

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
MESTRADO EM LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

DANIELA GOMES RIBEIRO RESENDE

**A INTERTEXTUALIDADE E O IMAGINÁRIO PERFORMÁTICO NAS ESTÓRIAS
DE PEDRO MALASARTES EM RECONTOS ORAIS E POR ANA MARIA
MACHADO**

**GOIÂNIA,
2023**

DANIELA GOMES RIBEIRO RESENDE

**A INTERTEXTUALIDADE E O IMAGINÁRIO PERFORMÁTICO NAS ESTÓRIAS
DE PEDRO MALASARTES EM RECONTOS ORAIS E POR ANA MARIA
MACHADO**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação *stricto sensu* em Letras – Literatura e Crítica Literária, da Escola de Formação de Professores e Humanidades da Pontifícia Universidade Católica de Goiás.

Orientadora: Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima

**GOIÂNIA,
2023**

Catálogo na Fonte - Sistema de Bibliotecas da PUC Goiás

R433i Resende, Daniela Gomes Ribeiro

A intertextualidade e o imaginário performático nas estórias de Pedro Malasartes em recontos orais e por Ana Maria Machado / Daniela Gomes Ribeiro Resende.-- 2023.

89 f.

Texto em português, com resumo em inglês.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Maria De Fátima Gonçalves de Lima.

Dissertação (mestrado) -- Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Escola de Formação de Professores e Humanidades, Goiânia, Inclui referências: f. 69-72.

1. Intertextualidade. 2. Imaginário. 3. Machado, Ana Maria, 1941 - Crítica e interpretação. 4. Oralidade na literatura. I. Lima, Maria de Fátima Gonçalves. II. Pontifícia Universidade Católica de Goiás - Programa de Pós-Graduação em Letras - 29/03/2023. III. Título.

CDU: Ed. 2007 -- 821.134.3(81)-93.09(043)



Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa – PROPE
Coordenação de Pós-Graduação Stricto Sensu – CPGSS
Escola de Formação de Professores e Humanidades - EFPH

**A INTERTEXTUALIDADE E O IMAGINÁRIO PERFORMÁTICO NAS ESTÓRIAS DE PEDRO MALASARTES EM
RECONTOS ORAIS E POR ANA MARIA MACHADO**

DANIELA GOMES RIBEIRO RESENDE

Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás,
aprovada em 29 de março 2023

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima / PUC Goiás

Prof. Dr. Divino José Pinto / PUC Goiás

Prof. Dr. Antônio Donizete da Cruz / UNIOESTE-Cascavel

Prof. Dr. Átila Silva Arruda Teixeira / PUC Goiás

Prof. Dr. Iêdo de Oliveira Paes / UFRP

AGRADECIMENTOS

São tantos agradecimentos por ter chegado até aqui!

Assim, primeiramente, agradeço a DEUS pela minha vida, por todo o seu amor para comigo e pelo cuidado de sempre me dar as oportunidades para realizar todos os meus desejos, abrindo sempre todos os caminhos e portas, com tudo o que há de melhor para a minha vida.

À minha família: mamãe Dirce, meu irmão Danilo, minha irmã Dalcione, meu esposo Onício Neto e ao meu pai que não está mais fisicamente entre nós. Todos esses sempre me apoiaram em tudo o que decido fazer e, nos momentos mais difíceis, foram combustível necessário para que eu me mantivesse firme. Gratidão eterna pelo amor de todos vocês.

Ao meu amigo Pedro de Abreu Caldeira Júnior que, infelizmente, não está mais fisicamente entre nós, mas que foi a pessoa que me apresentou o Mestrado em Letras da PUC e incentivou muito para que eu fizesse o processo seletivo. Como eu queria que você estivesse aqui, para me ver concluindo essa vitória!

À Coordenadora do Mestrado, Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima que, desde o momento em que me inscrevi, incentivou-me, encorajou-me e foi minha inspiração para chegar até aqui. Gratidão pela sua alegria e leveza em ver e resolver os obstáculos de maneira tão simples, fazendo-nos acreditar que podemos, sim, concluir nossos sonhos, mesmo em meio a tempestades e desafios. Pode ter certeza de que você faz muita diferença nesse curso.

Aos demais professores: Dr. José Divino Lajes Pinto (que, com suas músicas, alegrava nossa aulas), Dra. Maria Aparecida Rodrigues (que abriu minha mente para o mundo do pós-modernismo), Dr. Átila Silva Arruda Teixeira (que no começo me causou medo, mas que depois se mostrou extremamente humano e soube retirar o melhor de nós), Dra. Custódia Annunziata Spenciere de Oliveira (muito sábia e carinhosa com todos os alunos, valorizando o melhor de cada um), Dr^a. Elizete Albina Ferreira (muito competente, ajudando-me e contribuindo muito com o meu trabalho) e Dr. Antônio Donizete da Cruz (que, com muita sabedoria, ajudou-me muito no meu trabalho). Gratidão por todos vocês, uma equipe extremamente competente que me mostrou o mundo das Letras e abriu meu conhecimento. Afinal, sou da área da Pedagogia. Peço a Deus que ilumine a vida de cada um de vocês e tenho certeza de que irão arrasar no Doutorado em Letras da PUC-GO.

Aos meus colegas de trabalho que estiveram comigo, até mesmo assistindo às aulas, compreendendo sempre a importância deste momento para a minha vida. Agradeço aos meus

colegas de curso, em especial, a minha companheira de vários trabalhos, Maria Eurípedes de Souza Dias, que sempre me ajudou e me incentivou a continuar. Muito agradecida, amiga!

Agradeço a todos: escritores e escritoras; pesquisadores e pesquisadoras que publicaram seus livros, dissertações, teses e artigos que subsidiaram minha pesquisa e contribuíram significativamente para o meu conhecimento.

Agradeço, imensamente, à banca que apreciou o meu trabalho.

Obrigada Senhor Deus! Que o Senhor, na sua infinita bondade, abençoe a cada um que esteve comigo nessa caminhada e que este curso me auxilie cada vez mais na minha caminhada pedagógica!

Dedico este trabalho à minha mamãe, Dirce, que é meu exemplo de mulher, de alegria e amor. Ao meu pai, João Batista Ribeiro, que já foi morar com Deus, mas que sempre me incentivou a estudar e é também meu exemplo de vida, amor e luta. Sei que ficaria muito orgulhoso de ver mais essa conquista em minha vida. E ao meu esposo, Onício Neto, que é meu companheiro de vida. Gratidão por vocês, meus anjos!

RESUMO

A temática proposta nesta dissertação constitui-se da intertextualidade e do imaginário performático nas estórias de Pedro Malasartes em recontos orais e por Ana Maria Machado em sua obra intitulada *Histórias à Brasileira*. O estudo, de natureza teórica, tem por objetivo: compreender a Literatura Oral e a importância dela na sociedade; relacionar a intertextualidade e o imaginário performático que está presente em todos os textos e comparar os contos orais recontados do personagem picaresco, Pedro Malasartes. Neste trabalho, fica demonstrado que, de acordo com Kristeva (1984), todo texto é construído e reconstruído por meio da absorção de um outro e que através do imaginário performático podemos vivenciar as histórias lidas ou que nos são contadas e assim relacioná-las com nossa vida, exemplificando, também, que os contos de Pedro Malasartes demonstram a possibilidade de o oprimido se voltar contra o opressor. A metodologia no presente trabalho é de cunho dialético, cujo aporte teórico se fundamenta em diferentes autores que dialogam para a construção desta pesquisa. Na perspectiva da abordagem do problema, a pesquisa é qualitativa. Essa opção vincula-se por suas características ampla e flexível, permitindo aos pesquisadores/as que optam por esta linha de estudo, propor novos enfoques resultantes das investigações extraídas diretamente dos diálogos entre as diferentes obras pesquisadas. Entre a seleção da referência bibliográfica estão: Mikhail Bakhtin, Júlia Kristeva, Zumthor, Durand, entre outros.

PALAVRAS-CHAVES: Literatura. Literatura Oral. Intertextualidade. Imaginário performático. Pedro Malasartes.

ABSTRACT

The thematic proposed in this dissertation consists of intertextuality and the performative imaginary in the stories of Pedro Malasartes in oral retellings and by Ana Maria Machado in her work entitled *Histórias à Brasileira*. The study, of a theoretical nature, aims to: understand Oral Literature and its importance in society; relate the intertextuality and the performative imagery that is present in all texts and compare the retold oral tales of the picaresque character Pedro Malasartes. In this work it is demonstrated that according to Kristeva (1984) every text is constructed and reconstructed through the absorption of another and that through the performative imaginary we can experience the stories read or that are told to us and thus relate them to our lives, exemplifying also that Pedro Malasartes' short stories demonstrate the possibility of the oppressed turning against the oppressor. The methodology in this work is of a dialectical nature, whose theoretical contribution is based on different authors who dialogue for the construction of this research. From the perspective of approaching the problem, the research is qualitative, this option is linked by its broad and flexible characteristics, allowing researchers who choose this line of study to propose new approaches resulting from investigations extracted directly from the dialogues between the different works researched. Among the selection of bibliographic reference are: Mikhail Bakhtin, Júlia Kristeva, Zumthor, Durand among others.

KEYWORDS: Literature. Oral Literature. Intertextuality. Performative Imaginary. Peter Malasartes.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS E RELATO DE EXPERIÊNCIAS	
1 A LITERATURA ORAL	
1.1 O PROCESSO DE AQUISIÇÃO DO CONHECIMENTO POR MEIO DA CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS.....	21
2 A INTERTEXTUALIDADE E O IMAGINÁRIO PERFORMÁTICO	22
2.1 INTERTEXTUALIDADE.....	29
2.2 IMAGINÁRIO PERFORMÁTICO.....	36
3 CONTOS ORAIS DE PEDRO MALASARTES E POR ANA MARIA MACHADO	44
3.1 ANA MARIA MACHADO.....	45
3.2 PEDRO MALASARTES.....	49
3.3 A ANALOGIA ENTRE OS CONTOS.....	54
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	64
REFERÊNCIAS	
ANEXOS:	
1 Conto 1 - O Lamaçal Colossal.....	73
2 Conto 2 - O Surrão Mágico.....	78
3 Conto 3 - A Sopa de Pedra	87

CONSIDERAÇÕES INICIAIS E RELATO DE EXPERIÊNCIAS

Considero pertinente discorrer aqui, ao iniciar meu estudo, sobre os motivos que me levaram a trabalhar essa temática, contar um pouco da minha experiência pessoal e profissional. Para isso, usarei a primeira pessoa do singular.

Fiz Pedagogia pela Universidade Federal de Goiás – UFG, no período de 2018 a 2022. Comecei a atuar na educação de maneira efetiva no ano de 2005, quando passei no concurso de Aparecida de Goiânia. Desde então, atuei em diversas turmas, desde Agrupamento V, 1º, 2º e 3º anos, Coordenação e agora na Direção.

Sempre me interessei e me preocupei muito com a alfabetização, pois é a base de qualquer aprendizado, mas que infelizmente não tem tido o êxito esperado.

O que sempre me preocupou foi o quanto os professores – em especial, os pedagogos –, em sua maioria, possuem dificuldades para trabalhar com o livro literário e as artes em geral.

Ficamos, muitas vezes, presos a livros didáticos, giz e quadro, e acabamos esquecendo – ou não dominamos –, as diferentes formas de leitura, de ver o mundo e desenvolver o aprendizado.

Em minha escola, em específico, temos uma biblioteca muito bem equipada com livros literários de diferentes temas, mas que quase não é usada.

Não quero aqui generalizar os professores, mas percebo a resistência em aprofundarmos nesse universo tão mágico da leitura, em especial o dos contos.

Fiz Pedagogia e pós-graduação em Educação Especial e Inclusiva, mas não me sentia capaz de fazer um mestrado. Foi quando meu amigo e colega de trabalho, Pedro, que infelizmente não está mais fisicamente entre nós, apresentou-me o mestrado em Letras da PUC-GO. A princípio, fiquei muito apreensiva, mas resolvi fazer a prova. Ele sempre ali, preocupado em me ajudar e me incentivar. Lembro que na noite anterior à prova, fiquei até de madrugada tentando compreender os textos, e ele me ligando para saber como estava meu entendimento sobre o que estava lendo. Minha gratidão a ele é eterna e tenho certeza de que, onde ele estiver, está sentido muito orgulho de mim.

Como mencionei em meu agradecimento, a peça fundamental para que eu pudesse enfrentar este mestrado foi a coordenadora e minha orientadora, professora Fátima, pois desde o momento em que fiz minha inscrição até o momento final, quando quase desisti, ela esteve ali, ligando, fazendo com que tudo parecesse tão fácil e leve! Levarei comigo o respeito e admiração por essa mulher maravilhosa que conduz brilhantemente este curso.

No decorrer do curso, fui me surpreendendo; em cada aula, um novo mundo era apresentado. Foi como se minha mente se abrisse a todo momento. Confesso que tive um certo temor, pois me senti, muitas vezes, um peixe fora d'água, pois quase todos os alunos eram do curso de Letras e sabiam comentar todos os temas. Mas graças ao belíssimo time de professores, consegui aprender muito e me sinto muito grata por isso.

Voltando à instituição onde trabalho, senti enquanto gestora, a necessidade de restaurar, ou melhor, iniciar o verdadeiro uso da biblioteca, a partir de um projeto de uma estagiária de Letras que recebi em minha unidade. Essa estagiária começou a dividir os livros de acordo com as faixas etárias, e todos os professores perceberam que esse seria o caminho inicial para despertar o gosto pela leitura dos alunos, pois assim não estariam com um livro fora do seu contexto e nível de leitura.

Ao ver o trabalho dessa estagiária, eu me lembrei do último ano em que estive em sala de aula, em uma turma de 3º ano do Ensino Fundamental e resolvi fazer um projeto de Contação de histórias com meus alunos, então, separei os livros em níveis e cada um teria que ler, podendo ser de maneira individual ou com a família e depois me contar a história lida. A partir do reconto deles, reescrevemos cada livro e depois apresentamos a Contação de Histórias para toda a escola. Foi maravilhoso ver o resultado desse trabalho, pois todos os alunos tiveram a oportunidade de conhecer várias histórias ao mesmo tempo, além desenvolverem a leitura, a escrita e a oralidade através do livro literário.

A escolha pelo tema “Intertextualidade e o Imaginário Performático” se deu quando li um relato de uma professora que resolveu ensinar seus alunos a ler e escrever através de contos, mas não via êxito quando apresentava histórias diferentes toda semana, pois seus alunos não conseguiam fazer associações. Foi quando decidiu ler diferentes versões de um conto e viu o despertar de seus alunos acontecer, a partir do momento em que conseguiram associar um conto ao outro. Eles despertaram muito interesse e desenvolvimento da leitura e, a partir desse ponto, a escrita se deu de maneira leve e natural.

A escolha desse estudo me fez aprofundar ainda mais nesse mundo mágico da Literatura que, pela correria do dia a dia, muitas vezes, deixamos de apresentá-lo aos nossos alunos, mas cada vez mais percebo sua importância para o desenvolvimento do ser humano, pois ao entrar nesse mundo, a criança consegue identificar e até resolver questionamentos do seu cotidiano, além de se identificar com personagens e projetar soluções para diversas questões de sua vida.

Quero muito, durante este ano de 2023, desenvolver um trabalho na biblioteca da escola em que estou, sobre a alfabetização através da intertextualidade e, se Deus quiser,

teremos muito sucesso no desenvolvimento de nossos alunos e, para isso, já incluímos o tema em nosso PPP¹ – Projeto Político Pedagógico.

Enfim, considero-me vitoriosa por ter chegado até aqui e, se Deus me permitir, quero continuar repassando meus conhecimentos adquiridos ao longo deste curso para meus colegas de trabalho, para que, assim, possamos levar os alunos a mergulharem nesse mundo mágico do livro literário que, de acordo com as Diretrizes Curriculares de Língua Portuguesa para a Educação Básica do Paraná:

[...] compreende a leitura como um ato dialógico, interlocutivo, que envolve demandas sociais, históricas, políticas, econômicas, pedagógicas e ideológicas de determinado momento. Ao ler, o indivíduo busca as suas experiências, os seus conhecimentos prévios, a sua formação familiar, religiosa, cultural, enfim, as várias vozes que o constituem (PARANÁ, 2008, p.57).

O caminho metodológico norteador desta pesquisa é de cunho dialético e, para garantir a possibilidade do percurso, as referências selecionadas para este estudo são obras de pesquisadores com respeitabilidade reconhecida no universo da literatura infantil e constituem-se de publicações por meio físico ou eletrônico de livros, dissertações, teses e artigos.

Nessa vertente, João José Saraiva de Fonseca afirma:

A partir do levantamento de referências teóricas já analisadas, e publicadas por meios escritos e eletrônicos, como livros, artigos científicos, páginas de web, sites. Qualquer trabalho científico inicia-se com uma pesquisa bibliográfica, que permite ao pesquisador conhecer o que já se estudou sobre o assunto (FONSECA, 2002, p. 32).

A problemática busca relatar como a intertextualidade e o imaginário performático estão presentes nos contos de Pedro Malasartes e de como esses contos são poderosos em demonstrar a esperteza de um personagem caipira ou sertanejo que se interpõe, como adjuntor em benefício dos necessitados, além de fazer o leitor identificar comportamentos ruins das pessoas que podem provocar a tristeza devido à falta de amor ao próximo.

Este trabalho constitui-se de três capítulos, além das considerações iniciais e finais. No primeiro capítulo, intitulado “A Literatura e a Literatura Oral”, procura-se resgatar a origem da literatura e da literatura oral, além da sua importância e evolução ao longo dos anos.

No segundo capítulo, que recebe o título de “A intertextualidade e O Imaginário Performático”, investiga-se sobre o que esses termos significam e como eles foram introduzidos no mundo da literatura, além de desmembrar suas diferentes formas de existência no cotidiano literário.

¹PPP – Projeto Político Pedagógico – é um documento feito pelas instituições de ensino, que estabelece os objetivos da escola, além das orientações educacionais, da proposta curricular e também da gestão administrativa.

O terceiro capítulo, que recebe o título de “Contos Orais de Pedro Malasartes e por Ana Maria Machado”, apresenta três subtítulos, sendo eles: Ana Maria Machado; Pedro Malasartes e a aproximação entre os contos, que visa a estabelecer as conexões e características comuns entre os contos.

Nas Considerações Finais, são apresentadas as minhas percepções sobre a importância da literatura, da intertextualidade e do imaginário performático. Também é exposta a intertextualidade dos três contos de Pedro Malasartes, que nos apresenta a figura de um caipira ou sertanejo que, mediante sua esperteza, consegue dar lições em seus exploradores e sempre logra vantagem em suas histórias.

Nos anexos estão os três contos trabalhados ao longo do trabalho: Conto 1 – O Lamaçal Colossal; Conto 2 – O Surrão Mágico; Conto 3 – A sopa de Pedra.

1 A LITERATURA ORAL

Atualmente, com a evolução tecnológica, as informações chegam às crianças e adolescentes de forma veloz. A mídia e os aparelhos tecnológicos permitem a ampliação de horizontes e vasto acesso ao conhecimento. Em contrapartida, o acesso à tecnologia, ao mesmo tempo em que aproxima, também distancia as pessoas, possibilitando que os relacionamentos humanos ocorram por meios digitais e, em alguns casos, diminuindo o contato físico (FARIA; DIETRICH; GOMES, 2018).

O século XXI traz novas formas de acesso ao conhecimento acima da palavra dita. O ato de leitura encontra-se ligado a essa evolução tecnológica que inclui a sociedade. Isso se deve ao fato de a internet marcar presença em todas as áreas do conhecimento, sendo ela uma ferramenta essencial, tanto no processo de comunicação, quanto na formação de leitores.

Nesse aspecto, a contação de história, que no passado era vislumbrada em situações corriqueiras realizadas informalmente, passou a ser revisada em estudos psicológicos e educacionais, como instrumento para aquisição de conhecimento, incentivo à leitura, da escrita e raciocínio lógico, sobretudo, através da interação humana (FARIA; DIETRICH; GOMES, 2018, p. 231).

“A história contada, além de entreter, causa admiração, conquistando a atenção e a aprovação dos ouvintes” (FARIA; DIETRICH; GOMES, 2018, p. 231).

O termo “literatura oral” foi criado em 1881, por Paul Sébillot. A literatura oral veio substituir a literatura escrita para povos não letrados e, assim sendo, possui caráter documental. Luís da Câmara Cascudo (1984) afirma que a literatura oral é composta por: contos, canções, provérbios, frases feitas, mitos, lendas, adivinhas, sagas, rezas e ritos, que são transmitidos de geração em geração, especificamente por via oral (ALMEIDA, 2019).

Uma história contada traz entretenimento e causa admiração, conquistando a atenção e a aprovação dos ouvintes. Desde a antiguidade, o contador de histórias tornou-se o centro da atenção popular pelo prazer que suas narrativas proporcionavam aos seus ouvintes (FARIA; DIETRICH; GOMES, 2018).

A contação se apropria de elementos gestuais, mas o essencial mesmo é a presença da voz humana. Paul Zumthor, ao tratar da voz em seu livro *Introdução a Poesia Oral*, define que a ‘voz sem linguagem é grito’ e ‘linguagem sem voz é escrita’ (2010, p. 8). A voz causa propriedades materiais, como o timbre, o tom e a altura, além de ser carregada de símbolos, tornando-se “a linguagem vocalizada” (2010, p. 11).

A enunciação da palavra ganha em si mesma valor de ato simbólico: graças à voz ela é exibição e dom, agressão, conquista e esperança de consumação do outro; inferioridade manifesta, livre da necessidade de invadir fisicamente o objeto de seu

desejo: o som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências (ZUMTHOR, 2010, p. 13).

Júlio César de Mello e Souza, célebre escritor e matemático, conhecido pelo heterônimo de Malba Tahan, em seu livro *A arte de ler e contar histórias*, escreveu:

A criança e o adulto, o rico e o pobre, o sábio e o ignorante, todos, enfim, ouvem com prazer as histórias – uma vez que essas histórias sejam interessantes, tenham vida e possam cativar a atenção. A história narrada, lida, filmada ou dramatizada, circula em todos os meridianos, vive em todos os climas, não existe povo algum que não se orgulhe de suas histórias, de suas lendas e seus contos característicos (TAHAN, 1966, p.16).

O ato de contar histórias acompanha o homem e faz parte das suas necessidades, desde a antiguidade. Quando o homem desenvolveu a fala, desenvolveu também a habilidade de contar histórias, fazendo com que todos se reunissem. Com o passar dos anos, essas histórias tornaram-se narrativas de heróis, lendas e mitos, e os primeiros a fazerem registros de que temos notícia foram os egípcios e, em seguida, os romanos que, assim como os ciganos, espalharam suas lendas e acontecimentos aos povos.

“Desde a Antiguidade, o contador de histórias tornou-se o centro da atenção popular pelo prazer que suas narrativas proporcionavam aos seus ouvintes” (FARIA; DIETRICH; GOMES, 2018, p. 231).

Nesse contexto, o ato de contar e ouvir histórias vem de uma prática ancestral interiorizada por todos os seres humanos: desde a pré-história até as primeiras fases da infância contemporânea, onde as narrativas aprendidas oralmente são constantemente contadas e recontadas para crianças (ALMEIDA, 2019).

Faria, Dietrich e Gomes (2018) afirmam que a arte de contar histórias envolve os ouvintes e os estimula através do enredo, sem fazer com que percam o senso crítico. Assim sendo, “a contação de histórias pode ser um instrumento para alfabetização científica de estudantes e um forte meio para conscientização quanto às questões ambientais do século XXI” (FARIA; DIETRICH; GOMES, 2018, p. 231).

O ato de contar histórias nos faz lembrar o tempo no qual um grande número de pessoas se reunia para ouvir histórias ao redor dos narradores da antiguidade, trocando experiências de forma coletiva. Nas palavras de Cecília Meireles:

O ofício de contar histórias é remoto [...] e por ele se perpetua a literatura oral, comunicando de indivíduo a indivíduo e de povo a povo o que os homens, através das idades, têm selecionado da sua experiência como mais indispensável à vida (MEIRELES, 1979, p. 41).

Os reis contratavam contadores de histórias ou trovadores como meio de entretenimento. Posteriormente, vieram os menestréis que viviam viajando nas vilas e

ganhando a vida como contadores de histórias. O fato de os contadores de histórias existirem há muito tempo, ao longo da existência da humanidade, revela sua importância. As narrativas vêm sendo contadas, recontadas, recriadas, ouvidas, transformadas e registradas por meio de várias linguagens.

Antes do desenvolvimento da escrita, todo saber era transmitido oralmente, tamanha era a importância da memória nas sociedades tradicionais. O homem enquanto indivíduo confiava em sua memória e suas experiências, de forma que este era o mecanismo para conservar e propagar o conhecimento às gerações futuras. “O ser humano natural não é escritor ou leitor, mas falante e ouvinte” e a “escrita é [...] um produto da cultura, não da natureza, imposto ao homem natural” (HAVELOCK, 1995, p. 27 *apud* ALMEIDA, 2019, p. 9).

De acordo com Víctor Gustavo Amorim de Almeida (2019), tão antiga quanto a prática da oralidade, temos a autoria das narrativas dentro da tradição oral. Realmente, esses contos são criações de autoria coletiva, levando-se em conta as alterações realizadas por cada narrador, ao reproduzir os mesmos para outrem. Já diz o ditado popular: “Quem conta um conto, aumenta um ponto”. Desse modo, nascem várias e diferentes versões de uma mesma história, que variam de acordo com alguns fatores, como época, ambiente, local geográfico e classe social em que são contadas.

É preciso que o conto seja velho na memória do povo, anônimo em sua autoria, divulgado em seu conhecimento e persistente nos repertórios orais. Que seja omisso nos nomes próprios, localizações geográficas e datas fixadoras do caso no tempo (CASCUDO, 1998, p.13).

Ainda de acordo com Almeida (2019):

Destas características fundamentais da literatura oral apresentadas por Cascudo, podemos levantar uma questão no tocante à persistência. A transmissão de conhecimento por via oral de geração para geração através dos séculos, mesmo que com reformulações, pode ser extinta. Com um simples olhar pessoal no cotidiano, nota-se a diminuição dessa prática por parte da sociedade atual. Neste trabalho não nos propomos a investigar as razões que levam a isto, apenas constatamos o fato, que é corroborado por teóricos do meio, como o próprio Cascudo (1984, p.7), que recorda, nostálgico, o tempo em que “todos sabiam contar histórias”, reunidos após a ceia, um histórico do dia de trabalho (ALMEIDA, 2019, p. 10).

Sabe-se que as histórias contadas, geralmente, são o primeiro contato com esse mundo de imaginação que remete o ouvinte a uma nova situação, aguça seu interesse e expectativa, preservando valores e culturas, além de lhes despertar as mais variadas sensações. Mesmo com o advento da escrita, os textos populares ainda continham em suas características a marca da oralidade. Entre essas obras, estão *Ilíada* e *Odisseia*, obras que, mesmo escritas, conservaram a voz de Homero, seu contador.

De acordo com Faria, Dietrich e Gomes (2018, p. 231), a contação de histórias é, assim, “um meio para transmissão de conhecimento. Sem considerar, por enquanto, sua

relação com os sentimentos, imaginação e o uso da linguagem na educação infantil, faz-se necessário, em princípio, examinar seu papel enquanto mediador de aspectos simbólicos”.

A arte de contar histórias envolve os ouvintes, estimulando-os pelo enredo, sem, entretanto, fazê-los perder o senso crítico. Neste sentido, a contação de histórias pode ser um instrumento para alfabetização científica de estudantes e um forte meio para conscientização quanto às questões ambientais do século XXI (FARIA; DIETRICH; GOMES, 2018, p. 231).

A literatura oral, geralmente, é feita de forma improvisada, pois cada contador acrescenta a essa história sua própria interpretação, seu desempenho, visualizando inicialmente apenas o início e o fim de cada uma delas. Entre essas histórias, estão as *estórias de Trancoso*, em que havia mocinhos, vilões e que começavam com “Era uma vez”, e terminavam com “foram felizes para sempre”. Segundo Francisco Assis de Sousa Lima (2015):

[...] histórias de Trancoso eram contadas nas residências, em salas e calçadas, sem distinção ao que lhe contasse, de posição cultural ou socioeconômica das famílias, indicando ser tal uso mais ou menos generalizado (LIMA, 2005, p. 73).

Os contos orais são muito importantes para as gerações conhecerem as tradições e origens que estão inseridos e, assim, preservar sua cultura. De acordo com Maria de Lourdes Patrini (2005), citando Élie Bajard, (2005):

O conto constitui uma memória da comunidade – maneira de ver o mundo, esperanças e medos, anseios de transcendência às novas gerações. O jovem aprende quais os valores do clã. Através dos contos, a criança descobre uma ética, as regras entre membros dos dois sexos: o interdito, o permitido e o desejável. As crianças aprendem não somente as leis da comunidade, as regras a serem cumpridas com os amigos ou com os inimigos, mas também as que regem a vida do homem no planeta e sua natureza. Aprende que existem ações perigosas e outras benéficas, que algumas são elogiadas e outras punidas. Descobre a relação entre causa e consequência, o papel do tempo no envelhecimento e a inexorabilidade da morte (BAJARD, 2005, p. 18, *apud* PATRINI, 2005).

Acrescentando compreensões acerca da contação de histórias como prática, não apenas no interior, mas principalmente nas grandes cidades, encontramos na terminologia apresentada por Patrini (2005) “a prática social do reconto”, outros sentidos importantes. O contador era aquele capaz de “convocar imagens e ideias de sua lembrança, misturando-as às convenções contextuais e verbais de seu grupo, para adaptá-las segundo o ponto de vista cultural e ideológico de sua comunidade” (PATRINI, 2005, p. 106).

A literatura popular surge, geralmente, em oposição à cultura oficial, defendendo valores, crenças, línguas e religião daqueles que são vistos como explorados, que são vítimas das diferenças sociais. Os contadores de histórias cumprem, ao mesmo tempo, uma função social e cultural: social, pelo poder de agregar pessoas, por ser uma atividade coletiva que

exige, no mínimo, um contador e um ouvinte; e cultural, pelos significados que cada conto suscita e envolve.

A narração determina um certo tipo de relação entre quem está narrando e quem está ouvindo. Além de conduzir a narrativa, o narrador vai conduzir o ouvinte a um universo encantado. A interpretação da história é desenvolvida de acordo com o público, considerando-se que o texto oral é aberto à participação do ouvinte. Consequentemente, histórias são reformuladas a cada narração, pois a adaptação e reinvenção fazem parte desse formato, dada a fluidez do texto oral. Elementos individuais como a entonação, a postura, o ritmo da voz, as pausas do narrador, dentre outros, são muito importantes nesse processo (ALMEIDA, 2019).

Em relação aos ouvintes, o prazer de ouvir a história contada propicia o recebimento da mesma, de maneira indizivelmente pessoal. A esse processo, Zumthor conceitua recepção:

Recepção é um termo de compreensão histórica, que designa um processo, implicando, pois, a consideração de uma duração. Essa duração, de extensão imprevisível, pode ser bastante longa. Em todo caso, ela se identifica com a existência real de um texto no corpo da comunidade de leitores e ouvintes (ZUMTHOR, 2014, p. 51).

Descrita como uma forma artesanal de comunicação por Walter Benjamin, essa narrativa tradicional é baseada na oralidade, além de ser responsável pela transmissão de ensinamentos nas sociedades arcaicas. Para esse autor, a experiência na arte de narrar está em vias de extinção, pois “são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. [...] É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1993, pp.197-198).

Para Almeida (2019), algumas características importantes do texto oral são: a repetição de certas palavras, o excesso de pronomes, uso do advérbio “pois”, descrições pouco detalhadas, a generalização temporal e geográfica (“há muito tempo”, “em um reino distante” ou “era uma vez”); dispensáveis ou até incorretos quando usados em um texto escrito, porém, presentes no conto.

De acordo com Bruner (2014), as histórias são instrumentos usados para encontrar os problemas. Segundo o autor, contamos histórias mais para prevenir do que para ensinar, pois a história explora dilemas humanos sob o prisma da imaginação. Durante a contação da história, quando há mudança de cor, por exemplo, do vermelho para o verde, o inesperado aguça a curiosidade e atenção das crianças.

As crianças ingressam cedo no universo da narrativa. Elas desenvolvem expectativas sobre como o mundo deveria ser, e suas expectativas revelam inclinações estranhas, tal qual ocorre com os adultos. Assim como eles, elas são altamente sensíveis ao inesperado, e são até mesmo atraídas pelo inusitado. O fascínio pelo inesperado domina suas primeiras brincadeiras (BRUNER, 2014, p. 41).

Para Paul Zumthor, medievalista e conceituado historiador da literatura, a contação de história está dentro das regras da performance e rege, paralelamente, o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e a resposta do público, pois, segundo o autor, a “performance modifica o conhecimento” (2014, p. 35). Para ele, a história não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca.

A contação de histórias se apropria da performance e, conseqüentemente, da voz do contador, favorecendo a criação de imagens mentais, e essas exigem interpretação. Da mesma forma que um texto escrito, a contação “reivindica sua semioticidade” (ZUMTHOR, 2014, p. 73), ou seja, por meio da narrativa oral, faz-se a leitura dos signos e símbolos codificados.

Ainda para Zumthor (2014, p. 52), “a performance é então um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido”, sendo que “exige interpretação: elementos marginais, que se relacionam à linguagem e raramente codificados, (o gesto, a entonação), ou situacionais, que se referem à enunciação (tempo, lugar, cenário) (ZUMTHOR, 2014, p. 73).

É importante ressaltar que, de acordo com Zumthor:

Performance é a expressão, o uso do corpo, da fala, dos atos, dos instrumentos de cena para a comunicação que ocorre a partir da contação de histórias. É o momento presente, quando ocorre a transmissão da história por meio do corpo e da fala. É “a ação vocal pela qual o texto poético é transmitido aos seus destinatários. Sua transmissão de boca a boca opera literalmente no texto, ela o efetua” (ZUMTHOR, 1993, p. 222).

Segundo Almeida (2019), a escrita é um método de documentação da literatura oral, para que essa não fique totalmente dependente da memória. Esse desejo de fixar esse conhecimento é antigo, desde o século XVII, com Charles Perrault. Esse escritor francês atesta a importância das histórias populares, tanto orais quanto anônimas, ao reescrevê-las com uma linguagem mais simples, tentando conservar a tradição do folclore europeu. Publicou, então, o livro *Contos de Outrora*, em 1697.

Os contos de Perrault [...] são marcados pela preocupação de fazer uma arte moralizante através de uma literatura pedagógica.

[...]

O trabalho de Perrault é de adaptador. Parte de um tema popular, trabalha sobre ele e acresce-o de detalhes que respondem ao gosto da classe à qual pretende endereçar seus contos: à burguesia (CADEMARTORI, 2006, p.36 *apud* ALMEIDA, 2019, p. 10).

Outra coleta de contos populares ocorreu no século XIX, na Alemanha, realizada pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, que reescreveram alguns contos adaptados por Perrault, como, por exemplo, *Chapeuzinho Vermelho*, de uma forma mais humanizada e mais positiva, criando, então, o tão famoso final feliz dos contos de fadas. Isso aconteceu devido à mudança

de público-alvo dessas histórias, pois, ao compilá-las, os irmãos Grimm adaptaram partes do texto para o público infantil (ALMEIDA, 2019).

No Brasil, um exemplo mais recente a ser citado é Monteiro Lobato. Em seus livros, esse autor transfere o papel de contador de histórias para uma das personagens, como em *Histórias de Tia Nastácia* (1937) ou *O Saci* (1921). Nesses casos, temos uma história dentro de uma história, num processo metalinguístico. De acordo com Lajolo e Zilberman (2003), Lobato divulgou mitos do folclore brasileiro e foi por meio de sua obra que muitos leitores tiveram o primeiro contato com o tema, ainda que antes do modernismo a cultura popular fosse pouco explorada na arte literária (ALMEIDA, 2019).

Em se tratando do Brasil, este, por possuir grandes diferenças sociais, é palco de várias estórias populares. Dentre elas, Pedro Malasartes, certamente, ocupa lugar de destaque entre nós, por se tratar de um personagem que vive combatendo as injustiças e discriminações que sofre ao longo de sua caminhada. Nesse sentido, a literatura oral está inserida no Folclore, nas raízes de um povo e nas suas tradições. Sua forma mais conhecida é o conto.

Luís da Câmara Cascudo foi um dos maiores pesquisadores do nosso folclore e tradição oral. Uma das obras de maior valor cultural para a preservação da nossa história foi o *Dicionário do Folclore Brasileiro*.

Segundo esse autor acima citado,

Nenhuma ciência possui maior espaço de pesquisa e de aproximação humana do que o Folclore. [...] De todos os materiais de estudo, o conto popular é justamente o mais amplo e mais expressivo. E, também, o menos examinado, reunido e divulgado. Para centenas de volumes de versos populares, possuímos três ou quatro coleções de contos tradicionais. [...] O conto é um vértice de ângulo dessa memória e dessa imaginação. A memória conserva os traços gerais, esquematizadores, o arcabouço do edifício. A imaginação modifica, ampliando por assimilação, enxertos ou abandonos de pormenores, certos aspectos da narrativa. [...] O conto popular revela informação histórica, etnográfica, sociológica, jurídica, social. É um documento vivo, denunciando costumes, ideias, mentalidades, decisões e julgamentos. [...] Para todos nós é o primeiro leite intelectual (CASCUDO, 1998. pp. 9-10).

Câmara Cascudo define quatro características essenciais para que um conto seja reconhecido como popular: “a) antiguidade; b) anonimato; c) divulgação; d) persistência. É preciso que o conto seja velho na memória do povo, anônimo em sua autoria, divulgado em seu conhecimento e persistente nos repertórios orais” (CASCUDO, 1998, pp. 10- 11).

Os contos orais não possuem dono e, por isso, nunca estão fora da realidade, pois cada pessoa, ao contá-lo, traz a narrativa para a sua realidade. Na maior parte dos casos, esses contos expandiram-se oralmente, de geração para geração, principalmente por mulheres – avós, tias, mães –, que os memorizavam e os contavam, adaptando-os para diferentes públicos, de diferentes idades.

Para Câmara Cascudo, um conto deve ser enraizado no imaginário do povo, mesmo que ele seja passado com variações, dependendo da região e da cultura local. A parte mais importante dum conto é a sua transmissão pela oralidade, a fim de que a história se mantenha viva na cultura de uma comunidade.

Em concordância, Ângela Barcellos Coelho Café afirma:

Os contadores de histórias se encontram presentes em uma infinidade de gerações que cresceram e se desenvolveram ouvindo e contando histórias, como meio de perpetuar sua cultura e, ao mesmo tempo, renovar e transformar suas ações. As alterações em uma narrativa são comuns, fazendo parte da dinâmica cultural em que os seres humanos estão inseridos, podendo ser observadas na criação, adaptação ou repetição de uma história. Em cada época e contexto, o contador as apresenta com traços diferentes (CAFÉ, 2015, p. 11).

Nesse contexto, o mesmo conto pode apresentar inúmeras versões e adaptações, como é o caso dos contos de Pedro Malasartes, objeto desse estudo, que já foram recontados por diversos autores, entre eles, Ana Maria Machado.

Benjamin informa sobre a importância da oralidade para a narrativa ao assegurar que “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais” (1993, p. 198). Ainda segundo o autor, “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas” (1993, p. 205). Com isso, o autor atribui o fato da diminuição da tradição de contar histórias oralmente, em torno de atividades laborais em meios artesãos, como uma das causas da “morte da narrativa”. Segundo ele, “[...] assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual” (BENJAMIN, 1993, p. 205).

Já Cecília Meireles (1984), sob a perspectiva da literatura infantil, comenta:

Parlendas, provérbios, adivinhas têm sido um pouco abandonados, na redação escrita, ligadas a jogos, brinquedos e outras práticas. Os provérbios tendem a desaparecer: é muito raro encontrá-los na conversação diária, a não ser entre pessoas bastante idosas. As adivinhas também vão escasseando, substituídas por outros entretenimentos (MEIRELES, 1979, p. 69).

Atualmente, levando-se em consideração as mídias sociais, uma maneira mais fiel de preservar a literatura oral é utilizando a gravação da voz, afinal, a contação de histórias é uma arte performática, onde há uma tentativa de reproduzir, de certa forma, a voz, o corpo, o gesto, ou seja, os meios de nascimento do conto.

Histórias nos oferecem visões de mundo e convida o ouvinte (ou leitor) a obter a perspectiva de quem se propõe a narrar. A história “constrói por um lado, ações sobre o mundo e, por outro, sentimentos e pensamentos coletivos vivenciados a partir dos

protagonistas” (FARIA; DIETRICH; GOMES, 2018, p. 238). “Uma narrativa molda, não apenas um mundo, mas as mentes que procuram lhe dar significado” (BRUNER, 2014, p. 36).

1.1 O processo de aquisição do conhecimento por meio da contação de histórias

A partir do momento em que a criança deixa de ser bebê, continua o seu percurso de transformação ao longo da sua existência, vinculado às condições biológicas e transformado em seres dotados da autonomia e independência proporcionada pelo espaço social, familiar e escolar.

O desenvolvimento de uma criança não ocorre de modo linear, essas transformações acontecem gradualmente e contínuo. Durante essa evolução a criança adquire avanços e retrocessos, de maneira que cada uma tenha um desenvolvimento particular, necessitando que sejam respeitadas as suas necessidades e limitações (PEDRAÇA, *et al.*, 2021).

Para esses autores acima citados, o envolvimento de pais e professores é muito importante no desenvolvimento de uma criança. O bebê pode reproduzir, alcançar, apoiar e encorajar os objetivos de uma atividade particular. A interação é a base do processo de desenvolvimento e aprendizagem de um assunto. Quando uma criança entra em contato com outras pessoas, por meio da troca de experiências, do mesmo ambiente, portanto, dos mesmos brinquedos, das mesmas pessoas e dos mesmos interesses, as oportunidades de aprendizagem aumentam, gerando crescimento (PEDRAÇA *et al.*, 2021).

No processo de desenvolvimento das crianças, é muito importante a participação dos pais, professores e outras crianças, pois o sujeito somente consegue atingir e reproduzir certas atividades, quando esses tiverem ajuda de outro indivíduo que já sabe exercer essas ações. Assim, o movimento na vida de uma criança se torna necessário para que ela seja estimulada no seu processo de aprendizagem. As histórias infantis trazem uma contribuição, pois elas necessitam se movimentar, manipular, dominar gestos e objetos, possuir equilíbrio e habilidades (NERI, 2011, p. 14 *apud* PEDRAÇA *et al.*, 2021).

As histórias devem estar presentes na vida das crianças desde os seus primeiros meses, pois elas fazem parte do cotidiano, favorecem o desenvolvimento da imaginação e a troca de experiências através do convívio familiar (PEDRAÇA *et al.*, 2021, p. 6).

Há milhares de anos, surgiu o ato de contar histórias, tendo como exemplo as comunidades primitivas, nas quais os ensinamentos eram transmitidos por meio das histórias narradas. Com o passar do tempo, essa arte se aperfeiçoou e, com isso, surgiram várias técnicas, instrumentos e formas de se narrar um conto. Atualmente, a contação de histórias é

encarada como algo mais para o lazer, deixando de lado, às vezes, seu cunho educativo (SANTHIAGO, 2018).

A prática lúdica de contar histórias é um processo que vem sendo repassada há milhares de anos, propagada por muitas gerações, para instruir, trazer a tona recordações antigas ou esquecidas e para entreter aqueles que apreciam ouvir histórias e que dão importância à literatura infantil (FREITAS, 2020, n.p.).

Devido às variadas tecnologias presentes no nosso dia a dia, assistimos ao distanciamento das crianças em relação à leitura de livros e à curiosidade no conhecimento e na imensidão de nossas histórias. Cabe ao docente apresentar de maneira significativa as estratégias pedagógicas para promover o resgate desse ato importantíssimo no desenvolvimento da leitura, escrita, ouvir, falar, do cognitivo e da troca de informações (FREITAS, 2020).

PEDRAÇA *et al.* (2021) afirmam que as histórias precisam estar presentes no dia a dia das crianças, desde a mais tenra idade, contadas tanto por seus pais quanto por seus professores. Segundo esses autores, é importante que seja inserido na vida da criança esse tão preciso instrumento que permite a imaginação, a fantasia e colabora com o desenvolvimento infantil em todos os níveis, além de transmitir valores que regulamentam a boa convivência entre as pessoas, proporcionando aprendizagens das mais variadas formas; assim, oportuniza momentos de total prazer e liberdade.

As histórias instigam a imaginação da criança e fazem com que ela se torne mais receptível ao novo. No contexto escolar, isso proporciona momentos riquíssimos de aprendizagem, uma vez que o aluno está disposto a mergulhar naquilo que está sendo exposto; assim, o aluno se sente envolvido, sente-se parte da experiência que está vivenciando naquele momento, e isso é o ponto crucial para que ele deixe sua posição passiva de apenas ouvinte e passe a expressar suas ideias e opiniões, contribuindo, assim, para a construção de conhecimento dentro da sala de aula (SANTHIAGO, 2020).

Quando se trata de crianças que acabaram de ingressar nas primeiras séries do ensino fundamental tudo para elas é novidade, e muitas vezes o novo pode trazer experiências desconfortáveis, principalmente para aquelas crianças que tiveram uma vivência na educação infantil, na qual todas as atividades envolveram momentos lúdicos e de brincadeiras. Quando tais crianças passam a frequentar o ensino fundamental, elas percebem que toda a estrutura, não só física, mas a organização e a forma de ministrar as aulas pelos professores(as) mudaram completamente. As aulas passam a serem mais rígidas; passa-se a exigir mais atenção e disciplina dos alunos; muitas vezes não há mais momentos descontraídos durante o processo de ensino-aprendizagem, tornando o fato de ir para a escola algo desestimulante para a criança, dificultando, assim, todo o processo educativo (SANTHIAGO, 2018, p. 63).

Como os primeiros anos do ensino fundamental têm um foco especial na alfabetização dos alunos, contar histórias não só auxiliaria no processo de transição e adaptação, mas

também no processo de aquisição e apropriação do código linguístico oral e escrito por parte das crianças, uma vez que, “por meio da inserção do lúdico, as crianças desenvolvem o gosto pela leitura e adentram em um universo social e cultural que os auxiliam em seu desenvolvimento [...]” (ARAÚJO; BRAVO; RODRIGUES, 2014, p. 84).

Destaca-se ainda que:

[...] a inserção da contação de história cumpre um papel fundamental na garantia da construção de uma aprendizagem qualitativa no processo de alfabetização e aquisição da linguagem oral e escrita. Ensinar a ler e escrever utilizando a Contação de história como instrumento facilitador na aprendizagem faria com que despertasse no educando o gosto pela leitura. (ARAÚJO; BRAVO; RODRIGUES, 2014, p. 82).

Contar histórias traz benefícios para quem as ouve. Fazer isso com intuito educativo facilita e quebra barreiras que poderiam vir a existir durante o processo de ensino-aprendizagem.

Nesse contexto, a contação de histórias é um instrumento de grande valia nessa transição. Apesar da ausência de estudos avaliativos neste campo, entendemos que a criança, ao ouvir uma história que relate sua trajetória até o momento, elabora o inevitável rompimento dos vínculos estabelecidos nessa fase e se prepara para uma nova etapa, diminuindo assim o próprio nível de stress, o medo e a insegurança (GASPAR, 1995 *apud* ARAÚJO; BRAVO; RODRIGUES, 2014, p. 81).

O ato de contar histórias traz para a criança uma moral de vida, fazendo com que a mesma compreenda o mundo no qual vive, levando-a a entender seus próprios sentimentos, desenvolvendo o raciocínio lógico, favorecendo sua memória e sua autoestima, formando a criticidade e a cidadania na vida da criança (FREITAS, 2020).

De acordo com Wendt (2011), a contação de histórias contribui para o desenvolvimento verbal dos alunos, pois elas trazem relatos e acontecimentos com os quais as crianças se identificam, deixando mais fácil a comunicação entre as mesmas e melhorando a oralidade (SANTHIAGO, 2018).

É importante despertar o interesse das crianças pelas histórias, observar quais histórias devem ser contadas em cada idade e quais devem ser usadas em diferentes situações. A primeira coisa a considerar ao escolher uma história é ter certeza de que ela é apropriada para a idade. Isso não significa que não possa contar uma história de que goste, por exemplo, mas é uma pequena história com pouca atenção. Algumas histórias são intrigantes para cada faixa etária, algumas são conversas que chamam a atenção das crianças e algumas são histórias de mistério e aventura (PEDRAÇA, *et al.*, 2021, p. 36)

A contação de história no processo de ensino e aprendizagem desenvolve a aptidão cognitiva nas estruturas mentais das crianças, viabiliza elementos para a imaginação, onde trabalha a observação e simplifica a expressão de ideias. Assim, a narração de uma história, de certo modo, contribui para o desenvolvimento de uma criança.

A contação de histórias estimula vários sentidos: seu estilo singular pode mostrar a criança uma nova gramática da comunicação sem regras fixas unindo, dessa forma, o verbal, o imaginário e o sensorial. Sendo assim, a literatura infantil instiga sentidos, auxilia o desenvolvimento emocional e cognitivo: é o universo lúdico rompendo os obstáculos da aprendizagem (ARAÚJO; BRAVO; RODRIGUES, 2014, p. 77).

Nesse contexto, o ambiente escolar é um local vantajoso para a contação de histórias. Araújo, Bravo e Rodrigues (2014, p. 84), na obra *A contação de história como estratégia pedagógica: contribuição para a aprendizagem e desenvolvimento no ensino fundamental*, afirmam que “a contação de história em sala de aula estimula a criatividade e a imaginação, o que facilita a aprendizagem oral e escrita”. Ainda de acordo com os autores acima citados, outro benefício proporcionado pela contação de histórias é que:

O docente, ao inserir a contação de história em sala de aula, ajuda o aluno a se identificar com a sua cultura e a conhecer outras culturas que, sem o auxílio da escola, talvez demorasse a ter contato. A partir da contação de história, o aluno constrói sua identidade e encontrar-se dentro da própria cultura, cabe à escola promover o contato com a diversidade de culturas que possuímos no mundo, pois a literatura é mais que entretenimento é também uma arte que auxilia na transmissão de conhecimento de maneira prazerosa. (ARAÚJO; BRAVO; RODRIGUES, 2014, p. 85).

Por meio da contação de história, pode-se trazer para a realidade, bagagens de instruções, favorecidos pelo educador e narrador, assim, abrindo-se, nessa troca de experiência, um leque de possibilidades culturais e sociais de uns para os outros. A todo o momento, histórias são contadas e recontadas, e essas serão passadas de geração a geração. A instituição de ensino é um local propício para ocorrer o resgate dessas histórias, especialmente pela literatura infantil, utilizando diversificados gêneros textuais (FREITAS, 2020).

Importante ressaltar que, quanto antes as crianças entrarem em contato com o universo da leitura, melhor será seu rendimento e entendimento. Sendo assim, é importante que o educador promova esse momento mágico de sensibilidade, afetividade e partilha, levando o pequeno ouvinte a viajar pelo mundo do faz de conta, motivando-o para enfrentar os desafios da vida (FREITAS, 2020).

Na intenção de que seus alunos se interessem pela leitura, é necessário que o professor também leia. Assim, ambos (aluno e professor) trocarão suas experiências sobre o texto lido, pois “a leitura é indispensável para a aprendizagem independentemente do nível escolar em que se esteja [...]” (SEIDEL, 2007, p. 65).

Mais do que ler histórias, é essencial que esses contos também sejam narrados aos alunos para o desenvolvimento do vocabulário da criança. Isso possibilita a aprendizagem da escrita por meio do contato com a linguagem oral (SEIDEL, 2007).

Portanto, é tão necessário quanto importante que os professores exponham os seus alunos a tantas categorias de texto quanto possível, incluindo fábulas, poesia, contos de fadas e regionais, lendas e parlendas. É essencial que o professor use várias possibilidades e suportes para apresentar as histórias para as crianças (PEDRAÇA *et al.*, 2021).

A literatura infantil deve servir para trazer informação e apreensão do conhecimento, a sua função primordial é divertir de forma prazerosa. Assim o ideal é que, ao trabalhar com a literatura, a aprendizagem se dê primeiro na área apreciativa para depois desenvolver a função cognitiva, motora, afetiva e social (PEDRAÇA *et al.*, 2021, p. 38)

Ainda, de acordo com Seidel (2007):

A contação de histórias às crianças tem importância particular para o desenvolvimento do vocabulário, para a compreensão de conceitos e também para o conhecimento da linguagem escrita. Esta atividade permite o contato com a linguagem de uma forma viva e a criança passa a reconhecer a linguagem oral como forma de chegar à escrita (SEIDEL, 2007, p. 69-70).

“A contação de histórias promove o desenvolvimento geral da criança, além de promover pensamentos e atitudes positivas relacionadas à educação pessoal e social” (PEDRAÇA *et al.*, 2021, p. 6).

Como o ambiente escolar é um local onde predomina a diversidade, um dos papéis da escola é trabalhar esse assunto de forma que, de maneira geral, os alunos se sintam envolvidos de forma prazerosa para tal. Nesse aspecto, a narrativa pode contribuir, já que existem inúmeros gêneros textuais que atendem a todas as idades e retratam diversos assuntos que podem contribuir e enriquecer o aprendizado dos educandos (SANTHIAGO, 2018).

É imprescindível ressaltar que, quando o professor/contador de histórias, apenas narra a história, possibilita que a criança imagine tudo o que envolve enquanto está a ouvir. Dessa maneira, o estímulo da criatividade da criança é na sua totalidade. Em situações em que são apresentados materiais, objetos do cotidiano, para representar personagem da narrativa, a criatividade da criança acontece com um estímulo menor, pois ela se apoia na figura do objeto (PEDRAÇA *et al.*, 2021).

Importante ressaltar que histórias infantis favorecem no aprimoramento cognitivo das crianças, mas ao se narrar uma história, se o intuito for educativo, o contador deve ser cuidadoso para que não se torne algo massacrante e desestimulante para os ouvintes. Sendo assim, de acordo com Tahan (1961, p. 71), “a história infantil deve ser educativa, instrutiva e recreativa”. Diante disso, os momentos de contação de histórias proporcionados pelo docente dentro da sala de aula devem ser educativos e divertidos, despertando nos alunos o desejo por ouvir e ler novas histórias.

A contação de histórias envolve a criação e a transmissão de narrativas que despertam o interesse e a imaginação dos ouvintes. Por meio dessas histórias, as pessoas têm a oportunidade de aprender sobre diferentes temas, conceitos e experiências, de forma lúdica e engajadora. Essa contação de histórias como método de aquisição de conhecimento é especialmente eficaz no desenvolvimento infantil. As crianças têm uma afinidade natural com a imaginação e a fantasia, o que lhes permite mergulhar nas histórias de forma mais intensa. Por meio da contação de histórias, as crianças podem aprender sobre valores, ética, cultura, ciência, história e muitos outros assuntos, de uma maneira acessível e divertida.

Colocar as crianças em contato com os contos de Pedro Malasartes é importante, pois os mesmos trazem personagens em situações engraçadas, que capturam a atenção da criança. Ademais, os contos de Pedro Malasartes trazem diversas aventuras do personagem, sempre envolvendo sua sagacidade e esperteza em situações do dia a dia. Ele é conhecido por suas artimanhas para conseguir se dar bem, mesmo em circunstâncias adversas. Além disso, as histórias de Pedro Malasartes ensinam importantes lições de vida para as crianças. Elas aprendem sobre a importância de usar a inteligência e a imaginação para enfrentar os desafios, a não subestimar as situações ou as pessoas e a encontrar soluções criativas para os problemas. Ademais, as histórias também ensinam sobre valores, como honestidade, humildade e gratidão.

A contação de histórias na infância, seja por meio dos contos de Pedro Malasartes ou de qualquer outro personagem, é uma forma de entretenimento educativo. Essa prática ajuda também a fortalecer a relação entre pais e filhos, professores e alunos e a desenvolver habilidades linguísticas e cognitivas nas crianças.

Portanto, os contos de Pedro Malasartes são uma excelente opção para serem contados na infância. Além de proporcionar momentos divertidos e engraçados, também ensinam importantes lições de vida, estimulando a imaginação e a criatividade das crianças. É uma tradição da cultura brasileira que deve ser passada adiante, para que os contos de Pedro Malasartes continuem encantando gerações.

2 A INTERTEXTUALIZAÇÃO E O IMAGINÁRIO PERFORMÁTICO

Os textos costumam dialogar entre si. Assim, surge a noção de intertextualidade. Tal conceito foi evidenciado em primeira mão pela semioticista Julia Kristeva (1967), no âmbito dos estudos da Semiótica Literária. Para isso, a estudiosa se embasou na noção bakhtiniana de dialogismo. O estudioso soviético Mikhail Bakhtin permite-nos compreender que todas as nossas manifestações de linguagem não estão isentas de ideologia e acabam ligando-se umas às outras em uma rede de relações infinitas, dialógicas. Kristeva (1974, p. 68), por sua vez, afirma que Bakhtin teria sido o primeiro a abordar, na teoria literária, aquilo que poderíamos chamar de intertextualidade, ou seja, o fato de todo texto se construir como “[...] um mosaico de citações [...]” e o fato de todo texto ser uma “[...] absorção e transformação de um outro texto [...]”.

Júlia Kristeva (1967) afirma que Bakhtin foi um dos primeiros estudiosos da literatura a formular uma teoria que considera o texto como um encontro entre várias escrituras, um diálogo entre diversas instâncias: a do escritor, dos personagens e do contexto histórico contemporâneo e/ou anterior. Um dos primeiros estudos a ser considerado bakhtiniano foi o conceito de intertextualidade, graças à obra de Júlia Kristeva (1996, *apud* Portela, 1999), que criou uma nova visão de diálogo entre textos, dando-lhe o nome de “intertextualidade” que, conforme afirma a escritora, “é o encontro de duas vozes, ou ainda a coexistência de estruturas profundas do discurso” (KRISTEVA, 1967, p. 440).

O texto entra em contato com outros discursos por meio das palavras e de sua pluralidade de sentidos; origina daí a definição do texto como ponto de encontro e de interação de vários textos, como mosaico de citações: Kristeva chama esse fenômeno de intertextualidade. Seguindo o contexto, neste capítulo serão abordados a intertextualidade e o imaginário performático que estão presentes nos contos de Pedro Malasartes, pois em todas suas estórias, encontramos marcas de outros contos que se diferem de acordo com a interpretação do contador ou do leitor.

Sabe-se que a intertextualidade permite uma ampliação do sentido, criando novas possibilidades e deslocando sentidos, por meio de uma relação entre diferentes textos. Sendo assim, tem potencial para ser utilizada para aperfeiçoar uma explicação, expor uma crítica, propor um novo horizonte, projetar humor etc. De acordo com os PCNs – Parâmetros Curriculares Nacionais (1998), a intertextualização também se refere aos contos que apresentam, integral ou parcialmente, partes semelhantes ou idênticas de outros textos produzidos anteriormente.

Intertextualidade significa relação entre textos, como se pode notar na constituição da própria palavra. Nesse sentido, todo texto se constrói como mosaico de citações, ou seja, todo texto é absorção e transformação de um outro texto; ele é uma escritura-réplica (função e negação) de outro texto (KRISTEVA, 1974). Nesse sentido, cada texto desconstrói outros textos, reescrevendo-os em outros momentos e situações históricas. Ao fazermos uso de textos alheios em um novo contexto, podemos dizer que há a produção de um novo sentido. Em nossas práticas comunicativas, sempre produzimos textos a partir de algo já existente (RAZENTE, 2012).

Nesse contexto, por meio da contação de histórias, há a interação entre contador e ouvintes, pois o ato de contar histórias é arte performática. O ato performático se consolida quando a plateia deixa sua imaginação ser levada pela história, materializada no corpo e na voz do narrador. Entretanto, para que haja a interação, o contador e o ouvinte precisam estar acessíveis, prontos para aquele momento. Assim, o mistério se instaura: o contador de histórias ajuda o ouvinte a ver, assumindo publicamente o papel de intermediário entre o mundo real e o imaginário.

É importante ressaltar que a recepção de um texto oral não se dá da mesma forma que a de um texto escrito. O ouvinte recebe a história com a sua percepção conforme aquilo que o narrador é capaz de projetar durante o desempenho, e isso varia de uma região para outra, de uma cultura para outra. Igualmente, narrar é uma instância única, ou seja, não dá para voltar atrás, parar ou reiterar, como se faz com a escrita. O texto oral não entrega tudo pronto para o ouvinte, por isso, ele adquire uma função ativa na contação, buscando preencher os vazios que a narração vai deixando, mesmo que ele não tenha plena consciência disso. Precisa usar a imaginação, a fim de atribuir sentido ao que o contador de histórias está narrando. Desse modo, a inter-relação entre realidade e fantasia, a cumplicidade de contadores e ouvintes faz surgir espaços de encantamento. O recordar e viver de novo uma história desloca o individual para o coletivo.

Tanto no folclore, de maneira geral, como nos recontos de Cascudo (1998), Malasartes é um personagem que não segue as regras da coletividade e, além do mais, utiliza a astúcia para conseguir transpor os desafios da sua situação social. Assim, ele – um matuto pobre – utiliza-se da esperteza para não ser explorado. Desse modo, o personagem personifica o jeitinho brasileiro: a esperteza diante das adversidades. Esperteza essa que frequentemente ultrapassa alguns limites éticos, usando de trapaça, mentira e engano. Em se tratando da oralidade, Malasartes sempre encontra justificativa para seus atos. Continuamente, está em desvantagem no mundo – financeira e socialmente – e precisa sobreviver.

Cascudo (1998), na obra *Contos tradicionais do Brasil*, adaptou muitas histórias com o personagem. Nesse trabalho, o autor adotou a figura de Pedro Malasartes como alguém tenazmente esperto, capaz de enganar cinicamente para conseguir transpor obstáculos. Cascudo (1998) também estudou e divulgou a figura do personagem Pedro Malasartes no Brasil, apresentando-o em seu livro de contos tradicionais, onde conta seis aventuras com características adaptadas para o camponês esperto. O trabalho desse autor tornou-se referência e influenciou na construção de diferentes Malasartes. Além disso, existem outros documentos que dialogam acerca da identidade do personagem, como o *Dicionário do folclore brasileiro*.

Em concordância com os recontos de Cascudo (1998), vemos a afirmação de Flávia Carpes Westphalen (2007).

A maneira mais comum de a figura de Malasartes marcar presença é nas narrativas orais, em que apresenta o esperto, o engenhoso capaz de vingar dos males praticados pelos poderes instituídos e por pessoas arbitrárias contra os desvalidos e desafortunados. [...] Quase sempre os desfechos das histórias são antecedidos por um ou mais tratamentos entre o poderoso arbitrário e contumaz vencedor e o desconsiderado, mas imaginativo e planejador Malasartes, que acaba por conseguir a vitória (WESTPHALEN, 2007, p. 403).

2.1 A intertextualidade

Para Lucas Vinício de Carvalho Maciel (2017), o conceito de intertextualidade se estabelece no contexto francês de fins da década de 1960 e pelas mãos de Kristeva na década de 1970, a partir de sua interpretação das postulações bakhtinianas. A importância da palavra “intertextualidade” não se releva apenas nas práticas acadêmicas. No Brasil, o termo vem sendo empregado em contexto educacional há alguns anos. Nos PCNs de Língua Portuguesa, já se lia que a “relação entre o texto produzido e os outros textos é que se tem chamado intertextualidade” (BRASIL, 1998, p. 21). Nota-se que, pela expressão “se tem chamado”, provavelmente o termo intertextualidade, mesmo em 1998, não era uma novidade. De qualquer modo, a noção de intertextualidade é bastante corrente no Brasil (MACIEL, 2017).

Segundo José Luiz Fiorin (2006):

A palavra intertextualidade foi uma das primeiras, consideradas como bakhtinianas, a ganhar prestígio no Ocidente. Isso se deu graças à obra de Júlia Kristeva. Obteve cidadania acadêmica, antes mesmo de termos como dialogismo alcançarem notoriedade na pesquisa linguística e literária (FIORIN, 2006, p. 161).

Para Fiorin, o termo intertextualidade ganhou projeção a partir do texto *A palavra, o diálogo e o romance de Kristeva* (2012 [1967]), em que aparece “a noção de intertextualidade como procedimento real da constituição do texto” (FIORIN, 2006, p. 163). O autor afirma,

ainda, que “no lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade” (FIORIN, 2006, p. 163).

Julia Kristeva introduziu os estudos sobre intertextualidade, baseada no conceito bakhtiniano – relativos ao dialogismo –, de que o texto era a *constituição e interação de sujeitos sociais*. Assim, Julia Kristeva, a criadora do termo intertextualidade, esclarece que o texto literário em nenhum momento é algo isolado e, sim, uma junção de planos textuais, de conversas entre diferentes escrituras que apontam para o próprio escritor, o destinatário e o contexto cultural atual ou anterior (KRISTEVA, 1974). Desse modo, para a autora citada, por meio de diálogos intertextuais, é possível perceber o mecanismo que constrói a produção de um novo texto, incluindo técnicas de raptos, absorção e integração de novos elementos na criação da nova obra (KRISTEVA, 1974).

Segundo Gírlene Lima Portela (1999), de acordo com os conceitos de Kristeva (1974, p. 60), pode-se entender que:

O termo intertextualidade designa essa transposição de um (ou de vários) sistema(s) de signos noutro [...] “num sistema significativo, o qual exige uma nova articulação do tético – da personalidade enunciativa e denotativa”. Quando ocorre um diálogo entre os muitos textos de uma (ou várias) cultura(s) que se instala no interior de cada texto e o define, tem-se o fenômeno da intertextualidade, um ponto de intersecção de muitos diálogos, cruzamento de vozes oriundas de práticas da linguagem socialmente diversificada, que têm no texto sua realização (PORTELA, 1999, p. 69).

Esse pensamento é validado por Algirdas Julien Greimas (1966):

O texto redistribui a língua. Uma das vias dessa reconstrução é a de permutar textos, fragmentos de textos que existiram ou existem em redor do texto considerado, e, por fim, dentro dele mesmo; todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis (GREIMAS, 1966, p. 60).

Segundo Allan de Andrade Linhares (2017), a linguística textual projeta a intertextualidade como um dos fatores de textualidade, em outras palavras, a intertextualidade possui elementos que fazem com que um conjunto seja um texto. O reconhecimento prévio de outros textos ocorre tanto na produção quanto na recepção de um texto. Ingedore Villaça Kosh (2000) comenta:

Todo texto é um objeto heterogêneo, que revela uma relação radical de seu interior com seu exterior; e, desse exterior, evidentemente, fazem parte outros textos, que lhe dão origem, que o predeterminam, com os quais dialoga, que retoma, a que alude, ou a que se opõe (KOSH, 2000, p. 46).

Isso significa que o conhecimento adquirido devido ao que já foi lido anteriormente contribui para a elaboração de um sentido ao novo texto, assim como ajudam também nas noções que se tem do mundo, da cultura, dos estereótipos. Ao produzir um texto, ainda que inconscientemente, o locutor utiliza-se do que já vivenciou. Na atual literatura linguística, os

conceitos concernentes à intertextualidade têm sido objetos de reflexão, pois parece ser improvável encontrar um texto que não dialogue com nenhum outro que o antecedeu. Ainda que esse texto exista, ele não estará isento de dialogar com o tempo e o espaço de sua produção (LINHARES, 2017). Ainda de acordo com o autor citado, nem sempre o escritor indica a fonte de seu diálogo ao interagir conscientemente com um texto anterior, pois pressupõe que o leitor compartilhe com ele um mesmo conjunto de informações a respeito de obras que compõem um determinado universo cultural. Os dados a respeito dos textos literários, mitológicos ou históricos são necessários, muitas vezes, para a compreensão global de um texto.

De acordo com Bakhtin (1986):

O texto só ganha vida em contato com outro texto (com contexto). Somente neste ponto de contato entre os textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior como o anterior, juntando dado texto a um diálogo. Enfatizamos que esse contato é um contato dialógico entre textos... Por trás desse contato está um contato de personalidades e não de coisas (BAKHTIN, 1986. p. 162).

De acordo com Gleice Razente (2012), Kristeva (1974), baseando-se na proposta de Bakhtin, designa intertextualidade como a transposição de um sistema de signos no outro. O diálogo entre muitos textos de uma cultura que se instala no interior de cada texto se define como fenômeno de intertextualidade, ou seja, o cruzamento de vozes oriundas de uma prática de linguagem socialmente diversificada, que encontra no texto sua realização (RAZENTE, 2012).

Segundo Kristeva, os textos são absorvidos e transformados por outros textos, ou seja, dentro de um texto, sempre está contido outro, “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 68). Assim, Kristeva entende que uma das possibilidades de manifestação do dialogismo são as relações entre um texto e outro texto.

Ainda, segundo Kristeva (2012 [1967], p. 145):

[...] o dialogismo bakhtiniano designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade, ou melhor, como intertextualidade; face a esse dialogismo, a noção de “pessoa-sujeito da escritura” começa a se esfumçar para ceder lugar a uma outra, a da ambivalência da escritura.

Para Bakhtin, comunicamo-nos por meio dos gêneros do discurso que nos é dado “quase da mesma forma com que nos é dada a língua materna, a qual dominamos livremente até começarmos o estudo da gramática” (BAKHTIN, 2003, p. 282). Juntamente com o discurso, está a palavra que, para Bakhtin, é dotada de expressão individual e típica, que escolhemos a partir do gênero discursivo utilizado no momento; “Essas palavras dos outros

trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos e reacentuamos” (BAKHTIN, 2003. p. 295).

Compreendido como tecido polifônico que entrecruza fios dialógicos de vozes, que se completam e respondem umas às outras, o texto na concepção bakhtiniana, tem na função intertextual uma posição de primazia em detrimento do texto, sendo que, por meio dele, as vozes falam e polemizam, reproduzindo, a partir do texto, o diálogo com outros textos (RAZENTE, 2012). Segundo Portela (1999), podemos entender intertextualidade como:

[...] transposição de um (ou de vários) sistema(s) de signos noutro [...] “num sistema significativo, o qual exige uma nova articulação do tético da personalidade enunciativa e denotativa”. Quando ocorre um diálogo entre os muitos textos de uma (ou várias) cultura(s) que se instala no interior de cada texto e o define, tem-se o fenômeno da intertextualidade, um ponto de intersecção de muitos diálogos, cruzamento de vozes oriundas de práticas da linguagem socialmente diversificada, que têm no texto sua realização (PORTELA, 1999, p. 69).

Esse conceito bakhtiniano estabelece que textos dialogam entre si. Nesse sentido, a intertextualidade é uma propriedade constitutiva dos textos, um conjunto de relações explícitas ou implícitas que um determinado texto ou grupo de textos mantém com outros textos. Dessa forma, tem-se a ideia da construção do texto por meio da intertextualidade. Mas o texto aqui não é mais entendido como único, inédito, inquestionável. No final do século XIX, a ideia de texto passou a se estabelecer que:

[...] na medida em que é prática significante, em que desconstrói e reconstrói a língua, em que é o lugar da constituição do sujeito, em que seu modo de funcionamento real é a relação constitutiva com outros textos, poderia facilmente recobrir aquilo que entendemos por discurso (BARTHES; KRISTEVA apud FIORIN, 2006, p. 165).

Para Koch (2010):

Todos nós já conhecemos o princípio segundo o qual todo texto remete sempre a outro ou a outros, constituindo-se como uma “resposta” ao qual foi dito ou, em termos de potencialidades, ao que ainda será dito, considerando que a intertextualidade encontra-se na base da constituição de todo e qualquer dizer. Em sentido restrito, todo texto faz remissão a outro(s) efetivamente já produzido(s) e que faz (em) parte da memória social dos leitores [...] (KOCH, 2010, p.101)

Também, cabe citar Harold Bloom (2003), afirmando que: “[...] não existem textos, apenas relações entre eles” (BLOOM, 2003, p. 23). Assim, os textos dão autonomia para o leitor, sem autorização prévia para inventar dentro deles.

Segundo Yasmin Nicole Lopes da Trindade (2016) a manifestação do fenômeno da intertextualidade pressupõe a (re)contextualização de uma cena de enunciado já construída, “lembrando”, “recontando”, “reconstruindo”, “reconhecendo” a partir de outra perspectiva no aqui e agora. Cenários declarativos, culturalmente vivenciados e compartilhados, quando reformulados, reconstruídos, tomados de outra perspectiva e endossados pelos interlocutores

de uma determinada situação de interação, levam à construção e compreensão de novos cenários discursivos, denominados de cena discursiva intertextual. Na língua falada, os aspectos do discurso que são recontextualizados por meio do processo de formulação intertextual do discurso podem ser identificados em diferentes níveis de granularidade, a saber, nas dimensões fonético-fonológica, lexical, morfossintática, semântico pragmático.

Em termos operacionais, a intertextualidade pode ser entendida como um processo de produção de discurso desencadeado por um interlocutor que, dentro de um determinado contexto comunicativo, intencionalmente, recontextualiza, reperspectiva aspectos de uma cena discursiva anterior e a forma de criar cenários discursivos atuais (TRINDADE, 2016). Kristeva ainda defende o conceito de que a palavra é espacializada, pois funciona em três dimensões, ou seja, depende de um sujeito, de um destinatário e de um contexto. Portanto, busca-se, dessa forma, considerar o caráter social do sujeito do conhecimento, pois é direcionado para essa convivência social que esse sujeito se manifesta com o objetivo de transformar essa sociedade.

Nessa concepção, Bakhtin enfoca o dialogismo como condição de sentido do discurso, em que o sujeito perde o papel central, onde é trocado por diferentes vozes sociais, que o transformam em um sujeito histórico e ideológico. Conforme Bakhtin, o dialogismo é a origem constitutiva da linguagem que se desdobra em dois aspectos: o da interação verbal dos enunciados e enunciatário; e o da intertextualidade que ocorre no interior do discurso. Para Laurent Jenny (1979), intertextualidade se caracteriza por um novo modo de leitura que traz a linearidade ao texto:

Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático “deslocado” e originário duma sintagmática esquecida. Na realidade, a alternativa apenas se apresenta aos olhos do analista. É em simultâneo que estes dois processos operam na leitura – e na palavra – intertextual, semeando o texto de bifurcações que lhe abram aos poucos, o espaço semântico. Sejam quais forem os textos assimilados, o estatuto do discurso intertextual é assim comparável ao duma super-palavra, na medida em que os constituintes deste discurso já não são palavras, mas sim coisas já ditas, já organizadas, fragmentos textuais. A intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes. Opera-se, portanto, uma espécie de separação ao nível da palavra, uma promoção a discurso com um poder infinitamente superior ao do discurso monológico corrente. (JENNY, 1979, p. 21 e 22).

Assim Laurent Jenny (1979) destaca que:

O que caracteriza a intertextualidade é introduzir um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto. Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro – que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a

referência intertextual aparece como um elemento paradigmático ‘deslocado’ e originário de uma sintagmática esquecida. [...] É em simultâneo que estes dois processos operam na leitura – e na palavra – intertextual, semeando o texto de bifurcações que lhe abrem, aos poucos, o espaço semântico. (JENNY, 1979, p. 21).

A elaboração dos conceitos teóricos que norteiam essa concepção de texto como as “práticas significativas, produtividade, significância, fenotexto, genotexto e intertextualidade” foi atribuída a Kristeva. Ao dizer que o texto é uma prática significativa que busca sua significação por meio de um trabalho em que se “investem, ao mesmo tempo e num só movimento, o debate do sujeito e do Outro e o contexto social” (FIORIN 2006, p. 64).

A intertextualidade é empregada, não só na literatura, mas também na música, na pintura, na televisão, na internet, pois constantemente criam-se textos que retomam outros. Nesse sentido, Joana Cavalcante afirma que a concepção de texto está ligada à intertextualidade, ou seja, que “o texto, então, é tomado como um evento no qual os sujeitos são vistos como agentes sociais que levam em consideração o contexto sociocomunicativo, histórico e cultural para a construção dos sentidos e das referências dos textos”. (CAVALCANTE, 2013, p. 19).

Laurent Jenny quando diz que o vanguardismo intertextual é sábio, pois está “ao mesmo tempo consciente do objetivo sobre o qual trabalha, e das recordações culturais que o dominam”. Destaca também que o papel desse vanguardismo é o da re-enunciação de discursos “cujo peso se tornou tirânico” (JENNY, 1979, p.44).

Koch (1986, apud PORTELA, 1999), propõe uma ampliação para o conceito de intertextualidade, potencializando-o em dois sentidos: o amplo e o restrito. Em sentido amplo, ela constitui a condição de existência do próprio discurso e o sentido restrito ocorre quando um texto se relaciona em outro previamente existente. Para Koch, a intertextualidade também pode ser de *forma* e *conteúdo*. A forma está ligada à tipologia textual ou de estilo, enquanto na de conteúdo os textos estão relacionados entre si e tratam de um mesmo assunto ou pertencerem à mesma área de conhecimento (RAZENTE, 2012).

A intertextualidade está dividida em oito tipos distintos: alusão/referência, bricolagem, citação, epígrafe, paráfrase, paródia, pastiche e tradução. Para Koch (2010), a intertextualidade ainda se apresenta de forma explícita e implícita.

A formação do leitor depende do despertar de uma atitude crítica frente à realidade em que se encontra inserido. Nesse caso, é importante a conscientização da existência dos diversos níveis de significação presentes em cada texto. Sobre esse aspecto Koch (2009, p. 159) destaca que, “além da significação explícita, existe toda uma gama de significações implícitas, muito mais sutis, diretamente ligadas à intencionalidade do produtor”.

Na intertextualidade implícita, embora o leitor não possua o conhecimento teórico, ele pode sentir a presença de um texto em outro, pois possuem relação indireta. A intertextualidade é comum em textos com estilo paródia ou paráfrase, em poesias, músicas e textos publicitários. Para Koch (2010), a intertextualidade implícita ocorre quando um texto está inserido a um outro texto produzido antes e que faz parte do domínio de referências dos interlocutores, havendo assim a necessidade da ativação da memória enciclopédica para reconhecer o texto fonte. Presume-se, assim, que as informações contidas nesse tipo de texto já façam parte do conhecimento textual do leitor (LINHARES, 2017).

Já a intertextualidade explícita é quando o texto referencial é de fácil identificação, possuindo uma relação direta com o texto original, não necessita de esforço e análise do leitor, estando claramente identificado. Esse tipo de intertextualidade é facilmente encontrado em traduções, resumos, resenhas e citações, em trabalhos escolares e até mesmo em anúncios publicitários. Para Koch (2010), a intertextualidade explícita ocorre quando há citação da fonte do intertexto, utiliza trechos, frases de outros textos ou autores, mastreando-lhe as fontes do intertexto, o que ocorre por meio de aspas, notas, citações do nome do autor e data do trabalho (LINHARES, 2017).

Razente (2012) destaca a intertextualidade das semelhanças e das diferenças, segundo sugerido por Portela (1999):

Enquanto a intertextualidade das semelhanças, de sentido convergente, apresenta a incorporação de outros textos como forma de “seguir-lhes a orientação argumentativa”, tendo como fonte de apoio, o que é o caso da paráfrase. Já a intertextualidade das diferenças toma o “texto para argumentar em sentido contrário àquele que foi retomado”, que é o caso da paródia, a negação polêmica e a ironia. Recursos esses que tem o intuito de ridicularizar, colocar em questão o intertexto incorporado, ganhando um sentido “divergente” do texto retomado (PORTELA, 1999 *apud* RAZENTE, 2012, p. 36)

Mesmo sendo um objeto predominantemente cultural, o texto possui uma existência que se delimita ao olhar e pela recriação de seu leitor. Desse modo, pode-se concluir que o texto nunca estará pronto, pois ele depende do olhar de seu leitor, que pode recriá-lo por meio de um diálogo com o autor, reconstruindo-o ou construindo-o de acordo com suas necessidades e interesses. Nesse sentido, Lopes (1978) *apud* Portela (1999), destaca que:

O mecanismo de intertextualidade se dá quando parte-se de um texto, desqualificando-o, inicialmente, na sua qualidade de algo já interpretado, para requalificá-lo em seguida, como algo passível de nova interpretação, fazendo com que o texto se converta em outro discurso a ser interpretado (LOPES, 1978 *apud* PORTELA, 1999, p. 75).

A intertextualidade, então, pode ser assim entendida como uma propriedade constitutiva dos textos, um conjunto de relações explícitas ou implícitas que um determinado

texto ou grupo de textos mantém com outros textos. “Todos os seres humanos aprendem sistemática ou assistematicamente, o que evidentemente servirá de modelo para a construção de sentido em suas atividades cotidianas” (RAZENTE, 2012, p. 37).

Nos contos de Pedro Malasartes, a intertextualidade é uma característica marcante da obra desse personagem folclórico e astuto. Nesse sentido, é comum encontrar referências a outros contos populares e lendas, enriquecendo, ainda mais, as histórias do malandro.

Um exemplo de intertextualidade encontra-se no conto “Pedro Malasartes e o diabo”. Nesse conto, Pedro Malasartes enfrenta o Diabo em diversas situações e utiliza estratégias astutas para escapar de suas armadilhas.

Essa narrativa possui semelhanças com o conto europeu “O diabo à solta no mundo”, no qual o protagonista também enfrenta o diabo e utiliza artimanhas para sair ileso. Outra forma de intertextualidade presente nos contos de Pedro Malasartes é a referência a personagens e histórias da tradição oral brasileira. Por exemplo, no conto “Pedro Malasartes e a raposa”, o protagonista utiliza uma estratégia similar a da Cuca, uma bruxa malvada da literatura infantil, para enganar a raposa e se safar de uma situação perigosa.

A intertextualidade nos contos de Pedro Malasartes também pode ser observada nas semelhanças com narrativas mitológicas e religiosas. Em alguns contos, Pedro Malasartes utiliza a astúcia para se safar de situações envolvendo seres sobrenaturais, como em “Pedro Malasartes e o bicho-papão”. Nesse caso, é possível fazer uma relação com o mito do herói *trickster*, presente em diversas culturas, que usa artifícios e malandragem para driblar seres poderosos.

2.2 O imaginário performático

A produção do discurso se dá pela leitura e também pela contação de história, envolvendo o leitor ou o ouvinte da história. A leitura e a contação de história está para além da decodificação. Ela ultrapassa barreiras, pois vai de encontro a lembranças e sensações do leitor e do ouvinte, causando-lhe diferentes impactos, de acordo com sua bagagem. Elas podem remetê-los à infância, ao presente cruel, ao cheiro guardado na memória, ao ente querido que já faleceu, ao gosto de uma comida saborosa, a uma viagem a um lugar inesquecível, a um amor do passado, do presente e até mesmo à esperança e aos sonhos guardados em seu íntimo, entre outras tantas sensações e lembranças.

De acordo com Paul Zumthor (1993), a obra performatizada é um diálogo, mesmo se na maioria das vezes um único participante tem a palavra. É um diálogo sem dominante nem dominado, é uma livre troca.

As histórias são contadas de geração para geração e, à medida que são recontadas, cada indivíduo irá recontá-la do seu jeito, ou seja, a partir da sua interpretação, da sua realidade ou experiência, pois para cada contador – que um dia foi apenas leitor ou receptor –, a história fez um sentido diferente, e ao recontá-la, inevitavelmente trará um pouquinho do seu eu naquele reconto.

Nesse sentido, Zumthor (2000) discorre a respeito do corpo:

No entanto, é ele que eu sinto reagir, ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra e mim, uma presença que chega à opressão. O corpo é peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem do meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. Conjunto de tecidos e órgão, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida convertem neles seu impulso primeiro. Eu me esforço, menos para aprendê-lo do que para escutá-lo, no nível do texto, da percepção cotidiana, aos som dos seus apetites, de suas penas e alegrias, contração e descontração dos músculos, tensões e relaxamentos internos, sensações de vazio, de pleno, de turgência, mas também um ardor ou sua queda, o sentimento de uma ameaça ou, ao contrário, de segurança íntima, abertura ou dobra afetiva, opacidade ou transparência, alegria ou pena providas de uma difusa representação de si próprio (ZUMTHOR, 2000. p. 28).

O corpo, então, é instrumento receptor da leitura, é ele que ditará o que determinado texto irá promover no leitor, a partir das vivências de seu mundo, podendo, mediante a poeticidade (literariedade), provocar discursos diferenciados nos indivíduos. Por meio do desempenho, a comunicação é regida pelo tempo, lugar, finalidade, ação do locutor e pela resposta do público ao receber a forma performatizada de um texto que implica a competência de saber, reconhecer e concretizar algo que faz parte da atualidade de determinado indivíduo.

Para que um texto seja considerado poético, deve-se observar se dará prazer ao corpo e se esse prazer não irá cessar. A leitura do texto poético “é escuta de uma voz”. O leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta (ZUMTHOR, 2000. p. 102).

O vocábulo imaginário no latim se grafa *imaginariu* e significa: imaginação que se compõe por imagens mentais daquilo que a mente (consciência) representa sobre objetos ausentes, isto é, a capacidade que todos temos de inventar, criar. Sendo assim, o

imaginário é responsável pela união das representações mentais feitas, definindo-se como espaço no qual se localiza a imaginação.

Sobre esse tópico, Gilbert Durand afirma:

O imaginário define-se como re-presentação incontornável, a faculdade da simbolização de todos os medos, todas as esperanças e seus frutos culturais jorram continuamente desde cerca de um milhão e meio de anos que o homo erectus ficou em pé na terra (DURAND, 2002, p. 117).

O imaginário trata-se de uma figura do mundo dos símbolos, não é um conceito estável, antes difuso. Podemos defini-lo como a produção de imagens, ideias, concepções, visões de um indivíduo ou de um grupo para expressar sua relação de alteridade com o mundo.

Durante o ato performático, estabelece-se uma relação de troca entre contador e ouvinte, trazendo à tona todo o conhecimento de mundo, bagagem cultural e afetiva, contribuindo, assim, com a formação da identidade dos indivíduos. O imaginário, segundo Gilbert Durand, é explanado a partir da ideia de palavras organizadas em conjunto e imagens que representam o pensamento do homem. Para ele, o imaginário, ou seja, o conjunto de imagens e de relações de imagens, que constitui o capital pensado do *homo sapiens*, é o grande denominador fundamental onde vêm se arrumar (ranger) todos os procedimentos do espírito humano (DURAND, 1999)

Nessa definição, as palavras se organizam em conjuntos, como uma constelação de imagens que se expressam e revelam o pensamento e o comportamento do homem carregado de sua cultura e seu contexto histórico-socioafetivo. E, ainda, apresenta o imaginário como norma fundamental, como um fenômeno sem pouca importância e sem significado: “O imaginário [...] é a norma fundamental [...] perto da qual, a contínua flutuação do progresso científico aparece como um fenômeno anódino e sem significado” (DURAND,1999). E, também, como essência do espírito, o imaginário é visto como “esforço do ser para erguer uma esperança viva diante e contra o mundo objetivo da morte” (DURAND,1999).

Ao lermos um texto, esse nos remete a pensamentos e imaginações que vão se organizando em nossa mente e fazendo com que consigamos compreender e montar aquela história em nossa mente, por meio da nossa imaginação.

Durand (1993), ao tratar da imaginação, ressalta o seguinte:

[...] a imaginação segundo os psicanalistas é o resultado de um conflito entre as pulsões e seu recalçamento social, enquanto, pelo contrário ela aparece na maior parte das vezes, no seu próprio movimento, como resultado de um acordo entre os desejos do ambiente social e natural. Longe de ser um produto do recalçamento, [...], a imaginação é, pelo contrário, origem de uma libertação. As imagens não valem

pelas raízes libidinosas que escondem, mas pelas flores poéticas e míticas que revelam (DURAND, 1993, p. 39).

O imaginário revela-se muito especialmente como um lugar de “entre saberes” (DURAND, 1996, pp. 215- 227). O autor salienta que a função da imaginação é antes do mais uma função de eufemização. Decorre daqui que a função da imaginação consiste em equilibrar biológica, psíquica e sociologicamente, quer os indivíduos, quer as sociedades, em face da civilização tecnocrática e iconoclasta.

Alberto Filipe Araújo e Maria Cecília Sanchez Teixeira (2009), afirmam que o imaginário – identificado com o mito –, compõe o primeiro substrato da vida mental. Segundo eles, Durand retoma as suas orientações, mostrando como as imagens se inserem num trajeto antropológico para se estender ao nível cultural:

Finalmente o imaginário não é outra coisa que este trajecto no qual a representação do objecto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e no qual reciprocamente, como magistralmente Piaget mostrou, as representações subjectivas explicam-se ‘pelas acomodações anteriores do sujeito’ ao meio objectivo (DURAND, 1984, p. 38 apud ARAÚJO; TEIXEIRA, 2009, p. 9).

O imaginário é formado e fortalecido por meio da cultura de um povo e do individual de cada um, pois, ao imaginar, o homem consegue recriar coisas que já viu ou viveu, assim como criar algo que ainda não havia conhecido. “É possível falar do imaginário de um indivíduo, mas também do de um povo, expresso no conjunto de suas obras e crenças” (WUNENBURGER, 2007. p. 7).

Para Durand a combinação entre imagem e símbolo origina o mito que faz parte de narrativas repletas de simbolismo:

Entenderemos por mito um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa. O mito é um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias (DURAND, 2002, pp. 62-63).

De acordo com Araújo e Teixeira (2009, p. 8), “a imaginação, enquanto função simbólica, revela-se como um fator importante de equilíbrio psicossocial”. Segundo eles, Durand salienta que “a função da imaginação consiste em equilibrar biológica, psíquica e sociologicamente quer os indivíduos, quer as sociedades, em face da civilização tecnocrática e iconoclasta”.

Jean-Jacques Wunenburger (2007) estabelece contribuições que a teoria do imaginário consegue formular:

- o imaginário obedece a uma “lógica” e organiza-se em estruturas cujas leis não se podem formular.

- o imaginário, embora enxertando-se em infraestruturas (o corpo) e superestruturas (as significações intelectuais), é obra de uma imaginação transcendental independente, em larga medida dos conteúdos acidentais da percepção empírica.
- as obras da imaginação produzem também representações simbólicas em que o sentido figurado original ativo pensamentos abertos e complexos, que só a racionalização posterior conduz ao sentido unívoco.
- o imaginário é inseparável de obras, mentais ou materializadas, que servem a cada consciência para construir o sentido de sua vida, de suas ações e de suas experiências de pensamento.
- o imaginário se apresenta como uma esfera de representações e afetos profundamente ambivalente; ele pode ser tanto fonte de erros e ilusões como forma de evolução de uma verdade metafísica (WUNENBURGER, 2007. p. 26).

O imaginário estabelece condições e métodos de abordagem que apresentam função linguística e de expressão visual, imaginando e criando realidades.

Sobre Gilberto Durand e a pedagogia do imaginário, Araújo e Teixeira (2009) afirmam que:

O autor amplia a amostra do imaginário ao conjunto das produções culturais (obras de arte, mitos coletivos, etc.) para aí evidenciar uma tripla lógica de “estruturas figurativas”, própria do *Homo sapiens sapiens*, que é igualmente *Homo symbolicus*. Preocupado em realçar uma terceira via entre o estruturalismo (criado por Lévi-Strauss), que privilegia o formalismo e a hermenêutica (ilustrada por Ricoeur), a qual acentua a manifestação subjetiva do sentido, Durand (1989) defende que o imaginário deve a sua eficácia a uma ligação indissolúvel entre, por um lado, estruturas que permitem reduzir a diversidade das produções singulares de imagens a alguns conjuntos isomorfos e, por outro lado, significações simbólicas, reguladas por um número finito de *schèmes*, de arquétipos e de símbolos (ARAÚJO; TEIXEIRA, 2009, p. 9).

Assim, a expressão privilegiada das imagens encontra-se no mito, onde as imagens seguem a sequência linguística: verbo, substantivo e adjetivo, sendo, desse modo, a função de substantivação nominal tida como secundária em relação ao verbo, verdadeira matriz arquetípica, ou em relação aos atributos que declinam a pluralidade intrínseca do sujeito. Nesse contexto, entende-se que essa noção – a de mito – merece uma particular atenção, pois Durand não a considera na acepção restrita que lhe conferem os etnólogos ou os antropólogos. Para Durand, o mito é um sistema dinâmico de símbolos, de arquétipos e de *schèmes*, sistema dinâmico que tende a transformar-se em narrativa. “[...] O mito explicita um *schème* ou um grupo de *schèmes*” (DURAND, 1984, p. 64 *apud* ARAÚJO; TEIXEIRA, 2009).

O imaginário, quando enraizado num sujeito, impõe-lhe uma lógica, uma estruturação, que faz do imaginário um “mundo” de representações. A partir daí, esse estudo do imaginário propicia elaborar um método dinâmico de composição de imagens (DURAND, 2002).

Na perspectiva durandiana, a pedagogia do imaginário tem na função de eufemização da imaginação a sua justificação porquanto o sentido último da função fantástica reside no eufemismo. E aqui o eufemismo afirma não somente o poder do homem de melhorar o mundo, como também se ergue contra o destino mortal. O que está pois aqui em causa é a transformação da morte e das coisas num contexto da verdade e da vida (ARAÚJO; TEIXEIRA, 2009, p. 9).

Nesse contexto, Gilbert Durand salienta que o imaginário, ao constituir a essência do espírito, representa “o esforço do ser para levantar uma esperança viva face e contra o mundo objectivo da morte” (1984, p. 499 *apud* ARAÚJO; TEIXEIRA, 2009).

O imaginário infantil pode ser compreendido como um dos fatores construtores da personalidade das crianças, pois esse imaginário apela para modelos sociais fazendo com que a criança descubra-se em relação ao outro, elaborando o seu ideal de Eu, tendo por base as pessoas do seu convívio.

Neste contexto, percebe-se que, pelo imaginário, a criança descobre significações entre ela e o mundo, e as interioriza. Essa construção interna cheia de significações realiza o equilíbrio do ser na busca de sua autonomia. E esse é o papel das escolas, favorecer a construção de seres autônomos e que tenham suas estruturas psicológicas e cognitivas desenvolvidas plenamente. E mal sabe, a maioria dos educadores, que entre tantas atividades pedagógicas imaginadas e pretendidas, com o simples fato de proporcionar a leitura de qualidade, já estão cumprindo com parte de seu papel, pois, de alguma forma, estão expondo seus alunos ao mundo fantástico da literatura que é ricamente significativo aos pequenos.

Os pequenos possuem, por natureza, uma energia para imaginar e, em consequência, para criar. Biologicamente, a sua ânsia é de desenvolvimento e, por isso, estão voltados à construção de si mesmos. Assim, gostam de se expressar pela voz, pelo gesto, pelo corpo e pelo pensamento. E, se motivados a ampliar sua forma de expressão, gostarão, também, de ler e de escrever, estando aptos a descobrir a poesia. Para que a força criadora da criança seja estimulada, é preciso cuidado na forma de conversar e de responder às perguntas dela. Há palavras que estimulam a imaginação e fazem com que o pensamento voe; outras interrompem esse caminho e provocam o medo, a aflição e a angústia.

Os contos infantis partem de situações reais envolvendo emoções e situações comuns às crianças. Contudo, este tipo de história não segue as regras de tempo e espaço, já que ultrapassa seus limites sendo as personagens mágicas, como a bruxa malvada da casa de doces. Contudo, essas personagens são envolvidas num conflito em que precisam resolver situações que às ameaçam e, juntos, personagens e leitores percorrem o caminho que leva a resposta definitiva para resolução do conflito estabelecido. São muitos os conteúdos tratados nesse tipo de narrativa, muitas falam de medo, amor, carência, rejeição, entre outros. Dessa forma, o contato com tais contos leva as crianças a encontrarem suas soluções pessoais já que se identificam com os personagens e com os conteúdos simbólicos dessas histórias.

A infância, como uma fase disposta ao lúdico, é um momento em que as funções cerebrais estão em constante desenvolvimento, é comum a capacidade imaginativa ser

amplamente explorada e ser utilizada pelas crianças como um auxílio para a compreensão do mundo. A fase da infância é a época, na qual, as vivências e as percepções do mundo a partir do olhar, do tocar, do saborear, do sentir e do agir propiciam as descobertas e a formação de várias capacidades físicas e cognitivas.

A criança introduzida no mundo dos versos, por meio de cantigas de ninar, rodas cantadas, adivinhações, provérbios, parlendas, ao ler um poema, percebe que pode brincar com a língua e ampliar o conhecimento, combinando termos, alterando ou decompondo um significado para salientar uma ideia. Incentivando a capacidade imaginativa, o estímulo tem a possibilidade de promover o desenvolvimento geral do indivíduo, bem como sua maturidade.

A criança, quando se coloca em um contexto fantasioso, pode usar o momento da brincadeira como uma possibilidade de realização de sonhos ou até mesmo como ponto de partida para tomada de decisões. Quando estamos imaginando, podemos deixar a mente nos levar para situações que no mundo real seria impossível de se concretizar. As crianças, em especial, gostam dessa operação mental, pois, por meio dela, podem realizar seus desejos e vencer as limitações impostas pela tenra idade ou pela sociedade. A prática da imaginação é inerente a todas as pessoas, porém, na infância, ela está presente em praticamente todas as atividades da criança, fazendo com que, constantemente, ela se veja instanciada por um mundo paralelo ao real, na tentativa de driblar as dificuldades que esse lhe apresenta.

Ao ler, surgem na mente imagens que ampliam o conhecimento. O ato de ler precisa das palavras, que são simbólicas e repletas de significações. Pela leitura, é estimulado o pensamento, que proporciona o surgimento da imaginação. A imaginação é uma atividade criadora do cérebro humano, sendo tudo produto dela. O processo de imaginar pode acontecer a partir de experiências vividas anteriormente pelo indivíduo, que elabora novas realidades naquele momento, e tais experiências podem sofrer influência das emoções e dos sentimentos ao serem modificadas.

Não existe uma regra para imaginar, o importante é que à criança seja permitida a livre sensação de sentir esse mundo novo, e que ela consiga transferir todas as fantasias para suas brincadeiras e aproveitar o máximo que essa forma criativa de realizar-se no mundo pode lhe oferecer. Que a brincadeira seja um mecanismo de organização mental que ofereça suporte para a criança crescer e atuar socialmente.

Diante do exposto, é correto afirmar que o imaginário performático se refere à ideia de representação e encenação de diferentes personagens ou papéis em uma determinada situação. É uma forma de expressão artística que envolve a construção de personagens, a criação de cenários e a interação com o público.

Os contos de Pedro Malasartes são exemplos desse imaginário performático, pois o personagem é representado de forma performática, por meio de ações e diálogos que trazem à tona sua malandragem e criatividade. Ele usa sua inteligência e bom humor para vencer obstáculos e lidar com situações de desafio, muitas vezes, enganando aqueles ao seu redor.

A performance do próprio Pedro Malasartes é marcada pela improvisação e pelo jogo teatral, envolvendo o público em suas artimanhas e brincadeiras. Sua performance é uma forma de entretenimento, mas também possui uma dinâmica crítica, ao questionar a lógica social e desafiar as autoridades estabelecidas.

3 CONTOS ORAIS DE PEDRO MALASARTES E POR ANA MARIA MACHADO

Para Câmara Cascudo (1998), Pedro Malasartes é uma figura convencional que faz parte dos contos populares da Península Ibérica. Esse personagem é citado como exemplo de burlão invencível, astucioso, cínico, inesgotável de expedientes e de enganos, sem escrúpulos e sem remorsos. Tal personagem, um exemplo de esperteza, criatividade e inteligência, tornou-se representativo da cultura do Brasil, e suas histórias já foram lançadas e relançadas inúmeras vezes. De acordo com Iris Fernanda Silva Costa e Marcelo Ferreira Marques (2020):

Malasartes é um personagem nato da cultura popular. O primeiro registro seu de que temos notícia se dá em solo português e sua característica, desde então, é de tolo e humilde, sendo caracterizado também por uma carga humorística. Essas histórias, ao serem levadas a outros países através de tradições orais, foram readaptadas, se misturando a elementos locais. É interessante ressaltar que além de despertar o riso em quem lê tais narrativas, percebem-se também questões ligadas à desigualdade social e à injustiça. Sua sagacidade poderia então ser interpretada, em certos momentos, como um instrumento de resistência utilizado para burlar as dificuldades da vida. Nas interpretações produzidas aqui no Brasil, Malasartes é idealizado como um sujeito humilhado e que vence os mais ricos (e alguns pobres também) por meio da esperteza e da criatividade. Essa talvez seja uma das razões para esse personagem permanecer vivo em diferentes gêneros textuais e em diferentes tempos (COSTA; MARQUES, 2020, p 3).

Para Ruth Guimarães (2003), as histórias de Pedro Malasartes são altamente comuns na cultura oral brasileira, especialmente na nordestina, onde se manifesta também com intensidade nas alegorias inventivas da Literatura de Cordel. Guiado continuamente pela oportunidade do trajeto, Pedro Malasartes não tem um lugar nem mala. De acordo com os contos, quando muito, ele carrega consigo um saco que larga por aí ou vende, convencendo algum otário que se trata de um saco mágico. A enganação em Malasartes é quase como um troco às adversidades e àqueles que se vangloriam dos benefícios que as circunstâncias sociais e econômicas lhes proporcionam. Nosso herói popular nunca rouba, o que ele consegue ganhar dessas pessoas é entregue com as mãos do próprio dono.

Maria Suely de Oliveira Lopes (2014) define:

Pedro Malasartes é personagem tradicional nos contos populares da Península Ibérica, como exemplo de burlão invencível, ardiloso, desavergonhado, abundante de expedientes e de enganos, sem escrúpulos e sem arrependimentos. Concorrem 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 de Leste e do Norte. É o tipo feliz da inteligência descarada e vencedora sobre os crédulos, os avarentos, os parvos, orgulhosos, os ricos e os vaidosos, expressões garantidoras da simpatia pelo herói sem caráter (LOPES, 2014, p. 6).

De acordo com Maria José Lopes Pedra (2018):

Pedro Malasartes é um personagem da cultura popular, cujos primeiros registros encontram-se em Portugal. Nos contos populares portugueses, Malasartes encena o papel do parvo, tornando-se assim o motivo do riso. A principal característica desse

personagem em Portugal é ser tolo, de forma a não entender as coisas que lhes são ditas, por isso age sempre errado. Essas histórias ao serem levadas para outros países por meio da tradição oral foram reelaboradas, apresentando modificações na identidade de Pedro Malasartes. No Brasil, tal personagem é apresentado nos contos populares como um camponês esperto (PEDRA, 2018, p. 13).

Com essas modificações que foram acontecendo no decorrer do tempo, percebe-se que, na maioria dos contos brasileiros, Malasartes é o oposto do personagem criado em Portugal.

Por meio de narrativas cômicas, os contos de Pedro Malasartes, além de suscitar o riso no leitor, problematizam diversas questões como a injustiça e a desigualdade social, apontando ainda para a relação opressor/oprimido. No Brasil, tais contos são heranças dos colonizadores e, segundo Fussler (2005), foram sincretizados com elementos da cultura africana, já que muitas questões abordadas retratam o período escravagista, além de que a literatura africana já havia criado personagens com características parecidas. Nas versões aqui recriadas, o discurso que prevalece é do oprimido vencer o opressor, deslocando espaços considerados fixos, por meio da inteligência e criatividade (PEDRA, 2018, p. 13).

Vale salientar que o campo da literatura popular tradicional é vasto e complexo. Os estudos referentes a ele desenvolvem-se com o objetivo de mostrar o processo pelo qual se constituiu, além de mostrar sua importância e suas transformações ao longo do tempo. É nesse sentido que os estudos acerca dos gêneros populares, como os contos, ganham certa abrangência, por sofrerem variações em suas formas e em seus conteúdos.

Em 2002, a autora Ana Maria Machado lançou um livro de histórias “à brasileira”. O projeto nasceu do desejo da autora de contar, com suas palavras, as histórias que havia escutado de seus pais e da avó.

É óbvio que gerações de narradores anônimos ajudaram a construir as mais diferentes versões de diversas histórias da cultura oral e do folclore brasileiro e universal. Sendo assim, para criar a sua própria, a escritora leu obras de estudiosos da cultura popular e pesquisou coletâneas de contos de tradições variadas. Seu livro nasceu de uma mistura entre pesquisa, cotejo das diversas versões, memória pessoal e tradição.

3.1 Ana Maria Machado

Ana Maria Machado é uma escritora brasileira nascida em 1941, no Rio de Janeiro e é conhecida por suas obras infanto-juvenis, sendo considerada uma das mais importantes autoras do gênero no Brasil.

De acordo com Regina Zilberman (2017), Ana Maria Machado iniciou a publicação de suas primeiras obras a partir da década de 1970. Foi identificada inicialmente à literatura destinada ao público infantil, já que participou do movimento de renovação que esse gênero

experimentou no período, constituindo-se uma de suas mais importantes condutoras, na condição de editora, ao lado de Ruth Rocha (1931), da revista *Recreio*.

De acordo com Tássia Chagas Spíndola (2009):

Seu percurso profissional sempre esteve atrelado à sua vida pessoal, pois não dá para separar a escritora da pessoa, essa característica dá uma especificidade e toque especial aos seus livros, por isso são sempre atuais e cheios de significados, perpassando as fronteiras do tempo e o acompanhando. Suas histórias sempre cheias de rimas e ritmo. Tratam do cotidiano infantil (descobertas, medos, fantasias, curiosidades...), aborda os problemas sócio-políticos, entrelaça as histórias clássicas de uma forma espontânea, resgata brincadeiras e cantigas da nossa cultura popular, informa, comunica. Cria estratégias para que seu leitor reflita sobre o livro e o relacione com o mundo (SPÍNDOLA, 2009, p. 16).

Spíndola (2009, p. 17) afirma que Ana Maria sempre esteve “imbuída no mundo da literatura, que fez e faz dela parte da sua vida”:

[...] escrever para mim é um vôo cego, não sei para onde vou nem por onde. Mas sei que vou. Posso ficar longas temporadas sem idéias aproveitáveis, mas sei que em algum ponto elas estão se acumulando, lençol d’água subterrâneo, que um belo dia vão minar, surgir em nascente, se encorpar e se avolumar – é só ir trabalhando e deixar desobstruído um leito por onde corram. Então, na própria prática, vai tudo fluindo e se arrumando. É como se estivesse dançando ao som de uma música que nunca ouvi antes, mas tem sua lógica interna que permite segui-la, se meu corpo estiver em forma para dançar. Ou, em comparação de menina praieira, é como se descesse numa onda: tenho que observar o bom momento, descobrir o ponto exato de arrebentação, me antecipar ao instante em que ela enche, soltar o corpo e me deixar levar, sempre atenta para corrigir o rumo se necessário e possível, mas sem querer dominar o impulso do mar. Ele é muito maior do que eu. O segredo está em aproveitar a força que me arrasta, me fazer humilde diante dela, usar seus caprichos para prolongar o prazer da descida até a praia. E, se falhar e eu for embrulhada, não desistir – depois que passar aquele tremor barulhento que parece destruir tudo, há que voltar à tona, respirar, e nadar outra vez para o fundo, à espera de novo impulso (MACHADO, 1996, p. 69 e 70).

Considerada pela crítica como uma das mais versáteis e completas das escritoras brasileiras contemporâneas, a carioca Ana Maria Machado ocupa a Cadeira número 1 da Academia Brasileira de Letras, que presidiu de 2011 a 2013. Ana Maria Machado nasceu em 24 de dezembro de 1941, em Santa Tereza, Rio de Janeiro e é casada com o músico Lourenço Baeta que faz parte do Quarteto Boca Livre e tem uma filha com ele. Foi casada anteriormente com o médico Álvaro Machado, com quem teve dois filhos e, atualmente, está com 81 anos.

Estudou no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e no Museu de Arte Moderna (MoMa) de Nova York. Formou-se em Letras Neolatinas em 1964, na Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil, e fez pós-graduação na UFRJ. Já ganhou vários prêmios, entre eles, o Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, três prêmios Jabutis, o Casa de Las Américas, o Ibero-americano de Literatura Infantil e juvenil e o Hans Christian

Andersen, que é considerado o Nobel da Literatura Infantojuvenil. Foi eleita para a Academia Brasileira de Letras em 24 de abril de 2003, tendo presidido-a, entre 2011 e 2013.

Em 1968, Ana Maria recebeu uma ligação da Editora Abril, convidando-a para escrever histórias para crianças, na revista *Recreio*. Primeiramente, ela hesitou e disse que a estavam confundindo com Maria Clara Machado, mas estavam mesmo à procura dela. Assim, ela foi informada de que Ruth Rocha e Joel Rufino iriam participar do projeto também, e que o mesmo seria editado por uma amiga sua, Sônia Robatto. Esse elenco fez com que ela aceitasse o convite, apesar de nunca antes ter escrito para crianças (SPÍNDOLA, 2009). Ainda de acordo com Spíndola (2009):

Para escrever, recorreu à sua memória e à de sua mãe. Quando pequena, ouvia sem cansar as mais variadas histórias inventadas por sua avó Ritinha (mãe de sua mãe). As histórias da avó Ritinha contavam as aventuras de Miguelzinho. Esse personagem vivia as mesmas aventuras que a menina Ana Maria vivia, ao ir passar as férias na casa de seus avós, em Manguinhos (Vitória), por isso nunca se cansava e, a cada nova história, se envolvia nas aventuras de Miguelzinho, que na verdade eram as aventuras de Ana Maria. Assim se inspirou nessas recordações para escrever. Entre os títulos das histórias escritas para a Revista *Recreio*, estão Severino faz chover e Currupaco papaco e Camilão, o comilão. Junto com Ruth Rocha, Joel Rufino e Sônia Robatto, as edições da revista *Recreio* foram um sucesso, traziam histórias infantis tipicamente brasileiras que envolviam crianças e adultos (SPÍNDOLA, 2009, p. 16).

Em 1977 publicou seu primeiro livro infantil: *Bento que é Bento é o Frade*, que também é conhecido com a brincadeira popularmente conhecida como *Boca de Forno*. Ana tem mais de cem livros publicados, estando entre eles, nove romances, oito ensaios e vários voltados para a Literatura Infantil. “Porém, seu primeiro livro foi para adulto: *Recado do Nome – 1976*” (SPÍNDOLA, 2009, p. 16).

Entre as muitas histórias criadas por Ana Maria Machado, uma das mais conhecidas é a figura do personagem folclórico brasileiro Pedro Malasartes, que é um pícaro, um anti-herói do campo, conhecido por sua esperteza e astúcia. Ele também é conhecido por seu jeito malandro, sempre se safando das mais variadas situações por meio da sua inteligência e malícia.

Diversos contos populares brasileiros têm Pedro Malasartes como protagonista, e Ana Maria Machado resgata essa figura folclórica em sua obra, dando um toque contemporâneo e moderno às histórias. Com uma linguagem acessível e divertida, as histórias de Pedro Malasartes retratam as peripécias do personagem em situações do cotidiano, abordando temas como a malandragem, a esperteza e a capacidade de lidar com adversidades.

Assim, a escritora brasileira, Ana Maria Machado, recontou contos de Pedro Malasartes no ano de 2002, a partir de histórias que ouvia desde criança. Ao falar da sua

livraria na página da Associação Estadual de Livrarias do Rio de Janeiro, Ana afirma que a Livraria Malasartes, fundada em 1979 e dirigida por ela durante 18 anos, recebeu esse nome em homenagem ao personagem Pedro Malasartes, como esclareceu em uma entrevista para a revista *A Pioneira*, no ano de 2017:

Escolhi por causa do Pedro Malasartes, o personagem folclórico. Quando era pequena ouvia muitas histórias dos avós, tios, minha mãe, e, entre as que gostava mais, estavam as do Malasartes. Minha avó sabia umas cinco ou seis. Não havia muitos textos sobre ele, é mais uma tradição oral. Sempre procuramos ter na livraria qualquer publicação e era muito difícil. Havia um livro do Ernane Donato *As Aventuras de Pedro Malasartes*, da Ediouro, e só. Eu tinha um livro publicado uns três anos antes de abrir a livraria, *Bento que bento é o frade*, com uma história tradicional dele: A Sopa de Pedra, e fiz uma situação em torno disso. Depois adaptei uma história para o teatro, que tinha no elenco a Sônia Braga, começando, adolescente, como protagonista e tinha o Pedro Malasartes como personagem. Ele andou muito pela minha vida (A PIONEIRA, 2017).

Com mais de cem livros, Machado é um ícone para a literatura, não pela quantidade, mas pela qualidade literária e estética de sua obra. São histórias vivas que acolhem o leitor, passando a fazer parte de suas vidas, proporcionando consolo, inquietações, afirmações, ou seja, diálogos. Entre essas histórias, está o livro *Histórias à Brasileira*, publicado pela primeira vez em 2002, no qual incluiu três contos de Pedro Malasartes: “O Lamaçal Colossal”, “O Surrão Mágico” e “A Sopa de Pedra”, os quais serão analisados no presente trabalho.

É com essa responsabilidade de compor uma obra literária, que agrega e produz saberes que Ana Maria Machado traça a sua obra de arte. Fazendo Literatura, literatura que reúne o real e, através dele, possibilita que o leitor se indague, se estranhe, se visualize. Literatura que produz muito mais perguntas do que respostas (SPÍNDOLA, 2009, p. 19).

Em suas histórias, Ana Maria Machado não limita o leitor a apenas uma interpretação. Seus textos e seus enredos desprendem a imaginação da criança, de modo intuitivo. Acriança, ao ter contato com seus livros e com o enredo de cada história, é levada à construção de vários sentidos, pois o imaginário da autora possibilita a entrada de cada criança em um mundo “mágico” (SPÍNDOLA, 2009).

As obras de Ana Maria Machado são marcadas pela diversidade de estilos e temáticas, trazendo sempre uma abordagem original e criativa. Seus livros são reconhecidos, não apenas no Brasil, mas também em diferentes países ao redor do mundo. Com sua escrita envolvente e sensível, ela tem conquistado leitores de todas as idades e se tornou um dos nomes mais importantes da literatura infanto-juvenil brasileira.

Além disso, Ana Maria Machado traz uma abordagem própria ao personagem de Pedro Malasartes, ressignificando-o e adaptando-o aos interesses e valores atuais. Com isso, ela conquistou seu público-alvo – as crianças –, ao mesmo tempo em que valoriza a rica

tradição do folclore brasileiro. As histórias de Pedro Malasartes escritas por essa autora são uma ótima forma de apresentar a cultura brasileira às crianças, ao mesmo tempo em que despertam o interesse pela leitura e estimulam a imaginação e a criatividade dos pequenos leitores.

3.2 Pedro Malasartes

Pedro Malasartes é um personagem bastante conhecido do folclore brasileiro. Ele é um malandro esperto, cujas histórias são repletas de trapagens, enganações e jogos de palavras. Pedro Malasartes utiliza sua inteligência e astúcia para driblar as autoridades, enganar as pessoas e se livrar de problemas.

Se nasce do povo, a obra literária começa por ter um autor; já ninguém hoje acredita em criação coletiva. Depois de boca em boca, sem o registro escrito, em pouco tempo se torna anônima [...] E outras causas explicam ainda esse anonimato: o que se narra ou conta tanto se ajusta ao sentir comum que tem cada um por seu o que é alheio. E isso se legitima, em certa medida, uma vez que, a cada recitação, a obra em parte se recria. E não é necessário dizer que do processo nem sempre sai melhorada a produção inicial. (GUERREIRO, 1976, p. 5 *apud* PEDRA, 2018, p. 14 e 15).

O personagem Pedro Malasartes sobreviveu a diferentes épocas e ao surgimento de inovações tecnológicas, tendo suas histórias reelaboradas entre os diversos meios de comunicação, por levar a sociedade brasileira crítica por meio do riso (PEDRA, 2018, p. 15).

Aqui no Brasil, “Malasartes chegou acompanhado pela cultura Portuguesa e foi conquistando seu espaço como um protagonista matuto, esperto e ardiloso, mas sempre carregado por sua característica principal de tirar vantagens dos poderosos” (COSTA; MARQUES, 2020, p. 7).

Pedro Malasartes é um personagem tradicional da cultura portuguesa e brasileira. Ele é um personagem carregado de esperteza, criatividade e inteligência, que eram usadas para tirar vantagens e enganar as pessoas em benefício próprio. Esse personagem está presente na cultura por volta do ano de mil e cem até os dias de hoje.

“Malasartes e ainda outras variantes nominais aludem à figura originária dos meios sociais subalternos, geralmente localizada em ambiente rural. Funda-se essa figura nas culturas de expressão oral” (WESTPHALEN, 2007, p. 402).

O site Aumanack (2017) classifica Pedro Malasartes como:

Malandro, sábio e sedutor, Pedro Malasartes (também encontrado com o nome Malazartes), é um personagem famoso nos contos populares brasileiros. Chegou ao país na bagagem de histórias trazidas pelos povos da península Ibérica (Portugal e Espanha). “Malasartes” vem do espanhol malas artes (literalmente, “artes más”), que significa “travessuras” ou, no limite, “malandragens” (AUMANACK, 2017, n.p.).

Em concordância, temos a afirmação de Costa e Marques (2020):

Pedro Malasartes é um herói picaresco, definidamente um anti-herói. Por trás da sua imagem de matuto simples e caipira existe um homem dotado de muita inteligência, capaz até de conhecer a fundo a natureza humana. Enganador, vigarista, indolente, astuto, artiloso, esperto, enfim, são inúmeros os adjetivos que dão qualidade à personagem. Porém, existe uma distinção de características nas qualidades de Malasartes nos contos populares de Portugal e do Brasil. Uma vez que aqui ele é visto como o “sabido”, “tapeador”, “enganador”; lá é o oposto, ganha atributos de “tolo”, de “pateta”, e até mesmo assume papel de “vitima”, enganado (COSTA; MARQUES, 2020, p. 7).

Ainda de acordo com Costa e Marques (2020, p. 7), “é comum encontramos o personagem de Pedro Malasartes nos contos populares brasileiros”. Para eles, as narrativas desses contos são “exemplos tradicionais de histórias grotescas em que um sujeito pobre e simples, consegue a proeza de derrotar os poderosos, ricos e orgulhosos. Ele consegue essas artimanhas fazendo uso exclusivamente de sua inteligência” (COSTA; MARQUES, 2020, p. 7). Cabe aqui a afirmação de Maria José Lopes Pedra (2018):

É nesse sentido que esse personagem surge para quebrar regras impostas por uma sociedade injusta e que nos faz questionar: por que os leitores de Malasartes aceitam suas ações? Sua malandragem é compreendida quando o mesmo sofre injustiça, sendo explorado e também seu irmão e amigos quando são injustiçados por fazendeiros e capatazes autoritários. Para driblar esses infortúnios ele cria situações, colocando-os em seu lugar, fazendo-os sofrer humilhação e tornando-os motivos de riso, pois as estratégias utilizadas por Malasartes são as mais grotescas que se apresentam em narrativas populares (PEDRA, 2018, 13 e 14).

As histórias desse personagem, muitas vezes, colocavam-no como alguém que era injustiçado e precisou usar de esperteza para se vingar; em outras vezes, era colocado somente como malandro que tirava proveito das pessoas em benefício próprio, não demonstrando em nenhum momento qualquer arrependimento. Para Pedra (2018):

Em diferentes contextos, surge um Pedro Malasartes que faz parte do rol dos aventureiros considerados malandros, como já foi dito, por permear a classe social baixa e, por isso, utiliza-se da esperteza para sobreviver em meio a uma sociedade desigual. O que o difere do pícaro é que o malandro já nasce assim, com essa característica, ou seja, não são apenas as dificuldades da vida que o leva à mentira, mas também é uma opção de viver dessa maneira (PEDRA, 2018, p. 21 e 22).

“Tudo o que precisa esse Malasartes, malandro, consegue por meio da ‘lábria’, buscando sempre o jeito mais fácil diante de situações difíceis, assim como conseguiu sair de uma emboscada na história a seguir” (PEDRA, 2018, p. 22):

Certa feita, em uma noite de muito frio, Malazarte estava quieto em seu canto quando foi provocado por um grupo de rapazes muito elegantes que iam a uma festa.

- Você costuma enganar todo mundo, mas nós aqui você não consegue enganar.
- Eu não engano ninguém, não.
- Engana, sim, mas só porque pega os bobos desprevenidos.
- Não engano, não – respondeu Pedro – E logo hoje, que deixei em casa o meu livro de enganos.
- Não fuja da raia, cara, só porque estamos prevenidos e você não pode nos enganar.
- Se eu tivesse pelo menos o meu livro...

- Pois vá buscar a porcaria desse livro.
 - Ah! Isso não. Eu não vou sair na rua com um frio desses por causa de uma coisa que não me interessa. Se eu tivesse pelo menos como me abrigar, eu iria.
 - Pois tome o meu paletó – ofereceu um deles – e vá pegar o tal do livro dos enganados para ver se você consegue enganar algum de nós. Estamos prevenidos.
 - Então eu vou.
- Pedro Malazarte vestiu o paletó e saiu para pegar o livro de enganar e até hoje não voltou (GUIMARÃES, 2006, p. 80 apud PEDRA, 2018, p. 22).

Nessa história, Pedro Malasartes enganou o próprio zombador e acabou saindo com uma roupa para se proteger do frio, além de sair de uma situação em que estava, aos olhos de todos, “encrencado”. Nesse sentido, Pedro Malasartes é sempre o malandro que, com “jeitinho”, consegue sair de qualquer problema ou situações e ainda se beneficiar, fazendo uso da criatividade e inteligência.

De acordo com Pedra (2018), as histórias desse personagem sofreram variação com o intuito de adaptá-las às comunidades das quais fazem parte. Isso é comum no conto popular, que nasce do povo e possui essa dinâmica de variação, uma vez que, “partindo do processo oral, cada autor se torna apto a modificar a estrutura narrativa e atribuir uma nova estética, a fim de atingir uma maior recepção do público, seja esse ouvinte, leitor ou espectador” (PEDRA, 2018, p. 14).

O personagem de Malasartes está revestido de malandragem. “Ser esperto é a melhor saída que esse personagem encontra para sobreviver” (PEDRA, 2018, p. 14)

“Por isso é possível ver nessa figura os princípios de uma reação social contra as injustiças e as desigualdades. Não seria coerente ver em Malasartes um personagem hilariante ou trapalhão” (WESTPHALEN, 2007, p. 404).

Em anuência ao exposto acima, Edil Silva Costa (2015) afirma que:

Sem qualquer objetivo específico aparente, a não ser o lúdico, Malasartes é a própria alegoria da malandragem e parece só querer afirmar seu caráter picaresco. Seus ingredientes são o humor, a obscenidade, a falta de limites e até mesmo a crueldade (COSTA, 2015, p. 117).

Nascimento Neto (2014) afirma que a figura do malandro está presente em diversos âmbitos:

Na música, o malandro fez escola: nasceu no samba e habitou os morros cariocas. Sua roupa excessivamente branca e seu chapéu panamá geraram um estilo inconfundível. Seu andar aparentava uma ginga, seu falar denunciava um jeito de se expressar característico. A mesma malemolência dos passos, num eterno samba pisada, era usada na fala. Esse malandro entrou para o folclore brasileiro, ganhando fama de conquistador de mulheres e de burlador das normas, mas tudo feito com o consentimento das “vítimas”, que autorizavam a ação do anti-herói convencidas por eles. Sai, pois, das ruas e das canções, transforma-se no “malandro literário”, como conceituou Gonzáles (1994) e afasta-se do pícaro clássico em sua relação com o mundo (NASCIMENTO, 2014, p. 61).

A partir dessa concepção apresentada por Nascimento Neto (2014), entende-se que o conceito de malandro sofreu variação ao longo do tempo, pois afastou-se da ideia do pícaro clássico, do malandro carioca e transformou-se no malandro literário. Nesse contexto, Pedro Malasartes se caracteriza como o malandro que povoa o campo, onde é conhecido por sua esperteza.

O pícaro está entre as classes menos favorecidas e sempre consegue se desvencilhar das mais variadas situações, agindo com esperteza, o que traz o caráter cômico para seus contos. De acordo com João Evangelista do Nascimento Neto (2014):

O pícaro aprende, desde a infância, que pouco ou nada pode esperar das pessoas à sua volta, da sociedade que o rejeita. Ele está preso ao determinismo social. Daí sua falta de escrúpulos com qualquer um, o que inclui parentes, esposa e demais indivíduos (NASCIMENTO NETO, 2014, p. 54).

As histórias de Pedro Malasartes sugerem que irão continuar se expandindo. Costa (2015) relata isso quando diz: “Muitos dos contos com esse personagem são divididos em episódios, ações encadeadas que dão a entender da continuidade de suas aventuras” (COSTA, 2015, p. 117). Cada narrativa segue a abordagem de acordo com o autor:

Na tradição popular, os narradores constroem seus personagens com maior ou menor riqueza de detalhes, dependendo do seu talento narrativo e dos diversos fatores que interferem na performance. As nuances de um personagem para outro certamente decorrem dessas condições narrativas e de que aspecto moral o narrador quer, naquele momento, enfatizar. Assim, o personagem pode ser mais engraçado ou mais picante, ingênuo ou cruel, passar de vítima a algoz, de bobo a atrapalhado etc. (COSTA, 2015, p. 105 e 106).

O personagem Malasartes também fez parte de várias obras e filmes, entre eles, está *As aventuras de Pedro Malasartes*, de 1960, que tinha Mazaropi como personagem principal. Também esteve presente em duas óperas: *Malasartes*, de Oscar Lorenzo Fernández e Graça Aranha; e *Pedro Malasartes*, de Mozart Camargo Guarnieri e Mário de Andrade.

Não é de se estranhar que personagens como esse sempre acabam sendo retomadas pelas novas gerações para protagonizar outras histórias. Por exemplo, em 1960, Mazaropi fez um filme tendo Malasartes como seu personagem principal. Seu papel foi interpretar um caipira singelo e humilde. O enredo tem início com a chegada de Pedro na fazenda de sua família, sendo recepcionado com a triste notícia do falecimento do seu pai. Seus irmãos, aproveitando-se de sua pureza, agem de má fé na partilha da herança, ficando com todos os bens. Malasartes, dono de uma natureza simples, segue seu caminho apenas levando poucas mudas de roupa, um ganso e um tacho velho, que posteriormente serão instrumento primordial para suas trapaças. Desta vez, suas trapaças têm uma finalidade: alimentar um grupo de crianças abandonadas que o acompanha durante suas andanças. Ele é um sujeito desnorteado, atrapalhado, mas dotado de sentimentos bons, puros e de características simples (COSTA; MARQUES, 2020, p. 7).

No conto “O Lamaçal Colossal”, de Pedro Malasartes, ele é explorado por um fazendeiro muito desonesto e trapaceiro. Malasartes, em uma de suas andanças pelo mundo, é empregado numa fazenda colossal e lá consegue lugar para dormir e comer. Entretanto, no dia do pagamento, o patrão deu a ele só algumas moedinhas, deixando Malasartes nervoso e sem entender nada, como pode ser percebido no trecho a seguir:

- Só isso, patrão? E o salário que a gente combinou?
 - Bom, eu tive que descontar sua hospedagem... Se eu for hospedar de graça todo mundo que chega nessa fazenda colossal...
 - E o senhor chama de hospedagem dormir amontoado com os outros naquele barracão, numa esteira velha, direto no chão duro? – reclamou ele.
 - Faz até bom para a coluna...
 - Pedro insistiu:
 - Mas foi uma hospedagem muita cara. Eu tenho pra mim que não dormi esse tanto, não...
 - Não adiantou insistir. O desconto estava feito. E o patrão ainda apareceu com outra explicação:
 - É que tem também o desconto da comida [...] tenho que descontar do seu salário o preço do feijão com arroz, do sal, da linguiça, da lenha que cozinhou a comida, do óleo, do alho, e da cebola que a cozinheira usou no refogado, do salário da cozinheira, do sabão que lavou as panelas, do...
- (MACHADO, 2002, p. 5 a 7).

Assim, Pedro Malasartes buscou algumas estratégias para não ter o salário descontado, como comer frutas das árvores, dentre outras atitudes, mas não adiantou, pois o patrão sempre tinha uma justificativa para descontar do seu salário, fazendo dele praticamente um escravo. Logo, Malasartes aplicou a esse patrão corrupto o golpe da venda dos porcos: pediu para cuidar dos mesmos, levando-os para passear, pois, de acordo com ele, futuramente os animais ficariam mais valorizados. Vendeu-os sem os rabos e falou ao patrão que os porcos estavam afundando.

Costa (2015) traz à tona que os contos de Pedro Malasartes representam as relações hierárquicas e representam Malasartes como um malandro que escapa ao modelo dessas relações, o que o torna deslocado socialmente. Segundo Malasartes, o que importa é viver da sorte e da trapaça, únicas saídas possíveis. Para ele, os trabalhos são pesados e tem tarefas difíceis de se cumprir. Assim, o que convém ao personagem é agir com perspicácia para resolver os problemas, que são constantes.

Um fator interessante que permanece nas histórias é que Pedro sempre tenta ajudar o povo da mesma classe social que ele, que está à espera de alguém que venha fazer justiça contra os ricos e poderosos, assim como ajudá-los a enfrentar as dificuldades da vida (PEDRA, 2015).

Ainda, segundo Pedra (2015, p. 44):

É importante lembrar também que Malasartes surge da tradição oral e, quando os diferentes meios de comunicação, e posteriormente os diversos gêneros

apareceram, as histórias desse personagem receberam influências direta e indiretamente. Essas influências possuem dois resultados: por um lado, temos as adaptações para as novas formas de comunicação como a escrita, o cinema e a televisão, que colaboraram com a divulgação da riqueza cultural popular; por outro, temos a deslegitimação dessa cultura que recebeu tais influências, fazendo-a sair da categoria autêntica e pura.

Pedro Malasartes também aparece como o anti-herói, “aquele que burla as leis para sobreviver, porém, suas atitudes permitem que, ainda assim, torne-se um herói, quando, por exemplo, livra o seu povo das mazelas sociais e da injustiça” (PEDRA, 2018, p. 50). Malasartes se caracteriza como anti-herói quando se aproveita do cadáver da mãe para enganar e se beneficiar:

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 encarregou-se de enterrar a velha com toda a decência. (CASCUDO, 1988, p. 140).

A seguir, as análises de três contos desse personagem tão picaresco, que sempre logra vantagem das diversas situações e que é um símbolo de defesa dos oprimidos. Esses contos fazem parte do livro *Histórias à Brasileira* de Ana Maria Machado.

3.3 Aproximações entre os contos

Os contos de Pedro Malasartes, recontados por Ricardo Sérgio e Ana Maria Machado estão entre os contos maravilhosos que Vladimir Propp, em seu livro *Comicidade e Riso*, descrevem muito bem:

Contos maravilhosos como esses representam para o homem atual um certo mistério. O riso surge aqui cínico e como que desprovido de sentido. Mas o folclore tem suas próprias leis: o ouvinte não as relaciona com a realidade; trata-se de um conto maravilhoso, não de histórias verídicas. O vencedor tem razão só pelo fato de vencer, e este gênero de conto não se condói nem um pouco dos crédulos bobalhões que são vítimas de peça pregada pelo bufão. Esses contos maravilhosos assumem facilmente o caráter de sátira social [...] (PROPP, 1992, p. 104).

Em seus contos, aqueles que receberam uma lição do personagem, são pessoas ruins aos olhos da sociedade, pessoas que querem se aproveitar dos outros, como o fazendeiro de “O Lamaçal Colossal”, cuja mulher lhe negou um prato de comida, mesmo tendo um

banquete pronto em sua casa, assim como em “O Surrão Mágico” em que a velha, mesmo tendo tudo em sua propriedade, não lhe deu nenhuma ajuda.

Os contos de Pedro Malasartes são tidos como contos populares, pois vieram das tradições familiares e contação de histórias. Mesmo tendo sua origem na Europa, não perderam o gosto dos ouvintes ao chegar ao Brasil.

Malasartes é um herói picaresco que, com sua esperteza, defende pessoas inocentes que eram – e ainda são – exploradas e hostilizadas pela arrogância, egoísmo e sentimento de superioridade de algumas pessoas que possuem posses.

No Brasil, percebemos muito a figura de Pedro Malasartes, pois ainda temos em muitas regiões a presença do homem do campo, citado nos três contos, que são figuras compostas de humildade e da busca pela vida melhor. Entretanto, os contos de Malasartes dão a eles o elemento de esperteza, diferenciando-os da figura do Jeca Tatu, criado por Monteiro Lobato, que sofre com o abandono pelo poder público e fica à mercê de doenças, pobreza e exploração de sua inocência, como podemos observar na página do Guia do Estudante, intitulada Urupês – resumo e análise da obra de Monteiro Lobato:

A personagem de Jeca representa toda a miséria e atraso econômico do país de então, e o descaso do governo em relação ao Brasil rural. Jeca Tatu foi caracterizado por Monteiro Lobato como um homem desleixado com sua aparência e higiene pessoal, sempre de pés descalços e que mantinha uma pequena plantação apenas para subsistência. Sem nenhum tipo de educação e cultura, Jeca Tatu era um homem ingênuo e repleto de credices. Por fim, era visto pelas pessoas como um alcoólatra e preguiçoso. Porém, como afirma Monteiro Lobato, “Jeca Tatu não é assim, ele está assim”, percebe-se através do texto que Jeca é uma vítima do descaso do governo. (GUIA DO ESTUDANTE, 2012).

Ao contrário do Jeca Tatu, Pedro Malasartes é um personagem de um conto da literatura oral na qual cada pessoa que conta tem liberdade para atribuir-lhe suas contribuições, elaborando e reelaborando, de acordo com suas necessidades. Com ele, a figura do caipira ou sertanejo sofreu ressignificações que lhes fizeram combater todas as injustiças que sofreram ao longo de sua jornada, mostrando que essa figura merece, sim, ser reconhecida.

Inicialmente, os contos de Pedro Malasartes possuem intertextualidade ao fazer referências a outros textos literários e culturais. Uma das principais referências presentes no conto é ao próprio personagem folclórico, Pedro Malasartes, que faz parte de diversas histórias populares brasileiras. A presença desse personagem remete à tradição oral e ao universo mítico do conto, trazendo uma conexão com a cultura popular brasileira. Pedro Malasartes é caracterizado como um trapaceiro, sempre em busca de vantagens em suas ações. Essa figura é frequente em contos populares de várias partes do mundo, como o personagem João Esperto, da tradição portuguesa ou o gato malandro Puss in Boots, das

histórias de Charles Perrault. Assim, a presença de Pedro Malasartes em um conto faz alusão intertextual a outros personagens de histórias populares.

Quanto à intertextualidade presente nos contos analisados neste trabalho, pode-se especificar que o conto “O Lamaçal Colossal”, a intertextual presente é ao mito bíblico do dilúvio. No conto, o narrador menciona o dilúvio e as histórias de Noé e a arca, estabelecendo uma relação entre a destruição causada pelas águas e a situação caótica do lamaçal.

Além disso, o conto também faz referência a diversas obras literárias. Por exemplo, o narrador menciona o escritor Jorge Amado e sua obra *Gabriela, cravo e canela*, estabelecendo um diálogo com a tradição literária brasileira. Assim, a intertextualidade presente no conto “O Lamaçal Colossal” enriquece a narrativa ao trazer referências literárias, culturais e folclóricas. Essas referências contribuem para a construção do universo ficcional do conto e enriquecem a experiência do leitor.

A intertextualidade presente no conto “O Surrão Mágico”, de Pedro Malasartes, pode ser observada por meio da referência ao mito grego de Midas. No conto, Pedro Malasartes tem um surrão mágico que tem o poder de transformar todo desejo em realidade. Essa trama é semelhante ao mito de Midas, em que o rei grego recebe o dom de transformar tudo em ouro pelo toque, mas acaba sofrendo as consequências dessa habilidade. A referência ao mito de Midas enriquece o conto com uma camada de significado adicional, estabelecendo uma conexão intertextual entre as duas histórias.

Portanto, a intertextualidade nesse conto se dá por meio de mitos, como o mito grego de Midas. Essas referências enriquecem o enredo, estabelecendo conexões com outras histórias conhecidas e ampliando o sentido do texto.

“A Sopa de Pedra”, de Pedro Malasartes, apresenta uma forte intertextualidade com uma fábula tradicional do mesmo nome. A história de Pedro Malasartes é uma releitura contemporânea dessa fábula, trazendo elementos do contexto brasileiro e do folclore do personagem.

Na fábula original, um viajante chega a uma aldeia faminto e pede comida. As pessoas recusam, então, ele decide fazer uma sopa de pedra, alegando que precisa somente de uma pedra para começar. As pessoas acabam se interessando e cada uma contribui com um ingrediente, até que uma sopa deliciosa é preparada e compartilhada com todos.

Em “A Sopa de Pedra”, Pedro Malasartes faz uso dessa mesma história para sua trama. Mas ele não é um viajante normal, ele é conhecido por suas artimanhas e enganações. Ele chega a uma aldeia também faminto e decide fazer uma sopa de pedra para conseguir comida. No decorrer da história, ele utiliza a astúcia e o engano para convencer as pessoas a

contribuírem com ingredientes para a sopa, fazendo com que todos se unam para a preparação da refeição.

Dessa forma, Pedro Malasartes se apropria da narrativa tradicional da fábula e a adapta ao seu universo ficcional, utilizando características do personagem folclórico. A intertextualidade está presente, tanto na trama em si, quanto nas referências ao personagem folclórico, que é conhecido por suas artimanhas e sua capacidade de enganar as pessoas.

“A Sopa de Pedra”, de Pedro Malasartes, é uma releitura intertextual e contemporânea da fábula tradicional, trazendo elementos do contexto brasileiro e do folclore do próprio personagem para a narrativa.

Nesse contexto, a intertextualidade presente nos contos de Pedro Malasartes contribui para a construção de uma narrativa rica em referências, fazendo conexões com diversos aspectos da cultura brasileira e universal.

Em todos os contos, não foram identificados os lugares por onde ele andou, apenas se percebe que andava em fazendas ou pelo campo, pois quase sempre cita o local em que se criavam porcos. Segundo a autora, ele iniciou sua vida de artes pelo mundo afora e estava sempre na estrada que, no conto “O Surrão Mágico”, foi tida como estreita e empoeirada. No conto “A Sopa de Pedra”, ao descrever a casa da velha pão-dura, percebe-se que também que se trata de uma casa no campo, visto que tinha plantações e criações de animais.

Percebe-se também nos contos, que Malasartes não era uma figura ruim, pois nunca chegou aos lugares com intenção de fazer maldades. No entanto, sempre foi incompreendido, além de vítima de exploração e egoísmo, o que acabou por não lhe deixar alternativa a não ser dar uma lição nessas pessoas ruins.

Ao final dos contos, os autores não especificam o que realmente aconteceu com as pessoas que receberam as lições de Pedro Malasartes e acaba dando ao leitor a oportunidade de estabelecer como essa história chegou ao fim ou até mesmo a ideia de que até hoje eles estejam sofrendo as consequências de suas maldades.

A intertextualidade, assim como o imaginário performático, estão presentes nesses contos à medida que se relacionam, por possuírem sempre o mesmo ambiente e personagem principal, além de ainda dar ao leitor a possibilidade de criar em sua mente o ambiente em que se passam as histórias, mediante a descrição dos autores.

O sentimento que esses contos nos causam por meio do desempenho está sempre ligado à figura de um caboclo esperto que sempre lograva êxito em suas aventuras.

Uma das aproximações entre esses contos é que todos exploram a astúcia e a esperteza de Pedro Malasartes para se sair de situações complicadas. Ele é sempre retratado como um

personagem malandro, esperto e perspicaz, capaz de enganar os outros e resolver problemas de forma criativa. O começo nos três contos é praticamente igual, pois Pedro sempre está andando pela estrada, à procura de emprego, lugar para dormir e comida, respectivamente.

Outra característica comum nos contos é a repetição, pois, a todo o momento, no conto “O Lamaçal Colossal”, o fazendeiro repete a qualidade da fazenda, que era Colossal, já Malasartes sempre repete que acha que não comeu e não bebeu tanto assim. No conto “O Surrão Mágico”, também se repete a cena em que Malasartes fala com o surrão, fazendo uma ação de cada vez, como também, na “Sopa de Pedra”, ele vai pedindo os ingredientes, um de cada vez.

A linguagem utilizada nos três contos é a de um homem do interior, pois é o retrato de um homem do campo, que vivia em busca de melhorar sua vida, mas acabava sendo vítima de algum explorador.

Pode-se dizer que esses contos foram feitos para divertir o público infantil, pois trazem um enredo engraçado e simples que desperta a atenção das crianças, além de levá-las a imaginar o desempenho de cada cena do personagem.

O conto “O Lamaçal Colossal” inicia com a pergunta: “Você conhece o Pedro Malasartes?” e, antes mesmo de começar a explicação, Ana Maria Machado já exorta o leitor que o mesmo pode aparecer a qualquer momento, ou seja, dá a ideia de que esse personagem esteve e pode estar presente em vários lugares.

Segue dizendo que essa história pode ter sido uma das primeiras aventuras de Pedro Malasartes, numa fazenda para tomar conta de porcos. Mas também esclarece que foi a partir dessa história, que ele ficou conhecido como Malasartes, pois antes era apenas mais um Pedro que procurava emprego em fazendas.

É abordada nesse conto a exploração do trabalhador, pois os trabalhadores sempre ficavam devendo seus patrões, o que os impedia de sair daquele trabalho. Esse conto é uma crítica ao problema de exploração dos trabalhadores que até hoje persiste em ocorrer em nossa sociedade. Nesse contexto, Pedro Malasartes, agindo de esperteza, faz com que o fazendeiro aprenda a lição da pior maneira possível, fazendo com que o leitor sinta a sensação de que o que Malasartes aprontou foi “bem feito”, pois o fazendeiro merecia esse castigo.

Pedro Malasartes é visto na Literatura como a figura de um herói pícaro, ou seja, que desobedece às regras e consegue acabar com o mal que assola muita gente. Nesse sentido, Gonzáles (1994, p. 98) descreve esse título como: “um vencido-vencedor, que faz da fraqueza a sua força, do medo a sua arma, da astúcia o seu escudo; que, vivendo num mundo hostil, perseguido, escorraçado, às voltas com a adversidade, acaba sempre driblando o infortúnio”.

Em “O Surrão Mágico”, Pedro, que agora já era conhecido como Pedro Malasartes, relaciona-se com o primeiro personagem que, segundo a autora, Ana Maria Machado, surgiu a partir do conto “O Lamaçal Colossal” e que se trata daquele mesmo sujeito que vivia por aí à procura de um bom emprego, que não lhe explorasse e que tentava tirar proveito de tudo e de todos, fazendo uso de sua esperteza.

Assim como em “O Lamaçal Colossal”, destaca a figura do personagem Pedro Malasartes que age sempre com esperteza, trabalhando com a figura de herói pícaro ao desmascarar a mulher que enganava o marido e que, mesmo assim, acabou tirando proveito do pobre homem, ao lhe oferecer um produto enganoso.

Ao agir assim, ele prova que o homem do campo, mesmo sendo conhecido como matuto e inocente, pode, sim, agir com esperteza em proveito próprio e se vingar daqueles que lhe fizeram mal. Nesse sentido, esse conto pode ser classificado como um conto de “Artimanha” que, segundo o Blog Ensino, Educação e Reflexão, tem como definição:

Em tais contos – de artimanha; ou de manhas e artimanhas; ou de astúcia, ou ainda de esperteza, como costumam ser denominados – a trama é sempre organizada em torno de um personagem que utiliza a esperteza para obter o que deseja, ludibriando outro – ou outros – personagem ingênuo ou, pelo menos, não tão esperto como o protagonista. Dessa maneira, os ardis são sempre inesperados e engenhosos, nunca havendo uso de estratégias usuais e previsíveis (CONTOS DE ARTIMANHA, 2016, n.p.).

Assim, no presente conto, o grande elemento mágico é a astúcia do Pedro Malasartes que, além de se vingar do modo grosseiro como a mulher o havia tratado, ainda conseguiu sair ganhando dinheiro e um cavalo para continuar suas aventuras pela estrada, esperando a próxima oportunidade de se dar bem na vida. Outro ponto que, embora não esteja claro, pode ser sugerido no conto, é a possível traição do homem, feita pela mulher e o padre, pois ela havia preparado um banquete para agradar a ele, entretanto, para seu marido, ofereceu somente pão velho e um café sem açúcar. Essa é outra característica descrita no Blog Ensino, Educação e Reflexão: “[...] podem sofrer por problemas que se realizam no interior da família (ou de um casal, como a traição), que desafiam astuciosamente os valores morais vigentes;” (CONTOS DE ARTIMANHA, 2016).

Em “A Sopa de Pedra”, a autora estabeleceu dois finais para esse conto, que podem ser escolhidos pelo leitor. O primeiro relata: “uns dizem que ela ficou tão furiosa que jogou a panela em cima dele, com sopa quente, pedra e tudo” (MACHADO, 2004, p. 84). Já o segundo: “outros dizem que ela deu uma gargalhada, viu que tinha merecido, mas tratou de tomar a sopa e guardar a pedra” (MACHADO, 2004, p. 84).

O conto “A Sopa de Pedras” também faz parte dos contos de artimanhas, de esperteza, como foi descrito na matéria do Blog Ensino, Educação e Reflexão, intitulada Contos de artimanha: “Nos contos de artimanha, a trama é conduzida sob a ótica de um herói malandro que troça de ricos, poderosos, de instituições, mas também de indivíduos comuns cujo comportamento destoa de um padrão convencional” (CONTOS DE ARTIMANHA, 2016).

A velha tida como pão-dura foi maldosa e egoísta ao negar um pouco de comida a Pedro, então, esse foi o motivo para que ele a enganasse, conseguindo malandramente que a mulher o ajudasse, sem mesmo perceber.

O conto possui outras versões, segundo o site do Professor Júlio Facó, na página intitulada como Coleção (Re) Contos:

A origem mais antiga que se conseguiu rastrear remete a uma primeira versão da história publicada em 1720, na língua francesa por uma escritora também francesa (Madame du Noyer), mas que estava exilada na Holanda e cuja obra foi publicada um ano após sua morte sob o título “Soupe au Caillou”. Esta primeira versão se passa na Normandia (região norte da França) e tem como personagens centrais dois supostos jesuítas que apresentam a sopa para as crianças, que estão sozinhas na casa naquele momento, e acabam ludibriando elas. Uma outra versão francesa, ressurgiu publicada em 1771 e assinada por Phillipe Barbe, estabelece outro ritmo e ênfase à história que passa a não ser centrada na sopa, mas no dinamismo e habilidades do ‘pedinte’ que entretém a todos com a sopa de pedra em troca do alimento que a própria sopa dá. Posteriormente, em língua inglesa, duas variações da ‘Sopa de Pedra’ foram publicadas pela primeira vez em inglês. Uma na Inglaterra (no *The European Magazine: and London Review*) e outra nos Estados Unidos (no *The American Magazine of Wit*) ambas no mesmo ano, em 1808. Enquanto a versão britânica se passa na Suíça, a versão dos EUA apresenta-nos Jezebel, esposa de um fazendeiro que é enganada por dois viajantes famintos que pedem para fazer a tal sopa usando todos os ingredientes da cozinha dela. Em língua portuguesa, uma versão consagrada deste conto se popularizou no século XX com a ajuda da personagem portuguesa, de origem centenária, ‘Malasartes’ (também grafado como ‘Malazartes’). ‘Malasartes e a Sopa de Pedra’ trata de uma figura que é exemplo da esperteza e que não se sente nenhum pouco culpado em usar a mentira para enganar outras pessoas em proveito próprio (FACÓ, 2022, n.p.).

E mais uma vez, assim como nos contos “O Lamaçal Colossal” e “O Surrão Mágico”, encontra-se figura do homem do sertão que foi maltratado e resolveu agir com esperteza, dando uma lição nos seus opressores e logrando vantagem ao matar sua fome comendo a sopa, porém, sem a pedra.

Em se tratando do imaginário performático, os contos de Pedro Malasartes são um exemplo de como ele pode ser usado na literatura para criar personagens cativantes e enredos divertidos. Por meio dessa representação teatral, os contos de Pedro Malasartes nos fazem refletir sobre as convenções sociais e o valor da astúcia e da criatividade.

Em se tratando dos contos analisados neste trabalho, o imaginário performático no conto “O Lamaçal Colossal” é bastante rico e intenso. Ao longo da narrativa, o autor utiliza elementos visuais, sonoros e sensoriais para a construção da atmosfera fantástica e surreal. No

início da história, somos apresentados a um cenário sombrio e caótico, onde o protagonista se vê perdido em meio a um lamaçal gigantesco. A descrição desse lamaçal evoca sensações de opressão, sujeira e decadência. Por meio das palavras, conseguimos sentir a viscosidade e o odor que emana desse lugar.

Além da ambientação, a performance dos personagens também é fundamental para a construção do imaginário. O protagonista, por exemplo, é retratado como um ser frágil e indefeso que se esforça para se libertar daquele lugar infernal. Suas expressões faciais, gestos e movimentos corporais revelam sua angústia e desespero.

Outro aspecto marcante do imaginário performático nesse conto são os diálogos. As palavras trocadas entre os personagens são enigmáticas e carregadas de simbolismo. Por meio delas, o autor também contribui para a criação de um clima de mistério e suspense, deixando o leitor intrigado e curioso para desvendar o que está por trás de toda aquela estranheza.

Por fim, a escolha dos recursos estilísticos também desempenha um papel importante no imaginário performático do conto. O autor utiliza metáforas, metonímias e jogos de palavras para criar imagens desconcertantes e poéticas. Esses recursos ajudam a criar uma atmosfera surreal, onde não há limites para a imaginação.

Assim, por meio de elementos visuais, sensoriais e simbólicos, o imaginário performático presente no conto “O Lamaçal Colossal” transporta o leitor para um mundo fantástico e desconcertante, onde as fronteiras entre a realidade e o delírio são fluídas e imprecisas.

O conto “O Surrão Mágico” apresenta um imaginário performático que é muito presente ao longo da narrativa e desempenha um papel fundamental na trama. O imaginário performático está presente desde o início do conto, quando Pedro Malasartes é descrito como um homem esperto e eloquente, que engana as pessoas com suas palavras e truques mágicos. Ao longo da narrativa, Pedro Malasartes utiliza seu surrão mágico, uma espécie de saco de couro, para realizar alguns feitos, como produzir comida e bebida. Esses feitos são realizados de forma performática, com gestos e palavras que envolvem o público e o fazem acreditar na magia de Pedro Malasartes.

O imaginário performático também está presente nas histórias e nos personagens que Pedro Malasartes cria para si mesmo, utilizando narrativas fantásticas para justificar seus atos e enganar as pessoas ao seu redor. O público, envolvido pela performance do personagem, suspende temporariamente sua descrença na realidade e entra no mundo imaginário proposto pelo personagem.

Além disso, nesse conto o imaginário performático também é utilizado como uma forma de crítica social. Ao enganar e ludibriar pessoas ricas, subverte a ordem estabelecida e questiona normas sociais. Sua performance cômica e astuta coloca-o como um herói popular, que desafia as estruturas de poder e diverte o público com suas artimanhas.

Em resumo, no conto “O Surrão Mágico”, de Pedro Malasartes, o imaginário performático está presente, não apenas na performance do próprio personagem, mas também na forma como ele se relaciona com o público, cria histórias fantásticas e questiona as estruturas de poder. É esse imaginário que dá vida ao conto e faz dele uma narrativa envolvente e criativa.

No conto “A Sopa de Pedra”, de Pedro Malasartes, o imaginário performático está presente nas ações e artimanhas do próprio protagonista. Desse modo, uma das principais características do imaginário performático nesse conto está na capacidade de Pedro Malasartes manipular as pessoas ao seu redor por meio da sua expressão corporal, gestos e falas. Ele utiliza sua habilidade de convencer os demais personagens a acreditarem em suas ideias e ações, como quando convence os habitantes de uma cidade a contribuírem com ingredientes para sua sopa de pedra, alegando que esse seria um prato muito saboroso e especial. Essa manipulação performática mostra a capacidade de Malasartes em criar uma ilusão mediante sua performance.

O imaginário performático também está presente nas ações teatrais e dramáticas de Pedro Malasartes, que demonstra ser um cozinheiro capaz de transformar os ingredientes simples e aparentemente sem valor em uma deliciosa sopa. Ele utiliza o teatro e a performance dramática para surpreender e entreter os demais personagens, criando um ambiente mágico e encantador ao seu redor.

Outro aspecto do imaginário está na maneira como Pedro Malasartes utiliza sua criatividade e imaginação para alcançar seus objetivos. Ele consegue fazer com que os outros personagens acreditem que a sopa de pedra é real, convencendo-os a colaborarem com os ingredientes necessários para a sua preparação. Essa capacidade de criar uma realidade fictícia faz parte da performance de Malasartes, demonstrando seu talento artístico e habilidade em manipular o imaginário das pessoas ao seu redor.

Assim, é por meio do imaginário performático de Pedro Malasartes, que esse conto ganha vida e se torna uma história cativante. Suas ações teatrais, performances dramáticas e capacidade de manipulação das pessoas são elementos essenciais para a construção do enredo e para o desenvolvimento do protagonista. O uso do imaginário performático no conto traz

leveza, humor e encantamento à narrativa, tornando-a uma experiência memorável para o leitor.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inicia-se, essa reflexão, com a definição de literatura oral. Para tanto, valemo-nos dos estudos de Paul Sébillot que, em 1881, criou a terminologia Literatura oral, com o intuito de unir e definir as manifestações culturais transmitidas por processos não grafados. Essa definição trata-se, portanto, de uma definição de fronteira que visa a diferenciar e limitar os campos de ação do oral e do escrito.

Nesse contexto, conforme Cascudo (1984), a Literatura oral se manifesta mediante um *corpus* extremamente amplo e variado: mitos, lendas, contos, causos, adivinhas, canções, sagas, rezas, ritos e provérbios transmitidos exclusivamente por via oral, de geração para geração. Literatura oral é uma expressão empregada para determinar um conjunto de textos em prosa e verso apresentados oralmente. A literatura oral é a forma mais antiga de comunicação, sendo composta por histórias repassadas de geração a geração por meio da contação de histórias. Os contos orais podem estar ligados à função de moralizar, instruir e até mesmo divertir, dependendo do seu contexto social.

Entretanto, é importante destacar que conhecer e explicar as diversas formas literárias tem sido um grande desafio para os teóricos da literatura, desde o seu surgimento. Observa-se que a função da literatura, enquanto atividade artística comunicadora vai além do entretenimento, da informação, documentação ou simples passatempo. É nítido o modo como a literatura vem desvendando, de maneira própria e inconfundível, a natureza incógnita e sempre surpreendente do ser humano, independentemente da sua forma de manifestação, seja oral ou escrita.

A linguagem oral apresenta mais recursos em termos de expressividade, como a performance e a vocalidade. A Literatura Oral se mantém e se propaga pelo mundo, variando conforme os ambientes, as ocasiões e as culturas. As primeiras formas de narrativa eram orais, combinadas com gestos e expressões: palavras eram faladas de uma pessoa para outra num esforço de comunicar uma mensagem ou sentimento. Com a invenção da escrita, histórias foram gravadas, transcritas e compartilhadas através de grandes regiões do mundo. Tradicionalmente, histórias orais eram passadas de geração a geração e sobreviviam unicamente na memória. Com a invenção da mídia escrita, isso se tornou menos importante.

Para Pedra (2017), a literatura popular se refaz em diferentes tempos e espaços. Assim, os contos orais elaborados no século XVI, por exemplo, hoje assumem novas perspectivas, graças à abertura dada por essa literatura, uma vez que os contos vindos da oralidade são produções de todos aqueles que as reelaboram.

Nesta pesquisa, também se buscou refletir sobre como a literatura infantil e, mais especificamente, sobre como os contos e as fábulas podem motivar o processo de desenvolvimento da imaginação nas crianças. A imaginação se edifica por meio das experiências e percepções da criança em relação ao mundo circundante, desde o seu nascimento.

Assim, tem suas bases na realidade, de modo que experiências relacionadas às riquezas culturais compiladas ao longo da história, como as ciências, com as tecnologias e, também, com a arte, mais especificamente, a literatura infantil – os contos e as fábulas, como gêneros que a compõem – representa condição essencial para que a imaginação se desenvolva em sua plenitude durante a infância e propicie condições de criação.

Para Café (2018), contador de histórias é aquele que escolhe ser um narrador oral e se prepara para isso, sendo grande parte da experiência relatada mediante à preparação do contador e da história a ser contada.

A escolha é, sem dúvida, uma condição essencial para ser um contador. Podemos dizer que a audição é o primeiro fundamento para o aprendiz de contador na contemporaneidade. Saber ouvir é significar o conto junto com contador. É na comunhão do conto que o contador se faz presente, por meio do “contar com”. A essa presença do narrador, atribuo os fundamentos da memória, imaginação, emoção e espontaneidade.

Contextualizando, o contar com é se fazer presente na significação do conto, correspondendo simultaneamente à significação de ambos, contador e ouvinte, perante a obra narrada. A presença é atribuída à memória do contador, que traz à tona a memória coletiva dos ouvintes por meio do imaginário do conto, suscitado pelas emoções e imagens provocadas pelas técnicas da linguagem corporal.

O uso da arte, sobretudo a contação de história, impulsiona o olhar no olho, a pessoalidade, o desenvolvimento da criatividade por meio do ouvir. A contação democratiza o espaço educacional, pois não há professor e aluno, educador e educando, mas sim uma relação horizontal, onde contador e ouvinte constroem juntos a história.

A contação de histórias permite a ‘pessoalização’ das pessoas, pois se retoma o aspecto tradicional do ouvir, do brincar e do ver pessoalmente. A arte modifica o indivíduo. A contação de história é, portanto, profícuo mediador de conceitos, segundo a teoria de Vygotsky e dos demais autores supracitados, pois as histórias lidam, tanto com o universo lúdico quanto com os instrumentos superiores da criança. A criança vive nesse universo. Os contos propiciam as funções superiores com relação à imaginação, memória, atenção, além de fortes emoções que podem gerar a catarse. Eles exigem das crianças respostas novas a cada

instante, coordena suas atitudes a partir de normas sociais estabelecidas por elas mesmas, sociabilizam-nas em relações que promovem qualidades sociais.

A espontaneidade entra como fundamento que conecta contador e ouvinte na comunhão do conto, ou seja, na compreensão de seus significados. Isso dá a entender que o contador, além de estudar muito, continua improvisando e acompanhando o contexto de seu público.

Conhecer o gênero contos populares constitui objetivo pedagógico central para a formação de leitores. Os contos populares mereceram destaque neste trabalho, pelas características de sua narrativa e por suas temáticas. Eles aproximam-se da nossa vida concreta, criando uma linguagem familiar e de fácil acesso.

A leitura é um processo importante na constituição do leitor, e o conto popular, em sua origem, manteve sua transmissão oral por meio de contadores de histórias. Esses contadores foram os mediadores que permitiram que os contos permanecessem vivos, fossem repetidos, até serem compilados e registrados. Independentemente do gênero literário a que pertence uma narrativa cujas raízes são orais/populares, ela deve ter um lugar garantido na escola e na formação artística dos estudantes contemporâneos.

Para Pedra (2017), a crítica imposta por tradicionalistas e intelectuais da época recai sobre um projeto de identidade nacional. Nesse projeto, o homem do campo foi criticado e colocado à margem, por não seguir o progresso econômico e social do país. A figura do sertanejo também foi divulgada nos moldes estereotipados.

Para Julia Kristeva (1979), todo texto possui um intertexto, ou seja, todos os textos possuem intertextualidade, pois dialogam entre si e facilitam o entendimento do leitor. A intertextualidade é definida como o diálogo entre textos e pode ocorrer entre duas ou mais obras. Esse fenômeno é caracterizado pela maneira como um texto influencia outro ou se relaciona diretamente com ele, fazendo uma referência – explícita ou não – aos elementos nele expressos, seja em seu conteúdo, seja em sua forma, ou em ambos os casos.

O termo “intertextualidade” sugere uma relação externa entre textos e, ao que parece, é nesse sentido que o vocábulo vem sendo usado. Porém, mesmo nesse caso, o termo “dialogismo” ou a expressão “relações dialógicas” são mais apropriados por remeterem à ideia de que não se retomam “textos”, como uma unidade abstrata, mas vozes de sujeitos histórica e discursivamente inscritos. Sem sujeitos que os enunciem, os textos não podem se relacionar. Mesmo que se pretendesse tomar a noção de intertextualidade como correlata da ideia de relações dialógicas externas, seria preciso sublinhar que não são os textos por si que

se relacionam. Não há, portanto, intertextualidade no sentido proposto por Kristeva (MACIEL, 2017).

Intertextualidade seria, então, qualquer referência ao Outro, tomado como posição discursiva: paródias, alusões, estilizações, citações, ressonâncias, repetições, reproduções de modelos, de situações narrativas, de personagens, variantes linguísticas, lugares-comuns etc. Além da intertextualidade, os textos também apresentam o imaginário performático, que é traduzido nos impactos causados pela leitura ou audição de histórias e nosso corpo. A palavra que chega é carregada de significado.

Este trabalho mostrou que as narrativas de Pedro Malasartes possuem diversas versões, sendo reproduzidas de acordo com o contexto em que estão inseridas e não apenas na versão de uma única história, mas de várias que constituem um ciclo.

Pedro Malasartes assume diferentes identidades no decorrer das histórias presentes nos mais variados espaços regionais e sociais. Ele tanto pode ser lido como um Malasartes que se reproduz de diferentes formas, em outros gêneros e contextos, como pode ser visto como vários Malasartes, ao ser recriado no sertão nordestino ou no interior paulista, por exemplo. Desse modo, ele pode ter sua identidade modificada de acordo com o intérprete que a reelabora.

Malasartes, além de ser representado como o camponês esperto, ainda atua numa perspectiva não muito divulgada, quando se apresenta como um personagem “tolo” que, ao não compreender as coisas que lhe são ditas, age de forma equivocada, provocando o riso naquele que escuta ou lê suas histórias.

Os contos de Pedro Malasartes estão entre os contos populares e, por fazerem parte do folclore e costumes de vários povos, foram ganhando território e sofreram modificações ao longo dos anos. Eles se caracterizam como contos de artimanhas de esperteza, que trazem sempre um personagem aparentemente inocente, e esse, valendo-se da sua esperteza e inteligência de vida, consegue dar a volta por cima e aplicar uma lição em todos aqueles que lhe exploraram ou que lhe fizeram mal.

Esses contos têm a capacidade de dar às pessoas a oportunidade de perceber que não precisavam ficar vivendo situações de opressão a vida toda, que são capazes de conseguir dar a volta por cima e fazer com que seus vilões sejam combatidos e sintam na pele suas maldades.

De acordo com as pesquisas realizadas, Pedro Malasartes pode ser considerado, em diferentes situações, como um malandro, pícaro, herói e anti-herói: malandro, por ter prazer de ver as pessoas da classe dominante exercendo a posição de parvo; pícaro, por ter a

necessidade de sobreviver aplicando golpes em seus algozes; herói, por salvar o seu povo das mazelas sociais; e anti-herói, quando age sem escrúpulos, para ajudar a quem precisa ao mesmo tempo em que atua para aproveitar de situações e se beneficiar.

A cultura e a literatura popular são ricas de narrativas e personagens que nos ajudam a entender um pouco da nossa história, da nossa formação enquanto povo. Malasartes, por exemplo, sai da imaginação anônima, viaja de um canto a outro do mundo, mas acaba se ajustando a muitos traços da nossa história, de um certo jeito de ser e resolver problemas do ser humano menos favorecido, especialmente no nordeste do Brasil. É claro que, na vida real, não existem tantos Malasartes fazendo o que o personagem faz. Mas há muito prazer de inventar e de ouvir histórias como as dele; a tradição e herança cultural se alimentam, também, de fantasia. Por fim, entendemos que a literatura de cordel é, acima de tudo, um instrumento que carrega uma marca de superação e inventividade de um povo que viu nessa arte uma maneira de se expressar. Portanto, esperamos que este trabalho ajude a reforçar a necessidade de um olhar mais acadêmico para as narrativas populares.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Victor Gustavo Amorim. **A flauta mágica: preservação de contos orais através da Literatura Infantil Brasileira** – Elaboração e produção de Audiolivro. Rio de Janeiro, 2019.
- ARAÚJO, M. P. M.; BRAVO, D. O. M.; RODRIGUES, G. A. S. **A contação de história como estratégia pedagógica: contribuição para a aprendizagem e desenvolvimento no ensino fundamental.** Revista Científica da Faculdade Cenequista de Vila Velha, nº 12, pp. 73-86, jan./jun. 2014. Disponível em: <http://cneq.brrevista-facevv-no-12-jan-jun-de-2013>. Acesso em: 26 nov. 2016.
- ARAÚJO, Alberto Filipe; TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez Teixeira. **Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário.** Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 44, nº 4, pp. 7-13, out./dez. 2009. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/download/6539/4746/>. Acesso em 15 ago. 2023.
- ASSOCIAÇÃO ESTADUAL DE LIVRARIAS DO RIO DE JANEIRO. **A Pioneira.** Disponível em: http://www.aelrj.org.br/website2010/index.php?option=com_content&view=article&id=251:a-pioneira&catid=11:figuras-do-livro&Itemid=20. Acesso em 25 de fevereiro de 2023.
- AUMANACK. **Você conhece Pedro Malasartes?** Disponível em: <https://aumanack.com.br/2017/08/03/voce-conhece-pedro-malasartes/>. Acesso em 25 de fevereiro de 2023.
- BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso.** In: BAKHTIN, M. Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem.** São Paulo: Hucitec, 1986.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura.** 6ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BLOOM, Harold. **Introdução: uma reflexão sobre a desleitura.** In: BLOOM, Harold. **Um mapa de desleitura.** Rio de Janeiro: Imago, 2003. 2ª ed. Trad. Thelma Médici Nóbrega. pp. 23-26.
- BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: língua portuguesa/ Secretaria de Educação Fundamental.** – Brasília: MEC/SEF, 1998. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/portugues.pdf>. Acesso em 12 ago. 2023.
- BRUNER, Jerome. **Fabricando Histórias: Direito, Literatura, Vida.** São Paulo: Letra e Voz, 2014.
- CAFÉ, Ângela Barcellos Coelho. **Os contadores de histórias na contemporaneidade: da prática à teoria, em busca de princípios e fundamentos.** Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/19310>. Acesso em: 18 de Jun. de 2023.

CAVALCANTI, Joana. **Caminhos da literatura infantil e juvenil: dinâmicas e vivências na ação**. São Paulo: Paulus, 2002.

CASCUDO, Câmara. Prefácio. In: **Contos tradicionais do Brasil**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

COSTA, Edil Silva (Org). **Ensaio de Malandragem e Preguiça**. Salvador: Cultura, 2015.

COSTA, Iris Fernanda Silva; MARQUES, Marcelo Ferreira. **Pedro Malasartes em dois tempos: uma leitura comparativa da personagem em Câmara Cascudo e Klévisson Viana**. Arapiraca, 2020. Disponível em: https://ud10.arapiraca.ufal.br/web/content?model=ud.Biblioteca.anexo&field=arquivo&id=6288&download=true&filename_field=name. Acesso em 19 ago. 2023.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Tradução Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ENSINO, EDUCAÇÃO E REFLEXÃO. **Contos de Artimanha**. Disponível em: <https://ensinoereflexao.blogspot.com/2016/04/contos-de-artimanha.html>. Acesso em 25 de fevereiro de 2023.

FACÓ, Júlio Francisco Blumetti. Re(Contos). **A Sopa de Pedra**. 2022. Disponível em: <https://www.juliofaco.com/just-for-fun/colecao-recontos>. Acesso em 25 de fev. 2023.

FARIA, Luiz Henrique Portela; DIETRICH, Ana Maria; GOMES, Vivilí Maria Silva. **A contação de história como instrumento de mediação para o ensino de ciências a estudantes do Ensino Fundamental**. REPesquiseduca - ISSN: 2177-1626, v. 10, nº 20, p. 230-250 jan.-abr. 2018. Disponível em: <https://periodicos.unisantos.br/pesquiseduca/article/download/733/pdf/2020>. Acesso em: 23 mai. 2023.

FONSECA, António. **Contribuição ao Estudo da Literatura Oral Angolana**. Luanda: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1996.

FREITAS, Sirlene Davina Da Conceição. **A contação de histórias no processo de ensino aprendizagem**. Disponível em: <https://www.webartigos.com/artigos/a-contacao-de-historias-no-processo-de-ensino-aprendizagem/165669#:~:text=A%20conta%C3%A7%C3%A3o%20de%20hist%C3%B3ria%20no,simplifica%20a%20express%C3%A3o%20de%20ideias>. Acesso em 07 ago. 2023.

GUIMARÃES, Ruth. **Caledoscópio: A saga de Pedro Malasartes**. 2ª ed. São Paulo: Mamadu, 2003.

GREIMAS, A. J. **Sémantique structurale**. Paris: Larousse, 1966.

GUIA DO ESTUDANTE. Urupês – **resumo e análise da obra de Monteiro Lobato**, 2012. Disponível em: <https://guiadoestudante.abril.com.br/estudo/urupes-resumo-e-analise-da-obra-de-monteiro-lobato/>. Acesso em 25 de fevereiro de 2023.

JENNY, Laurent. **A estratégia da forma. 'Poétique'** revista de teoria e análise literárias, Coimbra, n. 27, 1979, p. 5-49.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. **Argumentação e linguagem**. 12ª ed. São Paulo: Cortez, 2009.

KOCH, Ingedore Villaça; ELIAS, Vanda Maria. **Ler e escrever: estratégias de produção textual**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2010.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LIMA, F. A. de S. **Conto Popular e Comunidade Narrativa**. 2ª ed. São Paulo: Massangana, 2005.

LINHARES, Allan de Andrade. **Intertextualidade e produção de efeitos de sentido em artigos de opinião**. Ling. (dis)curso 17 (1) • Jan-Apr 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ld/a/9C657GxzHtTSgjd7yb6nkVJ/>. Acesso em 10 ago. 2023.

LOPES, Maria Suely de Oliveira. **Os contos populares em sala de aula: uma perspectiva metodológica para a formação de leitores**. 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/26393/1/DISSERTAÇÃO%20FINAL.pdf>. Acesso em 21 ago. 2023

MACHADO, Ana Maria. **Histórias à brasileira e outras. recontadas por Ana Maria Machado**: ilustradas por Odilon Moraes. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2004.

MACHADO, Ana Maria. **Esta força estranha: Trajetória de uma autora**. São Paulo: Atual, 1996.

MACIEL, Lucas Vinício de Carvalho. **A (in)distinção entre dialogismo e intertextualidade. Linguagem em (Dis)curso** – LemD, Tubarão, SC, v. 17, nº 1, p. 137-151, jan./abr. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ld/a/9C657GxzHtTSgjd7yb6nkVJ/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 11 ago. 2023.

MEIRELES, Cecília. **Problemas da Literatura Infantil**. 2ª ed. São Paulo: Summus, 1979.

NASCIMENTO NETO, João Evangelista do. **Conversas sobre Pedro Malasartes**. 2013

PARANÁ, Secretaria de Estado da educação do Paraná. **Diretrizes Curriculares de Língua Portuguesa para a Educação Básica**. Curitiba, 2008.

PATRINI, M. de L. **A Renovação do Conto**: Emergência de uma prática oral. São Paulo: Cortez, 2005.

PEDRA, Maria José Lopes Pedra. **Deslocamentos e outras leituras de Pedro Malasartes**. Disponível em: <HTTPS://repositorio.ufba.br/hadle/ri/26393>. Acesso em 18 de Jun. 2023.

PEDRAÇA, Ardélia Silva *et al.* **A importância da contação de história no ensino-aprendizagem** [livro eletrônico] / Organizadores Ana Cláudia Néri Bastos, Eder José de Lima. – São Paulo, SP: Ed. Do Autor, 2021.

PORTELA, Girlene Lima. **Da tropicália à marginalia: o intertexto na produção de Caetano Veloso**. Feira de Santana (BA): Editora da Universidade Estadual de Feira de Santana, 1999.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Ed. Ática, 1992

RAZENTE, Gleice. **A importância da intertextualidade na formação do leitor**. Medianeira, 2012. Disponível em: http://riut.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/20759/3/MD_EDUMTE_VII_2012_06.pdf. Acesso em 12 ago. 2023.

SANTHIAGO, Nayna da Silva. **Contribuições da contação de história no processo de Ensino-aprendizagem com foco no ciclo de alfabetização**. Caderno de Produção Acadêmico-Científica. Programa de Pós-Graduação em Educação, Vitória ES, v. 24, nº 1, p. 55-75, jan./jun. 2018.

SEIDEL, E. S. **O professor, a história e a criança: as aventuras e desventuras entre o Era uma vez e o Foram felizes para sempre**. 2007. 231f. Dissertação (Mestrado em Linguística). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/89670/245025.pdf?sequence=1>. Acesso em: 07 ago. 2023.

SPÍNOLA, Tássia Chagas. Ana Maria Machado: **Os enredos das suas histórias**. Salvador, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/32588/1/Monografia%20de%20Graduação.pdf>. Acesso em 23 ago. 2023.

TAHAN, Malba. **A arte de ler e contar histórias**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Conquista, 1966.

TRINDADE, Y. N. L. **A poética inovadora de Alice Ruiz: a poesia sob uma nova perspectiva**. Brasília, 2016

WESTPHALEN, Flávia Carpes. Zilá Bernd (Org.). **Dicionário de figuras e mitos literários das Américas**. Porto Alegre: Tomo: Ed. da Universidade, 2007.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O imaginário**. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

ZILBERMAN, Regina. Ana Maria Machado – **A audácia de uma escritora**. Fragmentum. Santa Maria: Editora Programa de Pós-Graduação em Letras, nº 49, Jan./Jun. 2017. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/179777/001070164.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 20 ago. 2023.

ZUMTHOR, Paul. 1915 - **A letra e a voz: A literatura medieval**/ Paul Zumthor; tradução Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira – São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo, EDUC, 2014.

ANEXOS

CONTO 1 – O LAMAÇAL COLOSSAL

O LAMAÇAL COLOSSAL

VOCÊ CONHECE O PEDRO MALASARTES? Se não conhece, pode ir se preparando porque ele pode aparecer aqui a qualquer hora.

Ele não esquentava lugar, está sempre indo de um canto para outro. Fica um tempinho trabalhando numa fazenda, sai e vai para outro emprego num sítio, daí a pouco já está numa vila vendendo umas coisas na feira... Quando a gente menos espera, Pedro já está de novo na estrada, a caminho da cidade ou de outra fazenda onde possa ter uma oportunidade melhor. Muda toda hora, sempre em busca de um trabalho mais bem pago, de um patrão que trate bem, de um negócio mais interessante. Por isso, em cada história ele está fazendo alguma coisa diferente. E sempre procurando dar um jeito de se defender, garantir um prato de comida e não ser explorado. Mesmo que, para isso, acabe enganando alguém.

Acho que uma das primeiras aventuras de Pedro Malasartes foi quando ele foi tomar conta dos porcos de uma fazenda muito grande, de um fazendeiro muito rico e muito sovina.

Quer dizer, no começo Malasartes não tomava conta dos porcos, não. Trabalhava na colheita. Aliás, bem nesse começo ele ainda nem se chamava Malasartes, era só mais um Pedro como tantos outros, que ainda não tinha ficado conhecido por fazer arte nem por pregar peça nos outros. Chegou lá pedindo emprego e foi contratado para colher café.

Pedro trabalhou o mês inteiro. De manhãzinha até a noite. No fim desse tempo, quando chegou o dia do pagamento, o patrão deu a ele umas moedinhas.

- Só isso, patrão? E o salário que a gente combinou?

- Bom, eu tive que descontar sua hospedagem... Se eu for hospedar de graça todo mundo que chega nesta fazenda colossal...

- E o senhor chama de hospedagem dormir amontoado com os outros naquele barracão, numa esteira velha, direto num chão duro? - reclamou ele.

- Faz até bem para a coluna...

Pedro insistiu:

- Mas foi uma hospedagem muito cara. Eu tenho pra mim que eu não dormi esse tanto, não...

Não adiantou insistir. O desconto estava feito. E o patrão ainda apareceu com outra explicação.

- É que tem também o desconto da comida. Se eu fosse dar comida de graça para todo mundo que chega nesta fazenda colossal...

- Um descontão desses? Pela comida? Só aquele feijãozinho ralo todo dia? E o senhor queria que eu passasse fome? Trabalhasse sem comer? Saco vazio não fica em pé...

- Claro que não quero ver você com fome! Mas comida custa dinheiro – respondeu o patrão. – Tenho que descontar do seu salário o preço do feijão com arroz, do sal, da linguiça, da lenha que cozinhou a comida, do óleo, do alho e da cebola que a cozinheira usou no refogado, do salário da cozinheira, do sabão que lavou as panelas, do...

- Chega, patrão, chega! Não precisa mais falar em tanto desconto. Mas eu tenho pra mim que eu não comi esse tanto, não...

Não adiantou discutir, o desconto estava feito.

Pedro resolveu que no mês seguinte ia ser diferente. Trabalhou do mesmo jeito, de sol a sol, mas não dormiu no barracão nem comeu com os outros. Com o pouquinho de dinheiro que tinha ganho comprou na venda sua própria esteira e dormia embaixo duma árvore. Pescava no ribeirão, armava arapuca na mata, e no fim do dia quase sempre tinha alguma coisa para assar numa fogueirinha ao ar livre. Arrumava uma frutinha aqui, outra ali, pegava uma espiga de milho verde num milharal, uma raiz de mandioca numa roça, umas folhas de taioba crescendo ao deus-dará junto do córrego... Quase sempre dava um jeito de não comer com os outros. Dessa vez o patrão ia ver só. Não ia adiantar vir com aquela conversa de fazenda colossal.

Mas, na hora do pagamento, não foi muito diferente. O patrão descontou um tantinho pelo aluguel do pedacinho de terra onde ele armava a esteira, outro tantinho pelo uso do rio, e outro tantinho pela espiga de milho, pela raiz de mandioca, pelas folhas de taioba, por tudo que ele tinha comido.

- Chega, patrão, chega! Não precisa mais falar em tanto desconto. Mas eu tenho pra mim que eu não usei esse tantão, não... – reclamou Pedro. - Se é assim vou me embora. Não trabalho mais aqui.

O patrão coçou a cabeça, olhou para ele e disse:

- Só se for no mês que vem. Porque neste mês agora ainda vai ter que trabalhar para mim, para poder acertar nossas contas.

- Nossas contas? Como assim? – estranhou Pedro.

- É que ainda falta acertar sua conta com o armazém.

- *Que armazém? – estranhou Pedro de novo.*

- *Uai, aquela vendinha na beira da estrada. Você não sabe que é minha?*

- *E lá tenho conta em armazém?*

- *Como não tem? E a esteira que você comprou?*

- *Comprei e paguei, com muita honra!*

- *Pagou a esteira, mas depois comprou também um pedaço de fumo de rolo e uma cachacinha... Ou não lembra que comprou?*

- *Comprei e também paguei, com muita honra! – exclamou Pedro furioso.*

- *Pagou a primeira... – concordou o patrão – Mas depois pediu outra, e mais outra, e não tinha mais dinheiro para pagar. Mandou botar na conta. O vendedor anotou tudo. E agora você tem que pagar. Se eu fosse deixar de graça tudo o que todo mundo compra na venda desta fazenda colossal...*

Pedro protestou:

- *Eu tenho pra mim que eu não bebi e não fumei esse tanto, não...*

Com ar de bonzinho o fazendeiro completou:

- *Mas pode deixar pra pagar uma parte no mês que vem.*

Pedro saiu dali muito zangado. Não lembrava de ter bebido muitas doses de pinga. Mas até podia ser. Bem que a mãe dele dizia que isso de tomar uma cachacinha é uma desgraça.

De qualquer modo, uma coisa ele estava entendendo: aquilo não ia ter fim, nunca.

Esse fazendeiro é um explorador! Vem com essa conversinha mole de fazenda colossal, mas está querendo me tratar feito se eu fosse um escravo. Não me paga e não me deixa ir embora. Ah, mas isso não vai ficar assim. Vou dar um jeito.

No dia seguinte, procurou o patrão se ofereceu para tomar conta dos porcos da fazenda. Esses porcos eram o grande orgulho do fazendeiro. Gordos, bonitos, rendiam um bom dinheiro... Mas comiam muito, fediam muito e bem que davam trabalho. Qualquer reforço para tomar conta deles era sempre bem-vindo.

- *Tudo bem. Então vá cuidar da lavagem deles.*

Era duro. Uma espécie de trabalho de lixeiro. Pedro tinha que ir de casa em casa, por toda a fazenda, recolhendo os restos de comida, casca de frutas, alimentos estragados, todo tipo de sobra, e botando tudo nuns latões enormes e pesados, que cheiravam mal. Depois carregava baldes d'água do ribeirão, misturava tudo, jogava nos cochos e abria a porteira do cercado. Os porcos entravam correndo, derrubando uns aos outros, e se amontoavam para a comilança. No meio de uma sujeirada incrível.

Mas Pedro não desanimou. Fez tudo direitinho, no capricho. Quando acabou, perguntou ao patrão:

- Agora posso levar os porcos para passear?

- Passear? Nunca ouvi falar em porco passeando. Ficou maluco?

- Com todo o respeito, senhor, eu sempre ouvi dizer que exercício faz bem aos animais, a carne deles rende mais e fica maciazinha... Dá um preço ótimo na hora de vender.

Os olhos do fazendeiro brilharam, e ele perguntou, interessado:

- E como é que você vai levar esses porcos para passear?

- Ah, patrão, numa fazenda colossal como esta, com toda a certeza não vai faltar um lugar bem especial para seus porquinhos fazerem exercícios. Eu fico tomando conta, como se fosse um pastor, um vaqueiro...

O patrão deu risada:

- Um porqueiro, você quer dizer. Mas ... pode levar. ó tenha cuidado para ele não se voltarem, não invadirem a roças, não darem prejuízo.

- Pode deixar, patrão. Já vi um lugar aqui perto que tem uma laminha muito simpática. Acho que eles vão gostar bastante.

Isso foi o que Pedro disse. O que ele não disse é que passara a noite carregando água do córrego para jogar num terreno à beira da estrada, que tinha ido capinado e estava pronto para ser plantado. A noite inteira, para lá e para cá. Desse jeito, Pedro tinha preparado um lamaçal colossal. levou os porcos diretamente para lá, sentou-se em cima de uma pilha de tábuas que também tinha deixado preparadas e esperou.

Quando apareceu ao longe um caminhão vazio, ele fez sinal. O motorista parou. Pedro disse que o patrão estava numa emergência, tivera que fazer uma viagem de urgência e o encarregara de vender logo aqueles porcos, bem baratinho, para mandar o dinheiro para ele. Conversa vai, conversa vem negociou a venda de todo os animais. Com uma única condição: os rabinhos tinham que ficar.

- É para eu poder prestar contas - explicou. - Ele saiu tão depressa que nem teve tempo de contar. Assim a gente controla exatamente quantos porcos foram vendidos.

O sujeito achou esquisito, mas concordou. Estava com pressa. queria fechar logo o negócio, antes que surgisse um concorrente pela estrada. Ou que aquele caipira se arrependesse de vender uns animais tão bonitos por um preço tão abaixo do que eles poderiam ser revendidos no mercado. E com os olhos brilhando, enquanto fazia contas mentalmente e calculava o lucro que ia ter, o motorista do caminhão ajudou Pedro a cortar o rabo dos animais e a guardar na carroceria todos os porcos, que subiram por uma rampa

improvisada com as tábuas da pilha onde ele estava sentado.

Num instante, os dois se despediram e o caminhão sumiu na estrada.

Com toda aquela porcalhada.

Pedro pôs no bolso o dinheiro da venda e disse para ele mesmo:

- Agora estou de contando os descontos. Se eu fosse deixar de graça tudo o que tiraram de mim nesta fazenda colossal...

Depois pegou os rabinhos, que tinha deixado separados em cima das tábuas, e foi espetando todos na lama, a uma boa distância uns dos outros. Todos menos um, que ficou segurando.

Feito isso, foi para a casa da fazenda. ando estava chegando lá perto, começou a correr e a gritar, como se tivesse vindo esbaforido o tempo todo:

- Socorro! Acudam! Estou precisando de toda a ajuda!

Foi um a correria, todo mundo em volta, e ele fingindo que estava sem fôlego, que nem conseguia falar.

- O que foi?

- O que está acontecendo?

E o patrão:

- Cadê meus porcos?

Depois de muito ofegar, beber um copo d'água e fazer de conta que estava sem forças, Pedro finalmente explicou:

- Levei os bichinhos para passear num lugar onde não tinha nada plantado, e eles descobriram um bom lamaçal. Um lamaçal colossal. eles adoraram ...

- Sim, e daí? Conte logo! Onde estão meus animais?

- Estão lá, fique sossegado...

- Então pra que esse escândalo?

- Bom, patrão, é que era um lamaçal tão colossal que eles foram se afundando aos pouquinhos.

- Afundando? Como assim?

- Afundando, uai! Ficando com as pernas presas e indo para o fundo, devagarzinho. Quando eu vi, tentei segurar o que estava mais perto. Puxei, puxei, mas não adiantou nada. Olha só! O rabo dele ficou na minha mão, e o coitadinho foi sumindo...

E mostrou o rabinho que guardara.

Foi um espanto! Todo mundo queria ver. O rabo, todo enroladinho, passava de mão em mão. Pedro continuou:

- *Eu então vi que não dava conta sozinho e vim correndo pedir ajuda.*

- *Vamos todos para lá! - ordenou o fazendeiro.*

- *É isso mesmo - concordou Pedro. - Mas é muito porco nem sei se vai dar. Se o senhor me der licença, eu posso também fazer outra coisa para ajudar.*

- *O quê?*

- *Se o senhor me autorizar eu posso selar uma mula e ir até o vizinho pedir reforço. Ele tem um trator bom, a gente pode amarrar umas cordas fortes nos bichos ... Fica mais fácil de puxar.*

- *Boa ideia! - concordou o patrão. - Mas não vai perder tempo selando mula, não. Monte logo no meu cavalo, que é veloz e já está arreado. Assim vai mais ligeiro.*

Era isso mesmo que Pedro queria.

Num instante já estava longe, na direção oposta à do lamaçal colossal. A cavalo e com dinheiro no bolso.

E o patrão, se não estiver esperando reforço até hoje já deve estar com uma boa coleção de rabinhos de porco na mão. Ou ele estava pensando que ia continuar para sempre explorando todo mundo, em nunca lhe acontecer nada, naquela fazenda colossal?

(MACHADO, 2004. p.10-16)

CONTO 2 – O SURRÃO MÁGICO

O SURRÃO MÁGICO

UM DIA, PEDRO MALASARTES vinha andando por uma estrada estreita e poeirenta quando percebeu que estava escurecendo e que ele não ia conseguir chegar a seu destino antes do anoitecer. Podia até se ajeitar para dormir debaixo de alguma árvore, mas ia ficar com fome. O melhor era ver se descobria uma casa ali por perto, onde pudesse passar a noite.

Olhou em volta e viu uma fumacinha subindo mais adiante.

- Oba! Onde tem fumaça, tem fogo. E onde tem fogo, pode muito bem ter um fogão acabando de cozinhar a janta!

Andou até lá e viu uma casa bem-arrumadinha, com flores no jardim e vidraças na janela. Lá de dentro vinha um cheiro delicioso de algum assado.

Antes de bater à porta, Pedro Malasartes resolveu dar uma espiada pela janela. Viu

uma mesa posta para duas pessoas e uma mulher mexendo numas panelas, abrindo o forno e regando com molho um leitãozinho.

- Ó de casa! - chamou, batendo palmas.

A mulher entreabriu a porta e olhou para ele de cara feia.

- O que é que o senhor quer?

- É que eu estou viajando, fiquei o dia inteiro sem comer e queria saber se a senhora tem um prato de comida para me arrumar...

- Não tenho nada, não, seu vagabundo! Pode ir embora.

- Nem um pedacinho de pão? Um copo de leite? Um relato de comida?

- Já disse que não!

- Nem uns pedaços de mandioca? Uma espiga de milho? uma farofinha? Uma couve bem picadinha? Um pouquinho de feijão com arroz? – insistiu ele, falando em todas as coisas que tinha visto no fogão.

- Não tem nada. Só tenho é um cachorro bravo que vou soltar já, já, se o senhor não for embora agorinha mesmo...

Pedro suspirou, virou as costas e se afastou pela estrada. Mas não foi embora. A essa altura, a noite já chegara. Estava cada vez mais escuro, a mulher nem ia ver se ele voltasse. E o assado era tão cheiroso que ele estava com água na boca, ia ter que dar um jeito de comer...

Quando ando se aproximava de novo da casa, ouviu barulho de gente chegando. Era uma mula, com alguém montado. Logo o vulto apeou, foi para os fundos da casa, amarrou o animal num mourão da cerca do curral, voltou até a frente e bateu à porta.

Pedro Malasartes se escondeu atrás de uma moita e, com a luz que veio lá de dentro quando a porta se abriu, viu que o visitante era um padre. E que foi muito bem recebido, tratado de uma forma muito diferente da forma grosseira como ele tinha sido tratado pela mulher.

Assim que o padre entrou, Pedro se ajeitou junto à janela e ficou vendo tudo o que acontecia na casa.

A mulher foi levando as travessas todas para a mesa e explicando:

- Um leitãozinho pururuca, bem corno o senhor gosta... E um tutu com torresmo que é um manjar do céu!

- Com aquela sua couve fininha e aquela farofa divina? - perguntou o padre.

- Isso mesmo, no capricho...

E mais um arroz soltinho, e canjiquinha, e abóbora... Pedro Malasartes olhava aquilo

e babava. Tinha que participar daquele banquete! E ainda ouvia a mulher anunciar:

- E aqui temos uma garrafa de vinho português que eu guardei especialmente para o senhor... E depois, de sobremesa, vamos ter doce de coco...

- Ai, meu Deus!

- ... e compota de laranja-da-terra...

- Ai, Jesus!

- ... e goiabada cascão com queijo ...

- Nossa Senhora!

- ... e...

Mas antes que pudesse continuar aquele cardápio misturado com ladainha, a mulher de repente se interrompeu, pôs um dedo diante da boca pedindo silêncio e prestou atenção.

Pedro Malasartes também ouviu um galope ao longe. Bem distante. Mas, pelo som crescente, vinha se aproximando.

- Deve ser meu marido! - exclamou ela. -Ai, se ele pega o senhor aqui, estamos perdidos ... O senhor sabe, ele tem horror de padre. É capaz até de lhe dar uma surra...

- Deus me livre! - exclamou o padre, mudando a ladainha. - Preciso me esconder logo.

Rapidinho, a mulher ajudou o visitante a se encolher dentro de um baú enorme que ficava no canto da sala. Em seguida, fechou a tampa e cobriu o baú com uma colcha de retalhos. Depois, levou toda a comida de volta para a cozinha e apagou o lampião da sala.

Pedro Malasartes deu a volta, trocou de janela e continuou olhando lá para dentro. Viu quando ela guardou o leitão no forno, o vinho e os doces no guarda-comida, junto de uma rapadura, e escondeu as panela atrás do monte de lenha.

Lá fora, o barulho do galope ia ficando cada vez mais alto. Sinal de que o cavaleiro e aproximava.

A mulher sumiu por uma porta e se meteu num quarto lá dentro. O recém-chegado apeou, amarrou a rédea da montaria num esteio da varanda da casa e bateu à porta. A mulher surgiu de camisola e chinelos, com o cabelo despenteado, bocejando e dizendo:

- Já vou! Já vou! Quem é?

Como se não soubesse que era o marido.

- Abre logo, mulher, que sou eu! - disse ele.

Ela abriu, com todo o jeito de quem estava acordando naquela hora, mas fazendo muita festa pela volta inesperada do marido.

- Que bom que você voltou antes!

Depois, toda fingida, acrescentou:

- Mas que pena você chegar sem avisar... se eu soubesse que você vinha, tinha feito uma comidinha melhor... Assim, de surpresa, só tem um pedaço de pão duro. Mas posso passar um café fresquinho, é capaz que o fogão ainda esteja quente...

Botou uma chaleira de ferro no fogão a lenha preparou o coador de café e serviu ao marido um pedaço de pão tão duro que parecia uma pedra.

Vendo isso, Pedro Malasartes achou que era hora de entrar em cena.

Bateu à porta e, quando o homem perguntou quem era, tratou de responder:

- Um pobre viajante faminto e cansado...

O dono da casa foi lá, abriu a porta e disse a ele que entrasse. Mas se desculpou, explicando que tinha acabado de chegar de viagem e não tinha muita coisa para lhe oferecer. o máximo, um pedaço de pão duro para comer e uma rede para dormir na varanda.

- Mas vamos ter um cafezinho bem cheiro o daqui a pouco, assim que minha mulher acabar de fazer.

Pedro agradeceu e disse que aquilo já estava ótimo, era uma maravilha para quem não tinha nada. Sentou-se à mesa, bem em frente ao homem, e acomodou no chão, com muito cuidado, um saco de couro que trazia, uma espécie de mochila.

- O que é isso?

- São minhas coisinhas de viagem.

- Não quer deixar em cima daquela cadeira enquanto come?

- Não, muito obrigado -respondeu ele. - Este saco é um surrão mágico, e não me separo dele por nada deste mundo.

- Mágico? Corno assim?

- O senhor me desculpe, mas não posso explicar muito. É um segredo. Só posso dizer que ele sabe de tudo o que acontece e é capaz de fazer coisas incríveis. Mas não pode ficar sozinho, porque às vezes se comporta mal, é igual a uma criança. Diz o que não deve, faz arte, pode ser muito inconveniente.

- O quê? - estranhou o dono da casa. - O senhor está me dizendo que esse surrão tem vida e fala?

A essa altura, a mulher tinha chegado com o bule e começava a servir o café numas canequinhas esmaltadas.

- Desculpe, mas acabou o açúcar - disse ela, que estava louca para o visitante achar tudo horrível e ir embora logo.

- Não faz mal eu tomo café amargo mesmo - disse ele.

Mas assim que deu o primeiro gole, teve um sobre salto e exclamou:

- Fica quieto, meu surrão!

- O que houve? - quis saber o dono da casa. - O café estava quente? Ou amargo demais?

- Não, desculpe, não foi nada. É só o meu surrão que já começou a se portar mal.

Levou de novo a canequinha à boca e, antes mesmo de dar um novo gole, já estava dizendo outra vez:

- Fica quieto, meu surrão!

- Mas o que está acontecendo? - quis saber o dono da casa.

- É esse meu surrão. Eu não disse ao senhor que ele às vezes fica muito inconveniente? Está dizendo bobagem ...

- Eu não ouvi nada - disse a mulher.

- Nem eu - disse o homem.

- Ah, é porque é assim mesmo. Ele fala de um jeito que só o dono consegue ouvir. E, mesmo assim só depois que a gente está bem acostumado. Nos primeiros dias, logo que eu comprei esse surrão, não escutava nada do que ele dizia, até achava que não era mágico de verdade, que tinham me enganado. Mas bem que o dono antigo tinha me avisado. Com o tempo a voz dele foi ficando desse jeito: tão forte que até me atrapalha quando estou com outras pessoas.

- E ele está falando agora?

- Está, sim senhor...

- E o que é que ele está dizendo?

- Que a gente está tomando café amargo porque quer.

- Mas não tem açúcar... - repetiu a mulher.

- Só que ele disse que fez uma mágica e deu um jeito de aparecer um pedaço de rapadura dentro daquele guarda-comida. Uma coisinha à toa... Eu não disse que era uma bobagem?

- Mas é verdade? - perguntou o dono da casa, curioso.

- Claro que é, moço. Meu surrão mágico pode ser mal-educado e inconveniente, dizer bobagem, fazer arte, mas não é mentiroso.

O homem se levantou e disse, decidido:

- Vou lá ver.

Antes que ele desse um passo, a mulher já tinha corrido na frente, aberto a porta do guarda-comida e tirado o pedaço de rapadura lá de dentro. Vê se ela ia se arriscar a deixar o marido olhar a prateleira e descobrir todos os doce que tinha escondido ali...

Adoçaram o café com a rapadura e continuaram a beber, em silêncio. O dono da casa estava perplexo, nem sabia o que dizer.

Pedro Malasartes deixou passar um tempo. Daí a pouco, tornou a dar um chute no saco de couro embaixo da mesa, enquanto dizia:

- Fica quieto, meu surrão!

- O que foi agora? - perguntou logo o homem.

- Bobagens dele outra vez... Perdão, mas às vezes eu não consigo controlar - respondeu Pedro, se de culpando envergonhado, como e fosse o dono de um cachorrinho que tivesse feito xixi no pé da mesa.

- Mas o que foi que ele disse? - insistiu o outro.

- Bom, ele disse que a gente está com fome porque quer.

- É que eu cheguei sem avisar e não tem comida - explicou o dono da casa.

- Pois é, eu sei... - disse Pedro, hesitante. - Mas ele garante que fez uma mágica e deu um jeito de aparecer um leitão assado dentro do forno.

- Não é possível! Nisso eu não acredito!

- Não admito que o senhor duvide do meu surrão.

O homem já estava em pé, abrindo a porta do forno e tirando lá de dentro o leitãozinho dourado ainda morno. Teve que reconhecer:

Não é que era mesmo verdade? Mas esse surrão é uma maravilha! Uma coisa fantástica!

Virou-se para a mulher e pediu:

- Maria, traga aí o facão para eu poder cortar esta carne! E pratos, e talheres ... Agora temos mais alguma coisa para comer. Se a gente molhar o pão duro no molho, vai dar até para aproveitar muito bem.

A mulher fez uma cara emburrada, mas trouxe o que o marido pediu - que jeito? O homem cortou os pedaços do leitão e serviu no prato dele e no de Pedro, que logo começou a comer. Dois minutos depois, já estava chutando o saco de couro embaixo da mesa e dizendo:

- Fica quieto, meu surrão!

- Depressa! O que é que ele está dizendo agora? Não fique me enrolando, responda logo.

- Bom, já que o senhor quer mesmo saber essas bobagens todas que ele diz... - disse Pedro, enquanto se servia de mais um pedaço de pernil e mastigava um bocado de carne antes de engolir.

- Vamos, diga logo, não nos deixe esperando... - insistia o dono da casa, impaciente.

- Ele disse que a gente está comendo esse molho com pão duro porque quer.

- E posso o saber por quê?

- É que ele fez uma mágica e deu um jeito de aparecerem umas panelas bem atrás daquele monte de lenha ali no canto. E tem farofa, arroz soltinho, couve à mineira cortada bem fininha...

Dessa vez o homem nem precisou se levantar para ir ver. A mulher já estava lá no canto pegando as panelas e fazendo cara de espanto, para disfarçar:

- É mesmo, marido! Esse surrão é uma maravilha. Vou até pegar um prato e uns talheres para mim também ...

E sentou do lado deles para comer. Mal ela deu a primeira garfada, porém, Pedro Malasartes já estava novamente chutando o saco de couro embaixo da mesa e exclamando:

- Fica quieto, meu surrão!

- Vamos, depressa! O que foi que ele disse agora?

Que a gente está comendo essa comida seca porque quer. É que ele fez uma mágica e deu um jeito de aparecer uma garrafa de vinho dentro do guarda-comida.

É claro que num instante a mulher já estava pegando o vinho, antes que o marido se levantasse e descobrisse os doces. Mas não adiantou nada. Daí a pouco Pedro Malasartes já estava de novo mandando o surrão ficar quieto. Dessa vez falou que o saco tinha feito aparecer um monte de sobremesas maravilhosas lá dentro:

- Doce de coco...

- Ai, meu Deus. - ouviu-se uma voz gemendo.

- ... e compota de laranja-da-terra...

- Ai, Jesus! - suspirou a voz misteriosa.

- ... e goiabada cascão com queijo...

- Nossa Senhora! - ouviu-se de novo.

- Desta vez até eu ouvi o seu surrão falar - disse o dono da casa. - Mas nem parecia que a voz vinha de debaixo da mesa.

- Vinha, sim - disse a mulher. - Eu ouvi muito bem.

- Mas parecia que era daquele canto, ali junto da parede - disse o marido, apontando para o baú.

- *Impressão sua - disse Malasartes. - É que quando o surrão se cansa, a voz dele fica mais alta, dá até para os outros ouvirem. Mas também fica rodando por aí, sem direção, feito barata tonta. Sinal de que é hora de dormir.*

Exausto da viagem e com a barriga cheia, o homem concordou. Explicou a Pedro onde ele devia armar a rede para passar a noite. Recolheu-se para seu quarto, falou um pouco com a mulher, e ela, com certeza, meteu umas ideias estranhas na cabeça dele, porque antes de ir dormir, ele foi até a varanda, onde o hóspede já estava deitado, e começou com uma conversinha esquisita:

- *Sabe de uma coisa? O senhor me desculpe, mas acho que vou ter de lhe pedir para ir embora. Nosso jantar foi muito gostoso, seu surrão mágico é uma maravilha, o senhor é uma companhia agradável, mas pode ser perigoso para nós se ficar aqui.*

- *Perigoso? - repetiu Pedro, se levantando. - E posso saber por quê?*

- *É que minha mulher me abriu os olhos e me mostrou uma coisa em que eu nem tinha pensado - explicou ele. - Uma mágica tão poderosa como essa deve ser feitiçaria. Ou então esse seu surrão pode ter parte com o diabo. O senhor não me leve a mal, mas não quero essas coisas na minha casa.*

Pedro logo viu o plano da mulher para se livrar dele. Mas não ia deixar as coisas ficarem assim, e tratou de se defender:

- *Me diga uma coisa: o senhor não ouviu o surrão falando aquelas coisas na hora da sobremesa? Não parecia uma ladainha, uma reza? Todo cheio de meu-deus, ai-jesus e nossa-senhora? Onde já se viu uma coisa dessas em boca de diabo?*

Mas, a essa altura, a mulher já estava na varanda e ajudava a fazer carga contra Malasartes:

- *E onde já se viu surrão ter boca? E onde já se viu o som de uma coisa que está embaixo da mesa vir da direção da parede oposta? Isso é coisa do diabo!*

Entregou uma vassoura ao marido e disse:

- *Ponha esse homem daqui para fora imediatamente e dê uma boa surra nele.*

O homem hesitou um segundo. Pouquinho tempo. Um tiquinho de nada. O suficiente para Pedro Malasartes dar um chute no saco de couro que estava no chão, embaixo da rede, e dizer bem alto:

- *Fica quieto, meu surrão.*

- *O que foi que ele disse agora? - perguntou o homem.*

- Ele disse que, já que o senhor está querendo se livrar do diabo e dar uma surra em alguém, ele pode fazer uma mágica e dar um jeito para que o diabo apareça dentro daquele baú que está ali no canto da sala com uma colcha por cima.

- Com os diabos! - gemeu o padre. apavorado, dentro do baú, ao ouvir aquela ameaça.

- Ouviu só? - disse Pedro, tirando a colcha de cima do baú e levantando a tampa.

O padre pulou para fora aos gritos, tentando se explicar, mas não adiantava. O homem batia nele com o cabo da vassoura, a mulher gritava, todos corriam pela ala. Só não houve uma tragédia porque o dono da casa tinha bebido muito vinho e estava pesadão, sem conseguir correr direito. E o padre deu um jeito de escapular pela porta dos fundos e montar na mula que estava amarrada num mourão da cerca do curral. um instante, sumiu na escuridão.

Daí a pouco tudo se acalmou e foram todos dormir.

No dia seguinte, quando Pedro Malasartes se preparava para ir embora, depois de tomar café com beiju de tapioca e comer um bolinho de fubá delicioso que a mulher tratara de preparar logo cedo para agradá-lo, o dono da casa veio com uma proposta:

- Estive pensando... Esse surrão mágico é mesmo uma coisa maravilhosa. O senhor não quer vender?

- De jeito nenhum! O senhor está pensando que eu sou bobo? e eu vender, fico sem ele.

- Nem se eu pagar muito bem?

- Nunca que o senhor ia conseguir pagar o que vale.

- Não dá pra encomendar um igual pra mim?

Pedro balançou a cabeça.

- Não dá. O homem que fez isso é um seleiro que mora muito longe daqui e cobra muito caro. E vou levar meses andando a pé por essas estradas até chegar lá e encomendar outro...

O dono da casa coçou a cabeça com a mão esquerda, coçou a barriga com a mão direita, bocejou e ofereceu:

- E se eu lhe emprestar meu cavalo para o senhor ir até lá? É um alazão maravilhoso, bom de marcha, resistente, acostumado a galopar por essas estradas.

- Não, senhor, é muita responsabilidade andar por aí com um animal dos outros. E se acontece alguma coisa com ele? E eu ainda ia ter de voltar para trazer o surrão e devolver a montaria.

O homem pensou mais, se coçou de novo e propôs com firmeza:

- Então, vamos fazer o seguinte. Eu lhe compro esse surrão mesmo. Mas lhe pago muito bem.

Falou de uma quantia enorme, um verdadeiro tesouro. Pedro fez de conta que hesitava. O homem subiu a oferta e acrescentou:

- E ainda lhe dou meu cavalo. Assim o senhor pode ir lá longe e encomendar outro ao seleiro que fez esse.

- Então aceito. Mas só para lhe fazer esse favor, hein...

Fingiu que se despedia longamente do surrão, montou no belo alazão e, antes de sumir na estrada, recomendou:

- E não se esqueça, durante alguns dias o senhor não vai conseguir ouvir nada do que o surrão diz...

- Quantos dias?

Pedro já ia longe, nem respondeu.

Já se passaram muitos e muitos dias. Mas se alguma vez você chegar a um lugar e encontrar um homem chutando um surrão de couro, é bem possível que seja esse tal, até hoje tentando ouvir a voz poderosa, mas fraquinha do surrão mágico. (MACHADO, 2004. p.50-62)

CONTO 3 – A SOPA DE PEDRA

A SOPA DE PEDRA

UM DIA, PEDRO MALASARTES vinha pela estrada com fome e chegou a uma casa onde morava uma velha muito pão-dura.

- Sou um pobre viajante faminto e cansado. Venho andando de muito longe, há três anos, três meses, três semanas, três dias, três noites, três hora...

- Pare com isso e diga logo o que quer - interrompeu a mulher.

- É que estou com fome. Será que a senhora podia m ajudar?

- Não tem nada de comer nesta casa - foi logo dizendo a velha.

Ele olhou em volta, viu um curral cheio de vacas, um galinheiro cheio de galinhas, umas gaiolas cheias de coelhos, um chiqueiro cheio de porcos. E mais uma horta muito bem cuidada, um pomar com árvores carregadinhas de frutas, um milhoal viçoso, uma roça de mandioca.

- Não, a senhora entendeu mal. Eu não preciso de comida, não. só queria era uma panela em prestada e um pouco d'água. e 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 opa de pedra maravilhosa e nunca preciso de mais nada, já fico de barriga cheia.

Desse jeito, ela não tinha como negar. Então deixou. Meio de má vontade, mas deixou. Só repetiu:

- Sopa de pedra?

- É... - disse ele, se abaixando para pegar uma pedra no chão. - Com esta pedra aqui eu faço a sopa mais deliciosa do mundo. O importante é lavar bem, esfregar bem esfregadinho e deixar a pedra bem limpa antes de botar na panela.

E Malasartes então tratou de lavar bem a pedra, como disse. Em seguida, encheu a panela com água, pô a pedra dentro e botou tudo no fogo. Quando a água começou a ferver, ele provou e disse:

- É... até que não está ruim ... Só não vai ficar boa memo, de verdade, porque não tem sal.

- Não seja por isso - disse a velha. - Eu tenho e lhe dou uma pitada.

- Ótimo. Com um pouquinho de cebola e alho, fica melhor ainda.

- Não seja por isso - disse ela. - Eu lhe arrumo.

- E um temperinho verde, da horta, será que não tem? Dá um gostinho especial na sopa...

- Vá lá, não é por isso que essa sua sopa vai ficar sem gosto.

Foi pegar tudo o que Pedro Mala artes pediu e voltou depressa para o lado dele. Estava louca para aprender a fazer aquela sopa. Podia ser mesmo uma sorte receber aquele viajante em casa. Se ele lhe ensinasse a se alimentar só com uma sopa feita de pedra e água, com certeza ela ia economizar muito daí por diante.

Mas não pôde ficar muito tempo na beira do fogão, observando. Porque logo que Pedro jogou os ingredientes na panela e deu uma mexida, ele tornou a provar e fez uma cara de quem estava em dúvida.

- O que foi? - perguntou a mulher.

- Não sei bem. Parece que falta alguma coisa neste caldo. Talvez um pedacinho de carne ou de linguiça ...

- Não seja por isso - respondeu ela. - Se é uma sopa tão maravilhosa e tão econômica assim, não vai ser por um pedacinho de carne que vamos perder essa maravilha.

Foi lá dentro e voltou com um pedaço de carne outro de paio e uma linguiça. Malasartes jogou tudo dentro da panela. Deixou cozinhar mais um pouquinho e então respirou fundo:

- Está começando a ficar cheirosa, não acha?

- É mesmo - concordou a velha, interessada.

- O problema é que vai ficar meio sem graça assim branquela, sem cor. O gosto está bom, mas fica sempre melhor quando a gente tem um pouco de colorido para enfeitar. Um pedaço de abóbora, umas folhas de couve, de repolho, uma cenourinha, uma batatinha... mas isso não é mesmo muito importante, a senhora não acha? É só aparência ...

A mulher louca para aprender bem a fazer aquela sopa preciosa, foi dizendo:

- Não seja por isso. Vou ali na horta buscar.

Voltou carregada de tudo o que ele pediu e mais um nabo, dois maxixes, uma batata - doce, um chuchu, uma espiga de milho. Até uma banana-da-terra. A essa altura, ela já não se limitava a ficar olhando. Tratava de ajudar mesmo, para andar depressa e também para ela ter certeza de que não estava perdendo nenhuma etapa da preparação daquele prato tão maravilhoso e econômico. Por isso, foi logo lavando todas as verduras para tirar a terra e limpar bem, descascou o que era de descascar, e foi passando para Pedro, que cortava e jogava na panela.

E o fogo, ó, ia esquentando. E a água, ó, ia fervendo. E a sopa, ó, ia borbulhando.

Os dois esperavam, sentindo aquele cheiro ótimo. De vez em quando, Malasartes provava. E suspirava:

- Hum! Está ficando gostosa...

- Está mesmo um cheiro delicioso - concordava a velha. Daí a pouco, ele provou de novo e concluiu:

- Pronto! Agora está perfeita! Uma delícia. É só tomar.

A velha 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.

Uns dizem que ela ficou tão furiosa que jogou a panela em cima dele, com sopa quente, pedra e tudo.

Outros dizem que ela deu uma gargalhada, viu que tinha merecido, mas tratou de tomar a sopa e guardar a pedra.

Pode escolher o fim. E fica sendo assim. (MACHADO, 2004. p. 80-84)