



CEFET-MG

CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

Fernando Antônio Siqueira Ferreira

**UM TRICKSTER NA ENCRUZILHADA:
trapaça, jogo e magia na literatura infantil brasileira**

Belo Horizonte
29 de junho de 2023



CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

Fernando Antônio Siqueira Ferreira

**UM TRICKSTER NA ENCRUZILHADA:
trapaça, jogo e magia na literatura infantil brasileira**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG) como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

Orientador(a): Prof^a Dra. Marta Passos Pinheiro

Coorientador(a): Prof^a Dra. Juliana Gouthier Macedo

Belo Horizonte
2023

Ferreira, Fernando Antônio Siqueira.
F383t Um trickster na encruzilhada : trapaça, jogo e magia na literatura infantil brasileira / Fernando Antônio Siqueira Ferreira. – 2023.
125 f.
Orientadora: Marta Passos Pinheiro.
Coorientadora: Juliana Gouthier Macedo.

Dissertação (mestrado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2023.
Bibliografia.

1. Trapaceiros. 2. Literatura infantil. 3. Literatura infantojuvenil brasileira. 4. Materialidade. I. Pinheiro, Marta Passos. II. Macedo, Juliana Gouthier. III. Título.

CDD: 808.0683



CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

FERNANDO ANTÔNIO SIQUEIRA FERREIRA

**UM TRICKSTER NA ENCRUZILHADA: TRAPAÇA, JOGO E MAGIA NA LITERATURA
INFANTIL BRASILEIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais em 08 de agosto de 2023, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof.^a Dr.^a Marta Passos Pinheiro (Orientadora)
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Prof.^a Dr.^a Juliana Gouthier Macedo (Coorientadora)
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Guilherme Trielli Ribeiro
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof.^a Dr.^a Olga Valéska Soares Coelho
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais



Dedico este trabalho à rebeldia das crianças,
ao Baco-Exu, José Celso Martinez Corrêa,
diretor de teatro que partiu pelo fogo, feito
fênix na semana que fechei esta dissertação.
Também dedico a minha mãe, pelo carinho e
por nunca ter medido esforços para me
garantir um caminho de crescimento e
aprendizado.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao senhor dos caminhos, Exu, e todas as suas manifestações.

Os meus agradecimentos a todas as encruzilhadas de minha vida que me trouxeram até o presente momento.

A minha imensa gratidão a minha família, especialmente minha mãe, Dona Zilda, pelo incentivo, pela força, pelo carinho e pelo crédito que sempre depositou em minha pessoa.

As minhas graças às minhas queridas orientadoras, Marta Passos que conduziu esta pesquisa e à Juliana Gouthier, que, mesmo meio a um momento de despedida conseguiu estar presente com sua sensibilidade e seu gosto pelas levadezas. Cada uma a sua maneira, me guiou pelas encruzilhadas desta aventura epistemológica. Também agradeço a todo o corpo de professores do CEFET-MG e a todos os professores que passaram por minha vida.

Não poderia deixar de agradecer aos amigos de hoje e sempre, os que se foram e os que ficaram, especialmente a trupe Casa Camelo, de alguma forma vocês estão presentes nesta pesquisa.

A minha gratidão ao meu companheiro Carlos, que me incentivou, me ouviu, me acariciou e me deu forças para seguir em frente com esta pesquisa.

Gostaria também de agradecer às intitulações públicas que me acolheram em toda minha trajetória de ensino. São elas, Escola Estadual Frei José Wulff - MG, UNESP, UFMG e o CEFET – MG (que abrigou esta pesquisa).

E obviamente gostaria de agradecer a todos os encantados, a todos os seres mágicos e a cada serzinho traquinas que habita cantos e frestas deste mundo.

RESUMO

Esta pesquisa analisou a presença do arquétipo do *trickster* na literatura infantil brasileira, bem como algumas de suas manifestações, com o objetivo de criar uma obra artística de alma "tricksteriana", intitulada Escapuliu. O passo inicial envolveu definir e contextualizar a figura do *trickster* no imaginário cultural, especialmente no contexto brasileiro, e explorar suas reverberações. Duas figuras específicas do *trickster*, Pedro Malasartes e Saci, foram selecionadas para uma análise mais aprofundada. O estudo considerou o *trickster* tanto como personagem quanto como metáfora, investigando sua presença nos aspectos materiais que constituem o objeto livro. Posteriormente, a pesquisa buscou estabelecer alguns conceitos sobre infância e literatura infantil, para então examinar suas conexões com o próprio arquétipo do *trickster*. Instâncias de censura na literatura infantil também foram examinadas, levando a reflexões sobre a tensão entre valor artístico e propósitos utilitários que permeiam as obras desse campo. A fundamentação teórica desta pesquisa baseou-se nos estudos de Jung, Radin, Hyde, Queiroz, Simas e Rufino em relação ao arquétipo do *trickster*; Bachelard, Piorski e Larrosa sobre a infância; e Andruetto, Cademartori e Hunt sobre literatura infantil. Paralelamente à dissertação, uma pesquisa artística foi realizada para criar uma obra de "alma tricksteriana", ou seja, um livro que incorporasse elementos da essência de um *trickster* em sua temática e materialidade.

Palavras-chave: *trickster*; literatura infantil; materialidade.

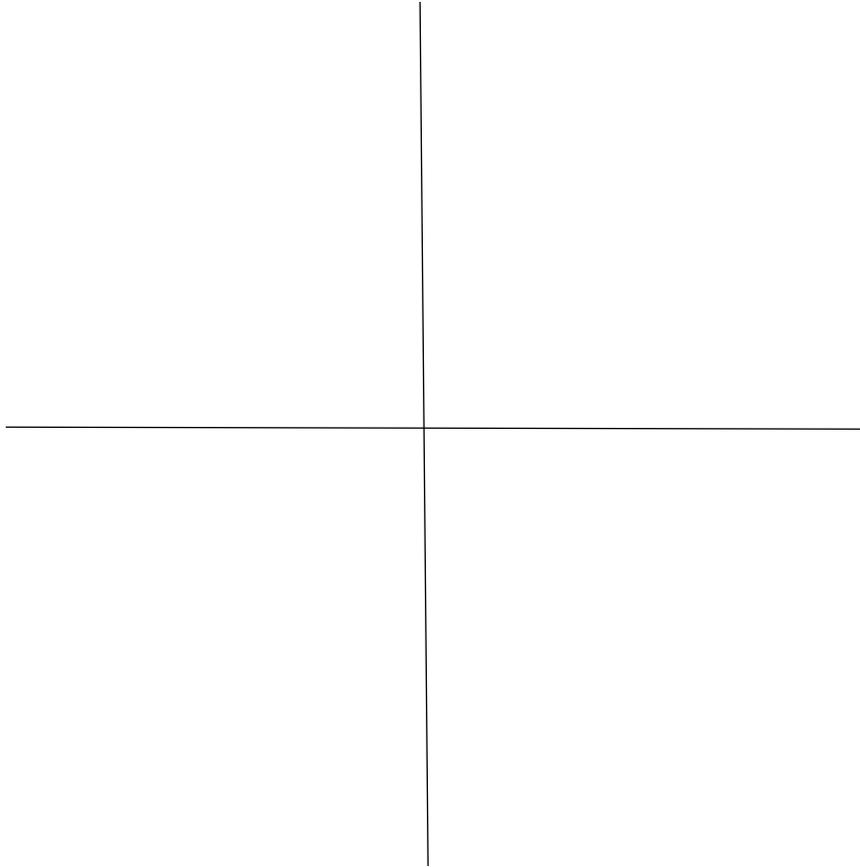
ABSTRACT

This research analyzed the presence of the trickster archetype in Brazilian children's literature, as well as some of its manifestations, with the aim of creating an artistic work with a “tricksterian” soul, entitled Escapuliu. The initial step towards this endeavor involved defining and contextualizing the figure of the trickster in the cultural imagination, especially in the Brazilian context, and exploring its reverberations. Two specific trickster figures, Pedro Malasartes and Saci, were selected for further analysis. This study considered the trickster both as a character and as a metaphor, investigating its presence in the material aspects that constitute the book object. Subsequently, the research sought to establish some concepts about childhood and children's literature, and then examine their connections with the trickster archetype itself. Instances of censorship in children's literature were also examined, leading to reflections on the tension between artistic value and utilitarian purposes that permeate works in this field. The theoretical foundation of this research came from the studies of Jung, Radin, Hyde, Queiroz, Simas and Rufino in relation to the trickster archetype; Bachelard, Piorski and Larrosa on childhood; and Andruetto, Cademartori and Hunt on children's literature. Parallel to the dissertation, there was an artistic research, a work of “tricksterian soul” was built, that is, a book that sought to bring to its theme and materiality, elements of the essence of a trickster.

Keywords: trickster; children's literature; materiality.

SUMÁRIO

PRIMEIRAS PALAVRAS	9
INTRODUÇÃO	12
1 O TRICKSTER	31
1.1 Encontrando um <i>trickster</i>	31
1.2 O conceito de <i>trickster</i>	32
1.3 Primeira encruzilhada: o Saci.....	61
1.4 Segunda encruzilhada: Pedro Malasartes.....	72
2 QUANDO O TRICKSTER ENCONTRA A INFÂNCIA	81
2.1 Reflexões sobre a infância.....	81
2.2 Reflexões sobre a literatura infantil.....	89
2.1 O <i>trickster</i> amordaçado.....	95
Inconsiderações finais	114
REFERÊNCIAS	122



PRIMEIRAS PALAVRAS

Ouve-me, Hermes, mensageiro de Zeus, filho de
 Maia, com um peito onipotente; Deus dos jogos,
 regente dos mortais,
 benévolo astucioso, emissário Argicida [Argeifontes]
 de aladas sandálias, amigo dos homens e profeta da
 palavra aos mortais,
 tu te alegras na ginástica e em ilusões ardilosas,
 serpentário
 intérprete de tudo, fonte dos lucros, alívio de nossos
 cuidados,
 que tem nas mãos a impecável arma da paz;
 Corício, venturoso provedor de variado falar,
 auxiliador dos trabalhos, amigo dos mortais em
 necessidade,
 terrível arma da linguagem, venerável entre os
 homens:
 Ouve as minhas preces, e fornece o nobre fim de
 uma vida
 de trabalhos, de graças palavras e lembranças.¹

(Homero)

O majestoso e sábio Apolo foi vítima de roubo. Seu inestimável gado sagrado desapareceu misteriosamente durante a noite, fato que deixou o deus perplexo. Apesar de sua onisciência, a divindade foi incapaz de identificar o audacioso culpado responsável por tal ato extraordinário. Para sua surpresa, não era outro senão uma mera criança que o havia enganado. Para surpresa de todos, esse ladrão astuto foi nada mais, nada menos que um bebê.

Quando confrontado com o enigma de caminhar para frente enquanto se move simultaneamente para trás, caro leitor, você pode se pegar pensando, assim como Apolo o fez: como um ato tão paradoxal pode ser alcançável? A solução para essa façanha desconcertante, embora aparentemente intrincada, é surpreendentemente simples. Tudo o que se precisa fazer é calçar um par de sapatos com direções

¹ Trecho retirado do Hino Homérico IV - A Hermes.

invertidas², onde a cada passo que é impulsionado para a frente, deixe uma pegada na direção oposta. Esse engenhoso estratagema foi empregado por Hermes, a divindade travessa do Olimpo, que mesmo em tenra infância, o utilizou para esconder as evidências de seu furto.

Da mesma maneira que Apolo, a Academia muitas vezes se pretende grandiosa e solar; e eu, um incauto pesquisador tentando me equilibrar entre o rigor da ciência, a voluptuosidade da arte e as estripulias de um *trickster*. E neste momento me pergunto, será que a Academia aceitaria que lhe pregassem uma peça?

Depois de se deparar com a traquinagem³ de seu irmão e descobrir que seu valioso gado havia sido roubado, o patrono da luz foi consumido por uma fúria avassaladora. No entanto, à medida que sua raiva diminuía, um extraordinário encantamento tomou conta de seu ser, alimentando uma profunda admiração pela engenhosidade travessa de seu irmão. Dessa forma, para espanto de todos, Hermes conseguiu não só escapar da punição por sua “transgressão”, mas conquistar uma profunda admiração de ninguém menos que o próprio deus Apolo.

Esse importante reconhecimento da engenhosidade e audácia de Hermes materializou-se na forma de um presente maravilhoso: o lendário caduceu. Esse artefato extraordinário concede ao astuto Hermes poderes e habilidades incomparáveis. O caduceu, com suas serpentes entrelaçadas e asas majestosas, serve como um símbolo do domínio de Hermes sobre os campos do comércio, da comunicação e da própria astúcia. Diz-se que o mero toque nesse magnífico cajado pode curar doenças, reconciliar conflitos e levar harmonia a um reino_ em guerra. Além di_o, o caduceu concede a Herme_ a capacidade de atrave__ar fronteira_ entre os reino_ sem muito e_forço, tornando-o o patrono dos viajante_, dos mensageiro_ e dos guia_.

Diz a lenda que o caduceu guarda dentro de si os segredo_ das força_ có_mica_ e do conhecimento profundo, capacitando Herme_ a manipular energia_, verdade_ oculta_, divina_ e vaguear ile_o por caminho_ traiçoeiro_. Com esse artefato

² Estratégia também utilizada pelo encantado Curupira para enganar os caçadores, no caso tem os próprios pés voltados para trás.

³ Nessa ocasião, Hermes além do prestigioso roubo, é lembrado por ter inventado um instrumento, a Lira, objeto com o qual presenteara seu irmão Apolo, o deus da música, das artes e da profecia, ganhando assim sua admiração. Mais tarde, em outra ocasião, o mesmo deus Sol presenteou o ligeiro irmão com o dom da profecia.

INTRODUÇÃO

UM FILÓSOFO DE BECO

Bola-Sete é filósofo de beco.

Marimbondo faz casa no seu grenho — ele nem zine.

Eu queria fazer a biografia do orvalho — me disse.

E dos becos também.

É preciso refazer os becos, Senhor!

O beco é uma instituição que une o escuro do homem com a indigência do lugar.

O beco é um lugar que eleva o homem até o seu melhor aniquilamento.

Um anspeçada, amigo meu, de aspecto moscal, só encontrou a salvação nos becos.

Antoninha-me-leva era Eminência nos becos de Corumbá.

Senhor, quem encherá os bolsos de guimbas, de tampinhas de cerveja, de vidrinhos de guardar moscas — senão os tontos de beco?

E quem levará para casa todos os dias de tarde a mesma solidão — senão os doidos de beco?

(Algum doido de beco me descende?)

(Manoel de Barros)

O intuito desta aventura epistemológica foi invocar o *trickster* nas encruzilhadas que permearam esta pesquisa. Dessa maneira, poderemos dialogar com essa figura, conhecê-la e criar um livro objeto de alma *tricksteriana*. Para tal empreitada, busquei na literatura brasileira, especialmente nos “causos” da cultura popular, a presença desse ser embusteiro.

Confesso que inicialmente gostaria de prendê-lo assim como se faz com os familiás⁴, aqueles diabinhos que são presos em garrafas. Espécies de gênios da lâmpada, que conferem poderes e desejos a quem os engarrafou. Nessa empreitada, por sorte fui infeliz. Ao contrário dos familiás, os *tricksters* não se deixam capturar nem mesmo por feitiços e armadilhas elaboradas, pois eles são os mestres da fuga e do disfarce. Desse modo, ao invés de buscar prendê-los, decidi por força da necessidade conversar com essas figuras tão astuciosas.

A partir da aceitação de que não conseguiria definir a figura do *trickster*, me fiz a seguinte indagação: como dialogar com uma figura que é a própria encarnação da inquietação e da insubordinação humana? Talvez para isso seja necessário assumir o próprio lugar da contradição, dos desvios e até dos erros, pois, ao contrário do que diz a “ciência moderna” sobre uma pretensa neutralidade, objetividade e uma separação entre teoria e prática, esta dissertação já se assume como uma obra em construção, como um caminho a ser desbravado.

Desse modo, ao invés de caminhar por uma linha “reta”, vamos nos adentrar pelas trilhas, vielas e becos do conhecimento. Vamos caminhar com cautela e malícia, para, dessa maneira, nos tornamos receptivos a essas criaturas que nos visitam, quando assim desejam, pelas encruzilhadas. Talvez em algum momento, entraremos em Pan⁵(ico) ou seremos surpreendidos por alguma traquinagem.

Diz-se por aí que um punhado de reza braba unida a uma boa amarração, um nó bem dado ao final num cabo de buçá, é capaz de prender o danadinho do *trickster*, mas por que o prenderíamos, se é solto que ele nos revolve a vida?

A palavra *trickster*, segundo George Balandier (1982, p. 25), “recebe esta designação em lembrança a uma palavra francesa – *triche* (*tricherie* = trapaça, furto, engano, falcatrua, velhacaria).” (apud QUEIROZ, 1991, p.94). De maneira geral, segundo Teixeira (2014), este mito manifesta-se como tipos “embusteiros, cômicos,

⁴ “Diabinho preto, conservado dentro de uma garrafa (Saul Martins, folclore da região norte-mineira do vale do São Francisco). Familiá, citado nas Denúncias da Bahia em 1591. Era tradição europeia a fabricação de demônio auxiliar, guardado em casa e pronto para o serviço do seu possuidor. O livro de São Cipriano ensina a fazer um familiá.” (CASCUDO 2012).

⁵ Para os gregos antigos, é o deus dos bosques, dos campos, dos rebanhos e dos pastores. Vive em grutas e vaga pelos vales e pelas montanhas, caçando ou dançando com as ninfas. É um símbolo de fertilidade e em muitas de suas representações aparece teso. É representado com orelhas, chifres e pernas de bode. Amante da música, traz sempre consigo uma flauta. Ele é conhecido por assombrar os viajantes nas florestas à noite.

ardilosos e pregadores de peça." (TEIXEIRA, 2014, p. 17). São responsáveis por façanhas benignas e/ou malélicas e não raro desobedecem a regras e normas de comportamento.

Como vimos, a palavra *trickster* pode ser traduzida como "trapaceiro", "impostor", "embusteiro" ou "malandro", porém, dado o caráter ambíguo e subversivo dessa figura, juntamente com a grande quantidade de variações com que ele se apresenta nas narrativas, qualquer definição estanque estaria aquém da complexidade do *trickster*. Portanto, nesta dissertação foi utilizado o termo *trickster* para designar personagens que apresentam determinadas características comuns, encontradas em diferentes narrativas.

Como os mercadores e os viajantes de outrora, eles transitam pela margem do conhecido e o do desconhecido. Nesse trânsito, eles transportam coisas, conhecimento, mentes, costumes e até almas. Essas figuras são responsáveis por quebrar e desafiar as regras impostas pelo status quo, porém não o fazem como um guerreiro ou herói, que são movidos por propósitos nobres e justos, o fazem simplesmente pelo prazer de animar o mundo. Essas ações de forma alguma são pautadas por algum tipo de moral, uma vez que elas estão além dos valores morais apregoados pelas sociedades em que eles existem.

Esse ser embusteiro tem a capacidade de alargar as fronteiras do existir, pois vai além de tudo aquilo que o humano delimita e conhece. Já que não é movido por nenhuma moral, suas ações apresentam sempre um caráter ambíguo. Um grande exemplo dessa ambiguidade é o personagem Macunaíma, esse *trickster* emblemático da cultura brasileira. Seu nome, segundo a autora Perrone-Moisés (2007), foi "colhido por Mário de Andrade no lendário indígena fixado por Koch-Grünberg, nome que significa "o grande mal". (PERRONE-MOISÉS, 2007). Assim, em Macunaíma, que é herói e é também "o grande mal", segundo a autora, "inicia-se, pois, na fonte, a ambiguidade qualitativa do herói, contrariamente à tradição cristã, é herói sem ser "bom". (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 191).

A frase do título do livro, "sem nenhum caráter" é uma expressão de duplo sentido que se refere tanto ao atributo "imoral" do herói preguiçoso e trapaceiro, quanto ao sentido de o personagem não ter uma identidade fixa, personificando a própria pulsão do *trickster*, um habitante de vários mundos, aquele que se metamorfoseia em índio, negro ou branco, adulto ou criança. Uma obra que é considerada por muitos estudiosos como uma grande alusão ao povo brasileiro.

Pela literatura brasileira, talvez um dos mais emblemáticos dentre os *tricksters* seria a própria figura de Makunaima, estudado pelo antropólogo alemão Kock-Grunberg (1872-1924), conforme mencionado. Esse *trickster* dos povos conhecidos como Pemom, habitantes dos arredores do Monte Roraima, inspirou amplamente a obra de Mario de Andrade, Macunaíma, um herói sem nenhum caráter, que bebeu amplamente dos estudos sobre esse povo para criar sua rapsódia.

Agora explicarei como as trilhas desta dissertação estão estruturadas. No primeiro capítulo, busquei definir e compreender a figura do *trickster* e algumas de suas manifestações. Para alcançar esse ponto, foi construído um diálogo com alguns desses seres trapaceiros, para, desse modo, poder investigar suas características e visualizá-las nos “causos” em que esses seres estão presentes.

No segundo capítulo, foi estabelecido alguns conceitos de infância e literatura infantil. Logo depois, foram analisados alguns casos de censura nesse campo da literatura, e, dessa maneira, foram tecidas algumas reflexões acerca do estatuto literário X utilitário dessas obras. Também foram levantadas algumas questões de interpretação que impactam a própria existência e recepção da literatura infantil. Por meio dessas análises, foi possível problematizar algumas noções de infância que influenciam a idealização das obras destinadas ao público infantil.

Na segunda parte desta pesquisa, influenciado pelo conhecimento construído a respeito do *trickster*, houve uma pesquisa artística para a criação de uma obra de “alma tricksteriana”, que protagoniza os resultados desta dissertação. Com este livro objeto, vamos vivenciar algumas experiências e observar como o conceito do *trickster* influenciou a concepção, bem como a feitura deste livro infantil. Nesse processo busquei construir uma obra na qual narrativa e materialidade pudessem de alguma forma invocar/evocar a figura do *trickster*. A esse livro, dei o título de “Escapuliu”, uma alusão ao caráter astucioso e fugidio dos seres tricksterianos.

Depois de explanados os capítulos desta pesquisa, vamos agora caminhar pelas razões que justificaram a sua própria existência. O patrono da literatura infantil brasileira, o escritor Monteiro Lobato, trouxe às suas obras um *trickster* muito conhecido do povo, o Saci Pererê⁶. A figura do *trickster* está amplamente presente no imaginário popular brasileiro, manifestando-se por meio de muitas facetas: nos contos,

⁶ *Trickster* que figura com amplo protagonismo na obra *O Saci*, lançada em 1921.

nas músicas e até em nossa própria brasilidade macunaímica⁷. Podemos perceber essa influência tricksteriana em muitos personagens “malandros” de nossa cultura, alguns diriam, até no próprio “jeitinho” dos brasileiros. Apesar dessa ampla presença, os estudos acadêmicos que abordam o arquétipo do *trickster* na literatura são escassos, principalmente os que tratam da literatura infantil. Dessa forma, a pesquisa foi um caminho para contribuir para a ampliação do conhecimento acerca dessa figura, que aqui nesta dissertação iremos por convenção chamar de *trickster*.

Além de investigar algumas aparições do *trickster* na literatura infantil e analisar os cruzamentos entre essa figura e a infância, com esta pesquisa procurei contribuir para a problematização do conceito de infância, explorando o caráter ambíguo, fronteiro e metamorfo da criança e suas relações com o próprio conceito de *trickster*. Em seguida, tratei de demonstrar como determinadas noções de infância podem influenciar toda uma produção literária destinada a essa fase da vida ou um “estado de alma” como bem indicou Bachelard (1988).

Contudo, antes de adentrarmos as trilhas dessa jornada em busca desses seres trapaceiros, antes de encontrá-los nas encruzilhadas dos vários mundos que eles transitam e antes mesmo de vislumbrar a encruzilhada onde o *trickster* encontra a infância, permita-me contar um pouco de minha trajetória artística/acadêmica. Narrarei brevemente como encontrei o *trickster*, ou talvez, como eu tenha sido encontrado.

Em minha graduação⁸ na UFMG, deparei-me com a figura do palhaço. Foi desbravando essa figura que iniciei minha pesquisa prático/teórica sobre personagens ligados a um imaginário que abarca a astúcia, a trapaça, o erro, o jogo e a comicidade. Tal descoberta me motivou a saber mais sobre esse personagem, portador da considerada menor máscara⁹ do mundo, o qual alguns autores, como Bolognesi (2003) e Castro (2005), compreendem como a expressão arquetípica.

⁷ Vejo nesse termo uma grande metáfora apropriada ao Brasil. O personagem do livro de Mário de Andrade traz em si uma mistura de tempos, espaços, raças, línguas e lendas. É uma figura para qual não há uma identidade fixa ou uma definição que dê conta de toda sua complexidade. A autora Perrone-Moisés (2007) nos lembra que o autor de *Macunaíma*, para se referir ao personagem, não utilizava o termo “identidade brasileira”, mas sim a expressão “entidade nacional brasileira”. Segundo a autora, “como “retrato” do brasileiro, Macunaíma é fiel, na medida em que o retratado é um ser híbrido, contraditório, em processo.” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 191).

⁸ Artes Visuais - Período de 2007-2012 (licenciatura em artes visuais e bacharelado em pintura).

⁹ Segundo Bolognesi (2003), essa máscara “(...) tem um único objetivo: buscar o riso da plateia. Para tanto, faz uso de um figurino próprio e característico, de uma máscara/maquiagem e das expressões corporais e vocais, a conjunção destes elementos contribui para uma boa interpretação. O recurso

A partir deste ponto, vejo a necessidade de introduzir um dos conceitos caros a esta pesquisa, que norteará nossa compreensão das figuras tricksterianas. Desse modo, olharemos para o *trickster* a partir do conceito que foi introduzido na ciência contemporânea pelo suíço Karl G. Jung (psiquiatra fundador da psicologia analítica). A palavra arquétipo, utilizada desde a antiguidade, especialmente pela filosofia, seria um modelo, esquema estrutural, uma matriz que tem origem no inconsciente coletivo da humanidade e, por isso, daria origem a diversas manifestações de uma mesma ideia. Alguns arquétipos foram considerados pelo estudioso como os principais da constituição humana, seriam eles, da “mãe”, da “criança”, do “animus/anima” e da “sombra”. O último, a “sombra”, foi analisado pelo próprio Jung em seu artigo “A psicologia da figura do *trickster*”, em que associa o arquétipo da sombra ao *trickster*.

Segundo Jung (*Os arquétipos e o inconsciente coletivo*, 2011), esses arquétipos representam experiências humanas fundamentais e acredita-se que sejam herdados e compartilhados entre culturas e sociedades. Eles são os elementos fundamentais que dão origem a motivos e temas recorrentes na literatura, arte e tradições religiosas, refletindo padrões profundamente arraigados do comportamento humano. Dessa forma, os arquétipos servem como um reservatório de significado simbólico do qual são extraídas as manifestações humanas.

Como exemplo de arquétipo, poderíamos olhar para a própria figura do palhaço. Existem muitas manifestações dessa figura em diversas culturas e épocas, porém, caso fôssemos analisá-la, encontraríamos parentescos, semelhanças e intersecções, pistas que nos levariam a um modelo arquetípico de palhaço, uma espécie de fonte primordial do qual emanam todas as manifestações de palhaço.

De acordo com Jung (2008), como já destacado, arquétipos são “resíduos arcaicos” ou “imagens primordiais” guardadas no inconsciente coletivo da humanidade, essas estruturas são dotadas de iniciativa própria e também de uma energia peculiar e específica. Segundo o estudioso, os arquétipos criam mitos, religiões e filosofias que influenciam e caracterizam nações e épocas inteiras. Eles podem projetar-se em diversos aspectos da vida humana, como nos sonhos e até mesmo nas narrativas. Para o autor, o arquétipo é, na realidade, uma tendência instintiva, tão marcada como o impulso das aves para fazer seu ninho ou o das

preferencial do palhaço é seu próprio corpo, mascarado e vestido de modo aberrante e rudimentar, visando à exploração do ridículo.” (BOLOGNESI, 2003, p. 174).

formigas para se organizarem em colônias.” (JUNG, 2008, p. 83). Ainda segundo o autor:

O arquétipo é uma tendência para formar estas mesmas representações de um motivo — representações que podem ter inúmeras variações de detalhes — sem perder a sua configuração original. Existem, por exemplo, muitas representações do motivo *irmãos inimigos*, mas o motivo em si conserva-se o mesmo (JUNG, 2008, p. 83).

Desse modo, se explicaria como em diversos lugares do mundo há variadas manifestações da figura do palhaço. Mesmo com todas as diferenças culturais, essas aparições retiram sua energia anímica e criativa de uma mesma matriz. A essa ação podemos nomear, segundo a teoria de Jung, como a expressão arquetípica do palhaço, conforme salientou Bolognesi (2003).

Mergulhar no universo do palhaço por meio de oficinas, vivências e apresentações teatrais foi um grande passo para o amadurecimento de meu trabalho artístico. Foi uma oportunidade de trazer ao corpo o poder de uma figura que até então habitava somente os meus desenhos, pinturas e devaneios. Nesse caminho, pude aprofundar o universo do lúdico, do absurdo e da fantasia.

Conhecer melhor o palhaço me fez perceber aspectos que me fascinam na palhaçaria: a possibilidade da arte manifestar-se como transgressão, principalmente no exercício da ousadia e da insubordinação, uma prática de ruptura do convencional que pode explodir em riso e liberdade. Essa transgressão, inversão de papéis e o desafio à autoridade e a própria comicidade tão presente no palhaço me fizeram encontrar um outro conceito que também foi de grande valia, a “carnavalização na literatura” proposta pelo filósofo e linguista russo Mikhail Bakhtin (1895-1975).

Bakhtin (2010) baseou-se nas obras antigas do sério-cômico e especialmente nas festas populares do renascimento e da idade média, principalmente no carnaval, festa sacro-profana que os brasileiros conhecem tão bem. O teórico russo desenvolveu esse pensamento influenciado em grande parte pelas obras do escritor, padre e médico francês François Rabelais (1494-1553). Segundo Bakhtin (2010), o carnaval é uma “forma sincrética de espetáculo de caráter ritual” responsável por criar toda uma linguagem “de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e

complexas ações de massas e gestos carnavalescos.” (BAKHTIN, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, 2010).

O *carnaval*, essa forma de espetáculo, cria uma linguagem que de acordo com o autor expressa uma “cosmovisão carnavalesca”. Para Bakhtin (2010), o carnaval é uma festividade em que não há uma divisão entre atores e espectadores, pois nessa festa todos são participantes ativos da ação carnavalesca, ou seja, não há uma noção de hierarquia rígida como as que existem no tempo ordinário dominado pelo “tom sério” e pelas hierarquias dos poderes constitutivos da sociedade.

Segundo o autor, no carnaval vive-se uma vida carnavalesca, ou seja, neste curto período de tempo a vida ordinária dos sujeitos ganha outros contornos, vive-se por meio de outras regras, ou talvez, até pela diluição delas. Nessa época, há uma vida desviada de seu sentido ordinário, em certo sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido” (*monde à l’envers*). Para Bakhtin (1997), é no carnaval que as relações hierárquico-sociais são borradas, “o comportamento, o gesto e a palavra do homem libertam-se do poder de qualquer posição hierárquica (de classe, título, idade, fortuna).” (BAKHTIN, *Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski*, 1997, p. 146). Diante do exposto, é possível fazer uma grande relação entre a figura do palhaço e a cosmovisão carnavalesca descrita pelo autor, pois tanto uma quanto outra compartilham a inversão da ordem, a abolição temporária de hierarquias, e praticam a comicidade e a burla que conseqüentemente podem gerar riso, êxtase e libertação.

Um outro aspecto da carnavalização que os palhaços encarnam é a estética que pode ser: múltipla, ambígua e docemente grotesca. Um grotesco que, segundo Bolognesi (2003), servia de contraponto ao sublime que se manifesta nos corpos dos artistas circenses, em suas apresentações tão cheias de equilíbrio, força e destreza, que inspirariam o próprio significado de perfeição. Desse modo, se há no circo artistas que se aproximam do sublime, nada mais natural que também possam existir artistas que possam se aproximar da ideia de erro e do inacabado. Conforme Bolognesi (2003), esse conceito “(...) procura um riso coletivo e liberador das tensões (quando não do terror, que advém do sublime) provocadas pelo ginasta em números de alto risco.” (BOLOGNESI, 2003, p. 71). Portanto, enquanto há o equilibrista com suas

acrobacias tão perfeitas e cheias de risco, há o palhaço com suas cascatas¹⁰ e piruetas destrambelhadas.

Dessa maneira, ao aprofundar em minhas pesquisas a respeito do burlesco, entre uma oficina e outra, deparei-me com o arlequim e os outros personagens da *commedia dell'arte*, um tipo de teatro popular que surgiu a partir do século XVI e se espalhou por grande parte da Europa. Segundo Castro (2005):



O termo Commedia dell'Arte surge no início do século XVI como forma de diferenciar o tradicional espetáculo popular – baseado na improvisação e na habilidade dos atores – da Commedia erudita, o teatro literário, culto. O termo dell'Arte significa feito por artesãos, especialistas, profissionais. (CASTRO, 2005, p. 42).

De tradições nômades e muitas vezes mambembe, a *commedia dell'arte* era feita em grande parte a partir do improviso. Sua principal característica era que seus personagens, os tipos cômicos, eram representados por máscaras específicas feitas de couro que, excetuando algumas diferenças regionais, mantinham sempre as mesmas características estéticas. Além do mais, uma das características desse tipo de teatro era que seus atores representavam os mesmos personagens por toda a vida. Outra marca dessa manifestação artística: os personagens destacavam-se por sua gestualidade, já que os momentos de fala eram muito pontuais, algo que tornava as peças muito mais físicas e dinâmicas.

Como exemplo, podemos citar a máscara Dottore, um personagem geralmente gordo, de pouca mobilidade, pretensiosamente sabichão que utilizava roupas acadêmicas¹¹ e demonstrava uma fraqueza por bebidas alcoólicas. Ao contrário dos outros personagens, o velho sabichão era mais da fala que do gesto, ostentava uma fala pomposa, mas muitas vezes sem sentido que não raras vezes se transformava em grunhidos.

Os personagens da *commedia dell'arte* eram figuras cômicas que se revelavam por meio de farsas, tramas e jogos de poder; movidos pela busca de sexo, dinheiro e

¹⁰ Simulações de quedas.

¹¹ Vestimentas dos estudantes da Universidade de Bolonha (IT), uma das primeiras universidades da Europa.

amor. Recheavam a cena com piadas, trocadilhos, esquetes e brincadeiras relativas aos costumes daquela época, situações que estranhamente poderiam soar muito atuais. Segundo Castro (2005), era comum nessas peças a presença de “personagens estúpidos, maridos traídos, velhos babões, avarentos e fanfarrões.” (CASTRO, 2005, p.42).

Tempos depois, essas descobertas me levaram a conhecer uma outra figura burlesca, o bufão e todo o seu poder de contestação e transgressão. Embora muitas vezes a palavra bufão seja tratada como sinônima de palhaço, atualmente nas artes cênicas essas duas figuras guardam diferenças importantes. Talvez a principal delas seja a de possuir um caráter mais disruptivo e grotesco, o que lhe confere um maior poder de contestação. Segundo Castro (2019), o bufão é:

(...) o mais marginal e anárquico entre os palhaços, o bufão vai além de entreter ou divertir. Ele busca afrontar, chocar, questionar os valores estabelecidos. Sua figura inusitada e rebelde quebra os modelos de beleza e conduta, servindo para nos confrontar com as limitações e absurdos da condição humana. A performance dos bufões costuma contar com forte atuação corporal, ressaltando a presença de aspectos animalescos e escatológicos (CASTRO, 2019, p. 44).

Desse modo, o bufão é portador de um corpo que Bakhtin (2010) nos apresenta como grotesco¹². O bufão carrega um corpo inacabado em contraposição ao cânone sublime que é associado à criação divina, perfeita por natureza, como é apregoado por muitas religiões, especialmente as monoteístas. “E disse Deus: façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança.” (Gênesis 1:26). Desse modo, se há uma imagem sublime para o homem, como a dos anjos, há o bufão, com todas as suas falhas, para confrontá-la. Esse personagem é um ser que escancara comicamente, por seus orifícios, suas deformações morais, físicas e também por meio de suas enfermidades, o aspecto incompleto que permeia a existência humana, expondo comicamente em cena um eterno ato de criação e recriação.

¹² Em oposição aos cânones modernos, o corpo grotesco não está separado do resto mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz (BAKHTIN, 2010, p. 23).

Conhecer e experienciar esse corpo grotesco do bufão me motivou a elaborar meu primeiro trabalho de conclusão¹³ de curso (bacharelado em pintura), que mais tarde deu origem ao meu segundo livro publicado, *Figuras de Liberdade – Memórias de um Artista Viajante*¹⁴, uma mescla de memórias da infância e fantasia, trabalho no qual busquei recriar as figuras que habitavam essa fase da minha vida. Muitos personagens que inseri nesse livro são marginalizados, bufões da vida real, acometidos pelos muitos males de uma vida crua que se desenrola em uma sociedade extremamente desigual. A loucura, o alcoolismo, a pobreza, mas também o carinho, o afeto e o lúdico permeiam as figuras do livro, as quais batizei como habitantes da “beirada da vida”. Esse livro marcou minha trajetória como artista, sendo ainda uma das obras incluídas no catálogo da FNLIJ¹⁵ para a Feira de Bolonha¹⁶ de 2019.

Após conhecer o bufão, iniciei meu segundo curso de graduação, a licenciatura em artes visuais, caminho que me trouxe a oportunidade de trilhar a jornada do ensino, mais especificamente o ensino de arte para os primeiros anos do ensino fundamental (idades entre 5 e 8 anos), no Centro Pedagógico da UFMG, onde fui estagiário e mais tarde atuei como professor bolsista. Na sala de aula, pude sentir e perceber a infância por meio de um olhar mais atento, próximo e curioso. Foram experiências que me despertaram muitas reflexões acerca do que é ser criança e dos limites e potências da instituição escolar. Nesse período, já mais próximo da literatura, pude perceber a força que há nos livros destinados à infância e, por conseguinte, visualizá-los como potentes objetos de estudo.

Movido por manifestar artisticamente uma noção mais incisiva e abrangente de infância, por meio de alguns questionamentos advindos das minhas experiências em

¹³ Orientado pelo Prof^o Eugênio Pacelli da Escola de Belas Artes – UFMG.

¹⁴ Impresso em papel reciclado | 48 p | 21cm X 29,7cm | 2018. Crivo Editorial. *Figuras de Liberdade – Memórias de um Artista Viajante*, livro do autor Fernando Siqueira, é uma homenagem para a cidade de sua infância, Liberdade, sul de Minas Gerais, e para as livres personagens, únicas e ao mesmo tempo tão comuns ao universo das pequenas-grandes cidades. Poesias, lendas, contos, seres míticos e o fantástico, tudo se mistura nas páginas que confessam parte do universo real e criativo de Fernando, que traduz Liberdade e suas figuras livres com delicadeza, ousadia e muita arte.

¹⁵ Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil.

¹⁶ A Feira do Livro Infantil e Juvenil de Bolonha é uma feira literária realizada anualmente em Bolonha - Itália e é dedicada à literatura infantil e juvenil. Reúne editores, agentes literários, bibliotecários, autores e ilustradores de todo o mundo. Veja no link a seguir, o catálogo do estande brasileiro, uma curadoria da FNLIJ.

Disponível em: <https://www.fnlij.org.br/site/images/Catalogo_de_Bolonha_2019.pdf>.

sala de aula com as crianças, desenvolvi o meu primeiro livro publicado, fruto do meu segundo trabalho¹⁷ de conclusão de curso, em licenciatura em artes visuais. Assim nasceu o *Pequeno livro de malcriações para crianças bem criadas*¹⁸, obra que busca forjar algumas fagulhas do grande fogo que há no espírito infantil.

Nesse livro, partindo da visão da pesquisa em arte, já influenciado pelas traquinagens do *trickster*, busquei forjar uma possibilidade de estimular uma ingenuidade inquisidora e ludicamente transgressora, questionei as “formas” limitantes utilizadas por muitos adultos para educar as crianças. Nessa obra brinquei com o termo “malcriado”, que foi muito utilizado pelos adultos de minha infância para se referir às crianças consideradas bagunceiras, desafiadoras e desordenadas. Ao mesmo tempo, brinquei com a própria origem da literatura infantil, que nasce por meio de um viés moralizante, ou seja, com o objetivo de tornar as crianças “bem-criadas”. Por meio desse livro, busquei tomar um caminho de criação que pudesse evidenciar as tensões entre o pedagógico e o poético.

Dessa forma, imerso numa rede de questionamentos sobre uma liberdade possível e as possibilidades da criação de livros para a “infância”, entre transgressão e o normativo, surgiu o interesse por estudar a figura do *trickster* com mais profundidade, explorando e tecendo suas relações com a infância e também com a produção de literatura infantil. Afinal, o *trickster* está de alguma forma, seja na materialidade ou na temática, presente na literatura infantil?

Acredito que uma vez que nos abirmos para tentar “compreender” essa figura e deixá-la agir, poderemos suplantar noções de infância que enquadram a criança em determinados padrões que estão muito aquém da complexidade da vida infantil. Desse modo, poderemos contribuir para a elaboração de noções dessa fase da vida menos encapsuladas ou “engarrafadas”, não faremos com as crianças o que se faz com os familiás. Conseqüentemente, os livros de literatura infantil que forem pensados a partir dessas concepções mais potentes e generosas poderão ampliar sua diversidade e estabelecer diálogos mais potentes com os leitores.

¹⁷ Orientado pelo Prof^o Eugênio Pacelli da Escola de Belas Artes – UFMG.

¹⁸ Um livro de artista para crianças, misterioso, subversivo e lúdico, todo confeccionado à mão, desde a encadernação à montagem dos pop-ups. Em sua primeira edição, financiado de forma coletiva por meio de *crowdfunding*. Uma parceria com a Crivo Editorial | Impresso em papel reciclado | 84 p | 14,8 cm X 21 cm | 2020. Fonte: <https://crivo-editorial.lojaintegrada.com.br/figuras-de-liberdade>

Junto do estudo do *trickster*, surgiu também a necessidade de vivenciar um lugar como ponto de criação e potência epistemológica: a encruzilhada¹⁹, quiçá o lugar preferido de um *trickster*. Como pincelado no começo deste texto, não é possível pesquisar a figura do embusteiro, seres com tantos nomes e de tantas moradas, se pautando nessa “fantasia construída culturalmente pela ciência moderno-ocidental” (Hissa 2019, 26).

Desse modo me veio o seguinte questionamento: de qual lugar olharei para o *trickster*? A resposta veio exatamente do lugar ao qual podemos nos deparar com o *trickster*, a encruzilhada, esse lugar de passagem e encontro, mas também um lugar de errância. A encruzilhada é tida como um local de encontro em várias culturas, um local fronteiro entre dois ou vários mundos, um lugar com as portas abertas para o desconhecido, um caminho de um mundo a outro, de uma vida a outra; um campo de diálogo, de travessia e atravessamentos. Segundo os autores Simas e Rufino (2018), as encruzilhadas se configuram como territórios de encantamentos para inúmeros povos, são lugares de mistério, aos quais se acessam divindades e magias. Conforme os autores:

Os gregos e romanos ofertavam a Hécate, a deusa dos mistérios do fogo e da lua nova, oferendas nas encruzilhadas. No Alto Araguaia, era costume indígena oferecer comidas propiciatórias para boa sorte nos entroncamentos de caminhos. O padre José de Anchieta menciona presentes que os tupis ofertavam ao curupira nas encruzilhadas dos atalhos. O profeta Ezequiel viu o rei da Babilônia consultando a sorte numa encruzilhada. Gil Vicente, no *Auto das Fadas*, conta a história da feiticeira Genebra Pereira, que vivia pelas encruzilhadas evocando o poder feminino. Para os africanos, o *Aluvaiá* dos bantos, aquele que os iorubás conhecem como Exu e os fons como Legbá, mora nas encruzadas (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 17).

Dessa forma, talvez para pesquisar e fazer um livro sobre o *trickster*, seja necessário habitar esse lugar, essa trama de caminhos, esquivar-se do olhar narcísico e normatizador colonial europeu e desviar-se do olhar “intelectual” que busca delimitar, cercar, responder. Como bem nos diz Hissa (2019), “entre dois pontos não há uma linha reta, mas diversas e desconhecidas rotas, curvas surpreendentes” (Hissa 2019,

¹⁹ “Onde os caminhos se cruzam, quadrifurcus, quatrivium, lugar clássico de invocações e encantamentos para todos os povos. Local dos demônios, chamados pelo poder rogatório, e dos deuses noturnos, sinistros e misteriosos” (CASCUDO, 2012, p. 279).

26). Essa pretensa reta que liga dois pontos, de maneira aparentemente direta, segundo o autor, tem um ponto de partida com inúmeras possibilidades de chegada, são trilhas que vão sendo descobertas à medida que se caminha.

Podemos observar a encruzilhada como um ponto de encontro ou talvez até de desencontro, desvio, o que também para pesquisa é válido. E o *trickster*, um “andarilho” desse território fronteiro, que transita ou até se perde entre o mundo do adulto e o mundo da criança; entre a realidade e a fantasia; entre a “norma” imposta por certos adultos e o “caos” que pode ser gerado pelas crianças. Além disso, a encruzilhada mostra-se como um lugar decolonial²⁰, portanto desviante, menos padronizado, oferece-nos a possibilidade de olhar para os *tricksters* desta e de outras terras, com mais generosidade e complexidade, porém com a malícia com que essas figuras devem ser observadas. Rufino (2019) nos explicita o poder de “resistência” do *trickster* ao se referir a uma de suas existências, o Exu:

É nesse sentido que faço estripulias nas frestas, sucateando a “pureza” do que está situado nas “zonas de certezas” da amarração colonialismo/ciência/cristianização. Afinal, meus camaradinhos, Exu é o que substancia o contragolpe à colonialidade, uma rasura, um cruzo e uma traquinagem em tom de feitiço (RUFINO, 2019, p. 82).

Deixando a encruzilhada e agora buscando os rastros dos *tricksters* nos livros, você perceberá ao longo desta dissertação que essa figura pode se apresentar na forma “clássica”, por meio de personagens das histórias²¹, ou da maneira que mais motivou este que vos escreve, a metafórica. Essa forma metafórica de se apresentar do *trickster* é um caminho capaz de explorar o poder das metáforas, busca uma expansão²² do que Bachelard caracterizou como uma “fusão de imagens” na qual os “elementos poéticos vêm trocar suas riquezas”, ou seja, os elementos que compõem

²⁰ A decolonialidade é uma visão epistemológica que rejeita a visão de mundo eurocêntrica que posicionou a cultura, o conhecimento e os valores ocidentais como hegemônicos. Além disso, contesta narrativas, paradigmas e sistemas dominantes que foram impostos durante a era colonial e perduram até os dias de hoje. Essa visão busca valorizar as experiências, conhecimentos e perspectivas dos povos colonizados e, dessa maneira, construir outras formas de conhecimento.

²¹ Como é caso das aparições do *trickster* Saci nas obras de Monteiro Lobato.

²² Pois não se trata somente dos elementos textuais, mas também dos elementos que compõem a materialidade do livro.

o livro interagem para potencializar uns aos outros. Segundo Bachelard (1990), as metáforas têm um poder transformador. Elas nos permitem criar novas conexões, associações e percepções, unindo diferentes domínios da experiência. Por meio das metáforas, é possível explorar o desconhecido, descobrir dimensões ocultas e revelar novas perspectivas e relações entre os elementos que constituem a obra artística. Segundo o autor:

(...) a imagem literária pode ser caracterizada pela ligação da imagem (visual) e da metáfora, no plano onde a palavra não é uma mera evocação de imagens visuais, mas é insinuação de fusão de imagens ... todas as matérias imaginárias, todos os elementos poéticos vêm trocar suas riquezas, alimentar um pelo outro suas metáforas (BACHELARD, 1990, p. 97).

Indo ao encontro dessa amálgama poética que Bachelard suscita, o *trickster* também pode se manifestar por meio da própria materialidade que compõe o livro, estabelecendo relações entre os elementos que constituem esse artefato, potencializando o poder poético das narrativas e do próprio livro como objeto, dessa maneira, explorando a potência da relação forma/significante. No caso do livro objeto, essa relação se expande para além dos elementos literários para incluir o projeto gráfico, a tipografia, a diagramação e até mesmo as qualidades táteis do livro.

Diante do exposto, podemos concluir que a relação forma/significante (metamaterialidade) pode ser vista como um caminho no qual os elementos e/ou pistas poéticas e as materialidades²³ que constituem o livro – estabelecem um diálogo entre si. Como no texto de Bachelard (1990), esses elementos são partes do livro que “vêm trocar suas riquezas” para “alimentar um pelo outro suas metáforas”, e desse modo, potencializar/catalisar a construção de sentidos e os limites para fruição do objeto livro.

Seguindo pelas questões que essa figura pode suscitar, faz-se necessária uma ampla discussão para pensar se há e por onde passam os limites dos livros infantis, o uso do politicamente correto e a tensão literário *versus* utilitário presente em muitos

²³ Cor, margem/dobra/calha, textura, guarda, cinta/luva/jaqueta, acabamento gráfico, tipo e gramatura do papel, tipografia/mancha gráfica/tamanho da letra, formato e tamanho do livro, tipo de ilustração, diagramação, etc.

desses livros. Também há uma relação entre o *trickster* e criança muito profunda a ser explorada. Por último e não menos importante, já que esta dissertação se trata de uma pesquisa em edição, pretendi reforçar, tonar visíveis os indissociáveis laços entre aquilo que se considera teoria e aquilo que se considera prática. Para tal empreitada, reforço a pesquisa de criação de um livro infantil que contenha em si uma alma que possa se dizer tricksteriana, ou seja, executado à luz do conceito *trickster* que se manifesta como metáfora e essência da obra.

Em busca de uma reflexão sobre o conceito de infância que delineará esta pesquisa, recorreremos a alguns pesquisadores que trataram desse tema. A pesquisadora Cademartori (1987) afirma: “se o homem se constitui à proporção da formação de conceitos, a infância se caracteriza por ser um momento basilar e primordial dessa constituição” (CADEMARTORI, 1987, p. 24). Mas é possível ir um pouco mais além do conceito de infância como os primeiros anos da vida humana. Bachelard guia o nosso olhar para perceber a infância também como um “estado de alma”, traços que podem permanecer nos adultos. Acredito que esse estado se manifesta de forma mais potente em uns que em outros, pois, assim como uma fotografia antiga, este resquício de infância pode ser apenas um pedaço velho de papel ou pode contar uma linda história, repleta de potência poética. Diante do exposto, o filósofo nos diz:

(...) reconhecer a permanência, na alma humana, de um núcleo da infância, uma infância imóvel, mas sempre viva, fora da história, oculta para os outros, disfarçada em história quando a contamos, mas que só tem um ser real nos seus instantes de iluminação – ou seja, nos instantes de sua existência poética (BACHELARD, 2009, p. 94).

Alguns poderiam supor que Bachelard se refere a uma infância idealizada. De fato, o poeta filósofo trabalha no campo das ideias para conceituar um tipo de infância, porém inventar a infância é algo que instituições, estudiosos e adultos fizeram durante os últimos séculos.

A infância é um conceito que se modifica ao sabor das décadas, das culturas, das classes e até dos indivíduos. Segundo Larrosa (2019), existe uma ânsia por delimitar a infância, que seja “algo que podemos explicar e nomear, algo sobre o qual podemos intervir, algo que podemos acolher” (LARROSA, 2019, p. 230). Porém,

mesmo depois de tanto esforço em delimitar e controlar a infância, ela continua guardando um grande mistério, pois, para o autor:

(...) é um outro: aquilo que, sempre além de qualquer tentativa de captura, inquieta a segurança de nossos saberes, questiona o poder de nossas práticas e abre um vazio em que se abisma o edifício bem construído de nossas instituições de acolhimento (LARROSA, 2019, p. 230).

Dessa maneira, podemos concluir que embora haja tanto empenho em se conhecer, delimitar e apanhar, a infância e o *trickster* continuarão sendo conceitos escorregadios e difíceis de se capturar, assim como são as raposas²⁴.

Assim como a infância se apresenta como um território de amplas disputas, conseqüentemente a literatura infantil também é um campo onde são travados alguns conflitos; são lutas entre várias correntes de pensamento que esperam da criança formas de ser e agir compatíveis com suas próprias ideologias. Algumas correntes estão abertas ao novo que as crianças podem trazer, outras, segundo Larrosa (2019), esbarram nas atitudes de Herodes, uma alusão ao infanticídio de Belém, em que o déspota mandou matar as crianças, para eliminar do mundo o “novo” que chegaria com o Messias, uma novidade que ameaçaria seu poder. Uma ação que seria, segundo o autor, um “ato totalitário por excelência”, pois toda ideologia totalitária, ou com vieses totalitários, teme o novo e as mudanças que dele nascem. Segundo o filósofo, o totalitarismo deseja “fabricar o futuro”, mesmo que para isso tenha que “antecipar e produzir” as pessoas que viverão nesse futuro. Desse modo, para aqueles que buscam esse tipo de poder, as crianças serão sempre uma ameaça e, conseqüentemente, a literatura infantil será um lugar a ser sempre dominado e/ou conquistado.

Em relação às interdições das temáticas que dizem respeito à criança e como a infância deve, ou não, ser olhada, Marcondes (2004, p.18) considera que é possível

²⁴ Animal considerado *trickster* em algumas culturas, conhecido especialmente por seu caráter fugidio. Dizem que esses animais vão e voltam pelas mesmas trilhas para enganar os caçadores e o faro dos cães. “Os gregos consideravam a raposa o epítome da astúcia animal e imaginavam que sua morada tivesse setes entradas” (HYDE, 2017, p. 75). Ou seja, quando perseguida e/ou encurralada, ela poderia entrar e sair por qualquer uma dessas entradas.

ir além do olhar psicopedagógico, deixar para trás esse olhar que pensa por “categorias, faixas etárias, propriedades e impropriedades”. A autora questiona se há algum assunto “impróprio” para uma criança e logo responde: provavelmente não, o que se deve ter em consciência não é o conteúdo, mas sim a “forma de falar das questões humanas, sobre a vida, sobre a morte”. Segundo a autora, não há conteúdos proibidos para literatura infantil, a questão sempre será a maneira como esses conteúdos serão abordados.

Como exemplo de umas dessas disputas²⁵, a reportagem de Meireles (2019) traz um acontecimento muito emblemático. Na história recente do Brasil, na fatídica administração do presidente Bolsonaro (2018-2022), fruto de uma eleição decorrente do golpe político-civil-militar-midiático de 2016, a ministra da Mulher, Família e Direitos Humanos, atualmente senadora (2023-2028), fez um discurso inflamado contra diversos livros infantis, um deles, o *Manual prático de bruxaria*, de Malcom Bird. Ao se referir ao livro, a ministra/pastora, em um templo religioso, fez a seguinte indagação para seus fiéis, “isto é livro para dar para as crianças irmãos? Ensina como ser bruxa, como se vestir de bruxa”.

Esse discurso, em particular, não apenas reflete uma interpretação literal dos elementos fantásticos presentes no livro, mas também demonstra o preconceito religioso arraigado à atuação da ministra. Esse foi um entre os vários ataques perpetrados pela ministra que integraram sua cruzada contra o que ela considerava um conteúdo “maléfico” para as crianças.

Esse discurso inflamado contra obras da literatura infantil se mostra extremamente preocupante. Em um país como o Brasil, onde o governo exerce influência significativa sobre a indústria editorial, as noções predominantes de infância e as controvérsias associadas podem ter efeitos de longo alcance em todo o mercado e, em última análise, impactar a produção e a circulação dos livros.

Nessa “cruzada”, não só as bruxas foram perseguidas, mas também outros seres mágicos e encantados, como a mula-sem-cabeça, os gnomos e até o *trickster* Saci. Portanto, nesta dissertação não só foi elaborada uma discussão sobre a relação

²⁵ Damares inspira caça às bruxas e seres mágicos na literatura infantil – Editores, escritores e contadores de histórias para crianças relatam vetos e casos de rejeição de pais e escolas. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/bruxas-gnomos-e-seres-magicos-de-livros-infantis-entram-na-mira-de-religiosos.shtml>>.

trickster x infância x literatura infantil, mas também uma reflexão sobre as possibilidades e cerceamentos da figura do *trickster* nesse campo da literatura.

Frente ao exposto, a figura do *trickster* pode ser uma via de potência criativa, um agente desestabilizador de certezas. Essa figura pode nos conduzir a algumas encruzilhadas onde seja possível vislumbrar um caminho de diálogos e possibilidades com a infância por meio dos livros, um lugar onde invocaremos toda a magia, os feitiços e as simpatias desse guia/mensageiro/trapaceiro que pode nos conduzir a lugares inquietantes e maravilhosos.

1 O TRICKSTER

1.1 Encontrando um *trickster*

Encontrar um *trickster* na encruzilhada não é tarefa fácil. Esse ser voluntarioso que pode ser invocado por meio de uma prece e/ou oferenda pode aparecer espontaneamente ou nem mesmo aparecer. Caso apareça, não há quem possa garantir que esse encontro será agradável, pois pode ser que esse embusteiro contumaz nos pregue uma grande peça. No entanto, pode ser que daí surja um grande aprendizado ou uma grande ideia. Para pensar em uma possibilidade de encontro com esse divino trapaceiro vamos fazer um breve exercício de imaginação.

Imagine você um viajante solitário caminhando por uma estrada erma por algum desses interiores do Brasil. Em algum ponto dessa trilha você se depara com uma figura um tanto estranha para estar naquele desabitado local. É um mendigo, um pedinte, que tem uma pequena cumbuca a sua frente na qual deposita suas esmolas. Ele usa um chapéu grande que lhe cobre a face, suas roupas estão em estado deplorável, inclusive seu cheiro não é nada bom. Está sentado à beira do caminho, parece um tanto descompensado e cantarola alto algumas estranhas canções animadas e desconhecidas. Você teme aquela pitoresca e solitária figura, por isso tenta sem êxito passar despercebido. Assim o mendigo lhe aborda e, ao invés de lhe pedir algo, ele lhe oferece uma caixa de madeira encardida, toscamente entalhada. Dado a sua repulsa e temor àquela estranha e fedorenta figura, você recusa de pronto o presente e segue sua viagem, aliviado como se tivesse obtido um “livramento” do destino. Lá atrás o mendigo se põe, alto, a gargalhar enquanto olha para a caixinha de madeira em suas mãos, uma luz dourada ilumina aquele rosto sujo, pois a caixinha está repleta de ouro.

Mais à frente, cansado, você se senta para repousar e percebe que se aproxima uma carruagem luxuosíssima, vem puxada por quatro cavalos e é conduzida por um elegante cocheiro. À medida que a diligência chega perto, você percebe que o carro é ricamente adornado com alguns detalhes de ouro incrustados em alguns veios da madeira de lei que foi cuidadosamente esculpida. O carro para à sua frente, enquanto o cocheiro desce para vir abrir a porta. Lá dentro você observa que há um homem rico e bonito, tão pomposo quanto sua carruagem, “cheirando a brilho e a cobre”. Ele desce

e lhe oferece um presente, dessa vez uma caixa ricamente trabalhada, cheia de arabescos que mais pareciam os entalhes das igrejas de Ouro Preto e de pronto, sem pestanejar, você aceita o presente. Com o inusitado presente em mãos você acompanha com os olhos a diligência indo embora. No peito você agora carrega aquela estranha sensação de haver ganhado uma recompensa dos deuses. Você não percebeu, mas o homem bonito e ostentoso que lá ia era o mesmo de outrora, o mendigo. Estranhamente esse mesmo homem, agora na carruagem, gargalha como da outra vez. Ansioso para saber a quantidade da fortuna que recebera, ávido, você abre a caixa. O odor daquele monte grande de merda é insuportável! Assim são os *tricksters*, brincam com nossos brios, nossas visões de mundo, nos colocam à prova por meio de suas artimanhas, nos fazem romper e questionar nossas próprias fronteiras.

1.2 O conceito de *trickster*

“Porém nos cabe ressaltar que o poder que se encanta e pulsa nas encruzadas é aquele que faz o erro virar acerto e o acerto virar erro”.

(Simas e Rufino)

Para introduzir o *trickster*, talvez seja melhor recorrermos primeiro àquele ao qual é nomeado como “Senhor dos caminhos”²⁶, aquele que come primeiro, o senhor criador de inícios, o próprio Exu, que, assim como Hermes, é o “princípio dinâmico fundamental a todo e qualquer ato criativo. Elemento responsável pelas diferentes formas de comunicação, é ele o tradutor e linguista do sistema mundo.” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 20). Desse modo, esse tradutor e linguista nos dirá a que veio por

²⁶ Tudo começa com o ipadê, o padê de Exu, a cerimônia propiciatória com farofa de dendê, cachaça (oti) e cantos rituais, para que Exu traga bom axé para as festas nos terreiros, cumpra seu papel mensageiro entre o visível e o invisível, chame os orixás e não desarticule, com suas estripulias fundadoras da vida, os ritos da roda. (SIMAS, 2021, p. 9).

meio dos versos da música “Exu”²⁷ que é declamada pelo “*trickster*” e diretor de teatro Zé Celso Martinez Corrêa:

(...)
 Exu é o começo
 Atravessa o avesso
 Exu é o travesso
 Que traça o final
 Exu é o pau
 No caule que sobe
 Sozinho que cabe
 O caminho do além
 Do bem e mal
 Dito pelo não dito
 Odara é bonito se a água não acaba
 Elegbara elegante no falo que baba
 Exu é quem cruza e descruza o amor
 Bará não tem cor
 Estará onde quer que qualquer corpo for
 Pra todo trabalho
 É o laço e o atalho
 É o braço e a mão
 Do falho e do justo
 Exu é o custo
 Do movimento
 O tormento do ser
 Que não é
 Exu.

Um travesso, a própria personificação de um ruído entre a dicotomia bem/mal. Com sua natureza libertina e seu gosto pela desordem, ele encarna um poderoso símbolo de fertilidade e vitalidade. O *trickster* pode assumir vários papéis, desde um brincalhão incorrigível até um manipulador astuto capaz de nos levar à beira da loucura. Entretanto, eles podem ser um guia compassivo e um mensageiro, oferecendo consolo e direção para almas errantes e mentes perturbadas. A natureza multifacetada do *trickster* desafia qualquer categorização fácil, pois reside em uma encruzilhada de existências, nas próprias fronteiras de nossa compreensão e até mesmo se aventurando além dos limites rígidos impostos pelo poder e conhecimentos humanos.

²⁷ Música (Composição: Eduardo Brecho) interpretada por Karina Buhr com participação (declamação) de Zé Celso Martinez Corrêa, presente no álbum, Ascensão, de Serena Assunção (1977-2016).

Este “senhor dos incícios” e dos “caminhos” é uma divindade vinda da tradição lorubá, que, assim como muitos *tricksters*, guarda um gosto especial pelo desafio, especialmente quando o assunto é contestar autoridades. O orixá mensageiro, assim como muitos *tricksters*, tem a linguagem como um dos seus grandes campos de traquinagens. A música *Tô*²⁸ nos traz uma ideia desse aspecto embusteiro de se comunicar, como veremos no trecho a seguir:

Eu tô te explicando
pra te confundir.
Eu tô te confundindo
Pra te esclarecer.
Tô iluminando
pra poder cegar.
Tô ficando cego
pra poder guiar.

Desse modo, o mensageiro, que pode esclarecer ou confundir, ou confundir esclarecendo e esclarecer confundindo, também é responsável por outras proezas mais radicais. Como suscita Queiroz (1991), ele “comete ou leva os homens a praticarem adultério, incesto ou parricídio, sendo definido, em alguns casos, como ladrão, assassino e profanador de locais sagrados.” (Queiroz, *O herói-trapaceiro: reflexões sobre a figura do trickster* 1991). Segundo Wescott (1962), o “intermediário entre os deuses e os homens é tido como o responsável pelos sonhos imorais e pelas relações adúlteras e ilícitas em que as pessoas se envolvem.” (apud QUEIROZ, 1991, p. 96), uma maneira lasciva de influenciar presente em muitos *tricksters*. Exu, em algumas estatuetas, figurações mais antigas, tem o falo acentuado assim como Príapo²⁹ ou Pan, denotando seu poder de criação/criatividade e fertilidade. Como explicam os autores Simas e Rufino (2018), há um grande protagonismo de Exu na criação e nas transformações do mundo:

Exu é quele que come primeiro. As formas de conhecimento e de educação que o negam são modos imóveis e avessos às transformações. Exu é o

²⁸ Composição de Antônio José Santana Martins e Elton Medeiros, presente no álbum “Estudando o samba” lançado em 1976 pelo canto/compositor Tom Zé.

²⁹ Deus grego da fertilidade, filho de Dionísio e Afrodite.

princípio dinâmico fundamental a todo e qualquer ato criativo. Elemento responsável pelas diferentes formas de comunicação, é ele o tradutor e linguista do sistema mundo. As mentalidades que buscam interditá-lo, pintando-o como o “diabo a quatro”, restringem suas visões, invisibilizando um vasto repertório de sabedorias que alargam as possibilidades de interação e invenção de outras possibilidades (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 20).

Dessa maneira, Exu, por meio de seus caminhos e trilhas, alarga as possibilidades daquilo que conhecemos como mundo, amplia as margens da vida, nos impele a criar, a prosseguir. Mas, certamente a existência de um ser que nos guia para lugares às vezes desconhecidos e distantes sofrerá represálias, principalmente daqueles que desejam manter-se agarrados a uma ideia inerte da ordem das coisas e dos seres.

A relação do *trickster* com a linguagem serve como um ponto de partida promissor para se aproximar do imaginário engendrado por essa figura. Em vários relatos de *tricksters*, independentemente da origem cultural, surge um tema recorrente: eles assumem o papel de mensageiros, exercendo domínio sobre as palavras. Essa proeza linguística permite que eles enganem, elucidem, naveguem e até mesmo invoquem feitiços e encantamentos. É empolgante notar a profunda conexão compartilhada entre o *trickster* grego Hermes e o *trickster* iorubá Exu, pois ambos incorporam o arquétipo do mensageiro e empregam as palavras como sua principal ferramenta de manipulação, instrução e subversão. Ao contemplar a essência do *trickster*, não se pode ignorar o papel central desempenhado pelas palavras, talvez elas sejam a construção mais *tricksteriana* concebida pela humanidade. Quiçá, não por acaso, em inglês, o verbo soletrar e o substantivo feitiço são nomeados pela mesma palavra, *spell*. Dessa forma, podemos perceber como a palavra desempenha um importante papel nas narrativas engendradas e protagonizadas pelos *tricksters*.

Para compreender uma pouco mais sobre o *trickster* podemos observar com olhos atentos suas manifestações na natureza. Embora possamos reconhecer a engenhosidade presente no mundo natural, para ver o *trickster* se manifestando na natureza é essencial desviar nosso foco das noções de perfeição divina, para, dessa forma, explorar os aspectos astutos e enganosos que permeiam várias formas de vida em nosso planeta. Ao mergulhar reino das trapaças, armadilhas e fugas presentes na

natureza, passamos a ver o *trickster* não apenas como uma entidade individual, mas sim como uma força formidável que se manifesta por meio de uma gama diversificada de seres. Após uma pesquisa mais detalhada, iremos encontrar exemplos abundantes que demonstram essa noção. Podemos considerar, por exemplo, a notável semelhança dos dois olhos nas asas de uma mariposa com os de uma coruja. Esse mimetismo visual serve como uma manobra astuta, permitindo que a mariposa engane os predadores e garanta sua sobrevivência. Além disso, nos desertos do Irã, encontramos a perigosa espécie, *Pseudocerastes urarachnoides*, que se mistura perfeitamente com o ambiente, assumindo a forma de uma aranha suculenta com sua cauda. Ao adotar esse disfarce, a serpente atrai com sucesso aves de rapina, conseguindo dessa maneira algumas refeições vindas do céu.

Ilustrando ainda mais os artifícios e as estratégias enganosas empregadas por criaturas semelhantes aos *tricksters*, observamos a *Macrochelys temminckii*, uma tartaruga que habita os rios e pântanos das Américas. Essa espécie engenhosa, fica imóvel feito pedra enquanto balança sua língua, moldada para se assemelhar a um verme suculento e desprotegido, uma isca perfeita para atrair alguns peixes incautos. Essa manobra estratégica permite que a tartaruga garanta sua refeição sem grandes esforços, visto que suas presas literalmente nadam até sua boca. Dessa maneira, testemunhamos como esses animais empregam habilmente o artifício e o embuste como meio de autodefesa e sustento, semelhantes às características presentes no arquétipo dos *tricksters*.

Ao lançar luz sobre essas complexidades, podemos obter uma compreensão mais profunda da natureza multifacetada do arquétipo do *trickster* dentro do reino da natureza e como de alguma forma esses atributos influenciaram o imaginário da humanidade. Essa perspectiva nos permite reconhecer a presença de uma força embusteira que manipula as aparências, emprega táticas engenhosas e engana para sobreviver e prosperar.

Embora visto superficialmente nesta pesquisa, há uma grande relação do *trickster* com os arquétipos do diabo e do palhaço. Especialmente com o diabo, há uma relação embrincada e multifacetada, visto que, em muitos relatos, o *trickster* é nomeado/concebido como uma figura diabólica, a exemplo de Exu e sua relação com a tradição cristã, especialmente a corrente evangélica neopentecostal.

Ao examinar a associação do *trickster* com o arquétipo do diabo, descobrimos uma complexa mistura de sistemas de crenças e narrativas culturais. O *trickster*,

conhecido por sua natureza travessa e astuta, muitas vezes incorpora um espaço liminar entre o caos e a ordem, desafiando as normas e expectativas sociais. Já o arquétipo do diabo, por outro lado, há muito tem sido associado à tentação, malevolência, mentira, volúpia e rebelião contra dogmas religiosos estabelecidos. Esses aspectos de certa maneira aproximam *trickster* e diabo.

Dentro dessa estrutura, a conexão do *trickster* com o arquétipo do diabo torna-se intrigante. Muitos relatos e tradições retratam figuras trapaceiras entrelaçadas com imagens diabólicas, obscurecendo as fronteiras entre o bem e o mal. Tomemos, por exemplo, Exu, mencionado anteriormente, uma entidade das religiões afro-brasileiras, muitas vezes ligada ao reino diabólico. No contexto das crenças evangélicas neopentecostais, a presença de Exu levanta questões complexas e tensões, que não raro, convertem-se em episódios de intolerância religiosa.

Ainda sobre a relação *trickster*/diabo, há na cultura popular uma profusão de histórias que são denominadas: contos de diabo logrado. Ao contrário do imaginário apregoadado pela Igreja, o diabo, nesses contos, é mais afável e às vezes até ingênuo. Essas representações diferem das representações tradicionais de um demônio puramente malévolo e sinistro inimigo da humanidade. A presença do humor nessas histórias, como é comum na cultura popular, acrescenta um sabor distinto, criando uma dinâmica única entre algum ser humano trapaceiro e o diabo, que nesses contos, é ele o ser enganado. Esses astutos personagens, mais espertos que o tinoso, sempre superam as traquinagens do Sete-peles, ganhando, ao final, boas recompensas, como vida eterna, fama e fortunas.

A essa altura do texto, talvez o leitor possa questionar o próprio uso da palavra *trickster*, uma palavra francesa para se referir a uma figura tão notadamente diversa, presente em tantas culturas, uma figura que inclusive alguns nomeariam como decolonial. Sobre os vários mitos do *trickster* que estão presentes nesta dissertação, o filósofo Eliade (1972) nos traz uma boa definição desse termo, que tem condições de abarcar todas as formas de existência do *trickster*.

[...]o mito é considerado uma história sagrada e, portanto, uma "história verdadeira", porque sempre se refere a realidades. O mito cosmogônico é "verdadeiro" porque a existência do Mundo aí está para prová-lo; o mito da origem da morte é igualmente "verdadeiro" porque é provado pela mortalidade do homem, e assim por diante. Pelo fato de relatar as gestas dos Entes Sobrenaturais e a manifestação de seus poderes sagrados, o mito se

torna o modelo exemplar de todas as atividades humanas significativas (ELIADE, 1972, p. 9).

No que diz respeito ao uso da palavra *trickster*, confesso que gostaria de utilizar toda a riqueza de nomeações deste ser mágico presente em tantas culturas, mas nesse sentido me curvo à convenção de adotar uma palavra para se referir à diversidade, pois embora eu advogue em favor das subjetividades, em certos momentos há a necessidade de adotar uma tática mais objetiva e, nesse sentido, a adoção da palavra *trickster* como um arquétipo que abarca tantas existências se faz necessária. Dito isso, é claro que no decorrer desta dissertação são abordadas algumas existências do *trickster* que foram chamadas pelo seu devido nome.

Os *tricksters* sempre habitaram o imaginário da humanidade, muitas vezes fazendo sua morada nos mundos do proibido e do desconhecido. Nos relatos míticos, eles criaram algum tipo de ordem por meio do caos e suas histórias viajaram o mundo carregadas especialmente pela literatura oral. Esses relatos ganharam vida majoritariamente no solo fértil das culturas politeístas, especialmente as indígenas. Esses heróis “tortos” carregam o poder de movimentar o mundo por meio de suas peripécias criativas, “presentes” que podem trazer consequências inesperadas para a humanidade. É o que nos explicita Hyde:

Imagina-se que não apenas tenham roubado certos bens essenciais do céu e o tenham dado aos humanos, mas que tenham ido além e ajudado a forjar este mundo de modo a torná-lo um lugar acolhedor para a vida humana (HYDE, 2017, p. 18).

Desse modo, esses heróis às avessas cumprem o papel de ensinar e inspirar, à sua própria maneira, a humanidade a enfrentar criativamente os obstáculos da natureza e da própria sociedade. O *trickster* se faz presente de variadas formas. Como nos elucidava o antropólogo Radin (1988), há uma grande complexidade, pluralidade e presença desse ser embusteiro ao redor do globo, especialmente nas tribos indígenas, porém não ficam restritas somente a essas searas, eles espraiam-se para outras diversas manifestações culturais.

O mito do *trickster* é encontrado de forma claramente reconhecível entre os mais simples e mais complexos aborígenes. Nós o encontramos entre os antigos gregos, chineses, japoneses e no mundo semítico. Muitas das características do *trickster* foram perpetuadas na figura do bobo da corte medieval, e têm sobrevivido até os dias de hoje nas brincadeiras de Punch and Judy e no palhaço. Embora combinado repetidamente com outros mitos e frequentemente reorganizado e reinterpretado de forma drástica, seu enredo básico parece sempre conseguir se reafirmar (RADIN, 1988, p. 9).

O Brasil é um grande berço de uma cultura a qual nos permitimos chamar de *macunaímica*, que é formada pela tessitura de muitas linhas e abriga um grande número de seres embusteiros. São variadas matrizes, especialmente a indígena, a africana e a europeia. Alguns desses embusteiros existem de uma maneira que poderíamos dizer mais “pura”, por terem sofrido menos influências de outras culturas, os já citados: Exu, Legba, Makunaima. Já outros são fruto dos cruzamentos dessas várias culturas, dos quais poderíamos citar: as várias espécies de sacis, Pedro Malasartes, Pombagiras, Zé Pelintras, Malandros e alguns outros seres encantados. Pelas terras brasileiras também caminham alguns *tricksters* literários, dos quais poderíamos nomear: o já citado Macunaíma, de Mário de Andrade; Maíra, de Darcy Ribeiro; Lalino Salãthiel, de Guimarães Rosa; e o João Grillo de Ariano Suassuna. Uma atenção para os dois últimos que ficam na fronteira entre o *trickster* e o pícaro, relação essa tão bem analisada no célebre texto Dialética da Malandragem, de Antonio Candido³⁰, que será retomado no decorrer desta dissertação.

Na cultura midiática brasileira, a presença do imaginário do malandro tem imenso significado, exemplificado por figuras icônicas como os irreverentes personagens rústicos de Mazaropi, que inclusive adaptou alguns casos de Malasartes, as aventuras de Oscarito e as traquinagens dos Trapalhões. Esses ícones culturais incorporam características enganosas e possuem uma essência disruptiva, convidando ao riso e abraçando o caos enquanto entretêm o público.

Na música, gêneros como o choro, a bossa nova e principalmente o samba muitas vezes incorporam letras lúdicas e improvisações rítmicas, capturando a essência do espírito trapaceiro. Vide a cultura de síncope analisada por Simas e Rufino (2018), na qual os pesquisadores associam o samba carioca à própria possibilidade de existência de Exu:

³⁰ (1918-2017) sociólogo, crítico literário e professor universitário brasileiro.

A base rítmica do samba urbano carioca é africana e o seu fundamento é a síncope. Sem cair nos meandros da teoria musical, basta dizer que a síncope é uma alteração inesperada no ritmo, causada pelo prolongamento de uma nota emitida em tempo fraco sobre um tempo forte. Na prática, a síncope rompe com a constância, quebra a sequência previsível e proporciona uma sensação de vazio que logo é preenchida de forma inesperada (SIMAS; RUFINO, 2018, p.18).

No cinema, o filme *O Auto da Compadecida*, dirigido por Guel Arraes, adaptação da obra de Suassuna, retrata as desventuras de dois amigos astutos, João Grilo (já mencionado) e Chicó, que encarnam o espírito trapaceiro por meio de suas tramas cômicas. Podemos citar também a icônica adaptação para o cinema do livro de Mario de Andrade, chamada *Macunaíma*, de 1969, dirigida por Joaquim Pedro de Andrade, estrelada por Grande Otelo e Paulo José.

No carnaval, a cosmovisão carnavalesca cunhada por Bakhtin permanece pujante. O arquétipo do *trickster* está intimamente associado a essa festividade, pois incorpora o espírito lúdico, travesso, devasso e muitas vezes desordeiro dessa forma de “espetáculo” que não estabelece uma divisão rígida entre espectadores e atores. Ao longo da história do carnaval no Brasil, diversas manifestações do arquétipo do *trickster* podem ser observadas. Pelas ruas, podemos ver pessoas que se vestem como criaturas fantásticas, seres míticos e caricaturas de personalidades famosas, permitindo que adotem novas identidades e desafiem as convenções sociais. Em algumas cidades, há o Bloco das Piranhas ou similares, no qual os homens se vestem de mulheres, usando fantasias e maquiagens extravagantes. As participantes adotam gestos e comportamentos femininos exagerados, desafiando os papéis e normas tradicionais de gênero. Não podemos esquecer da libertinagem própria dessa festa, na qual os foliões se envolvem em flertes, danças sensuais e, às vezes, até comportamento sexual explícito. Esse aspecto do carnaval pode ser visto como uma expressão do *trickster*, desafiando tabus e convenções sociais em torno da sexualidade que se manifesta muitas vezes de uma forma devassa, abraçando um mundo temporário de libertação e prazer desinibido.

Talvez a essa altura o leitor tenha percebido que o arquétipo do *trickster* se apresenta com maior riqueza e vivacidade nas manifestações populares do que na cultura dita “erudita”. Nessas aparições, os palhaços destacam-se por vivificar esse

imaginário. Como exemplos, poderíamos destacar os “Velhos” do Pastoril Profano³¹ e os palhaços do Cavalo-Marinho³². No estado de Minas Gerais, podemos observar os palhaços das Folias de Reis³³, que acompanham os músicos, causando terror e fascínio nas crianças. Esse imaginário se exprime com maior vigor nas manifestações populares, tanto nas festas, como na literatura oral, a exemplo do carnaval como já mencionado.

Ao caminhar pelas encruzilhadas do mundo, percorrendo os solos da América do Norte, podemos olhar para cultura dos nativos dessa região e, desse modo, nos deparar com alguns animais tipicamente embusteiros: o coioote, a lebre e o corvo. É também em terras indígenas norte-americanas que vamos nos encontrar com o “herói” civilizador *Wakdjunkaga*, do povo *Winnebago*, amplamente estudado na obra de Paul Radin. Já para os afro-americanos dessa região podemos incluir nessa lista os *tricksters*, Coelho Quincas e o Macaco Significante.

As terras europeias abrigam inúmeros *tricksters*. Destacam-se os contos nos quais a raposa é uma grande trapaceira, um animal que poderíamos dizer que aparece unanimemente como *trickster* em várias culturas, inclusive em algumas culturas indígenas brasileiras, fenômeno que poderíamos explicar à luz dos arquétipos de Jung. Por essas terras, há também o icônico *Leprechaun*, o travesso duende dos irlandeses e o próprio Pedro Malasartes presente em inúmeras versões, como o Pedro de Urdemalas da Espanha.

Ainda caminhando pela Europa, há também alguns deuses e divindades as quais poderíamos nomear como *tricksters*: o Hermes dos Gregos, o Mercúrio dos romanos e o grande trapaceiro *Loki* dos Nórdicos, retratado de forma deturpada nos filmes da Marvel. Segundo algumas teorias, os titãs Prometeu, o ladrão do fogo, e seu

³¹ Conhecido também como Pastoril de Jornada Cômica ou Pastoril de Ponta de Rua – é uma brincadeira popular que surge como sátira a uma representação religiosa chamada Pastoril ou Presépio (Castro 2019, 60).

³² Segundo Castro (2019), é folguedo típico da Zona da Mata de Pernambuco. “Um de seus principais personagens é o Mateus, um tipo de palhaço que além de brincar e divertir o público atua como fio condutor do enredo”. Ainda segunda a autora, “a trama do Cavalo-Marinho é complexa e expressa as relações sociais e a desigualdade no meio rural brasileiro, narrando a história de um capitão que deixa sua fazenda aos cuidados de dois negros pobres e atrapalhados” (CASTRO, 2019, p. 61).

³³ Os palhaços da Folia de Reis têm sua origem na lenda de que os Reis Magos teriam ido até Herodes para saber onde poderiam encontrar o Menino Rei. Herodes ordena, então, que dois soldados sigam os magos até o Menino Salvador para matá-lo. “Coronel” e “Capitão”, os dois soldados, disfarçam-se com máscaras e roupas coloridas e somam-se ao cortejo, fazendo mil trapalhadas pelo caminho. Quando finalmente chegam até o menino na manjedoura são tocados pela luz divina e transformam-se nos eternos guardiões de Jesus menino e da Bandeira do Divino (CASTRO, 2019, p. 117).

irmão Epimeteu poderiam ser vistos como *tricksters*, quando investigados em dupla, seguindo algumas análises de *tricksters*, que serão abordadas mais adiante, dessa forma, esses seriam um o contraponto do outro.

Já caminhando pelas terras orientais, podemos encontrar o Rei Macaco dos chineses e, para os indianos, algumas manifestações de Krishna criança, como o ladrão de manteiga. Na cultura árabe, encontraremos Nasrudin, o sábio malandro que ensina por meio de suas trapaças. Pelas terras japonesas iremos nos deparar com alguns animais icônicos, o furtivo guaxinim e mais uma vez a raposa, desta vez nomeada como kitsune. Há também uma divindade, o deus dos mares e das tormentas, o temperamental Susanoo praticando seus tempestuosos atos embusteiros.

De África, destacam-se Ananse (presente também no Caribe), a esperta aranha dos contos populares que por meio de suas histórias e façanhas transmite lições de moral e sabedoria. Também os já mencionados orixás, Exu e Legba, presentes também no Brasil devido ao tráfico negreiro. Logo, por todo o mundo, ao seguir o rastro de estripulias neste emaranhado de histórias que chamamos de humanidade, certamente em algum ponto desta trilha ou encruzilhada haverá um *trickster* ansioso para pregar uma peça e revirar a ordem das coisas, ou as coisas das ordens.

Como a figura do *trickster* vai além das narrativas míticas e dos contos populares, ele pode ser encontrado também em produções artísticas mais recentes voltadas às crianças. Podemos citar os desenhos estadunidenses: Pica-Pau e Pernalonga, este último amplamente estudado no artigo *The Development of the Trickster in Children's Narrative*. Já na realidade brasileira, podemos observar as adaptações do Sítio do Pica-pau Amarelo, na qual podemos observar o Saci, presença marcante na obra de Monteiro Lobato.

Depois dessas “andanças” e aparições do *trickster* pelo mundo, vamos agora construir um conceito de *trickster* buscando alguns estudos basilares já realizados por alguns pesquisadores que se debruçaram sobre o tema. Também vamos ao encontro de exemplos da manifestação desse arquétipo, especialmente na cultura brasileira dentro da literatura escrita e oral.

Os antropólogos foram os grandes responsáveis pelos estudos sobre a figura do *trickster*; por meio de suas vivências e estudos em culturas ameríndias, eles inauguram as pesquisas sobre essa figura. No Brasil, destacam-se os estudos de Koch-Grünberg (1872-1924) sobre Makunaima, o herói *trickster* dos Taurepang, e

Arekuna, que mais tarde veio a influenciar a obra modernista de Mário de Andrade, como já citado na introdução desta dissertação. Porém talvez aquele que teve o estudo mais emblemático sobre uma figura embusteira tenha sido Paul Radin (1883-1959), autor do livro *The Trickster: a Study in American Indian Mythology*, publicado pela primeira vez em 1956.

Os estudos de Radin serviram como base para vários outros estudos sobre a figura do *trickster*. Eles se debruçaram sobre um povo nativo norte-americano, os Winnenago e seu trapaceiro o *Wakdjunkaga*³⁴. Dessa forma, de acordo com o antropólogo, o *trickster*:

O *trickster* é ao mesmo tempo criador e destruidor, doador e negador, aquele que ludibria os outros e que é sempre ludibriado. Ele não quer nada de forma consciente. Em todos os momentos, ele é impelido a agir por impulsos sobre os quais não tem nenhum controle. Não reconhece o bem nem o mal, embora seja responsável por ambos. Não tem valores morais ou sociais, está à mercê de suas paixões e apetites, entretanto por meio de suas ações todos os valores passam a existir (RADIN, 1956, p. 9, tradução nossa).

Baseando-se nos estudos de Radin, o antropólogo Renato Queiroz (1991) nos diz que a palavra *trickster* inicialmente foi cunhada para designar um tipo muito específico de heróis “embusteiros” presentes na cultura de alguns povos nativos norte-americanos, dado as peculiares artimanhas presentes em suas ações. Hoje o conceito se estende a uma gama maior de tipos embusteiros, é utilizado de uma forma mais ampla para referir-se a alguns desses “heróis” espalhados pelo globo que se encaixam nesse mesmo imaginário.

Embora tenhamos estabelecido uma certa “convenção” sobre o termo *trickster*, sempre será importante lembrar dos nomes que os povos usaram para batizar essa figura. É um reconhecimento à riqueza dessas culturas, que, devido aos processos de colonização, foram subalternizadas, invisibilizadas e/ou até apagadas. Além do mais, os nomes de batismo do *trickster* podem nos trazer uma boa explicação sobre sua história e a potência de significados que têm para seu povo. É o que podemos aprender com os nomes de Hermes, *Legba* e *Wakdjunkaga*.

³⁴ Traduzido como “o enganador”.

Hermes é chamado de mechaniôta na Grécia homérica, o que pode ser traduzido muito bem por *trickster* ou "trapaceiro". O *trickster* Legba, da África Ocidental, é também chamado de Aflakete, que significa "enganei você". O personagem dos índios winnebagos é chamado de Wakdjunkaga, que significa "o enganador" (HYDE, 2017, p.16).

Ainda sobre os nomes dos *tricksters*, Hyde (2017) nos lembra que o nome Hermes no passado significou "aquele do monte de pedras", ou seja, uma alusão aos pequenos altares feitos com pedras que eram erguidos nas trilhas e encruzilhadas para evocar a presença do deus, um pedido de proteção aos viajantes, uma prece para "abrir os caminhos" daqueles que se aventuram a viajar por um mundo cheio de mistérios. Segundo o autor, a demarcação de pedras:

[...] é um altar às forças que governam esses espaços de grandes incertezas e à inteligência necessária para superá-las. Os caroneiros que chegam em segurança ao lar prestam, em algum lugar do percurso, homenagem a Hermes (HYDE, 2017, p. 15).

Segundo Queiroz (1991), há pesquisadores que são mais restritos ao definir a figura do *trickster*, já outros adotam análises mais amplas, "catalogam como *trickster* todo e qualquer personagem astuto e velhaco", gerando cruzamentos até com os malandros e os pícaros presentes em outras narrativas. Por isso, pensamos o *trickster* dentro de um imaginário que abarca todas as figuras "trapaceiras", "embusteiras" e "pregadoras de peças", dessa forma, não restringimos este estudo a alguma figura de uma dada cultura. Assim, vamos encontrar inúmeros exemplos da figura do *trickster* no imaginário popular, como São Pedro, Pedro Malasartes e o Saci. Sobre essa pluralidade, Queiroz (1995) explica o seguinte:

As publicações que se ocupam do herói *trickster* apresentam notável diversidade conceitual e interpretativa, traduzindo, de certo modo, a pluralidade dos personagens estudados. Neste caso, não se poderia apostar num elevado grau de consenso teórico, posto que o *trickster* se manifesta, invariavelmente, como um tipo ambíguo e contraditório (QUEIROZ, *O herói-trapaceiro: reflexões sobre a figura do trickster*. 1991, p. 95).

Sendo assim não se poderia esperar um alto grau de consenso na definição de uma figura que de tão ambígua e contraditória escapa a qualquer definição mais rígida. Além desses atributos que tornam o *trickster* resistente a uma definição, esses trapaceiros, em muitas narrativas, se apresentam como seres metamorfos, ou seja, têm o poder de mudar a forma de seus corpos. Eles adoram usar essa habilidade para enganar os seres humanos, principalmente aqueles, os ditos ou autoproclamados donos do poder, os garantidores ou impositores da ordem. Desse modo, esses “senhores” volta e meia têm seus planos de dominação implodidos por algum tipo de *trickster* ardiloso.

Estabelecidos alguns parâmetros a respeito do arquétipo *trickster*, podemos percorrer agora as características comuns aos variados tipos de embusteiros. Desse modo, começaremos do princípio, o nascimento de um *trickster*. Veremos como esses seres chegam ao mundo e como são concebidos.

Conforme Queiroz (1991), o nascimento desses seres nunca se dá de uma maneira convencional. Essa figura “[...] é geralmente concebida como impura ou anormal: nasce de uma gota de sangue menstrual, da placenta de um recém-nascido, pode ser gerado por uma velha ou gestado ao longo de um período de tempo excepcional” (Queiroz, O herói-trapaceiro: reflexões sobre a figura do *trickster* 1991, 96). No caso de Macunaíma, o herói sem nenhum caráter, nasce de uma “velha”, após viver anos em indolência se alimentando e dormindo dentro da barriga da pobre mulher. Dessa forma, Macunaíma “já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Si(sic) o incitavam a falar exclamava: – Ai! Que preguiça! ... e não dizia mais nada” (ANDRADE, 1995, p. 13).

Assim como Macunaíma, Maíra, o *trickster* literário engendrado por Darcy Ribeiro, também chega ao mundo de uma maneira nada convencional, como podemos perceber no trecho a seguir:

Um dia o velho Ambir quis sentir suas criações. Arrotou e lançou o arrote no mundo para ser seu filho. O arrote girou vagaroso pelos ares, navegando no escuro e olhando as coisinhas mais quentes que pulsavam, vivas, lá em baixo (RIBEIRO, 2007, p. 147).

Desse modo, o recém chegado Maíra experimenta o mundo de uma forma fluida por outros corpos, a começar pelas árvores, até que um dia avista “Mosaingar” um antepassado do ser humano. “Maíra gostou, quis ver o mundo com seus olhos. Baixou, vestiu-se na pele de Mosaingar e, bem dentro dele, fez para si mesmo um oco, um útero” (RIBEIRO, 2007, p. 148). Dessa maneira permaneceu até decidir nascer e vir ao mundo como humano.

O Saci também pode nos revelar sua forma mágica de nascer, é o que o personagem da obra de Monteiro Lobato vem nos revelar ao explicar para o curioso Pedrinho como os sacizinhos chegam ao mundo e também como partem:

Esse sacizinho ainda fica aí durante quatro anos. A Conta da nossa vida dentro dos gomos é de sete anos. Depois saímos para viver no mundo setenta e sete anos justos. Alcançando essa idade viramos cogumelos venenosos, ou orelhas-de-pau (LOBATO, 2019, p. 31).

Atípica não é somente a forma de chegar ao mundo, os *tricksters* apresentam igualmente um comportamento sexual extremamente fora dos padrões das sociedades das quais eles vivem. É o que podemos observar em muitos relatos nos quais esse ser embusteiro surpreende, inova e até quebra tabus.

Segundo (TEIXEIRA, 2014, p. 17), os *tricksters* possuem: “um comportamento sexual unicamente voltado para a satisfação de seus desejos lascivos, quase nunca voltados para a procriação (TEIXEIRA, 2014, p. 17). De acordo com Queiroz (1991), seus feitos e suas aventuras encontram-se marcados pela malícia, pelo desafio à autoridade e por uma série de infrações às normas e aos costumes, como por exemplo: “comete ou leva os homens a praticarem adultério, incesto ou parricídio, sendo definido, em alguns casos, como ladrão, assassino e profanador de locais sagrados” (QUEIROZ, *O herói-trapaceiro: reflexões sobre a figura do trickster*. 1991, p. 96). Ainda segundo o autor, é conferido a alguns *tricksters* a responsabilidade pela mortalidade dos homens ou a ocorrência de incêndios nas casas e alguns outros prejuízos de menor grau.

Não é de se admirar que os cristãos o tenham associado à figura do diabo presente nas narrativas bíblicas. Dessa maneira, por cruzarem tantas fronteiras morais, os *tricksters*, na antropologia, são identificados como os “violadores mágicos

dos tabus” e, por essa razão, recriam a cultura humana de uma forma ambivalente, pois onde quer que exista um postulado rigidamente traçado, haverá um *trickster* para quebrá-lo.

A ambiguidade é um grande atributo inerente à alma dos *tricksters*. Por onde passam, despertam sentimentos característicos dessa qualidade que lhes é tão peculiar. Às vezes amados e por vezes odiados, eles interagem de forma amoral com o mundo, movimentando as estruturas das sociedades e provocando sentimentos também ambíguos no coração da humanidade. Como exemplo dessa ambiguidade, podemos citar a relação de um caboclo com o Saci no interior do Brasil. “Não tem maus bofes, o Saci. O que quer é divertir-se à custa do caboclo e quebrar a vida monótona do sertão” (LOBATO, *O Saci Pererê: resultado de um inquérito*. 2008, p. 33). Desse modo, quando perguntado por que não dá fim às diabruras do menino levado, quando tem essa oportunidade, capturando o Saci com um par de “rezos” e um nó de buçá bem dado, o caboclo de pronto responde:

Ao enfurecimento do homem sucede logo o dó; o caboclo começa a sentir falta de alguma coisa; o mato parece-lhe triste, a noite muito vazia, os animais nostálgicos da correria noturna. E vai, então, e desdá o nó com ralho amigo: Va s'imbora, peste! E o Saci azula, ventado (LOBATO, 2008, p. 34).

Essa interação do caboclo com o Saci resume bem a própria relação da humanidade com o *tricksters*. Nós os tememos e muitas vezes até os rejeitamos, mas o que seria a vida se não fosse enriquecida pelo movimento desses seres embusteiros?

Os *tricksters* guardam em seu âmago valores contrários sem que os mesmos se anulem ou se contradigam. Essas habilidades os tornam mediadores para as contradições humanas, que os levam ao encontro do papel do mito, que, para Lévi-Strauss (apud AMADO, 2015), é a de “buscar superá-las”. Segundo Lévi-Strauss, todo pensamento opera pela binaridade, surge então a necessidade do mito, um mediador que traz em si a capacidade de operar esses valores contraditórios, mas que, segundo o estudioso, são “insuperáveis”, o que faz com que novos mitos sejam criados sobre a mesma temática. Dessa forma, um *trickster* sempre carregará em seu corpo e em

suas ações características dos mundos pelos quais transita, possuindo assim uma identidade fluida.

Se há uma característica presente nas histórias de quase todos os *tricksters* é a de ser o “senhor do intermédio”, o “soberano das fronteiras”. Por meio dessa habilidade ele tem o poder de transitar entre o céu e a terra, entre os vivos e os mortos ou entre os vários mundos que possam existir. Segundo Hyde (2017), devido a essa singularidade, algumas vezes ele se torna “o mensageiro dos deuses e outras, o condutor das almas, levando os mortos para o submundo ou abrindo a tumba para libertá-los quando precisam caminhar entre nós” (Hyde, 2017, p. 16). Essa habilidade – de conduzir as almas dos mortos, a percepção, o intelecto e alguns seres a outros planos – lhes confere o título de psicopompo³⁵.

Os *tricksters* habitam as fronteiras, os limites, não só para cruzá-los, o fazem também para alargá-los. De acordo com Hyde (2017), nós constantemente estabelecemos diferenças, “certo e errado, sagrado e profano, limpo e sujo, macho e fêmea, jovem e velho, vivo e morto, mas em todos os casos o *trickster* cruza a linha e confunde as distinções.” (HYDE, 2017, p. 17). Assim poderíamos dizer que o *trickster* é um “paradoxo” ambulante que vive para fazer suas estripulias e bagunçar todas as categorizações humanas. Essa figura pode nos guiar para uma viagem a mundos desconhecidos mesmo contra nossa vontade. Ainda segundo o autor, “quando a concepção de comportamento honrado de alguém o deixa incapaz de agir, o *trickster* aparecerá para sugerir uma ação amoral, algo certo/errado que porá a vida novamente em marcha” (HYDE, 2017, p. 17).

Segundo Hyde (2017), o *trickster* não só tem o poder de cruzar ou borrar as fronteiras, mas, em alguns momentos, poderá criá-las. Ele pode separar o dia da noite, pode separar os deuses dos homens, pode diferenciar o homem da mulher. Conforme podemos ver no trecho de Maíra: “não havia dia nem noite, somente penumbra. E tinha pouca comida. Não havia homem, nem mulher; todos eram iguais” (RIBEIRO, 2007, p. 134). Dessa forma, Maíra interage e subverte as criações de seu pai, a divindade criadora *Mairahú*, a autoridade, criando ou borrando as fronteiras definidas pelo deus criador. É o que veremos na diferenciação entre os homens e as mulheres do povo Ambir.

³⁵ São exemplos de psicopompos: o Coelho da Alice no País das Maravilhas, Caronte, Hermes, São Pedro, Corvo, Anúbis, São Miguel Arcanjo, Exu, etc.

Um dia ele achou que já era hora. Começou os trabalhos de refazer o mundo juntando toda gente-ambir que existia e dividindo em dois grupos: os de cá e os de lá. Aos de cá mandou fazer uma casona para ser o *batío* e ensinou ali mesmo como que é que se construía. Quando estava pronta, Maíra entrou lá, sentou-se no chão e foi dando aquelas três pancadinhas para fazer surgir a pica de Deus-pai. Quando ela subia, ali na frente, bem dura, ele cortava pelo nó de um só golpe, agarrava e pregava entre as pernas dos que estavam ao seu redor. Acabado o serviço, todos já eram homens com seus *rancuãis* e saíram para fuder (sic) com as mulheres, lá fora, pelo pátio, onde quisessem. Foi aquela festa de sururucação (RIBEIRO, 2007, p. 177).

Dessa maneira, o esperto Maíra desafia a autoridade de seu “Deus-pai” e cria uma nova fronteira, uma diferenciação entre a “gente-ambir”. Acaba presenteando parte dessas pessoas com uma “pica”, criando desse modo a figura do macho. Uma “pica” que ficava sempre dura e por isso lhes doía, causando muito desconforto, desse modo, mais tarde, Maíra, encarando a figura de um “herói civilizador”, as ensina como mantê-la em estado de sossego.

Aí foi chamando cada homem. Mostrava a cobra-coral, matava ali na hora, espremendo da cauda pra diante, para retirar o couro inteiro da cobrinha, ainda fresco. Com ele fazia um nó na capa da pica, acima da cabeça, para mantê-la mole e enrustida dentro do couro (RIBEIRO, 2007, p. 177).

A metamorfose, a transformação de uma forma em outra, tem um significado profundo em várias culturas e mitologias. A afinidade do *trickster* com essa habilidade adiciona uma camada extra de complexidade a suas manifestações, misturando desordem e transformação de uma forma fascinante. Eles geralmente a utilizam para enganar e ludibriar principalmente seus adversários. Talvez, essa capacidade seja um lembrete da natureza fluida da realidade assim como são os *tricksters*. Além do mais, essa capacidade de transformação simboliza a maleabilidade da verdade, ou seja, nossa compreensão do mundo é subjetiva e está em constante mudança, assim como o Chapéu de Exu, que será analisado a seguir. Em um exemplo de manifestação dessa habilidade de metamorfose, Maíra, se revela à tribo de uma maneira completamente ingênua:

Maíra era muito inocente, brincava com os meninos, ali na aldeia, como um menino qualquer. Fazia prodígios sem querer, porque não conhecia sua força. Quando ficava zangado e dizia ao companheirinho: suma daqui! Ele sumia mesmo, desaparecia. Se numa brincadeira de bicho Maíra dizia: eu sou a cutia, virava ali, na hora, uma cutia. Os meninos já pediam: Vamos brincar de tamanduá? E Maíra se transformava num tamanduá alegre e falador ali diante de todos. Mas lá dentro permanecia ele mesmo, porque depois voltava ao natural. Os mais velhos, percebendo isso, começaram a ter medo” (RIBEIRO, 2007, p. 150).

Sobre o caráter mediador desse embusteiro, podemos encontrar mais uma vez Exu e vislumbrar algumas pistas valiosas da mediação feita por esse *trickster* entre os homens e os deuses. Conforme mencionando anteriormente, ele é um portador da linguagem e poderá utilizá-la tanto para confundir, quanto para esclarecer; uma característica muito comum entre os *tricksters*:

[...] mensageiro que andava nas aldeias observando o modo como os homens solicitavam ajuda dos Orixás através de oferendas, bem como na solução dos problemas que mais os afligiam. Em sua busca, deveria Exu ouvir narrativas dos dramas humanos de tudo e de todos (SERBENA; GABANI, 2015, p. 55).

Continuando com o legado dos povos afro-brasileiros, encontramos Legba, outro mediador, viajante entre os mundos, símbolo da mais pura vivacidade. De acordo com Simas (2021), Legba figura em uma das cartas enviadas pelo rei de Daomé, em 1804, ao príncipe de Portugal, na qual o rei africano evoca a entidade em sua forma mais potente, segundo o autor: “vodum trançador e traçador de caminhos, dinamizador dadivoso das relações sociais e diplomático afirmador das capacidades humanas de estar nele mesmo e no outro” (SIMAS, 2021, p. 16), explicitando assim o caráter mediador da divindade, uma figura capaz de transitar entre os mundos:

Legba não é o anulador tirânico das diferenças; é o comunicador que possibilita o convívio fecundo entre elas. Gosta de fluxos, é inimigo do conforto e vez por outra desarticula tudo para estabelecer a necessidade de fundar a experiência em bases diferentes (SIMAS, 2021, p. 16).

Essa figura, ao chegar ao Brasil, adquiriu novas facetas, sendo inclusive mais um *trickster* atrelado à figura do diabo por uma visão dicotômica de mundo presente no cristianismo. A crença predominante em uma dicotomia suprema do bem e do mal contribuiu para essa caracterização, onde nenhuma entidade intermediária poderia existir entre essas forças opostas.

Ao olharmos para algumas histórias de Exu, esse mensageiro, encarregado da comunicação entre os deuses e os homens, podemos ter uma boa ideia de seu caráter ambivalente, cômico e mediador:

Exu. Um dia, esse estranho deus vinha caminhando por uma trilha entre dois campos. "Ele viu, em cada um dos campos, um fazendeiro trabalhando e resolveu fazer uma brincadeira com eles. Pegou um chapéu vermelho de um lado, branco do outro, verde na frente e preto atrás; assim, quando os dois fazendeiros amigos voltaram para casa e um deles disse: 'Você viu o velho que passou hoje de chapéu branco?', O outro replicou: 'Ora, mas o chapéu era vermelho'. O primeiro retorquiu: 'Nada disso, era branco'. 'Mas era vermelho', insistiu o amigo, 'eu o vi com meus próprios olhos.' 'Bem, você deve estar cego', declarou o primeiro. 'Você deve estar bêbado', afirmou o outro. E assim a discussão continuou e os dois chegaram às vias de fato (CAMPBELL, 2007, p. 49).

Nesse episódio, fica claro o caráter ambivalente dessa figura que por meio de um simples objeto, um chapéu, conseguiu causar discórdia entre os "amigos", à primeira vista para o seu simples divertimento. Mas há nessa história vários ensinamentos, os dois homens estavam certos, porém nunca iriam chegar a um completo entendimento. Se os dois homens, ao invés de brigar por uma "verdade", conseguissem dialogar para criar um conhecimento sobre o chapéu, iriam perceber que o objeto era sim vermelho, mas também era branco. De acordo com Amado (2015):

Se uma contradição é uma oposição entre distintas ações, um ser arquetípico que represente simultaneamente estas duas ações pode ser uma forma mais ou menos eficaz de tentar equacionar esta contradição (AMADO, 2015, p. 244).

Exu, então, ao causar discórdia, traz à tona uma das grandes questões da humanidade, o desafio de conciliar posições aparentemente contraditórias. Esse conflito evidencia ainda mais o caráter mediador do trickster, como apontado por Lévi-Strauss. Esse caráter mediador foi o que o antropólogo identificou nos *tricksters*, representados por alguns animais carniceiros, como o coioote: animal que fica na fronteira entre os herbívoros (vida) e os carnívoros (morte). Esses animais “são como predadores (consomem alimento animal), mas são também como os produtores de alimento vegetal (eles não matam o que comem).” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 242). Seguindo por definir várias tramas desse mediador que é o trickster, o autor tece algumas relações:

O Coioote (que é um comedor de carniça) é intermediário entre herbívoros e carnívoros como o nevoeiro entre céu e terra, como o escalpo entre guerra e agricultura (o escalpo é uma “colheita” guerreira), como a nigela entre as plantas selvagens e as plantas cultivadas (cresce sobre estas, ao modo daquelas), como o vestuário entre “natureza” e “cultura”, como o lixo entre a aldeia habitada e o mato, como as cinzas (e a fuligem) entre a fogueira (no solo) e o teto (imagem da abóbada celeste) (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 243).

Já em Oliveira apud Serbena e Gabani (2015), podemos encontrar uma variação dessa história de mediação. A contenda para definir a cor do chapéu é a mesma, porém o desfecho é diferente. Exu, sujeito debochado, pede aos homens que deem a volta em seu corpo para que pudessem ver o todo. Dessa forma, faz os homens perceberem a necessidade de um olhar sistêmico e complexo, que não exclua nenhuma das partes, para, dessa maneira, conhecer o todo. Essa metáfora vai ao encontro da psicologia analítica, em que Jung nomeou como a “integração dos opostos”, formulada a partir dos seus estudos alquímicos; corresponde à união da consciência com o “conteúdo do inconsciente”, que tem o poder de reduzir a “unilateralidade” das ideias. Dessa forma, o autor nos explica que:

[...] o reconhecimento da realidade do mal torna relativo o bem, convertendo tanto um quanto o outro na metade de um todo paradoxal, deixando de serem absolutos e unilaterais” (JUNG apud SERBENA; GABANI, 2015, p. 65).

Por meio de suas variadas formas, o *trickster* cria e recria o mundo ao sabor de seu desejo caótico³⁶, muitas vezes movido pela necessidade de se alimentar ou pelo apetite sexual incontrolável. Segundo Hyde (2017), as sociedades se organizam em torno de limites muito bem definidos, e ao *trickster* cabe justamente alargar, borrar, expandir esses limites.

Estabelecemos diferenças constantemente – certo e errado, sagrado e profano, limpo e sujo, macho e fêmea, jovem e velho, vivo e morto –, mas em todos os casos o *trickster* cruza a linha e confunde as distinções. O *trickster* é o idiota criativo, portanto, o tolo sábio, o bebê de cabelos grisalhos, o travesti, o que profere profanidades sagradas. Quando a concepção de comportamento honrado de alguém o deixa incapaz de agir, o *trickster* aparecerá para sugerir uma ação amoral, algo certo/errado que porá a vida novamente em marcha. O *trickster* é a corporificação mítica da ambiguidade da ambivalência, da dubiedade e da duplicidade, da contradição e do paradoxo (HYDE, 2017, p. 17).

A ambiguidade corporificada pelo *trickster*, suas formas de transgressão e o humor que lhe é tão característico vão ao encontro do que Bakhtin (2010) denominava como a “dualidade na percepção do mundo e da vida humana”, visão que já se fazia presente no estágio anterior à civilização primitiva. O autor salienta que essa característica foi sendo perdida ou desvanecida à medida que as relações de poder

nessas civilizações se tornaram mais segmentadas
e enrijecidas.

³⁶ Um equilíbrio entre Eros e Khaos.

No folclore dos povos primitivos encontra-se, paralelamente aos cultos sérios (por sua organização e seu tom), a existência de cultos cômicos, que convertiam as divindades em objetos de burla e blasfêmia (“riso ritual”); paralelamente aos mitos sérios, mitos cômicos e injuriosos, paralelamente aos heróis, seus sócios paródicos (BAKHTIN, 2010, p.5).

A fala do teórico chama a atenção para um aspecto muito presente nas ações do *trickster*, o ato de borrar os limites entre o sagrado e o profano. Para tais ações o mito se utiliza do cômico, de práticas como a burla e a blasfêmia, pois um ser que não reconhece tabus e proibições seguirá o caminho da profanação do lugar das coisas e das ideias, e para tal façanha, o riso certamente será um caminho.

Jung, já citado na introdução desta dissertação, escreveu, a convite de Radin, o posfácio para seu livro, intitulado *A psicologia da figura do trickster*, também presente no livro *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. O estudioso toma o exemplo de Mercúrio para elencar algumas características comuns a muitos *tricksters*:

[...] sua tendência às travessuras astutas, em parte divertidas, em parte malignas (veneno!), sua mutabilidade, sua dupla natureza animal-divina [...] sua proximidade da figura de um salvador (JUNG, 2011, p. 251).

O autor ainda traça alguns paralelos e parentescos do nosso “embusteiro” com outras figuras como o “Dunga, o João Bobo e o Palhaço que são heróis negativos, conseguindo pela estupidez aquilo que outros não conseguem com a maior habilidade.” (Jung, *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* 2011, 251). O estudioso traça inclusive um paralelo curioso com a figura de Javé no antigo testamento, em que a divindade suprema esboça alguns comportamentos típicos *tricksterianos*, como, “[...] alguns sinais da imprevisibilidade, da inútil mania de destruição e do sofrimento autoinflingido do *trickster*, juntamente com o desenvolvimento gradual rumo ao salvador e sua humanização.” (Jung, *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* 2011, 252). Desse modo, o estudioso suíço elabora uma complexa relação entre o *trickster* e o desenvolvimento da consciência humana, uma consciência que se desenvolve em busca de uma ética cada vez mais “refinada”.

Na realidade o que ocorre é a libertação da consciência do fascínio do mal, não sendo mais obrigada a vivê-lo compulsivamente. O obscuro e o mal não se desfizeram em fumaça, mas recolheram-se no inconsciente devido a uma perda de energia, onde permanecem inconscientes enquanto tudo vai bem na consciência. Quando, porém, a consciência é abalada por situações dúbias ou críticas, percebe-se que a sombra de forma alguma se dissolve no nada, mas apenas espera por uma oportunidade favorável para reaparecer, pelo menos como uma projeção no outro (JUNG, 2000, p. 261).

Após elencar alguns dos principais estudos e conceitos sobre a figura do *trickster*, vamos traçar uma relação dessa figura com o grande campo da literatura. Primeiro é importante lembrar que os contos e relatos *tricksters* vieram da literatura oral de vários povos, os quais o *trickster* existe enquanto mito, muitas vezes herói fundador dessas culturas³⁷. Cada um desses povos, à sua maneira, manteve vivo esses seres embusteiros. Nas rodas de histórias, contavam as peripécias desse pregador de peças, cantavam, dançavam, encenavam e provocavam risos contando os seus feitos, suas trapalhadas e suas traquinagens.

Na literatura brasileira, esse “trapaceiro” se apresenta de muitas maneiras, está presente em seu aspecto *sui generis* nos exemplos citados anteriormente, como nos clássicos Macunaíma e Maíra, porém suas derivações reverberam por outros títulos, desde adaptações de contos folclóricos que figuram alguns animais, como o jabuti, a lebre, a raposa, até alguns personagens mágicos, como o Saci, A Caipora, o Boto. Também entram para a ala dos *tricksters* os humanos Pedro Malasartes³⁸ e Jeca Tatu³⁹.

Pelas derivações, destacam-se algumas obras, entre elas, o trapaceiro João Grilo em o “Auto da Compadecida”⁴⁰, já mencionado nesta pesquisa. Também podemos citar o personagem Leonardo em *Memórias de um Sargento de Milícias*⁴¹, obra analisada por Candido. Nessa análise, o estudioso destaca a presença da figura

³⁷ (...) o *trickster* desempenha, segundo as narrativas, tanto o papel de vilão quanto o de herói, e, muitas vezes, o de herói civilizador – isto é, o de criador de condições indispensáveis ao florescimento da sociedade humana (QUEIROZ, *O herói-trapaceiro: reflexões sobre a figura do trickster*, 1991, p. 95).

³⁸ Figura da literatura oral popular portuguesa trazida às terras brasileiras pelos colonizadores portugueses.

³⁹ Personagem criada por Monteiro Lobato.

⁴⁰ Obra de Ariano Suassuna.

⁴¹ Obra de Manuel Antônio.

do “malandro”, figura brasileira que difere por exemplo do típico pícaro, presente em outras novelas da literatura.

O malandro, como o pícaro, é espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores. Já notamos, com efeito, que Leonardo pratica a astúcia pela astúcia (mesmo quando ela tem por finalidade safá-lo de uma enrascada), manifestando um amor pelo jogo-em-si que o afasta do pragmatismo dos pícaros, cuja malandragem visa quase sempre ao proveito ou a um problema concreto, lesando frequentemente terceiros na sua solução. Essa gratuidade aproxima "o nosso malandro" do *trickster* imemorial, até de suas encarnações zoomórficas – macaco, raposa, jabuti –, dele fazendo, menos um "anti-herói" do que uma criação que talvez possua traços de heróis populares [...] (CANDIDO, 1970, p. 69).

Candido elabora argumentos que aproximam o “malandro” Leonardo da figura do *trickster*, pois o personagem do livro de Manuel Antônio de Almeida tem no coração de suas ações o caos. Ao contrário do pragmático pícaro, que age com engano e trapaça em busca de lucros e recompensas, o malandro do livro talvez seja menos oportunista, que dizer, é aquele que “quer ver o circo pegar fogo”. Ele utiliza a trapaça por si mesma, não espera resultados, age por agir; é um personagem que se mostra tão ambíguo como um *trickster*, ora digno de admiração, ora digno de reprovação.

Dessa forma, a presença do *trickster* na literatura brasileira reflete a rica trama cultural do país e sua propensão a mesclar influências de diversas origens. As travessuras desse embusteiro convidam os leitores a questionar as ordens estabelecidas, desafiar a autoridade e abraçar a natureza imprevisível e transformadora da vida. Esses trapaceiros expõem a hipocrisia de certas autoridades, acabam vingando os marginalizados e agem como catalisadores de mudanças. Por meio desse arquétipo, a literatura brasileira oferece uma lente única para explorar as complexidades da sociedade, cultura e existência humana, ao mesmo tempo em que promove um espírito de diversão, mas também contestador.

A complexidade e pluralidade do *trickster* é tão grande que até mesmo o austero e estoico Pedro, o primeiro papa, figura com ares embusteiros em alguns relatos encontrados no cristianismo popular dos povos Yaqui, nos relatos de alguns povos de origem latina, como espanhóis, mexicanos e alguns habitantes do Novo México do sudoeste dos Estados Unidos. Também há algumas passagens desse santo pelo

Brasil, conforme podemos notar nos contos colhidos por Câmara Cascudo, que serão analisados a seguir.

Na Bíblia já há alguns episódios onde Pedro aparece como uma figura atrapalhada, impulsiva e ambígua, como no caso em que nega Jesus três vezes ou quando corta a orelha de um zelote, porém é no cristianismo popular que o apóstolo ganha uma alma embusteira. Essa imagem de um Pedro trapalhão e trapaceiro não é explorada nas versões oficiais da Bíblia. Isso se deve ao fato de que não interessa ao cristianismo oficial e canônico celebrar o caráter desordeiro de uma figura que hoje é vista como o primeiro líder da Igreja.

Segundo Hynes e Steele (1997), mesmo no novo testamento oficial há momentos em que Pedro faz tudo o que não devia, inverte situações e desafia autoridades, até mesmo a de Jesus. Ainda segundo os autores, a ambiguidade típica dos *tricksters* está presente em vários momentos protagonizados por Pedro, como no caso em que o apóstolo é referenciado como Cefas (João 1:42), a pedra sobre a qual será erguida a Igreja. Pouco tempo depois, é referenciado como Satanás por tentar demover Jesus de seu destino final, a paixão (Mateus 16:22-23). Ainda segundo os autores, Pedro configura-se como o mensageiro de Jesus, e nesse papel destaca-se por seu caráter *orna dei* (macaco de deus), como se pode ver a seguir:

Nesse papel, ele claramente tenta imitar Jesus – embora muitas vezes de maneira superficial, tola e cômica, como na cena de andar sobre as águas. Diante da paixão de Jesus que se aproxima, é esse apóstolo que insiste enfaticamente e com entusiasmo que dará sua vida por Jesus, apenas para ter essa afirmação desafiada diretamente pelo próprio Messias pouco tempo depois (HYNES; STEELE, 1997, p. 163, tradução nossa).

Embora os relatos anteriores tragam uma ideia do caráter ambíguo e as vezes trapalhão e impetuoso do apóstolo, não se pode dizer que há um caráter tricksteriano nessa figura dentro dos textos “oficiais”, uma vez que ele não se apresenta com as demais características de um embusteiro, como trapaça, comportamento lascivo e metamorfose. É nos relatos do cristianismo folclórico que essa figura assume os contornos tricksterianos, como se pode perceber a seguir no relato colhido do povo *Yaqui*:

Certa vez, São Pedro e Jesus Cristo estavam caminhando, e Jesus Cristo enviou São Pedro a uma casa próxima para pegar um frango cozido. Na volta, Pedro comeu uma perna de frango. Quando Jesus Cristo viu o que São Pedro trouxera, perguntou:

“Por que essa galinha tem apenas uma perna?”

“Nunca teve outra perna”, respondeu Pedro.

“Todas as galinhas desta parte do país têm apenas uma perna, senhor.”

Os dois prosseguiram e chegaram a uma grande árvore sob a qual dormiam muitas galinhas. Todas as galinhas tinham uma perna escondida sob as penas.

Pedro apontou para elas e disse:

“Você vê! Todas as galinhas têm apenas uma perna cada.”

Jesus Cristo pegou uma pedrinha e jogou em uma das galinhas. O que a fez acordar e ficar em ambas as pernas.

“Oh!”, disse Pedro, “Um milagre!”

Ele então pegou uma grande pedra e jogou para acordar o resto das galinhas. “Você vê”, disse ele, “eu posso realizar milagres também.” (GIDDINGS, 1959, p. 46 apud HYNES; STEELE, 1997, p. 166, tradução nossa).

No relato anterior, vemos um Pedro muito mais trapaceiro e oportunista que o Pedro retratado na Bíblia. Aqui o apóstolo não só age com engano como consegue capitalizar em cima da própria trapaça, agindo como se pudesse operar milagres como faz o próprio Jesus Cristo. Assim o apóstolo se aproxima ainda mais da figura do *trickster*, pois, movido pelo apetite, ele trapaceia comendo uma coxa de frango e, para que não descubram sua velhacaria, ele trapaceia mais uma vez, e depois mais uma vez em cima da própria artimanha quando diz que também opera milagres. Cá pelo Brasil essa figura de um Pedro trapaceiro se popularizou como uma espécie de Pedro Malasartes, segundo Cascudo (2012), ele aparece nas histórias populares “como personagem astuto e finório”. Ainda segundo o autor, “o povo o tornou uma expressão curiosa, que ora se liberta de circunstâncias aflitivas ou difíceis com imperturbável sangue frio, ou resolve essas situações com processos não muito ortodoxos”, e tudo isso acontece com a indulgência de Jesus Cristo. Ainda sobre apetite e trapaça, há um conto italiano intitulado “O Fígado da Lebre”, que faz um paralelo com o conto Yaqui:

Pedro prepara uma lebre para Jesus e para si mesmo. Parando em uma pousada local, Jesus pede meia garrafa de vinho enquanto Pedro cozinha a lebre. No processo, Pedro fica com muita fome e rouba o fígado com uma crosta de pão para um lanche. Quando perguntado por Jesus por que não há fígado, Pedro tenta argumentar que a lebre não tinha nenhum e então descobre que não pode mais engolir. No dia seguinte, Jesus engana Pedro enviando-o para curar a filha do rei, instruindo Pedro a cortar sua cabeça, mergulhá-la em um balde de água por uma hora e orná-la em seus ombros.

No entanto, quando Pedro segue essa prescrição, não consegue reanimar a princesa, é então acusado de assassinato. O Senhor intervém, ressuscita a filha dos mortos e eles são recompensados com um grande saco de ouro. Jesus passa a dividi-lo em três pilhas: “Cinco para mim, cinco para você, cinco para o outro...” Quando Pedro pergunta quem é este outro, pois são apenas dois, Jesus responde que a terceira pilha é para quem comeu o fígado. Pedro admite que foi ele quem comeu o fígado para ganhar a terceira pilha de ouro, Pedro é assim desmascarado por Jesus (CALVINO, 1957, p. 123-24 apud HYNES; STEELE, 1997, p. 167, tradução nossa).

No Brasil

há uma versão muito semelhante nos relatos populares que está presente no livro *Contos tradicionais do Brasil*. A despeito da versão italiana “O Fígado da Lebre”, a brasileira está intitulada “Os Rins da Ovelha” e nela o apóstolo, depois de saciar-se dos rins do animal, tenta trapacear seu mestre da mesma maneira que no conto *Yaqui* e no conto italiano. Diz que a ovelha não possuía rins. “Por mais que Nosso Senhor perguntasse, S. Pedro teimou em dizer que a ovelha não tinha rins. Nosso Senhor não quis discutir e seguiram viagem” (CASCUDO, 2014, p. 266). Mais à frente na história, Pedro quase morre duas vezes, uma por água e outra por fogo, mas mesmo assim mantém-se fiel à mentira e nega ter comido os rins.

Lá adiante encontraram um rio e não havia ponte. Nosso Senhor meteu o pé em cima d’água e saiu como se pisasse em terra firme. São João fez o mesmo. São Pedro deu os primeiros passos, mas foi-se afundando. Começou a gritar.

– Acode-me, Senhor!

Nosso Senhor dizia:

– Quem comeu os rins da ovelha?

– Sei lá quem os comeu! A ovelha não os tinha! – E ia afundando, afundando.

Nosso Senhor puxou-o pelos cabelos e continuaram a viagem.

[...]

As lavaredas foram subindo e cercando os três homens. Nosso Senhor foi com o mesmo passo, pelo meio do fogo. S. João acompanhou-o. S. Pedro foi-se queimando todo e gritou:

– Senhor acode-me!

– Quem comeu os rins da ovelha?

– Sei lá? A ovelha não os tinha!

(CASCUDO, 2014, p. 266).

Dessa forma, a história termina com mais uma vez Jesus desmascarando Pedro por meio da distribuição de uma recompensa, na qual o apóstolo ávido por dinheiro não consegue conter sua ganância e acaba se desmascarando.

Depois da ceia, Nosso Senhor botou as moedas em cima da mesa e dividiu o dinheiro em quatro lotes.

– Para que dividistes o dinheiro em quatro partes? Somos três! – perguntava S. Pedro.

– Não se agonie – respondeu Nosso Senhor –, uma parte é minha, outra de João, a terceira é tua e a quarta de quem comeu os rins da ovelha!

– Fui eu, Senhor, fui eu! – gritou São Pedro.

Assim ficou com as duas partes.

O homem resistiu mais à água e ao fogo do que ao dinheiro.

(CASCUDO, 2014, p. 266).

Tanto nos contos *Yaqui* como nos relatos espanhóis, assim como no imaginário popular brasileiro, Pedro se apresenta como um psicopompo, da mesma maneira que Hermes e Exu, um ser encarregado de arrebanhar, acompanhar ou encaminhar as almas no além. Não à toa Pedro recebe o nome de Santo Chaveiro, aquele responsável por “sofrer ou afastar as sabedorias empregadas para uma entrada clandestina no paraíso.” (CASCUDO, 2012, p. 551). Segundo Cascudo, o primeiro papa, justamente por essa característica de psicopompo, no sincretismo afro-brasileiro “corresponde aos orixás que têm assento exterior, Leba, Legbá, etc.”. O autor salienta que há uma correspondência com esses orixás em uma breve citação no livro *The Last Days of Louisiana Red*:

Para orná-lo ainda mais palatável, Marie substituiu completamente os loas africanos por santos católicos. Por exemplo, Legba tornou-se São Pedro, e você pode estar interessado em saber que Labas é uma versão crioula de Legba. Legba (Espírito das comunicações; ‘Bom para os negócios’ (REED, 1974, p. 137).

Como podemos notar, a partir desses contos populares a figura de São Pedro ganha contornos mais complexos que aqueles das narrativas oficiais. Nesses contos, o Santo se converte claramente em um *trickster* clássico, pois, pelo poder criativo do imaginário popular, o apóstolo trapalhão e teimoso da Bíblia ganha vida por meio de suas engenhosas trapaças que geram riso e libertação em quem os ouve/lê. Assim, segundo Hynes e Steele (1997), o riso gerado pela profanação cria uma “oportunidade ritual” para que um grupo possa se retirar e se distanciar de suas próprias crenças.

Ademais, os exemplos negativos dessas histórias além de cômicos podem servir para reafirmar a ordem social, pois o *trickster* tem o poder de afirmar negando, como nos lembram Simas e Rufino (2018) sobre a cultura de síncope da qual provêm os *tricksters*, “é a arte de dizer quando não se diz e não dizer quando se está dizendo.” (SIMAS; RUFINO, *Fogo no mato: a ciência encntada das ruas*. 2018, p. 19).

De acordo com Hynes e Steele (1997), existe uma ambiguidade nas representações de Pedro. Para a Igreja, representa um líder arquetípico, a pedra fundamental sobre a qual foi erigida o cristianismo oficial. O primeiro papa é a representação máxima da ordem, serve como um modelo de cristão e apóstolo. Tem uma ligação com o conceito de perfeito, está relegado aos planos superiores. Já o segundo Pedro, o popular, representa o submundo da desordem desenfreada e das proibições cristãs, tudo o que é indiferenciado, espontâneo e completo. Desse modo, o segundo São Pedro, o *trickster*, se constitui como um santo capaz de permear o imaginário popular com capacidade de arejar as crenças cristãs, flexibilizando muitas regras e quebrando alguns tabus.

A seguir, nesta dissertação houve um recorte especial para as narrativas tricksterianas que circulam no Brasil, mais especificamente as que caminharam ou influenciaram histórias e personagens da literatura infantil brasileira, como é o caso dos *tricksters*, Saci e de Pedro Malasartes.

1.3 Primeira encruzilhada: o Saci

Os nós nas crinas do cavalo, os machucados e o seu estado fatigado são o testemunho da passagem do molecote de uma perna só pelo lombo do animal. De certo, o pequeno travesso cavalgou a noite inteira sobre o bicho fazendo as maiores estripulias, varando a madrugada, indo até o sol se pôr. Deixou o bicho cansado e impróprio para o trabalho na manhã seguinte, há quem diga que o encantado até chupa o sangue desses “pobres” animais, daí o motivo da fraqueza. Conforme Lobato:

Saci é um molecote daninho, cabrinha malvado, amigo de montar em pelo nos *alimais* soltos no pasto e sugar-lhes o sangue enquanto os pobres bichos se exaurem em correria desapoderada, às tontas, loucos de pavor (LOBATO, *O Saci Pererê: resultado de um inquérito*. 2008, p. 33).

Cavalar loucamente pelas madrugadas é uma das inúmeras traquinagens desse ser conhecido como o Saci Pererê. Um grande trapaceiro, um ser brincante que vive por aí, viajando nos rodamosinhos de vento, trocando coisas de lugar ou “coisando os lugares das trocas”.

Esse encantado foi eternizado nas obras do escritor paulista Monteiro Lobato⁴². Embora as obras do escritor sejam amadas por muitos e tenham sido um marco para a literatura infantil brasileira, elas também têm sido criticadas por conter estereótipos raciais e linguagem discriminatória. São expressões e situações dentro das histórias que por sua vez dizem respeito ao contexto em que foram escritas (início do século XX), uma sociedade que havia se despedido recentemente da escravidão.

As polêmicas em torno das obras de Lobato decorrem de sua forma, considerada estereotipada, de representar personagens negros. Ao usar termos que no contexto atual são considerados pejorativos, uma boa parte de educadores são categóricos ao afirmar que as obras de Lobato ajudam a perpetuar estereótipos racistas. Essas representações provocam debates sobre a representação da raça na literatura brasileira, especialmente na literatura infantil, sobre a influência que essas obras podem ter na formação das crianças.

Nos últimos anos no Brasil, tem se intensificado as discussões sobre a presença de racismo nas obras de Lobato, portanto se torna urgente a necessidade de análise crítica e contextualização da leitura de seus livros, especialmente nos ambientes educacionais. Alguns argumentam que os elementos racistas em seus textos devem ser suprimidos, outros afirmam que suas obras devem ser censuradas. Há também aqueles que afirmam que as histórias de Lobato devem ser compreendidas dentro do contexto histórico e cultural de seu tempo e, dessa forma, contextualizadas.

Mas a obra de Lobato não gera polêmica apenas no momento atual, esse escritor em sua época enfrentou uma sociedade conservadora que considerava inadmissível trazer a cultura popular e caipira para a literatura infantil, além de colocar personagens negros e as suas “crendices” dentro das histórias. Esse escritor foi inclusive acusado de “comunista” em sua época, como nos recorda Brenman (2012):

⁴² Considerado o patrono da Literatura Infantil Brasileira, foi eternizado pela criação do *Sítio do Pica-pau Amarelo*.

O *Zé Brasil*, livro publicado por Lobato em 1947, foi considerado perigoso para a segurança nacional. As pessoas que fossem pegas com exemplares desse livro corriam o risco de serem consideradas “comunistas subversivas” (BRENMAN, 2012, p. 98).

Por mais que atualmente as obras de Lobato possam gerar discussões a respeito de seus termos racistas, em seu momento histórico suas criações destoaram da literatura infantil em voga na época. Seus livros foram criticados justamente por trazer as “crendices” do povo, especialmente as do povo preto, para as histórias que seriam lidas por crianças brancas. Além do mais, o autor foi criticado por dar um protagonismo exagerado a personagens negros, como a Tia Nastácia. É o que podemos observar no artigo⁴³ de Cilza Bignotto em que a pesquisadora investiga o contexto literário em torno da obra infantil de Lobato por meio da análise de obras de literatura infantojuvenil que circularam no Brasil entre o fim do século XIX e o começo do século XX. Nessa pesquisa, Cilza faz um recorrido pelas obras contemporâneas às obras do escritor e observa o tom racista ou a falta de personagens negros em muitas dessas obras, de modo que podemos inferir que as obras de Lobato estavam a frente de seu tempo. A pesquisadora ainda salienta que muitas dessas obras ficaram no passado, tiveram sua morte simbólica, ao contrário das obras de Lobato, que perduram até os tempos atuais. Segundo Cilza:

Quando negros, adultos ou crianças, aparecem com relevância em livros infantis dos primeiros anos da República, geralmente suas histórias transcorrem no período da escravidão. É só então que escravizados, apenas esboçados em *As manhãs da avó*, e invisíveis nos *Contos Infantis*, ganham nomes, qualidades, contornos mais definidos e alguma autonomia. Poder-se-ia afirmar que, após a escravidão ser oficialmente relegada ao passado, os autores de livros para crianças passaram a considerá-la tema digno de obras literárias. O passado era negro – mas o futuro parecia branco como os protagonistas dos livros infantis (BIGNOTTO, 2021, p. 67).

Como percebemos, não havia uma presença marcante de personagens negros nas histórias, sequer tinham nomes, os protagonistas eram todos brancos, de olhos azuis e muitas vezes loiros, atributos associados à pureza. Quando havia essa

⁴³ *Reescrevendo a narrativa: racismo em livros infantis da época de Monteiro Lobato.*

presença, ela era marcada por atributos negativos, como nos contos: *A princesa Negrina* e *Pérola da manhã*. Já as obras de Lobato destoam com muita intensidade dessas histórias, a começar pela descrição de Lucia, a Narizinho:

Lúcia, por sua vez, tem apelido e aparência inusitados: pele escura e olhos pretos, comparados a jabuticabas. As personagens infantis costumavam ter pele de marfim e olhos semelhantes a “pedaços de céu”, como os de Luíza, heroína do Primeiro livro de leitura, de Barreto e Puiggari (BIGNOTTO, 2021, p. 72).

Já Tia Nastácia, que a começar tinha um nome próprio, vai muito além das “mães pretas” contadoras de histórias de sua época. Essas eram retratadas como meras servas, nada tinham de importância para as narrativas. Eram tratadas como, ““preta de aluguel”, “escrava de confiança”, mas piores do que cabras” (BIGNOTTO, 2021, p. 72). Em uma cena que Narizinho é picada por uma vespa, Tia Nastácia demonstra sua importância na obra de Lobato, segundo Cilsa.

A cena toda é exemplar de como a empatia pode cruzar limites de raça, idade, posição social. Tia Nastácia, assim como Narizinho, tem caráter, individualidade, sentimentos íntimos elevados, autonomia. A estratégia narrativa é construída de maneira a provocar, nos leitores, identificação com tais atributos e, portanto, empatia com a personagem. No entanto, a mesma estratégia pode ter cruzado outros limites: aqueles que definiam o que era aceitável em livros infantis (BIGNOTTO, 2021, p. 73).

Desse modo, podemos perceber a complexidade da obra de Monteiro Lobato que não deve ser censurada ou desprezada como apregoam alguns, deve ao contrário, ser olhada com cuidado e sempre contextualizada. Cilsa faz uma importante apresentação na edição de *O Saci* (LOBATO, 2019) utilizada nesta pesquisa, na qual nos explica o contexto histórico da obra que foi lançada pela primeira vez em 1921. Ela guia o olhar do leitor de uma forma cuidadosa para certos aspectos “problemáticos” presentes na história:

Nos livros infantis do começo do século XX, não era comum haver personagens negros com autonomia e a importância de Tia Nastácia, Tio Barnabé e o saci, herói do livro. Por isso, talvez, para os leitores daquela época, fosse novidade que personagens negros como Tio Barnabé e o saci participassem da educação de um menino branco. O saci, por sinal, age e fala como um filósofo que instiga a inteligência de Pedrinho e questiona sua visão de mundo, fruto de uma sociedade branca e machista. Para os leitores de hoje, porém, o modo como o narrador e alguns personagens se dirige aos personagens negros é ofensivo, pois, felizmente, os costumes mudaram. Essas são heranças pesadas da escravidão, que perdurou por mais de três séculos no Brasil (BIGNOTO, 2019).

Embora a obra de Lobato apresente tais questões, é inegável a contribuição desse escritor para a literatura e para a construção de um imaginário fantástico mais genuinamente “brasileiro”. Veremos um pouco mais sobre essas contentas no capítulo o *Trickster* e a Infância. Neste momento, vamos nos concentrar nas obras do escritor, mais especificamente, no Saci.

Monteiro Lobato foi um incansável admirador da cultura popular, trouxe à vida em suas obras os encantados brasileiros, inaugurando uma literatura infantil que poderíamos nomear como verdadeiramente brasileira. O escritor considerava que a literatura infantil pregressa à sua época carecia de uma identidade nacional, em um tempo em que os olhos de grande parte da sociedade estavam voltados para Europa. Segundo Cademartori (1987):

O escritor brasileiro, formado pelo pensamento europeu, via seu país de fora. Sua terra lhe era tão estranha quanto aos professores estrangeiros que, no século passado, difundiam (...) a cultura europeia que se constituía na ilustração dos cidadãos brasileiros (CADEMARTORI, 1987, p.50).

Desse modo, o escritor vai contra a corrente e se diferencia de seus pares ao mergulhar na cultura brasileira e trazer, especialmente para a literatura infantil, figuras que só estavam na “boca do povo”, na literatura oral e, por isso, aos olhos das classes mais altas não tinham valor e não deveriam ser apresentadas às crianças em uma época que a literatura infantil tinha uma forte carga utilitária e moralizante. De acordo com Brenman (2012):

Nessa época, os livros com conteúdo mais realistas, voltados para o cotidiano infantil, com cunho fortemente pedagógico-utilitário e uma linguagem bem infantilizada, eram produzidos em maior escala. O didático sobrepunha-se ao literário, a realidade à fantasia. O curioso é que essa dinâmica da produção livresca, voltada mais para o pedagógico utilitário, volta com intensidade e novas roupagens no século XXI (BRENMAN, 2012, p. 101).

Já é hora de deixar o contexto de Lobato e mergulhar em suas obras. O autor engendrou e organizou duas obras importantes em que figuram o Saci, são elas: *O Saci* e *O Saci Pererê: resultado de um inquérito*, sendo a última uma compilação de relatos, vindos de várias partes do país, de encontros de pessoas com o menino endiabrado. O Saci, segundo Queiroz (1995), é “figurado habitualmente como um molecote preto, de uma só perna, capuz vermelho à cabeça e cachimbo à boca, o Saci é o senhor das artimanhas, das travessuras e dos redemoinhos do vento.” (QUEIROZ, *Migração e metamorfose de um mito brasileiro: o saci, trickster da cultura caipira*. 1995, p. 141).

Desse modo, o escritor de Taubaté notoriamente ajudou a popularizar e dar voz à figura desse negrinho pregador de peças, muito popular pelos interiores do Brasil. Esse embusteiro é símbolo do amálgama que é a cultura brasileira, pois carrega elementos e características das três matrizes étnicas que compõem nosso país e varia de aparência conforme a região e o povo que testemunha suas estripulias. Segundo Lobato (2008), “das nossas criações populares a mais original é o Saci-pererê. Vem do autóctone que lhe deu o nome atual, corruptela de *Çaa cy pereg*.” (LOBATO, *O Saci Pererê: resultado de um inquérito*. 2008, p. 37). Ainda segundo o autor, “sofreu influxo do africano, passando de caboclinho a molecote. Modificou-se por injunção da psíquica portuguesa.” (LOBATO, 2008, p. 38). Embora de origem indígena, ele foi adquirindo novos contornos à medida que se deparava com essas novas culturas, especialmente vindas dos povos africanos e dos povos da península ibérica, em particular os portugueses. Podemos observar esse amálgama no relato colhido de um negociante de café. Lobato escreveu a seguinte nota sobre o Saci:

Saci-pereg (*Çaa Cy* – olho mau; *pereg* – saltitante). Preto. Nariz de socó, língua de palmo, ‘pincésinho’ no queixo, barriga de maleiteiro, umbigo de chorão, uma perna só, rasto de criança, espora de galo velho que dá para empoleirar dois pintos. Quando trepa no barranco deixa três riscos, sinal de que tem três dedos. Mão furada, orelha de morcego, carapuça vermelha de cuia, com barbicho de sedenho. Acompanha os cavaleiros em viagem por

dentro do mato arrancando cipós. quando vê gente assobia, põe a língua e 'curisca'. Deita fumaça pelos olhos (LOBATO, 2008, p. 34).

Assim é o Saci segundo os relatos do negociante. Porém, segundo o próprio Lobato (2008) essas descrições variam de “zona a zona” de acordo com o grau de medo “que a natureza noturna inspira ao sertanejo” (LOBATO, 2008, p. 32). No prefácio à edição de *O Saci: resultado de um inquérito*, Márcia Camargos explica que a aparência do encantado foi mudando à medida de seus encontros com os humanos, “híbrido e mutante, peão e cavaleiro, com o tempo mudou a coloração da pele e foi perdendo os atributos demoníacos como rabo, chifres e cheiro de enxofre.” (CARMARGOS, LOBATO, 2008). E segundo o relato de um sertanejo, o menino de uma perna só tem a seguinte aparência:

O Saci é um negrinho pretinho, magrinho, beiços e olhos vermelhos como pintanga, unhas compridas; tem a testa de macaco; o corpo coberto de fubá, rabo de cachorro e uma perna só; veste calças de baeta vermelha e pita num pitinho de barro; para cachça é pió do que gambá; quando ele chega pra tentá, você sente logo uma catinga danada de inxofre. A meia noite ele fica sentado nas incruziada esperano o viajante pra pedi fumo; gosta de botá a guasca nos negrinhos lá na roça (LOBATO, 2008, p. 153).

Conforme podemos perceber, as descrições do desse *trickster* chamado Saci são tão plurais quanto as regiões do Brasil. Embora seja possível perceber características comuns nesses relatos, como o gorro, possuir uma perna só e portar um cachimbo; podemos observar que cada “causo” tem o seu toque especial. Em alguns, vemos um Saci mais próximo da espécie humana, já em outros, veremos um Saci mais próximo de uma quimera, ou seja, um ser com características de vários outros animais. Fato que demonstra um grande aspecto tricksteriano do Saci, um intermediário entre vários mundos, um ser que vive na fronteira do mundo dos homens e o mundo dos animais, ou que vive entre as criaturas do dia (humanos) e as criaturas das trevas⁴⁴ (criaturas mágicas).

⁴⁴ Não há uma dicotomia nessa expressão. A palavra trevas está empregada não sentido de mal, mas no sentido dos seres que habitam a noite.

E assim como são plurais as suas manifestações, são também diversas as artimanhas e estripulias desse serzinho que viaja nos rodamoinhos de vento. Segundo uma “senhora de 25 anos”, como lhe contou seu pai, os sacis fizeram a festa em uma fazenda de Minas Gerais, “os sacis, sem fazer a mínima bulha, foram a todos os barris de refresco, beberam de todos e em seguida puseram-se a dançar; mas, terminada a dança, foram de novo aos barris e ... lá depuseram o que haviam bebido (...)” (LOBATO, 2008, p. 43). Já em outro relato, o Senhor H.Q. conta que o Saci, “gorava ninhadas, queimava o balão, comia piruá da pipoca” (LOBATO, 2008, p. 45). Mais adiante o senhor complementa: “também virava, quando estava triste, num passarinho, muito triste também, que canta no fundo das capoeiras escuras, com sol quente, uma cantiga nostálgica, repetida de cinco em cinco minutos: ‘Sá...ci!’” (LOBATO, 2008, p. 46). E, ao contrário de alguns outros encantados que metiam medo, como a Mula sem Cabeça e o Lobisomem, podemos constatar o fascínio do homem rural por esse embusteiro:

Até parece que o mesmo desejo que eu tinha de fazer camaradagem com os meninos dos cavaleiros tinha também de... que digo! de ver o Saci, falar com ele e até colaborar com ele, quebrando, a pedradas, as vidraças do Coronel José Inácio, ao lado do beco (LOBATO, 2008, p. 46).

Além das estripulias “leves”, como estourar vidraças, assustar pessoas, sumir com objetos e azedar o leite, o Saci assim com muitos *tricksters* caracterizam-se como seres que estão além da moral e tem um nascimento marcado pelo pitoresco. O que veremos no relato a seguir é diferente do que nos é explicado pelo próprio Saci, em o Saci de Lobato (2019), em que os sacizinhos nascem dos gomos das árvores de taquaruçus e quando morrem viram cogumelos venenosos ou orelha de pau. No depoimento a seguir, podemos perceber um nascimento menos poético que nos expõe a mácula da escravidão: “É fio dessas negras desavergonhada (sic), que fica grave, depois fica com medo das sinhá, porque às vezes o fio é do próprio sinhô ou do sinhô-moço, e vai larga no mato; morre pagão e vira Saci.” (Lobato, O Saci Pererê: resultado de um inquérito 2008, 154). Ainda segundo o “Siô”, o Saci adora uma oferenda: “pra gente se ver livre dele, é dá o fumo; ele enche o pito, depois pede fogo, é dá, senão tá perdido” ou “Querendo agradá ele é da fumo e pinga, intão é um

cumpanherão.” (LOBATO, 2008, p. 154). Ao que parece, o fumo é um presente muito apreciado pelos encantados, pois também é almejado pelos curupiras e pelos caboclos d’água. Nesse sentido, podemos ver o fumo e a cachaça como uma oferenda dos humanos aos encantados, muito similar ao “padê” oferecido ao “senhor dos caminhos”, Exu, nas cerimônias propiciatórias.

No outro livro de Lobato em que figura esse celebre embusteiro, intitulado *O Saci*, voltado para o público infantil, o *trickster* se apresenta de uma maneira menos endiabrada, se mostra inclusive bem amigável, tornando-se um importante personagem da turma do Sítio do Pica-pau Amarelo. Para tornar o Saci menos amedrontador, o autor traz um outro tom a termos que comumente são associados a seres demoníacos, como “trevas” e “enxofre”. Esse aspecto amigável do Saci se dá principalmente com Pedrinho, após ser orientado pelo Tio Barnabé, o menino consegue prender o Saci em uma garrafa, gerando assim, o início de boas histórias com a participação crucial desse *trickster*. Esse encontro, essa amizade, serão o fio condutor da narrativa *O Saci*. Segundo Cilza.

O saci lobatiano é “filho das trevas”, mas o atributo nada tem de demoníaco: “Somos os eternos namorados da lua. É por isso que os poetas nos chamam de filhos das trevas”, explica o Saci (p. 29). Em variantes da lenda, o saci exala enxofre, marca do diabo. Por meio da estratégia narrativa de Lobato, o enxofre é mudado em poder benéfico. Um lobisomem que se aproxima de Pedrinho não consegue farejá-lo, porque o saci “tivera a precaução de emitir um certo cheirinho a enxofre, e isso iludiu o lobisomem, que continuou o seu caminho e passou. O cheiro a enxofre disfarça o da carne humana, explicou mais tarde o saci” (p. 58). Quando o narrador se refere ao saci como “diabinho”, o adjetivo ganha o sentido de criança esperta e traquinas, como na passagem em que a personagem prende habilmente a Cuca para proteger Pedrinho (p. 71) (BIGNOTTO, 2021, p.76).

A princípio, Pedrinho, menino da cidade que era, representando um tipo de infância que não era iniciada na magia da existência dos encantados, intriga-se com a existência do Saci. Antes mesmo de se deparar com a própria figura desse trapaceiro, o menino vai atrás do Tio Barnabé, velho sabido das coisas das matas, que lhe conta tudo sobre as artimanhas do moleque endiabrado.

Azeda o leite, quebra ponta das agulhas, esconde as tesourinhas de unha, embaraça os novelos de linha, faz o dedal das costureiras cair nos buracos, bota moscas na sopa, queima o feijão que está no fogo, gora os ovos das ninhadas. Quando encontra um prego, vira ele de ponta pra riba para que espete o pé do primeiro que passa. Tudo que numa casa acontece de ruim é sempre arte do saci. Não contente com isso, também atormenta os cachorros, atropela as galinhas e persegue os cavalos no pasto, chupando o sangue deles. O saci não faz maldade grande, mas não há maldade pequenina que não faça (LOBATO, *O Saci*. 2019, p. 22).

Desse modo o saci é apresentado a Pedrinho, que ouve atento e com curiosidade, as diabruras do moleque de uma perna só. O personagem, criança que é, acaba nutrindo alguns sentimentos inusitados: curiosidade, medo e admiração, é o que a existência do Saci desperta em Pedrinho. Mais adiante na história, orientado pelo conhecimento do Tio Barnabé, o garoto se depara com um Saci e acaba capturando-o com uma peneira, retirando sua carapuça e prendendo-o em uma garrafa. Mais tarde, já no coração da floresta, Pedrinho é obrigado a libertar o Saci devido aos perigos noturnos que nela moram. Conforme diz o próprio moleque trapaceiro:

Porque é justamente aqui o coração da mata, ponto de reunião de sacis, lobisomens, bruxas, caiporas e até da Mula Sem Cabeça. Sem meu socorro você está perdido, porque não há mais tempo de voltar pra casa, nem você sabe o caminho (LOBATO, *O Saci Pererê: resultado de um inquérito*. 2008, p. 28).

Por isso os dois, Pedrinho e o Saci, são obrigados a passar a noite na floresta, e é justamente nessa noite que a amizade dos dois se fortalece e o Saci exerce seu *status* de guia, uma espécie de psicopompo, um intermediário entre o mundo dos homens e o mundo das criaturas mágicas. Aos passar das horas, o Saci vai explicando a Pedrinho todas as criaturas mágicas que aparecem ao longo dessa que será a noite mais marcante da história do menino que veio da cidade e se deparou com um mundo desconhecido, perigoso e mágico.

Vou revelar os segredos da mata virgem – disse o saci – e talvez seja você a primeira criatura humana a conhecer tais segredos. Para começar, temos de ir ao “sacizeiro” onde nasci, onde nasceram meus irmãos e onde todos os

sacis se escondem durante o dia, enquanto o sol está de fora. O sol é o nosso maior inimigo. Seus raios espantam-nos para as tocas escuras. Somos os eternos namorados da lua. É por isso que os poetas nos chamam de filhos das trevas (LOBATO, *O Saci*. 2019, p. 29).

Ao longo da noite, o Saci não só explica ao menino os segredos da floresta e suas criaturas, como também lhe ensina algumas lições sobre como o homem e suas invenções e grandes cidades não são melhores que as maravilhas e os mistérios da floresta. Em um desses diálogos em cima da árvore, Pedrinho diz ao Saci, em tom de superioridade, como os homens são poderosos: “o homem é o rei dos animais. Só o homem tem inteligência. Só ele sabe construir casas de todo jeito, e máquinas, pontes, e aeroplanos, e tudo quanto há” (LOBATO, *O Saci*. 2019, p. 37). Podemos perceber nesse diálogo, segundo Cilza (2021) “a mudança mais profunda e notável que Lobato opera no Saci, [...] é a de o tornar um ser não apenas articulado e inteligente, mas filósofo, qualidade nunca atribuída a personagens negras em livros infantis.” (Bignotto 2021, 76). Ainda segundo a pesquisadora, “as respostas do saci são desconcertantes e põem em dúvida o valor de ideias civilizatórias ocidentais ensinadas nas obras infantis.” (BIGNOTTO, 2021, p. 76) daquela época. Diante das afirmações de superioridade do menino, o Saci logo contesta:

Casas? Qual é o bichinho que não constrói sua casa na perfeição? Veja a das abelhas, ou das formigas, ou os casulos. Poderão existir habitações mais perfeitas? Todos aqui na mata moram. Cada um inventa o seu jeito de morar. Todos moram. Todos, portanto, tem suas casinhas, onde ficam muito mais bem abrigados do que os homens lá nas casas deles. O caramujo, esse então até inventou o sistema de carregar a casa às costas. É o mais esperto. Vai andando. Assim que perigo se aproxima, arrega a casa e mete-se dentro (LOBATO, *O Saci*. 2019, p. 37).

Desse modo, a história se desenrola e o Saci se torna um grande amigo de Pedrinho, ajudando-o inclusive a enfrentar uma poderosa feiticeira, um outro encantado, a Cuca. Uma das grandes capacidades dos *tricksters* é apresentar novos mundos, novas possibilidades, e também novas alteridades. O Saci desloca Pedrinho de seu lugar de menino urbano, dos livros e o traz para experienciar o mundo mágico

da floresta com seus próprios sentidos. Assim como o coelho⁴⁵ de Alice, o Saci guia Pedro a outro mundo, dessa maneira, para Pedrinho, o encantado exerce a função tricksteriana de psicopompo, pois guia o menino por um mundo até então desconhecido. Dessa forma, Lobato, em *O Saci*, explora não só o caráter brincalhão, endiabrado e astucioso do encantado, esse *trickster* se mostra como um importante guia para o “orgulhoso” neto de Dona Benta. O Saci, esse ser que também frequenta as encruzilhadas, se mostra um profundo conhecedor dos meandros e dos mistérios da mata e, portanto, pode ensiná-los a quem os merecer.

1.4 Segunda encruzilhada: Pedro Malasartes

As proezas de Pedro Malasartes vieram da Europa com os colonizadores e logo se popularizaram pela literatura oral brasileira. São “causos” da cultura popular que representam bons exemplos do conceito de carnavalização na literatura cunhado por Bakhtin. Nas histórias de Malasartes, são enfatizados os aspectos subversivos e libertadores do carnaval, no qual as normas sociais são temporariamente suspensas, e o caos, o humor e a paródia ganham vida. O personagem muitas vezes desafia a ordem estabelecida, fazendo o público se questionar a respeito do autoritarismo pelo qual são acometidos. Seus contos são um caminho para que possamos rir do absurdo e, por fim, encontrar empoderamento diante dos sistemas opressores.

Pedro Malasartes é muitas vezes retratado como um trapaceiro, quase como um astuto bobo da corte. É um personagem travesso e inteligente que tem êxito em derrubar/borrar hierarquias estabelecidas, desafiar figuras autoritárias e dar voz a perspectivas marginalizadas. Seus contos são cheios de humor, sátira e desrespeito às regras e às normas sociais. O personagem representa a voz subversiva do povo, questionando e zombando dos poderosos por meio de suas artimanhas e travessuras.

O “herói” finório que nunca deixa subjugar-se pelos poderosos logo foi acolhido e se espalhou pelas terras brasileiras. Os “causos” de Malasartes misturaram-se ao imaginário dos aqui viviam, adquirindo outras nuances. Desse modo, outras narrativas foram criadas e adaptadas à realidade da então “colônia”. Suas histórias se caracterizam pelas reviravoltas que o malandro logra sobre os mais fortes, figuras que

⁴⁵ Animal amplamente representado como *trickster* em diferentes culturas.

desejam lhe explorar, lhe extorquir e até lhe matar. Talvez Malasartes tenha sido o *trickster* que mais tenha disseminado suas peripécias pelo globo.

A presença do astuto personagem não está circunscrita à literatura tradicional de nossa terra. Na Ásia, ele é conhecido como *Kuong-Alev*. Na África, recebe, em certas regiões, o nome de *Foumtinndouha*. Na Europa do norte, do centro e do leste, é o Eulenspiegel. Na Itália, é o Bertoldinho. Na Espanha e na América Espanhola, tem o curioso nome de Pedro Urdemales (PESSOA, 2007, p. 12).

Pedro de forma alguma se parece com o típico herói recorrente nas clássicas histórias em que figuram personagens honrosos, fortes e corajosos. Muitas vezes o personagem nos é apresentado como um homenzinho feio, franzino, fraco, pobre e de pele amarelada. No entanto, ele se mostra com um mestre da arapuca e do embuste, sempre encontrando uma maneira de virar as situações a seu favor. Pedro utiliza toda a força de seu intelecto astucioso para pregar peças e conseguir vantagens sobre seus adversários que uma vez o tentaram enganar/explorar. Sua natureza lúdica e capacidade de virar o jogo contra aqueles que o subestimam, por ser um homem do povo, fazem dele um personagem querido no folclore brasileiro. Segundo Cascudo:

Pedro Malasartes é figura tradicional nos contos populares da Península Ibérica, como exemplo de burlão invencível, astucioso, cínico, inesgotável de expedientes e de enganos, sem escrúpulos e sem remorsos. Convergem para o ciclo de Malasartes episódios de várias procedências europeias, vivendo mesmo nos contos orais dos irmãos Grimm, de Hans Andersen, dos exemplários da Europa do Leste e do Norte. É o tipo feliz da inteligência despudorada e vitoriosa sobre os crédulos, os avaros, os parvos, os orgulhosos, os ricos e os vaidosos, expressões garantidoras da simpatia pelo herói sem caráter (CASCUDO, 2012).

Na medida em que o personagem se distancia dos atributos clássicos de um típico herói⁴⁶, ele pode ser visto como um anti-herói assim como seu primo indígena

⁴⁶ O herói, por conseguinte, é o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas. As visões, ideias, e inspirações dessas pessoas vêm diretamente das fontes primárias da vida e do pensamento humanos. Eis porque falam com eloquência, não da sociedade e da psique atuais, em estado de desintegração, mas da fonte

Macunaíma, o herói sem nenhum caráter. Em alguns “causos”, Malasartes aparece mais como um pícaro, um típico malandro que age de forma astuciosa e propositada para conquistar vantagens para si mesmo. Já em outros, os que nos interessam, o matuto pode ser encarado como um *trickster*, pois age de uma forma mais caótica, borrando fronteiras, invertendo papéis de poder e gerando mudanças inesperadas no *status quo* que podem afetar a todos os seres humanos. Além do mais, Malasartes não busca por algum tipo de justiça, tampouco age para vingar os desvalidos, como um herói o faria. Nosso personagem é muito mais movido pelo prazer, pela diversão ou pelo simples desejo de “bagunçar” as coisas. Entretanto, o capial em seus “causos” acaba vigando os mais fracos e os desvalidos, quiçá não movido pela bússola da justiça, mas pelo simples desejo de desafiar algum tipo de figura poderosa para depois humilhá-la. Na história apresentada a seguir, Malasartes desafia um homem poderoso que escravizava seus “funcionários”:

Um casal de velhos possuía dois filhos homens, João e Pedro, este tão astucioso e vadio que o chamavam Pedro Malazarte. Como era gente pobre, o filho mais velho saiu para ganhar a vida e empregou-se numa fazenda onde o proprietário era rico e cheio de velhacarias, não pagando aos empregados porque fazia contratos impossíveis de cumprimento. João trabalhou quase um ano e voltou quase morto. O patrão tirara-lhe uma tira de couro desde o pescoço até o fim das costas e nada mais lhe dera. Pedro ficou furioso e saiu para vingar o irmão. (CASCUDO, 2014, p. 181).

Procurou o mesmo fazendeiro e pediu trabalho. O fazendeiro disse que o empregava com duas condições: não enjeitar serviços e do que primeiro ficasse zangado tirava o outro uma tira de couro. Pedro Malazarte aceitou (CASCUDO, 2014, p. 181).

Pedro Malasartes aceita o trabalho já com intenções de virar o jogo e fazer o fazendeiro provar de seu próprio veneno. Por meio de sua inteligência astuciosa, o matuto engendra um plano para fazer o homem zangar-se primeiro e perder a aposta. Dessa forma, o matuto aceita de bom grado as ordens do patrão, porém o faz se arrepende de dá-las. Cada tarefa que lhe é dada, Malasartes a executa de uma forma completamente desastrosa e maléfica. Como podemos ver no exemplo a seguir:

inesgotável por intermédio da qual a sociedade renasce. (...) Sua segunda e solene tarefa e façanha é, por conseguinte, retornar ao nosso meio, transfigurado, e ensinar a lição de vida renovada que aprendeu (CAMPBELL, 2007, p. 28).

No outro dia mandou-o levar o carro, com a junta de bois, para dentro de uma sala numa casinha perto, sem passar pela porta. E, para melhor atrapalhar, fechou a porta e escondeu a chave. Malazarte agarrou um machado e fez o carro em pedaços, matou os bois, esquartejou-os e sacudiu, carnes e madeiras, pela janela, para dentro da sala. O patrão, quando viu, ficou preto.
 – Zangou-se, meu amo?
 – Não, senhor.
 (CASCUDO, 2014, p. 182).

Dessa forma, o matuto, personificando o espírito da carnavalesação, prosseguiu com suas “façanhas”, que desrespeitam a hierarquia e as normas estabelecidas, desafiando a autoridade daquele patrão explorador. Quando o desespero do amo atingiu o auge, ele elaborou um plano sinistro para eliminar o capial e acabar com seus problemas. No entanto, Malasartes, encarnando a figura do trapaceiro, subverte os esquemas de seu adversário e revela os absurdos das estruturas de poder. Assim como em outras de suas histórias, as forças autoritárias que se levantam contra ele se veem mais uma vez derrotadas, enquanto Malasartes triunfa por meio de seu intelecto e de seus planos meticulosamente elaborados.

Vendo que ficava pobre com aquele empregado, o fazendeiro resolveu matá-lo o mais depressa possível, de um modo que não o levasse à justiça. Disse que andava um ladrão rondando o curral e deviam vigiar, armados, para prender ou afugentar a tiros. A ideia era atirar em Malazarte e dizer que se tinha enganado, supondo-o um malfeitor. De noite o fazendeiro foi para o curral e Pedro devia substituí-lo ao primeiro cantar do galo. Quando o galo cantou, Malazarte acordou a velha e disse que o marido a esperava no curral, e que levasse a outra espingarda, porque ele, Pedro, ia fazer o cerco pelo outro lado. A velha apanhou a carabina e foi sendo morta pelo fazendeiro com um tiro, certo de que abatia, pelo vulto, o atrevido criado. Assim que a velha caiu, Pedro apareceu chorando e acusando o amo. Este, assombrado, pagou muito dinheiro para não haver conhecimento da justiça e ofereceu ainda mais dinheiro se o Malazarte se fosse embora, sem mais outra proeza. O rapaz aceitou e voltou rico para casa dos pais (CASCUDO, 2014, p. 182).

Dessa forma, nesse episódio Malasartes personifica muito bem a natureza ambígua do arquétipo do *trickster*, pois sua vingança não é nada comum, uma vez que ele faz o fazendeiro assassinar sua própria mulher. Embora ele seja frequentemente descrito como um ladino adorável, suas ações às vezes beiram a falcatrua e a manipulação. Portanto, nas histórias, ele caminha sobre uma linha tênue

entre ser um herói e um anti-herói, desafiando as normas sociais e as figuras de autoridade ao longo de seu caminho.

Dentre os antagonistas que infernizam esse capial, não se encontram somente homens ricos e poderosos, mas também senhoras tacanhas, padres mentirosos e até algumas figuras místicas, como São Pedro, a Morte e o Demônio. Como exemplo das artimanhas tricksterianas de Malasartes, aquelas que acabam trazendo consequências para os outros seres, podemos olhar para os causos em que o personagem movido pelo desejo de obter a imortalidade acaba enganando e depois prendendo a Morte, gerando, dessa maneira, uma grande confusão no mundo, pois, obviamente, as pessoas pararam de morrer.

A carnavalização também se caracteriza pela celebração das funções corporais e do grotesco, desse modo, nas histórias de Pedro Malasartes, frequentemente há a presença do humor corporal. Esses atos, muitas vezes acabam envolvendo elementos escatológicos ou obscenos, o que destaca ainda mais a natureza carnavalesca dos “causos”. Essa visão permite a suspensão temporária de tabus e convenções sociais, abraçando os aspectos crus e mais primitivos da existência humana, como os excrementos. Dessa maneira, o personagem, pelo seu comportamento desinibido, é permeado pelo desrespeito às normas sociais, encarnando a celebração do grotesco e dos excessos corporais.

Como um dos bons exemplos em que o personagem se utiliza de escatologia para enganar seus adversários, Malasartes utiliza seus próprios excrementos, ou como em algumas variações, utiliza “bosta” de vaca. No “causo” de Malasartes e o Pássaro Lapão, o matuto engana um poderoso, ganancioso e curioso coronel. Em uma dessas variações, depois de uma tempestuosa diarreia, o matuto esconde sua merda debaixo de um chapéu, ao qual diz esconder um precioso e raro passarinho da espécie “Lapão”. Malasartes utiliza toda sua lábia para descrever como o passarinho é belo e tem um canto maravilhoso, dessa forma, acaba despertando a avidez do rico coronel que logo lhe oferece uma grande contia em dinheiro por aquela rara espécie. Em algumas versões, o matuto também leva “emprestado” o cavalo do coronel. Pedro, esperto, pega o dinheiro e diz que irá providenciar uma gaiola para prender o bichinho, enquanto isso o homem deverá ficar segurando o chapéu. As horas passam e nada de Malasartes, até que cansado e impaciente o coronel decide pegar o passarinho com as próprias mãos. E aí se depara com uma grande e fedorenta surpresa.

Em outro exemplo intrigante, o personagem Malasartes personifica uma faceta complexa que poderia ser apropriadamente rotulada como "maligna", ao desafiar inescrupulosamente a sacralidade da maternidade e a reverência que se deve ter pelos falecidos. No entanto, devido à sua natureza tricksteriana, seria injusto classificá-lo simplesmente como um vilão, já que este astuto trapaceiro aproveita a chance para enganar um adversário moralmente duvidoso. Desse modo, Malasartes incorpora uma mistura de astúcia e duplicidade, pisando habilmente na delicada fronteira entre o certo e o errado, a moralidade e a imoralidade.

Órfão de pai, Malazarte viu morrer sua mãe, ficando muito triste. Mas, sendo ardiloso por natureza, do próprio cadáver quis aproveitar e ganhar mais dinheiro. Saiu com ele e escondeu-o nuns capins, perto de um pomar. O dono desse pomar era homem rico e violento, tendo comprado uma matilha de cachorros ferozes para a defesa das frutas. Ao anoitecer, Malazarte levou o corpo da velha e sacudiu-o por cima da cerca. Os cachorros acudiram imediatamente ladrando e mordendo. Nesse momento, Malazarte começou a gritar pelo dono do pomar, e quando este apareceu acusou-o de haver assassinado sua mãe, velhinha inofensiva que entrara no sítio para apanhar um graveto de lenha. Sabendo da ferocidade dos cachorros, Malazarte correria para impedir, mas já chegara tarde. O dono do pomar, cheio de medo, pagou muito dinheiro e ainda se encarregou de enterrar a velha com toda a decência (CASCUDO, 2014).

Um dos casos mais difundidos de Malasartes é o da Sopa de pedras. Nessa história o capiau é movido por uma fome avassaladora e, para saciar seu apetite, consegue paulatinamente enganar uma velha senhora que é muito tacanha. Como Hyde (2017) enuncia, “*tricksters* descobrem fabulações criativas, simulações e embustes, a divertida construção de mundos imaginários. É o *trickster* quem inventa a inverdade gratuita” (HYDE, 2017, p. 71). Segundo o autor, o povo *Maidu* do norte da Califórnia conta o seguinte mito para a origem da mentira:

(...) há vários criadores que colaboram para construir o mundo, incluindo um benéfico Criador da Terra e um coioote atrapalhado. Em dado momento, o Coioote ri exatamente quando o Criador da Terra havia alertado para não o fazer. Chamado a se explicar, o Coioote diz: “Ah, não, não fui eu quem ri.” Essa foi a primeira mentira (HYDE, 2017, p. 71).

A mentira é a isca para fisgar a velha. Ao vislumbrar que existia uma grande fartura de alimentos na casa da senhora, como um galheiro cheio, uma roça de mandioca, uma horta bem cuidada e mesmo assim ter seu pedido de um prato de comida negado, Malasartes tem uma ideia brilhante, uma “inverdade”, e faz o seguinte pedido:

— Não, a senhora entendeu mal. Eu não preciso de comida, não. Só queria era uma panela emprestada e um pouco d’água. Se a senhora me deixar usar seu fogão, eu já estou satisfeito. Porque aqui no chão tem muita pedra, e isso me basta. Eu faço uma sopa de pedra maravilhosa e nunca preciso de mais nada, já fico de barriga cheia (MACHADO, *Histórias à brasileira: Pedro Malasartes e outras*. 2004, p. 81).

Dessa maneira, o esperto matuto lança um truque para atizar a curiosidade da, até então, reticente senhora que já tinha sido “fisgada” pela existência maravilhosa de uma suculenta sopa de pedras, assim como o fez com o “passarinho no chapéu”. Uma vez conquistada a atenção da velha, Malasartes vai aos poucos conseguindo ingredientes para melhorar a sopa. “— É... até que não está ruim... Só não vai ficar boa mesmo, de verdade, porque não tem sal.” (Machado, *Histórias à brasileira: Pedro Malasartes e outras* 2004, 82). E logo contesta a senhora: “— Não seja por isso — disse a velha. — Eu tenho e lhe dou uma pitada.” (MACHADO, *Histórias à brasileira: Pedro Malasartes e outras*. 2004, p. 81). Ao final dessa empreitada culinária, Malasartes fez uma sopa, contou com a ajuda da tacanha e utilizou todos ingredientes que desejava.

— Pronto! Agora está perfeita! Uma delícia. É só tomar.
A velhas trouxe dois pratos fundos, e ele serviu. Ela ficou olhando, para ver o que ele fazia com a pedra, mas Pedro deixou a pedra na panela.
— E a pedra? — perguntou.
— A gente joga fora.
— Joga fora?
— É... Ou então lava bem e guarda para fazer outra sopa no dia em que for preciso enganar outro bobo.
(MACHADO, *Histórias à brasileira: Pedro Malasartes e outras*. 2004, p. 84).

Desse modo, Malasartes não só conseguiu saciar a sua fome, mas também deu uma grande lição na sujeita tacanha. O personagem, nessa história, utiliza uma habilidade muito comum a muitos *tricksters*, que Hyde (2017) denomina como porosidade. O autor nos explica que o *trickster* é um ser que busca oportunidades, palavra que por sua vez guarda uma relação com porosidade.

“Oportunidade” vem do latim *porta*, que é uma “entrada” ou passagem através” de algo. A palavra está associada a portas e vias de acesso (portal, portão, pórtico), e *opportunus*, então, é aquilo que oferece uma abertura ou que se apresenta diante de uma abertura, pronto a atravessá-la. Para os romanos, uma *porta fenestella* era uma abertura especial que permitia que a fortuna entrasse. A raiz grega é *poros*, que é um conduto para navios, mas também qualquer conduto, incluindo aquele que atravessa a pele, isto é, o poro. *Poroi* são todas as passagens que permitem aos fluidos circularem para dentro ou para fora do corpo. Um poro, um portão, um vão de entrada, uma brecha no tempo, uma abertura na tela, uma frouxidão na trama – tudo isso são oportunidades no sentido antigo (HYDE, 2017, p. 72).

Dessa maneira, um *trickster* não se mostra como sujeito da força ou das armas, ou seja, aquele que consegue aquilo que deseja por meio do conflito direto. Os seres embusteiros, quando encurralados por algum inimigo ou alguma barreira, buscam porosidades, brechas, buracos, aberturas. Portanto, para Pedro Malasartes, a porosidade que encontrou foi a sopa de pedras, pois de nenhuma outra forma a tacanha senhora lhe alimentaria de bom grado. Desse modo, um *trickster* busca essas porosidades e, quando não as encontra, ele mesmo as cria.

Dessa forma, o conceito de carnavalização de Bakhtin encontra sua personificação perfeita nos contos de Pedro Malasartes, onde a libertação temporária das restrições sociais permite o riso, a zombaria e o questionamento de muitas hierarquias absurdas que são estabelecidas na sociedade. O personagem encarna esse conceito por meio de suas ações muitas vezes subversivas repletas de um humor irreverente (às vezes maligno) e da celebração do grotesco.

No geral, Pedro Malasartes exemplifica o arquétipo do *trickster* por meio de sua inteligência, astúcia e capacidade de transitar por um mundo repleto de injustiças sociais, utilizando inúmeros truques e artimanhas bem elaboradas. Ele entretém, desafia e surpreende seus adversários e até o próprio público. Malasartes sempre

está um passo a frete de seus inimigos, pois se utiliza de seu intelecto astucioso, típico dos *tricksters*.

2 QUANDO O *TRICKSTER* ENCONTRA A INFÂNCIA

Ao explorar a misteriosa relação entre o *trickster* e a infância, torna-se vital aventurar-se na encruzilhada onde essas duas entidades se encontram. Discutir essa interseção única não apenas nos permite obter uma apreciação multifacetada da infância, mas também enfatiza a importância do imaginário que é engendrado pelo *trickster* para os seres humanos, especialmente para a infância. Tanto o *trickster* quanto a criança atravessam vários limiares, cada um à sua maneira, subvertem normas e introduzem o “novo” ao mundo. Nessa discussão, pretendemos explorar essa convergência, elucidar diversas percepções sobre a infância e abordar as complexas considerações associadas a esse conceito. De certa maneira, a sistematização do campo da literatura infantil é um desdobramento da discussão acerca do conceito de infância.

2.1 Reflexões sobre a infância

Embora possa parecer óbvia a existência das crianças, as concepções do termo infância foram sendo elaboradas ao longo do tempo. A importância de compreender a construção dessa acepção está em saber que, a partir do surgimento do conceito “burguês” de infância, o olhar da sociedade sobre as crianças ganha outros contornos. Podemos dizer que se inaugura um novo ser, um ser que demanda determinadas formas de educação e cuidado. Essa noção ocidental é derivada de uma construção histórica que acompanhou as mudanças sociais e culturais ao longo do tempo, que se deu especificamente a partir do século XVIII dentro do modelo de família burguês, não por acaso, no mesmo período da Revolução Industrial Inglesa.

É também a partir da Revolução Industrial que uma outra instituição se consolida dentro da sociedade, a Escola, muito em decorrência das mudanças sociais trazidas pela própria Revolução. É justamente a partir dessa consolidação da Escola que temos a ascensão da pedagogia. Segundo Pinheiro (2007), dentre os instrumentos utilizados para a educação das crianças estava a recém “inventada” literatura infantil. Ainda de acordo com a autora:

Esse novo “gênero” literário contribuiu para a formação moral das crianças e para a definição de um determinado tipo de infância, a infância burguesa, que passou a ser naturalizado como o único existente, o modelo considerado ideal (PINHEIRO, 2007, p. 71).

A autora ainda traz uma importante reflexão, a de que na contemporaneidade, esse modelo de infância considerado “ideal” corresponde mais à classe média, pois esse segmento da sociedade tem condições financeiras e capital cultural para oferecer aos seus filhos um tipo de escolarização que se destaca dos demais. Uma escolarização que não só detém uma concepção idílica da infância, mas também tem condições de conferir meios e condições para que esse de tipo de infância se instale.

A criança, esse ser tão distinto dos adultos, que ocupa um lugar “estranho” na sociedade, segundo Piorski (2016), “(...) vem da terra, do útero do mundo, do desconhecido mistério, mas ainda assim não entrou na vida”. O autor ainda acrescenta que a criança “é um ser intermediário, estranho, que poderá entrar na vida, como retornar ao outro mundo” (PIORSKI, 2016, p. 39). Justamente por ocupar esse lugar fronteiro entre o conhecido e o desconhecido, entre o selvagem e o civilizado, a criança acaba sendo considerada um ente frágil dentro de uma sociedade que teme tudo aquilo que não consegue categorizar. Logo podemos pensar que esse ser “intermediário” e “fronteiro” guarda uma certa familiaridade com o *trickster* dadas as características que vimos no capítulo anterior sobre a figura desse embusteiro.

De acordo com Piorski, “cada época e povo, com suas próprias concepções acerca do que é a criança, impuseram-lhe um padrão, quase sempre racionalista de comportamento e instrução.” (PIORSKI, 2016, p. 40). Ainda segundo o autor, o Estado encarregou-se dessa padronização que se concretiza especialmente com a escolarização, um ato de “doutrinar, inculcar ideologias, plantar um padrão civilizacional” (PIORSKI, 2016, p. 40), ações que se estabelecem em nome de um “desenvolvimento econômico e um acúmulo de bens e informações” (PIORSKI, 2016, p. 40). A imposição desses padrões muitas vezes não ocorre no sentido de acolhimento da infância. Pelo contrário, acaba criando conflitos e abismos entre as próprias crianças e as instituições que se propõem a educá-las, como a Escola, a Família e a Igreja. O autor se coloca profundamente crítico à instituição escolar como podemos observar no trecho a seguir:

Quando os países alcançam um nível de desenvolvimento em que as crianças recebem todas as garantias de seus direitos básicos, surgem novas instâncias do abandono, que quase sempre, estão incrustadas no drama da escolarização. Não me refiro, aqui, à ausência de escola, mas à presença esmagadora da escola que escraviza a infância. Quanto mais eficientes as escolas, menos as crianças contatam suas intuições mais profundas e recriadoras (PIORSKI, 2016, p. 41).

Ora, se uma instituição forjada para acolher e educar as crianças não potencializa a infância oferecendo um caminho para o encontro de suas “intuições mais profundas e recriadoras”, certamente há um abismo entre aquilo que é de direito das crianças e o que a própria instituição escolar pode e/ou deseja oferecer. Sobre esses abismos entre a infância e as instituições, Piorski (2016) nos traz o conceito de “criança divina” cunhado por Jung. Trata-se de uma “energia arquetípica⁴⁷” que advém dos recônditos do inconsciente para se projetar sobre as crianças comuns em “tons de desvio simbólico”. Essa projeção, segundo o autor, acarreta sobre a infância “faces de abandono e distanciamento”, o que leva a sociedade a não “discernir o que é de direitos das crianças”.

Quando sobre a criança comum se projeta a criança divina, constrói-se uma imagem falsa e superficial de pureza, maravilhamento, inocência, esperança em realizações futuras ou a imagem ameaçadora de estranhamento, do ser incompleto, de difícil cuidado, pouco compreensível. Não existe, na projeção, espaço para se identificar a energia criadora de cada ser. Formula-se então a cultura do rebanho, das formações pedagógicas, do generalismo em detrimento da individualidade (PIORSKI, 2016, p. 43).

Nesse sentido, me parece que a criança, no imaginário de boa parte da sociedade, ora habita o paraíso, aproximando-se do imaginário dos anjos, ora habita o inferno, aproximando-se do imaginário dos demônios. Dessa maneira, essa

⁴⁷ Segundo Jung (2008), arquétipos são “resíduos arcaicos” ou “imagens primordiais” guardadas no inconsciente coletivo da humanidade, são “dotados de iniciativa própria e também de uma energia específica, que lhes é peculiar”. Os arquétipos “criam mitos, religiões e filosofias que influenciam e caracterizam nações e épocas inteiras”. Podem projetar-se em diversos aspectos da vida humana, como nos sonhos e até mesmo nas narrativas. O autor explica que o “arquétipo é, na realidade, uma tendência instintiva, tão marcada como o impulso das aves para fazer seu ninho ou o das formigas para se organizarem em colônias”. Ainda segundo o autor, “o arquétipo é uma tendência para formar estas mesmas representações de um motivo — representações que podem ter inúmeras variações de detalhes — sem perder a sua configuração original. Existem, por exemplo, muitas representações do motivo irmãos inimigos, mas o motivo em si conserva-se o mesmo” (JUNG, 2008, p. 67).

dicotomia decorre do profundo impacto que a infância exerce sobre o psiquismo humano, pois representa uma fase de imensa vulnerabilidade e maleabilidade. Por um lado, as crianças possuem uma “inocência” e “pureza” que as levam a serem comparadas a entidades celestiais, pois seus atos são vistos cheios de uma curiosidade “pura” pelo mundo. Elas incorporam um sentimento de admiração, mais livre das restrições sociais, que as permitem explorar as coisas do mundo com um entusiasmo extremamente potente.

Por outro lado, esse retrato idílico é contrabalançado pelo gosto das crianças para as travessuras e a subversão. Sua energia desenfreada e impulsos desinibidos as levam a envolver-se em atos que desafiam as normas sociais ou a exibir um comportamento que testa a tolerância dos adultos. É nesses momentos que surge a noção do “diabinho” – uma representação do lado travesso da infância, a personificação da rebelião contra as expectativas da sociedade. Talvez seja uma alusão à própria rebelião do Diabo contra o poder de Deus.

No entanto, é crucial reconhecer que essa perspectiva dualista simplifica demais a natureza intrincada da infância e falha em captar a riqueza e a complexidade inerentes a cada criança individualmente. Como o *trickster* bem no ensina, as crianças não estão presas a uma identidade fixa como anjo ou demônio; ao contrário, elas possuem uma infinidade de qualidades que coexistem dentro delas.

Além disso, é possível observar que a percepção das crianças como anjos ou demônios é profundamente influenciada pelos preconceitos, expectativas e normas culturais dos adultos. Como demonstrado por Piorski (2016), a sociedade, em sua consciência coletiva, projeta suas próprias crenças e medos nas crianças, atribuindo-lhes papéis baseados em noções preconcebidas e experiências pessoais. Essa lente social costuma distorcer nossa compreensão da infância, dificultando a apreciação de suas complexidades inerentes.

Ao adotar uma perspectiva mais matizada, que reconhece a complexa tessitura de emoções, comportamentos e experiências que compõem a infância, podemos ir além da dicotomia limitante de anjos e demônios. Essa mudança de percepção nos permite interagir com as crianças em um nível mais profundo, valorizando sua individualidade, capacitando-as a navegar pelo mundo com ludicidade, ao mesmo tempo em que se promove um ambiente que possa nutrir seu desenvolvimento cognitivo.

Desse modo esse ser difícil de ser rotulado, que não tem uma identidade fixa, que transita por tantos imaginários, encontra o *trickster* por meio daquilo que lhe é mais peculiar, algo comum aos dois: uma plasticidade que lhes confere ares que poderíamos nomear como quase caóticos. Tanto o *trickster* quanto a criança, além de habitarem esses lugares fronteiros, carregam a ambiguidade em seus corpos, são, cada um à sua maneira, metamorfos.

A criança é metamorfa na medida em que não tem uma identidade muito bem estabelecida, algo que poderíamos nomear como arraigada ou estável. Existem nas crianças, todavia, uma plasticidade, uma capacidade de exploração sensível do mundo que as tornam extremamente abertas e conseqüentemente permeáveis ao mundo que as cerca. Dessa maneira, essa plasticidade e maleabilidade muitas vezes costumam causar confusão no seio das, muitas vezes rígidas, instituições estabelecidas pela sociedade para “acolher” a infância.

A infância, esse conceito que se modifica ao sabor das décadas, das culturas, das classes e até dos indivíduos, sempre trouxe inquietações às instituições que desejam “apanhá-la”. Segundo Larrosa (2019), existe uma ânsia por delimitar a infância, que seja “algo que podemos explicar e nomear, algo sobre o qual podemos intervir, algo que podemos acolher” (LARROSA, 2019, p. 230). Desse modo, segundo o autor, nos lugares que desenvolvemos para abrigá-las buscamos falar a “língua das crianças” guiados por uma noção de infância que acreditamos compreender. Porém, mesmo depois de tanto esforço em delimitar e controlar a infância, ela continua e talvez continuará guardando um grande mistério:

(...) é um outro: aquilo que, sempre além de qualquer tentativa de captura, inquieta a segurança de nossos saberes, questiona o poder de nossas práticas e abre um vazio em que se abisma o edifício bem construído de nossas instituições de acolhimento (LARROSA, 2019, p. 230).

Desse modo, forma-se um verdadeiro batalhão para capturar o que de certo modo poderíamos nomear como uma força da natureza, esse “outro” que é a criança. Segundo Larrosa (2019), dos políticos aos educadores, passando pelas grandes lojas, “todos trabalham para reduzir o que ainda existe de desconhecido nas crianças e para submeter aquilo que nelas existe de selvagem.” (LARROSA, 2019, p. 231). Seguindo

por essa linha de pensamento sobre a infância, o autor nos indaga: “onde estão a inquietação, o questionamento e o vazio?” Será que ainda existe algum mistério? Será que nossas práticas e instituições lograram capturar a infância? Em seguida, Larrosa logo responde:

A infância como um outro não é o objeto (ou objetivo) do saber, mas é algo que escapa a qualquer objetivação e que se desvia de qualquer objetivo: não é o ponto de fixação do poder, mas aquilo que marca sua linha de declínio, seu limite exterior, sua absoluta impotência: não é o que está presente em nossas instituições, mas aquilo que permanece ausente e não abrangível, brilhando sempre fora de seus limites (LARROSA, 2019, p. 232).

Larrosa salienta que talvez um caminho para lidar com a infância seja aceitar seus mistérios, pensá-la “na medida em que sempre nos escapa”, lidando com seu caráter enigmático. Para ele, nossas instituições, saberes e práticas deveriam fazer um exercício de “humildade” e aceitar a vertigem proporcionada pelos abismos da infância. Essa vertigem está em “como a alteridade da infância nos leva a uma região em que não comandam as medidas do nosso saber e do nosso poder.” (LARROSA, 2019, p. 232).

Obviamente não é pela impossibilidade de capturar ou abarcar inteiramente a infância que vamos negligenciá-la ou tomá-la à força como o fazem algumas instituições. Existe entre esses caminhos, um terceiro, são opções que nos possibilitam dialogar e principalmente aprender com a infância, esse “outro” que o autor nos apresenta. Parafraseando o conto do escritor mineiro Guimarães Rosa, certamente existe uma “terceira margem do rio” que nos possibilite olhar para a infância com mais sensibilidade. Como explicita Larrosa (2019), devemos aceitar a experiência da criança como um outro:

O encontro de uma verdade que não aceita a medida do nosso saber, com uma demanda de iniciativa que não aceita a medida do nosso poder, e com uma exigência de hospitalidade que não aceita a medida de nossa casa (LARROSA, 2019, p. 232).

Em suma, a infância, como um conjunto de muitas infâncias, continuará sendo um território movediço e por isso um campo de disputas. Por um lado, é possível dizer que é bom que continue assim, e por outro, devido a esse fato, continuaremos a perseguir essa “raposa” chamada infância, afim de um dia capturá-la. Como considera Larrosa (2019): “as crianças, esses seres estranhos dos quais nada se sabe, esses seres selvagens que não compreendem a nossa língua” (LARROSA, 2019, p. 229) continuarão a nos exigir muitos desdobramentos para compreendê-los e acolhê-los em toda a sua potência. Dessa maneira, é bom que sejamos conscientes de que não se pode saber tudo sobre a infância. É bom que não se tente colocar a infância em uma redoma, como se fosse algo que se pensa pretensamente conhecido. Desse modo, sempre haverá alguma coisa por saber e investigar, sempre haverá algo para aprender com esses “seres estranhos”, sempre haverá a possibilidade de existência de um livro que romperá com certas

fronteiras.

2.2 Reflexões sobre a literatura infantil

Assim como a infância se apresenta como um território de amplas disputas, conseqüentemente a literatura infantil também é um campo onde são travados alguns conflitos; lutas entre as várias correntes de pensamento que esperam da criança formas de ser e de agir compatíveis com suas respectivas ideologias.

Antes de dissertar sobre o campo literatura infantil e suas especificidades, disputas e características, podemos problematizar o próprio termo literatura infantil. Afinal de contas, não podemos dizer simplesmente literatura? O que torna uma literatura infantil? Quem decide quais obras devem chegar às crianças? Como um autor se norteia para criar uma obra para esse campo? Não há uma resposta objetiva para todas essas questões, mas certamente todas elas pairam sobre as noções de infância que vimos anteriormente, ou seja, o que é destinado às crianças tem a ver com os próprios conceitos de infância que foram sendo cunhados ao longo do tempo, pertencentes a uma ou outra instituição ou indivíduo. Sobre a artificialidade dessas denominações que deveriam ser apenas informativas, Andruetto (2012) nos traz algumas pistas:

É o que ocorre com a expressão “literatura infantil” e também, ou mais ainda, com a expressão “literatura juvenil”. Essas expressões, muito comuns nesses meios, mas, sobretudo, na publicidade editorial – e especialmente nas estratégias de venda destinada aos docentes e às escolas –, estão carregadas de intenções e são portadoras de valores (e, diga-se de passagem, a questão dos “valores” se converteu, assim, num fértil recurso de venda de livros infantis, nem sempre de qualidade, orientados para adoção escolar) (ANDRUETTO, 2012, p. 58).

Conforme a autora, a designação literatura infantil é amplamente explorada pelo mercado de uma maneira “utilitarista”. Essa própria designação ainda se subdivide em outras, como por exemplo, literatura para temática sexual, literatura para ecologia, literatura para direitos humanos etc. A autora relata que essas classificações pressupõem “temas, estilos, estratégias e, sobretudo, as metas e o planejamento antecipado de um livro em relação à determinada função que se acredita que ele deve

cumprir.” (ANDRUETTO, 2012, p. 59). Diante do exposto, podemos concluir que alguns autores, muito em função de necessidades econômicas, acabam criando livros para cumprir demandas do mercado. Podemos observar que essas demandas nem sempre atuam a favor de uma infância mais potente. E a autora prossegue:

Atribui-se à literatura infantil a inocência, a capacidade de adequar-se, de adaptar-se, de divertir, de brincar, de ensinar e, especialmente, a condição central de não incomodar nem desacomodar, e é assim que outros aspectos e tratamentos estão muito pouco presentes, e, quando estão, aparecem com demasiada frequência tingidos de “deve ser assim”, de obediência temática ou suspeita adaptabilidade curricular (ANDRUETTO, 2012, p. 59).

A análise de Andruetto (2012) caminha em congruência com as problematizações das noções de infância levantadas por Larrosa (2019). Assim como com a infância existe uma tentativa de controle e captura, na literatura infantil há essa mesma “armadilha”. O caráter enigmático e selvagem da infância é negligenciado em muitas produções em favor de obras que “não incomodam nem desacomodam”. Seguindo por essa linha de pensamento, a autora nos convida à reflexão:

Assim, grande parte dos livros destinados ao setor infantil e/ou juvenil – claro que com honrosas exceções de livros, autores, ilustradores e editores – procura uma escrita correta, quando não francamente frívola (politicamente correta, socialmente correta, educacionalmente correta), ou seja, fabrica produtos que são considerados adequados/recomendáveis para a formação de uma criança ou para seu divertimento. E já se sabe que o correto não é um adjetivo que cai bem na literatura, pois a literatura é uma arte na qual a linguagem resiste e manifesta sua vontade de desviar da norma (ANDRUETTO, 2012, p. 60).

Dessa maneira, a autora nos chama a atenção para o termo “correto”, que é amplamente associado à literatura infantil, que equivale a própria ideia de norma e conseqüentemente de controle. São reflexões que nos ajudam a questionar: existe espaço para os “desvios” em um campo no qual o “politicamente correto” reina? Podemos avançar e questionar ainda: existe espaço para um imaginário *trickster* no campo da literatura infantil? Certamente há produções, e cada vez mais nos últimos

anos, que engendram esses “desvios”, especialmente no campo independente⁴⁸, devido a maior liberdade que ele pode oferecer. É importante dizer que o politicamente correto não emana somente de correntes ideológicas que poderíamos dizer mais “reacionárias”, está presente também em correntes que se pensam “progressistas”, como veremos mais adiante.

Algumas correntes estão abertas ao novo que as crianças podem trazer, outras, mais reacionárias, temem e desejam a destruição desse novo. Segundo Larrosa (2019), esbarram nas atitudes do sanguinário mandatário Herodes, uma alusão ao infanticídio de Belém, “matar as crianças, para eliminar do mundo a novidade que poderia ameaçá-lo”, o que seria, segundo o autor, um “ato totalitário por excelência.” (LARROSA, 2019, p. 237). Toda ideologia totalitária, ou com vieses totalitários, teme o novo. Segundo o filósofo, o totalitarismo deseja “fabricar o futuro”, mesmo que para isso tenha que “antecipar e produzir” as pessoas que viverão nesse futuro. Desse modo, para aqueles que buscam esse tipo de poder, as crianças serão sempre uma ameaça e, conseqüentemente, a literatura infantil será um lugar a ser disputado e dominado.

Se a própria concepção de infância e conseqüentemente a maneira como a sociedade acolhe esses seres tão “estranhos” não é uma zona de paz, é de se esperar que tudo aquilo que seja voltado para essa fase e/ou estado seja também um campo “minado”, como vimos sobre a própria denominação do termo literatura infantil. Dentre essas disputas, há na literatura infantil historicamente uma tensão que se estabelece entre o pedagógico e o poético. Para Cademartori (1987), está na preocupação pedagógica a decorrência do silenciamento de algumas vozes dentro dos livros infantis. Muitas vezes, questões que dizem respeito a diferenças, conflitos, finitude, certas circunstâncias existenciais árduas e as questões que giram em torno dos jogos de poder, são interditas nessas obras. Já nos contos clássicos infantis, para a

⁴⁸ A categoria da independência pode ser caracterizada ou analisada a partir de distintos indicadores e variáveis, alguns dos quais têm sido, em diferentes análises: o tamanho da editora – quantidade de empregados, integrantes; faturamento; a nacionalidade do projeto; a proposta estética; o organograma (postos de trabalho); os circuitos de comercialização; as instâncias de agrupamento; a presença em feiras de livros; a inscrição dos livros com registro de ISBN; entre outras variáveis que servem para caracterizar empreendimentos editoriais. Fonte: Mihal, I., Szpilbarg, D., & Ribeiro, A. E. . (2021). Livros para infâncias diversas: onze casos de editoras independentes da Argentina e do Brasil. *Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea*, (62), 1–16. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2316-4018625>>.

autora, esse silenciamento pode ocorrer sobre conflitos que não sejam solúveis e qualquer situação de falta que não seja resgatável, como a própria morte:

A questão da assimetria adulto/criança, porém, particulariza, por via da distorção, o acesso ao conhecimento mediado pela literatura. O caráter formador da literatura infantil vinculou-a, desde sua origem, a objetivos pedagógicos. Ora, isto cria uma tensão entre o saber da obra literária (que diz “apresento o mundo assim”) e o ideal da pedagogia (que diz “o mundo deveria ser assim”). Tal tensão é o grande desafio da obra destinada ao público infantil que, não solucionado, muitas vezes abala o seu próprio estatuto literário (CADEMARTORI, 1987, p. 24).

De fato, o estatuto literário das obras infantis é questionado quando existe uma forte presença de objetivos pedagógicos que, como afirma a autora, estão vinculados à literatura infantil desde sua origem, que já nasce por meio de um viés moralizante. Essa relação entre o poético e o pedagógico nem sempre se mostra inversa, porém são exceções. Na maioria das vezes, quanto mais forte o caráter pedagógico, menor será a força poética da obra. Drummond, o poeta, explorou essa relação em seu célebre texto, *A educação do ser poético*⁴⁹. Nessa crônica, o escritor é movimentado por algumas questões, “por que motivo as crianças, de modo geral, são poetas e, com o tempo, deixam de sê-lo?” ou “será a poesia um estado de infância relacionada com a necessidade de jogo, a ausência de conhecimento livresco, a despreocupação com os mandamentos práticos de viver – estado de pureza da mente, em suma?”. Dessa forma, ao longo de seus pensamentos, o poeta vai explorando o cerne dessa tensão entre o estado poético e o ser pedagógico.

Ainda sobre a literatura infantil enquanto um campo de disputas, permeando a tensão pedagógico X poético, Hunt (2015) salienta que um livro pode ser considerado “bom” para determinado grupo social justamente por carregar “valores edificantes” ou por ser “educativo”. Já para outros grupos, um livro será “bom” quando nutrir o caráter poético, privilegiando o valor artístico da obra. Seguindo por essa ideia, o teórico nos traz uma boa explicação a respeito dessas tensões:

⁴⁹ Disponível em: <<http://zellacoracao.wordpress.com/2011/06/03/a-educacao-do-ser-poetico-carlosdrummond-de-andrade/>>.

O que se considera um “bom” livro pode sê-lo no sentido prescrito pela corrente literária/acadêmica dominante; “bom” em termos de eficácia para educação, aquisição de linguagem, socialização/aculturação ou para o entretenimento de uma determinada criança ou grupo de crianças em circunstâncias específicas; ou “bom” em algum sentido moral, religioso ou político; ou ainda em um sentido terapêutico. “Bom”, como uma aplicação abstrata, e “bom para”, como uma aplicação prática, estão em constante conflito nas resenhas sobre a literatura infantil (HUNT, 2015, p. 54).

Dentro desses objetivos pedagógicos, permeando a busca por adequar uma obra literária a uma “infância desejada”, encontra-se o caráter moralizante, algo que esteve presente desde o que se considera o “início”⁵⁰ da literatura infantil. Nas últimas décadas, obras de maior valor artístico ganharam mais espaço, especialmente em editoras e meios especializados, porém não é possível afirmar que o viés moralizante dessas obras tenha perdido sua hegemonia, devido principalmente ao que ainda é difundido pelas escolas brasileiras. Mesmo que o caráter artístico venha conquistando espaço e os estudos sobre infâncias estejam tornando-se mais amplos, ainda há uma forte crítica pedagógica que deseja interditar muitas obras infantis, em defesa de uma moral que supostamente estaria em perigo em algumas obras. Determinadas temáticas ainda são consideradas tabu, e os livros que as abordam são conseqüentemente combatidos. Esses livros costumam de alguma maneira romper ou criar fissuras em um modelo moral-político-pedagógico-religioso que é defendido por aqueles que desejam exercer o “ato totalitário por excelência”, lembrando o que disse Larrosa (2019).

Para além das disputas envolvendo à infância e a literatura infantil, é importante dizer que nas últimas décadas, especialmente a partir da década de 80, existe uma pujante produção artística destinada a esse campo editorial no Brasil. Impulsionados por autores como Ziraldo, Ângela Lago, Ana Maria Machado, Ruth Rocha, Ligia Bojunga, etc., essas produções, muito influenciadas pelas artes visuais e com amplo protagonismo de uma linguagem com a presença marcante do design, rompem com certas tradições de se fazer livros, a exemplo dos livros ilustrados, livros objeto, livros brinquedo, etc. Essas publicações celebram a “nova arte de fazer livros” como bem

⁵⁰ O livro de Perrault acabou sendo considerado o inaugurador do “gênero” literatura infantil, e seus contos ficaram conhecidos como “contos de fadas”, denominação francesa que indicava a presença do “maravilhoso” nas narrativas. O autor fez uma adaptação de antigas histórias folclóricas, que circulavam pela tradição oral, com o objetivo de “moralizar” as crianças, transmitir-lhes normas a serem seguidas, ensiná-las a se comportar na sociedade (PINHEIRO, 2018, p. 133).

disse o mestre do livro Ulisses Carrión. Segundo o artista do livro, “para ler a velha arte [de fazer livros] basta conhecer o alfabeto. Para ler a nova arte devemos apreender o livro como uma estrutura, identificar seus elementos e compreender sua função” (CARRIÓN, 2011, p. 61). Ou seja, todos os elementos que constituem o livro, como projeto gráfico, textos, imagens e paratextos, reúnem-se para ir além da linguagem verbal, proporcionando experiências sinestésicas ao leitor, criando outras formas de fruir para livros. É o que nos dizem as estudiosas Spengler e Medeiros:

(..) o encontro das múltiplas linguagens na superfície da obra, a exploração sígnica dos elementos constituintes do objeto livro (cor, dobra, textura, acabamento gráfico, formato, dimensão, tipo e gramatura do papel, disposição na página, escolha tipográfica, etc.), o convite à manipulação, a subversão dos modos de leitura (fluxo linear da leitura ocidental: da esquerda para direita, de cima para baixo), entre outros que valorizam os aspectos arquitetônicos, interativos e experimentais (SPENGLER; MEDEIROS, 2021, p. 55).

Entre os livros que produzem algumas rupturas na tradição de fazer livros para infância, a despeito das obras com ilustrações, estão os livros ilustrados. Segundo Salisbury e Styles (2013, p. 7), nessa produção, “as imagens e as palavras possuem a mesma importância narrativa”. Nesses livros, é comum a fruição surgir de uma ampla interação entre as materialidades que compõem esse objeto, como a cor, o formato, a palavra, a imagem, os paratextos, etc. Ainda segundo as autoras, essa interação se dá “entre palavras e imagens, sendo que nenhuma delas faria sentido quando usadas separadamente” (sic).

Já para Linden (2018), o livro ilustrado reúne linguagens e narrativas lúdicas por meio de interações entre textos e imagens no espaço fluido e encadeado da página dupla. Hoje sabemos que essa definição se encontra um pouco defasada, visto que os formatos em que são pensados os livros ilustrados vão além da página dupla. Ainda segundo a autora, os livros ilustrados permitem que imagens e textos se combinem para a formar significados que seriam impossíveis de serem construídos ou percebidos se esses elementos fossem apresentados separadamente.

Já no que diz respeito aos temas abordados nos livros ilustrados, as autoras Salisbury e Styles (2013) levantam uma pluralidade deles nos últimos 50 anos e observam que esses temas não surgem de forma unânime, dado o discurso difuso e

multifacetado em torno da infância. Segundo as autoras, alguns especialistas argumentam que as crianças devem ser protegidas desses fatos desagradáveis para preservar sua “inocência” e proteger seu bem-estar emocional. Eles acreditam que a infância deve ser um momento de alegria despreocupada, no qual as crianças podem explorar sua imaginação e se envolver somente com temáticas mais leves.

No entanto, outros especialistas propõem que abordar tópicos desafiadores em obras destinadas à infância pode oferecer oportunidades valiosas para as crianças aprenderem e crescerem. Eles argumentam que discussões adequadas à idade sobre violência doméstica, morte e outros temas complexos podem ajudar as crianças a desenvolver empatia, habilidades de pensamento crítico e uma compreensão mais profunda do mundo ao seu redor. Além do mais, ao se envolver com esses assuntos, talvez as crianças possam desenvolver a resiliência e a inteligência “astuciosa” necessárias para enfrentar os desafios e as encruzilhadas da vida humana.

Em última análise, a inclusão de vários temas em obras destinadas às crianças reflete o diálogo contínuo e até as disputas sobre a melhor forma de abordar a infância e suas complexidades, uma busca que talvez nunca se cessará. Decerto, o desafio reside em equilibrar a balança entre a preservação do mundo lúdico e puro⁵¹ das crianças com a promoção de um ambiente seguro e poroso, ou seja, rico de possibilidades, no qual as crianças sintam-se confortáveis para se expressar e explorar seus mundos internos e o mundo que as cerca. Um ambiente que não exclua das crianças a possibilidade de conhecerem as vicissitudes que moram além do bem ou do mal, de se manifestarem como *tricksters* ou conviverem com eles.

2.3 O *trickster* amordaçado

Já vimos que o *trickster* encontra a criança em muitas encruzilhadas, são seres, cada um à sua maneira, metamorfos, ambíguos e fronteirços, quiçá poderíamos falar que existe um *trickster* que paira sobre o espírito de cada criança. Mas até essa altura do texto, talvez o leitor ainda questione se o *trickster* deve ser apresentado às crianças ou como ele deve ser apresentado às crianças. Certamente não há uma resposta objetiva para essa questão, pois depende da própria noção de infância que o adulto

⁵¹ Não me refiro a uma pureza angelical, ao contrário, refiro-me a uma pureza feito pedra bruta que ainda não foi lapidada, que carrega, feito os *tricksters*, algo de ludicidade e crueldade. Tão puro quanto a “inocência cruel das criancinhas” da música Só as Mães São Felizes, de Cazuza.

e/ou instituição carrega. Desse modo, nesta seção vamos nos debruçar sobre algumas tentativas de cerceamento na literatura infantil e, como o próprio título da seção nos lembra, vamos elencar alguns mecanismos que “amarram” o nosso *trickster*. Veremos ainda que o *status* artístico não consolidado da literatura infantil a empurra para o “utilitário”, fato que a torna essencialmente frágil a certos “arroubos”.

Aqueles adultos que convivem com as crianças com alguma atenção talvez percebam muitas mudanças em obras, brincadeiras, brinquedos e até cantigas que antigamente eram consideradas “adequadas” às crianças. A cantiga de roda “atirei o pau no gato” foi alvo de “correções” e os clássicos dos contos de fadas como a Chapeuzinho Vermelho ganharam versões mais açucaradas. São atos norteados por uma forma de “politicamente correto” que vem se espraiando nos últimos anos pelas artes, especialmente pela “frágil⁵²” literatura infantil. Certamente a humanidade evolui e devemos sim rever certas práticas, mas será que tais mudanças estão de fato orientando os rumos da sociedade para um lugar de mais justiça e liberdade? Digo, será que criar “um mundo de algodão doce” para as crianças, um mundo insípido, controlado e sem arestas, será realmente potente para as crianças? Onde está o *trickster* com sua ambiguidade, seu caráter fronteiro, que nos faz perceber as vicissitudes que existem além do “bem” e do “mal”?

Vamos nos debruçar sobre certos acontecimentos emblemáticos, certos exemplos de censura que ocorreram nos últimos anos. São cruzadas feitas em nome do “bem” da criança, carregam uma aura de cuidado, empreendimentos que se julgam aptos para definir o que pode e o que não pode ser oferecido às crianças, tudo isso em prol de um mundo “melhor”, mais “virtuoso”. Retomando Larrosa (2019), essas campanhas talvez sejam movidas pela própria constatação da impossibilidade de não controlarem o “novo” que vem com as crianças. Dessa forma, busca-se fabricar artificialmente esse “novo” e, de certa maneira, controlar os seres que virão para depois, controlar a própria dinâmica do mundo.

Essas diligências são movidas por correntes ideológicas que partem tanto de espectros políticos de direita quanto de esquerda. De parte da direita, percebemos um “conhecidíssimo”⁵³ reacionarismo que deseja cercear ou censurar certas temáticas ou

52 Este termo se refere ao fato desse “gênero” não ter seu status literário, portanto, artístico, assegurado.

53 A preocupação moral sempre esteve atrelada à literatura infantil desde sua origem.

obras, principalmente aquelas que são relacionadas às questões de gênero, sexualidade ou religiões “dissidentes”⁵⁴. De parte da esquerda, percebemos um movimento pautado pelo “politicamente correto”, que será analisado mais adiante. Parte desse movimento deseja suprimir, readequar ou até censurar certos termos ou obras em prol de questões identitárias.

A autora Tatar (2004) comentou a seguinte citação de Walter Benjamin sobre os contos de fadas, “A coisa mais sábia – assim o conto de fadas ensinou à humanidade nos velhos tempos, e ensina às crianças até hoje – é enfrentar as forças do mundo mítico com astúcia e bom humor.” (BENJAMIN apud TATAR, 2004, p. 8). A autora considera que o “bom humor” oferecido pelos contos de fadas às crianças é bem-vindo, porém não se pode dizer o mesmo sobre a promoção da “astúcia”. Aqui já podemos perceber uma pista dos que rejeitam o *trickster* na literatura infantil, pois o embusteiro traz junto de suas ações uma grande mostra de astúcia.

É fundamental reconhecer que os casos apresentados são apenas litígios de “adultos”, ou seja, desconsideram completamente a recepção e a fruição artística das crianças. Nesse sentido, tem havido uma notável ausência de estudos abrangentes ou diálogos com as próprias crianças e/ou especialistas em psicologia infantil sobre o impacto e os danos potenciais dessas obras sobre as crianças. Desse modo, todos os casos elencados serão de adultos, educadores (profissionais ou não), conjecturando sobre os prejuízos e os perigos (reais ou imaginários) que certas obras representariam às crianças.

No primeiro caso apresentado, o “fiofó” do Jabuti, do livro *Estórias de Jabuti*, despertou a ira de alguns pais e até de um preocupado parlamentar no Distrito Federal. Segundo Barbieri (2022), sob a alegação de “linguagem desapropriada” (sic), o deputado Rodrigo Delmasso (Republicanos) efetuou uma denúncia contra a obra. De acordo com o parlamentar, o livro de Marion Villas Boas apresenta uma linguagem com conotação sexual, “obscena e esdrúxula”. Delmasso ainda ressaltou que a obra precisaria ser investigada e até retirada de circulação, visto que seria utilizada por estudantes do 1º ao 5º ano do ensino fundamental da rede pública do Distrito Federal. A seguir, veremos um dos trechos do *Estórias de Jabuti* que justificou a campanha do deputado:

⁵⁴ Como exemplo, religiões de matriz afro-brasileira, crenças indígenas, xamânicas e manifestações religiosas sincréticas populares, etc.

O Jabuti...deixando o traseiro para cima, untou seu fiofó com bastante mel e ali ficou esperando a raposa. Logo que ela apareceu, o Jabuti começou a soltar peidos, e a cada peido voava uma abelha. A Raposa, que gostava muito de mel, vendo aquele líquido lustroso, meteu o dedo e provou. – É mel! – disse. Outra raposa, que estava com ela, falou: – Mel, nada; parece o fiofó do Jabuti. Mas a raposa não quis ouvir mais nada. Meteu a língua para chupar o mel. Foi aí que Jabuti apertou, apertou o fiofó e a Raposa ficou presa pela língua (BOAS, 2013, p. 26).

Segundo a reportagem, em referência ao trecho acima, o parlamentar justificou seus atos com o seguinte argumento: é “uma história completamente inapropriada para crianças” devido a sua linguagem “grosseira e obscena”, além de apresentar a temática da “vingança” de cunho extremamente “maquiavélico”. Conforme podemos perceber no texto da 4^o capa do livro, sem entrar em uma análise do valor estético da obra, é importante salientar que a obra em questão se trata de um reconto, são histórias vindas da ancestralidade indígena. Segundo o prefácio, são “estórias” contadas há muitos anos pelos entes da nação Tupi, colhidas por Couto de Magalhães (1837 – 1838) e recontadas nessa obra por Marion Villas Boas. Vindas da tradição oral, esses contos carregam “um preceito moral, pois as estórias são uma das formas de os índios (sic) transmitirem aos membros da tribo, principalmente às crianças, valores morais que devem ser preservados na comunidade” (BOAS, 2013, p. 5). Nesta contenda, claramente podemos perceber um conflito entre a visão de infância que corresponde aos indígenas e a visão de infância dos “adultos” em questão.

No segundo caso, vamos analisar algo mais relacionado a uma corrente ideológica que poderíamos nomear como progressista. Veremos cerceamentos em edições das obras do autor Roald Dahl (1916-1990), mais conhecido pela autoria de alguns clássicos, como *A Fantástica Fábrica de Chocolate*, *Matilda*, *James e o Pêssego Gigante* e *O Fantástico Sr. Raposo*.

Segundo Molinero (2023), a editora Puffin Books, detentora dos direitos autorais de Dahl, anunciou que “passou a editar, suprimir e mudar trechos que possam ser considerados ofensivos atualmente” (MOLINERO, 2023). De acordo com o autor da matéria, “o jornal The Telegraph percebeu que a revisão se aproximou mais de uma mutilação e encontrou mais de cem mudanças nas histórias.” (MOLINERO, 2023). Conforme a notícia, as mudanças se concentraram em temas considerados “sensíveis”, alguns termos e palavras relacionados a peso, saúde mental, violência, gênero e questões raciais foram cortadas ou reescritas. Nessa senda de tornar os

textos mais “atuais”, alguns termos como “gordo” e “feio” foram suprimidos. A seguir, mais alguns exemplos:

Entre as modificações estão a forma como o personagem Augustus Gloop é descrito em "A Fantástica Fábrica de Chocolates" – de "gordo" ele passou a ser chamado de "enorme", enquanto Mrs. Twit, do "Os Pestes", deixou de ser "feia e bestial" para ser apenas "bestial" (FRANCO, 2023).

Nesse processo de supressão e censura com a justificativa de tornar os textos de alguns autores, como Dahl, mais “palatáveis”, surge mais uma vez a tão conhecida figura do censor, dessa vez com nova roupagem, intitulado “leitor sensível”. Segundo a própria editora, esses “leitores sensíveis” foram encarregados de levantar termos, palavras e expressões que poderiam ofender a sensibilidade dos leitores. Podemos ver nessa tentativa de tornar os textos mais “aprazíveis” uma clara ação de censura.

Os dois casos apresentados não são isolados, compõem uma lista⁵⁵ que vem crescendo nos últimos anos. Obviamente, não são somente os autores de literatura infantil que estão sendo vitimados por essa senda de censura, obras de arte em geral, inclusive do grande campo da literatura, padecem perante essas cruzadas. Porém, podemos perceber uma maior incidência de casos no campo da literatura infantil. Desse modo, a seguir vamos tecer algumas reflexões sobre o porquê dessa maior incidência de censura. É importante pontuar que essas reflexões não serão construídas em torno do mérito de justiça dessas censuras.

O autor da matéria sobre Dahl já nos relega um importante ponto de partida. Segundo Molinero (2023), a literatura infanto-juvenil dificilmente é encarada como obra de arte. Quiçá o jornalista tenha atingindo o ponto nevrálgico da questão que sempre envolveu a literatura infantil desde seus primórdios, a relação utilitária X literária. A literatura infantil nasce com um viés moralizante/pedagógico extremamente marcado e somente ao longo do tempo vem conquistar seu próprio estatuto artístico,

⁵⁵ Mais alguns exemplos de censura podem ser encontrados na reportagem: Censura a livros infantis é o reino encantado do 'duplipensar' de Orwell. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/09/censura-a-livros-infantis-e-o-reino-encantado-do-duplipensar-de-orwell.shtml>>.

porém, parte do viés utilitário acompanha a literatura infantil até os dias de hoje. Segundo Molinero:

O abismo entre Machado e Dahl, na verdade, é gerado pelo fato de a literatura infantojuvenil dificilmente ser encarada como obra de arte. Não se cogita mudar trechos de Machado de Assis, refazer pinceladas de Van Gogh, suprimir atos de Shakespeare. Tudo isso soa como violência. Mas tudo bem passar o trator sobre Roald Dahl, Monteiro Lobato, Hergé, Irmãos Grimm, Maurice Sendak, Ana Maria Machado e tantos outros autores para esse público que foram censurados ou ameaçados de censura ao longo das últimas décadas (MOLINERO, 2023).

De acordo com o jornalista, “censura-se para proteger a indefesa infância contra ideias, palavras e significados que, na opinião dos censores, podem prejudicar essa fase tão idílica da vida humana.” (MOLINERO, 2023). Ainda segundo ao autor da matéria, essas obras não seriam censuradas caso seu status literário, como obra de arte, fosse respeitado. Sendo assim, como essas obras são vistas como utilitárias, ou seja, como ferramentas, não há problema algum em modificá-las, mutilá-las e até censurá-las caso elas não cumpram mais sua função de ensinar algo. Segundo Molinero (2023), os livros da literatura infantil:

(...) são encarados por pais, professores, governos, jornalistas e editores como meros braços pedagógicos, com objetivos específicos, como ensinar a reciclar o lixo, escovar os dentes, lavar as mãos, obedecer aos adultos, não fazer birra ou qualquer outra coisa do tipo (MOLINERO, 2023).

Dessa maneira, como podemos perceber, o caráter utilitário ainda paira sobre a literatura infantil, tornando-a uma presa fácil para a censura. Pois se essas obras são olhadas em desfavor de seu caráter artístico, poético e estético, para serem observadas pelo viés de sua função, elas sempre estarão ao sabor dos momentos políticos e das opiniões vigentes. Desse modo, é importante olharmos com atenção para a seguinte provocação de Molinero (2023): “se a moral da história é mais importante do que a própria história, qual é o problema de mexer no que for preciso para que essa mensagem fique mais clara?” (MOLINERO, 2023).

Seguindo pelas questões que dizem respeito ao utilitário X literário, porém, por outros meandros, encontraremos a censura perpetrada em nome do politicamente correto já citado anteriormente, analisado aqui com mais profundidade. É mais uma faceta do viés moralizante arraigado à literatura infantil. Segundo o autor/ilustrador/pesquisador Brenman (2012), essa expressão “politicamente correto” surgiu nos anos de 1960/70 em algumas universidades dos E.U.A, inspirada no pensamento do filósofo francês Jacques Derrida (1930 – 2004), em seu conceito de “desconstrução”. Segundo esse conceito os textos, mesmo literários ou científicos, guardariam camadas de preconceitos raciais, sexuais, etc. Segundo Brenman (2012):

A “desconstrução” aparecia como uma visão crítica do pensamento ocidental e partia do princípio de que qualquer texto, por mais que objetivasse clareza, neutralidade, cientificidade, enfim, uma lógica, sempre possuía uma ambiguidade, uma negação do dito, uma negação da negação do dito e assim por diante. As incongruências do texto estariam na própria escrita, motivo pelo qual Derrida (2004) afirmava que não havia nada fora do texto. Existiria uma falsidade no texto, cheio de intenções ocultas, muitas vezes colocadas inconscientemente pelo autor (BRENMAN, 2012, p. 30).

Desse modo, segundo Brenman (2012), o que nasceu como uma proposta crítica necessária a um tipo de pensamento “logocêntrico”, logo e muitas vezes teve seu uso “desvirtuado” para outros fins, inclusive para a censura de obras e autores, o que o autor denomina como “patrulha ideológica”. Ainda segundo Brenman:

O aparecimento do “politicamente correto” em relação à literatura nas universidades americanas não demorou muito para espalhar-se pela cultura em geral. A palavra, representante da liberdade intelectual, da lógica, do absurdo, do riso, da tragédia, enfim, do humano imperfeito, agora deveria ser domada e transmutada para o bem da coletividade (BRENMAN, 2012, p. 33).

Desembarcando no Brasil, o “politicamente correto” tem seu marco, segundo a historiadora Schwarcz (2005), com a publicação, pela Secretaria Especial dos Direitos Humanos, da cartilha Politicamente Correto & Direitos Humanos, distribuído pela primeira vez no ano de 2004. O pequeno manual foi composto por 96 expressões e teve uma tiragem inicial de 5 mil exemplares. Nessa cartilha alguns termos como

“bárbaro”, “anão”, “africano”, “barbeiro”, “pobre”, entre outros, tiveram seu uso desaconselhado em detrimento de termos mais “aconselháveis” e “polidos”, pretensamente “desprovidos” de preconceitos. Desse modo, segundo a cartilha, o clássico “Branca de Neve e os sete anões” teria que ser rebatizado com algum outro nome mais politicamente correto. Ou até mesmo o livro “Bárbaro” do autor/ilustrador Renato Moriconi teria que portar um título mais “polido”. Schwarcz (2005) tece a seguinte crítica sobre a cartilha:

É possível dizer que a atitude politicamente correta consiste em alterar nomes e termos para que não seja preciso mudar a própria estrutura social. (...) Mas a pergunta é ainda a mesma: em vez de refinar o léxico, não seria importante tomar medidas públicas que realmente beneficiassem os prejudicados? (...) O problema é que talvez estejamos trocando seis por meia dúzia e supondo que a representação é maior do que a realidade. (...) Penso apenas que medidas profiláticas como essas trazem um lustro civilizacional, sem enfrentar a questão em si: a exclusão numa sociedade cada vez mais desigual (SCHWARCZ, 2005).

O artigo da historiadora foi escrito em 2005, desde então, quiçá o uso do politicamente correto tenha se intensificado na sociedade, talvez muito impulsionado pela internet e pela força, alavancada pelos algoritmos, que é conferida aos discursos dentro da rede. Como mencionado anteriormente, como no caso do autor da *Fantástica fábrica de chocolates*, a literatura infantil em muito tem abarcado o uso do politicamente correto. Poderíamos nos perguntar neste momento, afinal de contas, o politicamente correto não protege as crianças ou as minorias? Sua finalidade não seria justamente proteger a sociedade de termos, expressões, histórias que estejam carregados de opressão? O que nos leva a mais uma questão: será que suprimindo/mudando e muitas vezes até censurando termos, expressões, histórias, obras e até autores não estaríamos contribuindo para um mundo melhor? Será que a censura a certas obras realmente impacta nas engrenagens que geram a opressão?

Para iniciar esta discussão evocarei 1984⁵⁶, escrito por George Orwell (1903-1950), trata-se de um romance distópico ambientado na “Pista de Pouso Número 1”

⁵⁶ Winston, herói de 1984, último romance de George Orwell, vive aprisionado na engrenagem totalitária de uma sociedade completamente dominada pelo Estado, onde tudo é feito coletivamente, mas cada qual vive sozinho. Ninguém escapa à vigilância do Grande Irmão, a mais famosa personificação literária de um poder cínico e cruel ao infinito, além de vazio de sentido histórico. De fato, a ideologia do Partido dominante em Oceânia não visa nada de coisa alguma para ninguém, no presente ou no futuro. O'Brien,

(anteriormente conhecida como Grã-Bretanha), governada por uma ditadura de um partido único. Nessa sociedade autoritária, dentre alguns ministérios, há o “ministério do amor” responsável por torturar e/ou executar opositores e dissidentes políticos. Orwell estabelece uma relação de antítese entre o nome, o rótulo “amor” e sua função, matar e torturar. Dessa forma, é possível tecer uma reflexão: de que adianta higienizar/purificar as palavras se as engrenagens da opressão continuam as mesmas?

O ato da “purificação”, ou seja, o de extirpar da sociedade aquilo que alguns consideram maléfico, sabemos, não é novo. Assim como foi feito no Canadá no ano de 2019 onde alguns livros considerados racistas foram queimados⁵⁷ em uma fogueira simbólica, em outros países e/ou eras o mesmo foi feito. Vide a própria Inquisição ou as cruzadas de censura feitas pelo Nazismo e pelo Fascismo na Europa. Também não podemos deixar de citar a censura contra obras artísticas e artistas perpetrada pelo DOI-CODI⁵⁸ na ditadura militar brasileira, em que foram vitimadas obras, dentre outros autores, de Ana Maria Machado, Ruth Rocha e Ziraldo. Segundo Molinero:

(...) numa escola, mas em Barcelona, 200 livros foram retirados de uma biblioteca para alunos de até seis anos por serem considerados tóxicos e reproduzirem padrões sexistas. "Chapeuzinho Vermelho" e "A Bela Adormecida" dançaram das prateleiras. (...) Nos Estados Unidos do pós-Guerra, pilhas de gibis foram incendiadas. Na Bienal do Livro do Rio de Janeiro, também em 2019, o então prefeito Marcelo Crivella mandou funcionários públicos caçarem e recolherem uma revista da Marvel com um beijo gay. A Alemanha nazista fez da queima de obras eventos públicos. A União Soviética incendiou um número desconhecido de títulos considerados nocivos. Em 2018 e baseado em fake news, Jair Bolsonaro iniciou uma caça às bruxas contra o juvenil "Aparelho Sexual e Cia." (MOLINERO, 2021).

Os exemplos são numerosos, principalmente nas obras destinadas ao público infantil. Nessa fogueira do Canadá, estavam, entre os títulos “expurgados”, quadrinhos

hierarca do Partido, é quem explica a Winston que "só nos interessa o poder em si. Nem riqueza, nem luxo, nem vida longa, nem felicidade: só o poder pelo poder, poder puro". Texto de 4ª capa do livro.

⁵⁷ Censura a livros infantis é o reino encantado do 'duplipensar' de Orwell. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/09/censura-a-livros-infantis-e-o-reino-encantado-do-duplipensar-de-orwell.shtml>>

⁵⁸ Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) foi um órgão subordinado ao Exército, de inteligência e repressão do governo brasileiro durante a ditadura que se seguiu ao golpe militar de 1964.

de Tintim e de Asterix. Absolutamente os motivos e as proporções e os contextos foram diversos em cada um desses casos, mas o que podemos questionar é: quem arbitrará a censura? Em momentos de esgarçamento do tecido social, como o fascismo, esses atos totalitários são mais claros e violentos, porém mesmo não estando em um contexto de guerra as intenções da censura são as mesmas, purificar a sociedade. Como exemplo, no Manifesto Futurista, escrito por Marinetti (1876-1944), que serviu de base ideológica para o movimento fascista, há um trecho bem claro sobre fogueiras e bibliotecas.

20. E venham, pois, os alegres incendiários de dedos carbonizados! Ei-los! Ei-los!... Vamos! Ateiem fogo às estantes das bibliotecas!... Desviem o curso dos canais, para inundar os museus!... Oh! A alegria dever boiar à deriva, laceradas e desbotadas sobre aquelas águas, as velhas telas gloriosas!... Empunhem as picaretas, os machados, os martelos e destruam sem piedade as cidades veneradas! (MARINETTI, 1909).

Nesse sentido, as fogueiras podem ser vistas como rituais de purificação, ou seja, as fogueiras extirpariam o “mal” da sociedade, aquilo que a torna impura, segundo a ideologia e o julgamento daqueles que desejam ascender o “fogo”. Diante dos atos de censura perpetrados por ambos os lados, progressistas e conservadores/reacionários, podemos tecer algumas reflexões sobre a censura e o caráter de recepção/fruição das obras de literatura infantil. Especificamente na literatura infantil, a censura, seja qual for a ideologia de quem a propaga, ocorre sob o véu do bem-estar e segurança das crianças. “Precisamos de eliminar os livros que ensinam as meninas como serem bruxas” ou “precisamos suprimir títulos que tenham estereótipos marcados de gênero”, tudo em nome da segurança das crianças. Segundo Molinero (2021), há uma incoerência no que diz respeito à censura, pois os mesmos que protestam contra tal ato a apoiam e/ou executam quando está direcionada ao “outro” lado, ou seja, o lado adversário.

Chamamos Marcelo Crivella de ditador quando ele manda seus seguidores pisotear a Bienal do Livro à caça de um gibi com beijo gay. Mas achamos que o mundo ficou melhor quando "Chapeuzinho Vermelho" é excluído da biblioteca da escola porque apenas personagens masculinos detêm o monopólio da violência (MOLINERO, 2021).

Uma das questões que movimentam essas mudanças/supressões são estritamente econômicas. Algumas empresas, mega corporações, entre elas grandes editoras, e até herdeiros ávidos por manterem seus lucros sobre obras que não se “adequam” mais aos tempos atuais ou a um tipo específico de público, acabam repaginando seus produtos, no caso, obras literárias. Dessa maneira, essas empresas mantêm seus dividendos e os autores e obras, que para os contextos atuais são considerados problemáticos, serão ao longo do tempo “perdoados”. Suas criações já não mais gerariam debates ou criariam polêmicas, não mais movimentariam campanhas de “cancelamento” nas redes sociais da internet que trariam prejuízos financeiros a essas empresas/pessoas.

Uma outra questão que permeia a censura na literatura infantil é a forma de como esses livros são recebidos/interpretados, ou seja, uma tensão que se estabelece entre a metáfora presente nessas obras e a literalidade com que são interpretadas. Um exemplo ilustrativo dessa tensão está na polêmica que se estabeleceu no ano de 2010 sobre o livro *O menino que espiava para dentro*, da autora Ana Maria Machado (1941-), primeira edição em 1983. Nesse livro, segundo o texto de 4ª capa, da Global Editora:

Em *O menino que espiava para dentro*, Ana Maria Machado, sempre com as palavras tão bem articuladas, conta a história de Lucas, um menino com a maior facilidade de sonhar, de imaginar. Mesmo prestando muita atenção em tudo, tudo também é motivo para ele se distrair e entrar em um outro universo – mágico, longínquo, distante. Inventa um amigo, Talento ou Tamanco ou Tatá, anda sobre ondas, come a maçã do sono profundo, mora em conchas, voa pelos ares, vê automóveis-leões, bosques de caramelos... Não dava para espiar mais nada, para ver nada, nem na frente nem atrás. Só aquele breu profundo. Ele, de um lado. Do outro, o mundo. De repente um beijo, um abraço, os olhos se abrindo, a luz brilhando no espaço. – Você é uma princesa? A mãe riu... Uma narrativa que resgata na criança a fantasia, a liberdade, o encantamento, a possibilidade de brincar em outros reinos, em outras épocas, de serem outros seres (texto de 4ª capa de *O Menino que espiava para dentro*).

Nesse acontecimento, alguns pais disseram que uma determinada passagem do livro incentivaria às crianças ao suicídio. A parte “problemática” que desencadeou as discussões é quando o menino Lucas, personagem principal do livro, come a “maçã do sono profundo” para, dessa forma, entrar no mundo da imaginação, dos sonhos. É o que podemos observar no trecho a seguir:

Como as compras só chegaram quando ele estava no colégio, ainda teve que esperar a volta, o jantar e a hora da sobremesa. Quase não aguentava mais. Aí resolveu que o melhor era deixar para engasgar com maçã na hora de deitar, quando estivesse sozinho. É que a família dele era tão desligada dessas coisas que era até capaz de alguém dar um tapa nas costas dele só para ele desengasgar, e aí estragava o plano todo (MACHADO, *O menino que espiava pra dentro*, 2008).

Segundo a Global Editora, o trecho que causou polêmica é “um processo poético para a criança entrar no mundo da imaginação que faz alusões às histórias da Branca de Neve ou da Bela Adormecida”⁵⁹. Dessa forma, nesse episódio, podemos perceber claramente um problema de interpretação/fruição de uma obra artística, ou seja, houve uma má compreensão de uma metáfora que a autora introduziu no texto para enriquecer o caráter simbólico de sua história. Em uma entrevista⁶⁰, indagada sobre o porquê da interpretação enviesada de seu texto, a própria autora respondeu:

Vários professores e críticos literários tentaram analisar isso, a partir deste episódio. Concordo muito com um que falou de um momento autoritário em que andam querendo controlar até a imaginação. Outro que fez uma ótima reflexão foi o escritor mineiro Leo Cunha, que diz que interpretações enviesadas geralmente não são fruto de má fé ou implicância, mas resultam, ‘quase sempre, da falta de traquejo com a leitura literária, com as metáforas, com o universo simbólico que é próprio da arte e da literatura. Falta ler mais, ler obras mais variadas, ampliar a bagagem cultural’.

A autora toca em um ponto muito importante, o caráter de recepção/fruição das obras de arte, no caso, obras literárias. Existe uma “deficiência” no arcabouço imaginário/simbólico de alguns adultos que os torna muitas vezes incapazes de compreender uma simples metáfora. Quando olhamos para a literatura infantil, como vimos anteriormente, essa “deficiência” se torna ainda mais exacerbada devido ao fato de muitas vezes o livro de literatura infantil não ter seu *status* de obra de arte reconhecido.

⁵⁹ Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/noticia/2018/09/acusacao-de-incentivo-ao-suicidio-em-livro-infantil-e-infundada-defende-psicanalista-cjmhzsqcu05z601mnfghbdzfc.html>>.

⁶⁰ Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/coluna/mae-para-toda-obra/figuei-em-estado-de-choque-diz-ana-maria-machado-sobre-polemica-com-livro>>.

Deixando as questões de recepção e seguindo pela questão da censura, podemos chegar a um outro ponto: será que mesmo obras consensualmente problemáticas deveriam ser censuradas? Essa reflexão nos leva a mais uma questão: será que os debates gerados por essas obras não seriam mais saudáveis à sociedade? Ao censurar certas obras, não se estaria impedindo a própria crítica a essas mesmas obras? Quiçá essas obras deveriam ser olhadas pelo contexto em que foram escritas e/ou como documentos de cultura de uma época. Isso nos leva a mais uma questão: até que ponto é recomendado olhar para a vida dos autores, julgando sua biografia e, dessa maneira, deixando esses julgamentos recaírem sobre suas obras? Ou: como podemos construir uma sociedade mais justa, ou até revolucionária, sem destruir o passado que nos provoca dor ou inquietação?

O pensamento do filósofo Walter Benjamin, ao discorrer sobre o materialismo histórico, nos traz algumas pistas sobre como podemos lidar com obras do passado. Trata-se de uma maneira de nos mantermos afastados de um conformismo que pode nos estagnar como sociedade. Também nos alerta para o perigo das fogueiras que almejam “purificar” um passado considerado doloroso ou perigoso. Seria uma maneira de olhar para cada uma das obras produzidas pela humanidade como documentos de cultura, ou seja, obras que carregam em sua constituição uma cadeia de dominação e violência.

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo "como ele de fato foi". Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer (BENJAMIN, 1987, p. 224).

Segundo o filósofo, os bens culturais não devem sua existência somente à criação dos artistas, devem ser olhados com distanciamento. Para Benjamin (1987), “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da

barbárie.” (BENJAMIN, 1987, p. 225). Ainda segundo o filósofo, assim como os bens culturais não estão isentos de violência/dominação em sua gênese, o processo de transmissão da cultura tampouco está. Mediante o exposto, podemos inferir que mesmo a obra considerada mais revolucionária terá pelos rastros de sua gênese algum aspecto de barbárie, pois nenhuma obra poderá dizer-se pura segundo o pensamento do próprio Benjamin. Como exemplo, podemos observar as próprias mudanças/supressões perpetradas em algumas obras pela linguagem dita “politicamente correta”. Dessa forma, nenhuma mudança/supressão conseguirá esconder o fato de que os brasileiros falam português, ou seja, a língua do dominador/colonizador.

Os bens culturais, mesmo os mais revolucionários, nunca estarão isentos dos processos de dominação. E o caminho da censura, como vimos, nunca será realmente efetivo para estancar as relações de opressão. Dessa forma, como poderemos proceder com obras que consideraríamos problemáticas?

Quiçá o caminho seja permitir primeiramente o acesso livre a essas obras e depois propiciar e estimular o debate, a crítica e a mediação sobre as mesmas. Como um bom exemplo de atualização sem censura, podemos observar a versão de *O Saci*, de Monteiro Lobato, utilizada nesta pesquisa. A versão da Companhia das Letras, de 2019, portanto recente, além de contar com projeto gráfico e ilustrações mais contemporâneas, traz paratextos escritos pela pesquisadora Cilza Bignotto que apresentam uma linguagem mais simples e acessível aos jovens leitores. Além do mais, a versão apresenta o texto na íntegra, sem supressões. De uma maneira criativa, introduz notas de pé de página para explicar termos arcaicos e expressões problemáticas, no caso, racistas. As notas simulam uma conversa por aplicativos de mensagens em que os próprios personagens *do Sítio do Pica-pau Amarelo* dialogam a respeito das expressões e termos utilizados no texto de Lobato. Dessa forma, sem prejudicar a narrativa, de uma maneira lúdica, a edição da Cia das Letras logra contextualizar o leitor sem subestimá-lo, oferecendo-lhe o texto na íntegra, porém apresentando recursos para que ele possa tecer suas próprias reflexões sem prejudicar sua experiência leitora.

No caso da literatura infantil, podemos destacar o importante papel dos mediadores, que podem ser os pais, professores, bibliotecários, contadores de histórias, educadores em geral. Essas figuras têm uma função importante em permitir

e apresentar os bens culturais às crianças, mesmos os mais polêmicos, obviamente desde que sejam respeitadas as fases de desenvolvimento de cada criança.

Dessa forma, diante de todo o caminho que foi apresentado, fica claro que a censura, por mais adequada que pareça, não será um bom caminho a ser tomado. Existem outras medidas, mais eficazes, que respeitam a arte e a liberdade. Então, que certas obras “problemáticas” tenham a oportunidade de gerar polêmicas e debates, mas que não sejam censuradas devido ao seu conteúdo ou forma. Segundo Andruetto (2012):

O ético na escrita é a exploração de uma verdade estética pessoal. Palavras e homens ou mulheres que a exercem convertidos finalmente em uma mesma coisa única. Ética e estética como um todo, porque o estético, na arte, subsume o ético e nos permite expressar uma verdade sem dogmas. Por isso a literatura não é o lugar das certezas, mas o território da dúvida. Nada há de mais libertário e revulsivo que a possibilidade que o homem tem de duvidar, de se questionar (ANDRUETTO, 2012, p. 68).

À luz da discussão em torno da censura, torna-se evidente que nossa sociedade anseia por uma abordagem da liberdade sob outros prismas. Isso requer um equilíbrio entre a liberdade desenfreada e imprudente, que promove a violência, especialmente contra as minorias, e o tipo de liberdade que nutre o desenvolvimento e a fruição da arte e do conhecimento. Ao abraçar essa noção, reconhecemos que o arquétipo do *trickster* desempenha um papel vital em nossa jornada, desafiando-nos perpetuamente a superar nossas próprias fronteiras. Tanto como provocador quanto como guia, o *trickster* nos convida a nos aventurar além dos limites familiares, conduzindo-nos por caminhos desconhecidos e intrigantes cheios de mistérios a serem revelados.

Para desconcluir este capítulo, vamos encontrar Jezebel, a menina exemplar do livro de Tony Ross, intitulado *Super-Hiper-Jezebel*. Muitos adultos olhariam para essa garota e se encantariam, afinal, ela encarna tudo aquilo que os “adultos” mais almejam em uma criança. Ela é educada, limpinha, estudiosa, disciplinada, fala baixo e não corre.

Como podemos ler no texto de 4ª capa: “Jezebel é uma criança modelo. Uma garota tão perfeita só pode mesmo merecer o apelido de *Super-Hiper*. Mas ela está prestes a sofrer um golpe horrível!”. A seguir, veremos algumas descrições dessa

garotinha que nunca viu um *trickster* passar por sua vida, e se acaso o visse, talvez, se horrorizaria.

Jezebel era perfeita em tudo. Era tão perfeita que todos a chamavam de Super-Hiper-Jezebel.

As outras crianças às vezes saíam da escola meio desleixadas, mas Jezebel estava sempre super-hiper-arrumada.

Jezebel sempre mantinha seu quarto em ordem, sempre guardava todas as suas coisas no lugar... e limpava a sujeira do gato.

Quando saía para brincar com os amigos, Jezebel sempre se conservava limpa (até gostava de tomar dois banhos por dia).

Sempre escrevia suas cartas de agradecimento com letra bonita, sem ninguém precisar mandar, e na escola era melhor aluna em tudo [...]

(ROSS, 2020, p. 2-18).

E assim continuam os atos exemplares de Jezebel. Ela até ganhou uma estátua em praça pública para que pudesse inspirar outras crianças a tentarem ser Super-Hiper-perfeitas. A garotinha até mesmo chegou a ser convidada para ir a um programa de televisão, quando falou sobre seus feitos, mostrou suas medalhas e seus troféus. “Taças que recebeu por ser bem-educada, imaculada, amável e por ser a melhor em contas, leitura de poesia e redação.” (ROSS, 2020, p. 18). Jezebel continuou assim, Super-Hiper-educada e obediente, até que um dia, em uma fatídica visita ao zoológico, um feroz crocodilo escapou. “Venha, Jezebel!... Vocês não devem correr, é contra as normas! Eu **SEMPRE** ando corretamente! Quando a gente corre, a meia escorrega!” (ROSS, 2020, p. 20). Obviamente o crocodilo devorou Jezebel. Ao que, questionado pelo guarda, “Seu malvado, você comeu a melhor menina do mundo!”. Com desdém, o bichano respondeu: “Já comi coisa melhor.” (ROSS, 2020, p. 23).

Ao longo da narrativa, podemos observar que Jezebel se destaca como um antiexemplo de criança, exibindo controle, sede de elogios e um complexo de superioridade que a diferencia dos outros de sua idade. O autor emprega a ironia com habilidade, pois vai desfigurando progressivamente as feições de Jezebel conforme ela recebe seus elogios, revelando uma natureza cruel escondida sob sua aparência inicialmente angelical. Poderíamos conjecturar que a personagem representa um protótipo de criança almejada por muitos adultos, talvez aqueles que Larrosa nomearia como os que carregam uma visão totalitária de mundo. Sua morte trágica ao final se mostra como uma crítica poderosa. Ross sugere que o mundo que os

adultos desejam é fundamentalmente diferente do mundo das crianças, e a adesão rígida às expectativas dos adultos pode levar à perda da “alma infantil”. De certa forma, poderíamos dizer que a personagem fez um pacto faustiano⁶¹, ou seja, vendeu sua “alma infantil” aos adultos. Nesse sentido, o destino de Jezebel, ao ser devorada por um crocodilo, se torna uma alusão a ser devorada pelo mundo dos adultos. Porventura, poderíamos desejar que o crocodilo fosse como a baleia de Jonas ou de Pinóquio, uma certa forma de voltar ao útero terrestre e reconquistar aquilo que lhe foi tomado pelo mundo. No caso, talvez, se Jezebel fosse cuspidada pelo crocodilo, teria sua alma infantil morando em seu corpo novamente.

Supondo que a menina tenha realmente morrido, esse fato destaca a ausência de um *trickster* em sua vida – um indivíduo que poderia ter servido como um guia, levando-a de volta ao reino da infância ou lhe devolvendo sua alma, com toda sua corporeidade, brincadeira e potencial de subversão. O arquétipo do *trickster*, como vimos, perturba as normas sociais, desafia as convenções estabelecidas e oferece novas perspectivas, novos caminhos, o oposto das ações de Jezebel. No contexto da infância, talvez o *trickster* desempenhe um papel crucial na preservação do espírito de espontaneidade, da imaginação e da rebeldia. Dessa forma, a personagem, desamparada da companhia de um *trickster*, atravessa a fronteira do mundo das crianças para o mundo dos adultos e lá age como um homúnculo⁶², um ser criado pelas expectativas dos adultos, quase que um ser sem vida própria. Podemos conjecturar que, se Jezebel tivesse chegado à fase adulta, seria uma boa candidata a se tornar uma ditadora.

O autor parece explorar o tema central de nossa discussão anterior, que girava em torno das concepções conflitantes de infância, a tensão entre o pedagógico e poético e o *trickster* amordaçado. Sua personagem que faz tudo para ser Super-Hiper, buscando atender às expectativas dos adultos, nos traz algumas questões: como pensam os adultos que permeiam a vida dessa criança? Quais as concepções de infância que os educadores de Jezebel carregam? Porque a personagem rechaça comportamentos “típicos” da infância?

⁶¹ A alusão ao Dr. Fausto, um personagem do livro, *O Fausto*, de Goethe (1749-1832), que vendeu sua alma ao demônio Mefistófeles para conquistar principalmente vida eterna e conhecimento.

⁶² No geral, o termo homúnculo abrange uma gama de significados históricos, metafóricos e científicos, mas geralmente transmite a ideia de uma representação pequena, artificial ou simbólica de um ser humano ou de uma parte do corpo humano.

Em essência, a narrativa de Tony Ross serve como um alerta sobre os perigos de impor as expectativas dos adultos às crianças e negligenciar sua necessidade inerente de brincadeiras, de imaginação e da presença do arquétipo do *trickster*, principalmente, nessa fase da vida. A transformação de Jezebel e o seu subsequente falecimento ressaltam o forte contraste entre o mundo dos adultos e o mundo das crianças, lembrando-nos que aderir rigidamente às regras e ideais dos adultos pode extinguir o espírito tricksteriano que vive na infância. Ao explorar esses temas, Ross nos leva a refletir sobre nossas próprias concepções de infância e o papel vital que o *trickster* desempenha em ser um guia para a natureza imaginativa e subversiva desse estágio basilar para experiência humana.

Em conclusão, o arquétipo do *trickster* na literatura infantil possui imenso potencial e deve continuar a re-existir, não apenas devido a sua ludicidade inerente e sua capacidade de inspirar a liberdade na infância, mas também porque serve como um guia profundo para os mundos distantes, um verdadeiro psicopompo. É fundamental que os personagens *tricksters* resistam aos adultos “bem-intencionados” que buscam criar narrativas uniformes baseadas em infâncias encapsuladas ou engarrafadas, como se faz com os familiás. A sobrevivência do *trickster* na literatura infantil significa mais bibliodiversidade, permitindo que uma rica trama de histórias e perspectivas seja tecida nas páginas dos livros. Uma existência que pode se manifestar tanto como personagem literário, quanto como entidade tangível dentro dos livros ilustrados, por meio da materialidade desses objetos.

Nessa perspectiva, os livros ilustrados, mediante sua natureza lúdica e potencial interativo, que unem texto, imagem e projeto gráfico, oferecem um substrato único para aproveitar o poder dos seres tricksterianos e fomentar a imaginação, a criatividade e um senso de exploração do mundo nas crianças e demais leitores. Dessa maneira, ao abraçar o trickster, reconhecendo sua importância e fornecendo subsídios para sua existência, garantimos a continuidade do encantamento e a magia que esses seres podem trazer para os livros e a vida das crianças. Afinal de contas, a brincadeira não pode parar.



Inconsiderações finais

Nesta dissertação, embarcamos em uma viagem para explorar o arquétipo do *trickster* e as suas manifestações em diferentes contextos culturais no intuito de depois olharmos para sua presença na infância e na literatura infantil. O foco desse estudo se concentrou na cultura brasileira, especificamente na produção literária voltada para o público infantil. Este trabalho não apenas buscou definir e contextualizar o *trickster* dentro do imaginário cultural mais amplo, mas também explorou de forma mais profunda duas de suas manifestações.

Nossa investigação nos conduziu a duas encruzilhadas e lá encontramos dois seres trapaceiros: Saci e Pedro Malasartes. Além disso, nos aprofundamos no tema da infância e examinamos os reflexos da presença do *trickster* na literatura infantil. Por fim, exploramos algumas tentativas de “engarrafar” os *tricksters* e as implicações que decorrem dessas tentativas.

Ao longo desta pesquisa, destacamos a amplitude das andanças do arquétipo do *trickster*, personagem presente em inúmeras mitologias e narrativas ao redor do mundo. Vimos que a figura do trapaceiro incorpora uma mistura complexa de traços contraditórios, muitas vezes caracterizados por travessuras, astúcia e esperteza, capazes de pôr o mundo em movimento. Nossa exploração do conceito *trickster* demonstrou sua relevância não só como um importante símbolo cultural, mas uma fonte de narrativas que transcende as fronteiras do espaço/tempo.

Para analisar a presença do *trickster* na cultura brasileira, buscamos por algumas manifestações dessa figura na produção literária, especialmente em produções influenciadas pela literatura oral. Por meio de um exame focado em algumas obras, de vários períodos e autores, observamos como o *trickster* se manifesta de diferentes formas, representando um espírito lúdico, travesso e as vezes até maléfico. Descobriu-se que o *trickster* incorpora elementos de ambiguidade, ironia e subversão, desafiando as noções tradicionais de moralidade, convidando os leitores a refestelarem-se com suas diabruras.

Na estrada para encontrar ou invocar o *trickster*, demos o primeiro passo, perseguimos as pegadas embusteyras e encontramos Hermes, o deus travesso do Olimpo. Para começar a compreender o conceito de *trickster*, invocamos Exu, o “Senhor dos Inícios”, esse mensageiro vindo da cultura lorubá que nos atiça, nos guia e abre nossos caminhos. Passamos por vários trapaceiros provenientes de variadas

culturas até chegar ao santo trapalhão da cultura popular, São Pedro, o guardião das portas do céu, ou no caso, o *simia dei*⁶³ de Jesus Cristo.

Em nossa primeira encruzilhada, encontramos o Saci, figura muito conhecida da encantaria brasileira. Analisamos algumas narrativas dos contos desse embusteiro e desvendamos algumas das várias formas de agir desse negrinho travesso. Extremamente popular pelos interiores do Brasil, esse encantado subverte a vida ordinária do campo com suas travessuras bem humoradas. No livro, *O Saci* de Lobato, vemos esse *trickster* como um verdadeiro psicopompo guiando o personagem Pedrinho, menino da cidade, pelos mistérios mágicos da floresta. Nessa obra, vimos como Lobato cria um debate entre a cultura científica e iluminista de Pedrinho e o conhecimento oculto e místico do Saci, este, capaz de salvá-los de muitas enrascadas.

Seguindo para nossa segunda encruzilhada, encontramos Pedro Malasartes, uma figura trapaceira proeminente da literatura oral latino-americana. Observamos que o matuto encarna o arquétipo do *trickster* de forma distinta do Saci, mostrando a esperteza e a sagacidade da figura do trapaceiro por meio de suas arapucas e planos bem elaborados. Um personagem travesso e inteligente que tem êxito em derrubar/borrar hierarquias estabelecidas, desafiar figuras autoritárias e dar voz a perspectivas marginalizadas. Vimos como seus contos cheios de humor, sátira e desrespeito às regras e às normas sociais representam a voz subversiva do povo, questionando e zombando dos poderosos por meio de seus planos astuciosos.

Para olhar para o mundo dos *tricksters*, buscamos em Bakhtin o conceito de cosmovisão carnavalesca. Uma visão muito presente nas ações e nas consequências dos atos dos *tricksters*, no quais esses seres subvertem papéis de autoridade e criam novas formas de ser e estar no mundo. Ainda em Bakhtin, trabalhamos também o conceito de corpo grotesco dos *tricksters*, no qual carregam, muitas vezes, um aspecto físico inacabado, exagerado e/ou até deformado. Além disso, observamos que as desmesuras encarnadas por essas figuras muitas vezes encontram expressão por meio de impulsos escatológicos.

Ao longo desta pesquisa, buscamos contribuir para o estabelecimento de uma base teórica para a compreensão do *trickster* no contexto cultural brasileiro. Ao nos aprofundarmos nos estudos de Jung, Radin, Hyde e Queiroz, obtivemos alguns

⁶³ “Símio de Deus” ou “Imitador de Deus”.

vislumbres sobre a natureza arquetípica do trapaceiro, suas qualidades transformadoras e sua capacidade de desafiar normas e convenções sociais. Depois nos debruçamos sobre suas várias características e buscamos exemplos dessas manifestações na literatura brasileira, como Macunaíma e Maíra.

As concepções de infância, elucidadas por estudiosos como Bachelard, Larrosa e Piorski foram integradas ao quadro da pesquisa. Além disso, buscamos explorar as próprias intersecções do *trickster* com a infância e literatura infantil. Essas tecituras contribuíram para uma compreensão mais profunda de como o arquétipo desse embusteiro ressoa com a imaginação e as experiências infantis. Ao considerar a infância como um momento basilar para a experiência humana, esta pesquisa reconhece a importância do *trickster* na criação de narrativas literárias que envolvem e acompanham as crianças com toda sua ambiguidade e astúcia características.

No decorrer desta dissertação, observamos a infância como um conceito difícil de delimitar devido ao seu caráter variável, ou seja, muda de acordo com a época, classe social, etnia, nacionalidade, cultura, etc. Além disso, sua própria definição é fruto de debates, pois configura-se como um campo de disputas entre distintas forças ideológicas, umas conservadoras, outras com tendências mais reacionárias e outras com tendências libertárias. Dessa forma, a infância continuará movimentando, para apanhar ou acolher, não só os educadores, pesquisadores e intuições educacionais, mas também a própria indústria do capitalismo com seus produtos, e consequentemente o mercado editorial.

Exploramos também a materialidade da literatura infantil, a partir das obras de Salisbury, Styles e Linden e com a construção da obra *Escapuliu*, essência/resultado desta pesquisa. Ao considerar os aspectos físicos dos livros, como seu projeto gráfico, ilustrações, textos e elementos interativos, observamos como o *trickster* pode ser representado não apenas por meio da narrativa, como personagem, mas também pela própria forma e materialidade do objeto livro. Esses elementos materiais tornam-se essenciais para transmitir a essência do *trickster*, pois podem envolver as crianças em uma experiência multissensorial com possibilidades de aumentar sua interação com a história e enriquecer sua experiência leitora.

Na seção “O *trickster* amordaçado”, fizemos um percorrido por alguns atos de censura perpetrados, especialmente na última década, tanto por correntes “reacionárias” quanto “progressistas”. Vimos que essas ações são praticadas sob a bandeira do “bem” da criança, e que os censores operam segundo a concepção de

infância que carregam. Observamos também a falta de garantia do estatuto artístico das obras infantis e o conseqüente perigo da censura desses livros. Nesta parte, também conferimos um bom exemplo de alternativa à censura, a edição de *O Saci*, da Cia das Letras, com seus paratextos e suas criativas notas de rodapé. E finalizamos com o exemplo de Jezebel, o livro de Tony Ross que retrata uma criança “exemplar”, talvez uma figura desejada por muitos educadores.

Em articulação com a dissertação, houve a criação de uma obra artística imbuída de “alma tricksteriana”, que acrescentou uma dimensão única a esta investigação. A empreitada artística produziu um livro que não apenas explorou o arquétipo do *trickster* tematicamente, mas também incorporou elementos da essência desse trapaceiro em sua materialidade. Essa interação entre a palavra, o texto, as ilustrações e as qualidades táteis do livro forneceram uma representação tangível da presença do *trickster* e contribuíram ainda mais para os resultados desta pesquisa.

Dessa forma, esta pesquisa contribuiu para o campo da literatura infantil brasileira ao destacar a importância do *trickster* como figura literária e explorar suas multifacetadas manifestações. Ao revelar a presença desse trapaceiro como personagem e como materialidade, por meio de sua integração nos elementos materiais dos livros infantis, este estudo se aprofundou em uma compreensão do papel do *trickster* em promover o pensamento imaginativo, desafiar as normas sociais e aprimorar as experiências literárias infantis.

Devido às limitações de tempo, certas questões foram deixadas inexploradas, perdidas em várias encruzilhadas. No entanto, espera-se que futuros pesquisadores, inclusive eu, se aprofundem nesses tópicos com investigações mais abrangentes. A seguir estão algumas lacunas identificadas e possíveis caminhos para pesquisas futuras.

Fazer um histórico das aparições dos *tricksters* em livros infantis ao longo do século passado, particularmente nos últimos tempos, seria muito significativo para as pesquisas sobre o *trickster* na literatura. Isso forneceria informações valiosas sobre a evolução do personagem e sua presença expandida no reino da literatura, por meio de sua materialidade. Ao explorar a materialidade do livro e a representação de figuras trapaceiras, poderíamos determinar se os aspectos tricksterianos estão diminuindo gradualmente. Tal investigação nos permitiria responder a seguinte pergunta: o *trickster* está perdendo destaque na literatura infantil? Se sim, confirmada a suspeita, que fatores contribuem para esse declínio?

O histórico mencionado abre caminhos para novas investigações, lançando luz sobre algumas suspeitas. Por exemplo, um olhar mais detalhado para dois importantes prêmios de literatura infantil brasileira, a saber, o prêmio FNLIJ e o prêmio Jabuti, pode ser esclarecedor. Ao examinar as obras que receberam esses prêmios na última década, podemos descobrir pontos em comum entre elas. Essa exploração poderia nos levar a especular se um tom lírico vem prevalecendo nessas obras, potencialmente ofuscando aquelas de natureza mais tricksteriana ou rebelde.

Outra questão, que merece uma discussão mais ampla em outro momento, diz respeito à emergência legítima da temática identitária nos últimos tempos. Esses temas ganharam destaque justamente pelo esforço de combater a desigualdade e sistemas opressores. E, obviamente, essas questões se espalharam pela literatura infantil, talvez até com mais força. No entanto, surge uma pergunta: nossa busca pelo “bem” da criança poderia inadvertidamente dar origem a uma nova forma de “utilitarismo” na literatura infantil? Em outras palavras, muitas obras estão sendo concebidas principalmente para se alinhar a uma agenda específica, em vez de serem enraizadas em seu próprio mérito e experiência literária. Embora, no passado, a influência moral tenha moldado historicamente os livros, levando a literatura infantil ao utilitarismo, não estaríamos agora testemunhando um fenômeno semelhante com diferentes implicações?

Além disso, valeria a pena para futuros estudiosos ampliar esta pesquisa investigando a recepção e interpretação dos *tricksters* na literatura infantil brasileira. Ao explorar as perspectivas dos jovens leitores e seu envolvimento com esses personagens e narrativas, podemos obter uma compreensão mais profunda da importância do arquétipo do *trickster* em desenvolver a compreensão das crianças sobre o mundo e suas engrenagens. Esta pesquisa lançaria luz sobre o papel dos seres trapaceiros na formação das identidades infantis e em seus encontros com as vicissitudes da vida.

Em última análise, esta investigação contribuiu para pensar sobre a presença (necessidade) do *trickster* na academia em suas discussões acerca da literatura infantil brasileira, destacando seu significado cultural e lançando luz sobre seu papel na formação da imaginação, sua importância para a experiência literária e para a materialidade do livro. O mergulho no arquétipo do *trickster*, à luz de diversas perspectivas teóricas, expande nossa compreensão sobre ele e sua relação com a literatura infantil e a infância.

É com muita esperança que desejo que este trabalho inspire uma maior exploração do arquétipo do *trickster* e encoraje a inclusão de diversas vozes nas esferas acadêmica e literária. Ao abraçar as qualidades inerentes do trapaceiro, como curiosidade, adaptabilidade e subversão, não apenas abrimos as portas para novas perspectivas, mas também criamos outras encruzilhadas onde diversas vozes podem prosperar.

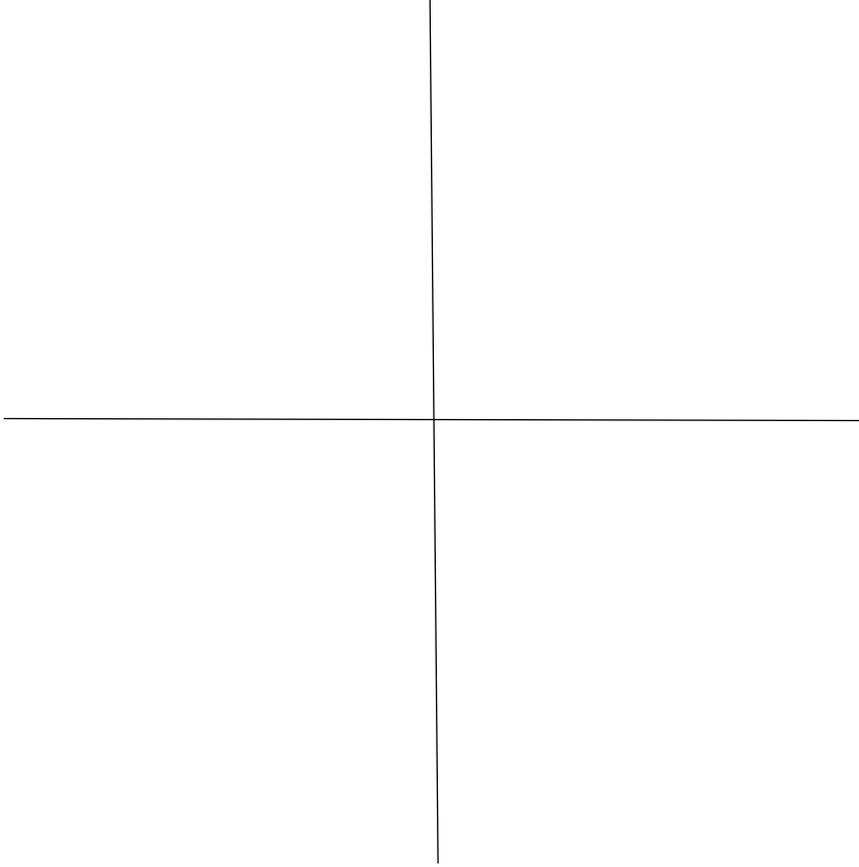
O *trickster*, em sua essência, convida/provoca os indivíduos a exercerem a necessária liberdade de desafiar/problematizar as normas e convenções existentes, permitindo-lhes pensar fora dos muros e paradigmas estabelecidos. Ao caminhar com o espírito de liberdade desse trapaceiro, encorajamos a exploração de pontos de vista alternativos e territórios desconhecidos, promovendo uma paisagem intelectual mais dinâmica e até mais voluptuosa, com mais criatividade e imaginação.

A brincadeira, como aspecto fundamental da natureza humana, proporciona um terreno fértil para a criatividade, a experimentação e a descoberta de novas trilhas, novas possibilidades. O arquétipo do trapaceiro incorpora o espírito lúdico, abraçando um sentimento de admiração e alegria em busca de uma traquinagem cada vez mais engenhosa. Na companhia dos *tricksters*, talvez possamos cultivar a diversão, mesmo em meios inóspitos, como muitas vezes encaramos a Academia. Dessa forma, cultivaremos um ambiente que incentiva a tomada de riscos, a inovação e a integração de diversas perspectivas.

A ludicidade, intimamente relacionada ao brincar, engloba o estado de ser lúdico e a criação de experiências mágicas, gera encantamento e prazer. Não à toa, podemos trocar o brincar por gozar. O arquétipo do *trickster* incorpora a ludicidade por meio de sua inclinação para traquinagem, sua ambiguidade e seu gosto por romper com certa ordem estabelecida. É por meio de suas brincadeiras e até de seu riso, às vezes maléfico, que o mundo se movimenta. Ao reconhecer e abraçar a ludicidade dos *tricksters*, nos abrimos para ideias não convencionais, desafiando o *status quo* e expandindo os limites do que é considerado aceitável ou possível.

A incorporação desses conceitos nas esferas acadêmica e literária tem o potencial de aprimorar o discurso intelectual, promovendo uma cultura de abertura, curiosidade e adaptabilidade. Ao acolher a influência do *trickster*, invocamos uma gama mais ampla de vozes e experiências que podem enriquecer ou contestar nossa compreensão de mundo.

Em conclusão, vamos abraçar, não agarrar – até porque ele pode escapar –, o arquétipo do trapaceiro, com seu espírito de liberdade, jogo e subversão, como um catalisador para que possamos explorar terras distantes e mundos desconhecidos. Ao fazer isso, não apenas abrimos novos caminhos para a ciência, mas também capacitamos diversas vozes a contribuir para a vibrante tessitura que é o conhecimento. Que aprendamos a caminhar para frente ao mesmo tempo em que se anda para trás, a carregar água na peneira, a vender, para algum déspota, um “passarinho” raríssimo que se encontra debaixo de um chapéu e a cavalgar selvagememente, noite adentro, no lombo de cavalos enlouquecidos.



REFERÊNCIAS

- AMADO, R. Macunaíma, Um *Trickster*? **CiFEFiL (Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos)**, Rio de Janeiro, 2015.
- ANDRADE, M. D. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. 3ª. ed. Belo Horizonte - Rio de Janeiro: Villa Rica, 1995. Ilustrado por Rita Loureiro.
- ANDRUETTO, M. T. **Por uma literatura sem adjetivos**. Tradução de Carmem Cacciacarro. São Paulo: Pulo do Gato, 2012.
- BACHELARD, G. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BAKHTIN, M. Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski. In: BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. p. 122-202.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 7ª. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232.
- BIGNOTTO, C. Reescrevendo a narrativa: racismo em livros infantis da época de Monteiro Lobato. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Porto Alegre, 23, mai-ago 2021. 56-79.
- BOAS, M. V. **Estórias de Jabuti**. Rio de Janeiro: Rovel, 2013. Ilustração: Marcelo Pimentel.
- BOLOGNESI, M. F. **Palhaços**. São Paulo: UNESP, 2003.
- BRENNAN, I. **A condenação de Emília: o politicamente correto na literatura infantil**. 1ª. ed. Belo Horizonte : Aletria , 2012.
- CADEMARTORI, L. **O que é literatura infantil**. 3ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CAMPBELL, J. **O Herói de Mil Faces**. Tradução de Adail Ubirajara. São Paulo: Pensamento, 2007.
- CASCUDO, L. C. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 12. ed. São Paulo: Global, 2012.
- CASCUDO, L. D. C. **CONTOS TRADICIONAIS DO BRASIL**. 1ª edição digital. ed. São Paulo: Global, 2014.
- CASTRO, A. V. **O Elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.

CASTRO, L. **Palhaços: multiplicidade, performance e hibridismo**. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972. Coleção Debates.
FRANCO, M. Primeiro-ministro britânico e Salman Rusdhie reprovam censura a obra de Roald Dahl. **Folha de S.Paulo**, 2023. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/02/primeiro-ministro-britanico-e-salman-rusdhie-reprovam-censura-a-roald-dahl.shtml>>. Acesso em: 11 abr. 2023.

HISSA, C. E. V. **Entrenotas-compreensão de pesquisa**. Belo Horizonte: UFMG, 2019. 2º impressão.

HOMERO. **Hino Homérico IV - A Hermes**. Tradução: Ordep Serra. São Paulo: Odysseus, 2006.

HYDE, L. **A astúcia cria o mundo: trikster: trapaça, mito e arte**. Tradução de Trancisco R.S. Inocêncio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

HYNES, W. J.; STEELE, J. SAINT PETER: APOSTLE TRANSFIGURED. In: HYNES, W. J.; DOTY, W. G. **Mythical trickster figures: contours, contexts, and criticisms**. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1997. p. 159.

JUNG, C. G. **O homem e seus símbolos**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. São Paulo: Vozes, v. 9/1, 2011.

LARROSA, J. **Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

LÉVI-STRAUSS, C. **Antropologia estrutural**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LOBATO, M. **O Saci Pererê: resultado de um inquérito**. 1ª. ed. São Paulo : Globo , 2008.

LOBATO, M. **O Saci**. 1ª. ed. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2019. Ilustração: Lole.

MACHADO, A. M. **Histórias à brasileira: Pedro Malasartes e outras**. São Paulo: Companhia das Letras, v. 2, 2004. Recontadas por Ana Maria Machado: ilustradas por Odilon Moraes.

MACHADO, A. M. **O menino que espiava pra dentro**. 2ª. ed. São Paulo : Global , 2008.

MARINETTI, F. T. **Manifesto do Futurismo**. [S.l.]: [s.n.], 1909.

MOLINERO, B. Censura a livros infantis é o reino encantado do 'duplipensar' de Orwell. **Folha de S.Paulo**, 2021. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/09/censura-a-livros-infantis-e-o-reino-encantado-do-duplipensar-de-orwell.shtml>>. Acesso em: 17 abr. 2023.

MOLINERO, B. Censura a Roald Dahl surge porque livro infantil não é tratado como obra de arte. **Folha de São Paulo**, 2023. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/blogs/era-outra-vez/2023/02/censura-a-roald-dahl-surge-porque-livro-infantil-nao-e-tratado-como-obra-de-arte.shtml>>. Acesso em: 11 abr. 2023.

PERRONE-MOISÉS, L. **Vira e mexe nacionalismo**: Paradoxos do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PESSÔA, A. **Malasartes**: histórias de um camarada chamado Pedro. Rido de Janeiro: Rocco, 2007.

PINHEIRO, M. P. Literatura infantil e juvenil: uma reflexão sobre a construção da infância e da adolescência. In: AUTORES, V. **Literatura - saberes em movimento**. Belo Horizonte : Autêntica , 2007. Cap. 4, p. 69-78.

PIORSKI, G. **Brinquedos do chão**: a natureza, o imaginário e o brincar. São Paulo: Peirinópolis , 2016.

QUEIROZ, R. D. S. O herói-trapaceiro: reflexões sobre a figura do *trickster*. **Tempo Social**, São Paulo, v. 3, p. 93-107, 1991. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/ts.v3i1/2.84821>>.

QUEIROZ, R. D. S. Migração e metamorfose de um mito brasileiro: o saci, *trickster* da cultura caipira. **Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros**, São Paulo, v. 38, p. 141-148, 1995. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i38p141-148>>.

REED, I. **The Last Days of Louisiana Red**. New York: Random House, 1974.

RIBEIRO, D. **Maíra**: um romance dos índios e da Amazônia. 20^a. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ROSS, T. **Super-Hiper-Jezebel**. 1^a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2020.

SCHWARCZ, L. M. Quem tem medo do politicamente incorreto? **Folha de S.Paulo**, 2005. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc1505200511.htm>>. Acesso em: 13 abr. 2023.

SERBENA, C. A.; GABANI, M. Exu: um *trickster* solto no "terreiro" psíquico. **Relegens Thréskeia, estudos e pesquisa em religião**, v. 04 n.2, 2015.

SIMAS, L. A. **O corpo encantado das ruas**. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira , 2021.

SIMAS, L. A.; RUFINO, L. **Fogo no mato**: a ciência encantada das ruas. Rio de Janeiro: Mórula Editorial , 2018.

TEIXEIRA, C. H. **O Trickster na escola**: um estudo sobre a função educativa do mito. Araraquara: Tese (Doutorado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2014. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/123357>>.