo retorcido brotando das brechas” (LOBATO, 1968, p. 257). Já a casa de Baba-Iagá é descrita como uma típica casa de campo russa, embora os traços animais também estejam presentes nos pés de galinha que a sustentam e a tornam móvel. Ainda assim, trata-se de uma construção humana, enquanto a morada da Cuca foi inteiramente forjada pela natureza.

Em comparação à bruxa eslava, a Cuca é uma personagem em construção. Com econômicos traços de caráter revelados pelas cantigas de ninar, na literatura lobatiana ela cresce em idiosincrasias. No entanto, mostra-se ainda muito tímida se comparada à Baba-Iagá e à sua complexa caracterização. Na comparação, a austeridade russa contrasta com a ludicidade brasileira; os códigos intrincados de acesso à casinha da floresta perdem o pudor no adentramento fácil, quase sensual, da gruta da Rainha Cuca. Ficamos com a impressão de que a Cuca, apesar da sua idade avançadíssima, guarda um frescor tropical, uma atuação tresloucamente latina que a velhota “De Pernas Ossudas” há muito perdeu, toda rígida, embolorada e recendendo a naftalina sepulcral. Talvez isso se explique pelo fato de que, como personagem, a Cuca é ainda muito jovem, embora surja na narrativa como uma bruxa anciã.

A atuação das duas megeras também difere enormemente. Baba-Iagá, como vimos, aparece de três formas diferentes: Iagá raptora, Iagá guerreira e Iagá doadora. Isso nos conta sobre a esfera de ação na qual ela atua dentro do modelo proppiano. Embora possa ser antagonista em diversas ocasiões, devorando meninos ou desafiando heróis, é como benfeitora que ela melhor se destaca, tendo sido considerada pelo autor russo como a doadora por excelência. Isso significa que a bruxa eslava contracena com o herói do ponto de vista da ambiguidade. Hostil e benevolente, ameaçadora e favorecedora, ainda que à revelia ela acabe por contribuir para a jornada heróica, oferecendo o objeto mágico ou a

pista que levará o protagonista ao sucesso. Já a bruxa luso-brasileira poderia ser chamada de antagonista por excelência, é o bicho-papão, o inimigo número um das crianças ao cair da noite, no embalo do sono. Todavia, ensaiamos a verificação de uma “vocação doadora” ao lembrar que a Cuca dos Farricocos é uma iniciadora da jornada de Cristo rumo a um novo momento de sua história, em que abandona sua condição mortal e adere ao Pai, tornando-se uno com ele, tornando-se o Filho Divino. Também na Cuca lobatiana, nós localizamos uma propensão para doadora hostil, pois, ainda que a contragosto, ela oferece a Pedrinho a pista que leva ao objeto mágico e dele ao desencantamento da menina Narizinho. Ampliando para o plano metalinguístico, vislumbramos o modo como a Cuca, aliada ao Saci, inicia o próprio leitor num processo de descoberta de sua identidade cultural.

A percepção dessas diferenças entre as duas personagens nos leva, inevitavelmente, à exploração de outro relevo, à perscrutação de um solo histórico no qual o manancial arquetípico se deixa entrever através das irrupções de imagens universais que remetem a dramas essenciais. Este solo histórico, entretanto, é todo feito de ação, espaço, tempo e cultura. Para Propp (2008), como já dissemos, os contos de magia são construções ficcionais realizadas pela memória popular utilizando as reminiscências ritualísticas de tempos remotos, num momento em que o sistema social se transformou e já não necessita daqueles antigos costumes ou rituais. Através da ficção, a mente coletiva pode mimetizar, reinterpretar ou converter o rito, propiciando, assim, um gozo vingativo contra aqueles que a oprimiram. Deste modo, a Baba-Iagá figura como uma derivação do Grande Iniciador ritualístico de outrora, aquele que aplicava provas cruéis a um aspirante amedrontado. O autor russo relacionava o neófito ao jovem do sexo masculino que saía de sua casa deixando a família atônita, sem a certeza de que voltaria com vida, rumo à iniciação na arte da guerra, da caça e do aprendizado profundo das leis de sua tribo e daquela à qual pertencia a sua futura esposa.

No entanto, como já sublinhamos, apesar de Propp não se ater ao caráter arquetípico presente desde a estruturação do rito, Mircea Eliade (1992, p. 36) nos explica que “todos os rituais têm um modelo divino, um arquétipo” e que cada ato humano que se repete ao longo da história, tais como os casamentos, os rituais fúnebres, os ritos de nascimento e passagem, os costumes ligados à nutrição, à guerra, ao sexo, à criação, etc, tendem a repetir

um modelo mítico primordial, ensinado aos homens pelos deuses. Diante de inúmeros exemplos colhidos de várias culturas e por ele exaustivamente citados, Eliade conclui:

É inútil multiplicar os exemplos; todos os atos religiosos foram inaugurados pelos deuses, heróis ou antepassados míticos. Diga-se de passagem que entre os “primitivos” não só os rituais têm um modelo mítico, como toda a ação humana adquire significado na medida em que *repete* exatamente uma ação realizada no princípio dos tempos por um deus, um herói ou um antepassado. (ELIADE, 1992, p. 37).

Dada a realidade arquetípica dos rituais, pudemos observar que a bruxa russa Baba-lagá mimetiza, não apenas o Grande Iniciador nos rituais ligados à aprendizagem dos púberes masculinos nas sociedades caçadoras, mas a figura iniciática por excelência, responsável pelo rito de passagem do aspirante de qualquer sexo, em rituais que envolvem diferentes tipos de aprendizado, em diversas configurações sociais e em qualquer momento histórico, incluindo, nessa perspectiva, a sociedade moderna. E que a presença da heroína nas histórias não demonstra apenas a sobreposição de uma nova camada – a do novo regime agrícola, como queria Propp, ao obsoleto regime caçador, mas, sobretudo, essa mobilidade do símbolo que se presta, inclusive, a desenhar pela via da ficção o roteiro iniciático da alma feminina.

Como comprovam os estudos realizados por Câmara Cascudo, a Cuca também está enraizada em solo ritualístico, remontando às procissões católicas cujo intuito era reencenar a paixão de Cristo ou a saga de São Jorge, desempenhando, nestes rituais de cunho religioso, o papel do opositor cruel que desafia o neófito incitando-o a realizar a passagem. Como o oponente que desafia, acaba por adentrar também no papel da iniciadora ritualística, favorecedora hostil da árdua transposição de um estado de ser a outro, mais evolutivo. Nos ritos profanos ligados à educação infantil – repetidos e entoados por meio das cantigas de ninar –, também vemos a Cuca opositora do menino-neófito, mas que, dada a sua presença ameaçadora e vigilante em cima do telhado, colabora para que a criança registre e reaja à hostilidade do mundo.

Sejam quais forem os rituais aos quais as duas bruxas se ligam, neles elas cumprem o papel simbólico de guardiãs do umbral, de anfitriãs dos candidatos no interior da cabana ou gruta, em meio à floresta escura e fantasmagórica, que os recebem portando máscaras da morte, da dor e da violência, uma ameaça constante à continuidade de suas vidas. Magas

poderosas, tecelãs do destino, são elas as Moiras desossadas ou as Fúrias encapuzadas que decidem se eles permanecerão vivos ou não, se os fios de suas vidas merecem o corte ou o esticamento. Elas são os algozes responsáveis por testar a fibra do aspirante, sua capacidade de aceitar e vencer as provas impossíveis para que, mergulhando no almofariz da morte, possam renascer revigorados e prontos para um novo papel social. São, portanto, úteros póstumos que demarcam um novo nascimento, doadoras que, para presentear com a vida, primeiramente devem nocautear o candidato sob a custódia da morte.

Quando saímos do campo ritualístico nos quais tanto a bruxa Baba-Iagá quanto a Cuca fincam as suas raízes históricas e voltamos a observar estas personagens inseridas no campo ficcional, todas estas imagens ligadas aos ritos de passagem ganham ainda maior colorido: são recheadas e glaçadas com a própria literatura. Com isso, adentramos um outro *topos* - o da ficção – que recolhe dos outros solos os nutrientes necessários para fazer sua própria alquimia.

Resumindo o que foi dito até agora, poderíamos afirmar que Propp nos prova que as árvores frondosas avistadas no campo ficcional fincam suas raízes num terreno histórico ritualístico. Eliade, por sua vez, nos mostra que esta crosta ritualística nada mais é do que a maceração repetitiva de um mito primordial, arquetípico. Jung situa os arquétipos em camadas ainda mais profundas que o inconsciente pessoal, cuja escavação nos levaria às lavas incandescentes do Inconsciente coletivo. Passamos a adivinhar, deste modo, camadas e mais camadas subjacentes aos contos de magia nos quais Baba-Iagá fulgura horripilante ou ao livro no qual a Cuca é a Rainha da feiura.

No entanto, faz-se necessário lembrar que, ao trabalharmos com a Cuca ficcional num livro de Monteiro Lobato, estamos lidando com um outro continente literário, diferente daquele no qual se instalou a bruxa eslava. Com isso, queremos dizer que, se essas personagens se assemelham no que concerne às sobreposições de camada arquetípica, simbólica e histórica, quando surgem no campo ficcional, entretanto, ocupam territórios muito distintos. Baba-Iagá é personagem de um conto de magia; a Cuca lobatiana é personagem de um livro moderno de cunho autoral. Em que medida isso as diferiria?

Muito se tem dito a respeito do caráter atemporal dos contos de fadas. Há aqueles que, na contracorrente, preocupam-se em situar esses enredos num contexto histórico e cultural bastante específicos, fazendo interpretações totalmente temporais das narrativas.

Em relação ao abuso feito pelos psicólogos como consequência de uma visão atemporal dos contos de fadas, e que pode culminar na concepção de que “é assim que o mundo é”, aplicado, por exemplo, à passividade das personagens femininas – o que acabaria funcionando como um instrumento ideológico de perpetuação do *status quo* –, Marina Warner adverte:

O contexto histórico das histórias foi podado. Figuras como a madrasta perversa tornaram-se arquétipos da psique humana, símbolos consagrados e inevitáveis, ao passo que figuras como a Fera receberam um status mais positivo ainda [...] O perigo feminino tornou-se cada vez mais parte da história, enquanto o perigo masculino recuou na mesma medida. Argumenta-se que as madrastas malvadas de Cinderela e Branca de Neve ensinam as crianças a enfrentar as pequenas dificuldades da vida, mas filmes sobre um Barba Azul ou uma criança assassina, como em “Pequeno Polegar”, são indicados para adultos (WERNER, 199, P. 45).

As interpretações da psicanálise e da psicologia analítica junguiana só se fazem assim abusivas se suas leituras perderem o caráter simbólico e forem tomadas literalmente, num plano extra e não intrapsíquico, como validações para as discriminações sexuais ou sociais, o que não é o intuito desta pesquisa. Apesar destas importantes ressalvas a respeito do conto e seu contexto histórico, não há como negar a surpreendente similaridade encontrada entre todos os contos de magia, independente do país ou época em que surgiram, e que Propp soube tão bem observar, descrever e sistematizar por meio de seus estudos morfológicos e ritualísticos. Tampouco pode ofuscar a obviedade com a qual os contos de magia representam os dramas humanos essenciais, que existem desde “o tempo sem tempo” do “Era um vez”, e que são reeditados em todos os lugares do mundo, um mundo de fronteiras transpostas, por isso mesmo descrito como sendo uma “terra longínqua”, um “reino distante”, “em algum lugar bem longe daqui”.

Isso nos faz conceber o conto de magia como um gênero literário no qual inúmeras vozes podem ser ouvidas, vozes primordiais de narradores anônimos buscando entretenimento, repouso do trabalho manual, compreensão do mundo e interação com o grupo. Vozes que, por meio do ato de narrar, buscam compartilhar suas experiências; vozes que, ao repetir a narração, anseiam por aconselhar e, sendo o conselho a sugestão embutida no convite à narração, como tão bem assinalou Walter Benjamin, encontrar na repetição do narrar as ferramentas essenciais para lidar com o espanto diante da vida. O homem e o

mundo que o cerca são, deste modo, os elementos básicos a partir dos quais a memória popular faz sua construção ficcional e também o destinatário desta arquitetura.

No entanto, como tão bem explica Benjamim, estas narrativas apresentam um modo específico do homem lidar com as suas experiências, caracterizado pelo aconselhamento, pelo compartilhamento e, em última instância, pela vida não fragmentada que incluía a experiência da morte. “O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção” (BENJAMIM, 1985, p. 201). Com estes pensamentos, o filósofo separa a concepção épica de mundo da concepção moderna que gerou o romance. Em suas próprias palavras:

A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance das outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. (BENJAMIM, 1985, p. 201)

Lukács, ao falar dessa passagem do mundo épico para o mundo moderno que gerou o romance, aponta para o sentimento, no homem épico, de uma união com os deuses, de uma integração entre ser e mundo que ainda não fora rompida e que, por isso mesmo, era geradora da vivência de sentido. Não é que não houvesse sofrimento no homem épico, com certeza havia, mas essa dor não era desprovida de significado, pois a ideia de um destino determinante tornava todo o pensar necessário. Há uma associação inequívoca entre a palavra “fada” e a noção de destino. Em relação a isso, comenta Nelly Novaes Coelho:

[...] comprova-se que as fadas tiveram origem comum em função do próprio termo que as designa: “fada”. Sua primeira menção documentada em textos novelescos foi em língua latina: *fata* (oráculo, predição), derivada de *fatum* (destino, fatalidade). Nas línguas modernas: fada (português); *fata* (italiano); *fée* (francês); *fairy* (inglês); *feen* (alemão) e *hada* (espanhol) (COELHO, 2009, p. 78).

Impossibilitado de ver o mundo como desprovido de sentido e de perceber-se desgarrado do abraço, por vezes cruel, porém sempre inequívoco do destino, o homem

representado nos mitos e nos contos de fadas estava colado a uma concepção integrada de eu. Os desdobramentos modernos que hoje se revelam com tanta obviedade na imagem do duplo, de um “outro” por detrás do eu – o inconsciente -, não existiam para o homem épico, que refletia sobre si mesmo muito mais em termos de “como lidar com a realidade dada” do que através de indagações existenciais que questionassem os deuses e o destino, ou que até mesmo duvidassem desta integridade do eu. Nas palavras de Lukács:

Quando a alma ainda não conhece em si nenhum abismo que a possa atrair à queda ou a impelir a alturas ínvias, quando a divindade que preside o mundo e distribui as dádivas desconhecidas e injustas do destino posta-se junto aos homens, incompreendida, mas conhecida, como o pai diante do filho pequeno, então toda a ação é somente um traje bem-talhado da alma. Ser e destino, aventura e perfeição, vida e essência são então conceitos idênticos. (LUKÁCS, 2000, p. 26)

Com isso queremos dizer que, se os contos de magia nos quais a bruxa russa faz e desfaz suas maldades faz refletir sobre a experiência humana, sobre as vicissitudes e os mistérios da vida tais como: o nascimento, o sexo e o casamento, o envelhecimento e a morte, a organização social e seus ritos crudelíssimos, os aspectos próprios de uma cultura ou as obrigações de um determinado gênero ou classe social, a literatura mais recente pode isso e muito mais... A literatura moderna pode, tal como o homem desdobrado em multifacetados e antagônicos eus, também se desdobrar e refletir, não apenas o mundo e seus espantos, mas sobre si mesma como agente capaz de mimetizar este mundo e transformá-lo, isto é, ela pode indagar sobre a vida e ainda esculpir a vida através de ferramentas próprias.

Se a literatura dos contos de magia narra a vida gerando sabedoria, a literatura moderna pode também narrar a si mesma, consciente de seu papel no mundo e utilizando esta consciência para reforçar o mundo que a engendrou. É claro que os contos de magia também modificam o entorno a partir do seu modo próprio de refleti-lo ou de deformá-lo e, principalmente, por meio das repetitivas narrações e recontagens recriadoras. Contudo, a diferença se dá pela consciência deste papel – a consciência tão característica da modernidade. O que não dizer então da narrativa que, dotada dessa consciência, volta à oralidade para nela buscar uma proposta transformadora, unindo sabedoria e inovação? Ao

discorrer sobre os muitos usos que se tem feito das narrativas orais na modernidade e na contemporaneidade, Marina Werner assim comenta:

Os contos folclóricos moldam intensamente a memória nacional; suas versões poéticas cruzam-se com a História, e na atormentada busca contemporânea por identidade nativa, subestimar a influência desses sobre valores e atitudes pode ser tão perigoso quanto ignorar mudanças de realidades históricas. (WERNER, 1999, p. 450)

Sendo oriundo de um projeto de caráter interativo, que, desde *O Sacy-Perêê: resultado de um inquérito*, já incluía o leitor em sua criação, o livro *O Sacy*, onde a Cuca folclórica é pela primeira vez inserida em texto ficcional, busca iniciar o jovem leitor na redescoberta de sua própria identidade cultural, como já vimos em análise anterior. O resultado disso é uma literatura engajada, conhecedora de seu papel social e ousada no sentido de apropriar-se de seu alcance para modificar a realidade do mundo que a cerca. Sabedor de seu papel social como escritor, Lobato foi buscar na força da oralidade o manancial para provocar o leitor adulto, fazendo-o questionar-se sobre suas “macaquices” e iniciar o pequeno leitor nos mitos da cultura brasileira. Algo similar a Lobato fez Púchkin com a literatura russa, ao entremear sua literatura ao universo oral ao qual teve acesso desde criança. Nas palavras de Carolinski:

Púchkin criou contos versificados inspirados em motivos e personagens típicos dos contos populares. Os contos versificados de Púchkin gravaram-se de tal maneira na memória do povo que muitos motivos originalmente folclóricos são lembrados muito mais a partir dos seus versos do que de uma coletânea dedicada ao assunto. Ele conseguiu fornecer ao conto uma tão esperada e autêntica coloração nacional que foi sentida por todos os falantes da língua, introduzindo com firmeza a cultura oral popular nos meios literários. (CAROLINSKI, 2008, p. 22)

A escavação inversa que partiu do subsolo arquetípico para o histórico e deste para distinguir os diferentes continentes – os gêneros literários -, pode agora continuar emergindo, através da literatura de Lobato, rumo à exploração do relevo cultural. Para tanto, podemos refletir sobre a arquitetura que se instalou nessa superfície, utilizando-nos de duas construções distintas: a isbá de Baba-Iagá e a caverna pedregosa onde mora a Cuca.

Nas palavras de Bachelard:

Com a imagem da casa, temos um verdadeiro princípio de integração psicológica. Psicologia descritiva, psicologia das profundidades, psicanálise e fenomenologia poderiam, com a casa, constituir esse corpo de doutrinas que denominamos pelo nome de topoanálise. Analisada nos horizontes teóricos mais diversos, parece que a imagem da casa se torna a topografia do nosso ser íntimo. [...] há um sentido em tornar a casa como *um instrumento de análise* para a alma humana. [...] Nossa alma é uma morada. E, lembrando-nos das nossas “casas”, dos “aposentos”, aprendemos a “morar” em nós mesmos. Já podemos ver que as imagens da casa caminham nos dois sentidos: estão em nós tanto quanto estamos nelas. (BACHELARD, 2008, p. 20)

A casa de Baba-Iagá é um chalé típico da cultura camponesa russa, instalada em meio à taiga, floresta de clima gélido cuja vegetação é composta por pinheiros, abetos, bétulas, faias e salgueiros. Toda a singularidade da cultura russa, com seus usos e seus costumes, está ali representada pelo casebre ambulante em cujo interior o *piétch* reina absoluto; nos pratos cozinhados vê-se as predileções alimentares deste povo, pela chaminé escoam fumaças e crendices a respeito dos demônios e das almas do outro mundo. Trata-se de uma construção cultural suspensa por pilares selvagens, os pés de galinha. Para Propp, esse traço animalesco remonta às cabanas que imitavam a boca de um animal - mais uma confirmação da genética ritualística dos contos de magia. De qualquer modo, na isbá de Iagá o civilizado e o selvagem estão representados, o cultural se sobrepõe ao natural e por ele é sustentado. Já na caverna da Cuca, o natural prepondera. Na terceira edição de *O Saci*, a bruxa do Capoeirão guarda as mamangavas em terrinas e serve a menina raptada num prato, ou seja, até faz uso de utensílios domésticos, mas todo o seu entorno é feito de natureza. Nas diversas edições, pouco lemos a respeito de roupas ou vestimentas, embora assim ela esteja representada na maioria das ilustrações, onde figura com touca e vestido.

Nos seus estudos sobre a casa enquanto símbolo do *self* enraizado no mundo, a analista Maria Cecília Fava-Pestana assim comenta em sua monografia:

Penso que desde o princípio dos tempos, a casa como morada na dimensão da concretude é uma questão fundamental para a existência da humanidade. Dos abrigos para sobrevivência, incrustados nas rochas ou montanhas, àqueles mutantes e provisórios dos povos nômades, alcançamos o início dos assentamentos definitivos, com o advento da agricultura e da pecuária, que definitivamente fixou o homem na terra. Na história mais recente, podemos resgatar a suntuosidade e a riqueza dos castelos medievais e nos aproximar

de uma realidade muito mais familiar, que foi a organização do homem nas cidades modernas. Chama a atenção a posterior, tecnológica e fascinante verticalização das moradias, que enraizou o homem também nos céus. (FAVA-PESTANA, 2010, p. 41)

Toda a naturalidade da morada da Cuca, se contraposta à construção culturalmente moldada da feiticeira russa, nos fala muito sobre a identidade cultural em jogo. Nitidamente avesso à europeização de nossa arte, Lobato recria a personagem folclórica e sua morada pintando-as com a viçosidade típica de nossa paisagem. Parece-nos que, com isso, Lobato arquitetou o desvio do espelho europeu como refletor dominante e nos devolveu a imagem a partir de um natural espelho d'água, em cujo reflexo fulguram as imagens renegadas de nossa velha mãe natureza, evocadas por nossas raízes negras e indígenas e transpostas para os nossos mitos.

Em seu livro *Espelho índio* (2000), o sociólogo e também analista Roberto Gambini, se propõe a compreender a alma brasileira através da teoria arquetípica, pois, para ele, não é possível trabalhar o drama pessoal sem que se compreenda o drama próprio da coletividade à qual aquela psique pertence. Para ele, grosso modo, a formação de nossa identidade calca-se na ideia fantasiosa e equivocada de descobrimento, de uma “terra de ninguém” que foi encontrada ao acaso, negando a invasão cometida e, com isso, minimizando a existência e a importância dos povos que aqui habitavam antes da chegada dos portugueses. Calca-se, também, na ideia tão propagada de um “paraíso terrestre”, que, não obstante, recebeu dupla projeção: seria uma terra de bem-aventurança, uma Shangri-lá idílica apartada de todos os males, mas também uma terra onde a sombra predominava, habitada por demônios que incitavam ao prazer, à nudez e à luxúria. Outra noção que ele compreende como sendo intrínseca à nossa psique coletiva é a de que nossa terra é um seio inexaurível, o que veio a justificar a escravidão dos índios, a exploração devastadora da terra e a destruição da natureza, da qual a derrubada do pau-brasil é um grande símbolo.

O desfalque e o ataque à natureza são nossos sinais de batismo, como é também a posse da mulher índia pelo branco invasor, de cujo acasalamento resulta, nas reveladoras palavras de Darcy Ribeiro, a protocélula do povo brasileiro: a criação de um híbrido que nunca saberá quem é, porque nem pai nem mãe lhes servirão de espelhos ou modelos de identidade. (GAMBINI, 2000, p. 22)

Apoiando-se nos conceitos psicológicos de identificação, sombra e projeção, ele fala dessa renegação dos povos ancestrais, da atitude de cobiça desrespeitosa em relação à índia enquanto símbolo da mãe-natureza, e do trabalho jesuítico convertedor como sendo mecanismos de dominação que culminariam no recalçamento de nossa alma ancestral, bem como numa impossibilidade de identificação com o português colonizador. Na falta de um espelhamento saudável de pai e de mãe, restaria ao brasileiro uma orfandade eterna, um sublugar a partir do qual o recalçado retorna em forma de sintoma. Em suas próprias palavras:

Enquanto não houver um avanço da consciência, estaremos condenados à repetição – e aqui junguianos e freudianos se dão as mãos. Continuaremos a repetir a derrubada do pau-brasil, a educação dos curumins por espelhamento, o casamento do pai patogênico com a mãe desqualificada. Essa é a nossa maldição, como a que se abateu sobre as famílias de Tebas e Micenas, que não nos permite desenvolver nossa potencialidade plena. Só num estado redimindo de maldição deixaremos de ser sub: subdesenvolvidos ou sub-brasileiros. (GAMBINI, 2000, p. 179)

Para ele, a retirada das projeções inconscientes sobre o “outro desconhecido”, que se apresentam em forma de exclusão social ou etnocentrismo, e o amadurecimento de uma consciência de alteridade se dariam, principalmente, pelo resgate de nossos mitos fundadores, pois os povos que aqui se encontravam antes do “descobrimento” não cessaram de construir suas próprias concepções de mundo e refleti-las em suas narrativas:

Assim, cada história ou mito seria como uma auto-representação da psique brasileira de todos os tempos falando de si mesma, contando sua maneira de funcionar por meio da linguagem que lhe é própria – a das imagens -, que é a maneira como a psique fala de si mesma até hoje, pelas imagens do inconsciente contemporâneo nos sonhos, nas fantasias, nas criações artísticas e culturais de todas as espécies. (GAMBINI, 2000, p. 24)

Alfredo Bosi, ao discutir a proposta de Mário de Andrade em *Macunaíma*, comenta o espírito primitivista do modernismo, movimento que se instaurou com muita força após a semana de 22, mas que teve toda uma construção anterior, no pré-modernismo do qual Lobato e outros fizeram parte ajudando a engendrar o espírito da época:

A civilização mais requintada conhece, entre dois terríveis conflitos interimperialistas, o encanto dos rituais simbólicos mais remotos, dos mitos e das manifestações folclóricas mais “estranhas”. Do pensamento selvagem, enfim, batizado na época de “mentalidade primitiva”. Algo de comum ou, mais precisamente, de analógico, vai-se articulando entre esse universo, colonizado e oprimido havia séculos, e as novas estéticas cujo horizonte de sentido era a denegação da mente racionalizadora imposta ao planeta inteiro desde que se consolidara o modo de viver e pensar capitalista. Nessa rede de afinidades entende-se o veio neo-indianista e neofolclórico do Modernismo brasileiro. (BOSI, 2003, pp. 191-192)

Deste modo justifica-se a importância dada ao folclore por autores como Púchkin, na Rússia, ou por Lobato, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e outros no Brasil, que contribuíram para a formação de uma identidade cultural e para a construção de representações literárias que materializassem, junto ao leitor, a complexidade de seu povo.

Também nas artes plásticas brasileiras se deu a busca pelo nacional a partir de elementos folclóricos. Em 1924, Tarsila do Amaral pintou um quadro ao qual chamou de *A Cuca*. Consta que a artista escreveu à sua filha dizendo que estava fazendo uns quadros "bem brasileiros", e descreveu a Cuca como "um bicho esquisito, no meio do mato, com um sapo, um tatu, e outro bicho inventado"<sup>22</sup>. Este quadro é também considerado um prenúncio da Antropofagia na obra de Tarsila e foi doado por ela ao Museu de Grenoble na França.

Na figuração das bocas gigantes das bruxas gluttonas, sempre prontas para atacar a carne humana e, pelo ato canibalesco, assimilar os dons e a força inimiga, o receptor da obra de arte pode ver representada a sua própria fome de identidade, saciada a partir do resgate das raízes esquecidas, mas também da deglutição de culturas outras, que, depois de digeridas, modificadas e assimiladas, fazem da antropofagia simbólica um ato mais que natural.

---

<sup>22</sup> Disponível em : <[www.tarsiladoamaral.com.br/versao\\_antiga/historia.htm](http://www.tarsiladoamaral.com.br/versao_antiga/historia.htm)>. Acesso em 28 ago. 2012.



O quadro *A Cuca*, de Tarsila do Amaral

Poder-se-ia dizer, portanto, que as antiquíssimas vozes narrativas que criaram e mantiveram vivos os contos, as cantigas, os ritos e as lendas das culturas nas quais figuram Baba-Iagá e Cuca – a russa, a espanhola, a portuguesa e a brasileira –, continuam a se propagar, a migrar, a se modificar, a colidir e a ecoar, sussurrando em nossos ouvidos um eterno convite à iniciação. E que encontram, nas moradas destas temíveis bruxas, o portal no qual toda aventura pode ter seu começo assustador ou seu final triunfante.

## Consideração finais

Às vezes, sentava-me na rede, balançando-me com o livro aberto no colo, sem tocá-lo, em êxtase puríssimo. Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante.  
(Clarice Lispector)

Ao longo das análises dos materiais folclóricos e literários selecionados para esta pesquisa, pudemos esboçar comparações entre as bruxas Baba-Iagá e Cuca, personagens presentes, respectivamente, no folclore russo e no folclore luso-brasileiro, estando esta última presente, também, na narrativa do autor brasileiro Monteiro Lobato. Tais análises nos levaram, inevitavelmente, a um trabalho de exploração dos diferentes territórios e a uma escavação das diferentes camadas envolvidas.

Investigamos, pois, através dos postulados de Carl Gustav Jung e de seus seguidores, o subsolo arquetípico do qual essas personagens emergem e a forma específica de cada uma irromper enquanto imagem independente: suas peculiaridades e idiossincrasias. Pudemos observar que existem traços e símbolos comuns que as situam como imagens representativas – dentre tantas outras existentes e possíveis - do arquétipo da Grande Mãe, especialmente no que diz respeito à sua faceta terrível, necessária para que o arquétipo emergente (o Pai) possa ter espaço para constelar-se e, com isso, orientar o encaminhamento do indivíduo para a fase seguinte, garantindo, assim, o bom curso de seu desenvolvimento pessoal e social. Passeando por alguns autores da psicanálise, pudemos ter um vislumbre de como a criança reproduz esse mote arquetípico na relação com sua mãe pessoal, e que, dependendo do modo como essa relação aconteça, ocorrerão prejuízos ou situações propiciadoras para o seu desenvolvimento psíquico.

Do mesmo modo, através dos estudos de Wladimir Propp, pudemos observar as raízes históricas dessas personagens, os ritos dos quais se originaram e que serviram de material para que a memória popular pudesse construir sua ficção. Observamos, também, as relações inextrincáveis entre rito e arquétipo e o modo como a ficção pode imitar, reinterpretar ou inverter o rito.

Pelo prisma histórico, vimos que Baba-Iagá tem suas origens em rituais antiquíssimos de uma época pré-feudal, os quais visavam a preparação do neófito nas artes da caça e da guerra, possibilitando, com isso, uma aderência profunda aos códigos sociais

de sua tribo. E, apoiados no pressuposto de que o arquétipo deu origem ao mito e este ao rito (como necessidade humana de re-encenar a cena primeva sagrada), pudemos fazer o caminho de volta e demonstrar que o mapa iniciático traçado por meio dos rituais serve também como modelo para iniciações mais abstratas – arquetípicas – prestando-se inclusive para pensar as iniciações na modernidade e na contemporaneidade. Quanto à Cuca, vimos que suas raízes históricas encontram-se nas cantigas de ninar, em antigos fragmentos literários e nos rituais prosaicos que circundam o processo de socialização infantil, bem como nos rituais religiosos que reencenam a iniciação de São Jorge ou de Cristo. Tais rituais e costumes foram amplamente difundidos na Espanha e em Portugal, chegando até nós pela rota colonizadora. Com isso, demonstramos que as duas personagens – Baba-Iagá e Cuca – comungam de um mesmo cadinho arquetípico, que são imagens aproximadas por traços imagéticos semelhantes, travestidas de símbolos comuns, e cuja vida ficcional deriva de rituais.

Ao analisarmos as construções que foram erguidas sobre este chão comum – a casa da Baba-Iagá ou a caverna em que mora a Cuca –, visualizamos importantes diferenças de cunho cultural. Vimos que a isbá rodopiante sobre pés de galinha é repleta de figurações culturais, enquanto que a caverna presente na narrativa de Monteiro Lobato faz menção a uma identidade cultural que, na época da escritura (e até hoje, de certo modo), precisava ser reconstituída a partir das características típicas de nossa geografia exuberante e das nossas origens esquecidas. Para tanto, era necessário levar em conta os nossos mitos fundadores, as facetas recalçadas de nossa história, nossa ancestralidade primitiva, isto é, o nosso espelho não europeizado.

Vimos também que os gêneros literários nos quais as personagens analisadas se inserem resguardam importantes diferenças entre si. A Cuca saída da cantiga de ninar é uma Cuca ainda pré-ficcional, que tão significativamente se situa “em cima do telhado”. Já a bruxa Baba-Iagá apresenta-se em contos de magia que, como já falamos, prestam-se perfeitamente às análises morfológicas, históricas, sociológicas ou de gênero, mas, sobretudo, às análises arquetípicas e simbólicas, falando de modo contundente sobre as vicissitudes humanas. Já a Cuca de Monteiro Lobato, inserida num material literário moderno, presta-se, além de modelo para refletir a existência, também como instrumento

intencional de resgate da identidade cultural e, em última instância, como ensejo para a reflexão acerca do alcance e da função do texto literário.

Consciente de sua função social, a literatura moderna pode, tal como os contos de magia, refletir sobre o homem e suas questões existenciais, indo, porém, muito além disso. Pode, acima de tudo, pensar sobre si mesma como forjadora deste homem: ao mesmo tempo espelhadora e espelhada, consteladora de imagens e formadora das imagens que constela.

Na medida em que cresce a consciência do homem sobre si mesmo, sobre aquilo que ele produz e sobre o mundo que o cerca, as intrincadas teias narrativas e seus fios emaranhados vão sendo identificados e desnovelados. Assim, as várias camadas que se sobrepõem ao núcleo arquetípico – sejam elas de ordem histórica, cultural, pessoal ou de gênero - começam a pulular a olhos vistos. E, com estes infindáveis desdobramentos reflexivos que surgem, à semelhança de uma sala de espelhos, perde-se a fixidez de tempo e espaço e as diferenças, ao mesmo tempo em que se atenuam, podem ser mais facilmente identificadas. Escava-se um gelado solo russo e pode-se encontrar o fóssil de uma bruxa verde-amarela; sobe-se em cima de um telhado português e dali se avista voando sobre um pilão uma eslava e horrenda megera; participa-se de uma procissão religiosa em Goiás ou na Galícia e é em Roma que nos “faz-de-conta” chegamos; adentra-se a gruta pedregosa situada no Capoeirão dos Tucanos e logo se avista um *piétch* recendendo a menino assado.

Ainda que a transposição de fronteiras jamais encubra as peculiaridades que tornam tão ricas as diferenças encontradas, quando o herói da narrativa nos faz adentrar com ele a caverna tropical da Cuca ou a isbá sobre pés de galinha da Iagá-Baba na floresta russa, podemos ter a certeza de que confrontaremos a Grande Iniciadora em sua sagrada morada e de que de lá ninguém sairá ileso. Em qual processo seremos iniciados? Não há nenhuma certeza sobre isso...

Pode ser que a lição recebida seja simplesmente a de que para viver no mundo é preciso ter astúcia e cuidado, como as nossas mães tanto se esforçaram para nos ensinar, apresentando-nos os vários tipos de papão, tais como a canibal russa Iagá ou a Cuca devoradora que mora em cima do telhado. Pode ser que recebamos suporte das velhas feiticeiras para deixar para trás um velho modelo e enfrentar com coragem uma nova fase que se anuncia em nossas vidas; pode ser que essas doadoras nos ofereçam o talismã

resultante da prova a ser vencida por meio do enfrentamento da morte. Pode ser que desfrutemos da possibilidade de – como queria Propp –, por meio da narrativa, nos vingarmos de quem maltratou nossos antepassados por meio de rituais sádicos; pode ser que gozemos com a liberdade de um ditame social ultrapassado assando a bruxa que antes nos assava. Pode ser que descubramos nossas raízes culturais, nossos mitos, nosso povo e a beleza de sua sabedoria empírica, tal como Pedrinho ao ser iniciado por uma Cuca para lá de feia e um Saci para lá de sábio. Pode ser que nos iniciemos como brasileiros de verdade, tão perto das onças e uirapurus, tão longe das macaquices afrancesadas, como queria Monteiro Lobato. Pode ser que nos redescubramos como leitores ao interagir com um texto que nos inclui e a nós intencionalmente se destina, ou que nos percebamos reapaixonados pelos contos de magia e seu simbolismo próprio.

O pode ser que – para além de tudo isso – simplesmente fiquemos maravilhados diante da percepção do quão lindamente os arquétipos podem ser representados nesta arte maior chamada Literatura. E pode ser que, com esse maravilhamento, nos percebamos transformados, tal qual a narradora-mirim do conto de Clarice Lispector, que outrora citamos: já não mais a menina e o seu livro tão desejado, mas a mulher com seu amante, pois daí é a literatura que terá, por meio dessas bruxas tão perigosas, sedutoramente, nos iniciado.

**Referências bibliográficas:****Obras literárias:**

AFANAS'EV, Aleksandr (Org.); Trad. Dinah de Abreu Azevedo. *Contos de fadas russos*. São Paulo: Landy, 2006, vols. 1, 2 e 3.

ANTUNES, Maria Fernanda. *Cuca*. São Paulo: FTD, 1992.

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BELINKI, Tatiana (Org.). *Sete contos russos*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1995.

BÍBLIA. Português. *Tradução Almeida*. Trad. de João Ferreira de Almeida. Local: Editora, ano.

LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOBATO, Monteiro. *O Saci*. 3. ed. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1928.

\_\_\_\_\_. *O Saci*. 15. ed. São Paulo: Brasiliense, 1968.

\_\_\_\_\_. *O Sacy Perêrê: resultado de um inquérito*. Edição fac-similar. Rio de Janeiro: JB, 1998.

MAIAKÓVSKI. *Poemas*. Trad. de Boris Schnaiderman, Augusto de Campos e Haroldo de Campos. 8ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PÚCHKIN, Aleksandr. *O cavaleiro de bronze e outros poemas*. Seleção, trad., introd. e notas de Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

**Obras críticas e teóricas:**

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *Reflexões: o brinquedo, a criança e a educação*. São Paulo: Summus, 1984.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. 19ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. 8ª edição. São Paulo: Globo, 2000.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura brasileira*. 48ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

\_\_\_\_\_. Situação de Macunaíma. In: *Céu, Inferno*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Rio de Janeiro: Vozes, 1987, vols. I, II e III.

CAMARGO, Evandro do Carmo. Algumas notas sobre a trajetória editorial de O Saci. In: LAJOLO, Marisa; CECCANTINI, João Luís (Orgs.). *Monteiro Lobato, livro a livro: obra infantil*. São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial, 2008, p. 87-99.

\_\_\_\_\_. *Um estudo comparativo entre O Saci Perêrê: resultado de um inquérito (1918) e O Saci, de Monteiro Lobato*. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras na área de Literatura e Vida Social) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP, Assis.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 2007.

CANTON, Kátia. *E o príncipe dançou*. São Paulo: Ática, 1994.

CAROLINSKI, Flavia Cristina Moino. *Aleksandr Nikoláevitch Afanássiev e o conto popular russo*. 2008. Dissertação (Mestrado em Literatura e cultura russa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10a. Ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

\_\_\_\_\_. *Geografia dos mitos brasileiros*. 2. ed. São Paulo: Global, 2002.

CAVALHEIRO, Edgar. *Monteiro Lobato: vida e obra*. São Paulo: Companhia Distribuidora de Livros, 1955.

CECCANTINI, João Luís. De raro poder fecundante: Lobato editor. In: LAJOLO, Marisa; CECCANTINI, João Luís (Orgs.). *Monteiro Lobato, livro a livro: obra infantil*. São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial, 2008, p. 67-84.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 16<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas: Símbolos – Mitos – Arquétipos*. 1. ed. São Paulo: Paulinas, 2008.

\_\_\_\_\_. *Literatura infantil: Teoria – Análise – Didática*. 1<sup>a</sup>. ed. São Paulo: Moderna, 2000.

EDINGER, Edward. *Anatomia da psique*. São Paulo: Cultrix, 1985.

ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito*. Lisboa: Edições 70, 1963.

\_\_\_\_\_. *Mito do eterno retorno*. Lisboa: Edições 70, 1992.

\_\_\_\_\_. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

*EM BUSCA DA TRADIÇÃO NACIONAL (1947-1964)*. Dir. Cláudia Márcia Ferreira. Realiz. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. 2008. 18 min. e 45. Disponível em: <[http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID\\_Materia=185](http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Materia=185)>. Acesso em: 15 jul 2012.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Os contos dos irmãos Grimm*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. *Mulheres que correm com os lobos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FAVA-PESTANA, Maria Cecília. *O arquétipo da casa: uma morada – um caminho*. São Paulo, 2010. 110 p. Monografia (Curso de Formação em Psicologia Analítica). Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica (SBPA).

FRANZ, Marie-Louise Von. *O feminino nos contos de fadas*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

\_\_\_\_\_. *A interpretação dos contos de fadas*. 5. ed. São Paulo: Paulus, 2005.

\_\_\_\_\_. *A sombra e o mal nos contos de fadas*. 3<sup>a</sup>. ed. São Paulo: Paulus, 2002.

FREUD, Sigmund. O inconsciente. In: *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, vol. 2.

GAMBINI, Roberto. *Espelho índio*. São Paulo: Axis Mundis; Terceiro Nome, 2000.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

GOUVÊA, Maria Cristina Soares de. A literatura infantil e o pó de pirlimpimpim. In: LOPES, Eliane Marta Teixeira; GOUVÊA, Maria Cristina Soares de. *Lendo e escrevendo Lobato*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, pp. 13-30

HENDERSON, Joseph L. Os mitos antigos e o homem moderno. In: JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964, pp. 104-157.

HILLMAN, James. *Uma investigação sobre imagem*. Trad. Gustavo Barcellos. New York: Spring Publications, 1977.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JACOBI, Jolande. *Complexo, arquétipo, símbolo*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1991.

JOHNSON, Robert. *She: a chave do entendimento da Psicologia Feminina*. São Paulo: Mercury, 1987.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2002, vol. IX/ 1.

\_\_\_\_\_. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

\_\_\_\_\_. *A natureza da psique*. 3ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1991, vol. VIII/2.

\_\_\_\_\_. *Psicologia e religião*. 6ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1999, vol. XI/1.

\_\_\_\_\_. *Símbolos da transformação*. 4ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1999, vol. V.

KIANEK, Alessandra. Título do artigo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 abr. 2003. Caderno de Turismo, p. 15.

LAJOLO, Marisa. Linguagens *na e da* literatura infantil de Monteiro Lobato. In: LAJOLO, Marisa; CECCANTINI, João Luís (Orgs). *Monteiro Lobato, livro a livro*. São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial, 2008, p. 15-29.

\_\_\_\_\_. *Literatura comentada, Monteiro Lobato*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

\_\_\_\_\_. *A modernidade do contra*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida*. 2. ed.. São Paulo: Salamandra, 2006.

LAJOLO, Marisa (org.). *Monteiro Lobato*. 2<sup>a</sup>. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, J. B. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1988.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A Estrutura e a forma: reflexões sobre uma obra de Vladimir Propp. In: PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. 2. ed. São Paulo: Forense Universitária, 2006, pp. 201-233

LIMA FILHO, Alberto Pereira. *O pai e a psique*. São Paulo: Paulus, 2002.

\_\_\_\_\_. *Brincadeiras selvagens: problema nosso: diálogo com pais de adolescentes*. São Paulo: Oficina de Textos, 1997.

LOPEZ-PEDRAZA, Rafael. *Sobre Eros e Psique: um conto de Apuleio*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

LUCÁCKS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MELETINSKI, E. M. *Os arquétipos literários*. 2<sup>a</sup>. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

\_\_\_\_\_. O estudo tipológico-estrutural do conto maravilhoso. In: PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. 2. ed. São Paulo: Forense Universitária, 2006, pp. 157-200.

NEUMANN, Erich. *A criança: estrutura e dinâmica da personalidade em desenvolvimento desde o início de sua formação*. São Paulo: Cultrix, 1980.

\_\_\_\_\_. *A Grande Mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente*. São Paulo: Cultrix, 1974.

PASSIANI, Enio. *Na trilha do Jeca: Monteiro Lobato e a formação do campo literário no Brasil*. Bauru: Edusc, 2003.

PEREIRA, José Carlos. *O encantamento da Sexta-Feira Santa*. São Paulo: Annablume, 2005.

PICHOIS, Claude; ROUSSEAU, André M. Para uma definição de Literatura Comparada. In: CARVALHAL, Tânia; COUTINHO, Eduardo. *Literatura comparada: textos fundadores*, 1994.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. 2. ed. São Paulo: Forense Universitária, 2006.

\_\_\_\_\_. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RIBEIRO, Maria Augusta Hermengarda Wurthmann.. Reinações de narizinho: leitores e leitoras. In: CECCANTINI, João Luis; MARTHA, Alice Áurea Penteado (org). *Monteiro Lobato e o leitor de hoje*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2008, p. 138-156.

SANDRONI, Laura. *De Lobato a Bojunga: as reinações renovadas*. Rio de Janeiro: Agir, 1987.

SOUZA, Renata Junqueira; SANTOS, Caroline Cassiana Silva dos. O Saci na obra de Monteiro Lobato e nos manuais didáticos. In: CECCANTINI, João Luís; MARTHA, Alice

Áurea Penteadó (Orgs.). *Monteiro Lobato e o leitor de hoje*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2008, p. 187-204.

SEGAL, Hanna. *Introdução à obra de Melanie Klein*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

SILVEIRA, Nise da. *Jung vida e obra*. 9<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1981.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. 4<sup>a</sup>. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1976

TINHORÃO, José Ramos. *As festas no Brasil colonial*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

WARNER, Marina. *Da fera à loira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.