

MARILZA ALBERTO BAPTISTA

**O RESGATE DA TRADIÇÃO ORAL PELA  
MEMÓRIA DO CONTAR DE ANGELA LAGO**

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA

COGEAE

PUC-SP

SÃO PAULO

2010

MARILZA ALBERTO BAPTISTA

O RESGATE DA TRADIÇÃO ORAL PELA MEMÓRIA DO CONTAR DE  
ANGELA LAGO

Monografia de conclusão do Curso de  
Especialização em Literatura da Pontifícia  
Universidade Católica de São Paulo – Cogear  
sob a orientação da Profª Drª Juliana Loyola

SÃO PAULO

2010

## RESUMO

Esta monografia estuda o conto popular na performance contemporânea de Angela Lago a partir da análise do livro “Muito capeta” sob a perspectiva verbal, oral e visual.

Para o estudo do conto popular busca referências em José Carlos Leal, *A natureza do conto popular* e Michèle Simonsen, *O conto popular*. Para entender o papel do narrador e a arte de contar histórias, busca informações em Walter Benjamin, no livro *Obras escolhidas: Magia e Técnica, arte e política*.

Como o *corpus* escolhido é o livro *Muito Capeta* abordará aspectos que marcam as “histórias do demônio logrado”, categoria criada pelo grande estudioso da etnografia brasileira, Luis da Câmara Cascudo. Utiliza ainda a pesquisa do mesmo autor publicada no livro *Literatura Oral no Brasil*, as compilações de textos em *Contos Tradicionais do Brasil* e as realizadas por Silvío Romero e Gustavo Barroso. Para análise do conto foi fundamental a leitura dos livros *A história do Diabo no Brasil* (2007), de Alfredo dos Santos Oliva, *Estórias do Diabo* de Altimar Pimentel e *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, de Mikhail Bakhtin.

Estuda o *corpus* a partir das matrizes do conto popular na tradução contemporânea e literária de Angela Lago. Para a análise extraverbal, ou seja, sonora e visual busca referências em Luis Camargo, Décio Pignatari, André Mendes, Martine Joly e Lucia Santaella. Busca ainda algumas referências de autores que tratam especificamente da literatura infantil e juvenil como Tereza Colomer, Sonia Salomão Khède, Marisa Lajolo, Maria José Palo e Maria Rosa D. Oliveira.

Para finalizar, retoma alguns elementos da obra que comprovam uma premissa da própria autora, ou seja, que podemos ser diferentes das crianças quanto à maturação cognitiva, mas “*não somos tão diferentes assim nas nossas necessidades, incluindo a necessidade de beleza e humor*”.

Palavras-chave: conto popular, literatura infantil, Angela Lago.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	5
<b>CAPÍTULO I: A tradição oral e a memória do contar</b>	
1.1. O conto popular: características e linguagem .....	10
1.2. O demônio: personagem do imaginário popular passível de ser ludibriado quando “ <i>humanizado</i> ” .....	15
<b>CAPÍTULO II – A obra de Angela Lago na literatura contemporânea: leitura do <i>corpus</i> “Muito Capeta”</b>	
2.1. A estética de Angela Lago: o conto popular na contemporaneidade e a inscrição do leitor .....	23
2.2. Análise do <i>corpus</i> sob a perspectiva verbal, oral e visual .....	36
<b>CONCLUSÃO</b> .....	49
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	53

## INTRODUÇÃO

As literaturas só têm valor verdadeiro quando aproveitam as minas da tradição popular. (COELHO, 2009, p.18)

Adolpho Coelho no prefácio de *Contos populares portugueses* (2001) nos lembra que o estudo das origens literárias está indissociavelmente ligado ao dos contos populares e que a literatura vive, principalmente, da riqueza do que é transmitido oralmente, por gerações.

Luis da Câmara Cascudo em *A literatura Oral no Brasil* (2006) reúne grande material, fruto da manifestação oral, como cantos, contos, lendas, danças, cantigas, histórias, anedotas e cantorias que remontam sua origem a poetas e homens comuns que sabiam falar e entoar. Por muito tempo, e ainda hoje, a narrativa oral parece ser uma forma natural para ensinar, explicar, exemplificar e entreter. Daí, então, a prática de contar histórias ser tão preponderante na vida cotidiana das pessoas.

Neste trabalho partimos da análise do conto popular, na categoria “histórias do demônio logrado”, a partir da releitura verbal, oral e visual que a autora e ilustradora Angela Lago imprime no projeto gráfico do livro “Muito Capeta”.

Angela Lago, como boa narradora de histórias, busca na tradição e na própria infância alguns dos elementos para criar sua estética narrativa contemporânea. O traço das ilustrações do *corpus* se incorpora ao léxico – o desenho fazendo as vezes de escrita – traduzindo-se, ao que nos parece, na tentativa de recuperar uma experiência vivida na infância. Os traços bidimensionais lembram o desenho da criança e a perspectiva das imagens revela a quebra da figura do narrador como única voz. O gesto mostra-se múltiplo e proporciona ao leitor a experiência de viver o momento da contação, tão escassa nos dias de hoje, como afirmara Benjamin ao mostrar que a partir do período moderno a experiência coletiva de contar histórias deixa de existir, dando lugar a novas formas de narrativas como o romance e a informação jornalística:

(...) o saber que vem de longe encontra hoje menos ouvintes que a informação sobre acontecimentos próximos. O saber que vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição –, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência. Mas a informação aspira a uma verificação imediata (...) e plausível, incompatível com o espírito da narrativa. (Benjamin, 1985, p. 202-203).

Talvez, o que interesse à autora é que essa voz – a do contador coletivo – não se cale confirmando, de certa maneira, o que nos lembra Paul Zumthor (1993, p. 139): “a voz poética é, ao mesmo tempo, profecia e memória (...). A memória, por sua vez, é dupla: coletivamente, fonte de saber; para o indivíduo, aptidão de esgotá-la e enriquecê-la”.

E não será este o intuito de Angela Lago? Resgatar o poder da tradição dos narradores na arte de contar enriquecendo-a e esgotando-a ao instaurar uma certa ambigüidade que “funciona como recurso poético (artístico) para ampliar as possibilidades de leitura da obra.” (MENDES 2007, p.15). De forma singela, mas complexa a autora se utiliza do recurso visual e vocal como forma de complementar e extrapolar o verbal em busca de ampliar as possibilidades da linguagem e abrir espaços de preenchimento do leitor ao interagir com a obra. No presente trabalho, procuraremos mostrar como Angela Lago explora os elementos da *prática do contar*, restituindo a voz e o gesto, a melodia e a atuação do contador no contexto social em que os contos populares foram produzidos.

O caráter híbrido de muitos livros da autora, inclusive o corpus aqui analisado, nos impede de lhe conferir um território. A que público se destina a obra? Poderíamos afirmar que é dirigido às crianças? Ela mesma faz sua reflexão sobre o assunto:

Escuto com frequência escritores, ilustradores e críticos de literatura infantil dizerem que não existe literatura infantil, mas literatura. É verdade que um bom livro para crianças acabará por tocar a sensibilidade mais profunda de uma emoção adulta, na medida que resgatar as mais antigas lembranças. Pergunto-me, no entanto, se na fala do escritor e ilustrador contemporâneo, que nega estar se dirigindo à criança, embora publique em editora e coleções comercialmente dirigidas a ela, não existirá um preconceito contra a infância. Vivemos um final

de século psicologizado, onde a infância é vista como uma etapa, a criança, um "vir a ser". Esquecemos que nós adultos também somos um "vir a ser"  
(Disponível em [www.angela-lago.com.br](http://www.angela-lago.com.br) Acesso em 27/08/09)

A autora inicia sua produção literária ilustrando livros de outros escritores. Como escritora e ilustradora de seus próprios livros preocupou-se em criar narrativas em que o verbal dialoga com as imagens de maneira que um não sobreponha o outro, mas antes, proponha ao leitor múltiplas leituras. Este tem sido o caminho da literatura infantil contemporânea. Para isso, pesquisou como surgiram os primeiros materiais voltados para o público infantil, observando que a principal fonte da literatura escrita para crianças pertence à literatura oral.

A esse respeito, observa-se que desde a Antiguidade, os mitos, as lendas, os contos e as grandes tragédias recitadas em versos, circulavam indistintamente entre adultos e crianças. Os contos populares não possuíam um público específico na sociedade medieval. As primeiras obras infantis nasceram do legado deixado pela cultura popular, mas foram transfigurados por valores morais que visavam educar crianças e jovens. Mesmo os contos de fadas e os clássicos que têm sua origem na literatura popular, abordam temas e revelam sentimentos complexos, tais como, o ciúme, a traição, a inveja, o preconceito, a soberba ou a avareza. Falam do que inconscientemente as crianças já sabem – que a natureza humana não é inatamente boa, que o conflito é real, que a vida é rude e dura mesmo ao se buscar o caminho da felicidade. Os contos populares expõem com naturalidade e uma boa dose de humor, situações de violência e conflitos humanos. Embora tenham perdido um tanto de sua naturalidade e agressividade quando foram adaptados para as crianças e jovens, nunca deixaram de exercer certo fascínio.

Este trabalho está organizado em dois capítulos sendo que o primeiro “A tradição oral e a memória do contar” ressalta como a estética de Angela Lago busca o máximo de elementos da literatura oral e dos recursos da arte de narrar dos primeiros contadores e os re-significa, mostrando a capacidade de movência e persistência da voz. Ao optar pela tradição, a autora procura fazer uma seleção singular dos recursos de oralidade e os dispõe de maneira a

dimensionar o jogo de linguagens e interpretantes presentes na Literatura Infantil e Juvenil.

Este capítulo procura, também, fazer breve análise das características e linguagem do conto popular assinaladas, principalmente, por Luis da Câmara Cascudo, Silvio Romero e José Carlos Leal. Para destacar os recursos utilizados pelo narrador e sua arte de narrar encontra em Walter Benjamin (1985) referências sobre o grande narrador, aquele que encontra suas raízes no povo e figura entre os mestres e os sábios, uma vez que recorre ao acervo de toda uma vida, não somente a sua, mas principalmente, a experiência alheia.

Procura ainda abordar aspectos das histórias que trazem a figura do diabo como protagonista, especialmente, quando logrado por um personagem humano. Busca-se resgatar a figura do Diabo medieval para compreender a forma ridicularizada e pouco atemorizadora em que aparece nos livros de Angela Lago voltados, sobretudo, ao público infantil.

No segundo capítulo, “A obra de Angela Lago na literatura contemporânea: leitura do *corpus* Muito Capeta” retoma a estrutura da narrativa popular e situa o projeto gráfico do *corpus* enquanto objeto artístico.

Mostra como a autora moderniza e torna viva a presença do narrador popular ao imitar as pausas que ele faz na virada de páginas; ao interromper o fluxo narrativo dando lugar aos questionamentos do narrador; na maneira como o código verbal se distribui pelo todo hibridizado na linguagem visual e sonora, revelando, portanto, a forma contemporânea com que Angela Lago relê as narrativas de tradição oral.

Analisa ainda, a função da imagem para além da relação de complementaridade existente entre o verbal, o visual e o sonoro, ao nos debruçarmos sobre o estudo da semelhança que, porventura, possa existir entre os “recursos de narração” que o desenho exerce na ilustração do *corpus* e os recursos gráficos de que a criança pequena dispõe para se expressar. Tais recursos, apropriados por Angela Lago, são a expressão de uma imagem que se quer narrativa, assim como faz a criança que desenha para falar, uma vez que o desenho é também linguagem, um gesto autoral: “O desenho fala, chega mesmo a ser uma espécie de escritura, uma caligrafia” (ANDRADE, 1967).

Ao buscar no *corpus* alguns esquemas de oralidade que se apresentam a nível lexical procurar-se-á compreendê-los nos seus elementos verbocovisuais (Pignatari, 2005, p.21), uma vez que a desenvoltura da construção narrativa, em muitas passagens do texto, se caracteriza pelo ritmo sonoro e visual que demonstra o fazer poético e literário da autora.

## CAPÍTULO I: A tradição oral e a memória do contar

### 1.1 O conto popular: características e sua linguagem

Luís da Câmara Cascudo, afirma que, dentre os materiais de manifestação oral, o conto popular é o mais amplo e mais expressivo: “Ao lado da literatura, do pensamento intelectual letrado, correm as águas paralelas, solitárias e poderosas da memória e da imaginação popular.” (CASCUDO, 2002, p. 9).

Transmitidos oralmente de geração em geração se alteraram, com o passar do tempo, pela maneira como foram relatados. A imaginação daquele que conta produz modificações que continuam a cada nova performance. A esse respeito, Benjamim (1985) argumenta que a arte de narrar histórias foi ameaçada com a ascensão da burguesia como classe. Na antiga Idade Média, quando o ritmo de trabalho mais lento propiciava o encontro e a aprendizagem, uma tradição de narradores se formou. Nas corporações de ofício medievais, marujos se encontravam com trabalhadores camponeses para contar suas histórias. O primeiro trazia seus relatos de viagem e o segundo suas histórias do passado, costumes e tradições. Cada mestre-narrador formava seu repertório a partir da bagagem trazida de “sua própria experiência ou a relatada por outros.” (BENJAMIM, 1985, p. 201). Todo o mestre era também um bom ouvinte e a escuta atenta levava-o a incorporar coisas narradas à sua própria experiência.

Se tomarmos a definição exposta pela professora Jerusa Pires Ferreira sobre o que chama de tradição: “uma espécie de reserva conceitual, icônica, metafórica, lexical e sintática, que carrega a memória dos homens, sempre pronta a se repetir (...)” (FERREIRA, 1991, p. 13) podemos traçar um panorama propício à análise da linguagem que caracteriza os contos populares e sua relação com a memória do contar.

Não se sabe ao certo como se deu a origem dos contos populares, mas sua ampla difusão mostra uma de suas características: a *persistência* ou a capacidade de persistir no tempo. As características do conto popular estão descritas no livro *Contos tradicionais do Brasil*, de Câmara Cascudo: a antiguidade; o anonimato, a persistência e seu processo de divulgação.

José Carlos Leal também menciona tais características e comenta que a antiguidade do conto popular está relacionada à sua *temática* que tem em sua origem um determinado arquétipo. É ele que faz com que uma história contada hoje possa ser a mesma que um “menino grego ouviu de um marinheiro no século V a.C.” (LEAL, 1985, p. 12)

A segunda característica diz respeito ao anonimato de autoria: os contos populares têm como característica o autor anônimo. Não se sabe quem foi o primeiro “criador” da história, portanto é uma criação do povo. Muitos pesquisaram e compilaram tais histórias, mas não são seus criadores. Nas palavras de Cascudo o conto popular é “omisso nos nomes próprios, localizações geográficas e datas fixadoras do caso no tempo.” (CASCUDO, 2002, P.11)

A terceira é a persistência, ou seja, o fato do conto popular permanecer vivo na memória e fazer parte do cotidiano das pessoas através dos séculos.

É também no livro de Câmara Cascudo – *História da Literatura Oral Brasileira* – que encontramos algumas informações a esse respeito: “Uma produção, canto, dança, anedota, conto, que possa ser localizada no tempo, será um documento literário (...). Para que seja folclórica é preciso uma certa indecisão cronológica, um espaço que dificulte a fixação no tempo.” (CASCUDO, 1952, p. 20). Decorre dessa proposição o fato de que para ser do Folclore é preciso tempo, por isso, a contemporaneidade pode ser uma produção popular, mas não do Folclore.

José Carlos Leal justifica o fato dos contos populares persistirem no tempo por conta do tipo de linguagem usada nesses relatos; uma linguagem arquetípica, a mesma dos mitos, lendas e dos sonhos que possuem o poder de projetar o homem no tempo e no espaço: “Os símbolos contidos nesses relatos encontram-se relacionados com elementos essencialmente humanos e, portanto, vitais para uma existência equilibrada e harmônica como o sexo, a vaidade, o orgulho, a vontade de poder, a atração pelo desconhecido etc.” (LEAL, 1985, p. 15)

A linguagem utilizada nos contos apresenta características formais bem definidas, segundo o autor. O modo de começá-las segue um modelo, cujo

objetivo principal é apresentar as personagens. O modo de finalizar esses relatos também é peculiar. O desfecho pode ser interno ou externo. É interno quando o término da narrativa acaba sem nenhum acréscimo. O externo ocorre com a intervenção do narrador que apresenta alguma moral ou versos rimados e cômicos. Além disso, as frases do tipo “coordenadas” são mais predominantes que as “subordinadas” nos contos populares, bem como a presença da repetição como forma de intensificar o mágico e o lúdico. Um bom exemplo são as onomatopéias.

A quarta característica – a *divulgação* – diz respeito à transmissão desses contos. “O conto popular é um conto que se diz e se transmite oralmente” (Simonsen, 1987, P. 5). Para Câmara Cascudo, é uma das fontes que fazem permanecer viva a literatura oral, assim como, as danças de roda, as danças cantadas ou de divertimento, os jogos infantis, os acalantos, as anedotas, adivinhações, as frases-feitas, os provérbios, as orações e ladainhas, as lendas, as músicas anônimas, etc.

Sobre o anonimato e a forma como o conto popular foi, com o tempo, transformado e divulgado no Brasil, Silvio Romero também faz menção no livro “*Contos populares do Brasil*”. A importância desse autor para os estudos de uma estética propriamente brasileira a partir do folclore nacional foram decisivos, segundo Florestan Fernandes (2003). Teve como meta estabelecer uma ligação mais viva entre a cultura popular e a cultura erudita, entre o povo e a literatura.

Para Romero, o conto fazia parte da poesia popular e para instigar o debate parte da seguinte questão: “Quais os agentes criadores e quais os agentes transformadores da poesia popular?”

Como resposta afirma que em suas origens, os contos assim como o *corpo das tradições* do povo brasileiro se formaram do encontro de três raças: os índios, os negros e os portugueses. A grande dificuldade é saber qual a verdadeira origem da poesia popular. Menciona o papel do *mestiço* no processo de transformação e divulgação da poesia popular, portanto, dos contos, cantigas e lendas: “(...) iam transmitindo suas tendências intelectuais com todas as suas crenças, abusões, lendas e fantasias” (ROMERO, 2000, p. 15). O *mestiço* se tornou, portanto, o grande agente transformador dos contos

e lendas que se amalgamaram, formando a cultura e as tradições do povo brasileiro.

Walter Benjamin ao escrever sobre a arte de narrar histórias aborda, também, o modo como os contos populares foram transmitidos: “A experiência que passa de pessoa para pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.” (BENJAMIN, 1985, p. 198).

Reafirma, portanto, o poder da literatura oral e ressalta as técnicas obtidas ao longo do tempo pelos contadores para absorver e manter a concentração de seus ouvintes, seduzindo-os.

O autor ainda diz que a memória daquele que ouve a história pode ser facilmente ativada se quem conta o faz com a maior naturalidade possível, ou seja, a narrativa “salva da análise psicológica”. Contar e recontar a mesma história faz com que a esta seja conservada na memória: “Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido.” (BENJAMIN, 1985, p. 205). Mas, faz uma ressalva importante: nas cidades e, de certa forma, também no campo, o dom de ouvir está desaparecendo; as pessoas raramente desejam ouvir mais de uma vez a narração de uma mesma história.

A memória repousa no ato performático de narrar e, também, em suas sucessivas recriações, possibilitando a quem escuta o dom de um dia poder narrar. Para José C. Leal (1985), o narrador dos contos pode ser considerado um profissional que utiliza, de forma brilhante, a expressão corporal como auxiliar da palavra no ofício de encantar o público. Aquele que conta histórias para crianças utiliza-se da inflexão de voz num tom dramático imitando, por vezes, a voz de um ou outro personagem.

O contador de histórias é um criador, um artista da palavra falada; toma-a como objeto estético. Além de possuir boa memória precisa ter “um estilo próprio, nunca monótono. Examina (...) o “feed back” de seu auditório (...) é capaz de variar a sua narrativa, se julgar necessário, o que ele mais deseja é

manter os seus ouvintes presos ao encanto de suas palavras.” (Leal,1985, p.36).

Quando o contador assume uma posição de caráter pedagógico precisa buscar uma forma de ser retórico, usar da empatia e, em muitos momentos, solicitar a participação do seu público para julgar um comportamento ou averiguar o detalhe de uma passagem. Mas, é preciso fazer aqui uma ressalva: o narrador se reporta aos antigos contadores das sociedades tribais e isto nos mostra que a história é para ser ouvida; não se trata de estabelecer uma discussão entre o narrador e seus ouvintes. Para os contadores tribais a história deve ser simplesmente ouvida porque pertence à tradição, é antiga e conhecida de todos.

O contador acaba por criar uma forma de comunicação solidária e respeitosa com o seu público, onde “o literário e o social se encontram, revivendo velhas experiências tribais, velhos ritos esquecidos num quarto escuro e sombrio da velha casa do homem.” (Leal, 1985, p.38). Leal ainda trata da diferença entre um contador e um escritor. O ato de escrever bem como o ato da leitura, intermediados pelo livro, são ambos realizados de forma solitária: o escritor com sua obra e o leitor com seu livro. Já o contador quer sair e se expressar usando gestualidade concreta no contato direto com o público; deseja ir à praça, embaixo da árvore, no parque, sala ou jardim. O livro também o acompanha através das ideias, em forma de linguagem escrita que se torna novamente oralizada como no início em que a palavra em versos era cantada nos mercados, nas praças e ruas.

Angela Lago parece mesmo buscar o máximo desses elementos da contação em seu fazer literário. Ao optar pela tradição procura usar de recursos imagéticos e sonoros da língua traduzindo-se como escritora e contadora de histórias. A partir de novos meios de expressão, caminha por diferentes mídias, principalmente a internet, revelando a forma contemporânea com que relê as narrativas de tradição oral. A esse propósito, ela mesma declara em seu site oficial: “Um gosto pela cultura popular veio à tona e passei a referendar meus textos no nosso folclore, embora continuasse a utilizar tons pastéis e linhas

suaves nos desenhos.” (Disponível em [www.angela-lago.com.br](http://www.angela-lago.com.br) Acesso em 27/12/09).

Como outros autores infantis, Angela Lago fez sua escolha por encontrar no folclore e recolher das tradições populares o tema e o recorte lingüístico do seu discurso literário.

## **1.2 O demônio: personagem do imaginário popular passível de ser ludibriado quando “humanizado”.**

Nas diversas fontes literárias, tanto eruditas como populares, o Diabo se apresenta como um personagem associado a formas cômicas e grotescas. Na tradição oral, no teatro, nos espetáculos, carnavais e folguedos o demônio não surge como o “mau” e poderoso Satanás, mas como um ser ambíguo que pratica o bem o e mal conforme as circunstâncias. Torna-se, assim, um ser temido e querido ao mesmo tempo, e não vive no Inferno, mas está próximo dos humanos de tal maneira a permitir-se ser ludibriado por eles.

A relação contraditória que o mito do Diabo mantém com o Bem e sua associação ao cômico já aparecia no cristianismo medieval que condenava o riso e suas manifestações públicas e pagãs. A esse respeito, escreveu Bakhtin:

(...) foi preciso legalizar, fora da igreja, isto é, do culto, do rito e do cerimonial oficiais e canônicos, a alegria, o riso e a burla que deles haviam sido excluídos. (...) A cultura cômica da Idade Média pertencia de fato ao conjunto do povo. A verdade do riso englobava e arrastava a todos, de tal maneira, que ninguém podia resistir-lhe. (BAKHTIN, 1999, p. 64 e 71).

Se, por um lado, o riso era condenado, como demonstra Bakhtin: “São João Crisóstomo declara de saída que as burlas e o riso não provêm de Deus, mas são uma emanção do diabo; o cristão deve conservar uma seriedade constante, o arrependimento e a dor em expiação dos seus pecados.” (BAKHTIN, 1993, p. 63), por outro, em textos medievais também podia-se encontrar a proposição de que se Deus não ri, o homem, sua mais nobre criatura se diferencia de seu Criador e dos demais animais justamente por sua capacidade de rir. Ao homem foi dada tal habilidade, mas não era permitido gozá-la livremente.

Textos antigos como o de Porfírio<sup>1</sup> já argumentavam em favor do riso, defendendo uma proposição aristotélica:

(...) é o concurso de todas essas condições (...) ser de uma só espécie, de toda, e sempre, como, para o homem, a faculdade de rir. Com efeito, mesmo que ele não ria sempre, do homem, ao menos se diz que é capaz de rir, não porque ri sempre, mas porque pode fazê-lo naturalmente; é uma qualidade que faz sempre parte de sua natureza (...) (ISAGOGE, 4, p.16-23).

A Igreja, especialmente na Idade Média e no Renascimento, soube fazer do riso um comportamento condenável e pecador, portanto, contra Deus. Se o riso está contra Deus, está a favor do Diabo, assim formalizavam os religiosos. A moral criada para que os cristãos compreendessem o mundo dividido entre o Bem e o Mal fez do riso sua tradução como elemento de oposição fundamental.

A Igreja, por outro lado, também mantinha uma postura incerta em relação ao tema. Dentro da instituição a questão era polêmica e muitos de seus membros participavam de ritos e festas populares que parodiavam inclusive a própria religião e seus preceitos.

Porém, aqueles que viam o riso como subversivo defendiam que era perigoso, uma vez que levava os homens à falsa crença de que a felicidade poderia ser obtida fora das leis cristãs. Portanto, para a Igreja oficial todas as formas de riso passaram a ser consideradas diabólicas. O riso imoderado,

---

<sup>1</sup>Filósofo grego que se dedicou a defender a lógica de Aristóteles e o neoplatonismo na Sicília, após o ano de 269 quando escreveu a Isagoge. Esta obra foi editada diversas vezes na Idade Média e traduzida para o latim por Boécio.

obsceno, festivo, jocoso, zombador, paródico caracterizam o adversário de Deus: o Diabo.

Como válvula de escape de uma sociedade opressora como a medieval, o riso surgia como uma forma de libertação. Por isso, vem associado à figura do Diabo nas diversas formas de manifestação popular.

No Folclore e na literatura temos o diabo grotesco que se mostra como:

um demônio tolo e desajeitado que se deixa ludibriar pelo camponês esperto. E, às vezes, provido de um ótimo senso de humor. A sua presença e o insucesso das suas imposturas reforçam os sentimentos positivos que temos de nós mesmos, diminuindo ou limitando o lado terrível do impiedoso sádico Reino das Trevas. (Kolakowski citado por CARVALHO, L. em <http://www.enfoques.ifcs.ufrj.br/marco04/03.html>. Acesso 2/01/2010)

Atualmente, a figura cômica do Diabo com inclinação para o mal, mas totalmente subjugado e colocado a serviço dos homens, aparece nos folhetos de cordel e nos contos populares do tipo “demônio logrado”, categoria proposta por Luís da Câmara Cascudo. Neles, o diabo não está totalmente dentro dos domínios do mal, mesmo porque quando faz o mal a alguém pode também estar fazendo o bem a outrem. Porém, quando pratica o mal por prazer ou pura satisfação o diabo é combatido e derrotado pelos humanos, na maior parte das vezes, a mulher que usa a astúcia como arma de defesa.

É nesta categoria de contos que se encontra o livro *Muito Capeta*, conto produzido por Angela Lago. A autora, em carta ao leitor, confessa seu fascínio por histórias de capeta e recolhe do imaginário popular, várias versões desses relatos para fazer a sua própria releitura, corroborando o que afirma a professora Jerusa Ferreira (1991, p.13): “a poesia popular é memória e recriação, lembrança intensa e permanente de matrizes arcaicas que se rearranjam, agrupam e recriam (...)”.

Câmara Cascudo, no intróito de *Contos Tradicionais do Brasil*, assim se refere aos contos populares do ciclo “demônio logrado”: “Todos os contos ou disputas em verso em que o demônio intervém perde a aposta e é derrotado.” (CASCUDO, 2004, p.21). E não é essa a sensação que temos ao ler as histórias de Angela Lago? A narrativa nos arrasta de tal maneira que não há como resistir e, quando percebemos, estamos totalmente seduzidos pela

aparente docilidade do “dito-cujo”, salvo pelo alerta dado pelo narrador: “Mas não vamos ficar com peninha dele...” (LAGO, 2004, P.18)

A figura do Diabo como mito perturbador, obscuro, danado, sedutor e ardiloso começa a se disseminar pelo Brasil desde a época da colonização, quando, na primeira missa Ele se manifestara ao desviar a atenção dos portugueses para as mulheres nativas nuas. Segundo Pimentel, o Diabo como mito popularizou-se na Idade Média por meio dos Ministérios, onde sua presença era tão significativa como a dos membros celestiais. Graças a essa popularização, sua figura foi igualmente disseminada pelo Brasil, configurando-se como uma das principais contribuições dos portugueses. Nas caravelas, Pedro Álvares Cabral trazia consigo o diabo e o Deus do homem branco. O encanto que as índias exerciam sobre os portugueses era tamanho que os sacerdotes precisaram utilizar de recursos do teatro encenando lutas entre Deus e o diabo para fazê-los crer que estavam cedendo à tentação. Adaptaram seus autos à mentalidade do índio e, depois, à do crioulo, com o objetivo de catequizá-los. Pimentel nos lembra que nessa época o prestígio do diabo era muito grande “estava no apogeu de sua fama, respeitado e temido no mundo inteiro, personagem central de tudo quanto era lenda, estórias e crendices armazenadas desde o começo do mundo.” (SOUTO MAIOR apud PIMENTEL, 1995, p. 17).

Essa universalidade que recai sobre a figura do “dito cujo”, as suas diferentes configurações e manifestações criaram o caráter duvidoso, a aparência e o comportamento hilário do diabo brasileiro.

Angela Lago escreve sobre as facécias do capeta, assim como canta Leandro Gomes de Barros em versos de cordel, Glauber Rocha narra em imagens e Expedito Sobreira Ribeiro modela em suas esculturas. Também é associado ao popular Pedro Malazartes e uma das figuras mais conhecidas do nosso folclore: o Saci.

O brasileiríssimo Capeta aparece em *Muito Capeta* como o sedutor, cheio de tretas, um pé-de-valsas, louco por uma festa! No baile se apaixona por Maria Valsa a ponto de mudar a própria aparência para agradá-la e conseguir casamento. Na literatura de cordel e no conto compilado por Cascudo, *Toca por pauta*, surge como músico violeiro. Tentam disputar duelos e desafios e são sempre derrotados com orações, ensalmos e benzeduras.

Sabe-se que um músico é popularmente visto com reservas, como vagabundo, fora da estrutura, do mundo do trabalho, da família, do compromisso e da ordem. Tal como as esculturas de Exedito Ribeiro, o capeta de Angela Lago parece remeter à figura do malandro, do anti-herói. Em artigo publicado na Revista Concinnitas, Alice O. Silva comenta:

Por aqui em Minas Gerais a ideia do demônio sanfoneiro tem suas raízes em “causos” passados de pai para filho. Esses instrumentos poderosos de controle social explicam e traduzem nos termos da cultura popular, normas, valores e os ditames da religião oficial.

(<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos3/silva.pdf> Acesso em 23/12/09)

De acordo com Alice Silva, em Minas a ideia do interdito, bailes, festas e demonstrações de alegria constituíam tabu de terrível sanção. Se violado, corria-se o risco do demônio aparecer querendo festejar, conquistando moças desavisadas, melhorando o clima da festa aumentando os risos e a alegria. Assim, os entretidos, nem se aperceberiam que o chão lentamente iria descendo, levando os dançarinos até as profundezas da terra, onde bailariam sem cessar até o final dos tempos.

Vejamos se não é o que acontece no início da história Muito Capeta: a moça está assentadinha sem que ninguém a convide para dançar. Ela suspira e fala que deseja dançar nem que seja com o próprio diabo. Ele aparece e os dois saem rodopiando pelo salão. A moça olha para baixo e repara que os pés são diferentes, um é redondo e o outro é normal. O Diabo explode na hora e o baile termina. Na 2ª versão o que se diferencia é que ela se chama Maria Valsa e vaidosa dá seu próprio show no meio do salão. Nada de olhar para o chão, nem mesmo quando o Diabo ordena que ela olhe para baixo. Diante da atitude da moça, o maligno decide pisar no seu sapatinho. Não consegue porque ela escapa formando, assim, novos passos de dança. Os outros casais tentam imitá-los. Eles dançam até as quatro da manhã, quando o tocador de sanfona pára. O Diabo se apaixona por Maria Valsa e a partir desse momento não quer mais que ela veja seu pé redondo. Tratou de disfarçá-lo mandando fazer botas especiais junto a um sapateiro.

Nestas versões recolhidas por Gustavo Barroso (1971, p. 713) não é uma moça que nota o pé redondo do capeta, mas um menino. Na primeira, o diabo não está vestido de branco, mas de preto remetendo à imagem medieval cristã. Foi na Igreja que o garoto reconheceu o demônio durante a missa. Na segunda, o diabo se apresenta bem vestido numa festa na casa da moça pela qual se apaixonara. É o menino que identifica o capeta pelos pés. Em ambas o diabo some dando um estouro. Abaixo, temos as duas versões:

### **O Diabo e os meninos** (Barroso, Gustavo)

Na opinião sertaneja, o demônio tem horror aos meninos, porque por duas vezes estes o fizeram perder uma vasa.

A primeira foi na igreja. O dêmo, vestido de preto estava ao pé duma parede, tomando nota de quem se portava mal durante a missa, quando um menino puxou a saia da mãe.

- Que é isso, menino?

- Mamãe, olha aquelle homem. Elle tem os pés de pato!

A mulher voltou-se e fez o signal da cruz. O Bicho estourou...

“A segunda foi numa festa. O diabo, que se apaixonára por uma moça, comparecêra a uma festa em casa della, todo bem vestido e bonito, mas sem poder esconder os seus pés de pato. Quando seu namoro com Ella ia accezo, um menino gritou:

- Aquelle homem tem os pés de pato!

Houve um reboiço. A moça fez o signal da cruz. E ouviu-se o estouro e sentiu-se o cheiro de enxofre!

Podemos, então, observar as semelhanças e as diferenças na forma de narrar, mas o conto popular continua vivo nessa prática do contar ao colocar novamente em cena (sob uma dimensão contemporânea, é verdade) essas narrativas. A obra de Angela Lago na recolha de narrativas da tradição oral “talvez deva ser, então, compreendida como uma forma peculiar de composição, resultante de uma performance oral necessariamente marcada pela escritura.” (LOYOLA, [www.letrasdehoje.com.br](http://www.letrasdehoje.com.br). Acesso em 03/07/09).

As histórias do ciclo Demônio Logrado são curiosas, como afirma Bráulio Tavares ([www.universofantastico.wordpress.com](http://www.universofantastico.wordpress.com). Acesso em 04/01/2010) porque a princípio o Diabo poderia apenas recorrer à força ou a

seus poderes sobrenaturais para resolver o que precisa. Mas, ao contrário disso, o Diabo só perde, uma vez que aceita as regras do jogo no qual precisa se colocar no mesmo nível que os humanos, se “humanizar”, tornando-se fraco. A mulher, o idoso ou a criança aparecem nesses relatos como mais fortes, persuadindo-o e vencendo no final.

O demônio medieval, imagem que Angela Lago recupera do imaginário popular é desenhado de maneira disforme, de contorno branco, com chifres e cauda. No site pessoal da autora, Maria e o Diabo trocam uma “piscadela”, marcando o flerte e a interação com o leitor. Ambos aparecem com as mãos unidas, parecendo expressar certa timidez ou vergonha revelando ambiguidade ao deixar a dúvida sobre quem está no controle: o diabo ou a moça.

Alfredo dos Santos Oliva comenta em seu livro *A história do Diabo no Brasil*, no capítulo “O mal na era medieval”, os aspectos físicos atribuídos ao diabo:

Quando uma pessoa pronuncia a palavra Diabo, certamente uma imagem mental acompanha o som de sua pronúncia. Que imagens acompanham a palavra? A mais tradicional é de um ser de cor escura, com chifres, rabo, portando um tridente em uma das mãos, com aparência assustadora e bestial. (OLIVA, 2007, p.48)

Mas, não é essa a imagem do dito-cujo em *Muito capeta*. Mais parece com a do conto compilado por Cascudo, *Toca por pauta*: “Então um moço louro, de terno branco, aparece feito anjo” (LAGO, 2004, p.6). Cascudo acrescenta ainda “de olho azul” (2002, p.299).

Todavia, vejamos uma descrição do Diabo muito comum na sociedade medieval, pesquisada também por Oliva:

Na Idade Média o Diabo não assume ainda um papel de invasor que se assenhora das pessoas, mas sua função é muito mais a de um servo familiar das pessoas. Especialmente para as camadas populares, o Diabo medieval nem sempre é uma figura assustadora, como viria a ser para os eruditos modernos. A face de Satã predominante nos últimos séculos da era medieval poderia ser a de um personagem “familiar”, humano, muito menos temível do que assegura a Igreja e isso é tão verdade que se chega tão facilmente a enganá-lo. (OLIVA, 2007, p.55)

Da mesma forma que nas encenações públicas medievais, onde o Diabo era ridicularizado por ser fraco e se deixava enganar facilmente, o capeta de Angela Lago aparece de forma espontânea e natural às crianças e foge daquela visão convencional e assustadora do diabo chifrudo, de cor escura, aparência grotesca e bestial, portando um tridente nas mãos.

Contrariamente, surge um moço louro, vestido de branco que dá uma piscadela para a moça e a tira para dançar. Parece mais remeter-se à lenda brasileira do Boto que também surpreende a moça, satisfazendo, plenamente, seu desejo. Ao descrever o diabo dessa maneira, Angela Lago não só desmistifica a imagem do “mal” associada ao demônio (herança cristã), mas também, o reveste de comicidade. Passemos, portanto, à análise do *corpus* procurando nos aprofundar na leitura verbal, oral e visual da obra.

## CAPÍTULO II – A obra de Angela Lago na literatura contemporânea: leitura do *corpus* “Muito Capeta”

### 2.1. A estética de Angela Lago: o conto popular na contemporaneidade e a inscrição do leitor

O objeto artístico (...) é capaz de levar o sujeito a estranhar o familiar, retirando-o do seu centro de certeza, do seu equilíbrio cognitivo, momentaneamente ou não, e irá desafiar sua herança cultural. (MENDES, 2007, p. 22)

O livro infantil contemporâneo pode ser considerado um espaço de ousadia transgressora na medida em que leva o leitor a criar novos paradigmas, rever antigos conceitos, rompendo com os formatos convencionais de leitura, provocando um sentimento estético que André Mendes chama de “*estranhamento*”.

A obra de Angela Lago navega na fronteira entre a tradição e a multiplicidade de linguagens que caracteriza o texto contemporâneo. Busca referências da cultura popular e procura acrescentar ao texto imagens que ilustram novas possibilidades de leitura, numa fusão de códigos sógnicos que formam o objeto artístico<sup>2</sup>. De acordo com Mendes (2007) o objeto artístico seja ele a pintura, desenho, fotografia, escultura, livro ou site, é aquele que promove o encontro entre os signos da obra (propostos pelo artista) e os signos da subjetividade do leitor. A cada leitura, novas combinações sógnicas se realizam.

Os livros infantis de Angela Lago caminham nessa perspectiva e visam potencializar o olhar interpretativo do leitor apresentando-lhe um objeto artístico que cause *estranhamento* e, portanto, maiores possibilidades de *fruição*

---

<sup>2</sup>Se a leitura é feita a partir de combinações sógnicas cabe, antes de tudo, levar em conta que “a palavra signo é a terceira categoria fenomenológica de Peirce. Nesse caso, signo é sinônimo de mediação. Como mediação, o signo é uma relação triádica entre um primeiro, o signo, um segundo, o objeto do signo, e um terceiro, o interpretante do signo(...). O objeto é algo distinto do signo e isso explica porque o signo não pode substituir inteiramente o objeto, pode apenas estar no lugar do objeto, representá-lo, indicá-lo.” (SANTAELLA, 2001, P. 191)

*estética*. Ela mesma afirma: “existe um desejo por parte do autor de forçar os limites impostos pela capacidade do leitor. Por isso a utilização conjunta do texto e imagem, como um recurso para potencializar a leitura.” ([www.angela-lago.com.br](http://www.angela-lago.com.br). Acesso em 8/01/2010)

O trabalho que a autora e ilustradora se propõe a trilhar é o da *complexização* do seu objeto artístico, levando o leitor, sobretudo a criança, a enfrentar a “confusão (o jogo infinito das inter-retroações), (...) a bruma, a incerteza, a contradição.” (Morin apud MENDES, 2007, p.24). Suas obras, produtos da recolha de textos da tradição oral caracterizadas pela presença de um narrador que se comunica de forma direta com o leitor; pela construção de personagens picarescos como o Diabo, o Tolo ou a Morte, transitam entre o fantástico e o maravilhoso numa conjugação híbrida de linguagens mediadas pela tecnologia.

O corpus “Muito Capeta” é uma releitura contemporânea de histórias marcadamente orais que revelam recursos da linguagem poética utilizados pelo contador na cena de contação, cena esta que a autora se esmera em preservar e transcender sob uma nova estética.

Na intenção de manter vivas as fontes de tradição oral, Lago faz com que a voz do contador popular permaneça ao longo do tempo ao reprisá-las num novo formato digital. Nas palavras de Zumthor:

A obra transmitida na performance (...) enquanto oral não é jamais reiterável: a função de nossa mídia é de suprir essa incapacidade. Uma reprise é sempre possível; de fato, é excepcional que uma obra não seja objeto de várias performances: ela não é, forçosamente, nunca a mesma. (ZUMTHOR, 1997, p.257).

A releitura de Angela Lago em *Muito Capeta* projeta os contos orais, reorganiza seu conjunto a partir dos elementos visuais e sonoros, conferindo-lhe uma nova coerência, uma nova escritura. A performance da obra encontra sua plenitude de sentido na relação que a une com aquelas que a precederam e as que estão por vir: “Sua potência criadora resulta de fato, em parte, da movência da obra.” (ZUMTHOR, 1997, p. 266). Juliana Loyola (2008) enfatiza esta ideia:

O conto revela-se, pois, como um espaço oral articulado, não apenas pela escritura, mas também pelos elementos visuais, aqui responsáveis pelas marcas da presença viva do corpo do contador, não como experiência de contato, mas de memória. Memória de uma cena de contação que está sendo resgatada e projetada como inacabamento. (Disponível em [www.letrasdehoje.com.br](http://www.letrasdehoje.com.br). Acesso em 03/07/2009).

Assim, o leitor como alguém que participa da narrativa acaba por recontá-la, uma vez que necessita “*performatizar sua leitura*” a partir das imagens em relação de complementaridade com o verbal. É, portanto, esse leitor que Angela Lago exige: aquele que descortina não só o que é contado mas, principalmente, a forma como é contado; a forma se realiza, no diálogo do texto com as ilustrações e os aspectos sonoros.

Logo nas primeiras páginas o narrador surpreende seus leitores dizendo que “vai começar tudo de novo...”

### **O DIABO LOURO**

Esta é uma história que vira e mexe acontece. Basta uma moça estar numa festa (...) assentadinha sem ninguém para dançar com ela, e à meia-noite suspirar de vontade;

—Ah! Eu queria tanto dançar, nem que fosse com o próprio diabo!

Então um moço louro, de terno branco, aparece feito um anjo, e antes que alguém pisque os olhos já estão os dois rodopiando no meio do salão. (...) a moça olha para baixo e vê que ele tem os pés diferentes. Um é normal, mas o outro é redondo, (...) ela berra e faz o sinal-da-cruz. O Diabo Louro explode na hora, e a festa acaba (...)

Só que a noite desta história que eu vou contar para vocês não foi bem assim. A moça não era uma moça qualquer. Era a Maria Valsa. Vamos ter que começar tudo de novo. (LAGO, 2004, p. 5-6).

Voltar inúmeras vezes à narrativa é a forma que a criança, por exemplo, encontra para rever sentimentos, medos, conflitos, as passagens engraçadas e, principalmente, ouvir os sons das palavras, a musicalidade dada pela forma

entoada e expressiva da leitura em voz alta e saber, no fim, que “o mau sempre acaba mal...”.

Já reconfortada, pode permanecer atenta e curiosa o bastante para desejar ouvir, mais de uma vez, histórias de *capeta*.

As situações de medo (quando ele explode, por exemplo), o sentimento de vingança (ao dizer obscenidades à sogra que o prendeu na garrafa e o enterra num buraco sob a terra colocando uma pedra por cima), o fato de entrar no corpo da princesa, fazendo-a ficar *endiabrada ou encapetada*, nada assusta porque tudo é proposto de forma espontânea e natural na forma sutil e bem-humorada de Angela Lago em de contar histórias.

A autora parece, também, desejar remeter o leitor à cena de contação de sua própria infância quando ouvia histórias do pai:

Papai era um homem forte. Uma personalidade forte. Silencioso. Extremamente generoso e amoroso, mas à maneira mineira, muito quieto e um pouco a distância. (...) Aos sábados e domingos, ele contava histórias, as músicas que ele ouvia até hoje gosto de ouvi-las.(...) o caseiro ficou conosco até morrer. Quando meu avô morreu, ele foi para a fazenda do meu pai. Ele também contava causo, mostrava coisas, havia fantasmas. Muitos. A luz na fazenda tinha um motor, durava certo tempo e era amarela, bem baixa. Boa hora para os fantasmas aparecerem. ([www.memóriasdaliteraturainfantilejuvenil](http://www.memóriasdaliteraturainfantilejuvenil). Acesso em 20/07/09).

Em *Muito Capeta*, recria a atmosfera das noites agradáveis quando escutava histórias e traz à tona a cena de contação: “Só que a noite desta história que vou contar para vocês não foi bem assim...” (LAGO, 2004, p. 6). Inscreve no escrito a oralidade, o gesto do contador; revisita um *tempo perdido* e procura recuperá-lo como experiência literária, não como tema ou simples matéria de memória, mas pela forma.

O leitor acompanha com curiosidade e certa cumplicidade as situações vividas pelo personagem picaresco, o “dito-cujo” que fica apaixonado, comete loucuras para impressionar a amada e é enganado pela sogra querendo dela se vingar. Sentimentos tão humanos... É este o capeta de Angela Lago, aquele que remete a um diabo medieval, ridicularizado.

A trama narrativa e a forma como as ilustrações dialogam com o texto acabam por instigar o leitor, convidando-o à brincadeira: “Esta é uma história

que vira e mexe acontece.” (LAGO, 2004, p.5), tal qual um jogo de tabuleiro em que é preciso virar e mexer as peças para começar a partida. Quer um leitor ativo que busca recursos para ver o que não se enxerga numa primeira leitura e, assim, levá-lo a construir uma narrativa sua:

(...) sonho que uma criança encontre na minha leitura do mundo, a sua própria leitura. Que uma criança descubra os seus próprios caminhos nos meus descaminhos e reinvente meu conto, na medida das suas próprias fantasias. (Disponível em [www.angela-lago.com.br](http://www.angela-lago.com.br) Acesso em 27/08/09).

Antes de prosseguir talvez seja importante fazer breve paráfrase do conto na intenção de tornar clara a análise que aqui se faz do *corpus* escolhido. Ao propor novo começo, o narrador monta novo cenário:

### COMEÇANDO DE NOVO

Na festa da padroeira da cidade, à meia-noite em ponto, Maria Valsa, que naquele momento estava sem par, se contorcia de vontade:

— Ah! Eu quero dançar! Nem que seja com o próprio diabo! (LAGO, 2004, p. 9-10).

Surge, então um moço louro que olha para ela e vem direto em sua direção. Agarra sua cintura e a leva para o meio do salão. O narrador habilmente articula, a partir de locução interjectiva – vocativo – a nova entrada do diabo de forma performática:

Ó céus! Ele já levou Maria Valsa para o meio do salão. E dá-lhe valsa. Bateu uma hora, uma hora e meia, e os dois saracoteando. (LAGO, 2004, p. 10).

Maria Valsa surpreende e dança vaidosa. Não se preocupa em olhar para o chão. A festa entra pela madrugada e o Diabo Louro preocupado em dar o seu show e, assim, estragar a noite. Começa um diálogo entre Maria Valsa e o Diabo. Ele insisti para que ela olhe seu pé. Ela não se preocupa em obedecê-

lo. Toda faceira revira “bem os olhos para cima” (LAGO, 2004, p.13). Como último recurso tenta pisar no sapato da moça, sem sucesso. Maria Valsa faz o belzebu suar: “Quando ele ia, ela revirava; ele a empurrava, um rodopio.” (LAGO, 2004, p.13), fazendo-o desistir de sua má intenção. Ela orgulhava-se de acompanhar os passos do Diabo.

Quando o galo cantou, restavam apenas os dois e o tocador de sanfona no salão. O sanfoneiro foi embora e o Diabo confessou-se exausto. Acabou se apaixonando por Maria Valsa, por isso não queria que a moça visse seu pé redondo. Andava agachado para a calça cobrir o pé de bode. À noite precisava lavar e cerzir a barra das calças puídas. Pensou num plano para esconder definitivamente o pé redondo. Foi ao sapateiro com o desenho das botas que queria. Faltavam algumas medidas e o sapateiro precisou arregaçar as calças do diabo. Viu o pé redondo e logo concluiu que seu cliente era o capeta. Resolveu cobrar muito dinheiro pelas botas.

No outro dia, o diabo entregou um saco de ouro ao sapateiro, mas ao entregá-lo lançou uma maldição:

“Vire  
esterco  
esse dinheiro  
antes que passe  
um dia inteiro!”

O sapateiro escondeu seu ouro bem escondido para que a maldição do capeta não desse certo: num monte de esterco de verdade.

Tranquilo, voltou para casa, ouviu as lamurias da mulher que lhe pede dinheiro e sem pensar repete o verso da maldição: “Dinheiro é esterco.” Foi tirar um cochilo e quando acordou sente um cheiro bom. Na mesa, saboreando o caldo ouve a revelação de sua mulher: “Passou um carroceiro e vendi o esterco todo!” (LAGO, 2004, p. 26)

O capeta se casa com Maria Valsa e dá um bom marido. Só tinha um problema: não tirava as botas nem para dormir. A sogra implicava com isso, mesmo com os elogios da filha. Desconfiada que seu genro era o “dito-cujo”, elaborou um plano para enganá-lo. Pegou uma garrafa e lançou-lhe um desafio: “Subir no teto é fácil. Eu queria ver era seu marido dar conta de entrar nessa garrafa vazia.” (LAGO, 2004, p. 33). O diabo para agradar a mulher ficou pequenininho e entrou na garrafa. Lá, a sogra o prendeu com uma rolha, mesmo sob os prantos da filha. Pegou muita estrada e encontrou um lugar ermo. Próximo a uma árvore torta cavou um buraco profundo, enterrou a garrafa e colocou uma pedra por cima. O diabo gritava, xingando a sogra. Não dava para ouvir.

Trinta anos depois, Maria Valsa ainda procurava pelo marido. Certo dia, caminhando pela estrada escutou um zumbidinho e reconheceu uma voz. Cavou o buraco e cavou mais um pouco. Era ele! Maria Valsa pegou a garrafa e olhou bem para o marido que continuava a gritar o que dizia há anos. Xingava Maria Valsa confundindo-a com a mãe. Ela, então, percebeu que sua mãe tinha razão; tratava-se mesmo do dito-cujo. Resolveu pedir indenização. Aceitou fazer um trato com o diabo. Ele propôs que para ganharem dinheiro precisariam viajar para Nápoles. Lá ele entraria no corpo da princesa e só sairia com o teatro de ladainhas e benzeduras de Maria Valsa. Ela se tornaria uma bruxa curandeira. Maria Valsa aceitou.

No caminho, o capeta entra no corpo de uma jovem para Maria Valsa treinar seu papel. Ela fez uma ladainha que entra pata de barata, baba de aranha e outras tantas porcarias. O capeta se sente enjoado e logo tratou de sair do corpo da menina. Embora tudo tenha dado certo, o diabo só fez reclamar. Disse que na Corte ela precisaria falar em inglês.

Em Nápoles de Minas, o capeta entra no corpo da mulher do hotel. Este apavorado pede ajuda a Maria Valsa, que já está afamada nas redondezas por seus feitos de curandeira. Recita seus versos e dentre eles a famosa interjeição: “I love you”. O capeta novamente se sente enjoado com os versos da ladainha e sai do corpo da mulher. Critica mais uma vez a performance de Maria Valsa, principalmente pela escolha que fez ao evocar o romantismo um tanto desgastado da expressão “*I love you*”.

Finalmente chegaram à Nápoles. O capeta entra no corpo da princesa e o rei oferece não apenas seis sacos de ouro mas a metade do reino. Promete, ainda, se casar com Maria Valsa. Ela, contente com a proposta, capricha num estribilho em latim: “Ite, ite, missa est”. Desta vez, o capeta não sai facilmente do corpo da princesa. Maria Valsa insistiu nas ladainhas e benzeduras e nada. Então, recorreu à sua mãe, a sogra que tanto apavorava o diabo. Este, assim que ouviu-a chamar pela mãe, saiu correndo do corpo da princesa e está correndo até hoje. Maria Valsa passou o resto de seus dias muito bem.

A matriz da Oralidade se incorpora à escritura literária infantil de diferentes maneiras como ressaltam Palo e Oliveira (2006). A forma direta com a qual o narrador se comunica no texto verbal e visual é um exemplo:

– Quero botas! Botas especiais! – disse o capeta, e entregou ao sapateiro um desenho das botas que ele queria. Faltavam algumas medidas, e o sapateiro, sem maiores cerimônias, arregaçou as calças do diabo. Não havia dúvidas. O cliente era o capeta em pessoa. (LAGO, 2004, p. 21 e 22)

O encadeamento das frases de estrutura simples e ágil enfatiza a mensagem do emissor, as modulações exclamativas e a busca pela cumplicidade a partir da sonoridade das palavras: “Não há dúvidas. O cliente era o capeta em pessoa.” mostram-se como “marcas que concretizam a captura de traços de oralidade no corpo da escritura (...)” (PALO e OLIVEIRA, 2006, p. 52).

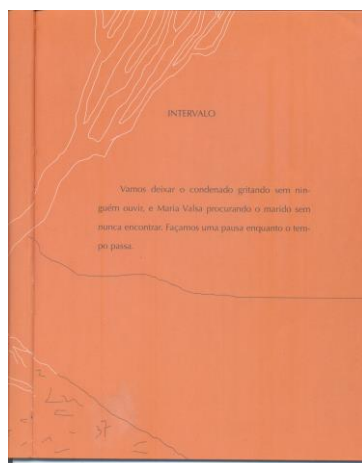
Angela Lago parece encontrar na literatura infantil terreno fértil para suas experimentações, pois a leitura parece ocorrer em um plano diferente da perspectiva adulta, uma vez que ao olhar infantil sobra espaço “para a vasta mente instintiva, pré-lógica, inclusiva, integral e instantânea (...)” (PALO e OLIVEIRA: 2006 p.7).

O foco narrativo, na literatura infantil, se apresenta tanto no verbal como no visual a fim de obter uma comunicação mais direta e próxima da criança. O narrador é quem faz este papel ao transferir sua experiência aos que o ouvem, imprimindo a narrativa uma marca própria:

## INTERVALO

Vamos deixar o condenado gritando sem nunca ninguém ouvir, e Maria Valsa procurando o marido sem nunca encontrar. Façamos uma pausa enquanto o tempo passa. (LAGO, 2004, p. 37)

O título do texto – “Intervalo” – remete ao que o narrador solicita dos leitores/ouvintes: “Façamos uma pausa” e, também, cumpre a função de marcar a passagem do tempo na narrativa: “enquanto o tempo passa.”



Junto à ilustração – o contorno de uma estrada que segue – sugere a continuação do enredo que só acontecerá na próxima página, permitindo ao leitor imaginar com antecedência uma sequência própria. A ilustração comunica pelas dobras, abre o leque para a construção de sentido numa multiplicidade de vozes narrativas. Remete à cena de contação quando o narrador suspende por um instante e recomeça com outra entonação.

No trecho abaixo o discurso oral, marcado pelo monólogo direto e indireto a fala do narrador e do personagem se entrelaçam e o narrador, mais uma vez, fala diretamente com o leitor, convidando-a a refletir sobre a situação da personagem:

- Me solta, porcaria de sogra! Sua megera desgraçada, me desenrolha já!
  - Sou eu, sua mulher – disse, desapontada, Maria Valsa. (...)
- Cá entre nós, com o passar dos anos Maria Valsa tinha ficado parecida com a mãe. E era natural que, depois de tanto tempo preso, o capeta estivesse raivoso e confuso.



Na sequência, observa-se no texto o drama de consciência da personagem:

Maria Valsa escutou o marido gritando daquele jeito, miudinho dentro da garrafa, com aquelas botas esquisitas, e de repente atinou. Não é que sua mãe tinha razão? Que decepção! Seu marido era o próprio. O belzebu. O pé-cascudo. (LAGO, 2004, p.42)

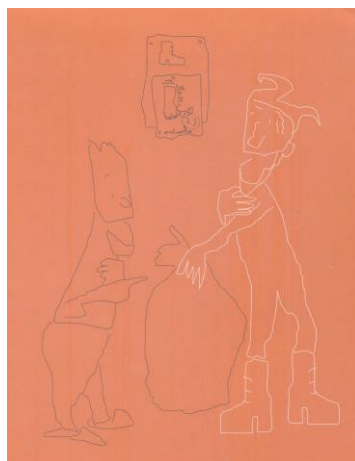
O discurso oral se torna escritura quando as linguagens diferentes se hibridizam: a verbal com a sonora na gestualidade do traço e na voz do narrador que conta a história, como acontece quando falamos. Podemos reparar nesta passagem, quando o Diabo paga pelas botas novas que recebeu do sapateiro:

Um saco de ouro, ouro, ouro, muito ouro  
 Por duas botas de couro,  
 Simples couro, couro, couro!  
 Vire esterco esse dinheiro,  
 Antes que passe um dia inteiro!  
 Dinheiro é esterco, esterco.  
 Esterco, esterco é dinheiro. (LAGO, 2004, p.22).

O falante/contador utiliza-se de recursos estilísticos como a repetição para enfatizar uma afirmação e sugerir insistência. Também busca na entonação e no ritmo uma troca direta com seu interlocutor.

Esta característica do discurso oral cria a necessidade de novas formas de dizer que lhe é incorporada pelo imprevisto, por isso, permite-se na fala a “redundância, os desvios das normas linguísticas, a informalidade das expressões populares (...)” (PALO e OLIVEIRA, 2006, p. 45). Alguns exemplos do *corpus*: “E dá-lhe valsa”; “Depois de muito matutar”; “ele é o máximo!”; “cheia de dengo”; “para não fazer feio”; “Cá entre nós” e “dá vontade de vomitar” (LAGO, 2004).

Palo e Oliveira (2006) assinalam que é dessa forma que a linearidade do discurso é quebrada, inaugurando-se uma nova forma de narrar e escrever, na qual o narrador, o conteúdo da mensagem e o leitor interajam simultaneamente, trocando experiências e revivendo a cena de contação. Muitos exemplos do livro *Muito Capeta* ilustram o uso do discurso oral no escrito. Começamos por uma ilustração que nos remete a presença do oral:



O movimento sinuoso dos gestos das personagens sugere a encenação. O Diabo recita os versos enquanto entrega o saco de dinheiro e a resposta/gesto de agradecimento do sapateiro que parece surpreso e satisfeito por ter ludibriado o capeta arrancando-lhe uma soma de dinheiro considerável em troca de trabalho fácil.

O uso de expressões coloquiais dentro da estrutura sintática do código escrito pode também ser um recurso de oralidade incorporado à escrita. Observemos outra passagem do conto que exemplifica essa ocorrência:

– Mas que amolação essa história de você estar sempre pedindo dinheiro, mulher! – ele reclamou. E repetiu o verso do diabo:  
 – Dinheiro é esterco, esterco, esterco. Esterco, esterco é dinheiro.  
 Foi tirar um cochilo (...) (LAGO, 2004, p. 26).

A expressão “tirar um cochilo” faz parte do discurso oral, é usada informalmente, no entanto encontra coerência no texto escrito. A autora ainda utilizou o recurso do diminutivo – esquema de oralidade:

–Me solta, porcária de sogra! Sua megera desgraçada, me desenterra daqui!!!  
 Mas só um fiapo de voz chegava à superfície, um zumbidinho de nada. (LAGO, 2004, p. 34)

Segundo Pignatari (2005, p.22): “O ritmo tece uma teia de coesão. (...) pressupõe um jogo fundo/figura. No caso do som, o fundo é o silêncio. (...) Trata-se de um silêncio ativo, não passivo e neutro. O silêncio é parte integrante da música e da poesia.”

–Zum zumzum zumzumzumzum zum zumzum! Zum zumzumzum zumzumzumzumzum, zum zumzumzumzumzum zumzi.  
 Aguçou bem os ouvidos, percebeu que o zumbido vinha de baixo da pedra e resolveu arrastá-la. Agora já dava para reconhecer uma ou duas sílabas.  
 –Zum zumzum zumzumria de sozum! Zum zumzumzum zumzumzumzumzum, zum zumzumzum, zum zum zumqui. (LAGO, 2004, p.38 e 41)

No uso da onomatopéia que, no caso resulta de aliteração, ilustra como Angela Lago procura causar um efeito fonético familiar à criança que se encontra no processo de aquisição da linguagem escrita. Com ritmo cadenciado, se vê/lê escrito uma associação de sons organizados por similaridade: “Cavou um pouquinho. – Zum zumzum porcária de sogra! Sua megera zumzumzumzumda” (LAGO, 2004, p.41). Aqui, a palavra parece tornar-se figura, ícone, quando a voz sussurra e se move de dentro para fora à medida que a mulher cava e cava a terra:

“Era ele! Cavou o mais rapidamente que pôde até avistar a rolha. Puxou a garrafa para fora e viu o seu querido marido gritando: – Me solta, porcaria de sogra! Sua megera desgraçada, me desenrolha já! (...) o diabo continuou gritando o que já vinha gritando fazia anos.” (LAGO, 2004, p. 41)

Além disso, a contemporaneidade da autora se mostra mais uma vez quando observamos o uso da onomatopéia como forma de comunicação na internet. Muito utilizada pelos internautas, as risadas onomatopaicas procuram imitar o som das risadas “normais”, mas que, muitas vezes, nos parece anormais: “hehehe”, “rsrsrsrsrs”, “kkkkkkk” e outras novas: “auhuhauhauha”, “ahuhusahusahu”, “heaoueahaoeuah”, ou ainda, a risada padrão importada do inglês, mas simplificada “LOL”, que significa “Laughing Out Loud”. A linguagem oral sofre alterações de forma muito mais rápida e dinâmica que a língua escrita. (SANTOS. Disponível em [www.artigos.netsaber.com.br](http://www.artigos.netsaber.com.br) Acesso em 24/01/2010)

Podemos afirmar que a presença do conto popular na literatura contemporânea deve-se, em grande parte, à significativa difusão que esse tipo de texto ganhou quando dirigido a uma nova audiência, “a constituída agora pela infância, que lhe permitiu manter a presença no imaginário coletivo das sociedades contemporâneas.” (Teresa Colomer, 2003, p. 55).

Sobre o seu processo de criação, Angela Lago comenta: “através da composição, podemos interferir também no sentido do olhar e agregar novos significados à narrativa.” (Disponível em [www.angela-lago.com.br](http://www.angela-lago.com.br). Acesso em 08/01/2010). Também se refere à digitalização do livro impresso e o que a internet, como ambiente virtual, traz de benefícios para a criação, uma vez que subverte a forma de olhar, de ler algo:

A tridimensionalidade do espaço virtual, o tempo simultâneo, a transparência no desenho dos micros e macros universos, são veios de uma nova possibilidade de enxergar o mundo. Um mundo não linear. As crianças parecem à vontade com esses veios. Talvez os artistas mais uma vez as acompanhem. ([www.angela-lago.com.br](http://www.angela-lago.com.br). Acesso em 08/01/2010).

O caminho da literatura infantil contemporânea é o de apostar cada vez mais em um projeto gráfico que seja simultaneamente plástico e literário, em

que as figuras passam a se configurar enquanto construção icônica, cuja tessitura híbrida entrelace as diferentes linguagens visual, verbal e sonora.

## 2.2. Análise do *corpus* em sua amplitude verbal, oral e visual

Ritmo é um ícone que resulta da divisão e distribuição no tempo e no espaço (...) de elementos ou eventos verbocovisuais (...). (PIGNATARI, 2007, p.21)

Angela Lago procura trabalhar com o signo verbal como forma de dizer algo extraverbal. Como nos lembra Pignatari (2007) o signo-para é o da prosa, mas quando a autora subverte a ordem linear da leitura, procurando desautomatizar a forma como a língua se apresenta no cotidiano leva o leitor a ver, sentir e apalpar a palavra como *figura* (signo-de).

O mesmo se dá com as ilustrações que mais parecem esboços, rabiscos rápidos de traços inacabados que narram situações. A artista parece buscar o sentido natural do traço infantil produzido com originalidade e franqueza direta pela criança na fase esquemática dos desenhos. Um dos atributos do traço infantil é o ritmo:

(...) é mesmo verdade que os desenhos das crianças pequenas mostram controle motor incompleto. Suas linhas às vezes seguem um curso em ziguezague irregular e não se encontram exatamente onde deveriam. Quase sempre, contudo, as linhas são suficientemente perfeitas para indicar com que o desenho, se supõe, deva parecer, particularmente para o observador que compara muitos desenhos do mesmo tipo. (ARNHEIM, 2000, p. 154)

A esse respeito, Merleau-Ponty mostra em seu livro *O olho e o espírito* como a concepção de linha se modificou na história da pintura. Houve tempos em que a linha era vista apenas como atributo ou propriedade de um objeto em si, por exemplo, o contorno de uma maçã ou o limite de um campo ou uma pradaria. Esta concepção foi totalmente contestada pelos pintores modernos que chegaram a uma nova concepção de linha:

(...) não existem figuras visíveis em si, de que nem o contorno da maçã nem o limite do campo e da pradaria estão aqui e ali, estando sempre aquém ou além do ponto onde se olha, sempre entre ou atrás daquilo que se fixa, indicados, implicados, e mesmo muito imperiosamente exigidos pelas coisas, sem serem coisas eles próprios. (MERLEAU-PONTY, 2004, p.38-39)

A linha de Angela Lago deseja questionar os limites da linguagem, do real ou do que se julga “real” como tempo e espaço. E o que são o tempo e o espaço? Quais os seus limites? Diria Merleau-Ponty, “o espaço é a evidência do onde.” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.28). Angela Lago ousa brincar com esses limites do espaço que vai além do que seu olho pode ver, na fronteira do visível e do vidente, amalgamando referências diversas, como ela mesma cita: Escher, Dürer e contos da literatura oral.

Mendes (2007) cita que a forma como Lago concebe a ilustração vai além de uma simples tradução literal do texto verbal. Ela pensa a ilustração como algo capaz de, na interação com o verbal, criar um novo significante. Ampliam-se os significados, recria-se uma sintaxe nova que o leitor precisa desvendar desautomatizando o seu olhar.

Dado que a ilustração é uma linguagem podemos dizer, nas palavras de Luis Camargo, que a imagem possui onze diferentes funções. Neste trabalho optou-se por examinar as ilustrações do *corpus* de acordo com sua função estética. Luis Camargo comenta sobre tal função: “A ilustração chama atenção para a maneira como foi realizada, para a linguagem visual. (...) O interesse, porém, não é a descrição. Importa mais o gesto, a mancha, a sobreposição de pinceladas, as transparências, a luz, o brilho e o enquadramento.” (CAMARGO, 1995, p.37)

Camargo também apresenta outro conceito importante: o *estilo* (CAMARGO, 1995, p. 41). Lembra que como o livro infantil é também um produto industrial precisa atender não apenas às preferências temáticas de seus leitores como também o gosto estético dominante: a arte figurativa.

Angela Lago trafega na contramão deste tipo de arte. Seu traço insinuado chega quase ao grafismo gestual não-figurativo, uma linha que possui intencionalidade estética, mergulhada na cor alaranjada do fundo e não preenchido por ela. A linha se movimenta, deseja *sonhar-se*. Nas palavras de Merleu-Ponty (2004): “Figurativa ou não, a linha em todo caso não é mais imitação das coisas nem coisa. É um certo desequilíbrio disposto na indiferença do papel branco, é uma certa perfuração praticada no em-si.” As linhas que se esboçam e se mostram ao nosso olhar nos desenhos do livro *Muito Capeta* revelam-se como quadros que sugerem movimento. Os personagens parecem interagir entre eles como em uma cena que se forma no imaginário do leitor.

A linha descontínua, desencontrada, marca os desenhos digitalmente processados cheios de dramaticidade, movimento, ritmo, graça, comicidade e, porque não dizer, sonoridade. Na capa:



Maria Valsa segura com uma das mãos a garrafa que contém o capeta e com a outra o nome da autora sugerindo uma relação entre ambos. A cor branca da linha que contorna a figura do capeta é a mesma com a qual se escreve o nome da autora. Não por acaso, afinal, ela mesma nos diz que

“gosta de um capeta. Ou melhor, de uma boa história de capeta.” (LAGO, 2004, p.64).

Os dois personagens que aparecem na parte superior são justamente os que foram *encapetados*, ou seja, o diabo entrou e se apossou do corpo deles. Parecem mesmo endiabrados, mas não assustam. Tendem mais para o ridículo, para o tolo: a princesa mostra a língua e a fisionomia da personagem – filha do dono da pousada – inspira ao leitor o sentimento de dó. Os braços abertos, cabelos desgrenhados, olhos revirados e a boca aberta revelam exagero. As formas ilustrativas das personagens mantêm uma relação de similaridade com as formas humanas.

O traçado das linhas parece mais um esboço, no qual predomina o aspecto caricatural das personagens, desencadeando no leitor o riso. Mas, cabe aqui um alerta: o tom exagerado que enfatiza as partes negativas do corpo das personagens não se restringe ao desenho apenas, mas referem-se à cena contada propriamente dita. Ou seja, quando os personagens aparecem ridicularizados ao leitor, na verdade, aparecem assim, também, diante do diabo, um ser que julgam tão poderoso a ponto de se sentirem incapazes de dominá-lo.

Na narrativa do livro *Muito Capeta* observamos a persistência do tema: a mulher que logra o diabo. Este e outros motivos advêm de registros mais antigos que serviram como base para Angela Lago criar sua releitura.

Em “História da Literatura Brasileira: literatura oral” – vol. IV, Luis da Câmara Cascudo (1952, p.338), publica uma variante recolhida por *Lindolfo Gomes*, em “Contos Populares”, I, 58-59, chamada *O diabo na garrafa*. Esta versão, de acordo com Cascudo (1952), já havia sido registrada por Arne-Thompson, em 1933, intitulada “Demon enclosed in bottle” e, ainda, por Carmen Lyra, “La Suegra del Diablo”, recolhido em S. José de Costa Rica no ano de 1936. Outro registro encontra-se em “Contos tradicionais portugueses” – vol. I, antologia com obras de vários autores portugueses, dentre eles, António Alexandrino, que recolheu *O Diabo e a sogra*.

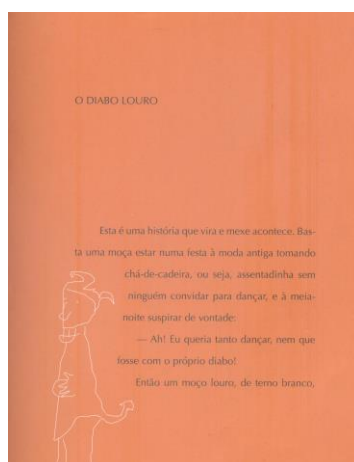
Nas duas versões um dos motivos típicos das histórias tradicionais do demônio logrado aparece: o diabo é enganado e preso por uma mulher (a do viajante e a sogra). Ambas desejam se livrar do maldito, levando-o para dentro de uma garrafa.

No *Capeta do Vilarinho*, uma versão mais recente, contada em Venda Nova – BH e recolhida pelo cronista Benvindo Lima (1910-1950) no livro intitulado “Canteiro de Saudades” (Disponível em [www.efecade.com.br](http://www.efecade.com.br) Acesso em 2/01/2010), o diabo também aparece no baile e convida uma das moças para dançar. Nesta variante, assim como em Angela Lago, o diabo não é aquela figura assustadora, muito pelo contrário:

Na opinião dos que o observaram com mais atenção, ele era simpático, bem apessoado, vestia boas roupas, tinha uma boina na cabeça, e o mais importante, dançava como poucos conseguiriam fazê-lo, qualquer que fosse o ritmo tocado, do samba à bossa nova, do funk ao bolero. ([www.efecade.com.br](http://www.efecade.com.br) Acesso em 2/01/2010)

Aqui é o moço que dança bem e impressiona ao convida uma das moças para dançar, deslizando pelo salão com leveza e graça. Já passa da meia-noite e durante a madrugada, não se sabe bem o motivo, a boina do rapaz cai no chão revelando sua identidade, ou seja, os dois chifres escondidos na testa e cobertos pela farta cabeleira negra.

Na versão de Angela Lago a moça olha para o chão e vê o pé de bode do parceiro de dança. O diabo, então revelado, some causando uma explosão no meio do salão e deixando um cheiro de enxofre no ar.



O livro começa com a ilustração que mostra o cenário: um salão de baile. No fundo acobreado (seria a cor do inferno?) um casal dança; o relógio marca meia-noite e está no centro do papel uma moça assentadinha, virada de

costas que olha para o capeta que está na outra página, sorridente e diabólico no melhor sentido do termo. Ela, com um semblante triste expresso pela linha que desenha a boca (meia lua voltada para baixo), as mãos cruzadas demonstrando insegurança. Mas, o que nos dá a impressão de profundidade já que as figuras estão apenas colocadas uma aqui outra acolá? Não há uma linha de base. A noção de profundidade é dada pela maneira com que as figuras estão dispostas no espaço da folha (página dupla).

O texto mostra o que a moça pensa: “– Ah! Eu **queria** tanto dançar, nem que **fosse** com o próprio diabo!” O próprio aparece: “Então um moço louro, de terno branco, aparece feito um anjo, e antes que alguém pisque, os dois já estão rodopiando no meio do salão.” (LAGO, p. 5).

Ele satisfaz um desejo não declarado da moça, expresso pelos verbos que estão no passado (pretérito do indicativo – queria – e do subjuntivo – fosse). Será que a cena realmente aconteceu ou foi tudo imaginação da moça?

Outro registro antigo, variante do mesmo tema é a fábula contada por Niccoló Machiavelli, sob o título “Belfagor, o Diabo que se casou”.

( [www.pt.shvoong.com/books/mythology](http://www.pt.shvoong.com/books/mythology) Acesso em 19/01/2010).

Tanto nesta versão como na de Angela Lago o diabo faz acordo com um humano (em Machiavelli, com João e na versão de Angela Lago com Maria Valsa) tornando-o endinheirado. Para isso, entra no corpo de uma donzela. João ou Maria Valsa, por meio de exorcismo ou feitiçaria expulsam o capeta do corpo da moça. Em ambas as versões, o acordo só é válido para três possessões. O capeta entra no corpo da princesa, filha do rei, e mesmo com todas as feitiçarias ou práticas de exorcismo possíveis, o diabo não sai da princesa. É preciso, então, que tanto João como Maria Valsa recorram a uma mulher: João ameaça pedir a ajuda da esposa do diabo que o deixa falido, perseguido por seus credores e em *Muito Capeta*, Maria Valsa diz que chamará a própria mãe, a sogra, que enterrou o capeta após tê-lo aprisionado dentro de uma garrafa. O demônio sai do corpo da princesa rapidamente e foge.

Assim, a partir de uma série de motivos que se ligam ao tema, Angela Lago faz o que qualquer contador de histórias tradicionais procura realizar ao

selecionar e dispor de elementos variados sobre um esquema narrativo que lhe é próximo ou familiar. O livro, dessa forma, é objeto da voz não vocalizada, mas agora página impressa da memória do contar, imitando as pausas do contador a cada virada de página, as interrupções, a continuidade e a distribuição do verbal pelas páginas em forma de capítulos.

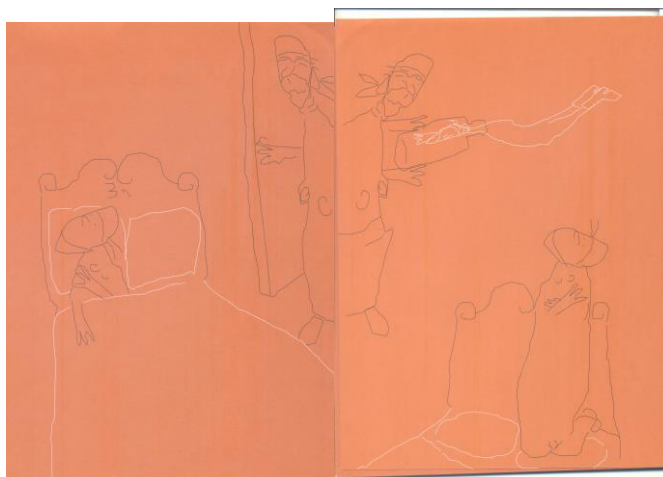
No site, ambiente onde as linguagens se hibridizam com, talvez, maior versatilidade, Angela Lago coloca outro elemento imagético que chama a atenção de qualquer criança fazendo-a interagir com a cena a partir de uma piscadela do capeta para a moça e vice-versa. Lago argumenta como a internet pode ser um recurso para o leitor e para ela como ilustradora:

Faço animações, estudo linguagem de computador, action script, que é a linguagem em flash. Estou voltando a estudar porque houve avanço muito grande recentemente, colocando coisas novas. E para a internet o mais importante é a interatividade. Ainda mais que o meu site é para crianças, elas gostam de clicar. Elas têm que clicar, têm que acontecer. O nosso gosto de virar a página é agora, na internet, o gosto de descobrir coisas novas, de explorar.(...) E com essa linguagem, por exemplo, se faz um objeto estar presente ou não na cena, dependendo da criança clicar ou não, sem ter desenhado a cena toda de novo. É fantástico. ([www.angela-lago.com.br](http://www.angela-lago.com.br). Acesso em 08/01/2010)

No entanto, expressa também sua preocupação diante do lugar do livro impresso na atualidade. Num momento em que a demanda mundial reclama por sustentabilidade e o uso de energias limpas, a autora aponta como alternativa a digitalização do livro:

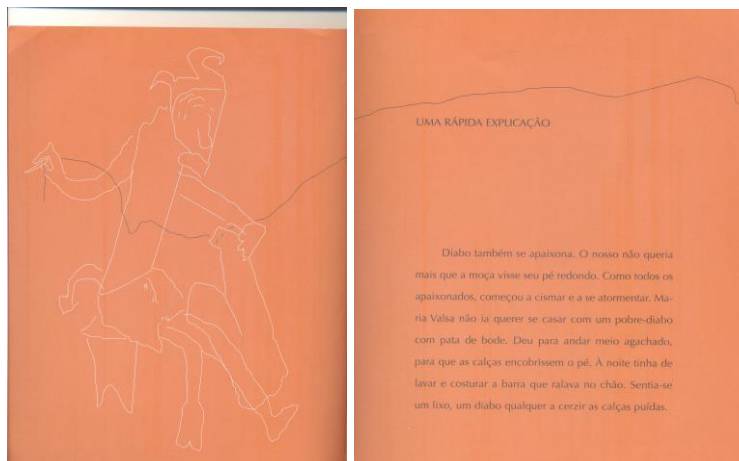
(...) os últimos manuscritos estão sendo feitos no computador. Há grande probabilidade de o papel se tornar inviável, feito um dia se tornou inviável o papiro, feito de planta. De repente, na Europa, era impossível conseguir o papiro, e o pergaminho o substituiu, dando margem ao códice, porque o papiro não era dobrável, e com o pergaminho se fazia um caderno. Hoje, com o problema ecológico, vamos de alguma forma ser levados a evitar o papel feito de celulose. E com isso é muito provável que haja alguma forma digital para a impressão do livro, para a leitura de textos. ([www.memóriasdaliteraturainfantilejuvenil](http://www.memóriasdaliteraturainfantilejuvenil). Acesso em 27/07/09)

Sobre suas experimentações a partir das imagens no *objeto* livro, comenta: “Procuro aproveitar a dobra no meio da folha, acentuando a emoção e a plasticidade do desenho no livro, no momento em que a página é passada pelo leitor.” ([www.angela-lago.com.br](http://www.angela-lago.com.br). Acesso em 08/01/2010). Parece que é o que acontece nestas páginas, quando a sogra do diabo entra no quarto da filha e pede para ver como o coisa-à-toa é capaz de subir pelas paredes e, de cabeça para baixo, esmagar uma lagartixa. Em seguida, desafia o dito-cujo a entrar na garrafa vazia que traz consigo:



Na dobra da página a sogra parece desdobrar-se em dois movimentos diferentes e contrários. No primeiro, verifica. No segundo, age.

Nas ilustrações abaixo, podemos ver como a ilustradora aproveita a dobra da página para acentuar o movimento da linha usada para costurar a barra da calça. Esta atravessa para a página seguinte, cruzando-a sinuosamente como que alinhavando um ritmo visual para a narrativa...



O papel de complementaridade que a ilustração exerce no diálogo com o verbal é expresso pela autora:

Acredito que em geral o ilustrador se propõe a ser um leitor e, portanto, co-autor. Mesmo que faça isso das mais diferentes maneiras. Tentando ilustrar o não dito do texto. Tentando ser o terceiro do triângulo amoroso - o que seduz o leitor para o livro. ([www.angela-lago.com.br](http://www.angela-lago.com.br). Acesso em 08/01/2010).

Quando a criança contempla as páginas ilustradas de um livro de histórias, penetra-as como “nuvem que se sacia com o esplendor colorido desse mundo pictórico.” (BENJAMIN,1984, p. 55). Como leitora acompanha o enredo de um mundo fantástico, muitas vezes, inverossímil, mergulhando nas imagens que reproduzem o próprio corpo numa dança ou a mão que desenha e que por continuidade, se lança no papel através do bico do lápis num rabisco manifesto. Pois o desenho é percepção, algo que não se completa, que sugere e evoca. “O desenho é uma forma de raciocinar sobre o papel.” (ROSENBERG, Harold in DERDIK, Edith,1989,p.43).

Ao traçar os números mergulhados nas ilustrações Angela Lago convida a criança a participar de um jogo. É preciso encontrar o número da página imerso na linha que viaja no desenho, propondo à criança a descentralização

do olhar e a quebra da linearidade durante a leitura (da esquerda para a direita e de cima para baixo). Número e imagem se intercambiam na teia narrativa, gerando significados que o leitor, através do olho/ouvido, desbrava de forma crítica. O uso de figuras de linguagem, como por exemplo, a assonância também está presente no *corpus*. Os sons vocálicos se repetem nas palavras da ladainha de Maria Valsa:

“Pela pata da barata

Vai saindo, vai saindo.

Pela baba da aranha

Vai saindo, vai saindo.

Pela gosma da lombriga

Vai saindo, vai saindo.

Pela meia com chulé

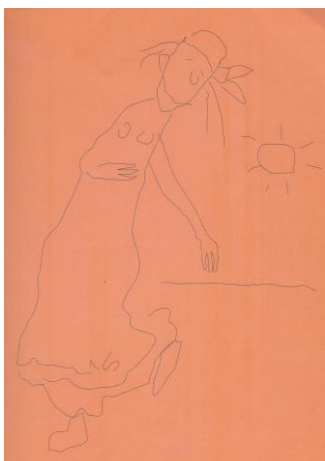
Vai saindo, vai saindo.

Pela meleca...” (LAGO, 2004, p.50)

As ilustrações de Angela Lago podem nos reportar a alguns trabalhos de *Saul Steinberg* (1914-1999), artista que faz a linha se comportar como personagem fictícia, ente gráfico e geométrico:

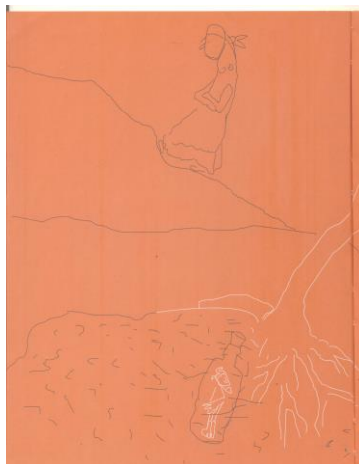


Lago fala do trabalho dos artistas medievais, de como não usavam a proporção não porque não a conheciam, mas porque para eles a “perspectiva é afetiva.” Por isso, o personagem mais importante será maior, como nos desenhos das crianças ([www.angela-lago.com.br](http://www.angela-lago.com.br). Acesso em 08/01/2010):



É o que parece fazer nesta ilustração, quando mostra Maria Valsa satisfeitiíssima com sua performance ao dançar com o Diabo pelo salão.

Outro recurso que utiliza e que ela mesma afirma ser semelhante ao que as crianças usam em seus desenhos é o “desenho tipo raio X”, “que nos permite ver dentro e fora ao mesmo tempo” ([www.angela-lago.com.br](http://www.angela-lago.com.br). Acesso em 08/01/2010):



Ou, também, o recurso que ela chama de “representações simultâneas de espaço e tempo”, na qual há o “rebatimento da perspectiva que nos possibilita, entre outras coisas, ver tudo ou todos os dois lados de uma mesa, ou na rua. ([www.angela-lago.com.br](http://www.angela-lago.com.br). Acesso em 08/01/2010). Podemos ver como essa estratégia é utilizada na ilustração abaixo:



A relação entre imagem e o contexto verbal, como assinalam Santaella e Nöth é diversa, pois a imagem pode ilustrar um texto verbal e, também pode ser ao contrário: o texto esclarece a imagem na forma de um comentário. Luis Camargo (1998) também se refere às relações existentes entre texto e ilustração e afirma que se configuram como “um caminho de mão dupla, do texto para a ilustração e desta para o texto, em que o significado de

determinados elementos da ilustração parece poder ser esclarecido apenas pelo texto.” (CAMARGO 1998, p. 158).

Na multiplicidade de linguagens, Angela Lago dá voz ao contador e às crianças, ao relacionar tradição e imaginação, ao observar atentamente como a criança lê o mundo através da imagem e do desenho e colhe nelas, como grande artista que é, “a coragem de ver a vida inteira como no tempo em que se era criança (...)” (MATISSE, 2007, p.45).

## CONCLUSÃO

Algumas considerações de caráter conclusivo já foram mencionadas à medida que a análise do *corpus* vinha sendo feita. Nesta parte, pretende-se revisitá-las e enfatizá-las como forma de articular as ideias apresentadas.

Angela Lago nos revela a força do material de tradição oral na presença viva do corpo do contador como *memória*: “a memória (...) ei-la designada palavra viva, da qual emana a coerência de uma escritura; a coerência de uma inscrição do homem e de sua história, pessoal e coletiva, na realidade do destino.” (ZHUMTOR, 1993, p.140).

Ao tratar da função da voz poética, Zhumtor (1993) nos mostra o poder de coesão dessa voz que, graças aos seus intérpretes, está “integrada aos discursos comuns e é para eles referência permanente e segura.” (ZHUMTOR, 1993, p.139). Neste projeto gráfico Angela Lago configura voz poética quando atualiza tantas outras vozes de narradores populares e instiga o leitor a assumir, também ele, o lugar do contador no instante único de sua performance leitora.

A concepção de memória que sua escritura traduz no diálogo com os desenhos de traços cômicos e irregulares parece revelar “a ideia de uma presença real dos corpos: um laço, em particular, entre a memória e a vista, fundado sobre a função da imagem e de suas relações com a palavra.” (ZHUMTOR, 1993, p.141). Remete ao contador de histórias, os cantadores e leitores públicos de um período anterior ao século XV quando esses intérpretes eram valorizados pela riqueza de seu repertório e pela posse de uma técnica elocutória singular: a arte da voz. A memória era mais um recurso do intérprete que fluía naturalmente e que repousava sobre “uma espécie de memória popular (...) que, sem cessar, ajusta, transforma e recria.” (ZHUMTOR, 1993, p.142).

O livro *Muito Capeta* aponta para essa autoria coletiva de um tempo em que a voz não podia ser imputada “a um único membro do grupo social que se servia dessas narrativas como alimento para a vida diária.” ([www.letrasdehoje.com.br](http://www.letrasdehoje.com.br), JULIANA LOYOLA. Acesso em 03/07/09). A voz que narra a partir da tradição se recria em performance, é fruto da enunciação

e, também, da recepção que se assegura na atitude ativa do leitor, interpretante da imagem na relação com a palavra a partir de sua experiência de mundo.

Como já mencionado no decorrer do trabalho o leitor das obras de Angela Lago é aquele que participa do resgate que a própria autora faz do conto popular, da maneira como eram narrados nos seus primórdios, para que este leitor agarre para si a tarefa de tornar sobreviventes no tempo e no espaço as narrativas populares.

No corpus analisado a figura do diabo pôde ser desmistificada conforme foram sendo discutidos os aspectos históricos que levaram esse personagem a se configurar como a personificação do mal e, em decorrência, levando o povo a criar formas de ridicularizá-lo afastando, assim, seus temores e medos.

Da mesma forma, Angela Lago procura construir uma trama em que um narrador que conversa com o leitor e questiona seu modo de pensar, conduz de forma cômica uma história em que o capeta aceita o jogo proposto pela moça, abdicando de seus poderes sobrenaturais, passando a fazer parte da realidade mundana. O fato de uma jovem invocar a presença da figura do diabo em um baile para, mais tarde, desejar se vingar e conseguir ludibriar o capeta estiveram presentes em todas as versões populares descritas neste trabalho, independente do local ou do tempo da recolha ou recriação. Não somente a astúcia, mas a experiência em improvisar e, acima de tudo, “saber jogar” se apresenta como uma capacidade atribuída à mulher, segundo uma crença popular evidenciada, por exemplo, nas narrativas orais. No diálogo entre texto e ilustração o diabo tenta negociar com Maria Valsa sua liberdade (a saída da garrafa) propondo-lhe um plano sedutor e convidativo: “Conhecer Nápoles, ir a um palácio, e depois a recompensa...” (LAGO 2004, P. 46). O diabo rompe o pacto e resolve “não sair do conforto do corpo da princesa.” (LAGO 2004, P. 61), forçando Maria Valsa a encontrar uma saída: chamar pela mãe. Dessa forma, consegue não apenas que o capeta saia do corpo da princesa como o faça de maneira definitiva: “É por isso que há muito tempo ninguém dança com o Diabo Louro.” (LAGO 2004, P. 62).

A ilustração desta passagem em particular exhibe, por outro lado, algo desconcertante e paradoxal: a filha do rei, prostrada no chão, segura uma bota que reluz na cor branca. Guarda uma recordação dos tempos em que fora

possuída pelo capeta? Então: Será que Ele era tão mau assim? Remete-nos, talvez, ao conto de fadas tão célebre como conhecido: “Chapeuzinho Vermelho”. Nele a menina também se sente seduzida pelo lobo mau. Na versão contemporânea proposta no site da autora o leitor interage com a protagonista e a ajuda a decidir o caminho a seguir. Caso escolha a flecha verde que aponta para o caminho reto e direto (portanto, seguro), a garotinha acerta a cesta com doces na cabeça do lobo, fazendo-o cair no chão, finalizando a trama. Agora, se escolher a flecha amarelada, de formato curvo (que incita à dúvida) ao lobo é permitido seduzir a menina pedindo-lhe que conte seu destino, sugerindo-lhe que recolha algumas flores para a avó e, assim, ganhe tempo para chegar antes e devorar a avó; quiçá, a própria menina.

O trabalho de Angela Lago expressa, portanto, variados atos comunicativos sejam verbais, visuais e sonoros que estão em constante estado de mudança. Adentra o universo infantil de forma a valorizar a criança, propondo uma relação simétrica com o adulto. Revela, sobretudo, na manifestação pictórica dos desenhos desprovidos dos aspectos formais da arte, como a arte é concebida pelas crianças.



Ao observar o traço da artista Angela Lago é possível perceber a intencionalidade, o ritmo e o movimento da linha irregular, curva que indicam as personagens em ação. Ao desenhar dessa maneira, talvez, o que a ilustradora busque seja a espontaneidade e a liberdade típicas dos desenhos infantis que primam pela suprema expressividade de pensamento. Como afirma Merleau-

Ponty (2004) “não há visão sem pensamento.” As imagens são construídas pelo homem; o olhar transforma as coisas que vemos em atividade mental e as reapresenta nas diferentes linguagens: gráfica, corporal, verbal, visual, musical etc. Como se sabe, o olhar assim como o desenhar são atividades perceptivas que traduzem uma visão, um pensamento; portanto, revelam um conceito. É possível que o interesse da artista seja atingir seus leitores, sugerindo novas maneiras de olhar e repensar o mundo.

A visão pode ser ampliada quando temos a visão de muitos. A leitura ficcional pode proporcionar um enriquecimento pessoal que esbarra no imponderável. Nas palavras de Tzvetan Todorov (2010, p.38):

Os livros acumulam a sabedoria que os povos de toda a Terra adquiriram ao longo dos séculos. É improvável que a minha vida individual, em tão poucos anos, possa ter tanta riqueza quanto a soma de vidas representada pelos livros. Não se trata de substituir a experiência pela literatura, mas multiplicar uma pela outra.

## Referências Bibliográficas

*Obras de Angela Lago:*

LAGO, Angela. **Muito Capeta**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2004.

\_\_\_\_\_ **Indo não sei onde buscar não sei o quê**. Belo Horizonte: RHJ, 2000.

\_\_\_\_\_ **De morte!** Belo Horizonte: RHJ, 1992.

\_\_\_\_\_ **Charadas Macabras**. Belo Horizonte: Formato, 1994.

\_\_\_\_\_ **O fio do riso**. Belo Horizonte: Virgília, 1980. 2ª ed. RHJ, 2005.

*Obras teóricas:*

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**. Trad. Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Thomson Pioneira, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 4ª ed. Trad. De Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999.

BENJAMIM, Walter. **Reflexões: a Criança, o Brinquedo, a Educação**. São Paulo: Summus, 1984.

BENJAMIM, Walter. **Obras escolhidas: Magia e Técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRAGA, Teófilo. **Contos Tradicionais do Povo Português**. Vol I. Lisboa: Dom Quixote, 1994.

CAMARGO, Luis. **Ilustração do Livro Infantil**. Belo Horizonte: Lê, 1995.

CASCUDO, Luis da Camara. **Contos Tradicionais do Brasil**. Ilustrações de Poty - 18ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

CASCUDO, Luis da Camara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Global, 2000.

CASCUDO, Luis da Camara. **História da Literatura Oral Brasileira**. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1952.

CASCUDO, Luis da Camara. **Literatura Oral no Brasil**. 3ª ed. São Paulo: Global, 2006.

COELHO, Adolfo. **Contos Populares Portugueses**. Revisão Eulália Pyrrait. 1ª ed. Portugal: BIS, Leya S.A., 2009.

COELHO, Nelly Novaes. **A literatura Infantil**. – 4ª ed. Ver. São Paulo: Quíron, 1987.

COLOMER, Teresa. **A formação do leitor literário**. São Paulo: Global, 2003.

CUNHA, Celso e CINTRA, Luís F. Lindley. **Nova Gramática do português contemporâneo**. 2ª ed. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1999.

- DERDYK, Edith. **Formas de pensar o desenho: desenvolvimento do grafismo infantil.** São Paulo: Scipione, 1989.
- FERREIRA, Jerusa Pires. **Armadilhas da memória: conto e poesia popular.** Salvador: Fundação Casa Jorge Amado, 1991.
- HOUASS. Mini-dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- ISER, Wolfgang. **O Ato da Leitura: uma Teoria do Efeito Estético.** Trad. Johannes Kretschmer. Vol 2. São Paulo: 34, 1999.
- JOLLES, André. **Formas Simples.** Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1930.
- JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem.** Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 1994.
- LEAL, José Carlos. **A natureza do conto popular.** Rio de Janeiro: Conquista, 1985.
- LOWENFELD, V. e BRITAIN, W.L. **Desenvolvimento da Capacidade Criadora.** Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Mestre Jou, 1977.
- MATISSE, Henri. **Matisse: escritos e reflexões sobre a arte.** Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.
- MENDES, André. **O Amor e o Diabo em Angela Lago: A Complexidade do Objeto Estético.** Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito.** Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- OLIVA, Alfredo dos Santos. **A história do Diabo no Brasil.** São Paulo: Fonte Editorial, 2007.
- PALO, Maria José e OLIVEIRA, Maria Rosa D. **Literatura infantil: voz de criança.** – 4ª ed. – São Paulo: Ática, 2006.
- PIMENTEL, Altamar de Alencar. **Estórias do diabo.** Brasília: Thesaurus, 1995.
- PORFÍRIO. **Isagoge.** São Paulo: Maltese, 1965.
- ROMERO, Silvío. **Contos populares do Brasil.** São Paulo: Landy, 2000.
- SANTAELLA, Lucia. **As matrizes da linguagem e pensamento sonoro, visual, verbal.** São Paulo: Iluminuras, 2001.
- SIMONSEN, Michelle. **O conto popular.** Trad. Luis C. de C. e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- ZILBERMAN, Regina. **Como e por que Ler a Literatura Infantil Brasileira.** São Paulo: Objetiva, 2005.
- ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a literatura medieval.** Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral.** São Paulo: Hucitec, 1997.
- Revista e jornal consultados:*
- ANDRADE, Mário. **De desenho.** Brasília: Correio Brasiliense, 1967.

Revista BRAVO! 150. **Literatura não é teoria, é paixão.** Entrevista sobre o livro de Tzvetan Todorov, *A Literatura em perigo*. Por Anna Carolina Mello e André Nigri. São Paulo: Abril, fev/2010.

*Teses consultadas:*

BRANDÃO, Ana Lúcia de Oliveira. **A trajetória da ilustração do livro infantil à luz da semiótica discursiva.** São Paulo: PUC, 2002.

CORDIOLI, Rosemarie Giudilli. **De charadas e adivinhas: o continuum do contar em Angela Lago.** São Paulo: Usp, jun/2001

CUNHA, M<sup>a</sup> Zilda. **Matrizes de Linguagem e Pensamento na Literatura Infantil e Juvenil: A Tessitura dos Signos em obras de Angela Lago e Octaviano Correia.** São Paulo: Usp, out/2002.

MONTORO, Sílvia Luciana. **Narrar o Passado: as Matrizes do Conto Popular na Literatura Infantil em De Morte de Angela Lago.** São Paulo: PUC, 2009.

*Sites consultados:*

LAGO, Angela. [www.angela-lago.com.br](http://www.angela-lago.com.br). Acesso em 08/01/2010.

SILVEIRA, Fábio C. e OLIVEIRA, Michelle de [www.museudapessoa.net/mdl/memoriasDaLiteratura/entrevista.cfm](http://www.museudapessoa.net/mdl/memoriasDaLiteratura/entrevista.cfm). **Entrevista na íntegra de Angela Lago.** Acesso em 20/07/09.

CARVALHO, Luciana Gonçalves. **O Riso na Cultura Popular.** *Enfoques* – revista eletrônica dos alunos do PPGSA. N. 1, vol. 3, 2003.

[www.enfoques.ifcs.ufrj.br/marco04/03.html](http://www.enfoques.ifcs.ufrj.br/marco04/03.html). Acesso em 02 de jan. 2010.

DANNEMANN, Fernando. **O Capeta do Vilarinho.** [www.recantodasletras.com.br](http://www.recantodasletras.com.br) ou [www.efecade.com.br](http://www.efecade.com.br) Acesso em 2/01/2010.

LOYOLA, Juliana. **O conto popular na literatura infantil contemporânea: a inscrição do leitor.** [www.letrasdehoje.com.br](http://www.letrasdehoje.com.br). Porto Alegre, v. 43, n. 2, p. 23-25, abr./jun. 2008 Acesso em 03/07/2009.

MACHIAVELLI, Niccoló. **Belfagor, o diabo que se casou.** [pt.shvoong.com/books/mythology/1681532-belfagor-diabo-que-se-casou/](http://pt.shvoong.com/books/mythology/1681532-belfagor-diabo-que-se-casou/) Publicado em 03/10/2007. Acesso em 03/02/2010.

TAVARES, Bráulio. **O demônio logrado** [www.universofantastico.wordpress.com/](http://www.universofantastico.wordpress.com/) Acesso em 04/01/2010.

SANTOS, Everton P. [www.artigos.netsaber.com.br](http://www.artigos.netsaber.com.br). **Gêneros textuais e a linguagem da Internet.** Acesso em 24/01/2010.