

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

SÉRSI BARDARI

RITO DE PASSAGEM NA LITERATURA JUVENIL:
O relógio do mundo e Aventuras de João Sem Medo

Monografia apresentada à disciplina *A literatura infantil / juvenil portuguesa: peculiaridades e evolução das origens à atualidade*, ministrada pela Prof^a Dr^a Maria Lúcia Pimentel de Sampaio Góes. Área: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

São Paulo
2005

SÉRSI BARDARI

RITO DE PASSAGEM NA LITERATURA JUVENIL:

O relógio do mundo e Aventuras de João Sem Medo

Universidade de São Paulo

São Paulo – 2005

RESUMO

Propôs-se por meio desta monografia a realização de um estudo comparativo entre duas obras de literatura juvenil em Língua Portuguesa. São elas: *O relógio do mundo*, do brasileiro Lino de Albergaria, e *Aventuras de João Sem Medo*: panfleto mágico em forma de romance, do português José Gomes Ferreira. Escritas em épocas diferentes — 1989 e 1933, respectivamente —, ambas se utilizam, como base de construção de sentido, do *mito do herói*.

Como uma das premissas do comparativismo em literatura é o estudo da imagem do estrangeiro em uma obra, pode-se dizer que o que há de estrangeiro nos textos estudados é a relação que estabelecem com o *rito de passagem / iniciação* das sociedades tribais e, por consequência, com todo o discurso literário mundial que já tenha trabalhado esse tema, comum à tradição dos contos maravilhosos. Aventa-se, neste trabalho, com a possibilidade de um estudo comparativista triangular, disposto da seguinte maneira: mito *versus* obra nacional; mito *versus* obra estrangeira; obra nacional *versus* obra estrangeira.

As observações aqui empreendidas revelam o contributo pessoal de cada escritor na produção de variantes do mito, a partir de referências encontradas no espaço-tempo enunciativo de criação das obras.

Palavras-chave: Comparativismo; Mito do Herói; Rito de Iniciação; Conto Maravilhoso.

“A literatura é uma só, como uma é a arte ou a humanidade — e nesta concepção reside o futuro dos estudos literários históricos.”

René Wellek e Austin Warren, *Teoria da literatura*.

SUMÁRIO

RESUMO	3
INTRODUÇÃO	6
1. UM HERÓI BRASILEIRO E UM HERÓI PORTUGUÊS ..	8
1.1 <i>O relógio do mundo</i>	9
1.2 <i>Aventuras de João Sem Medo</i>	11
1.3 Contexto de produção das obras	13
2. MITO E LITERATURA	16
3. INVARIANTES DO CONTO MARAVILHOSO	21
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	28
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	30

INTRODUÇÃO

O empreendimento de um estudo comparativo na área de Literatura Infantil e Juvenil atende a objetivos diversos, que podem voltar-se para a apreensão ora dos processos de construção de significados empregados pelos escritores e ilustradores das obras, ora dos conteúdos ideológicos veiculados por meio das mensagens, ora das práticas de leitura e uso educacionais que se fazem do objeto livro, entre outros.

Em Literatura Comparada, linha de pesquisa que se abre para a investigação de vários fenômenos do fazer literário, não há um determinado método a ser seguido, justamente pelas diferentes possibilidades de análise oferecidas. O que se tem, no entanto, são algumas premissas que não devem escapar à observação do pesquisador, para que, a partir da seleção de uma ou algumas delas, ele possa desenvolver seu trabalho.

Antes de qualquer coisa, deve o estudioso compreender que, apesar de chamar-se comparatista, um estudo nessa área trata muito mais de relacionar literaturas do que propriamente comparar. Outro fato a ser levado em conta é a orientação fundamental que tem tido a literatura comparada para o conhecimento teórico da imagem do estrangeiro que se constrói no interior de um texto, ou seja, para análise do intercâmbio de influências entre diferentes culturas e nacionalidades. Se bem que, referentemente a esse aspecto, Wellek e Warren¹ ampliam o conceito de nacionalidade, ao identificarem a literatura comparada com o estudo da literatura na sua totalidade, com a literatura mundial, geral, ou universal. Segundo os autores, o “grande argumento a favor da literatura ‘comparada’ ou ‘geral’, ou apenas ‘literatura’, é a evidente falsidade da idéia de uma literatura nacional contida em si própria. A literatura ocidental, pelo menos, constitui uma unidade, um todo”.

Entre os teóricos da literatura comparada, encontram-se Machado e Pageaux², que apontam caminhos pelos quais um estudo comparativo pode seguir. Primeiramente, eles destacam a viagem como um “tema literário”, esclarecendo que este pode servir como elemento estruturante de um texto ou de reconhecimento do imaginário do autor. A seguir, reiteram a respeito do estudo da dimensão estrangeira num determinado texto, numa determinada literatura ou numa cultura, salientando que esse é um dos métodos mais antigos

¹ WELLEK, René e WARREN, Austin. *Teoria da literatura* 2.ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971, pp. 60-2.

² MACHADO, Álvaro e PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70, s/d.

em literatura comparada. Os elementos constitutivos da imagem do estrangeiro numa obra podem ser observados, segundo os autores, por meio de um levantamento do léxico empregado no processo de referenciação do país; das relações hierárquicas presentes na estrutura sintagmática do texto e, ainda, da análise do quadro espaço-temporal descrito pelo autor.

Um terceiro tipo de pesquisa é aquele a partir do qual se busca compreender o percurso percorrido da *influência à recepção* de determinada obra. Nesse caso, pergunta-se a respeito das razões e das circunstâncias que corroboraram para que determinado texto fosse lido e interpretado de uma certa maneira. Por fim, falam Machado e Pageaux³ sobre aquilo que denominam “poética comparada”, que se refere a uma espécie temática de estudo.

[...] O domínio agora abordado obriga o investigador a dirigir alternativamente a sua reflexão, ora para o texto literário como sistema, ora para o período cultural em que o texto foi produzido, de maneira a compreender mais globalmente, não o funcionamento dum determinado elemento do texto, mas sim toda a sua função, isto é, a função dum texto portador dum elemento ou conjunto de elementos textuais (tema / temática) que pode apresentar-se sob uma dupla forma: tema e motivo.

A diferença entre tema e motivo está relacionada com a estrutura do texto literário. Emprega-se o termo *tema* para referir-se àquilo que é elemento constitutivo e explicativo, ou seja, que ordena, gera e permite produzir o texto. Já por *motivo* entendem-se os elementos que não intervêm no plano dos princípios organizadores do texto, isto é, que não têm função estruturante.

Nesta monografia, desenvolve-se essa última modalidade de estudo, ou seja, analisa-se de que forma um mesmo tema organiza a estrutura narrativa em duas obras de literatura juvenil, produzidas e publicadas em épocas, lugares e contextos sócio-culturais diferenciados. Trata-se de trabalho realizado para atender às exigências da disciplina *A literatura infantil / juvenil portuguesa: peculiaridades e evolução das origens à atualidade*, ministrada pela Prof^a Dr^a Maria Lúcia Pimentel de Sampaio Góes, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da USP, dentro da área de Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa.

³ *Id. Ibidem.*, p. 115.

1. UM HERÓI BRASILEIRO E UM HERÓI PORTUGUÊS

Como *corpus*, foram selecionadas duas obras de literatura juvenil, escritas em Língua Portuguesa: uma brasileira — *O relógio do mundo*, de Lino de Albergaria — e uma portuguesa — *Aventuras de João Sem Medo*: panfleto mágico em forma de romance, de José Gomes Ferreira. Produzidas em épocas diferentes, ambas estruturam-se a partir do *mito do herói* e podem ser consideradas como pertencentes ao gênero narrativo do *conto maravilhoso*, como será demonstrado adiante.

Lino de Albergaria é formado em Letras e Comunicação, com mestrado em Editoração, na Universidade de Paris, e doutorado em Literaturas e Língua Portuguesa, na PUC-MG. Nasceu em Belo Horizonte e morou durante algum tempo no Rio de Janeiro e São Paulo. Escreveu e publicou contos em suplementos literários e revistas de todo o país. Tem histórias infantis publicadas na Bélgica. É autor de dois romances para o público adulto e também fez várias traduções de originais franceses. A maior parte de seus livros, no entanto, é dirigida para o público juvenil.

José Gomes Ferreira nasceu na cidade do Porto, em 1900 e faleceu em 1985. Formou-se em Direito na Faculdade de Direito de Lisboa, em 1924. Foi cônsul de Portugal na Noruega de 1925 a 1930. Atuou também como jornalista e colaborador em várias publicações, entre as quais *A Ressurreição* — que dirigiu e na qual trabalhou com Fernando Pessoa —, *Presença*, *Seara Nova*, *Descobrimento*, *Gazeta Musical* e *Todas as Artes*. Foi chefe de redação da revista cinematográfica *Imagem*. Pertenceu também ao grupo do Novo Cancioneiro, que revelava influências surrealistas, simbolistas e, sobretudo, neo-realista. Sua obra reflete preocupação face aos problemas do mundo, “foi principalmente o porta-voz de um sentimento de remorso e responsabilização do intelectual por todas as brutalidades e injustiças”⁴. *Lírios do monte*, publicado em 1918, foi sua primeira obra poética e *O mundo desabitado*, publicado em 1960, sua primeira obra de ficção. Recebeu, em 1961, o 1º Grande Prêmio de Poesia da Sociedade Portuguesa de Escritores e, em 1965, o Prêmio da Casa da Imprensa, pelo seu livro de reflexões e memórias *A memória das palavras*. Embora tenha se destacado mais como poeta, José Gomes Ferreira publicou romances, contos, crônicas, ensaios e memórias. Em 1958, com Carlos de Oliveira, co-organizou a antologia *Contos tradicionais portugueses*.

⁴ SARAIVA, António José e LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. 17.ed. Porto: Ed. Porto, 1996, p. 1038.

1.1 *O relógio do mundo*

Duas cidades: uma comum, uma mágica. Entre elas, uma floresta e um segredo. A cidade comum é Cravo Branco, ao Sul; a mágica, é Cucura, ao Norte. O segredo é uma mina de ouro subterrânea, escondida abaixo do leito do rio que corta a densa mata. Esse é o *tópos* a partir do qual Lino de Albergaria cria *O relógio do mundo*⁵, no ano de 1989.

A história inicia-se quando os habitantes de Cravo Branco ficam sabendo da existência do ouro pelo “último índio”. A partir de então, dominados pela cobiça, invadem a mata à procura do rico minério. É quando a gente de Cucura decide socorrer a floresta, porque precisava dela para se manter encantada. A mata por sua vez também reage, fazendo brotar novas árvores, que, sempre maiores e com mais vigor, começam a invadir Cravo Branco.

Lá, morava Casemiro Correia, caçula de uma família de doze filhos homens, cujo pai era o Capitão. Decidido a lutar contra as forças de Cucura, o homem mandava um filho após o outro enfrentar a floresta. Mas, amedrontados, todos fugiam. Em vez de seguirem rumo Norte, partiam para o Sul. Até que chegou o dia em que só sobrou Casemiro Correia. O menino passava os dias a tratar do jardim de casa, atento para que o mato não estragasse os canteiros de cravo branco, que ele tão cuidadosamente cultivava. Essa situação, no entanto, não demora a se modificar.

Bastou que uma coruja piasse, primeiro de noite, depois de dia, para que Cornélio Correia, o Capitão, mandasse à luta o último filho, impondo ao garoto a missão de acabar com a vida do pássaro, considerado mau agourento. Intuitivamente, porém, Casemiro sabia que a coruja voaria para algum lugar misterioso, sobre o qual ele tinha muita curiosidade. Mesmo armado com a pesada espingarda que o pai o obrigara a carregar, ele não tinha a menor certeza se devia ou não matar a ave. Cheio de dúvidas e conflitos, o garoto embrenha-se na mata, sem saber que uma borboleta cor de prata, símbolo de Cucura, o seguia. Também não se dava conta, tampouco, do fato de que, desde que acordara naquele dia, vinha diminuindo de tamanho e de que havia perdido mais alguns centímetros no momento em que entrara na floresta.

Daí em diante, rumo a seu destino, o garoto irá viver várias aventuras: desde cair num poço profundo e ver-se no interior de uma gruta, onde encontra espécies de índios guardiões

⁵ 13.ed. São Paulo: Atual, 1989.

d' *O relógio do mundo*, local sagrado onde o “ferro amadurece em ouro”, até ser recebido pelos reis “sem idade” de Cucura. Durante a jornada de três anos, Casemiro enfrenta duras provações impostas ora por animais selvagens, como os caititus, porcos-do-mato, ora pelas intempéries, como a cruviana enlouquecida, ora por seres sobrenaturais, como a Caipora. No final, vê-se transformado em adulto, pronto para retornar a Cravo Branco, casar-se com Cordélia Camarão e assumir, no lugar que era de seu já falecido pai, o comando da cidade. Sua missão será a de restabelecer o equilíbrio entre os dois mundos, perdido como consequência da ambição dos homens comuns.

Sobre o processo de criação da obra, diz o autor⁶:

O relógio do mundo foi minha primeira tentativa de um conto de fadas ou de uma história maravilhosa. Pesquisei em Câmara Cascudo. O livro é uma homenagem a ele, pois as personagens e lugares começam todos com a letra “C”, a inicial de Cascudo. [...] É claro que tem também influência de Vladimir Propp, Marie-Louise Von Franz e de outros autores.

Além de estar presente no nome das personagens e dos lugares, a letra “C” aparece gravada na capa do livro mágico de Cucura, o qual contém “informações sobre tudo o que começa com aquela letra”⁷. É por meio desse livro, que se vai conhecer o significado do nome da personagem principal: Casemiro, “o instituidor, o autor da paz”⁸.

No texto em estudo, as referências ao folclore brasileiro são várias. A Caipora já citada, por exemplo, é descrita por Câmara Cascudo⁹ da seguinte maneira:

[...] Em qualquer direção, pelo interior do Brasil, o Caipora-Caipora é um pequeno indígena, escuro ágil, nu ou usando tanga, fumando cachimbo, doido pela cachaça e pelo fumo, reinando sobre todos os animais e fazendo pactos com os caçadores. [...] No Ceará, além do tipo comum, aparece com a cabeleira hirta, olhos de brasa, cavalgando o porco, caititu, e agitando um galho de japecanga.

⁶ E-mail enviado a este pesquisador em 8 de junho de 2005.

⁷ *Op. cit.* p. 45

⁸ *Op. cit.* p. 45

⁹ CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 11.ed. São Paulo: Global, 2002, p. 98.

Essa descrição coincide com a da obra em estudo. A diferença é que Albergaria utiliza a personagem na forma característica quando a ela nominalmente se faz referência como Curupira¹⁰, cujos pés são inversos: os calcanhares para frente, os dedos para trás.

Inspirado também na tradição folclórica é o nome de um dos quatro índios que fazem a segurança da gruta de ouro. Trata-se de Caboré, palavra que, entre outras acepções, designa um tipo de caboclo ligeiramente mais claro. “Índigenas cariris, aliados aos janduís, no Rio Grande do Norte”¹¹. Há ainda no conto a presença importante da coruja, compreendida inicialmente como símbolo da morte iminente de alguém enfermo, do mesmo modo como alude à ave Câmara Cascudo¹². Pode-se fazer referência ainda a *cravo branco*. A flor que dá nome à cidade onde mora a personagem principal é, no dizer do folclorista¹³, tradicional dos casais apaixonados, “indispensável no código dos sinais dos namorados”.

Os exemplos aqui descritos não correspondem à totalidade das referências verificáveis no interior do texto, justamente por não ser esse o objetivo proposto para a realização do presente estudo.

1.2 Aventuras de João Sem Medo

Em *Aventuras de João Sem Medo*: panfleto mágico em forma de romance¹⁴, narrativa publicada inicialmente em episódios na revista infantil O Senhor Doutor, no ano de 1933, José Gomes Ferreira conta a história de um rapaz que vivia na pequena aldeia de Chora-Que-Logo-Bebes, vizinha à Floresta Branca, “onde os homens, perdidos dos enigmas da infância, haviam instalado uma espécie de Parque de Reserva de Entes Fantásticos”¹⁵.

Ninguém da povoação se atrevia a penetrar na floresta, não só por causa do altíssimo muro que fora construído em redor da mata, mas também porque os habitantes eram criaturas desanimadas, temerosas e tristes, que só viviam a se lamentar.

A única pessoa daquele lugar que tinha temperamento alegre e destemido era justamente o João, conhecido por todos como João Sem Medo. É ele quem vai desafiar a proibição expressa de entrar no Parque, em aviso afixado no muro: “É proibida a entrada a

¹⁰ *Id. Ibidem*, p. 172.

¹¹ *Id. Ibidem*, p. 90.

¹² *Id. Ibidem*, p. 164.

¹³ *Id. Ibidem*, p. 165.

¹⁴ Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 11.

quem não andar espantado de existir”¹⁶. Para o desespero de sua mãe, o rapaz, com o auxílio de plantas trepadeiras, escala o alto obstáculo e inicia longa jornada floresta adentro, durante a qual irá deparar-se com os seres mais fantásticos e enfrentar as situações mais inusitadas.

Narradas em ritmo vertiginoso, em que as ações se sucedem rapidamente, sem dar tempo de reflexão ao leitor, as aventuras vividas por João Sem Medo estão repletas de seres vegetais, minerais, animais, entre outros objetos antropomorfizados ou simplesmente biotecnológicos, como bichos mecânicos e automóveis com braços. Há, por exemplo, homem sem cabeça; seixos com dentes, que mordem os pés do rapaz; árvores de dez braços, que o arremessam umas para as outras em jogos malabares; fadas verdadeiras e fadas falsificadas; princesas; gramofones com asas; seres humanos que têm lâminas de faca no lugar dos dedos; seres cujo corpo é uma caixa de ressonância apoiada em pernas de papagaio e cuja cabeça tem a forma de toca-disco; príncipe com orelhas de burro; homens máquinas; homens que vivem em árvores e se comunicam como as aves; ídolos e gigantes monstruosos; personagens de fábulas famosas; menina de pés ocos, entre outros. Enfim, a galeria de tipos é bastante extensa.

Além de estranhas criaturas, também os lugares e os ambientes descritos são os mais inusitados possíveis: lagos elásticos que aumentam quando João, a nado, tenta atingir a margem; pomares em que as frutas se transformam sucessivamente em cabeças de bonecas, bolas de ouro, criam asas e voam; deserto a partir do qual todas as direções levam ao mesmo ponto; cidade onde tudo é ao contrário, onde os aviões andam debaixo da terra e os automóveis e trens voam; palácio sem portas nem janelas, no qual se entra, mas do qual não se sai; caverna com mais de um andar, vários salões, elevador e esteira rolante, são apenas alguns deles.

Todos esses seres e espaços fantásticos, evidentemente, só poderiam ensejar situações também fantásticas, como a transformação de João em árvore, em fumaça, em fonte de água; a fuga do rapaz do palácio da morte; o diálogo com a Lua, que responde ao pensamento por meio de cartazes; a Fada dos Sonhos, que mergulha dentro da boca de João; a boca etérea ambulante, que se materializa em todos os lugares e enuncia sempre o mesmo enigma; a desintegração no ar da personagem que é a versão medrosa de João Sem Medo; o desdobrar de João em dois, para que um volte a Chora-Que-Logo-Bebes e o outro viva no mundo da imaginação mágica, e muitas mais.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 13.

Sobre a criação da obra, diz Gomes Ferreira¹⁷, em nota final da segunda edição:

[...] decidi inventar um herói de sabor popular que desafiasse as forças enigmáticas da Floresta Branca (branca, cor convencional da infância), desmitificasse os Gigantes, os Príncipes, as Princesas, as Fadas, etc., me permitisse criar novos mitos, tornar mágicos os objectos vulgares da vida diária e dar contorno às minhas verdades mais profundas numa linguagem de acção poética que a muitos, até a mim mesmo, só me parecia possível, quando dirigida a crianças imaginárias (que todos trazemos escondidas na nossa soberba gravidade de adultos).

A efabulação em *Aventuras de João Sem Medo*, afora o fato de entreter, dadas as passagens por si só divertidas, constitui capítulo a capítulo metáfora de situações sociais identificáveis para o leitor crítico. Pode-se, portanto, perceber referências à natureza já histórica e culturalmente reconhecida como um tanto quanto nostálgica do povo português; ao modo de organização institucional e política; às práticas de interação social padronizadas; à utilização de formas de pensamento clichês; ao preconceito contra indivíduos que questionam as normas vigentes, seja por meio de discurso ou de atitudes; à exploração do homem pelo homem; à resistência das pessoas com relação às mudanças. As várias possibilidades de leitura, aliás, já eram previstas pelo próprio autor¹⁸:

[...] a ambiguidade excedia a trapalhada difusa habitual. Porque, além da mescla de romance popular e de panfleto mágico, muitos iriam considerá-lo uma sátira à casca de certos aspectos do ambiente pátrio, outros descobrir-lhe-iam talvez acentos menos restritos (como, por exemplo, a filosofia de que o Tédio, ou mais portuguesmente a Chatice impera, dominadora e total, na vida do século XX do nosso planeta) e todos por fim embarcariam na confusão, até certo ponto legítima, desta história parecer exclusivamente destinada a crianças (que só lhe poderão entender a superfície).

1.3 Contexto de produção das obras

Lino de Albergaria publica *O relógio do mundo* no Brasil em 1989, último ano de governo do presidente José Sarney, marcado por tentativas frustradas de conter a galopante

¹⁷ *Op. cit.*, p. 200.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 209.

alta da inflação. A moratória da dívida externa, decretada pouco tempo depois da posse, não surtiu os resultados esperados. Sucessivos planos econômicos, baseados no congelamento compulsório dos preços das mercadorias e na indexação dos salários, fracassaram um após o outro. Nem mesmo a política de privatização de empresas estatais e o corte nos gastos públicos serviram para amenizar o problema. Os investimentos da iniciativa privada no setor produtivo caíram a porcentagens nada animadoras. As pessoas preferiam deixar dinheiro na poupança e especular no mercado financeiro a aplicar em atividades industriais, comerciais ou de prestação de serviços.

Tentando equilibrar-se em meio a tantas mudanças na economia, a população brasileira assiste à campanha para aquela que seria a primeira eleição direta à presidência da República depois de um longo período de ditadura militar. De 22 candidatos, chegam à final Fernando Collor de Mello, posicionado politicamente à direita, e Luís Inácio Lula da Silva, líder do Partido dos Trabalhadores. Com um discurso ideológico de tendências econômicas neoliberais e, ao mesmo tempo, de forte apelo populista, auxiliado por parte da imprensa, vence o primeiro. Seu governo será marcado, entre outros fatos, pela abertura do país ao capital estrangeiro e pelas notícias da existência de um esquema de corrupção, que resultaria na abertura do primeiro processo de impeachment de um presidente na história da política brasileira.

Referentemente a área de Literatura Infantil e Juvenil, o ano de 1989 encerra uma década marcada por duas novidades verificadas no mercado editorial brasileiro. A primeira, o surgimento de vários novos autores. A segunda, uma preferência pelo texto para jovens. Depois da forte expansão do livro para crianças verificada nos anos 1970, fenômeno ao qual se deu o nome de *boom* da literatura infantil no Brasil, a preocupação dos editores é a de lançar obras voltadas para o público leitor formado na década anterior. Testemunha sobre o assunto, o próprio Lino de Albergaria¹⁹:

O trabalho, agora, é a conquista do aluno de quinta a oitava séries, freqüentando a mesma escola, parceira dos promotores da leitura. É nesse nicho que os novos criadores vão poder atuar. O catálogo²⁰ destaca sua [da literatura] preocupação em revolver problemas sociais, psicológicos e existenciais. Mas entre os quarenta nomes arrolados, com indicação de até quatro obras por autor, há os

¹⁹ *Do folhetim à literatura infantil: leitor, memória e identidade*. Belo Horizonte: Lê, 1996, p. 65.

²⁰ De novos autores, elaborado pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil — FNLIJ, para Feira do Livro de Bolonha de 1990.

que querem falar aos jovens, também, pela abordagem da identidade nacional e da memória do povo.

Já em Portugal, há mais de meio século, vinha a público pela primeira vez as *Aventuras de João Sem Medo*, veiculadas inicialmente em episódios na revista infantil O Senhor Doutor, como já foi dito. Era 1933, ano em que foi instituído naquele país o regime político denominado Estado Novo, sob a direção de António de Oliveira Salazar, que vigorou sem interrupções até 1974. Semelhante em alguns aspectos aos regimes instituídos por Benito Mussolini, na Itália, e por Adolf Hitler, na Alemanha, o salazarismo, como ficou conhecido, diferia desses pela postura paternalista adotada por Salazar, que se expressava por meio de falas mansas e sem as poses bombásticas e militaristas de seus congêneres. As principais características do Estado Novo português foram: ideologia católica; aversão ao liberalismo político; censura aos meios de comunicação; onipresença da PIDE, polícia política; projeto nacionalista e colonial; discurso e prática anticomunistas; economia controlada por cartéis constituídos à sombra do governo; forte tutela sobre o movimento sindical. Durante sua vigência, o Estado Novo sofrerá fortes abalos, impostos por movimentos políticos tanto de direita quando de esquerda, mas acabará caindo vitimado por conspiração dirigida pelo Movimento das Forças Armadas, em 25 de abril de 1974.

Se, por um lado, durante o Estado Novo a população portuguesa adulta passou a conviver com a forte repressão e censura política às publicações periódicas e emissoras de rádio e televisão, por outro, os anos de 1930, que marcam o início do regime imposto por Salazar, são considerados época de ouro para a literatura infantil e juvenil naquele país. O reconhecimento da criança como consumidor de livros favoreceu também o surgimento de jornais, revistas e suplementos infantis, em que colaboraram muitos autores e artistas. Com relação ao conteúdo das obras publicadas nesse período, depois do teor mais pedagógico das primeiras décadas do século, “constata-se cada vez mais ficção e fantasia nos livros para a infância”²¹.

²¹ BLOCQUEEL, Francesca. *Literatura juvenil portuguesa contemporânea: identidade e alteridade*. Lisboa: Caminho, 2001, p. 43.

2. MITO E LITERATURA

Como já foi mencionado na introdução, o tipo de análise que se desenvolve nesta monografia está voltado para a compreensão da forma como um mesmo tema organiza a estrutura narrativa em duas obras de literatura juvenil, publicadas em épocas, lugares e contextos sócio-culturais diferenciados. De acordo com Machado e Pageaux²², deverá “chamar-se tema a tudo aquilo que é elemento constitutivo e explicativo do texto literário, elemento que ordena e permite produzir o texto. Assim, o mito é um tema que tem um valor muito especial”. Explicam também os autores que a maior parte dos estudos de temas levam em consideração a existência insofismável de temáticas universais, mas que eles (Machado e Pageaux) preferem falar não de temas universais, e sim de elementos recorrentes, reinvestidos simbolicamente de diferentes maneiras, segundo o espaço cultural e o momento histórico analisado²³.

A racionar junto com os teóricos, se o mito é um tema e se este pode ser compreendido como elemento recorrente, reinvestido simbolicamente de diferentes maneiras, segundo o espaço cultural e o momento histórico analisado, pode-se estabelecer como objetivo, na elaboração desta monografia, a descrição da maneira como o *mito do herói* está presente na base estrutural das narrativas de *O relógio do mundo* e de *Aventuras de João Sem Medo*. Mas esse objetivo por si só não estaria de acordo com o que preconiza os estudos mais atuais empreendidos no campo da literatura comparada. Ainda segundo Machado e Pageaux, melhor será empreender, entre outros tipos, uma análise da história das idéias, especialmente quando o tema se aproxima ou se confunde com uma espécie de imagem. A palavra *imagem* aqui é compreendida não só como designando um conjunto de idéias sobre o estrangeiro num processo de literarização, conforme explicado anteriormente, mas também como a representação literária de um espaço específico ou de um contexto sócio-histórico e cultural, verificada em uma determinada obra. Dizem os autores²⁴:

[...] o estudo do tema (como, aliás, o da imagem, atrás exposto) obriga o investigador a empreender duas leituras simultâneas dos textos analisados: em primeiro lugar, o texto é, no plano da criação literária, um universo coerente; em segundo lugar, a procura dum sentido deve ser feita no interior do texto e também

²² *Op. cit.*, p. 116.

²³ *Ibidem.* p. 117.

²⁴ *Ibidem.* p. 117.

no conjunto do campo cultural a que esse texto pertence. Assim passa-se obrigatoriamente duma análise formalista ou estruturalista do texto para uma análise intertextual e cultural: o texto literário é o lugar dialético onde se articulam estruturas textuais e extra-textuais, participando do tema, justamente das duas séries. O estudo temático revela, afinal, claramente, as duas fases indissociáveis da investigação literária: o estudo do funcionamento interno dum texto (dum tema num texto, a leitura contribuindo para pôr em evidência, para reconstituir um conjunto de funções) e o estudo da função social e cultural desse mesmo texto.

Dessa forma, por meio da análise comparativa das obras que se configuram como objeto de estudo deste trabalho, busca-se, além de descrever a estrutura temática dos textos, compreender também os símbolos empregados por cada autor no revestimento do mito do herói, de acordo com elementos próprios da cultura do país de que são originários. Em assim o fazendo, torna-se possível conjecturar a respeito do tipo de representação literária, isto é, da imagem metafórica que tanto Lino de Albergaria quanto José Gomes Ferreira constroem do espaço-tempo histórico da nação em que vivem.

Para tanto, cumpre como condição fundamental buscar primeiramente uma definição de mito. Nesse sentido, pode-se contar com o auxílio de Eliade²⁵:

[...] o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, **um comportamento humano**²⁶, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser*. [...] a principal função do mito consiste em revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas.

O conceito acima vai ao encontro do que é apresentado por Machado e Pageaux²⁷. Segundo eles, “mito é uma narrativa que dá sentido ao universo. A formação de um mito coincide com a constituição de um grupo em sociedade que pretende tornar o mundo inteligível e organizado, dando um sentido às relações interindividuais”.

²⁵ ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2002, pp. 11-3.

²⁶ Grifo nosso.

²⁷ *Op. cit.* p. 126.

Em segundo lugar, é necessário refletir a respeito da relação entre mito e literatura e sobre o papel do escritor nesse contexto. Sabe-se que o mito pode tornar-se elemento primordial da organização de um texto literário; o fator inspirador da produção textual. Cabe, conseqüentemente, buscar conhecer o que confere ao mito, no plano da literatura, essa capacidade de criação e, no plano ético, uma função de exemplaridade.

No que concerne às definições apresentadas, apreende-se o mito apenas como algo originário de uma dimensão coletiva, ao passo que na literatura o mito é uma história contada por um determinado autor, que tem no mito inaugural a referência de uma história coletiva, a partir da qual ele cria uma estrutura narrativa com feições pessoais. Em outras palavras, o escritor baseia-se na efabulação primordial de uma coletividade, introduzindo aí modificações que irão caracterizar-se como geradoras de uma certa variante do mito, ao mesmo tempo em que darão pistas da sua contribuição pessoal à narrativa tradicional. Ainda sobre esse assunto, vale ressaltar o que pensam Machado e Pageaux²⁸:

No plano estritamente literário, o mito é uma linguagem secundária. Podemos mesmo dizer duplamente secundária: é secundária pelo facto de o escritor dele “extrair” uma história em que penetrará e que desenvolverá; é secundária porque o escritor vai também, mais ou menos, fundir-se com essa história, investir nela, dado que ela constitui um elemento de explicação íntima, pessoal. É uma linguagem secundária ou, se preferirmos, simbólica: por um lado, há realidade mítica, feita precisamente de um certo número de elementos obrigatórios sem os quais não haveria mito, história mítica; por outro lado, há variantes pessoais, susceptíveis de dar, pelas opções, pela lógica interna do escritor, novos significados ao mito na sua versão corrente.

Direcionando-se agora a reflexão para função ética do mito, cuja característica é a exemplaridade para as ações humanas, nota-se que o mito do herói revela o modelo exemplar do *rito de iniciação*, que simboliza na vida social a passagem do jovem para a idade adulta. Conforme relata Propp²⁹, a iniciação é “uma instituição própria do regime tribal. Esse rito ocorria no momento da puberdade. Ao cumpri-lo, o jovem era introduzido na sociedade tribal, da qual se tornava membro investido de plenos direitos, ao mesmo tempo em que adquiria o direito de se casar”.

²⁸ *Op. cit.* p. 130.

²⁹ PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 54.

A compreensão de que o mito do herói reveste o rito de iniciação é compartilhada por Campbell³⁰. Segundo o mitólogo, “a estrutura e algo do sentido espiritual dessa aventura já podem ser detectados na puberdade ou nos rituais de iniciação das primitivas sociedades tribais, por meio dos quais uma criança é compelida a desistir da sua infância e a se tornar um adulto”. No percurso do herói são verificadas necessariamente as etapas: partida, realização e retorno. O processo inicia-se quando alguém sente que lhe está faltando ou sendo negado algo de que se julga merecedor. Essa pessoa então parte rumo ao desconhecido, numa série de aventuras inusitadas, em busca daquilo que venha preencher essa necessidade, isto é, de encontrar o que lhe falta. Uma vez atingidos os objetivos, se dá a volta e a transformação da situação anteriormente estabelecida.

Na literatura, o gênero que com mais tradição tem-se estruturado de forma simbólica com base no mito do herói e que, por conseqüência, aborda a transição da adolescência para a maturidade é o *conto maravilhoso*. Como se sabe, os significados simbólicos dos contos maravilhosos relacionam-se com os problemas existenciais que o homem enfrenta ao longo do processo de desenvolvimento mental e emocional. Para explicar o conto maravilhoso, ninguém melhor do que Coelho³¹:

No início dos tempos, o *maravilhoso* foi a fonte misteriosa e privilegiada de onde nasceu a literatura. Desse maravilhoso nasceram personagens que possuem poderes sobrenaturais; deslocam-se, contrariando a leis da gravidade; sofrem metamorfoses contínuas; defrontam-se com as forças do Bem e do Mal, personificadas; sofrem profecias que se cumprem; são beneficiadas com milagres; assistem a fenômenos que desafiam as leis da lógica, etc.

No conto maravilhoso produzem-se acontecimentos que não podem ser explicados pelas leis do mundo familiar, mas que não provocam qualquer reação particular de dúvida ou estranheza nem nas personagens nem no leitor implícito da narrativa, uma vez que esses aceitam as regras do “jogo” assim com lhes são propostas pelo narrador, diferentemente do que ocorre nos gêneros do fantástico e do estranho. “Não é uma atitude para com os

³⁰ CAMPBELL, Joseph e MOYERS, Bill. *O poder do mito*. Org. Betty Sue Flowers. Trad. Carlos Felipe Moisés. Palas Athena, 1990, p. 132.

³¹ COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 200, p. 172.

acontecimentos contados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos”, diz Todorov³².

O que aqui se expõe, portanto, é perfeitamente adequado para caracterizar as peripécias encontradas em *O relógio do mundo* e *Aventuras de João Sem Medo*, conforme se nota no resumo dos textos apresentados anteriormente, o que autoriza classificar as obras como pertencentes ao gênero do conto maravilhoso. Mas para que essa categorização seja mais bem fundamentada, é importante, no entanto, demonstrar de que maneira as narrativas em estudo estruturam-se com base no mito do herói na sua função exemplar de rito de iniciação. É o que se faz no próximo item desta monografia.

³² TODOROV, Tzvetan. *As estrutura narrativas*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 160.

3. INVARIANTES DO CONTO MARAVILHOSO

Com base em Propp³³, os contos maravilhosos apresentam estrutura similar constante, no interior da qual são encontradas funções invariantes e variantes. A partir do modelo estrutural do pesquisador russo, Coelho³⁴ extrai cinco invariantes — *aspiração* (ou desígnio), *viagem*, *obstáculos* (ou desafios), *mediação auxiliar* e *conquista* do objetivo (final feliz) — que podem ser, sem dificuldades, sobrepostas às etapas da seqüência de ações do herói arquetípico de que fala Campbell³⁵. São essas as invariantes presentes nos textos em estudo aqui demonstradas, esclarecendo-se que uma análise mais aprofundada, por meio da qual seriam enfocadas as variantes, tornar-se-ia inviável, dado o espaço proposto para a realização deste trabalho.

Primeira invariante: uma aspiração ou um desígnio leva o herói à ação.

Em *O relógio do mundo*, Casemiro Correia é obrigado por seu pai, o Capitão Cornélio Correia, a abandonar Cravo Branco e a enfrentar as forças desconhecidas de Cucura e da floresta, que lutavam contra a ambição dos predadores. A cidade encantada e a preservação da natureza são representadas, na obra, pela coruja. Mas a ave era compreendida pelos homens comuns como presságio de mau agouro.

— Siga esse bicho aonde for, mas acabe com sua vida agourenta! —
trovejava o Capitão (p.11).

Em parte, há a obrigação, o desígnio, como elemento motivador da personagem, mas a aspiração, a necessidade de vivenciar novas experiências, também é notada, na seguinte frase do narrador:

Era a oportunidade de virar as costas à decadência e às dificuldades de
Cravo Branco (p.11).

³³ PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto*. Lisboa: Veja, 1978.

³⁴ *Op. cit.* pp. 109-10.

³⁵ *Op. cit.* pp. 132.

Na obra de José Gomes Ferreira, é unicamente a aspiração que move o herói, inconformado com a natureza melancólica e queixosa dos habitantes da aldeia Chora-Que-Logo-Bebes, onde vivia. É o que se nota no seguinte trecho:

O único que, talvez por capricho de contradizer o ambiente e instinto de refilar, resistia a esta choradeira pegada, era o nosso João que, em virtude duma contínua ostentação de bravata alegre e teimosa na luta, todos conheciam por João Sem Medo.

Ora um dia, farto de tanta chorinque e de tanta miséria que gelava as casas e cobria os homens de verdete, disse à mãe que, conforme a tradição local, lacrimejava no seu canto de viúva:

— Mãe: não aturo mais isto. Vou saltar o Muro [que cercava a floresta] (p.12).

Segunda invariante: o herói parte em viagem, rumo ao desconhecido.

Compare-se o momento da partida nas duas narrativas em estudo. Primeiramente, a personagem criada por Lino de Albergaria:

[...] Casemiro foi saindo arrastando a arma. Na varanda, se despediu dos pais e tomou o final da rua para passar à floresta.

— Adeus, meu Capitão! Adeus, minha Capitã!

Os velhos acenaram para o filho caçula. Camélia passou a manga da blusa no cantinho do olho.

Amarelinho [apelido de Casemiro] teve de se abaixar para passar debaixo dos cipós, que quase se arrastavam pela terra (p.12).

A seguir, o herói inventado pelo escritor português:

[...] as implorações da mãe não impediram que, na manhã seguinte, João Sem Medo se esgueirasse de Chora-Que-Logo-Bebes e se dirigisse à socapa para o tal Muro que cercava a floresta [...] Graças ao arrimo de uma trepadeira providencial e auxiliado pelas sentinelas invisíveis que guardavam aquela selva misteriosa e pretendiam facilitar-lhe a entrada, não sei com que intuídos secretos, chegou com agilidade ao tipo da muralha. [...] Outra trepadeira miraculosa e pronto:

João Sem Medo desceu a pulso, com os pés a apoiarem-se aqui e acolá nas juntas das pedras esverdeadas de musgo escorregadio. E assim conseguiu alcançar o solo da floresta [...] (pp.12-3).

Note-se que ambos partem para floresta. Ao tratar das raízes históricas do conto maravilhoso, Propp³⁶ esclarece que esse gênero de narrativa surge das antigas religiões, em que era comum aos jovens passar pelo rito de iniciação, cujas origens e funções já foram mencionadas. A floresta era justamente o lugar onde as sociedades primitivas celebravam esse ritual. Acreditava-se que, durante o rito, o adolescente morria e ressuscitava como um novo homem. Essa talvez seja a razão pela qual, no conto maravilhoso, a floresta tenha um significado ritualístico e simbólico. Trata-se do lugar onde o herói passa por experiências perturbadoras, provas difíceis e essenciais para seu desenvolvimento psicológico. Ainda de acordo com Propp³⁷, a floresta “desempenha grosso modo um papel de obstáculo. A floresta em que se encontra o herói é impenetrável. É uma espécie de rede que prende o intruso”. São justamente os obstáculos que se caracterizam como mais uma invariante na estrutura desse gênero narrativo.

Terceira invariante: obstáculos aparentemente intransponíveis opõem-se à ação do herói.

É nesta, e também na próxima etapa, que reside a maior parte da efabulação em ambas as obras; em que se encontram os mais variados motivos que corroboram para a construção dos sentidos e dão colorido peculiar às narrativas; em que cada escritor encontra maior espaço de mobilização do seu fazer criativo e apresenta seu contributo ao mito do herói, podendo-se falar até mesmo que manifesta seu mito pessoal. Tanto Casemiro Correia quanto João Sem Medo enfrentam uma série de obstáculos no interior da floresta. Citam-se algumas dessas dificuldades de um e outro herói aqui tratados, sem a pretensão, no entanto, de se atingir a totalidade, já que uma análise minuciosa dos motivos que compõem cada história ultrapassaria os limites deste trabalho.

³⁶ 2002, p. 9

³⁷ *Id. Ibidem.* p. 56.

Em *O relógio do mundo*, antes mesmo de iniciar viagem, Casemiro Correia, sem perceber, já havia encolhido de tamanho. Ao entrar na floresta, ficará menor ainda e até pequenos insetos, como a formiga, parecem-lhe bem maiores. Uma vez no interior da mata, o rapaz terá de escolher entre três caminhos diferentes. Seguirá aquele no qual ouve o pio da coruja. No entanto, não demora a se perder; a enfrentar forte chuva, que se transforma em enxurrada, leva embora sua espingarda e o carrega para a correnteza violenta do leito de um rio. No próximo instante, Casemiro sente-se tragado para dentro de um buraco muito fundo, até ver-se, depois de longa queda, no interior de uma caverna cujas paredes são de ouro. Nesse local, irá conhecer quatro índios com poderes sobrenaturais, que lhe dão de comer e beber, e lhe ensinam que ali o ferro “amadurece” em ouro, para que o mundo possa continuar girando em volta do Sol. Além disso, ainda no interior da caverna, o jovem, olhando para fogo, terá uma visão da coruja e de Cucura, a cidade encantada. Só depois disso é que será devolvido para a floresta, do outro lado da margem do rio.

Apesar de forte, a experiência ainda não havia servido para que Casemiro abandonasse o objetivo inicial imposto pelo pai, que era o de matar a coruja. Além disso, o rapaz alimentava a esperança de poder apoderar-se do ouro da caverna. Para que tenha a consciência ampliada, ele terá de enfrentar novos desafios, como o que ocorre quando consegue prender a ave, usando a própria camisa tal qual uma rede. Nesse momento, a natureza inteira reage de maneira sombria, como descreve o narrador:

Foi quando veio o frio. Casemiro se sentiu gelando. O frio veio junto com o escuro. A árvore onde ele estava no mesmo instante secou. Perto, todas as árvores perdiam as folhas. O frio e a escuridão chamaram o silêncio. Todos os bichos interromperam seus ruídos. E também o rio se calou, sufocado pelo gelo. A escuridão e o frio se espalhavam em volta, mais intensos. Casemiro sentiu suas mãos endurecendo, parecia que iam virar pedra (p. 29).

Na seqüência, aparece o Caipora, defensor da mata, que julga o rapaz e manifesta intenção de puni-lo. A coruja, entretanto, intercede a favor de Casemiro, fato esse cujo desdobramento é demonstrado na invariante seguinte, como será visto. Não faltarão ainda obstáculos para que o rapaz atinja seu verdadeiro propósito, que não era na verdade o de capturar a ave, e sim o de conhecer Cucura. Haveria ainda escuridão, ventania e um muro de pedras a serem enfrentados, até adquirir consciência dos elementos responsáveis pelo

equilíbrio da natureza, tornar-se homem e estar em condições de entrevistar-se com o rei e a rainha da cidade encantada.

Por processo similar, isto é, de enfrentamentos de obstáculos passa o herói do *panfleto mágico* português. A diferença é que, talvez por trata-se de texto mais longo ou mesmo por ter sido publicado inicialmente em episódios, a quantidade de situações difíceis pelas quais passa João Sem Medo é maior. Algumas delas já foram descritas anteriormente, como o envolvimento de João com seres sobrenaturais que impedem seu retorno para casa. Vale, no entanto, destacar quatro passagens, ainda que de forma não pormenorizada.

A primeira refere-se a quando o rapaz é levado à Colina de Cristal, onde fica o palácio da morte. No interior da construção, que não tinha portas nem janelas, havia uma sala cujas paredes eram de platina e o chão de cristal. Nesse aposento, João encontra a foice e o cavalo da morte, que, num “salto prodigioso”, rompe o telhado, libertando o rapaz. A segunda faz aludir à varinha de condão com a qual João pode obter o que quiser, com a condição de dar uma parte de seu corpo em troca. Não é à-toa que o capítulo relativo a essa passagem chama-se “O condão do sacrifício”. Com o bastão, João vai transformar-se em fonte de água. Até ser socorrido por decisão tomada em uma assembléia de fadas, que dá ensejo à terceira passagem aqui destacada: João vê-se trancado na “sala sem portas” junto com a Fada do Sonho e com o direito de realizar qualquer sonho, mas cada sonho só pode durar cinco minutos. Ele apenas livra-se daquela sala quando engole a fada. A quarta passagem é o encontro de João Sem Medo com João Medroso, espécie de réplica física do herói, mas de caráter psicológico antagônico. Ambos ficam presos numa imensa caverna, repleta de inventos tecnológicos. É aí que o protagonista enfrenta um gigante poderoso, que o faz confrontar-se com suas próprias inseguranças, numa espécie de provação.

Uma vez tendo anotado algumas das dificuldades dos heróis das duas narrativas, cabe inserir, agora, comentário a respeito de um elemento que funciona no conto maravilhoso tanto como obstáculo, como mediação auxiliar. Trata-se da isbá, espécie de cabana com a qual o herói se depara em sua caminhada. Propp³⁸ descreve essa habitação como “uma pequena isbá sobre patas de galinha”, onde vive Baba Yaga, personagem que, na tradição dos contos russos, representa a forma clássica do doador de recurso mágico que irá auxiliar o herói a enfrentar os obstáculos. Às vezes, além de um objeto de poder, o herói recebe também alimentos nesse local. Entendendo-se a isbá e o doador como funções invariantes do conto

³⁸ Id. *Ibidem*. p. 57.

maravilhoso e sabendo-se que essas podem apresentar-se de maneira variada, compreende-se que a gruta de ouro, onde cai Casemiro Correa, a Colina de Cristal e a sala sem portas, onde João Sem Medo se vê momentaneamente fechado, constituem representações da cabana à qual se refere Propp. É no interior desses recintos que as personagens vivenciam provações ao mesmo tempo em que recebem alguma forma de ajuda, ou seja, tanto enfrentam obstáculos, quanto se beneficiam de mediação auxiliar, que se caracteriza na próxima invariante.

Quarta invariante: surge um auxiliar mágico, natural ou sobrenatural, que ajuda o herói a vencer.

Dentro da caverna, Casemiro Correia assusta-se com o fato de um dos índios conseguir ler seus pensamentos, o que já se configura numa provação. O rapaz havia imaginado o quanto seria bom levar um pouco do ouro daquela gruta para casa. Os outros índios, no entanto, oferecem-lhe comida e bebida. Além disso, fazem-no ter uma visão ao olhar fixamente para uma fogueira. No meio das chamas surge a imagem da coruja, a mesma que ele fora incumbido de matar.

— Olha bem dentro dos olhos da coruja — Capi dizia.

A coruja olhava Casemiro. Casemiro olhou nos olhos dela. Eles refletiam uma cidade dividida em duas, cada metade dentro de um olho (pp.22-3).

Apesar de perceber tratar-se de Cucura, Casemiro, inicialmente, não compreende qual papel a ave irá desempenhar no seu caminho. É a coruja quem irá defendê-lo no julgamento da Caipora e o guiará até a entrada da cidade encantada.

Em *Aventuras de João Sem Medo*, a representação da isbá ocorre mais de uma vez, como já foi dito. Conseqüentemente, o surgimento de mediadores auxiliares também é recorrente. Na Colina de Cristal, João apodera-se do cavalo e da foice da morte, com os quais consegue retornar à vida. Em meio ao deserto, o rapaz recebe, do presidente do Sindicato Internacional das Fadas e Artes Negras Correlativas, uma varinha de condão. Dentro da sala sem portas, vê-se a Fada do Sonho ir morar no interior de João, o que lhe confere certa capacidade especial.

São esses os elementos mágicos de um e de outro texto que irão favorecer as personagens na busca de seus objetivos. O alcance desses configura-se a quinta invariante.

Quinta invariante: finalmente o herói conquista o almejado objetivo.

Em *O relógio do mundo*, Casemiro Correia atinge Cucura, entrevista-se com o rei Caruani e a rainha Coaraci e conhece o significado de seu nome. Na cidade mágica, compreende ainda a importância do ouro subterrâneo para o equilíbrio da natureza e da vida. Ao partir de lá, é homem feito, que sonha chegar logo à cidade natal. Uma vez em Cravo Branco, assume o lugar que era de seu pai, casa-se com Cordélia Camarão. A garota, antes magra e pálida, torna-se formosa e bela com o restabelecimento da harmonia entre as duas cidades, o que ocorre, aliás, com todos os seres.

Cravo Branco tem suas casas velhas recuperadas do mofo e bem conservadas, brilhando ao sol. Ao norte, aos poucos, vai começando a mata, que não sufoca mais a cidade (p.59).

Casemiro torna-se o Capitão, Cordélia, a Capitã. Os dois têm um filho: Calisto Correia, um menino que, como o pai, gosta de cuidar dos jardins.

Já o objetivo de João Sem Medo, ao voltar para Chora-Que-Logo-Bebes, é organizar uma conspiração contra as lágrimas. Ele faz campanha para que as pessoas se alegrem, mas a população não o acata. Mesmo assim, o rapaz não perde as esperanças. Acha que tudo é apenas uma questão de tempo. Para esperar, monta uma fábrica de lenços, e enriquece.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como foi visto, dois autores de países de Língua Portuguesa — Brasil e Portugal —, em épocas diferentes — 1989 e 1933 —, utilizam o *mito do herói* como base de construção de seus textos, incorporando-o à realidade folclórica, sócio-histórica e cultural de cada país. No que se refere ao papel do escritor nessa relação mito *versus* literatura, Machado e Pageaux³⁹ explicam o que segue:

[...] o escritor encontra-se perante o mito numa situação de dependência, ele vai inserir-se, voluntariamente, note-se, numa tradição mítica; mas noutra plano, o escritor é tentado, por vezes obrigado, a modificar esse fundo mítico, dando-se uma feição pessoal, apropriando-se assim da história colectiva. Esta torna-se, portanto, para o escritor, de certo modo, chave explicativa, recurso primeiro e último, e as modificações que o escritor fará no cenário tradicional ou inicial serão decisivas para compreender quer a própria tradição (no estudo comparado de diversas variantes), quer o contributo pessoal do escritor, o que leva alguns a falar de “mito pessoal”.

O contributo de Lino de Albergaria e de José Gomes Ferreira, por meio das obras aqui destacadas, pode ser mais bem compreendido ao se levar em consideração a função de exemplaridade de mito. Tanto em *O relógio do mundo* quanto em *Aventuras de João Sem Medo*, o comportamento dos heróis é apresentado como uma espécie de exemplo a ser seguido, para que se alcance melhor qualidade de vida.

Assim, o rito de iniciação é utilizado por Lino de Albergaria, no Brasil, no momento em que havia entre a população um movimento político de retorno à estabilidade democrática. O ano de publicação de *O relógio do mundo* coincide com o último do mandato de José Sarney, em que ocorriam no País as primeiras eleições diretas para presidente. Os tempos eram de expectativas favoráveis e de otimismo, com relação ao desenvolvimento das instituições e à ampliação da consciência de cidadania da população. Que as esperanças tenham vindo a se concretizar ou não, isso já é uma discussão que não cabe ser levantada neste trabalho. Importa, no entanto, suscitar a respeito da hipótese de que esse sentimento coletivo tenha sido representado na obra, notadamente no que se refere mais especificamente ao processo de conscientização sobre a necessidade de se preservar o meio ambiente.

³⁹ *Op. cit.* p. 129.

Já em Portugal, o rito de iniciação é empregado por José Gomes Ferreira metaforicamente de maneira a satirizar as instituições sociais do modo como essas estavam constituídas no momento em que se decretava no país o chamado Estado Novo. A referência ao estado de ânimo, ou melhor, de desânimo da população é explícita já no nome da cidade onde vive o herói: Chora-Que-Logo-Bebes. O nome da personagem — João Sem Medo — alude à função de exemplaridade do mito. Não é difícil imaginar que a população, vivendo sob um regime autoritário, como foi o de António de Oliveira Salazar, apresentasse comportamento temeroso e mesmo lamentoso. Mesmo que João não tenha conseguido transformar esse sentimento coletivo, sua forma de atuação aponta para uma proposta de se buscar extrair o melhor da situação.

Conforme se pôde notar no presente estudo comparativo, a relação entre mito e literatura é fonte inesgotável de inspiração para escritores, que, ao criarem variantes de temas universais, acabam prestando inestimáveis contribuições a esses temas, inspirados também na sua própria realidade cultural.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERGARIA, Lino de. *Do folhetim à literatura infantil: leitor, memória e identidade*. Belo Horizonte: Lê, 1996.

_____. *O relógio do mundo*. 13.ed. São Paulo: Atual, 1989.

BLOCKEEL, Francesca. *Literatura juvenil portuguesa contemporânea: identidade e alteridade*. Lisboa: Caminho, 2001.

CAMPBELL, Joseph e MOYERS, Bill. *O poder do mito*. Org. Betty Sue Flowers. Trad. Carlos Felipe Moisés. Palas Athena, 1990.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 11.ed. São Paulo: Global, 2002.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 200.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FERREIRA, José Gomes. *Aventuras de João Sem Medo: panfleto mágico em forma de romance*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991.

MACHADO, Álvaro e PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70, s/d.

PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *Morfologia do conto*. Lisboa: Veja, 1978.

SARAIVA, António José e LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. 17.ed. Porto: Ed. Porto, 1996.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

WELLEK, René e WARREN, Austin. *Teoria da literatura* 2.ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971.