

**A Memória Coletiva Como Espaço da Literatura
Infantojuvenil: O Diabo, Um Personagem Literário
Popular nos Contos Infantis**

**Collective memory as a space for children's literature: the devil, a
popular literary character in children's tales**

Poliana Bernabé Leonardeli*

* Faculdade de Ensino Superior de Linhares, FACELI, Linhares - ES, 29902-120,
e-mail: pleonardeli@gmail.com

Resumo: Inúmeros folcloristas, principalmente a partir do século XVII, pesquisaram e, posteriormente, publicaram obras literárias baseadas na cultura popular europeia. O período em que este fenômeno ocorreu converge com a mudança de valores sociais na Europa, dentre eles, o nascimento da família burguesa, que redirecionou a visão acerca da criança, até então encarada como mini adulta, essas histórias acabaram sendo adaptadas ao universo infantil. A presença do diabo como figura mítica fazia parte da memória coletiva europeia, sua presença é perceptível em todos os contextos da Idade Média, no que concerne a expressões de religiosidade, textos eruditos e populares, por isso, a inserção dessa personagem em obras fictícias para crianças tornou-se comum em enredos da época. A produção analisará, em alguns contos produzidos naquela época, as similitudes perceptíveis na criação das personagens, e comprovará seu caráter popular, bem como sua construção literária a partir de um denominador coletivo comum: a memória popular, que acabou por inspirar e direcionar as primeiras histórias infantis.

Palavras-chave: Memória Coletiva. Literatura InfantoJuvenil. Folclore. Contos.

Abstract: Numerous folklorists, mainly from the 17th century, researched and subsequently published literary works based on European popular culture. The period in which this phenomenon occurred converges with the change in social values in Europe, among them, the birth of the bourgeois family, which redirected the view about the child, until then considered mini-adult, these stories ended up being adapted to the child universe. The presence of the devil as a mythical figure was part of the European collective memory, his presence is noticeable in all contexts of the Middle Ages, as regards expressions of religiosity, erudite and popular texts, so the insertion of this character in fictional works for Kids became common in storylines of the time. The production will analyze, in some stories produced at that time, the perceived similarities in the creation of the characters, and will prove their popular character, as well as their literary construction from a common collective denominator: popular memory, which eventually inspired and directed the first Children's stories.

Keywords: Collective Memory. Children's / Youth Literature. Folklore. Tales.

A PRESENÇA DA MEMÓRIA COLETIVA NA FORMULAÇÃO DE UMA LITERATURA INFANTIL

Apenas no século XVII foram publicados os primeiros livros endereçados a receptores infantis, muitos pesquisadores determinam que esse período é um marco de surgimento de uma literatura endereçada a um novo público advindo da mudança de valores de uma sociedade burguesa: o infanto-juvenil. O conceito de infância se reelaborava na época, Segundo ARIÈS (1978, p.42) “na Idade Média considerava-se a infância como um período caracterizado pela inexperiência, dependência e incapacidade de corresponder a demandas sociais mais complexas”. Já Nesse período, a criança era vista como um adulto em miniatura e, por isso, trabalhava nos mesmos locais, usava as mesmas roupas e convivia com os mesmos conflitos que os mais velhos. No século XVII, com a mudança de percepção acerca de determinados valores, surge uma preocupação com a formação moral da criança e com a sua inserção social.

Segundo ARIÈS (1978, p.45), “a partir do século XVIII, as crianças começaram a ser reconhecidas em suas particularidades”. A concepção de infância nascia devido a mudanças ideológicas advindas da classe burguesa, em consequência institucionaliza-se o ensino, daí surge também a necessidade de adaptação de uma literatura a esse público e aos objetivos do ensino. As produções textuais elaboradas para esse novo público buscavam concretizar o discurso da burguesia nas novas gerações, eram, em sua grande maioria, moralistas e de caráter maniqueístas.

Porém, esses textos também, a grande maioria, baseava-se em pesquisas folclóricas, também motivadas pelo espírito nacionalista nascente, os primeiros escritores infantis, como os Grimm, não criavam, somente reelaboravam histórias de cunho popular ouvidas de cidadãos idosos, dando-lhes um caráter próprio, mas mantendo determinadas partes do enredo inicial, que guardava profundo teor literário e tradição folclórica, que expressava a cultura regional dos povos, sem desvincula-se das profundas raízes do passado, das memórias coletivas do povo, suas tradições e aspirações.

Os contos de fada, ainda muito conhecidos atualmente, foram, em sua maioria, editados a partir de narrativas folclóricas contadas por pessoas pertencentes a camadas populares, retirando-se passagens consideradas impróprias para a nova realidade. Mas, muito antes mesmo da existência de livros infanto-juvenis já se contavam histórias às crianças e adultos, MEIRELES (2016, p. 35) destaca que “nos primórdios da humanidade, a literatura já era utilizada, feita de modo informal”, ou seja, não era nomeada como

Volume 20
Número 47

literatura, porém já se manifestava nas transmissões de valores dos povos antigos, por meio de histórias contadas por antepassados. Não havia ainda livros infantis, porém, as falas dos mais velhos, fossem elas lendas, contos de fadas, folclore, ou até mesmo aquelas criadas da imaginação, eram a representação dos livros que hoje chamamos de literatura infantil.

Da vasta produção de histórias populares, a priori oral e de caráter folclórico e depois escrita e institucionalizada, é possível explorar uma gama imensa de personagens fictícios que compuseram e continuam a compor o imaginário coletivo da humanidade diversificando-se em inúmeros gêneros literários e/ou audiovisuais.

Foi na Europa, propriamente, que se deu a compilação dessas narrativas de tradição oral que circulavam entre os povos da Idade Média e também sua adaptação ao público infantil. Os primeiros livros infantis apresentavam narrativas curtas, daí denominarem-se contos. Esses textos adaptavam a ideologia burguesa a histórias e narrações tradicionais, que existiam desde os tempos mais antigos, sendo essas histórias orais em sociedade ágrafas e transmitidas de geração em geração por meio da oralidade (ZUMTHOR 1993, p.80).

A preocupação dos primeiros folcloristas que copilaram todo o material a fim de preservá-lo do esquecimento, já que “a escrita tornava-se preponderante no período em relação à oralidade” (ZUMTHOR, 1993, p.76), foi certamente preservar a memória coletiva. Foi o sociologista francês Maurice Halbwachs que cunhou o termo a fim de conceituar o fenômeno que surge da interação social, o sociólogo observou como as representações coletivas do mundo, incluindo as do passado, tinham suas origens na interação de entidades coletivas desde o início e que não poderiam ser reduzidas a contribuições de indivíduos pois “eventos e experiências lembrados são raramente constituídos por indivíduos à parte de outros ou de seu grupo social” (HALBWACHS, 2006, p.28).

Para pensar em tais constituições coletivas da memória humana, podemos nos apoiar também nas teorias de Bakhtin, segundo as quais os seres humanos são animais que utilizam signos e desenvolvem formas de ação especiais, como falar e pensar, envolvendo uma “combinação não redutível de um agente ativo e uma ferramenta cultural” (BAKHTIN, 2003 p. 223). Isso significa que a evolução do pensamento social não é um processo individual, mas fruto do meio no qual está inserido o indivíduo.

A partir dos estudos de Bakhtin, pode-se destacar que o texto é importante instrumento de mediação para conservação da memória coletiva. Essa noção de texto é desenvolvida por Bakhtin a partir de duas perspectivas. Segundo ele:

Como signo, o texto se realiza no cruzamento de sujeitos discursivos, não porque suas palavras compõem um dicionário, mas porque mobiliza significados gerados no evento com unicativo. É no cruzamento, no enredamento de consciências que nascem as relações de sentido expressas nas enunciações, onde vamos situar o dinamismo que leva à composição do tecido-texto resultante da combinação de discursos-língua ou de gêneros discursivos (BAKHTIN, 2003, p. 245)

Pensar a memória coletiva sob a perspectiva bakhtiniana é necessário a esta discussão por considerar, em especial, a noção de enunciação em uma dimensão dialógica da atividade discursiva, vista como forma própria e significativa de linguagem humana. Essa concepção de linguagem toma a língua como um processo de enunciação sócio histórica, cuja produção de sentidos se dá em situações de interlocução, procurando estabelecer relações entre o discurso e as condições sociais e históricas de produção.

Tal concepção de linguagem ancora-se em efeitos de sentido que não são únicos, universais, atemporais e convencionais, mas que são expressos entre interlocutores inseridos nas instituições sociais que atuam sobre eles. Segundo essa concepção, a construção dos sentidos se dá via interação; os sentidos não são dados a priori, são construídos durante o ato discursivo, como os contos populares infantis e/ou outras narrativas orais diversificadas, que ainda hoje povoam a memória coletiva e carregam consigo a memória popular e a consciência de inúmeros contextos, por isso acabam por tornar-se um fecundo território de pesquisa acerca da formação dos discursos a partir de uma consciência coletiva, daí um número considerável de pesquisas sobre narrativas orais ter sido desenvolvido nos últimos anos.

Vislumbrando na sociedade burguesa que se apresentava, um predomínio da escrita sobre a oralidade e a perda de todo esse aparato cultural e a fim de preservar toda uma série de contos populares de origens indeterminadas em uma sociedade que segundo ZUMTHOR (1993, p.80) “se individualizava e que abandonava os hábitos da coletividade, da oratória e das festividades populares”, os folcloristas, assim eram denominados esses autores, pesquisaram e, posteriormente, publicaram uma série de contos adaptados à infância e juventude. Essas histórias buscavam unir o moralismo, próprio do conservadorismo burguês que ora se instalava, às histórias populares narradas por pessoas comuns do povo, na ansiedade de preservá-las do esquecimento.

O anseio por atender às demandas dessa nova sociedade, mais a tentativa de se ater ao nacionalismo, outra tendência da época, acabou por dar origem a um gênero literário inovador: os contos infantis. O fato de que essas histórias continuam a ser lidas, readaptadas e ainda atendem a todo um público em pleno século tecnológico, serve para nos mostrar como a memória, por meio da palavra escrita, ainda une o homem a uma consciência coletiva e ancestral.

A este artigo caberá explorar como se dá a construção da figura do diabo nas primeiras produções infantis europeias, observando nessa construção a relação com a memória popular coletiva e com a moral burguesa nascente. Para tanto foram escolhidos para análise três contos publicados entre os séculos XVII e XVIII: *O camponês e o diabo* dos irmãos Grimm, *Os três cabelos de ouro do diabo* (conto irlandês) e *Ferreiro da Maldição* (conto popular português).

A PRESENÇA DO DIABO NA LITERATURA INFANTIL: A CONVERGÊNCIA DA CULTURA POPULAR E DOS VALORES BURGUESES NASCENTES

Muitos são os autores que utilizam a figura do diabo em sua produção literária, sejam eruditos ou populares. A personagem é abordada em diversas épocas e contextos: em situações de questionamentos existenciais como nas narrativas de Goethe e Guimarães Rosa, ou em enredos cômicos, vistos em textos dramáticos do período medieval. Em todas as épocas, estilos e gêneros é possível encontrar a figura do diabo interagindo com a consciência humana, sendo ele uma personagem muito explorada na literatura de todos os tempos. Com a literatura infanto-juvenil não é diferente. Entretanto, nos primeiros contos infantis, é possível observar uma abordagem bastante folclórica e popular, essa construção da imagem do diabo nos primeiros textos infantis está ancorada em uma memória popular coletiva, mas não deixa de atender a um outro anseio da época: a moralização advinda dos valores burgueses.

Segundo pesquisadores do assunto, construção da figura do diabo deu-se em tempos remotos, muito antes da elaboração dos primeiros livros infanto-juvenis, “em civilizações não judaicas já é possível perceber figuras que representavam a consciência da dualidade” (FERRAZ, 2007, p.85). Na sociedade medieval, o diabo aparece como um grande protagonista, fruto de uma visão teocêntrica do mundo, baseada em dicotomias e

de caráter maniqueísta (NOGUEIRA, 1986, p.45). A cultura do Ocidente não fica alheia a essa crença. Identificado pelo nome de diabo, mas também por outros codinomes, sua figura está presente em todos os âmbitos e esferas sociais. Para Carlos Roberto Nogueira (1986), no texto *O Diabo no Imaginário Cristão*, tamanha repercussão deve-se especialmente à difusão de um dos dogmas centrais do cristianismo: bem x mal. Segundo NOGUEIRA (1986, p. 103) “com o advento do Cristianismo, chocam-se as tradições, interpenetrando-se e amoldando-se, esse confronto antagônico permanente é vital para a construção da figura maligna na consciência cristã”.

A Bíblia também influenciou o pensamento Ocidental e, por isso, suas artes, incluindo nestas a literatura. Em seu artigo *A esfinge pejada de mistérios: travessias e travessuras de Judas*, Salma Ferraz enfatiza que sendo a Bíblia (...) “o maior best-seller de todos os tempos é natural que muitos de seus personagens migrem para as páginas de grandes romances do Ocidente” (FERRAZ, 2007, p.2). Mas é na cultura popular que a figura do Diabo melhor se adequa.

Em textos populares, o diabo é apresentado como uma figura menos maligna do que em textos adotados pelas instituições cristãs, assumindo ares ora cômicos, ora ingênuos, de acordo com o gênero textual em que é retratado, o que pode ser visto como uma reação da cultura popular e da consciência coletiva ao uso dessa figura pelas hierarquias cristãs, esvaziando-as de seu caráter manipulador, retirando-lhes as características amedrontadoras e reconstruindo-as de modo mais sarcástico

O Diabo assume, nesse contexto, um papel de maior fragilidade do que lhe é atribuído pelo cristianismo e uma visão muito diferente da cristã no que concerne a sua relação com os seres humanos, distanciando-se da figura construída pela igreja. A busca do artigo é retratar algumas das características que envolvem a figura do diabo nas narrativas populares infantis, comprovando seu caráter folclórico e sua visão popularesca como veremos a seguir.

São muito comuns nas histórias populares que envolvem a figura do diabo, a presença de um pacto entre essa figura e um personagem humano. A tradição oral e, posteriormente, a literatura escrita possuem vários protagonistas que firmaram o acordo com o tinoso. Em geral, são enredos nos quais o Diabo apresenta-se a um homem ou mulher e propõe algo: realizar os desejos daquele mortal por determinado período e, como pagamento, possuir a alma deste pela eternidade. Muito se escreveu sobre os pactos que um diabo sedutor estabelece com os homens.

Nas histórias populares infantis, segundo Luís Câmara Cascudo (2009), apresenta-se grande diversidade de narrativas sobre pactos entre humanos e entes mágicos, das quais tomou maior repercussão os folhetos populares com o final frustrante para o Diabo, quando ele, “ao invés de exercer o ápice de seu poder, condenando uma alma ao inferno, é enganado pelo homem ou mulher com quem realiza o acordo” (CASCUDO, 2009, p.67).

Outra característica dos contos infantis que abordam o tema é a esperteza da mulher em detrimento do discurso do diabo. Segundo Salma Ferraz no seu artigo *O diabo na literatura para crianças* “as filhas de Eva têm facilidade em lidar com o Diabo e os homens se mostram muito mais ingênuos” (2007, p. 4). Em outras histórias como nos cordéis nordestinos o diabo pode ser enganado por um personagem masculino, que apesar de suas condições de miséria apresenta-se muito esperto é o que analisa Luís Câmara Cascudo naquilo que chama de Ciclo do diabo logrado:

(...) definindo as narrativas que compõem esse ciclo como aquelas histórias em que um indivíduo faz um pacto qualquer com o Diabo, oferecendo sua alma em troca de um benefício qualquer, e depois o Diabo aparece para cobrar o prometido (Cascudo). O sujeito (geralmente com a ajuda da esposa) acaba inventando um estratagema para se ver livre do Tinhoso. É um tema comum a todos os folclores, de todas as épocas (2009, p.79).

Outra característica própria desses contos é a presença do aspecto moralizador, o uso do moralismo prestava-se a uma função educadora, dado que a criança, agora assim vista, estava em um período de formação de consciência o moralismo buscava atender aos anseios da burguesia, uma classe que baseava seus comportamentos em visões conservadoras. Para MOURE (2013, p.6), havia muita intenção moralizante na literatura infantil daquele período, acompanhada de uma função pedagógica. Havia uma preocupação em formar as crianças.

Na vida cotidiana, poucas vezes somos capazes de nos dirigir às crianças de forma horizontal sem tentar ensinar. A literatura infantil não é infantil nunca e a juvenil poucas vezes é juvenil. São os adultos, possuidores de valores humanos e humanísticos firmes, que escrevem para eles e este “para” é o pecado original da literatura infanto-juvenil (Moure, 2013, p.4)

De acordo com o escritor, essa prática ainda se reflete em obras literárias do gênero, com livros destinados à prevenção e que não abordam assuntos considerados

tabus, como sexo e religião. “O editor, disfarçadamente ou conscientemente, publica tais livros. E o escritor se submete a essa exigência” (MOURE, 2013, p.4). É esse aprisionamento que faz com que “a literatura infantojuvenil fosse vista ou classificada como um subgênero literário” (2013, p.4), explica o autor. Em sua avaliação, o mundo é ainda muito polarizado, entre o bem versus o mal. “Se ela não se desprender do maniqueísmo imperante, será sempre um subgênero” (MOURE, 2013, p.3).

Em busca de exemplificar essas características acima apresentadas, serão feitas as análises de três contos do período: *O camponês e o diabo* dos irmãos Grimm, *O ferreiro da maldição* (conto popular de origem portuguesa) e *Os três cabelos de ouro do diabo* (conto popular irlandês). Por meio da análise buscar-se-á comprovar o caráter folclórico do personagem, dado que nas três narrativas, a estrutura do enredo e a situação como o diabo se configura são muito semelhantes, bem como a presença do aspecto moralizador, presente em cada um deles, próprio da mentalidade burguesa da época.

Em *Os três cabelos de ouro do diabo*, conto popular irlandês, o destino da personagem protagonista começa a ser traçado ainda no nascimento, pois o mesmo fora marcado com a túnica da sorte e era seu destino casar-se com a filha do rei. Como os boatos chegaram ao monarca, ele decidiu ir até à vila e ofereceu aos pais da criança uma quantia de dinheiro pelo menino. Após ser vendido pela família, o rei decide livrar-se de forma cruel do menino: “O rei colocou-o dentro de uma caixa; montou a cavalo e pôs-se a caminho. Ao chegar a um rio caudaloso, atirou nele a caixa, murmurando: - Assim livro minha filha desse pretendente indesejado”(Machado apud Magalhães, 1973, p. 143), mas a caixa em que a criança estava não afunda, é salva por um ajudante de moleiros e adotado pelo seu patrão: “ acolheram o enjeitado, trataram-no com todo o carinho e ele cresceu dotado de grandes virtudes o seu patrão que era casado e não tinha filhos. Foi criado como o enjeitado, mas com carinho” (Machado apud Magalhães, 1973, p. 144). Durante os próximos 14 anos a criança cresce sem intervenções externas, até que sua vida sofre outra mudança.

(...)Ora, aconteceu que um dia, durante forte tempestade, o rei teve de refugiar-se no moinho; vendo o menino perguntou aos moleiros se era filho deles.- Não, - responderam, - é um enjeitado que há catorze anos apareceu dentro de uma caixa, a qual ficou presa à roda do moinho, e nosso ajudante retirou-a da água.O rei, então, concluiu que não podia ser outro senão o filho da sorte, atirado por ele dentro do rio. Dirigindo-se aos moleiros disse: - Boa gente, não poderia esse menino levar uma carta à Sua Majestade a Rainha? Eu lhe darei como recompensa duas moedas de ouro.- Será feito o que Vossa Majestade ordena, - responderam os moleiros. Disseram ao menino que se aprontasse. O rei, então, escreveu à rainha uma carta com a seguinte ordem: "Assim que o rapaz, portador desta carta, chegar aí, quero que o matem

e o enterrem; faça-se tudo antes do meu regresso. (Machado apud Magalhães, 1973, p.144)

Mas novamente a personagem é auxiliada pelo destino, já que durante o caminho adormece em lugar estranho, alguns bandidos leem a carta do rei e alteram a ordem que agora ordena o casamento da filha como o rapa, cumprindo a profecia o casamento ocorre, para alegria da princesa que sente amor pelo menino.

É interessante perceber que, nessa história, o diabo aparece somente depois que a narrativa já parece encerrada e que o rei aparenta ser pior que o próprio tihoso, cumprindo ele as maldades que caberiam a um demônio.

Indignado com o casamento, o rei decide desafiar o jovem, pois a legitimação do casamento só ocorreria se o jovem trouxesse três cabelos de ouro do diabo. É neste ponto que o jovem assume o próprio destino, não sendo somente um sujeito dos acontecimentos, “o rei pensava que se livraria, de uma vez por todas, do rapaz. Mas o filho da sorte disse-lhe:- Está bem, irei ao inferno buscar os cabelos de ouro, pois não tenho medo do Diabo. Despediu-se de todos e iniciou a longa caminhada” (Machado apud Magalhães, 1973, p. 144), aproximar-se de três cidades foi questionado sobre três indagações que necessitavam de resposta para o bom andamento dos lugares: o motivo de ter secado o chafariz da cidade que jorrava vinho, o porquê da macieira que produzia maçãs de ouro nem folhas mais dar no outro lugarejo e ao pedir a ajuda de um barqueiro foi indagado pelo homem por que ele nunca se libertava de sua função no barco.

O fato de responder que a resposta seria dada quando ele retornasse, conseguiu atravessar com rapidez cada um dos lugares até que chegou ao inferno: “depois de atravessar o rio, encontrou o ingresso do inferno. Tudo lá dentro era negro e cheio de fuligem. O Diabo não estava em casa, estava apenas sua avó, sentada numa grande poltrona” (Machado apud Magalhães, 1973, p.144).

O rapaz cai nos bons grados da senhora que acaba fazendo um acordo com ele: transformá-lo-ia em uma formiga para que ouvisse sua conversa com o diabo e retiraria os cabelos de ouro do neto para que fossem entregues ao rei posteriormente. O jovem do conto deveria “fica quietinho e calado, se esconda nas minhas saias e presta bem atenção ao que diz o Diabo quando eu lhe arrancar os cabelos de ouro”. (Machado apud Magalhães, 1973, p.145).

Perante a avó o diabo sente-se ingênuo, é natural que a mulher, nos contos populares, seja tão maliciosa a ponto de convencer com muita facilidade o diabo, que aos

poucos acaba por ter os cabelos retirados e ainda confessar tudo para a senhora. Tudo é ouvido pelo jovem que assumira a forma de uma formiga.

Quando o diabo sai da casa da velha, ela restitui a forma ao rapaz, dá-lhe os cabelos de ouro e confirma que este ouvira as respostas de que precisava: “- Bem, agora não precisas mais nada, - disse a velha; - podes, portanto, seguir teu caminho. O rapaz agradeceu contentíssimo à velha por tê-lo tirado das dificuldades e deixou o inferno, com muita rapidez e feliz por ter-se saído tão bem e possuir todas as respostas” (Machado apud Magalhães, 1973, p.145). Seu retorno é facilitado porque consegue dar as respostas que prometera no início de sua jornada.

As respostas agradam tanto os sentinelas das cidades que o jovem ainda recebe quatro jumentos de ouro durante o retorno. Quando entrega os cabelos de ouro do diabo e o rei observa os jumentos carregados de ouro pede ao jovem como conseguira aquilo. Demonstrando esperteza, o jovem narra ao sogro a existência de um barqueiro. Como a resposta dada a ele é de que ele sairia da função se entregasse o varejão ao indivíduo e fugisse, é o que ocorre ao ambicioso rei quando procura o barqueiro:

No rio há um barqueiro; pedi-lhe que vos transporte para a outra margem e aí podereis encher quantos sacos desejardes. Cheio de cobiça, o Rei pôs-se, imediatamente, a caminho; quando chegou ao rio, pediu ao barqueiro que o transportasse para a outra margem. O barqueiro encostou o barco no ancoradouro e mandou que se sentasse. Ao chegar à margem oposta, o barqueiro entregou-lhe o varejão, pulou fora do barco edesapareceu. E, com isso, o rei teve de ser o barqueiro, em punição de seus pecados.- E ainda continua lá, indo e vindo feito barqueiro?(Machado apud Magalhães, 1973, p.146).

A moralidade em *Os três cabelos do diabo*, insere-se também no universo da consciência, uma vez que cada indivíduo parece ter seu destino traçado, porém ainda cabe a ele intervir nos próprios acontecimentos da vida de forma que o destino realmente se possa cumprir.

Em *O camponês e o diabo*, conto dos irmãos Grimm, é apresentada a figura do camponês, também ele pertencente à classe menos privilegiada. Entretanto, essa personagem é apresentada como muito esperta, já que havia utilizado a astúcia para resolver inúmeras contendas e era reconhecida por isso: “Era uma vez um camponês perspicaz e astuto cujas artimanhas eram muito conhecidas” (Grimm apud Magalhães, 1973, p.67). Narram os autores que o camponês ao retornar do trabalho encontra-se com o diabo, a imagem causa-lhe espanto devido ao fato de que a figura negra estava sentada sobre uma pilha de carvão em brasas: “quando viu uma pilha de carvão ardendo no centro

do seu campo, e quando, cheio de espanto, ele se aproximou, um diabinho negro estava sentado no carvão em brasa” (Grimm apud Magalhães, 1973, p.67). Nesse conto, ocorre então uma mudança de comportamento se relacionarmos esse enredo a outros da mesma época, uma vez que é o próprio camponês que interpela o diabo.

Logo após, a fim de tirar proveito do camponês por meio de um pacto, conflito comum nessas narrativas, o diabo promete ao camponês um tesouro de “ouro e prata” sobre o qual já estava sentado, afirmando que preferia “os frutos da terra” propõe que o camponês plante naquele campo. O agricultor deveria cultivar os campos durante dois anos e entregar metade de tudo ao diabo.

Agindo com astúcia o camponês fecha o acordo nos seguintes termos: “Contudo, para que nenhuma disputa surja sobre a divisão, — disse ele — tudo o que estiver acima do solo pertencer-te-á, e o que estiver abaixo da terra pertencer-me-á” (Grimm apud Magalhães, 1973, p. 67). A personagem não indica ao diabo sua intenção naquele momento que é a de plantar nabos. O diabo fica irritado quando descobre que fora vítima de enganação no período da colheita e adiantando-se ao camponês modifica o acordo, mas agora a proposta é de que “O que crescer para cima do solo será teu, e o que estiver debaixo, meu (Grimm apud Magalhães, 1973, p. 68), como o próximo plantio é de trigo novamente o diabo é logrado e decepcionado some pelas rochas.

A fala final do camponês, “— É assim que se engana o Diabo” (Grimm apud Magalhães, 1973, p. 68) deixa claro aos interlocutores que em uma posição de clara diferença de forças é a astúcia, esperteza e inteligência que devem ser utilizadas para o confronto ser resolvido de forma favorável à personagem aparentemente mais fraca.

A literatura popular comumente recriava a história do diabo logrado. Segundo Câmara Cascudo (2009, p. 49), “diferentemente do Mefistófeles do Fausto, de Goethe, o demônio da novelística popular é, invariavelmente, ludibriado por aqueles com quem aposta”. A narrativa dos Grimm é na verdade uma variação do mesmo tema: a sujeição da figura diabólica a uma figura comum e pertencente a uma classe inferiorizada. Há, na literatura, um anseio de desmoralizar a figura do demônio, essa figura era utilizada desde a época medieval como um ente manipulador, uma vez que era por meio dela que se amedrontavam os mais simples, sua desmoralização é também um meio de enfrentamento do discurso do clero, notadamente uma instituição que se valeu desse mito. Câmara Cascudo em *Contos Tradicionais do Brasil*, assim se refere ao ciclo do demônio logrado:

“Todos os contos ou disputas em verso em que o demônio intervém perde a aposta e é derrotado” (2009, p. 21).

No conto *O ferreiro da maldição*, de origem irlandesa e de autoria desconhecida, nos deparamos com o protagonista em desespero e sem condições mínimas de sustento, como se percebe no trecho:

Era tão pobre, mas tão pobre que seu apelido era “Ferreiro da Maldição”, pois quando não lhe falta o ferro, falta-lhe o carvão. E era assim mesmo... O dia que tinha ferro para trabalhar, não tinha carvão. O dia que tinha carvão, não tinha ferro. E assim passava os dias sem trabalhar. Sem ter o que comer, os filhos morrendo à fome, um dia saiu de casa disposto a por um ponto final em toda aquela miséria. Faria o que fosse necessário para arranjar pão (Grimm apud Magalhães, 1973, p. 45)

Desesperado a personagem sai em peregrinação numa noite, quando dá de caras com a figura diabólica. Na narrativa, o tihoso é apresentado como um ser estranho, mas muito bem vestido, o que leva o ferreiro a pedir-lhe esmola. Depois de ouvir a história do ferreiro, o diabo propôs-lhe um acordo, no qual bastava que o homem desse-lhe três gotas de sangue e que cumprisse determinadas ordens a qualquer momento:

Este disse que lhe daria tudo o que precisasse mas, em troca, ele devia lhe dar três gotas de sangue do seu dedo mindinho da mão esquerda (o diabo não gosta de nada que é direito) e que depois deveria obedecer a qualquer chamada que ele fizesse, fosse aonde fosse, estivesse onde estivesse final em toda aquela miséria. Faria o que fosse necessário para arranjar pão final em toda aquela miséria. Faria o que fosse necessário para arranjar pão (Grimm apud Magalhães, 1973, p.46)

A semelhança das outras narrativas são oferecidas ao homem riquezas e benesses, caso vendesse a alma ao tihoso. A recompensa consistia no recebimento de tudo o que o ferreiro precisava. Nota-se, também, a simpatia e o charme do diabo durante a conversa.

A personagem, em desespero, como os outros aqui descritos, aceita, sem desconfiar que se tratava do demônio. Porém, ao chegar em casa e contar o ocorrido à mulher, ela logo percebe que ele fora ludibriado, ao afirmar “Ah home! O que é que tu foste fazer! Olha que isso é coisa do diabo! Tu vendeste a tua alma para o satanás” (Grimm apud Magalhães, 1973, p.47). A mulher se mostra mais ciente dos perigos do mundo que o marido. Nos contos populares do período, a mulher, quando em situações de confronto com o diabo, apresenta-se com mais esperteza que a figura diabólica.

Segundo FERRAZ (2009, p.88): “As filhas de Eva têm facilidade em lidar com o Diabo e os homens se mostram muito mais ingênuos”.

Ao saber do acordo e se perceber enganado, o ferreiro parece seguro de sua fé em Deus, e confiante de que não servirá aos anseios do tihoso como prometido. Daí em diante sua vida começa a prosperar e ele trabalha muito e de forma honesta, como se percebe no trecho “daí por diante nunca mais lhe faltou coisa alguma. Sempre lhe aparecia ferro, carvão e serviço. Ganhava muito dinheiro, tinha muita saúde e já se considerava um homem rico” (Grimm apud Magalhães, 1973, p. 47).

O diabo, muito tempo de pois envia um menino a fim de que seja marcado um encontro entre ele e o homem. Mal recebido, o garoto retorna ao inferno e, novamente enviado pelo diabo, acaba por ser expulso devido às faíscas advindas do trabalho com o ferro. Decide, então, o próprio diabo ir ao encontro do ferreiro: “Pois agora vou eu. Quero ver se esse Maria-mijona (por causa do avental de couro, largo e comprido que ele usava) vai ter coragem de me enfrentar”. Ao chegar próximo a personagem que malhava o ferro, o tihoso lembra-lhe o pacto, mas é surpreendido por um ferro em brasa que lhe atinge em cheio, até seus subordinados no inferno sentem o cheiro do chamuscado e zombam secretamente dele.

Anos depois, com a morte do ferreiro, este logo procura o céu, mas seu nome não é encontrado; ao chegar ao inferno, é rejeitado, pois o diabo tomara trauma dele devido aos ferimentos, o que de toda forma foi positivo, mas sem lugar para repousar a alma, retorna aos céus. Desta vez, é acolhido por São Pedro, que lhe reconhece a boa-fé.

Com um comportamento um tanto quanto inusitado a lógica final do conto se dá ao se constatar que abandonado a própria sorte e com uma família para sustentar está-se mais sujeito às maldades e desmandos dos poderosos, mas caráter é algo que se possui, não se negocia e que para o divino é este que sobressai na hora do julgamento, a visão do conto é humana e busca confortar àqueles que se angustiam, evitando-se julgamentos a partir de uma ótica mais cruel. O diabo é reduzido a uma função mais popularesca. Sendo, de acordo com tal pensamento, o homem artífice da própria existência, senhor das próprias escolhas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura Infantojuvenil entre os séculos XVII e XIX, de acordo com o que é apresentado no artigo e referenciado por pesquisadores, tornou-se um espaço de preservação de uma memória coletiva popular. Atendendo aos anseios moralizantes da burguesia, mas também explorando o folclore popular a fim de preservá-lo em um forte anseio nacionalista, diversos autores criaram um gênero inusitado, que se por um lado encontra-se empobrecido por estar a serviço dos anseios de uma classe econômica, a burguesia e sua ideologia conservadora, por outro explora a cultura popular, “hostil a toda perfeição definitiva, a toda estabilidade, a toda formalidade limitada, a toda operação e decisão circunscritas ao domínio do pensamento e à concepção do mundo.” (BAKHTIN, 2003, p.267)

O sucesso rápido dessa literatura e o sentido que ainda faz na sociedade contemporânea dá-se muito mais pela presença dessa memória coletiva do que pelos ares moralizantes que lhe foi imposto pela circunstância histórica. A figura do diabo e a exploração dela em alguns contos infantojuvenis buscou demonstrar que esse espaço literário foi o palco de discurso de uma classe econômica que crescia e ocupava todos os espaços da sociedade contemporânea, mas que a força dessa literatura e sua sobrevivência estão muito mais atreladas à cultura popular e a memória coletiva dos povos do que a um projeto ideológico de poder.

A partir de tal lógica, percebe-se que não é simplesmente o apelo pedagógico da literatura infantojuvenil em seus anos nascentes, mas a profunda originalidade da antiga cultura popular, presente nessa literatura, a responsável no enredo por todo o enfrentamento e autenticidade que sustenta o gênero, um sucesso entre adultos e crianças de todos os tempos.

REFERÊNCIAS

- ARIÈS, P. *História social da infância e da família*. Tradução: D. Flaksman. Rio de Janeiro: LCT, 1978
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. (Trad. de Yara Frateschi Vieira). 3. ed. São Paulo/Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993
- _____. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

- BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição revista e corrigida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, [s.d].
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Contos Tradicionais do Brasil*. São Paulo: Global, 2009.
- DELUMEAU, Jean. *História do Medo no Ocidente: 1300-1800 uma cidade sitiada*. Tradução de Maria Lucia Machado. Tradução das notas Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 5ª reimpressão. 978.
- FERRAZ, Salma. *O diabo na literatura para crianças*. Vertentes (UFSJ. V.43, p. 83-97,2009.
- _____. *A esfinge pejada de mistérios: travessias e travessuras de Judas*, 2007. Disponível em: <http://www.alalite.org/files/IColoquio/docs/Ferraz.pdf>. Acesso em: 07 fev. 2019.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O diabo no imaginário cristão*. São Paulo, Editora Ática, 1986.
- WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno – Fausto, Dom Quixote. Dom Juan, Robinson Crusoe*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997
- MACHADO, Regina. *O violino cigano e outros contos de mulheres sábias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- MAGALHAES, JR. *O diabo existe?* Rio de Janeiro: Arte Nova, 1973. Tomo I.
- MEIRELES, Cecília. *Problemas de Literatura Infantil*. São Paulo: Global, 2016.
- MESSADIÉ, Gerald: *História Geral do Diabo: da Antiguidade à Época Contemporânea*. Tradução de Alda Sophie Vinda. Portugal: EuropaAmérica, 2001.
- MOURE, Gonzalo. Há razões para ignorar a literatura infantil, diz escritor espanhol. O Estado de São Paulo, São Paulo, 7 mar. 2013. Estadão Educação. Disponível em: <https://educacao.estadao.com.br/noticias/geral,ha-razoas-para-ignorar-a-literatura-infantil-diz-escritor-espanhol,1005815> Acesso em: 03 jan. 2019. Entrevista concedida a Aryanne Carraro.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Tradução de FERREIRA, Jerusa Pires; PINHEIRO, Amálio. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Data de recebimento: 10/04/2019

Data de aprovação: 26/08/2019