



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**



ANA KARYNNE BELCHIOR CARNEIRO

**A CULTURA POPULAR NA PRODUÇÃO LITERÁRIA INFANTIL DE MÁRCIA
EVELIN**

Teresina
2024

ANA KARYNNE BELCHIOR CARNEIRO

**A CULTURA POPULAR NA PRODUÇÃO LITERÁRIA INFANTIL DE MÁRCIA
EVELIN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Estadual do Piauí, Área de Concentração: Literatura e Cultura, Linha de Pesquisa: Literatura e Outros Sistemas Semióticos, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho.

Teresina
2024

C289c Carneiro, Ana Karynne Belchior.
A cultura popular na produção literária infantil de Márcia Evelin /
Ana Karynne Belchior Carneiro. – 2024.
114 p. : il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Piauí –
UESPI, Programa de Mestrado Acadêmico em Letras –
Campus Poeta Torquato Neto, Teresina-PI, 2024.
“Orientador Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho.”
“Área de Concentração: Literatura e Cultura.”

1. Cultura popular. 2. Literatura infantil piauiense.
3. Márcia Evelin. 4. Narrativas. 5. Paratextos. I. Título.

CDD: 801.95



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



TERMO DE APROVAÇÃO

A CULTURA POPULAR NA PRODUÇÃO LITERÁRIA INFANTIL DE MÁRCIA
EVELIN

ANA KARYNNE BELCHIOR CARNEIRO

Esta dissertação foi defendida às 14:00h, do dia 04 de Abril de 2024, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Piauí. A candidata apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho APROVADO.

Diógenes Buenos Aires de Carvalho

Professor(a) Dr(a). Diógenes Buenos Aires de Carvalho – UESPI
Orientador(a)

José Helder Pinheiro Alves

Professor(a) Dr(a). José Helder Pinheiro Alves – UFCG
Membro Externo

Feliciano José Bezerra Filho

Professor(a) Dr(a). Feliciano José Bezerra Filho – UESPI
Membro Interno

Professor(a) Dr(a). Paula Fabrícia Fontinele de Sá – UFPI
Suplente

Visto da Coordenação:

Franklin Oliveira Silva

Dr. Franklin Oliveira Silva (Matrícula: 286.154-2)
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UESPI

UESPI - Núcleo de Pós-Graduação (NPG) | Rua João Cabral, 2231 – Bairro Pirajá, CEP
64002-150 Teresina – PI, Brasil. Telefone: (86) 3213-2547 | Ramal - 372

Site: <https://uespi.br/ppgl/> E-mail: ppgl@prop.uespi.br

À minha avó Ana (*In memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus por me permitir vivenciar tamanha felicidade ao concluir mais uma etapa importante da minha vida;

À minha família, que foi fundamental para a concretização desse sonho, de modo especial, minha amada mãe Rosilene, meu pai Antônio, meus irmãos Wesley, Roseana e Ana Karlla, meu namorado Wesley, minhas sobrinhas queridas Maria Ísis e Ana Lis. Sou imensamente grata por todo o afeto e apoio que me deram;

Ao meu orientador Diógenes Buenos Aires, pelo incentivo, paciência e confiança depositados em mim;

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UESPI, pelos ensinamentos durante esse período;

Aos componentes da banca, professores José Helder Pinheiro Alves e Feliciano José Bezerra Filho, pelas considerações valiosas tecidas na qualificação;

À Márcia Evelin, por suas histórias de encantamento;

Às amigas do mestrado, pela rica troca de experiências e ajuda mútua, especialmente: Érica, Samara, Aline, Fátima e Jéssica;

À CAPES, pela bolsa concedida para o desenvolvimento desta pesquisa.

No encanto das narrativas, há o prazer que provoca o ouvir histórias em primeiro plano. Mas também há uma maneira de valorizar os antepassados, o grupo, e de passar para as novas gerações as crenças, alegrias, tristezas e o modo de ser e viver do país.

(Elias José)

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar a produção literária infantil da escritora piauiense Márcia Evelin de Carvalho a fim de evidenciar o diálogo com a cultura popular presente em suas narrativas, cujos principais procedimentos adotados são a adaptação e a intertextualidade. Para tanto, selecionamos três obras de seu acervo, a saber: *O boi do Piauí* (2015), *Menino do Congo* (2022) e *O segredo da chita voadora* (2017). Para viabilizar a análise do *corpus*, utilizamos como suporte teórico as formulações dos seguintes autores: Walter Benjamin (1987,2009), Nelly Novaes Coelho (1991), Marisa Lajolo (2007), Regina Zilberman (2005), Teresa Colomer (2017), Peter Burke (2010), Maria Ignez Novais e Marcos Ayala (1995), Sophie Van der Linden (2011), Linda Huchteon (2013), Julia Kristeva (2005), dentre outros. Quanto à abordagem, trata-se de uma pesquisa qualitativa de caráter exploratório, pois promove a reflexão a partir das questões levantadas. Como resultados desta pesquisa, constatamos que as obras analisadas possibilitam a aproximação das crianças leitoras com o universo da cultura popular brasileira a partir do diálogo entre palavras, imagens e paratextos, mas também podem favorecer significativamente a formação de leitores críticos por meio da identificação da intertextualidade e do preenchimento das lacunas deixadas pela autora nos textos ficcionais.

Palavras-chave: cultura popular; literatura infantil piauiense; Márcia Evelin; narrativas; paratextos.

ABSTRACT

This research goal is to analyze the children's literary production of the Piauí writer Márcia Evelin de Carvalho in order to highlight the dialogue with popular culture present in her narratives whose main procedures adopted are adaptation and intertextuality. To do this, we selected three narratives from his collection: *O boi do Piauí* (2015), *Menino do Congo* (2022) and *O segredo da chita voadora* (2017). To accomplish the research, we used the following authors as theoretical support: Walter Benjamin (1987, 2009), Nelly Novaes Coelho (1991), Marisa Lajolo (2007), Regina Zilberman (2005), Teresa Colomer (2017), Peter Burke (2010), Maria Ignez Novais and Marcos Ayala (1995), Sophie Van der Linden (2011), Linda Huchteon (2013), Julia Kristeva (2005) and among others. The research takes a qualitative approach of an exploratory nature, as it promotes reflection based on the questions raised. As a result of this research, we found that the narrative of Márcia Evelin de Carvalho enable children readers to get closer to the universe of Brazilian popular culture through the dialogue between words, images and paratexts. However, they can also significantly help the formation of critical readers by identifying intertextuality and filling in the gaps left by the author in fictional texts.

Keywords: popular culture; children's literature from Piauí; Márcia Evelin; narratives; paratexts.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Contação da história O boi do Piauí.....	15
Figura 2: Márcia Evelin e seu tambor.....	18
Figura 3: Primeira capa “O boi do Piauí”.....	59
Figura 4: Primeira cantiga de abertura.....	61
Figura 5: Segunda cantiga de abertura	62
Figura 6: Seu Gumercindo e Nego Chico	64
Figura 7: Desejo de Catirina.....	65
Figura 8: Morte do boi.....	66
Figura 9: Seu Gumercindo chama o curandeiro.....	67
Figura 10: Ritual do curandeiro	67
Figura 11: Renascimento do boi.....	68
Figura 12: QR Code – O boi do Piauí.....	69
Figura 13: Capa e contracapa – Menino do Congo.....	75
Figura 14: Introdução da narrativa dos Congos.....	76
Figura 15: Preparação para os Congos.....	77
Figura 16: Formação para a dança.....	79
Figura 17: Entrada de São Benedito.....	80
Figura 18: Círculo do ritual.....	80
Figura 19: Embaixador e Rei.....	81
Figura 20: Símbolos de poder e devoção	83
Figura 21: Luta simbólica entre Ordenança e Embaixador.....	83
Figura 22: Finalização da narrativa.....	84
Figura 23: Segunda e terceira capas.....	85
Figura 24: Capa O segredo da chita voadora.....	92
Figura 25: Apresentação de Abayomi	93
Figura 26: Origem da chita.....	94
Figura 27: A chita voadora.....	95
Figura 28: Cavaleiro andante	96
Figura 29: Casamento de Abayomi e o viajante.....	98
Figura 30: Costume de usar chita.....	98
Figura 31: Desfecho O segredo da chita voadora.....	99
Figura 32: Boneca Abayomi	100

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Panorama da produção literária de Márcia Evelin	29
--	----

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
1 ERA UMA VEZ...MÁRCIA EVELIN	13
1.1 De contadora de histórias à escritora: percorrendo trilhas narrativas.....	13
1.2 Baú de histórias: panorama da produção literária da autora.....	22
1.2.1 Adaptação e intertextualidade	30
2 CULTURA POPULAR E LITERATURA INFANTIL	35
2.1 Cultura popular: discussões e reflexões introdutórias	35
2.2 Literatura infantil: conceitos e origens	43
2.2.1 A materialidade dos livros e seus paratextos	48
3 A CULTURA POPULAR NA FICÇÃO DE MARCIA EVELIN	54
3.1 <i>Bumba meu boi</i>	54
3.1.1 Bumba meu boi na Literatura Infantil	56
3.1.2 O boi do Piauí: da cultura popular.....	59
3.2 <i>Congos ou Congados</i>	71
3.2.1 Os Congados na Literatura Infantil	73
3.2.2 Menino do Congo	75
3.3 <i>O tecido de chita</i>	87
3.3.1 A chita na Literatura Infantil	89
3.3.2 O segredo da chita voadora: uma história de encantamento	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
REFERÊNCIAS	106
ANEXOS	111

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A presente dissertação busca analisar a produção literária infantil da piauiense Márcia Evelin de Carvalho levando em consideração a retomada da cultura popular no seu processo de criação, uma vez que é perceptível a predominância de elementos culturais na composição das narrativas publicadas pela escritora. Logo, esta pesquisa visa responder ao seguinte questionamento fundante: De que modo as obras de Márcia Evelin mobilizam temáticas culturais diversas para apresentá-las às crianças leitoras por meio do diálogo entre palavras, imagens e paratextos? Como recorte para essa análise, selecionamos os livros *O boi do Piauí: da cultura popular* (2015), *O segredo da chita voadora: uma história de encantamento* (2017) e *Menino do Congo* (2022).

A motivação para realizar esta pesquisa surgiu a partir do contato com o trabalho da autora em oficinas formativas de mediação da leitura, promovidas pelo Serviço Social do Comércio (SESC), em Parnaíba-Piauí, que culminaram na prática de narração oral de uma das suas histórias para o público infantil, no ano de 2019. Posteriormente, houve o interesse em conhecer outras obras pertencentes ao seu acervo literário, principalmente pelo fato de despertarem o encantamento de vários leitores/ouvintes.

Diante disso, pretendemos enfatizar a relação que se estabelece entre cultura popular e literatura infantil, pois desde o seu surgimento esteve atrelada aos contos populares e até hoje esse vínculo pode ser observado em certas narrativas contemporâneas, ainda que de maneira ressignificada, como é o caso das obras analisadas neste estudo. Para isso, lançamos mão de uma pesquisa bibliográfica de caráter exploratório, no intuito de demonstrar a presença da cultura popular no *corpus* de análise. Para tanto, recorreremos às fundamentações teóricas de autores que discutem, de forma consistente, os pressupostos da literatura infantil, tais como Nelly Novaes Coelho (1991), Marisa Lajolo (2007), Regina Zilberman (2005) e Teresa Colomer (2017).

Também pautamos nossas análises nas contribuições de vários pesquisadores que abordam a temática da cultura popular como forma de legitimar o desenvolvimento deste trabalho, principalmente a partir de Peter Burke (2010), Renato Ortiz (1992), Alfredo Bosi (1987), Maria Ignez Novais e Marcos Ayala (1995), dentre outros. Assim, buscamos descrever como a autora transforma a pluralidade dos aspectos culturais em matéria poética dos seus textos, transpondo sua experiência de contadora de histórias para a escrita literária, através de

processos adaptativos e intertextuais, o que será demonstrado com base em Hutcheon (2013), Kristeva (2005), Samoyault (2008).

Nessa perspectiva, também almejamos incentivar a valorização de autores piauienses que detêm obras de qualidade dedicadas ao leitor infantil e que se empenham em contribuir para a formação de novos leitores. A escritora estudada, nesse caso, realiza vários projetos de incentivo à leitura por meio de oficinas literárias e contação de histórias, fator que impulsionou a escrita de seus livros.

Por conseguinte, esta pesquisa torna-se relevante por instigar o levantamento de dados sobre obras que circulam no atual cenário literário piauiense, principalmente as que se destinam ao leitor em formação, de modo especial parte da produção de Márcia Evelin. Dessa forma, esperamos suscitar novas análises em torno dos livros desta escritora, contribuindo, assim, para o reconhecimento do seu trabalho no âmbito acadêmico, o que ainda é algo incipiente. Ademais, objetivamos aprofundar os estudos que se debruçam nos diálogos entre cultura popular e literatura infantil para então ampliar o acervo existente, bem como colaborar para futuras análises pautadas nessa perspectiva.

Para isso, organizamos a estrutura deste trabalho em três capítulos: o primeiro capítulo aborda a bibliografia de Márcia Evelin, no qual apresentamos brevemente a autora e sua relevância para o cenário literário piauiense, bem como os seus livros infantis. O segundo trata dos aspectos teóricos referentes à cultura popular e literatura infantil, a fim de expor uma discussão conceitual sobre essas temáticas. Na sequência, descrevemos alguns paratextos dos livros ilustrados para fundamentar nossas análises e reflexões acerca da importância desses elementos na composição das obras selecionadas, destacando as mídias digitais como espaços de veiculação desses paratextos, o que implica em novas formas de leitura, ampliações de sentidos e uma maior divulgação da autora e de suas histórias.

O terceiro capítulo apresenta as características centrais de alguns repertórios culturais presentes na produção literária infantil brasileira contemporânea, especificamente, o Bumba meu boi, os Congados e o tecido de chita. Por fim, é analisada a presença dessas temáticas populares nas obras de Márcia Evelin, ressaltando suas estratégias de produção, a relação entre o texto, projeto gráfico e ilustrações, além de outras questões pertinentes aos leitores infantis. Com essa análise, pretendemos demonstrar que os livros se constituem enquanto produções culturais e estéticas, produzidas a partir de um projeto gráfico idealizado por profissionais distintos, com a integração entre autora, ilustradores e editora, que pode propiciar a adesão de novos leitores através da linguagem híbrida, assim como aproximá-los da cultura popular.

1 ERA UMA VEZ... MÁRCIA EVELIN

Neste espaço, discorreremos sobre a biografia da autora e sua relevância para o cenário literário piauiense, bem como acerca de alguns de seus livros infantis, dando ênfase para a descrição daqueles que compõem nosso *corpus* de pesquisa. No primeiro tópico, apresentamos um levantamento de informações a respeito da trajetória profissional de Márcia Evelin de Carvalho, descrevendo os principais fatos que contribuíram para a consolidação de sua carreira, tanto como contadora quanto escritora de histórias para crianças. No tópico seguinte, expomos um panorama da produção literária da autora, discutindo a sua repercussão no ambiente acadêmico, além de breves análises dos livros como forma de ressaltar as temáticas envolvidas, os enredos e os personagens centrais das narrativas e sua importância na construção do estilo de escrita adotado por Márcia Evelin.

1.1 De contadora de histórias à escritora: percorrendo trilhas narrativas

A trajetória de vida da piauiense Márcia Evelin assemelha-se ao processo de surgimento dos contos populares, isto é, faz um percurso que se inicia na oralidade e chega até à escrita, pois inicia sua carreira como contadora de histórias, utilizando a oralidade como seu principal recurso de trabalho e, somente depois, torna-se escritora de livros dedicados às crianças. Márcia Evelin nasceu na cidade de Teresina-Piauí, em 23 de outubro de 1963, possui formação em Geografia pela Universidade Federal do Piauí (1991) e Letras- Português pela Universidade Estadual do Piauí (2009), com mestrado em Letras (2012) e doutorando em andamento, ambos pela UFPI.

De acordo com matéria divulgada no site “Geleia Total”¹, a ligação da autora com a arte sempre existiu, tendo em vista o incentivo que ela recebeu, desde criança, a participar desse universo junto à sua família. Por isso, seu contato com os livros iniciou logo cedo, o que contribuiu para aflorar o seu gosto pela leitura e influenciou diretamente na escolha de suas profissões quando se tornou adulta. Por volta do final dos anos 80, Márcia Evelin teve a ideia de abrir uma livraria infantil juntamente a um clube de leitura, porém esse projeto acabou durando pouco tempo. Em seguida, passou a animar eventos e festas, principalmente aniversários, nos quais contava histórias, cantava músicas e promovia brincadeiras a partir de

¹ O referido site é um portal de divulgação de artistas e escritores piauienses. Texto na íntegra disponível em: <https://www.geleiatotal.com.br/2020/04/13/marcia-evelin/>. Acesso em: 10. set. 2023.

uma personagem chamada de bruxa-fada, interpretada pela própria contadora em sua performance artística.

Desde 1996, Márcia Evelin integra o Grupo Cafundó de Histórias, primeiro grupo de contadores criado em Teresina, que em sua composição inicial era formado por: Enes Gomes, Suzana Gomes, Adriana Araújo, Cecília Mendes, Garibaldi Ramos, Anna Miranda. Inicialmente, essa equipe de profissionais de diversas áreas era denominada apenas de Grupo Teresinense de Contadores de Histórias e, posteriormente, passou a ser chamada de Cafundó, sugestão da integrante Anna Miranda, por ser uma expressão popular que remete a um local distante, podendo ser interpretada em sua combinação com o outro termo como histórias que vêm de vários lugares, com suas origens distintas, associadas a um tempo longínquo, comumente empregado nos contos de fadas, lendas e fábulas da tradição oral. Devido a algumas modificações no grupo, passou a ser composto somente por Márcia Evelin e Anna Miranda, bem como pelo músico Fernando Ferreira. (CARVALHO, 2015).

Márcia Evelin também atuou como professora de crianças nos colégios Notre Dame e Diocesano, localizados em Teresina-PI, onde compartilhou seus saberes sobre a dinamização da leitura e criou bibliotecas temáticas em que desenvolveu muitos projetos relacionados principalmente à literatura infantil. Como exemplo disso, ela idealizou e coordenou os projetos "Vida e obra do autor" e "Lendo, criando e contando histórias", durante os anos de 2000 e 2010 no Colégio Diocesano, em um espaço que atribuiu a designação "Barco da Leitura".

Em reconhecimento de seu extenso trabalho dedicado à mediação da leitura, ela recebeu a homenagem de ter seu nome inscrito em duas bibliotecas. A primeira fica situada na Fazenda Tamanduá, área rural do Maranhão, onde sua atuação como contadora de histórias favoreceu significativamente a formação de leitores. A biblioteca faz parte da escola pública denominada Justiniano Guedes Vasconcelos, mesmo nome do bisavô de Márcia Evelin, em razão dessas terras já terem pertencido a ele. A segunda biblioteca pertence ao Colégio Diocesano, citado anteriormente, que passou a ser chamada, em 2021, de "Biblioteca Barco da Leitura Professora Márcia Evelin", como fruto de sua dedicação ao longo de dez anos frente a esse espaço lúdico.

Ainda baseando-nos em dados coletados de seu currículo², ressaltamos que sua atuação se estendeu ao nível superior de ensino, pois trabalhou como professora do quadro provisório da Universidade Estadual do Piauí (UESPI), Campus Heróis do Jenipapo, de 2013 a 2016 e da Universidade Estadual do Maranhão (CESTI/UEMA), de 2016 a 2018. Sua formação profissional reflete muito da sua experiência adquirida por meio do desenvolvimento de

² Dados consultados no site: <https://www.escavador.com/sobre/8359330/marcia-evelim-de-carvalho#profissional>. Acesso em: 28. set. 2023.

trabalhos e de pesquisas nas áreas de literatura e ensino, literatura infantojuvenil, tradição oral, memória e identidade cultural com enfoque na contação de histórias, literatura africana e afro-brasileira, formação do leitor, incentivo à leitura, biblioteca e práticas educativas. Além disso, é membro do grupo de pesquisa “Literatura, Leitura e Ensino” (LLER-UESPI), da “Sociedade Literária de Teresina” (SOL) e do “Núcleo de Estudos Roda Griô – GEAfro: Gênero, educação e afrodescendência (UFPI). Atualmente é diretora do Curso de Letras do CESTI-UEMA, em Timon, no Maranhão.

Aparentemente, seu lado como contadora de histórias é o que mais repercute no cenário piauiense. Em suas performances, Márcia Evelin utiliza variados tipos de recursos, como figurinos, baú e outros adereços, a fim de dar ênfase à história que está sendo contada, bem como para despertar a atenção do público ouvinte:

Figura 1: Contação da história “O boi do Piauí”



Fonte: site Geleia Total, Luciano Klaus (2020)

Um aspecto predominante em suas apresentações refere-se à musicalidade, empregada através de cantigas entoadas durante a narração, como podemos perceber na imagem acima. Sua filha, Tauana Queiroz, também compartilha desse apreço pela música e hoje integra o grupo Cafundó de Histórias, atuando como musicista. Essa atmosfera permeada pelos aspectos da oralidade, musicalidade e fantasia foi o ponto de partida para que Márcia Evelin começasse a registrar histórias direcionadas aos leitores infantis de todas as idades, conforme ela gosta de ressaltar. Isso ocorreu mais precisamente em 2015, quando a contadora escreveu seu primeiro livro, ao revisitar uma narrativa da tradição oral que já contava há bastante tempo em suas apresentações, fazendo, assim, uma adaptação da lenda do bumba meu boi conforme suas próprias experiências vivenciadas ao longo desse tempo. O relato de Márcia Evelin em seu livro

O boi do Piauí demonstra sua estreita ligação com essa narrativa popular: “seus personagens e melodias, passaram a habitar o meu imaginário ainda na infância, motivo que me levou a querer contá-la, assim que me enxerguei como contadora de histórias, há mais de 30 anos” (2015, s/p).

A partir de então, a autora passou a publicar outras obras infantis, as quais constituem um valioso material literário para a literatura infantil, tendo sido publicadas recentemente: *O Boi do Piauí* (2015); *O Segredo da Chita Voadora* (2017); *A Flor do Pequeno Príncipezinho* (2019); *Sou Mulher Negra do Quilombo, Sim Senhor!* (2019), em coautoria com Silvana Pantoja; *Ágata e a Saúde da Mulher* (2019), em coautoria com Luiz Ayrton Santos Jr.; *Menino do Congo* (2022) e *Assim eu conto a história de Anansi* (2023).

Atualmente, a escritora ministra palestras e oficinas sobre o conhecimento que adquiriu com a arte literária, principalmente a partir da contação de histórias, fazendo parte, inclusive, de projetos literários, como o projeto “Raio de Sol”, que integra a programação cultural da Livraria Entrelivros, localizada na cidade de Teresina-PI, cujo objetivo é divulgar a literatura infantil piauiense, bem como incentivar a leitura entre crianças e jovens. Além desse trabalho, Márcia Evelin também idealizou e executou o projeto “Histórias Andantes”, por meio do qual contou histórias em praças públicas de diversas localidades do nordeste do país.

É importante enfatizar que a autora continua contando histórias em escolas, saraus e eventos literários, mesmo após se tornar escritora, pois esses momentos refletem a paixão que ela possui em estar bem próxima das crianças e de presenciar o encantamento capaz de despertá-las para a experiência literária. Conforme sua percepção quanto a isso, a contação de histórias é capaz de levar seu público atento a realizar “belas viagens movido pela força da palavra narrada”. (CARVALHO, 2021, s/p),

Em entrevista à “Revista Revestrés”³, Márcia Evelin declarou que se considera “uma contadora de histórias que de tanto contar histórias e visitar universos mágicos acabou tendo vontade de escrever”. Assim, desde 2015, seu trabalho como escritora também passou a causar impacto positivo no cenário literário piauiense, unindo, então, dois papéis que se nutrem mutuamente em sua trajetória profissional.

Nesse sentido, torna-se relevante refletir sobre o papel de narradora que Márcia Evelin assume, inclusive quando exerce tal habilidade na escrita. Segundo Walter Benjamin (1987), em suas considerações a respeito do narrador na obra de Nikolai Leskov presente em *Magia e*

³ Trecho retirado da matéria intitulada “Márcia Evelin: “As histórias alimentam a criança que há em mim”, realizada pelo entrevistador Wellington Soares e veiculada no formato digital: <https://revistarevestres.com.br/blog/wellingtonsoares/marcia-evelin-as-historias-alimentam-a-crianca-que-ha-em-mim/>. Acesso em: 12. out. 2023.

Técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura, a narrativa estava prestes a se extinguir devido ao declínio da capacidade de compartilhar experiências e memórias conservadas por uma tradição. Decerto que o texto mencionado se distancia de modo bastante acentuado do tempo presente por tratar de uma análise referente ao escritor russo que viveu durante o século XIX, no entanto apresenta embasamento pertinente para a discussão em torno de narradores da contemporaneidade, especificamente a autora estudada, cujo trabalho com a palavra preserva grande parte das características descritas por Benjamin (1987).

Discutir sobre esses aspectos significa reconhecer a relevância da narrativa, principalmente aquela enraizada na tradição oral, isto é, contos, lendas, fábulas, para a trajetória de Márcia Evelin, visto que foi sua habilidade em contar histórias oralmente que lhe favoreceu o incurso pela escrita. Por conseguinte, será possível verificar que certos aspectos apresentados por Benjamin (1987) se encontram no âmago do *corpus* desta pesquisa, o que justifica nossa intenção de debater mais detalhadamente sobre o referido assunto neste capítulo de apresentação da autora.

Uma das razões elucidadas por Benjamin (1987, p. 198) para o desaparecimento da arte de narrar foi o nível baixíssimo de experiências trocadas entre as pessoas por via oral, sendo esta “a fonte a que recorreram todos os narradores”, ou seja, o material construído por inúmeras vozes e vivências coletivas. O relato oral, constitui, dessa maneira, o princípio das narrativas escritas, cujas “melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1987, p. 198).

Nessa perspectiva, o autor considera a existência de dois modelos de narradores antigos: os marujos e os camponeses. O primeiro tipo de narrador, também chamado de marinheiro viajante, seria aquele que constrói sua bagagem de histórias com base em suas viagens por terras distantes, enquanto o segundo conta narrativas de sua própria terra, devido à sua fixação em determinado espaço e do seu apreço pela tradição local. Ambos os narradores passaram a se complementar, quando se associou o saber de terras longínquas com o saber remoto, fato explicado por Benjamin (1987) a partir da influência do sistema corporativo medieval, onde se verificou os intercâmbios de experiências entre mestres e aprendizes em uma mesma oficina.

Ainda segundo o teórico abordado, “o grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais” (BENJAMIN, 1987, p. 214). Ao lançarmos o olhar para as histórias (re)contadas oralmente por Márcia Evelin, identificamos o predomínio de enredos que valorizam aspectos culturais. Nesse sentido, sua arte de narrar enfoca principalmente as raízes formadoras de sua própria identidade, cultivada em solo piauiense, mas também reflete um saber coletivo, adquirido por meio de suas vivências não restritas necessariamente ao seu

local de nascimento. Nesse viés, a contadora demonstra grande apreço pela cultura africana, ao prezar pela inclusão de aspectos que remontam à memória da África em seu repertório de histórias, evidenciando, assim, a importância do saber ancestral. Os griots⁴, nessa perspectiva, podem ser considerados exímios narradores reconhecidos pela sua sabedoria, fonte em que Márcia Evelin parece buscar inspiração constantemente.

Segundo Elias José (2012), em seu livro *Memória, Cultura e Literatura: o prazer de ler e recriar o mundo*, o encantamento do ato narrativo reside sobretudo no deleite que existe em ouvir histórias, mas essa prática também desvela uma função importante aos narradores: a de honrar os seus antepassados. Como brevemente exposto, a contadora costuma cantar em suas apresentações e, além disso, também toca tambor para acompanhar as letras das canções, conforme podemos visualizar na imagem que segue:

Figura 2: Márcia Evelin e seu tambor



Fonte: Blog Cafundó de Histórias (2020)

De acordo com Paul Zumthor (1997), a utilização de instrumentos musicais contribui para a efetivação da performance⁵, pois projeta a voz para uma camada sensível de percepção por meio da sonoridade e do ritmo. Em suas considerações a respeito do tambor enquanto elemento rítmico para a tradição oral, o renomado teórico suíço ainda assinala que

⁴ Na tradição africana, considera-se o griot como um guardião da palavra, responsável por transmitir a herança oral da África. Para Amadou Hampaté Bâ (2010), os griots podem ser classificados em músicos, embaixadores e genealogistas, conforme explica detalhadamente no texto “A tradição viva”, capítulo que integra o livro *História geral da África: metodologia e pré-história da África*. 2. ed. Brasília: Unesco, 2010, p. 167-212.

⁵ Conceito empregado para demonstrar a competência do intérprete no momento exato da contação ou recitação. Apesar de se referir ao corpo vivo do sujeito que conta determinada história oralmente ao público, a performance também pode ser exercida pelo leitor na ação de mover o seu corpo para realizar a leitura. In: ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sueli Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

[...] a batida do tambor acompanha em contraponto a voz que pronuncia frases, sustentando-lhe a existência. O tambor marca o ritmo básico da voz, mantém-lhe o movimento das síncopes, dos contratempos, provocando e regrido as palmas, os passos de dança, o jogo gestual, suscitando figuras recorrentes de linguagem: por tudo isso ele é parte constitutiva do “monumento” poético oral. [...] O som do tambor se enriquece de efeitos de intensidade, de conotações melódicas, o que às vezes lhe permite [...] revezar o canto no decorrer da performance. É nessa medida que ele assegura a conservação dos discursos na memória. *Ele constitui uma tradição oral específica e privilegiada no seio da tradição* (ZUMTHOR, 1997, p. 177, grifo nosso).

Por isso, o instrumento desempenha tanta importância para Márcia Evelin, o qual serve como complemento significativo em sua forma de expressão. No entanto, as batidas do tambor são mais que apenas um momento para animar seus ouvintes e fazê-los interagir, representam também a conexão que ela sente com a tradição africana ao prestar homenagem àqueles que a antecederam. Nas palavras da própria contadora, o ato de contar histórias está intimamente ligado com a exaltação aos seus antepassados:

[...] O tambor é o instrumento por excelência dos africanos. Mais do que um simples instrumento percussivo, é o fio condutor que nos conecta com o mundo dos ancestrais, que invoca a sabedoria dos mais velhos. E nós, afro-brasileiros, herdamos a magia e o encantamento do toque do tambor. Tocamos para trazer à tona a nossa memória ancestral africana, a memória dos griots e griottes, contadores e contadoras de histórias africanas, verdadeiras bibliotecas vivas, que carregam a história de seu povo e por isso são valorizados e valorizadas em suas comunidades. *Tocamos para contar histórias, para narrar, através da voz poética, o que há de mais belo na nossa cultura e nas culturas de outros grupos étnicos que nos povoam.* Toquemos os nossos tambores para fortalecer esse elo entre nós e nossos antepassados, para nos conduzir pelo caminho da oralidade, pelo caminho do sagrado [...] (CARVALHO, 2020, s/p, grifos nossos)⁶

Com base nisso, notamos que a trajetória artística de Márcia Evelin transparece uma diversidade cultural, pois carrega consigo os valores da cultura regional ao tempo que também evoca a memória ancestral africana por meio de sua “voz poética”⁷, cujo principal objetivo é preservar e compartilhar essa sabedoria remota, contribuindo para a formação de um olhar sensível acerca das diferentes expressões culturais.

Nessa perspectiva, além da voz, a contadora dispõe da memória como elemento essencial ao seu trabalho, visto que “ela transmite os acontecimentos de geração em geração”, tecendo “a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si” (BENJAMIN, 1987, p. 211). A memória, nesse viés, constitui aspecto indispensável para o narrador, visto que é por meio dela que a tradição oral se mantém viva nos dias de hoje, por isso “a importância que as sociedades primitivas sempre deram aos contadores de histórias” (JOSÉ, 2012, p. 42).

⁶ Texto de Márcia Evelin publicado no site “Blog Cafundó de Histórias” em uma postagem sobre “a força do tambor”. Disponível em: <http://grupocafundo.blogspot.com/2020/05/a-forca-do-tambor-karingana-wakaringana.html>. Acesso em 25. nov. 2023.

⁷ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 57.

Segundo Benjamin (1987), a experiência coletiva conduz o caminho dos narradores tradicionais, sendo uma característica que se sobressai de sua consciência meramente individual, pois estes costumam narrar fatos comuns ao povo, tendo em vista a facilidade que possuem para transitar entre diversas camadas da sociedade. Ainda segundo o teórico, a inclinação ao misticismo constitui outra característica inerente ao narrador, o que é perceptível nas narrativas contadas por Márcia Evelin, as quais contemplam visões de mundo que ultrapassam a compreensão humana, como a ligação entre o homem e o sagrado, a partir da representação de crenças oriundas de comunidades africanas e do imaginário popular.

Em relação à presença da musicalidade na mediação literária da artista, Santos et al (2023) realizaram uma análise pertinente em *Mediação da leitura encantada: música que narra história* por Márcia Evelin, na qual destacam o alcance satisfatório do recurso musical integrado à leitura em seu modo de contar, demonstrando como ela consegue atrair a atenção dos ouvintes e até mesmo favorecer consideravelmente a formação de novos leitores. Dessa maneira, concluem que “a música pode contribuir para a construção e o fortalecimento da identidade sociocultural do sujeito-leitor, visto que ela se apresenta como uma instância de expressão desse sujeito com o outro. (SANTOS et al, 2003, p. 19).

Desse modo, é comum notar que alguns contadores de histórias empregam diferentes tipos de recursos sonoros, fazendo uso de uma combinação de estratégias em suas apresentações, as quais são aperfeiçoadas ao longo do tempo através das múltiplas experiências compartilhadas com o público ouvinte. Uma dessas estratégias é recorrer ao ritmo e à musicalidade, cuja aplicação se demonstra extremamente favorável para possibilitar a interação do receptor da mensagem. Quanto a esse fator, Zumthor (1997) explica que a impressão rítmica na performance colabora para manter a audiência do público de modo a incitá-lo a participar daquele momento junto ao intérprete.

Em *A arte de contar histórias no século XXI: tradição e ciberespaço*, Cléo Busatto (2013) apresenta algumas reflexões sobre contadores tradicionais e contemporâneos, a partir dos seus modos de atuação e de assimilação da prática narrativa. Conforme a autora assinala, devido às transformações de ordem tecnológica, os contadores precisaram buscar formas de se reinventar, uma vez que as crianças e jovens da contemporaneidade estão inseridos em um meio digital.

Nesse contexto, houve a incorporação de mídias no processo de produção e circulação de histórias, principalmente para aqueles contadores que têm esse ofício como profissão. Márcia Evelin não foge a esse cenário, visto que traz consigo características de narradores tradicionais, mas também revela constantes atualizações em seu modo de narrar, reconfigurando suas

estratégias conforme a sociedade se transforma no decorrer do tempo. Para tanto, utiliza da internet para divulgar seu trabalho, seja através de suas redes sociais, como Facebook e Instagram, seja por intermédio do seu canal do Youtube, em que apresenta vídeos de suas contações de histórias, entrevistas e resenhas de seus livros.

Mediante as considerações trabalhadas nesta seção, procuramos focalizar Márcia Evelin enquanto contadora de histórias, ressaltando que o ato de narrar é inerente ao seu ser. Ao contar histórias, ela “pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia)” (BENJAMIN, 1987, p. 221). Apesar do seu público-alvo ser o infantil, todas as pessoas são convidadas a se tornarem seus ouvintes, uma vez que seu modo de narrar nutre a imaginação dos leitores de todas as idades, com os quais consegue estabelecer trocas enriquecedoras, tanto culturais quanto afetivas.

Assim, a experiência da autora foi e continua sendo constantemente (trans)formada pela sua atuação enquanto narradora ou contadora de histórias. Sobre essa nomenclatura diversa – narrador e contador – a tradução mais recente do ensaio de Benjamin, realizada em 2018, traz uma alteração em seu título, pois passa a se intitular “O contador de histórias” em vez de “O narrador”. Segundo o tradutor português João Barrento (2018), essa nova denominação permite elaborar um significado mais assertivo em relação às reflexões de Benjamin, visto que o narrador poderia ser compreendido também como elemento estrutural do romance; no entanto, esse tipo de narrador se diferencia daquele retratado pelo teórico alemão, aproximando-se mais de um contador de histórias.

Nesse sentido, a projeção do narrador ou contador se efetiva na produção literária escrita da autora, baseando-se na ideia de que “quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia” (BENJAMIN, 1987, p. 213). A seguir, traçamos um breve panorama de suas obras infantis, em que será possível identificar a forte influência de sua experiência como contadora de histórias, principalmente pelo fato de grande parte dos seus livros surgirem da tradição oral ou tematizarem aspectos culturais.

Com base nisso, procuraremos ressaltar, no último capítulo, o papel da autora de cultivar o imaginário popular por via literária, buscando demonstrar como ela expressa essa pluralidade a partir de seu olhar sensível, transformando temas de caráter coletivo em matéria poética dos seus textos, os quais serão analisados com base nas relações entre palavras, ilustrações e paratextos.

1.2 Baú de histórias: panorama da produção literária infantil da autora

No cenário de estudos relacionados à literatura infantil piauiense, há ainda uma lacuna bastante evidente, tendo em vista o número reduzido de pesquisas que abordam essa temática. Nesse contexto, existem alguns trabalhos que discutem sobre Assis Brasil, um dos principais escritores piauienses que já teve seus livros infantis e juvenis analisados no espaço acadêmico, a saber: *A fantasia e o real na literatura infantojuvenil de Assis Brasil: por uma função emancipatória* (2013), de Dheiky do Rêgo Monteiro Rocha e *A recepção da literatura juvenil de Assis Brasil na biblioteca de Vila Nova do Piauí, Cidade Poesia* (2018), de Marli Maria Veloso. Ademais, também vale ressaltar a pesquisa de Antônia Ellen Alves dos Santos intitulada de: *Por uma antologia poética de recepção infantil e juvenil: reendereçando textos para o leitor em formação* (2014), pois embora não seja especificamente a respeito de Assis Brasil, destina-se a estudar textos de escritores piauienses para reuni-los em uma coletânea poética que possa servir de leitura para crianças e jovens.

Entretanto, o nosso foco consistiu na busca por aqueles trabalhos direcionados especificamente para a produção literária da piauiense Márcia Evelin, cujos livros constituem o *corpus* desta pesquisa. Nessa perspectiva, investigamos menções à escritora em trabalhos acadêmicos disponibilizados no meio digital. Em referência à divulgação do nome da autora em publicações que circulem a nível nacional, encontramos uma pesquisa realizada pelos professores Diógenes Buenos Aires de Carvalho e Hércules Tolêdo Corrêa sobre o mercado editorial de obras infantis e juvenis no Brasil, a qual compõe uma coletânea de artigos intitulada de *Leitura e Literatura Infantil e Juvenil: (con) fluências* (2022). Nesse artigo, há uma indicação de projetos regionais, de modo específico, do Piauí, com a editora Nova Aliança, principal responsável pela publicação de livros de escritores piauienses, citando Márcia Evelin como estreante nesse ramo ao lado do já consagrado e referenciado Assis Brasil.

Partindo disso, utilizamos o banco de teses e dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) como ferramenta de pesquisa para investigar a fortuna crítica de Márcia Evelin. Localizamos, então, a dissertação de mestrado *Tradição popular na literatura infantil e juvenil: leituras do Bumba-meu-boi maranhense* (2016), de Mirian Santos Chagas de Souza. Constatamos que esse trabalho não é voltado diretamente à produção literária da escritora como o título já sugere, porém analisa, mesmo que brevemente, um de seus livros – *O Boi do Piauí* –, citando a voz poética em um dos trechos do texto a fim de apresentar a leitura de um conjunto de obras que trazem em suas narrativas a temática do bumba-meu-boi, sendo duas delas estudadas com maior profundidade.

Em relação ao banco de dados da CAPES, não conseguimos localizar outro estudo que faz referência à escritora ou a algum de seus livros. Por isso, adotamos outras estratégias de busca, utilizando sites diversos. Dessa forma, encontramos a dissertação de mestrado *Percursos formativos em educação antirracista e letramento literário na construção de uma proposta pedagógica com literatura infantil* (2021), de Sâmia Machado Reis da Conceição, que assim como a pesquisa anterior, não se debruça exatamente sobre a referida autora, apenas utiliza uma de suas obras – O segredo da chita voadora – para incentivar a prática literária dentro do ambiente escolar com o objetivo de promover uma educação antirracista. Por ser um mestrado de caráter profissional, a pesquisa também resultou em um produto, isto é, um guia que orienta os professores com a descrição de uma sequência de letramento literário baseada na temática da diversidade racial.

Em outra obra acadêmica, a autora Maria Daíse de Oliveira Cardoso apresenta o artigo *Memória e cultura: uma análise de O segredo da chita voadora*, de Márcia Evelin (2020), a partir do qual descreve a trajetória histórica da chita no Brasil no intuito de refletir acerca da tradição cultural, um dos aspectos centrais levantados pelo livro que torna o referido tecido um elemento constituinte da narrativa. Dessa maneira, a pesquisadora mobiliza conceitos ligados principalmente à memória e à cultura, além de demonstrar distintas perspectivas de análise do texto literário, evidenciando a intertextualidade presente na narrativa a partir da aproximação com duas canções populares.

A escritora Márcia Evelin também analisou a sua criação literária no artigo que intitulou de: *As implicações de se protagonizar o corpo negro numa sociedade colonialista: discutindo conceitos a partir do livro “o segredo da chita voadora”* (2019). Nele, a autora discorre a respeito do impacto que o colonialismo e o capitalismo exercem sobre o corpo negro protagonizado nas histórias, especialmente na sua obra infantil em questão.

Ao longo da investigação da fortuna crítica de Márcia Evelin, verificamos que os seus livros explorados em pesquisas acadêmicas que circulam no meio digital são: *O Boi do Piauí* (2015) e *O Segredo da Chita Voadora* (2017), este último de maneira bem mais acentuada e aprofundada, mas somente no formato de artigos científicos. Apesar de a escritora possuir outras obras infantis publicadas que ainda não foram analisadas no âmbito acadêmico, esse resultado indica que sua produção literária está, aos poucos, ganhando visibilidade e reconhecimento nacional, uma vez que já ultrapassou as fronteiras regionais, não se restringindo mais ao território piauiense.

Nesse sentido, é válido enfatizar que a produção literária piauiense endereçada ao leitor infantil teve um aumento significativo nos últimos anos com o aparecimento de vários escritores

contemporâneos, como Anna Miranda, Dilson Lages, Eulália Teixeira, Élio Ferreira, Célia Costa, Elizangela Santos, Wellington Soares, Aci Campelo, Fabiano Pessoa, Luciana Azevedo, Eriane Dantas, Wilson Seraine, Epifânio Barbosa, Débora Facchinetti e até mesmo escritores mirins/juvenis como Railson Cauã Gomes e Edelanni Araújo, para citar apenas alguns nomes. Em relação a isso, a pesquisadora Veloso lista outros importantes nomes com suas respectivas obras produzidas em solo piauiense, incluindo Márcia Evelin:

Cineas Santos, com *O menino que descobriu as palavras* (2007) e *Ciranda Desafinada* (2008); José Airton, com *Alquimia Maluca*, *Caras e Tipos*, *O Pato Vaidoso*, *Cantigas de Roda*, *Frevo Açã*, *O Último Trem do Forró*, *Parlendas e Cantigas de Roda*; Bruna Medeiros, com *Viver sendo Criança* (2002); Samid Ingrid, com *A Poesia e Eu* (2009); Isaac Folha, com *Cantigas de Valor* (2014); Marleide Lins, com a adaptação do conto do escritor Assis Brasil *A fala da cor na dança do beija-flor* (2015) e *A galinha desamorosa* (2015), em parceria com Avelar Amorim; Maria Letícia Mendes Araújo, com *Pensamentos para Poesias(?)*; Danilo Almeida com adaptação das lendas piauienses: *Cabeça de cuia* e *A Porca do dente de ouro* (2015); Sônia Rosano, com *Quando a escrava Esperança Garcia escreveu uma carta* (2012); Raimundo Lima, com *A Menina do Bico de Ouro* (2017); Talita do Monte, com *Malu Maluca* (2016); Marcelo dos Anjos, com *Perguntas que a Júlia me faz* (2016); *Márcia Evelin, com O segredo da chita voadora* (2017); Deolinda Marques, com *O canção e a raposa: nunca vi terra com dente, e, O gato e a lagartixa* (2018, p. 16, grifo nosso).

Outro fator relevante destacado por Veloso (2018) que também vem corroborar nossa percepção acerca da produção literária infantil piauiense faz referência ao emprego da tradição oral em várias dessas obras. Os costumes, saberes e a história local são frequentemente revisitados, repaginados e reinventados nesse universo literário. Exemplo disso, além de nomes mencionados por Veloso (2018), é a própria parceira de Márcia Evelin, Anna Miranda, que infelizmente faleceu no ano de 2023, mas deixou sua marca no Piauí com um extenso legado no meio cultural e artístico, onde atuou como cantora, compositora, escritora e contadora de histórias. Seu livro *A tartaruga de sete cidades* foi publicado em 2015, mesmo ano em que Márcia Evelin publicou *O boi do Piauí*, sendo inclusive lançados juntos em um evento que ocorreu no Parque Nacional de Sete Cidades, na cidade de Piracuruca-PI, marcando a estreia de ambas autoras na literatura infantil.

A ideia de Anna Miranda em escrever essa história surgiu de uma visita realizada ao referido parque, que lhe fez despertar sua admiração pelo local, principalmente ao visualizar “a pedra da tartaruga”, segundo seu relato para o Portal Meio Norte⁸. A partir dessa inspiração, a autora combinou elementos históricos e fantasiosos em um enredo repleto de aventura, no qual um príncipe chamado Taiolin vem de um reino distante para conhecer “Sete Cidades

⁸ Vídeo veiculado no canal do Youtube com o título: “Dica de leitura-Anna Miranda indica o livro *A tartaruga de Sete Cidades*”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DtEo_L320JU. Acesso em: 15 out. 2023.

Encantadas”. Transitando entre o real e o ficcional, a narrativa apresenta as pedras históricas como elementos mágicos, capazes de se transformarem em seres animados ao adquirirem a forma das pinturas inscritas em suas superfícies. Em resumo, Taiolin é levado pela tartaruga a percorrer as maravilhas do parque em uma jornada mágica que envolve imaginação e muitas descobertas. Juntos, eles passeiam pela gruta do pajé, pedra do camelo, fonte dos milagres, pedra da biblioteca, onde precisam enfrentar obstáculos para explorar segredos preciosos guardados “a sete chaves”.

Com base nisso, ressaltamos que a produção literária piauiense direcionada ao leitor infantil conta com um acervo considerável que tende a crescer cada vez mais, desde que os autores pertencentes a esse segmento sejam valorizados e suas obras sejam reconhecidas, divulgadas, mas, sobretudo, apreciadas. Por isso, é necessário expandir as fronteiras de circulação e de análise dessas novas tessituras literárias, já que muitas vezes não alcançam o âmbito acadêmico na condição de objetos de estudo de pesquisas científicas. Poderíamos citar neste espaço outros autores piauienses e suas obras que compartilham de temas regionais ou que estão atreladas à tradição oral, no entanto faz-se necessário adentrar de forma específica na produção literária da autora estudada.

As obras de Márcia Evelin são povoadas de traços populares atrelados à fantasia do imaginário, resgatando a tradição oral, característica que singulariza sua produção literária. Desse modo, a escritora emprega elementos da cultura popular para compor suas narrativas direcionadas ao público infantil. O seu primeiro livro publicado foi *O boi do Piauí*, em que apresenta de forma musical e poética a manifestação cultural Bumba meu boi com um enfoque tipicamente piauiense. A narrativa é marcada pela musicalidade, pois se alterna entre as cantigas de boi para contar sobre o período de colonização do Piauí, cujo enredo destaca a “participação do branco fazendeiro, do negro e do índio [...] readaptados de forma harmoniosa, à estrutura de poder vigente na época” (CARVALHO, 2019, p. 282).

A referida adaptação baseia-se na morte e ressurreição do boi a partir da lenda de Francisco e Catirina, bastante conhecida no Norte e Nordeste do país. Márcia Evelin dá ênfase à origem do boi logo no título, reforçando essa peculiaridade por praticamente toda a extensão do livro. Nas páginas introdutórias, por exemplo, há uma cantiga de saudação que desperta a curiosidade do leitor para conhecer a história daquele boi específico. À medida que a narrativa avança, encontramos outras cantigas relacionadas à procedência do boi, além de aspectos ligados à sua riqueza cultural.

O segundo livro publicado pela autora foi *O segredo da chita voadora*, em 2017. A narrativa dá vida à boneca Abayomi, a mulher negra que se vê em um mistério quando encontra

um retalho de chita trazido pelo vento até ela. Segundo Carvalho (2019), a história consiste em um conto de fadas contemporâneo, que se passa em pleno sertão nordestino. A protagonista veste belos vestidos coloridos feitos de chita, cuja beleza desperta o interesse de vários admiradores, mas demonstra um vazio em seu peito que nenhum dos pretendentes encontrados pelo seu caminho são capazes de preencher. Em um certo dia, ela é surpreendida por um retalho de tecido aparentemente vindo de longe, trazido pelo vento como em um passe de mágica ou simplesmente pelo “acaso”. O que impressiona Abayomi é o fato daquele retalho ser igual ao que ela costumava usar em seus vestidos, porém com uma estampa nunca vista antes por ninguém da sua cidade. Diante desse mistério, a jovem busca descobrir a origem do tecido que a ventania trouxe até ela, para então desvendar o segredo da chita voadora.

Ambas as obras mencionadas ressaltam algum símbolo ou manifestação da cultura popular que caracteriza a identidade do povo brasileiro. Percebemos, assim, que a autora procura sempre enaltecer a tradição oral, unindo o real e o imaginário através de uma linguagem simples e poética que se configura pela presença do discurso popular atrelado ao efeito maravilhoso. Nesse sentido, também busca fortalecer o processo de construção identitária dos leitores quando esses podem (re)conhecer aspectos que formam a sua diversidade cultural, seja na forma simbólica, como a lenda folclórica do bumba meu boi narrada no seu livro *O boi do Piauí* (2015), seja também na forma materializada, como o tecido de chita e a boneca Abayomi contidos de modo artesanal no seu livro *O segredo da chita voadora* (2017), ambos elementos que representam valores culturais do povo brasileiro, especialmente do nordestino.

Conforme visto, as duas primeiras obras de Márcia Evelin, que a inserem no cenário literário piauiense, refletem aspectos representativos da cultura popular nordestina, por isso a relevância do repertório cultural para a construção de suas narrativas. Acerca disso, em uma entrevista concedida à “TV Inside”⁹, a escritora destaca que não foi algo proposital escrever esses livros com temáticas regionais, mas um processo natural, tendo em vista a sua estreita ligação com as raízes locais.

Além de adaptar expressões relevantes da tradição popular, a escritora também realizou uma releitura do clássico *O Pequeno Príncipe*, em 2019, configurando-se como uma intertextualidade explícita, já que o próprio título e a sinopse do livro revelam essa intenção. Nessa releitura, a autora oferece ao leitor a continuação da história em que se inspirou, narrando a volta do pequeno príncipe para o seu planeta e o seu reencontro com sua flor. Um aspecto importante dessa obra é o novo olhar que Márcia Evelin lança para o pequeno príncipe, cuja

⁹ Entrevista com Márcia Evelin para TV Inside, por Rivanildo Feitosa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x4V5EwuaA6k>. Acesso em 10. out. 2023.

aparência revela-se de maneira diferente da narrativa clássica, pois o personagem passa por uma transformação ao pisar no deserto do Saara, na África, descobrindo, então, sua ancestralidade, por isso sua representação agora não é mais de um menino de pele branca e cabelos loiros, mas sim de um garoto negro que valoriza sua descendência africana.

Ainda no ano de 2019, Márcia Evelin publicou mais duas obras: *Sou negra do quilombo, sim senhor*, em coautoria com a professora de literatura Silvana Pantoja e *Ágata e a Saúde da Mulher*, em coautoria com o médico mastologista Luiz Ayrton Santos Jr. A primeira obra consiste em um livreto fruto de um projeto chamado “Teias de Ariadne: narrativas de memória de mulheres da comunidade Quilombola Santo Antônio dos Pretos, Codó – MA”. A narrativa baseia-se na pesquisa realizada junto a essa comunidade, no intuito de representar as vozes das mulheres e suas tradições, destacando aspectos como ancestralidade, autoafirmação, condição feminina. Já a segunda obra surgiu de um convite feito pelo médico e amigo da autora, a quem mencionamos anteriormente, como proposta para a campanha do Outubro Rosa, que objetiva conscientizar sobre o a saúde da mulher. Nessa narrativa, a personagem Ágata descobre que cuidar da saúde é extremamente importante para prevenir doenças como o câncer de mama.

A obra seguinte publicada pela escritora foi *Menino do Congo*, que se baseia em uma manifestação cultural, isto é, traz uma referência explícita ao ritual dos Congos de Oeiras-PI. A referida obra foi lançada em 2022 como fruto da pesquisa de mestrado de Márcia Evelin intitulada *Tradição oral e literatura: laços de matriz cultural africana em crianças brincantes dos Conguinhos, cidade de Oeiras-Piauí* (2012).

A proposta consiste na transposição da dança dos Congos de Oeiras praticada no estado do Piauí para as páginas do livro, ou seja, uma adaptação para as crianças sob o olhar da escritora que reconta essa história transformando um menino brincante em protagonista da narrativa literária. Assim, o que temos na obra não é uma simples descrição dos passos da dança, mas sim a focalização das vivências de uma criança que participa dessa experiência à medida que vai crescendo e conhecendo os aspectos culturais formadores de sua identidade.

É por meio das memórias do menino e desse jogo real-simbólico que a leitura possibilita aos leitores o (re)conhecimento da manifestação cultural com raízes africanas fincadas em solo brasileiro. Verificamos os Congos de Oeiras como um texto cultural que possibilitou à escritora recriar a realidade no contexto imaginário de sua narrativa literária. Tal motivação se deu principalmente pelo fato de Márcia Evelin ser sensível aos aspectos que constituem a cultura popular, retratando esses traços memorialísticos na composição de suas obras que são fonte de transmissão de conhecimento entre as diversas culturas.

O último lançamento de Márcia Evelin ocorreu em 2023, com a publicação de *Assim eu conto a história de Anansi*, um reconto baseado na tradição oral africana, mais especificamente do povo Ashanti. Em uma entrevista de divulgação da obra, a autora assim descreve o enredo:

O livro conta a história de uma aranha chamada Anansi que quer ter a posse de todas as histórias, guardadas por Nyame, o criador, para contar aos povos de todo o mundo. Essa foi a história que conheci de Anansi, da cultura africana, e que me serviu de mote para pensar como ela conseguiria realizar seu objetivo. Seu reconto – Assim eu conto a história de Anansi – leva essa curiosa aranha a passar por várias provas que lhe permitem não só adquirir as histórias, como também o dom e a sabedoria para as contar. Nesse percurso Anansi ganha o dom de se metamorfosear e descobre os segredos da essência das histórias, quando se transforma em um velho griô, em uma mulher dançante e em um pajé. Uma história que traz muitos simbolismos e metáforas, que reforça a importância de rituais e de conhecimentos outros que precisam ser recuperados nos dias de hoje. Cabe ao leitor(a) descobri-los nas entrelinhas da história. (CARVALHO, 2023, s/p)¹⁰

Assim como as demais obras da escritora, essa narrativa também ressoa fortemente a musicalidade em sua composição. Exemplo disso é a cantiga que foi criada por Anna Miranda bem antes da história saltar para as páginas do livro. Essa foi uma forma que Márcia Evelin encontrou para homenagear sua parceira no trabalho e na vida, cuja contribuição se materializou no enredo em questão. A cantiga reproduz os seguintes versos: “Dance, dance, dance/ dance na teia de Ananse/ teia de histórias (2x)/ antes que a memória dance” (CARVALHO, 2023, p. 49). A protagonista da obra evoca a tradição oral por si só, pois a narrativa conta que Anansi foi a primeira contadora de histórias do mundo e até hoje as compartilha por toda parte.

Conforme exposto, a predileção de Márcia Evelin pelo imaginário popular é notória em suas obras. Nesse viés, podemos pontuar que a escritora se baseia em um repertório de temáticas, significados ou fórmulas da tradição oral, definido por Zumthor (1993) como “formulismo”. Na concepção do referido teórico, são os narradores das histórias escritas que se tornam os veiculadores desse repertório, mas é somente pela leitura que essas fórmulas adquirem vivacidade.

Com base nisso, verificamos também que a autora estudada cria um universo que transita entre o real e o ficcional, pois liga aspectos da realidade cultural ao maravilhoso intrínseco à literatura infantil. Elaboramos um quadro que contém os livros e suas respectivas capas com o intuito de demonstrar, de maneira introdutória, a importância das ilustrações aliadas às narrativas escritas pela autora:

¹⁰ Resposta de Márcia Evelin ao entrevistador Díson Lages para o site Portal Entretextos Disponível em: <https://www.portalentretextos.com.br/post/assim-eu-conto-a-historia-de-anansi>. Acesso em 20 nov. 2023.

Quadro 1: Panorama da produção literária de Márcia Evelin

Corpus da pesquisa – da esquerda para a direita			
<p><i>O boi do Piauí</i></p>  <p>(2015)</p>	<p><i>O segredo da chita voadora</i></p>  <p>(2017)</p>	<p><i>Menino do Congo</i></p>  <p>(2022)</p>	
<p>Ilustrações de Danilo Grilo e Lurebordosa, edição e publicação Nova Aliança.</p>	<p>Ilustrações de Ângela Rêgo, edição e publicação Nova Aliança.</p>	<p>Ilustrações de Aline Guimarães, edição e publicação Nova Aliança.</p>	
Demais obras publicadas			
<p><i>A flor do Pequeno Príncipezinho</i></p>  <p>(2019)</p>	<p><i>Ágata e a saúde da mulher</i></p>  <p>(2019)</p>	<p><i>Sou negra do quilombo, sim senhor!</i></p>  <p>(2019)</p>	<p><i>Assim eu conto a história de Anansi</i></p>  <p>(2023)</p>
<p>Ilustrações de Ângela Rêgo, edição e publicação Nova Aliança.</p>	<p>Ilustrações de Thaynara Oliveira, edição e publicação Nova Aliança</p>	<p>Ilustrações de Thaynara Oliveira, edição e publicação FAPEMA</p>	<p>Ilustrações de Aline Guimarães, edição e publicação Nova Aliança.</p>

Fonte: montagem a partir de imagens das capas de livros da autora

Com base no quadro acima, notamos que todas as obras de Márcia Evelin foram editadas pela Editora Nova Aliança, exceto o livreto *Sou negra do quilombo, sim senhor*, pois foi financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão (FAPEMA) como resultado do projeto de pesquisa descrito nas páginas anteriores. A maioria dos ilustradores são artistas locais, de origem piauiense assim como a escritora, e desempenham um papel de suma importância para o enriquecimento das narrativas, podendo também ser considerados autores, haja vista que as produções resultam de um trabalho em conjunto.

Ademais, a partir da breve apresentação dos enredos dos livros, é possível identificar as características centrais da produção literária da escritora, a qual utiliza a adaptação e a intertextualidade como principais estratégias de criação para compor suas narrativas que ressaltam os aspectos culturais do nosso povo, atribuindo-lhes novos sentidos e efeitos, conforme será demonstrado mais detalhadamente no último capítulo deste trabalho. Todavia, cabe refletirmos brevemente acerca dessas estratégias mobilizadas pela autora para clarificar ainda mais seu estilo de escrita, conforme veremos no tópico seguinte.

1.2.1 Adaptação e intertextualidade

Nossa atenção recai nesse momento, sobretudo, nos livros *O boi do Piauí* e *Menino do Congo*, visto que são adaptações de narrativas já existentes, respectivamente de uma lenda que permeia o imaginário popular e de uma manifestação cultural praticada por integrantes dos Congos de Oeiras, no Piauí.

Conforme Carvalho (2006, p. 39) destaca *A adaptação literária para crianças e jovens: Robinson Crusoe no Brasil*, “a adaptação tem a função de resgatar e manter a tradição viva e apresentar um diálogo emancipador com o leitor infantil de sua época”. Nesse cenário, a adaptação ainda funciona como procedimento amplamente utilizado pelos escritores que desejam possibilitar o contato dos seus leitores com obras passadas ou então narrativas oriundas da cultura popular, como por exemplo, os contos folclóricos, os quais foram “as fontes para a produção das primeiras narrativas para criança” (CARVALHO, 2006, p. 47).

No âmbito da crítica literária, as adaptações costumam ser consideradas inferiores em relação a produções tidas como “originais”, porém essa visão é fortemente contestada por alguns pesquisadores da contemporaneidade, que acreditam que a adaptação não se trata meramente de uma cópia, mas sim de um processo criativo. Um desses pesquisadores influentes é Linda Hutcheon, que desenvolve em *Uma teoria da adaptação* (2013), uma reflexão pertinente acerca dos motivos que envolvem esse procedimento ainda tão recorrente nos dias atuais. Segundo a autora, as adaptações podem ser encontradas em diversos lugares hoje em dia: “nas telas da televisão e do cinema, nos palcos do musical e do teatro dramático, na internet, nos romances e quadrinhos” (HUTCHEON, 2013, p. 22).

Logo nas explanações introdutórias de sua obra, Hutcheon (2013, p. 27) destaca que as adaptações, obviamente, mantêm uma intrínseca ligação com aquilo que foi adaptado, todavia, “isso é bem diferente de dizer que as adaptações não são trabalhos autônomos e que não podem ser interpretadas como tais”. Nesse sentido, o critério de fidelidade ao texto adaptado não pode

ser considerado como ponto central de análise, conforme a pesquisadora bem acentua em sua discussão.

Por esse motivo, embora a adaptação funcione como uma releitura de algo já existente, ela não deve ser vista apenas como uma réplica, pois existem diversos fatores que atravessam esse procedimento, o que implica em uma série de modificações, a depender das intenções dos adaptadores: “o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o” (HUTCHEON, 2013, p. 28).

No caso desta pesquisa, depreendemos que a escritora Márcia Evelin se vale da adaptação como forma de preservar tradições populares, ressignificando tais expressões ludicamente para os leitores em formação. Com base nisso, destacamos as três perspectivas elencadas por Hutcheon (2013, p. 30) para a descrição do fenômeno adaptativo: “uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada”.

Na primeira descrição, a adaptação envolve as mídias e os gêneros empregados no ato de transpor a obra. A obra *O boi do Piauí* pode ser inserida nessa descrição, pois trata-se de uma transposição declarada da lenda da tradição oral que envolve o bumba meu boi, em que a narrativa não sofre grandes modificações ao passar para o livro. A obra *Menino do Congo* também apresenta a declaração explícita da autora em contar a história dos Congos de Oeiras, “utilizando como fio condutor da narrativa um menino brincante, que nasce e cresce em meio ao universo mítico dos Congueiros” (CARVALHO, 2022, s/p)

Além disso, essa “transposição também pode significar uma mudança, em termos de ontologia, do real para o ficcional, do relato histórico ou biográfico para uma narrativa” (HUTCHEON, 2013, p. 29). Damos ênfase à essa colocação da autora por retratar o modo empregado na obra *Menino do Congo*, visto que parte de uma manifestação cultural, isto é, da própria realidade, para transformá-la em ficção através das páginas dos livros.

Na segunda descrição, por sua vez, a adaptação é considerada sob o ponto de vista da criação realizada a partir da reinterpretação da narrativa-fonte. Isso ocorre quando o adaptador consegue se apropriar de elementos essenciais ao mesmo tempo em que aplica métodos específicos para um determinado público de maneira criativa, ou seja, inserindo recursos que sejam capazes de atrair o destinatário para conhecer um conteúdo que provavelmente não teria interesse se estivesse na forma “original”. (HUTCHEON, 2013). Nessa descrição também poderíamos incluir a obra *Menino do Congo*, tendo em vista que a narrativa é reinterpretada e apresentada pela perspectiva infantil a fim de promover a identificação com o público leitor.

Por último, a terceira descrição apresenta a adaptação enquanto produto carregado de intertextualidade em seu processo de recepção pelo público. Assim, a adaptação poderá ativar conhecimentos prévios e lembranças do leitor de acordo com o seu repertório no que tange a outras leituras e também com suas próprias vivências. Embora as três definições supracitadas se diferenciem no que diz respeito às perspectivas de enfoque e de análise, elas não se excluem, visto que integram o mesmo processo que envolve as fases pelas quais este passa ao ser executado. Para se realizar uma adaptação, deve-se considerar o núcleo da “fonte”, ou seja, o ponto central da história. (HUTCHEON, 2013).

Mas além desse aspecto principal, outros pontos merecem destaque quando pensamos no processo de adaptação, tais como os temas e personagens, ainda conforme a autora pontua. Diante desses aspectos, a adaptação ganhará formas distintas, pois cada adaptador atribui sua própria experiência à transposição, reinterpretando ao seu modo particular. Ademais, ele imagina um certo tipo de leitor que já esteja familiarizado com o texto-fonte para assim ser possível estabelecer conexões e ampliar as possibilidades de significação.

Essa adaptação pode ocorrer a partir de modos de engajamento distintos – contar, mostrar e interagir –, os quais, segundo Hutcheon (2013), se efetivam através de narrativas, filmes e jogos, respectivamente:

No modo contar - na literatura narrativa, por exemplo - nosso engajamento começa no campo da imaginação, que é simultaneamente controlado pelas palavras selecionadas, que conduzem o texto, e liberado dos limites impostos pelo auditivo ou visual. Nós não apenas podemos parar a leitura a qualquer momento, como seguramos o livro em nossas mãos e sentimos e vemos quanto da história ainda falta para ler; de resto, podemos reler ou pular passagens. Mas com a travessia para o modo mostrar, como em filmes e adaptações teatrais, somos capturados por uma história inexorável, que sempre segue adiante. Além disso, passamos da imaginação para o domínio da percepção direta, com sua mistura tanto de detalhe quanto de foco mais amplo. O modo performativo nos ensina que a linguagem não é a única forma de expressar o significado ou de relacionar histórias. (HUTCHEON, 2013, p. 50)

Dentre esses engajamentos, Hutcheon (2013) considera apenas o último como interativo, pois permite que o público interaja com a história, mas isso não significa que os outros dois modos não sejam imersivos, o que a autora reforça é o fato dos jogos possibilitarem ações concretas por parte do espectador. Diante disso, nosso interesse recai pelo modo contar e mostrar, tendo em vista que as adaptações realizadas por Márcia Evelin se constituem de obras literárias infantis, cujas histórias são contadas através de palavras, mas também de imagens criadas pelos ilustradores.

Outra estratégia utilizada por Márcia Evelin é a de inserir intertextos na narrativa para que o leitor possa identificá-los de acordo com seu repertório de leitura. Conforme apontam os

estudos referentes à essa prática dialógica, o termo “intertextualidade” se originou a partir da formulação de Júlia Kristeva, na década de 1960, tendo como base os estudos de Mikhail Bakhtin sobre dialogismo, o qual “designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade, ou melhor, como intertextualidade” (KRISTEVA, 2005, p. 71).

De modo geral, a intertextualidade se refere à relação entre textos, isto é, a construção textual se ancora na retomada de outros discursos provenientes de vários campos semânticos. Nesse sentido, cada texto é formado pela junção de outros textos, como por exemplo, uma obra literária, que é permeada de intertextos, os quais podem ser empregados de maneira proposital ou não. Logo, “toda sequência se constrói em relação a uma outra, provinda de um outro corpus, de modo que toda sequência está duplamente orientada para o ato de reminiscência (evocação de uma outra escrita) e para o ato de intimação (a transformação dessa escritura)” (KRISTEVA, 2005, p. 98).

Laurent Jenny (1979, p. 5) ressalta, em *A estratégia da forma*, que a intertextualidade é um fator intrínseco à literatura, pois sem isso “a obra literária seria muito simplesmente incompreensível”. Nesse viés, a autora ainda destaca que:

o que caracteriza a intertextualidade é introduzir a 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 elemento paradigmático <deslocado> e originário duma sintagmática esquecida. (JENNY, 1979, p. 21)

Caberá ao leitor ativar ou não esses intertextos no momento da leitura, o que conforme Tiphaine Samoyault (2008, p. 91) também nos explica, dependerá de “sua memória, sua cultura, sua inventividade interpretativa e seu espírito lúdico”. Com efeito, nem sempre o leitor reconhecerá um determinado intertexto e outras vezes ele conseguirá descobrir relações que outrora não foram identificadas por outros leitores. Essa estratégia de intertextualidade é empregada por Márcia Evelin em *O segredo da chita voadora*, que pode ser percebida através do diálogo entre certos trechos da narrativa com algumas canções populares, conforme nos detalha Cardoso (2020), em sua análise sobre a referida obra.

Assim, Cardoso (2020) identifica certas similaridades entre as canções Teresinha de Jesus (O primeiro foi seu pai/o segundo seu irmão/ o terceiro foi aquele que a Teresa deu a mão), Teresinha, de Chico Buarque de Hollanda (O primeiro me chegou como quem vem do florista/ o segundo me chegou como quem chega do bar.../ o terceiro me chegou como quem chega do nada/ ele não me trouxe nada/ também nada perguntou.../ se instalou) com o trecho

em que Abayomi recebe declarações de amor de seus pretendentes: Aqueles lhes diziam versos apaixonados e sofisticados.../ outros preferiam fazer discursos.../ chegou a cidadezinha um jovem viajante...Ela correu ao encontro do jovem...e tornou-se sua esposa. (CARDOSO, 2020)

Com isso, temos um caso de intertextualidade implícita, em que o leitor pode reconhecer essas similaridades com outras canções a partir de seu conhecimento prévio, pois “as significações não existem, mas se constroem”. (KRISTEVA, 2005, p. 129). Cardoso (2020) também identifica a alusão à narrativa consagrada Dom Quixote, de Miguel de Cervantes, ao perceber uma passagem sugestiva sobre cavaleiros andantes e o poder do vento: “- Ai, ai! E se esse tecido foi enviando para mim por algum cavaleiro andante? - E se esse tecido é coisa do vento tentando me impressionar? - E se...”(CARVALHO, 2017, p. 21).

Acrescentamos a essa análise de Cardoso (2020), um outro intertexto presente nesta obra que se refere ao conto de fadas Cinderela, de modo específico o trecho que evidencia o sapatinho de cristal como o responsável por unir o casal no desfecho da narrativa, o que também ocorre com Abayomi e o cavaleiro andante, mas por meio de um outro recurso, nesse caso o retalho de chita. Contudo, a aproximação com o respectivo conto somente será efetivada se o leitor acessar essa história através de sua memória discursiva. O mesmo ocorre com os intertextos das canções populares e da narrativa de Dom Quixote.

Em vista disso, depreendemos que a recepção dessa obra dependerá dos diferentes tipos de leitores, os quais serão sempre convidados a preencher as lacunas do “não-dito”, correlacionando textos diversos e percebendo que a narrativa se constrói em camadas. Por isso, a intertextualidade, enquanto dispositivo literário, auxilia significativamente na formação de leitores críticos, pois permite a ativação de conhecimentos prévios, além de servir como estímulo para relacionar contextos distintos e observar de que maneira se estabelece o diálogo entre ambos.

Em razão dos limites desta pesquisa, esses desdobramentos relacionados à recepção não poderão ser aprofundados, pois nosso intuito principal é verificar de que forma as referidas obras apresentam a diversidade da cultura popular por meio da relação entre o projeto gráfico, texto e ilustrações, permitindo enriquecer os sentidos evocados durante o ato da leitura.

2 CULTURA POPULAR E LITERATURA INFANTIL

Ao longo deste capítulo buscaremos apresentar conceitos introdutórios acerca da cultura popular e da literatura infantil, bem como demonstrar os vínculos que os livros destinados à infância mantêm com a tradição, com ênfase especial à produção literária brasileira.

Sabemos que a cultura popular envolve um contexto de abordagem bem amplo e até mesmo complexo, uma vez que apresenta diferentes características de acordo com o meio no qual se desenvolve. Nosso propósito não é definir este termo no sentido de encontrar um único significado para tal, pois a definição pressupõe algo fixo e estável, o que é o oposto do caráter dinâmico assumido pelas diversas expressões culturais existentes no mundo. Apesar de apresentarem pontos em comum, cada expressão guarda sua própria singularidade, sendo esta mescla de saberes a verdadeira fonte de sua riqueza cultural.

Jadir de Moraes Pessoa (2018) defende que a cultura popular não é feita de um mero conceito, mas sim de um gesto, ou melhor, uma pluralidade de gestos. É a partir desta concepção sobre cultura popular que embasamos nossa proposta de pesquisa, a qual não se propõe a encontrar um consenso sobre o que pode ser definido ou classificado como cultura do povo, porque nosso objetivo não é estudar a fundo uma dada manifestação cultural, e sim buscar descrever como esses gestos de saber são incorporados às narrativas da escritora Márcia Evelin e partilhados com leitores infantis.

2.1 Cultura popular: discussões e reflexões introdutórias

Falar sobre cultura popular é adentrar em um território um tanto quanto problemático devido ao seu caráter abrangente e também por envolver uma complexidade de fatores conceituais e históricos. A princípio, ao nos referimos a uma cultura dita popular algo tende a soar estranho pelo fato de parecermos redundantes, tendo em vista que a noção de povo já parece estar intimamente atrelada à ideia de cultura. Logo, cabe a nós refletirmos acerca da questão do “popular” como partícula constituinte e significativa dessa expressão, mas antes disso, faz-se mister reconhecer as origens do termo cultura de maneira isolada para então avançarmos na caracterização do que seria uma cultura popular.

Para tanto, recorreremos aos estudos de Roque de Barros Laraia (2001) que nos fornece um conceito antropológico sobre cultura, o qual remonta ao final do século XVIII e é definido pela primeira vez pelo inglês Edward Tylor quando sistematiza dois termos específicos, Kultur e Civilization, na palavra Culture, sendo que o termo germânico Kultur “era utilizado para

simbolizar todos os aspectos espirituais de uma comunidade, enquanto o termo francês Civilization, referia-se principalmente às realizações materiais de um povo” (LARAIA, 2001, p. 25).

Seguindo essa linha de raciocínio, Laraia (2001) argumenta que é a possibilidade de comunicação oral que torna o humano um ser cultural, diferentemente dos animais, que não possuem a capacidade de se expressarem oralmente. Para chegar a essa reflexão, o autor compara o desenvolvimento de uma criança com o de um chimpanzé, cujo aprendizado não produz tantas diferenças durante o primeiro ano de vida, porém isso muda drasticamente após esse período quando a criança aprende a falar, já que começa a adquirir conhecimento da cultura a partir da linguagem verbal, além de interagir socialmente.

Dessa forma, o que diferencia os humanos dos animais é justamente o estabelecimento de uma cultura, uma vez que “é impossível para um animal compreender os significados que os objetos recebem de cada cultura. Como, por exemplo, a cor preta significa luto entre nós e entre os chineses é o branco que exprime esse sentimento” (LARAIA, 2001, p. 55). Diante disso, o referido autor ressalta que a cultura se trata de um sistema complexo e heterogêneo e está longe de ser uma organização uniforme, pois ela é resultado de um intenso processo acumulativo de trocas de experiências. Laraia (2001) enfatiza ainda a importância de reconhecer a natureza mutável da cultura e a necessidade de desenvolver uma compreensão aberta e tolerante em relação às diferenças culturais, tanto entre diferentes povos quanto dentro de um mesmo contexto cultural.

Corroborando esse pensamento, José Luiz dos Santos na obra *O que é cultura* (2006), afirma que cada cultura se relaciona com outras culturas distintas, o que influencia diretamente na composição diversificada de formas de expressão existentes no mundo. Segundo o pesquisador, existem duas concepções básicas de cultura: “A primeira concepção de cultura remete a todos os aspectos de uma realidade social; a segunda refere-se mais especificamente ao conhecimento, às ideias e crenças de um povo” (SANTOS, 2006, p. 23). Nesse viés, as duas noções elencadas pelo autor se entrelaçam e se cruzam mutuamente, uma vez que a primeira noção engloba a segunda, sendo esta uma delimitação da concepção mais ampla.

Com base nisso, convém ressaltarmos que a cultura compreende tantos os aspectos materiais de uma sociedade como também os imateriais, isto é, as crenças, os costumes e os saberes. Percebemos também que cultura não é um conceito simples de ser explicado, em virtude dos muitos significados que pode evocar conforme o contexto em que se apresenta, por isso devemos ressaltar o seu caráter plural e dinâmico, enfatizando, assim, suas múltiplas possibilidades de sentido para além de uma definição acabada.

Dentre as reflexões pertinentes à cultura popular, destacamos um dos marcos desse estudo, a obra *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987), de Mikhail Bakhtin, que apresenta uma minuciosa análise sobre a obra de Rabelais e sua relação com a cultura popular, de modo a descrever a influência do cômico e do riso nessa produção literária.

Bakhtin (1987) expõe, através da análise da obra, como a cultura popular se manifestava naquele tempo, afirmando que a praça pública era o lugar onde o povo se concentrava para expressar tudo aquilo que se distanciava da cultura oficial, principalmente para festejar, comer, beber e dançar, descrevendo com detalhes as festas carnavalescas que marcaram o período medieval. Dessa forma, “a festa marcava de alguma forma uma interrupção provisória de todo o sistema oficial, com suas interdições e barreiras hierárquicas” (BAKHTIN, 1987, p. 77). Nessa perspectiva, na Idade Média já havia uma tensão marcada fortemente pela oposição de dois modelos distintos de cultura, o da Igreja e o do povo, mas que conforme Bakhtin (1987) demonstra, não se tratavam de duas culturas totalmente divergentes, visto que chegavam a interagir entre si em certas ocasiões, ainda que isso não exclua o fato de haver a imposição da cultura dominante da Igreja frente às manifestações populares.

A partir dessa breve introdução sobre a temática, surge outro questionamento quanto à expressão cultura popular: quem seria o povo incluído nesse tipo de cultura? Para responder a essa indagação, buscamos subsídio na obra *Cultura popular na Idade Moderna: Europa: 1500-1800*, de Peter Burke, a qual destaca o interesse dos intelectuais europeus em preservar as narrativas e canções populares, tendo em vista que estavam em vias de desaparecimento entre o final do século XVIII e início do século XIX.

De acordo com o historiador inglês, foi a partir desse movimento de coleta de registros orais junto aos camponeses que houve a descoberta do povo, sendo que o início do estudo em torno da cultura popular teve a contribuição do alemão J. G. Herder com a compilação de canções populares em 1774 e 1778, quando este verificou a ligação entre a poesia e os costumes dos povos, como os hebreus e gregos, além da importância desempenhada pela poesia para a humanidade. Ao lado de Herder, os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm também executaram a coleta e registro de parte dessas canções, os quais passaram a influenciar outros intelectuais a seguirem o mesmo caminho de preservação do material de origem popular. Nesse espaço de registro da tradição oral, diversos contos também foram coletados em meio ao povo e em seguida transcritos, como, por exemplo, as narrativas reunidas na antologia “Contos infantis e domésticos”, publicada em 1812 pelos irmãos Grimm.

Segundo Burke (2010), apesar da enorme contribuição de Herder e Grimm, algumas noções defendidas por eles precisavam ser questionadas porque alimentavam uma visão extremamente conservadora acerca da cultura popular. Nesse viés, era necessário refletir sobre até que ponto os aspectos de primitivismo, comunitarismo e purismo condiziam com a realidade. Na concepção dos alemães, o primitivismo correspondia ao período vago e distante que englobava as canções, narrativas e crenças populares, cuja transmissão ao longo do tempo ocorreu sem sofrer quaisquer alterações. Embora concordasse que a tradição pudesse remontar a um tempo antigo, Burke questionou tal hipótese ao afirmar a impossibilidade de comprovar que não houve mudanças em sua transmissão, uma vez que

entre 1500 e 1800, as tradições populares estiveram sujeitas a transformações de todos os tipos. O modelo das casas rurais podia se alterar, ou um herói popular podia ser substituído por outro na "mesma" estória, ou ainda o sentido de um ritual podia se modificar, enquanto a forma se mantinha mais ou menos a mesma. (2010, p. 44)

Diante do exposto, podemos refletir que as tradições populares não estão isentas de alterações, pois podem incorporar novos aspectos ou sofrer substituições à medida que são compartilhadas no decorrer dos anos, no entanto algo de tradicional parece permanecer em sua estrutura. Dessa maneira, essas transformações podem ser impulsionadas por uma variedade de fatores, incluindo influências externas, interações culturais e percepções coletivas. A noção de coletividade, inclusive, liga-se ao aspecto do comunitarismo teorizado por Grimm, o qual se refere à criação coletiva da tradição como fator preponderante em relação ao papel do indivíduo, que seria reduzido ao mínimo possível. Porém, “os estudos dos cantores populares e contadores de histórias mostraram que a transmissão de uma tradição não inibe o desenvolvimento de um estilo individual”. (BURKE, 2010, p. 44).

A citação mencionada anteriormente ecoa nossa visão sobre o trabalho de Márcia Evelin, porque a autora busca incessantemente inspiração na tradição popular, resgatando temas do repertório cultural para transmiti-los aos leitores de todas as idades, mas isso não significa que ela não possua um estilo próprio. Por ser contadora de histórias há bastante tempo, conforme visto no primeiro capítulo, seu reconhecimento se dá mais por essa atuação do que por seu ofício recente de escritora. A quase totalidade de suas obras refletem muito dessa proximidade com as histórias do imaginário coletivo, o que pode sugerir uma certa ausência de originalidade aos olhos dos críticos literários. Por isso, durante o percurso deste trabalho, almejamos demonstrar que as obras não se configuram como cópias da tradição popular e sim como recriações produzidas a partir da relação entre projeto gráfico, texto e ilustrações.

Retomando os aspectos questionados por Burke (2010), falemos do purismo, que consiste na noção de povo atrelada à cultura popular. De forma geral, o povo representava um grupo mais restrito, identificado como a parcela “inculta” da população, mas certas vezes a palavra poderia ser mais abrangente, ao se referir a todas as pessoas de um país. Para Herder e os Grimm, povo correspondia basicamente as camponeses que viviam bem próximos da natureza e, por isso, conseguiam preservar os costumes primitivos durante mais tempo, sem sofrerem tantas influências dos costumes estrangeiros. Ainda conforme Burke (2010, p. 53), “os camponeses compunham de 80% a 90% da população da Europa. Foi às suas canções que Herder e amigos chamaram “canções populares” [...], às suas histórias de “contos populares”.

Segundo o referido pesquisador, havia a oposição entre a cultura dos camponeses, considerada popular e a dos intelectuais, considerada erudita, porém o que devia ser analisado com maior ênfase não era a divisão entre esses dois tipos de cultura, e sim a interação que ocorria entre elas. Acerca disso, o autor empregou o termo “biculturalismo” baseando-se no modelo “bilíngue” a fim de descrever a participação das elites no universo da cultura popular, ao mesmo tempo em que estas vivenciavam sua própria cultura, denominada “alta ou culta”.

Esse fenômeno era verificado nas festividades, tal como o carnaval, também descrito por Bakhtin em suas análises, contudo, “não era apenas nesses tempos de comemorações coletivas ritualizadas que as classes altas ou cultas participavam da cultura popular. Pelo menos nas cidades, ricos e pobres, nobres e plebeus assistiam aos mesmos sermões” (BURKE, 2010, p. 48). Nesse sentido, a elite podia transitar entre duas culturas: uma transmitida formalmente por escolas e universidades, cujo acesso era restrito às camadas sociais privilegiadas, e outra repassada informalmente, em locais acessíveis a todos, como as igrejas, tavernas e praças do mercado (BURKE, 2010).

Além desses locais públicos de transmissão da cultura popular, havia outro espaço importante, que se tratava da casa de cada família, pois era em seu interior que costumavam ser contadas as narrativas tradicionais, repassadas entre as gerações, sendo geralmente associadas à cena do “contador de histórias em sua cadeira — se havia alguma — ao pé do fogo numa noite de inverno, ou o grupo de mulheres reunidas numa casa para fiar e contar histórias enquanto trabalhavam” (BURKE, 2010, p. 140-141).

Consoante as reflexões de Burke (2010) acerca das noções de tradição e criatividade em torno dos artesãos, apresentadores, cantores ou contadores de histórias daquela época, estes não deveriam ser considerados somente como portadores e transmissores da tradição, sem possuírem qualquer tipo de contribuição individual nesse processo, mas também deveriam ser vistos, em certa medida, enquanto intérpretes. Quanto a isso, o autor explica que

Estudos modernos sobre os portadores de tradição sugerem que alguns são "fiéis na incompreensão", conservando frases que não entendem, enquanto outros não são dominados pela tradição que conservam e sentem-se livres para reinterpretá-la segundo suas preferências pessoais. Na maior parte dos casos, eles não decoram a cantiga ou a estória, mas *recriam-na a cada apresentação, procedimento este que dá muito espaço para as inovações*. (BURKE, 2010, p. 146, grifo nosso).

Destaca, ainda, que embora esse portador da tradição pudesse reinterpretar as narrativas lançando mão de alguns acréscimos ou modificações, ele não estava livre para inventar qualquer coisa, já que suas variações pessoais deveriam ocorrer dentro de uma estrutura fixa. Dessa forma, o discurso era marcado pela ausência do narrador em primeira pessoa, para indicar os influxos da tradição. (BURKE, 2010). Burke (2010) considera, assim, que a variação na transmissão da cultura popular consiste em um ato de seleção e combinação de fórmulas e motivos, no entanto não se trata de um processo mecânico, e sim criativo.

Seguindo esse debate, Renato Ortiz, em *Românticos e folcloristas* (1992), cita o trabalho de Burke como uma das únicas literaturas especializadas sobre esse assunto. Para o autor brasileiro, o conceito de cultura popular surgiu no século XIX, quando diferentes intelectuais passaram a empregá-lo e a transformá-lo de acordo com seus interesses específicos. Os intelectuais analisados por Ortiz (1992, p. 6) são os românticos e folcloristas, sendo os primeiros “responsáveis pela fabricação de um popular ingênuo, anônimo, espelho da alma nacional” e os segundos “seus continuadores, buscando no Positivismo emergente um modelo para interpretá-lo”. No entanto, antes de tratar desses intelectuais, Ortiz (1992) comenta sobre a relevância da Sociedade dos Antiquários, fundada na Inglaterra, em 1718, para os estudos posteriores acerca da cultura popular.

Essa sociedade era formada por intelectuais denominados de antiquários, os quais surgiram por causa do interesse em coletar práticas e narrativas populares. Nesses clubes, se reuniam “membros da classe média para discutir e publicar, livros e revistas sobre as antiguidades populares. (ORTIZ, 1992, p. 12). Foi William John Thoms, um dos integrantes dessa sociedade, o criador da expressão “folk lore”, que vem do inglês e significa “saber do povo”, quando publicou pela primeira vez o termo em um de seus artigos na seção da revista “Athenaeum”, cujo foco era a cultura popular. (ORTIZ, 1992)

A relação que se estabelece entre literatura e cultura popular é evidenciada por Ortiz (1992) a partir do surgimento do Romantismo no final do século XVIII. O autor pontua que os românticos e antiquários possuíam aspectos em comum em relação ao apreço pela tradição popular, no entanto os antiquários não se interessavam tanto assim com o povo propriamente

dito, e sim com a possibilidade de colecionar “antiguidades”. Os artistas românticos, por sua vez, valorizavam as manifestações populares, principalmente aquilo considerado exótico, proveniente de lugares distantes, como a vida de camponeses situada fora dos limites da civilização. Acerca disso, o autor destaca que: “os costumes, as baladas, as lendas, os folguedos, são contemplados, mas as atividades do presente são deixadas de lado. Movimento de imigração para a cidade, formas de produção, inserção do camponês na sociedade nacional, são esses os temas ausentes, tabus; (ORTIZ, 1992, p. 26.)

Nessa perspectiva, Ortiz (1992) também nos apresenta o questionamento em torno dos sentidos suscitados pelo termo “popular” ao contrapor duas possíveis acepções: uma de sentido classista com relação à classe desfavorecida e outra de sentido geral correspondente ao povo em sua totalidade. Ainda segundo o sociólogo, durante os séculos XVII e XVIII, não havia uma delimitação das fronteiras culturais, o que propiciava a interação entre os dois tipos de culturas:

pode-se dizer que antes cultura de elite e cultura popular se misturavam, suas fronteiras culturais não eram tão nítidas, pois os nobres participavam das crenças religiosas, das superstições e dos jogos; as autoridades possuíam ainda uma certa tolerância para com as práticas populares. Vários esportes, considerados violentos, eram patrocinados pelos senhores da terra, o gosto pelos romances de cavalaria era generalizado, e as baladas e a literatura de cordel não eram associadas, pela minoria educada, ao povo inculto, ela participava também da mesma inclinação estética. Não se deve pensar que o processo de interação cultural inter-classes era simétrico; a elite participava da pequena tradição do povo, mas este não partilhava de seu universo. Os homens cultos eram anfíbios, biculturais, falavam e escreviam em latim mas eram capazes de se expressar no dialeto local, que conheciam como segunda ou terceira língua. (1992, p. 15-16)

Percebe-se, porém, que essa interação não ocorria de modo igualitário, pois apenas a cultura de elite tinha acesso à cultura do povo, o inverso não era permitido, corroborando a ideia levantada por Burke (2010). Após esse período compreendido pelo autor, houve um distanciamento entre essas culturas, quando a preocupação das autoridades com as práticas que poderiam gerar protestos, como o futebol e o carnaval, se intensificou, gerando ainda mais preconceitos com aquilo que remetia ao “povo” (ORTIZ, 1992). Ainda consoante as ideias de Ortiz (1992), a noção de cultura popular foi consolidada com os folcloristas e estava associada à busca por uma identidade nacional, visto que possibilitava a “construção do Estado-nação”.

O pesquisador Câmara Cascudo dedicou grande parte de sua vida para estudar as manifestações culturais brasileiras, documentando a riqueza de diversas expressões em todo o país. Ao pesquisar sobre isso, Cascudo (2005) ressalta a ligação do folclore com a tradição, esclarecendo que ao mesmo tempo que há uma conservação dos elementos que o compõem, também existe uma renovação, por isso o seu caráter dinâmico. Em relação à cultura, o autor

descreve a existência de dois modelos culturais entre os povos, visto que “haverá uma cultura sagrada, hierárquica, venerada, reservada para a iniciação, e a cultura popular, aberta à transmissão oral e coletiva, *estórias* e acessos às técnicas habituais do grupo, destinada à manutenção dos usos e costumes” (CASCUDO, 2005, p. 400-401, grifo do autor).

Dessa maneira, a cultura dita popular reúne distintas expressões que se fundem em um conjunto de crenças e saberes transmitidos ao longo do tempo, principalmente através da tradição oral. Trata-se, assim, de um patrimônio imaterial construído por inúmeras vozes que ecoam a memória dos ancestrais, sendo resultado da constante interação entre os sujeitos partícipes da história. Essa interação acontece de diversas formas, como as festividades, danças, músicas e rituais, entretanto, na maioria das vezes essas manifestações não são documentadas, ficando de difícil acesso para aqueles que não compartilham das mesmas experiências:

A documentação da cultura popular, por conseguinte, depende da memória, que tem seus limites, ou do registro realizado por estudiosos, fragmentário e dirigido por critérios diferentes dos que são próprios aos grupos subalternos. Assim, comparadas com a cultura erudita, as manifestações culturais populares são, de certa forma, dispersas, elaboradas com um maior desconhecimento de sua própria produção anterior e de outras manifestações, produzidas por integrantes dos mesmos grupos subalternos, às vezes em locais bastante próximos e com características estéticas e ideológicas semelhantes. (AYALA, 1995, p. 67)

Torna-se pertinente registrar mais um contraponto em relação à cultura popular, que consiste na sua denominação como folclore. Muitas pessoas consideram os dois termos sinônimos, visto que representam um conjunto de tradições e manifestações. No entanto, precisamos considerar o contexto em que cada expressão é utilizada, pois com o decorrer do tempo o termo “folclore” adquiriu um sentido pejorativo, sendo atribuído a um fato duvidoso, algo que remete à mentira e à farsa, muitas vezes associado a coisas que não possuem valor.

Na visão de Pessoa (2018), em relação à cultura popular brasileira, o Brasil é rico em manifestações culturais, gestos e práticas. No entanto, segundo o pesquisador, essas práticas foram tornando-se fenômenos de espetacularização ao longo do tempo, isto é, distanciando-se de suas verdadeiras origens para atender ao capitalismo até se transformarem em mercadorias comercializadas pelas classes sociais dominantes.

Desse modo, a cultura popular diferencia-se da cultura de massas, pois esta última é produzida mediante o processo intenso de globalização e compreende tanto informações como produtos que circulam rapidamente através de diferentes meios, programas de televisão, revistas, CDs, DVDs, internet, geralmente transformando o seu valor de uso em um valor de troca, conforme pontuam Otávio Zucon e Geslline Braga (2013). Ainda de acordo com os

autores, as manifestações da cultura popular se adaptam às dinâmicas das transformações, ao assimilarem o novo no mundo moderno e reinventarem as tradições.

Com o processo intenso de modernização, os livros também passam por mudanças em termos de produção, circulação e outros aspectos, conforme veremos na análise dos paratextos das obras selecionadas mais adiante. Nesse sentido, os livros de Márcia Evelin podem servir como pontes para aproximar os leitores infantis de uma cultura que está em constante transformação, contudo mantém traços da tradição popular.

2.2 Literatura infantil: conceitos e origens

De acordo com Nelly Novaes Coelho, em seu livro *Literatura infantil: teoria, análise e didática* (1991), a única diferença que singulariza esse tipo de produção literária das demais corresponde à natureza do seu leitor/receptor, que consiste na criança. Seguindo essa linha de pensamento, a autora define a literatura infantil como sendo “antes de tudo, *literatura*; ou melhor, é *arte*: fenômeno de criatividade que representa o Mundo, o Homem, a Vida, através da palavra. Funde os sonhos e a vida prática; o imaginário e o real” [...] (COELHO, 1991, p. 24, grifos da autora). Por isso, a literatura não deve ser considerada apenas no sentido de uma classificação etária, mas como um todo, que permite uma rica experiência ao leitor, seja adulto ou criança.

Decerto que é necessário um olhar diferenciado para a produção literária endereçada aos leitores infantis, contudo a definição desse tipo de literatura ainda é bastante controversa entre os pesquisadores em geral. Conforme Fabíola Ribeiro Farias e Cleide Aparecida Fernandes na obra *Literatura infantil e juvenil: campo, materialidade e produção* (2019), existe uma problemática quanto à definição da criança e do infantil, apesar de circularem ideias gerais que apresentem pontos em comum, estas não são, de fato, consistentes.

As autoras levantam algumas dessas definições a partir dos objetivos que os adultos desejam alcançar quando oferecem livros para as crianças, como por exemplo: instigar a imaginação e a fantasia; proporcionar diversão; ensinar valores morais e boas maneiras; auxiliar na compreensão da língua escrita. Assim como Coelho (1991), aqui são enfatizadas as experiências que a leitura literária pode propiciar, tanto na criança quanto no adulto, já que antes de qualquer classificação, devemos ter em mente que se trata de literatura.

Segundo Marta Passos Pinheiro e Jéssica Andrade Tolentino (2019), os livros possuem um valor universal e atemporal, independentemente da idade do leitor, visto que representam uma fonte valiosa de aprendizado contínuo, ao longo de toda a nossa jornada, desde a infância

até a vida adulta. Assim, “desde a primeira infância, somos convocados a ordenar e a significar o mundo, a nos perceber em nossa historicidade” e os livros podem auxiliar-nos nessa tarefa, não como um recurso utilitário, mas como instrumento de reflexão (PINHEIRO; TOLENTINO, 2019, p. 23).

Nesse sentido, o papel da literatura infantil é o mesmo da literatura como um todo, o de proporcionar a fruição literária ao leitor. Sobre isso, Regina Zilberman (2005) ressalta que um bom livro é aquele que agrada às pessoas sem qualquer distinção de idade e, até mesmo, de sexo ou nacionalidade, por isso defende que a literatura endereçada às crianças também pode proporcionar fruição a leitores de outras faixas etárias, bem como favorecer o aguçamento da imaginação. Assim, os livros infantis não devem ser utilizados para um único fim, principalmente com o propósito de ensinar determinada lição ou moral, pois isso reduz drasticamente o potencial simbólico que estes deveriam exercer na vida das crianças.

Peter Hunt, em *Crítica, teoria e literatura infantil* (2010, p. 67), descreve os impasses em relação à definição da literatura infantil, ao afirmar que “a infância não é hoje (se é que algum vez foi) um conceito estável, por conseguinte, não se pode esperar que a literatura definida por ela seja estável”. Logo, a instabilidade referente à literatura infantil perpassa pelo conceito do próprio leitor a quem se destina, visto que se trata de um sujeito com características específicas e em constante transformação.

Para contextualizar a origem da literatura infantil, devemos considerar essa diferenciação entre a criança e o adulto, que antes compartilhavam as mesmas histórias e os mesmos espaços, sem qualquer tipo de distinção. A tradição oral, nesse caso, é a fonte das narrativas que circulavam entre as pessoas, tanto que foi por meio delas que surgiram as primeiras adaptações escritas voltadas diretamente ao público infantil.

Conforme apresentam Marisa Lajolo e Zilberman, na obra *Literatura infantil brasileira: história e histórias* (2007), a literatura infantil europeia nasceu com a publicação dos *Contos da Mamãe Gansa*, de Charles Perrault, em 1697, os quais continham, dentre outros contos: *A bela adormecida*, *Cinderela*, *Chapeuzinho vermelho*, *Barba azul*, *O pequeno polegar*. Desse acontecimento em diante, outros escritores espalhados pelo mundo começaram a transcrever histórias visando ao público infantil, como é o caso dos irmãos Grimm, em 1812, na Alemanha, que também publicaram uma coletânea de contos infantis.

As autoras destacam que a criança passou a ser vista como detentora de um papel na sociedade a partir do século XIX, já que antes disso era considerada como uma versão em miniatura do adulto, sem características ou necessidades próprias. Em razão dessa mudança de perspectiva, surgiu a necessidade de produzir objetos industrializados e culturais, como o

brinquedo e o livro, respectivamente, destinados para a infância. (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007).

Em *Introdução à Literatura Infantil e Juvenil Atual* (2017, p. 134), Teresa Colomer enfatiza a influência dos contos populares na formação da literatura infantil, expondo duas explicações para essa afirmação: “em primeiro lugar, porque uma parte destes contos sobrevive quase exclusivamente na literatura dirigida à infância; e em segundo, porque os autores da literatura infantil utilizaram abundantemente os elementos próprios destes contos”. Quanto a isso, é válido ressaltar que:

Quando se consideram as narrativas coletadas, portanto, é preciso levar em conta dois momentos: o momento do conto folclórico, sem endereçamento à infância, circulando entre adultos, e, mais tarde, a adaptação pedagógica com direcionamento à criança. É no segundo momento que surge o caráter de advertência, fazendo com que a personagem que se afaste das regras estabelecidas seja punida, como no conto *Chapeuzinho Vermelho*. Maravilhosos ou humorísticos, os contos populares, antes da coleta, destinavam-se ao público adulto e eram destituídos de propósitos moralizantes. (CADERMATORI, 2010, p. 29)

Desse modo, a princípio, as narrativas adaptadas para as crianças tinham um caráter exclusivamente moralizante, cujos temas eram utilizados para ensinar. Já no Brasil, Lajolo e Zilberman (2007) apontam que essa produção iniciou mais tardiamente, quase no século XX, com apenas alguns registros de aparecimento de obras destinadas às crianças no século XIX. O sistema literário infantil produzido em território brasileiro somente se consolidou durante o período da Proclamação da República, passando a ser um sistema regular de publicação de textos na sociedade. (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007).

Todavia, no início desse processo, as obras brasileiras eram dependentes dos modelos europeus devido à falta de experiência dos escritores para atender às expectativas do novo público leitor, sendo Carl Jansen e Figueiredo Pimentel “os que se encarregam, respectivamente, da tradução e adaptação de obras estrangeiras para crianças” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 27). Em *Como e por que ler a Literatura Infantil Brasileira*, Zilberman (2005), traz detalhes desse processo de adaptação elaborado pelos referidos autores:

Vale a pena mencionar os nomes desses pioneiros. Um deles, Carl Jansen (1823 ou 1829-1889), nasceu na Alemanha, mudando-se, jovem, para o Brasil, onde trabalhou como jornalista e professor. Percebeu logo que, no Brasil, faltavam livros de histórias apropriados para os alunos e, entre, aproximadamente, 1880 e 1890, tratou de traduzir alguns clássicos, como os já lembrados *Robinson Crusóé* (1885) e *Viagens de Gulliver* (1888), a que somou, por exemplo, *As Aventuras do Celeberrimo Barão de Münchhausen* (1891) e *D. Quixote de la Mancha* (1886). O outro, Figueiredo Pimentel (1869-1914), era brasileiro e, como Jansen, militava na imprensa. Quando decidiu dedicar-se à literatura infantil, preferiu seguir o caminho sugerido pelos irmãos

Grimm. Publicou coletâneas de muito sucesso, como os Contos da Carochinha (1894), onde se encontram as histórias de fadas europeias, ao lado de narrativas coletadas entre os descendentes dos povoadores do Brasil. Há histórias de origem portuguesa e também narrativas contadas pelas escravas que educavam a infância brasileira no século XIX. *Foi como a tradição popular e oral entrou na literatura infantil brasileira, para não mais sair.* (ZILBERMAN, 2005, p. 17-18, grifo nosso)

Zilberman (2005, p. 13) ao delinear uma contextualização histórica acerca do surgimento desses livros no contexto social brasileiro, cita a lei de Lavoisier: “nada se cria, tudo se transforma”, trazendo essa reflexão também para a escrita. Nessa perspectiva, a autora assegura que o escritor produz sua obra a partir de suas experiências e de suas leituras, sendo impossível criar algo que seja totalmente “novo”, pois apesar de ser um criador, ele não pode fugir a certos limites impostos pela escrita, nem deixar de lado toda a sua bagagem de conhecimentos.

Neste cenário de adaptações, a literatura infantil brasileira estava restrita à visão europeia, cuja imposição determinava o modo de produção dos livros, os quais ainda não se apropriavam do material folclórico nacional:

O aproveitamento da tradição popular, de transmissão originalmente oral e vinculada às populações dependentes da economia agrícola, vem sendo uma constante da literatura infantil desde seu aparecimento na Europa dos séculos XVIII e XIX. No Brasil, não acontece essa apropriação direta do material folclórico, e sim o recurso ao acervo europeu, quando este já tinha assumido a condição de literatura para crianças. (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 66)

Percebemos, assim, que a consolidação da produção literária infantil brasileira foi um processo lento devido ao contexto cultural que estava sob o confronto de duas vertentes: de um lado, a reprodução dos valores europeus; e de outro, a necessidade de criar uma identidade própria. (CADERMATORI, 2010). É por meio desse aproveitamento de modelos europeus que os autores brasileiros começam a produzir os primeiros livros para as crianças.

É a partir das publicações de Monteiro Lobato, referência nesse assunto, que começa a despontar um sentimento de nacionalismo entre os escritores. O marco da literatura infantil brasileira ocorre com a publicação de *A menina do narizinho arrebitado*, em 1921, do referido escritor, o qual se propõe a desenvolver narrativas com características do nosso país, reunindo aspectos do folclore no intuito de elevar a cultura popular nacional. Um exemplo clássico da sua produção é *O Sítio do Picapau Amarelo*, que apresenta personagens e cenários tipicamente brasileiros.

Zilberman (2005) destaca a explosão do movimento Modernista, na década de 1920, como fator relevante para a valorização do material de origem popular. De acordo com autora,

Lobato “tentou concretizar esse objetivo em *Histórias da Tia Nastácia*, fazendo a cozinheira do Sítio do Picapau Amarelo, em tese, a representante da camada popular no universo criado pelo escritor, narrar contos folclóricos às crianças”. (ZILBERMAN, 2005, p. 41, grifos da autora). Nessa obra, Lobato atribui elogio às histórias de uma certa tradição cultural (indígena, africana) e uma visão menos empolgante para as narrativas de tradição europeia, o que indica seu interesse em focalizar a cultura popular.

Ao lado do renomado escritor, Zilberman (2005) também cita os nomes de Graciliano Ramos, Érico Veríssimo e Viriato Correia. Outro autor brasileiro que também se propôs a produzir obras que valorizassem a cultura popular foi Ziraldo, que criou a Turma do Pererê inspirado na obra de Lobato:

ao eger uma figura originária do folclore e da tradição popular, conferiu teor nacionalista à sua criação, complementado pelas outras criaturas pertencentes à Turma do Pererê: o jabuti Moacir, a onça Galileu, o coelho Geraldinho, o tatu Pedro Vieira e o macaco Alan, todos eles animais associados à natureza brasileira e aos valores prezados pelos modernistas, como sugere, para citar um único exemplo, Clan do Jaboti, título do livro de *Mário de Andrade, um dos principais líderes do movimento*. Compõem o quadro de personagens outras personalidades também fortemente vinculadas à tradição local, como o par de indiozinhos Tininim e Tuiuiu, além de Boneca de Piche. (ZILBERMAN, 2005, p. 67-68, grifos nossos)

Na década de 1950, a escritora mineira Henriqueta Lisboa reuniu um conjunto de contos, lendas e fábulas populares que foram publicados no livro póstumo *Literatura Oral para a infância e a juventude* (2002), cujas narrativas são oriundas da tradição europeia, africana e indígena, recolhidas por grandes estudiosos da cultura popular brasileira, dentre eles, Câmara Cascudo, Sílvio Romero e Amadeu Amaral. Além dos textos verbais, a obra apresenta ilustrações inspiradas nas xilogravuras do cordel, de autoria de Ricardo Azevedo.

O referido autor possui uma extensa publicação de livros dedicados à preservação da cultura popular e endereçados à infância, tais como: *Armazém do Folclore* (2000); *Contos de enganar a morte* (2003); *Contos de bicho do Mato* (2005); *Cultura da terra* (2008); *Contos de adivinhação: versões de contos populares* (2008). Todas essas obras foram escritas e ilustradas pelo próprio autor, que reconta as histórias à sua maneira com base em seus estudos sobre o folclore realizados desde a década de 1980.

Conforme exposto, a literatura produzida para as crianças, desde o seu surgimento, esteve atrelada à tradição oral, tendo as narrativas populares como principal fonte inspiradora, ou seja, “antes de se perpetuarem como literatura infantil, foram literatura popular” (COELHO, 1991, p. 36). Ainda segundo a autora, a criança e o popular se sentem atraídos pela mesma realidade, já que em ambos predomina a intuição, a emoção e o pensamento mágico. Por isso,

até os dias de hoje, as crianças se sentem encantadas por narrativas que trazem esses elementos em sua composição.

2.2.1 A materialidade dos livros e seus paratextos

No século XXI, a literatura infantil vem ganhando destaque nos mais diversos contextos sociais e motivando o interesse de novos estudos, os quais se orientam sob diferentes perspectivas, tendo em vista o caráter plural das obras que figuram nesse meio: a riqueza de temáticas, de textos verbais e imagéticos, além das possibilidades de diálogo com outras linguagens. Diante desses aspectos, enfatizamos a relevância do projeto gráfico na produção de livros da contemporaneidade, cuja composição transcende os limites do texto verbal e visual.

Geralmente, os livros apresentam uma forma tradicional, estruturada a partir de capa, segunda capa, miolo, terceira capa e contracapa, podendo apresentar certas variações, mas sem grandes alterações em sua impressão no formato códice. No entanto, com a modernização do mercado editorial, há uma preocupação bastante acentuada sobre essa questão, principalmente em relação aos livros infantis, tendo em vista que esses objetos, enquanto estruturas significantes, podem transformar a leitura em um processo mais dinâmico.

Isso ocorre devido a vários fatores, um deles pode ser relacionado ao destinatário dessas obras, isto é, o “leitor-criança contemporâneo”, que está imerso em uma cultura audiovisual e é constantemente estimulado por meio de imagens e também de sons, conforme assinala Graça Ramos em *A imagem nos livros infantis: caminhos para ler o texto visual* (2020). Assim, o planejamento gráfico dos livros necessita ser muito bem pensado, de modo que transforme esse objeto em algo que encante e surpreenda o leitor, por isso se trata de uma tarefa complexa, já que precisa competir com os apelos mencionados. (RAMOS, 2020)

Para a referida pesquisadora, o projeto gráfico do livro infantil estabelecerá os seguintes itens: “os tipos de letras a serem usados, o tamanho, o espaçamento e o entrelinhamento delas; definirá ainda o ritmo do texto nas páginas [...]; pensará a forma de integração entre o texto e as ilustrações; escolherá o tipo de papel que servirá de suporte e os recursos técnicos” (RAMOS, 2020, p. 30). Por conseguinte, esse trabalho deverá ser realizado não apenas por um escritor, mas em conjunto com ilustradores e artistas gráficos, que, seguindo esse modo de produção do livro infantil contemporâneo, são também considerados autores da obra.

De acordo com os pesquisadores Hércules Tolêdo Côrrea, Marta Passos Pinheiro e Renata Junqueira de Souza (2019, p. 71), a materialidade é um fator que vem ganhando uma importante função nos livros literários para crianças, sendo constituída pelos seguintes

elementos: “tamanho, formato, tipo de papel, tipografia e diagramação do texto escrito e das ilustrações nas páginas”, o que corrobora a descrição apontada por Ramos (2020). Para os autores, esses aspectos materiais que integram o projeto gráfico dos livros também devem ser considerados como linguagens detentoras de sentidos para a história narrada.

Grande parte desses elementos que compõem a materialidade dos livros constituem os itens paratextuais de uma obra (CORRÊA; PINHEIRO; SOUZA, 2019). Por esse motivo, torna-se necessário elucidar previamente os conceitos fundantes em torno dessa nomenclatura. Gérard Genette, importante crítico e teórico literário francês, foi quem cunhou o termo “paratextos” em seu estudo sobre *Os paratextos editoriais* (2009), definindo-os como acompanhamentos verbais ou não de uma obra, a exemplo da capa, dedicatória, prefácio ou posfácio, dentre outros.

Genette (2009, p. 9) assegura que “jamais existiu um texto sem paratexto”, pois até mesmo aqueles textos “quase brutos” que circulavam na Antiguidade e na Idade Média, apresentavam certos “efeitos paratextuais”, ocasionados em decorrência de materializações gráficas ou fônicas, ao serem introduzidos em manuscritos ou transmitidos oralmente. O teórico ainda afirma que o paratexto está sempre se modificando, “conforme as épocas, as culturas, os gêneros, os autores, as obras e as edições de uma mesma obra” (GENETTE, 2009, p. 11). Nesse contexto, o autor destaca a “época midiática” como impulsionadora dessas mudanças, marcada principalmente pela evolução tecnológica, responsável pelos fenômenos de “substituição, de compensação e de inovação que garantem, através dos séculos, a permanência e, em certa medida, o progresso de sua eficácia” (GENETTE, 2009, p. 19-20).

O paratexto pode surgir em situações temporais distintas do aparecimento de uma primeira edição do texto, como em um período anterior a isso, nesse caso os exemplos de panfletos e anúncios são citados pelo autor. Ele também pode aparecer juntamente ao texto, como o prefácio contido na obra, ou então em um momento posterior, quando ocorre uma segunda edição. (GENETTE, 2009). Do mesmo modo, esse elemento pode desaparecer “definitivamente ou não, por decisão do autor, por intervenção alheia, ou em virtude do desgaste do tempo” (GENETTE, 2009, p. 13). O autor ainda destaca que a existência do paratexto não é condicionada por um valor estético, mas sim pelo seu aspecto funcional. A função exercida por ele seria sua propriedade mais importante, por isso está subordinado ao texto que acompanha.

O teórico divide o paratexto em duas categorias com base na localização espacial de seus elementos: o peritexto e o epitexto. A primeira categoria engloba os itens pertencentes ao mesmo volume do livro, como a capa, página de rosto, dedicatória, sumário, notas, ilustrações, etc. Já a segunda categoria abrange os elementos que se situam na parte externa do livro, “em

geral num suporte midiático (conversas, entrevistas), ou sob a forma de uma comunicação privada (correspondências, diários íntimos e outros)” (GENETTE, 2009, p. 12).

Conforme exposto, o autor considera as ilustrações como elementos paratextuais, no entanto isso não se aplica à compreensão que temos atualmente acerca do livro infantil ilustrado, no qual a imagem adquire uma posição de destaque em relação à palavra, não sendo mais um termo acessório ou meramente decorativo presente na obra. Para a análise do nosso *corpus* será imprescindível abordar alguns dos paratextos que constituem o projeto gráfico dos livros, os quais se restringirão a: capa, título, segunda capa, terceira capa e quarta capa (ou contracapa), a serem analisados no último capítulo desta dissertação.

Dessa forma, cabe aqui elucidar breves considerações delineadas pelos autores que tratam especificamente dos paratextos dos livros ilustrados: Sophie Var den Linden, na obra *Para ler o livro ilustrado* (2011) e Maria Nikolajeva e Carole Scott, em *Livro ilustrado: palavras e imagens* (2011). De acordo com Nikolajeva e Scott (2011), pouca coisa foi escrita acerca do assunto, por isso a importância de discutir sobre esses aspectos, tendo em vista que muitos deles podem ser partes integrantes das narrativas.

O primeiro elemento paratextual a ser descrito é a capa. Ela desempenha um papel de suma relevância para despertar o encantamento do leitor, sendo constituída pela primeira e quarta capas, as quais podem ser independentes ou formar uma imagem completa (LINDEN, 2011). Geralmente, a quarta capa comporta “inscrições obrigatórias: número de ISBN, código de barras, etc.”, mas também pode apresentar “pistas de leitura” (LINDEN, 2011, p. 57)

Quanto a isso, Linden (2011) ressalta que, ao manusear o livro pela primeira vez, o leitor dificilmente segura as duas faces da capa ao mesmo tempo, pois primeiro lê o miolo e somente quando termina a leitura é que se volta para a contracapa. Nessa perspectiva, os criadores dos livros podem incluir, sutilmente, informações relevantes para a interpretação da narrativa, que muitas vezes passam despercebidas em virtude da situação mencionada.

Para Nikolajeva e Scott, as quartas capas raramente apresentam um texto que integre, de fato, a narrativa, visto que são empregadas basicamente com a função original dos paratextos descrita por Genette (2009), servindo como mero suporte didático para apresentar um “breve resumo da obra, uma apresentação do autor e ilustrador (às vezes com uma foto), uma recomendação sobre a idade do leitor, trechos de resenhas, informações sobre outros livros dos mesmos autores” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 320)

Em relação à capa frontal, Nikolajeva e Scott (2011, p. 312) afirmam que todas elas exibem uma imagem, que “pode ser uma ilustração que se repete dentro do livro, ou pode ser original”. Quando a ilustração é repetida, sua principal contribuição será a de antecipar o

enredo, fornecendo informações sobre a história e, quando for original, geralmente será parte integrante da narrativa. Além disso, as autoras consideram que:

A escolha da ilustração da capa reflete a ideia dos autores (ou, em certos casos, dos editores) sobre o episódio mais dramático ou atraente na história. Seria razoável esperar que o enredo e o conflito do livro não fossem revelados na capa. No entanto, é espantoso como muitos livros ilustrados destroem a expectativa criada pelo título atraente apresentando o cenário ou o antagonista na capa.

Ramos, em referência ao estudo de Powers sobre as capas nos livros infantis, declara que “antigamente, os livros só traziam o título e o nome do autor nas lombadas. A capa ficava isenta de imagens e informações. Foram os livros infantis, no começo do século 19, que alteraram essa tradição”. (2020, p. 109). Associado à capa, o título também se configura como um dos elementos paratextuais dos livros infantis, que serve tanto para orientar a leitura, quanto para antecipar o conteúdo (LINDEN, 2011).

Linden (2011, p. 58) esclarece que o título não pode ser dissociado da imagem da capa, porque ambos mantêm uma relação direta, seja de redundância, complementaridade ou contradição. Ademais, ele pode servir como “chave de interpretação da narrativa”, auxiliando o leitor a criar certas expectativas e a formular hipóteses (LINDEN, 2011, p. 59). Para Nikolajeva e Scott (2011), os títulos podem aproximar ou afastar os jovens leitores, ao despertarem o interesse ou a repulsa, sendo que a função atribuída a esse paratexto é normalmente a mesma dos títulos do romance.

As referidas autoras apresentam alguns tipos de títulos tradicionais seguindo uma classificação específica. Nesse contexto, o título nominal é o que mais aparece nos livros infantis, incluindo o nome do protagonista da narrativa, como em “Robinson Crusoe” ou “Ursinho Pooh”. Outro tipo padrão descrito é aquele que combina “um nome e um epíteto ou título”, como em “George, o curioso” ou “Uma lagarta muito comilona”. Além desses, existem os títulos que apresentam personagens coletivos; os que acrescentam um lugar após o nome do personagem; ou inserem a expressão “A história de” antes dele. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 309).

Há ainda os títulos denominados de narrativos, os quais podem ser compostos por verbos, como em “O bebê selvagem vai ao mar” e “Lily dá um passeio” ou então por uma frase nominativa, a exemplo de “O passeio de Rosinha”, “A viagem de Pedro” e “Caça do chapéu”. Tais títulos podem desempenhar tanto a função de esclarecer a narrativa, como de contradizê-la. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 310).

Outro aspecto importante ressaltado pelas autoras acerca dos títulos é o seu layout, ou seja, as diferentes fontes, tamanhos e configurações que eles podem assumir a fim de reforçar a mensagem transmitida. Percebemos, portanto, que “os títulos de livros ilustrados são uma parte muito importante da interação texto-imagem e contribuem para todos os tipos de interação que observamos dentro dos próprios livros” (NIKOLAJEVA E SCOTT, 2011, p. 312)

Em relação à segunda e à terceira capas, as autoras se detêm apenas nas guardas, cuja função principal é unir a capa ao miolo. Com efeito, as guardas se apresentam, na maioria das vezes como páginas brancas ou neutras (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011). Já em relação aos livros ilustrados, elas geralmente são coloridas, “isso para conduzir o leitor a uma certa disposição de espírito” (LINDEN, 2011, p. 59).

Ao analisarem as guardas iniciais e finais de um livro ilustrado, Nikolajeva e Scott (2011) apontam que elas costumam ser idênticas, como, por exemplo, aquelas que trazem os mesmos elementos decorativos. Contudo, as guardas também podem funcionar como parte da narrativa, desde que apresentem uma cena introdutória ou final, enfatizando as alterações que sucederam ao longo da obra. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011)

As autoras abordadas nesta seção ainda explanam descrições de outros elementos paratextuais, tais como a folha de rosto (frontispício) e o número das páginas (fólio). Entretanto, nossa análise contempla somente os paratextos destacados, por considerarmos os mais relevantes na construção de sentidos para o corpus, haja vista a leitura prévia das obras. Dentre os elencados, a segunda e terceira capas são descritas apenas no livro *Menino do Congo*, pois nos outros dois livros elas não transmitem informações extras, sendo apenas decorativas.

3 A CULTURA POPULAR NA FICÇÃO DE MARCIA EVELIN

Este capítulo busca analisar o *corpus* selecionado na seguinte ordem: *O boi do Piauí*, *Menino do Congo* e *O segredo da chita voadora*. Optamos por seguir essa sequência porque as duas primeiras obras se aproximam em termos de procedimento adaptativo, enquanto a última apresenta elementos diversificados de composição, com a inserção de múltiplos temas culturais em um modelo de conto de fadas ilustrado. Assim, veremos como a referida autora trabalha esses repertórios da cultura popular em suas obras, inserindo-os em um universo narrativo lúdico e fantasioso no intuito de atrair o público leitor em formação. Para tanto, antes de cada análise, expomos brevemente uma contextualização acerca das temáticas do Bumba meu boi, do Congado e do tecido de chita.

3.1 O bumba meu boi

A finalidade desta seção é sintetizar a configuração do Bumba meu boi principalmente a partir das seguintes obras: *Literatura oral no Brasil* (2006), de Câmara Cascudo e *Danças dramáticas do Brasil* (1982), de Mário de Andrade. Após isso, também pretendemos estabelecer uma associação com alguns livros infantis que trazem a referida manifestação em sua composição temática, com destaque para a obra *Bumba-meu-boi-bumbá* (2003), de Roger Mello, uma vez que está centrada na perspectiva piauiense, assim como o livro *O Boi do Piauí: da cultura popular* (2015), de Márcia Evelin, o qual compõe nosso *corpus* de pesquisa.

Segundo Marla Silveira, em *Entranhas do boi* (2018), o Bumba meu boi tem suas raízes profundamente entrelaçadas nas influências indígenas, europeias e africanas, emergindo como uma representação vibrante das principais etnias que moldaram o tecido do povo brasileiro, em que o enredo dramatizado das relações sociais entre patrões e subalternos ganha vida. A pesquisadora ainda relata, de acordo com suas observações e vivências, que “acompanhar as apresentações do bumba meu boi sempre significou penetrar num mundo mágico que permite a entrega a ritmos, cores, danças e outras artes”. (SILVEIRA, 2018, p. 14)

Geralmente, a festa/apresentação do Bumba meu boi acontece em junho durante o São João, mês bastante conhecido por suas festividades regionais, comidas típicas e brincadeiras tradicionais em torno da fogueira. Tal manifestação cultural envolve uma riqueza de elementos como música, dança, teatro e ritual, que, juntos, formam uma das festas mais populares de todo o Brasil, principalmente no norte e nordeste do país. A festa é considerada uma manifestação de resistência cultural e identidade regional, sendo reconhecida como Patrimônio Cultural do

Brasil. Ao longo dos anos, o Bumba meu boi se espalhou por diferentes regiões do país, ganhando variações e adaptações locais.

As origens e transformações dessa tradição popular ao longo do tempo são difíceis de determinar com precisão, mas é possível destacarmos algumas questões pertinentes que serão indispensáveis para as análises futuras acerca do livro infantil que tematiza essa expressão artística e folclórica. Para Cascudo (2006, p. 494), o bumba meu boi “é um auto popular formado no norte do Brasil, de Bahia para cima, pela reunião de vários reisados tradicionais, ao redor da dança do Boi, possível reminiscência das Tourinhas de Portugal”. Na visão do pesquisador, esse folguedo é tipicamente brasileiro e apesar de remontar ao período colonial, é “sempre atual, incluindo soluções modernas, figuras de agora, vocabulário, sensação, percepção contemporânea” (CASCUDO, 2006, p. 432).

Uma das características mais marcantes do Bumba meu boi é a sua musicalidade, expressa praticamente em toda a sua extensão através de canções conhecidas popularmente como toadas. A música é executada por uma variedade de equipamentos sonoros, como pandeirões, caixas, matracas, reco-recos, tamborins e outros instrumentos de percussão. Outra característica importante é a dança, que é coreografada e executada por grupos de dançarinos vestidos com trajes coloridos e máscaras, dentre outros adereços. Os participantes dessa manifestação costumam ser chamados de brincantes, os quais não apenas dançam, como também cantam para abrilhantar a passagem do boi. Percebemos, para além desses aspectos, que o Bumba Meu Boi envolve uma forte dimensão ritualística e simbólica para a cultura popular brasileira.

O escritor e pesquisador Mário de Andrade, que também documentou o bumba meu boi através de suas viagens pelo Brasil, dividiu as danças dramáticas em duas partes distintas: “o cortejo e a parte dramática”, sendo que essa se refere à representação teatral e simbólica, enquanto aquele representa a parte pública e festiva das manifestações, isto é, os momentos em que participantes percorrem as ruas das comunidades, levando consigo a energia e a alegria do espetáculo (ANDRADE, 1982, p. 57). Consoante as reflexões do referido autor, o bumba meu boi é uma referência dentre as demais danças dramáticas, uma vez que a considera como a mais exemplar devido à sua composição plurissignificativa:

Mas não só o bumba-meu-boi é a mais estranha, original e complexa das nossas danças dramáticas. É também a mais exemplar. O que caracteriza mais o aspecto contemporâneo de todas as nossas danças dramáticas, é que elas, como espírito e forma, não são um todo unitário em que desenvolve uma ideia, um tema só. O tamanho delas, bem como seu significado ideológico, independe de um assunto básico. (ANDRADE, 1982, p. 52)

Desse modo, o bumba meu boi não deve ser reduzido a um significado fechado, pois sua amplitude transcende uma única temática, assim como as outras danças dramáticas da cultura popular brasileira, visto que são expressões artísticas multifacetadas, capazes de transmitir ideias e mensagens diversas, independentemente de um tema central específico.

De acordo com o estudo de Viviane Pedrazani (2010) sobre o bumba meu boi no estado do Piauí e a partir dos relatos que recolheu junto aos entrevistados na pesquisa, a trama da festividade baseia-se na história de um fazendeiro e de um casal de escravizados, Pai Chico, também chamado de Nego Chico, e Catirina, que, ao ficar grávida, deseja comer a língua do boi preferido do fazendeiro. Assim, Pai Chico acaba roubando o animal para satisfazer o desejo de sua mulher. Quando o fazendeiro toma conhecimento do ocorrido, ordena que os vaqueiros procurem pelo boi e pelo homem até que os encontrem. Os vaqueiros não conseguem encontrá-los e é necessário pedir auxílio aos índios, que encontram o boi adoecido e o levam para o fazendeiro. Após isso, são chamados os pajés para tentar curar o animal. Depois de várias tentativas, o boi finalmente é reanimado e inicia uma dança, o que transforma tudo em festa, fazendo o fazendeiro perdoar Pai Chico.

Diferentemente dos contos que não dependem de uma “localização no espaço”, Cascudo (2006, p. 95) assinala que a lenda “é um elemento de fixação”, pois “determina um valor local”, ou seja, apresenta particularidades, ainda que mínimas, em diferentes lugares, assumindo um sentido próprio para cada espaço específico. Por isso, conforme o autor ressalta, a manifestação pode apresentar variações em seu enredo de acordo com o local onde é transmitida, resultado das apropriações que cada grupo social fez dela.

Nesse sentido, até no interior do próprio estado piauiense existem variações da mesma narrativa, uma vez que em certas versões, o boi tem a morte declarada e é ressuscitado, conforme pontua Pedrazani (2010). Além disso, há mais variantes como a inclusão de outros personagens, a exemplo do médico, que também é chamado para olhar o animal, porém afirma que não há solução para o caso. Ou ainda do fato de haver a prisão do Nego Chico em algumas versões, enquanto em outras isso não ocorre, como na história contada por Márcia Evelin.

3.1.1 Bumba Meu Boi na literatura infantil

A riqueza temática relacionada ao boi tem sido uma fonte de inspiração para inúmeros escritores na composição de obras literárias, especialmente as voltadas para o público infantil. Isso se deve à sua capacidade de revelar elementos fantasiosos que conseguem despertar a

atenção dos leitores, tornando-se, assim, um componente encantador nas narrativas, na poesia, na literatura de cordel e em tantas outras manifestações artísticas e literárias.

Sobre a configuração do bumba meu boi na literatura infantil e juvenil, Mirian Santos Chagas (2016) descreve um conjunto de obras que apresentam o respectivo folgado como inspiração para as narrativas e verificou as estratégias de preservação e de atualização do auto ao ser transposto para os livros dedicados às crianças. Chagas (2016) destaca que todas mantêm a ação central do enredo, isto é, a morte e ressurreição do boi, no entanto algumas delas mesclam esse núcleo narrativo com outras histórias ou então enfocam perspectivas que inserem a criança como protagonista. O trabalho desenvolvido pela referida pesquisadora permitiu que conhecêssemos outras obras para além do nosso *corpus*, possibilitando vislumbrar formas diversas de representação dessa tradição popular para o público infantil, além de identificar relações intertextuais que enriquecem o processo de leitura e produção de sentidos.

As obras elencadas por Chagas que tematizam o Bumba meu boi são as seguintes:

Bumba-meu-boi, de Teresa Schlosser, com ilustrações da autora; Bumba-meu-boi, de Jaci José Delazer, com ilustrações do autor; O bumba-meu-boi (1999), de Geruza Helena Borges, com ilustrações da autora; Bumba-meu-boi-bumbá (2003), de Roger Mello, com ilustrações do autor; Touchê: uma aventura em noite de São João (2004), de Wilson Marques, com ilustrações de Beto Nicácio; Bumba-meu-boi (2005), de Toni Brandão, com ilustrações de Denise Rochael; O boi de mamão (2005), de Rogério Andrade Barbosa, com ilustrações de Regina Yolanda; O Bumba-meu-boi no baile (2006), de Maria da Conceição Reis, com ilustrações de Marcelo Gonçalves e Roberto Wagner; A festa do Boi (2007), de Carmen Lucia Campos, com ilustrações de Andréa Ebert; Pula, boi (2012), de Marilda Castanha, com ilustrações da autora; Bumba-meu-boi (2014), de Stela Barbieri, com ilustrações de Fernando Vilela; Bumba-meu-boi recontada por Crika (2015), de Crika, com ilustrações de Weberson Santiago; A filha de Pai Francisco (2015), de Lenita Estrela de Sá, com ilustrações de Salomão Júnior; Mateus, esse boi é seu (2015), de Marco Haurélio, com ilustrações de Jô de Oliveira; *O boi do Piauí: da cultura popular (2015)*, de Márcia Evelin, com ilustrações de Danilo Grilo e Lurebordosa. (CHAGAS, 2016, p. 12, grifo nosso).

Devido a essa extensa lista de livros, optamos por descrever sucintamente uma obra em específico, *Bumba-meu-boi-bumbá*, do escritor e ilustrador Roger Mello, porque promove um diálogo mais fecundo com o nosso *corpus*. No entanto, cabe reafirmar que nossa breve descrição serve apenas para ilustrar alguns aspectos convergentes entre as duas propostas a fim de situar o leitor acerca da apropriação dessa temática.

A obra de Roger Mello foi publicada pela primeira vez em 2003, sendo que a edição descrita neste texto é a de 2021. Assim como o livro de Márcia Evelin, a narrativa do *Bumba-meu-boi-bumbá* se fundamenta na morte e ressurreição do boi a partir da lenda folclórica. No caso do livro de Roger Mello, o marido de Catirina é chamado de Pai Francisco, enquanto na obra de Márcia Evelin, de Nego Chico. Logo na abertura do livro, pede-se licença ao leitor para anunciar a chegada do boi: “Dê licença, vou anunciar. / Dê licença, é o boi chegando. /Pajé

trouxe o cocar, /delegado trouxe seu bando. /A página está rangendo. abra a porta do livro devagar / e deixe o boi entrar.” (MELLO, 2021, p. 6). Márcia Evelin utiliza estratégia similar em sua obra através de uma cantiga de saudação que propicia a leitura em voz alta. Porém, ela não se dirige de forma explícita ao leitor solicitando seu auxílio para a narrativa iniciar, embora este também se sinta convidado a conhecer, junto à dona do terreiro, a história do boi.

Nos versos que dão continuidade à apresentação do boi na obra de Roger Mello, somos informados de sua respectiva procedência: “Este boi reluzente, / venha ver, minha gente, / de onde veio este boi? / O boi da estrela na testa veio lá do Piauí/ Diz que foi” (MELLO, 2021, p. 8). Na narrativa escrita por Márcia Evelin, por sua vez, a origem do boi também é descrita nas páginas introdutórias a partir de outra “cantiga-convite”, direcionada à moça que está na janela e, por extensão a todos que estão lendo, os quais poderão descobrir ao avançar da leitura de quem se trata a referida moça.

Por meio do texto visual, também de autoria de Roger Mello, o boi adquire formas inusitadas e inovadoras, ampliando as possibilidades de experiência estética dos leitores. Assemelhando-se a um quadro artístico, as ilustrações remetem ao aspecto fantasioso que a imaginação pode alcançar, em que os bois assumem uma carga simbólica muito elevada, sugerindo novas significações para além do contexto narrativo expresso pela leitura das palavras.

A narrativa segue o enredo da lenda, com apenas algumas variações, uma vez que não há a ação do curandeiro ou pajé em ressuscitar o boi, ficando condicionado apenas à avaliação do doutor, que o considera como “caso perdido”. Desse modo, o boi somente retorna à vida após Pai Francisco suplicar para ouvir seu urro. A dramatização das relações sociais entre patrão e empregado é fortemente acentuada a partir do diálogo entre palavras e imagens, principalmente quando Pai Francisco é preso em uma cela por ordem do coronel Lourenço, episódio que se difere da narrativa retratada por Márcia Evelin, pois o personagem Chico não chega a ser aprisionado. Mas o poder do coronel é contestado ao final da narrativa, reforçando a ideia de que ninguém pode ser dono do Bumba meu boi, já que é produto do imaginário popular: “Nosso boi é brasileiro!/ Não tem coronel, / nem tem seu Delegado! / Tem Nosso Senhor no bordado! / Tem céu cravejado de flor!/ Pandeiro enfeitado. / Upa, boi dançador!” (MELLO, 2021, p. 23).

Conforme a pesquisa de Chagas (2016), as obras de Roger Mello e de Márcia Evelin se inserem na categoria de preservação do Bumba meu boi, visto que centralizam os enredos nessa lenda, sem realizar mudanças significativas no núcleo temático, como, por exemplo, adicionar uma história paralela ou focalizar o ponto de vista de uma personagem criança. Concordamos

com esse posicionamento, mas também enfatizamos, seguindo a ressalva feita por Chagas (2016), que isso não as torna inferiores às obras de atualização, uma vez que apenas atendem a modelos construtivos diferentes, de acordo com as estratégias de cada autor no processo de composição das narrativas. Nesse viés, verificamos que o estado do Piauí é contemplado em ambas as histórias, demonstrando que as origens do boi também podem estar ligadas à essa região, cuja associação se dá geralmente ao estado do Maranhão, valorizando, assim, a tradição do Bumba meu boi presente no imaginário e solo piauiense.

3.1.2 *O boi do Piauí: da cultura popular*

A proposta de adaptar a tradição popular do boi para o livro infantil surgiu com um convite feito por Leonardo Dias, proprietário da Editora Nova Aliança, à Márcia Evelin. Como mencionado no primeiro capítulo, essa narrativa já era contada por ela há bastante tempo em suas apresentações orais e, além disso, essa manifestação ficou marcada em sua memória após presenciá-la de forma recorrente na infância, em sítios de seus tios no Maranhão.¹¹ Por conseguinte, o registro dessa lenda revela o interesse da autora em enfatizar que o Piauí também possui a tradição do boi, como é descrito na síntese da história:

Quem disse que roubaram o Bumba meu boi do Piauí? A prova de que isso não é verdade encontra-se nesta história, adaptada da tradição oral pela contadora de histórias Márcia Evelin. Nela o Bumba meu boi, a Catirina, o Nego Chico e os outros personagens do enredo mostram que a narrativa continua fazendo parte do imaginário de muitos piauienses, que brincam e cantam as melodias de uma das maiores manifestações culturais do Estado. Então é só abrir o livro e ser contagiado pelo urro do boi: *MUUUUUU*.... (CARVALHO, 2015, s/p, grifo nosso)

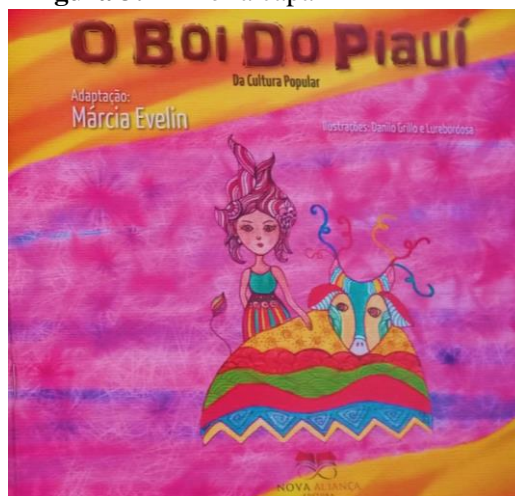
A partir dessa sinopse, podemos observar um dos recursos lúdicos empregados pela escritora no trato com a palavra e sua relação com a linguagem infantil: a onomatopeia. Para Busatto (2013), esse fragmento sonoro desperta a imaginação do ouvinte quando utilizado pelo contador de histórias, pois se projeta no espaço carregando efeitos e afetos. Isso se estende para os textos escritos de Márcia Evelin, o que aponta para a sua ligação com a palavra oral. Sabemos que as crianças, especialmente nos primeiros anos de vida, costumam se fascinar ao ouvir histórias que apresentem sons de animais. Quando iniciam a ler por conta própria, também se divertem ao tentar imitar esses sons, buscando modular a voz para um tom mais grave ou mais fino, a depender do tipo de animal representado. Nesse sentido, a utilização da

¹¹ Informações disponíveis em: [//grupocafundo.blogspot.com/2021/08/nova-edicao-do-livro-o-boi-do-piaui-com.html](http://grupocafundo.blogspot.com/2021/08/nova-edicao-do-livro-o-boi-do-piaui-com.html). Acesso em 12. jan. 2024.

onomatopeia grifada anteriormente tende a incitar, tanto nos mediadores de leitura quanto nos próprios leitores, o desejo de pronunciá-la em voz alta num tom grave similar ao do boi.

Os paratextos, definidos por Genette (2009) não devem ser desconsiderados quando tratamos do livro infantil contemporâneo. Segundo Linden (2011, p. 57), é por meio da capa que se “estabelece o pacto da leitura”. Dessa forma, podemos afirmar que é a porta de entrada para o universo da cultura popular no qual figura o boi, cuja representação remete ao aspecto fantasioso dessa lenda ao observarmos um ser que aparenta estar flutuando:

Figura 3: Primeira capa “O boi do Piauí”



Fonte: Carvalho (2015, s/p)

Optamos por trazer apenas a primeira capa dessa edição de 2015, porque a quarta capa é mais voltada para a divulgação do livro, exibindo a sinopse da história já transposta anteriormente, além do código de barras ISBN e do selo da Editora Nova Aliança. Em relação à ilustração, Danilo Grilo e Luredobordosa empregam um colorido intenso nas imagens, que se nota logo pela capa e se estende por todas as páginas seguintes, o que “faz com que a fantasia infantil mergulhe em si mesmo” (BENJAMIN, 2009, p. 64-65). Segundo Benjamin (2009, p. 61), as crianças aprendem com o colorido, sendo que esse aprendizado deve ser relacionado principalmente ao seu mundo interior, a partir de sua contemplação de uma vida sonhadora, e não somente ao mundo exterior, para identificar animais, objetos ou coisas, logo, a ilustração acima traz o boi em uma perspectiva “liberta de toda responsabilidade”, em que “a fantasia pura se deleita nesse jogo de cores”.

Ao lado do boi ilustrado em tons de azul, vermelho, verde e amarelo e adornado por fitas em movimento, está a personagem Catirina, vestida em uma saia que segue a mesma cartela de cores descritas, além de apresentar um penteado de cabelo que chama a atenção por

sua forma peculiar. O leitor que não conhece essa narrativa, ao visualizar a mulher, apoiada com a mão sobre o boi, pode pensar que há uma relação de cumplicidade entre os dois, ou então que esse animal esteja sob os cuidados dela. Ao averiguarmos mais atentamente os detalhes, percebemos o olhar penetrante de Catirina em contraste à visão aparentemente desconfiada do boi, que olha de soslaio para a mulher enquanto ela o afaga, sugerindo uma reação de surpresa ou curiosidade diante disso. A posição da outra mão de Catirina, situada atrás das costas, também pode suscitar interpretações acerca da história, de modo a indicar seu lado “traíçoeiro”, cujo desejo, até então oculto, provocará a morte do boi.

Nesse sentido, Linden (2011) assinala que a ilustração associada aos outros elementos da capa leva o leitor a criar expectativas sobre a história, que podem ser desfeitas no processo de leitura. Conforme o título já expressa, o boi é o personagem central da história e tem sua procedência bem delimitada a partir da expressão “do Piauí”. É válido enfatizar também que o texto verbal expressa outras informações relevantes, pois deixa explícito que essa é uma narrativa adaptada da cultura popular, recontada por Márcia Evelin, indicando o papel da autora enquanto transmissora da tradição, ao mesmo tempo em que é intérprete (BURKE, 2010).

Na introdução da narrativa, há uma cantiga de saudação que propicia a leitura em voz alta, servindo como um convite para o leitor conhecer, junto à dona do terreiro, a história do boi. Essa cantiga foi inspirada na tradição oral, em que Márcia Evelin realizou pequenas alterações, como podemos observar a partir da letra expressa na pesquisa de Élio Ferreira, que a transcreveu mantendo as marcas da oralidade:

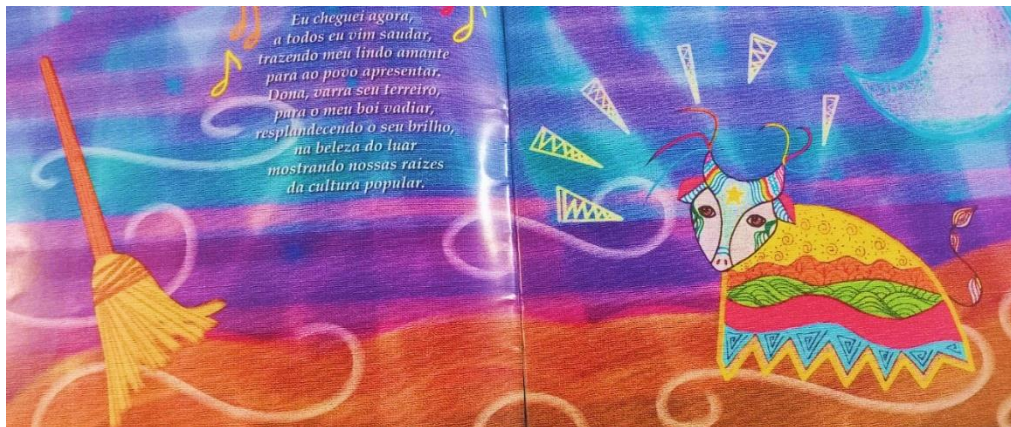
Morena bela,
Mandô me chamá.
Eu venho chegando agora,
Com meu pessoá.
Ô abre a porta,
Acende a luz,
Barre o terrêro
Pro meu boi brincar.

Chegô, chegô
Chegô eu vi chegá
Se a dona da casa
Barre o terrêro
Pro meu Boi balançar.
Se a dona da casa
Barre o terrêro
Com bassôra de argudão,
Qui a barra do Boi é branca
Num pode arrastá no chão.

(FERREIRA, 2015, p. 28-29, grifos nossos)

A citação transcrita acima representa duas canções distintas entoadas pelos brincantes do Bumba meu boi no Piauí, sendo que ambas têm a função de anunciar a chegada do boi. A primeira corresponde aos oito primeiros versos e a segunda é composta pelos demais. Identificamos a semelhança existente com a cantiga escrita no livro de Márcia Evelin, cuja composição mescla as duas letras em um conjunto de dez versos, que se alternam entre uma estrofe de quatro e outra de seis versos, respectivamente:

Figura 4: Primeira cantiga de abertura



Fonte: Carvalho (2015, s/p)

A partir da figura, verificamos que a autora combinou as duas canções fazendo breves alterações e acrescentando novos versos ao fim da cantiga: “resplandecendo o seu brilho/ na beleza do luar/ mostrando nossas raízes da cultura popular”. Percebemos que o trecho “nossas raízes”, busca, de certa forma, integrar o leitor à mensagem transmitida, uma vez que ele pode se sentir pertencente a esse grupo, principalmente se já possuir uma ligação mais íntima com o bumba meu boi.

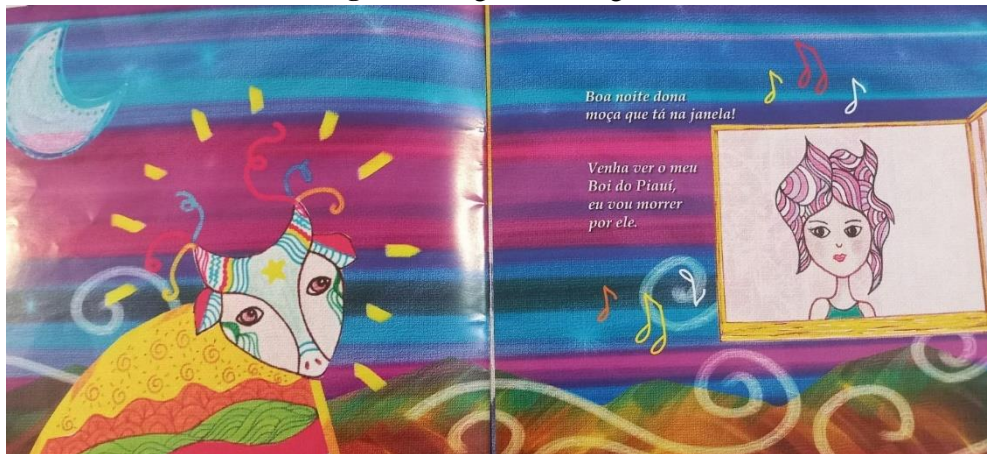
Ao transpor a cantiga, Márcia Evelin retirou as marcas de oralidade expressas em algumas palavras como em “barre” que alterou para “varra” ou em “terrêro” para “terreiro”, mas sem modificar o sentido original, que é o de anunciar a entrada do boi. Os versos exibidos vêm acompanhados pelas notas musicais ao seu redor, recurso gráfico empregado para os leitores distinguirem esses trechos que aparecem intercalados entre a narrativa, assim como acontece nas outras cantigas do livro.

A ilustração reproduz em páginas duplas a figura de uma vassoura e do boi envoltos por uma atmosfera de mistério, pois não se sabe quem é essa dona referenciada na canção, podendo ser qualquer pessoa, já que a imagem apresenta apenas a vassoura sendo movida pelos “ares” ou então como se estivesse sob o efeito de algum encantamento, causando a admiração do boi.

Acerca disso, torna-se relevante pontuar, que esse aspecto misterioso atrelado ao ar aparece mais de uma vez nas obras de Márcia Evelin, como veremos mais adiante na análise do último livro. Cascudo (2016), em sua pesquisa sobre as superstições relacionadas aos quatro elementos da natureza – terra, fogo, água e ar – afirma que esse último consiste no mais poderoso e inexplicável dentre os outros três. Assim, a potência imaginativa atribuída a esse elemento pela tradição popular é explorada na ilustração desse livro em análise, em que o ar se torna parte integrante do cenário, mesmo que nem sempre de maneira visível, pois todas as ações transcorrem em ambiente abertos, de modo similar à execução dessa manifestação nos espaços públicos.

Retomando a narrativa do boi, temos nas páginas seguintes, a representação da dona citada na primeira cantiga, que, na verdade, é a própria Catirina, uma das personagens centrais da história, mas que ainda não assume essa forma para o leitor:

Figura 5: Segunda cantiga de abertura



Fonte: Carvalho (2015, s/p)

Novamente, a canção marca uma voz que se confunde com o narrador da história ou apresentador da manifestação, trazendo os índices de oralidade propostos por Zumthor (1993). Por índice de oralidade, o medievalista considera tudo aquilo que está dentro de um texto e revela “intervenção da voz humana em sua publicação - quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos.” (ZUMTHOR, 1993, p. 35).

Esses índices são perceptíveis na frase exclamativa “...moça que tá na janela!”, que revela a entonação, ou nas expressões imperativas como em “venha ver” e “varra seu terreiro”, esta última contida na cantiga anterior. Outra marca desses índices no texto são os verbos conjugados no presente, sugerindo a presença de alguém que narra. (ZUMTHOR, 1993). Além

disso, há o emprego de uma linguagem mais informal, a exemplo da contração “tá”, em vez de “está” ou também da expressão “vou morrer” no lugar de “morrerei”.

Diante de um fundo extremamente colorido, o aspecto noturno da ilustração se faz notar de forma sutil pelo tom de azul que colore a parte superior e também pela lua no canto esquerdo da página, período no qual costumam ocorrer as apresentações do bumba meu boi, por isso a cantoria inicia pelo cumprimento de “Boa noite”, seguindo o ritual da festa.

Após isso, há a alternância do modo cantar para o contar, isto é, para a forma de relato, cujo texto apresenta uma breve contextualização histórica ao leitor:

No tempo da colonização do Piauí, existiam por aqui muitos fazendeiros com muitas terras e muitos bois. Seu Gumercindo era um deles. Fazendeiro de renome, conhecia cada um de seus bois como as palmas de suas próprias mãos. Mas tinha um que era seu boi preferido: o boi Estrela da Aurora. *Ah! Esse era boi bonito!* (CARVALHO, 2015, s/p, grifo nosso)

No trecho anterior, as expressões exclamativas grifadas atestam os índices de oralidade que nos fazem imaginar a entonação de uma voz pronunciando essas palavras. Mais uma vez, a autora introduz outra cantiga, dessa vez para enaltecer o nome do boi de origem piauiense:

Estrela da Aurora
quando o sol vem raiando
É bonito iá, iá
pra quem anda navegando
O boi do Piauí,
aqui ê, ê, vem chegando
É bonito iá, iá
pra quem anda navegando.
(CARVALHO, 2015, s/p, grifos nossos)

Como podemos observar, a origem do boi é constantemente enfatizada na narrativa, a fim de valorizar a tradição popular existente em solo piauiense. Conforme Ferreira esclarece (2021, p. 26), o “Bumba-meu-boi é uma criação do negro cativo, que representou a mão de obra responsável pela criação dos rebanhos bovinos nas fazendas do Piauí colônia”. Nesse contexto, surge Nego Chico, um dos empregados de Seu Gumercindo, representando as relações sociais demarcadas pelo domínio de terras e de gado. Certo dia, o fazendeiro precisou fazer uma viagem a negócios e deixou o boi Estrela da Aurora sob os cuidados de Nego Chico.

Figura 6: Seu Gumercindo e Nego Chico

Fonte: Carvalho (2015, s/p)

Nesse trecho, o narrador introduz o discurso direto a partir do diálogo estabelecido entre os dois personagens, a fim de retratar a autoridade exercida por Seu Gumercindo e a obediência de Nego Chico. A ilustração traz os personagens em lados opostos das páginas, sinalizando um distanciamento entre ambos, cada qual exibindo suas vestimentas específicas, sendo que a de Nego Chico muito se assemelha à utilizada por cangaceiros, figuras populares no sertão nordestino durante o final do século XIX e início do século XX, que povoam o imaginário nacional até os dias de hoje. Ademais, notamos a inclusão de expressões como “mimo” e “amo”, que demonstram o vocabulário típico da região, cujos significados remetem a “querido ou estimado” e a “senhor ou proprietário da fazenda”, respectivamente.

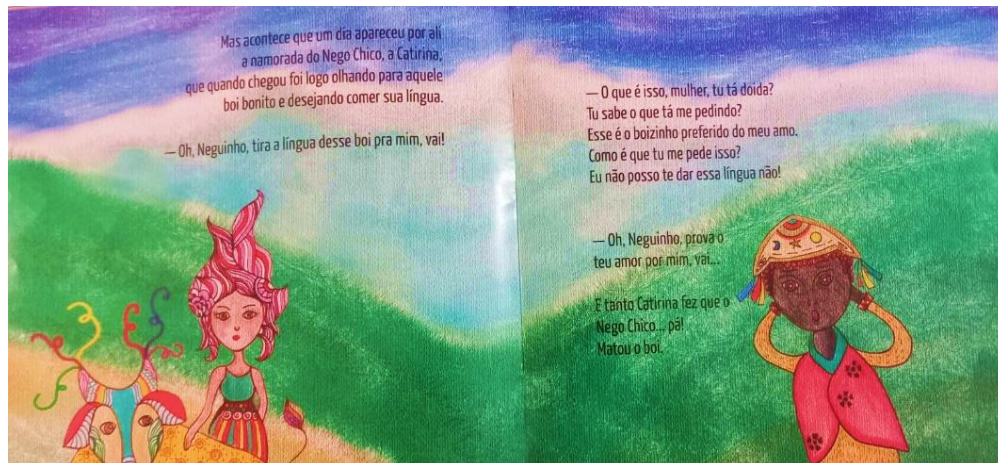
Durante um certo tempo, Nego Chico cuidou muito bem do boi Estrela da Aurora, dava banho, alimentava e a areava o pelo do bicho. O conflito da narrativa surge quando Catirina aparece e exige que tire a língua do boi como prova de seu amor por ela, afinal era sua namorada e estava grávida. Na visão de Cascudo (2012, p. 94-95), o desejo de mulher grávida é “uma tradição merecedora do mais profundo respeito popular” e “no Brasil, quem se nega a cumprir o desejo terá um terçol, hordéolo, como índice do castigo”. Apesar de se negar a realizar tal pedido no princípio, Nego Chico acaba cedendo à vontade de sua mulher.

Na obra *Coisas que o povo diz* (2012), há o registro de um relato coletado por Cascudo, que aponta a crendice popular sobre o desejo de mulheres grávidas:

Um episódio policial de 1900 teve, na cidade de Natal, a mais lisonjeira repercussão. O chefe de Polícia, Dr. Francisco Carlos Pinheiro da Câmara, mais conhecido por Chico Farofa, ouviu de um ladrão de galinhas a explicação de que o furto fora cometido pela necessidade de atender ao desejo de sua mulher grávida. Mandou-o pôr em liberdade, pagando o preço das galináceas, a fim de não prejudicar a gestante. (CASCUDO, 2012, p. 94)

No caso do enredo de *O boi do Piauí*, Nego Chico mata o animal. Em outras versões dessa narrativa que circulam pelo estado, conforme visto nas páginas anteriores, o personagem apenas rouba o boi, sem chegar a matá-lo de fato.

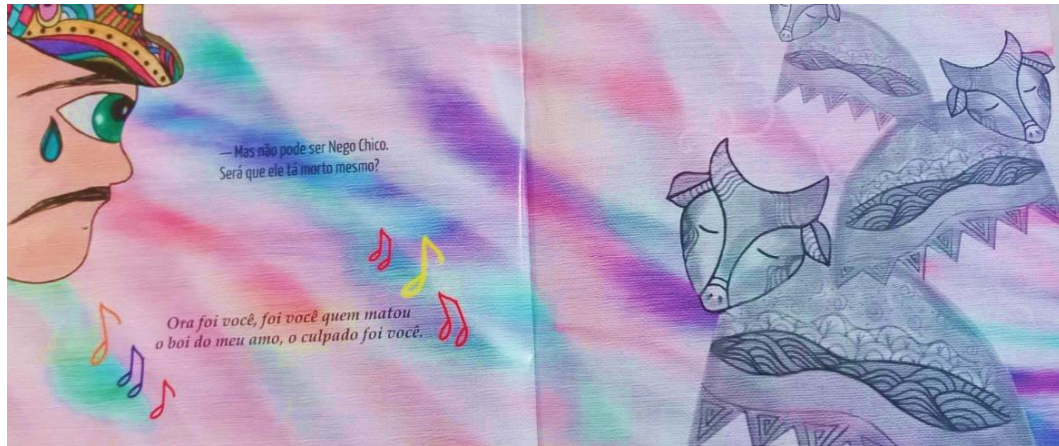
Figura 7: Desejo de Catirina



Fonte: Carvalho (2015, s/p)

Na ilustração anterior, as expressões faciais de Nego Chico são bem acentuadas, revelando seu espanto com o pedido de Catirina. Na página esquerda, temos a repetição da mesma imagem da capa, com um único detalhe diferente: seu modo espelhado. Essa repetição é visualizada com muita frequência nos livros infantis ilustrados, sendo utilizada como forma de antecipar o enredo, conforme destacam Nikolajeva e Scott (2011). O texto verbal que compõe a página direita revela esquemas de oralidade a partir de modulações exclamativas e interrogativas, diminutivos, interjeições, onomatopeias. (PALO; OLIVEIRA, 2006). A figura de som “pá” remete ao momento em que Nego Chico abate o boi, ficando nas entrelinhas para o leitor imaginar como tal ato pode ter ocorrido.

Quando Seu Gumercindo volta de viagem e encontra seu boi caído no chão, pergunta ao Nego Chico se o animal está morto. O empregado, por sua vez, tenta contornar a situação dizendo que se trata apenas de um desmaio. A ilustração seguinte, no entanto, contradiz a fala de Nego Chico, devido à ausência do colorido que antes enfeitava o boi Estrela da Aurora. Além disso, as imagens em preto e branco são refletidas acima do boi, levando-nos a interpretar que se trata da “alma” saindo de seu corpo:

Figura 8: Morte do boi

Fonte: Carvalho (2015, s/p)

Seu Gumercindo manda, então, chamar um doutor para examinar o boi, que o considera “mortinho da silva”, expressão popular utilizada para indicar que realmente está morto, não havendo mais solução para o caso. Cascudo (2016) registra em *Tradição: ciência do povo*, outras expressões sinônimas de morte, tais como “bateu a bota”, “passou desta para melhor” “esticou ou estirou o couro”, dentre outras.

Márcia Evelin transcreve outra cantiga da tradição oral para intercalar com a narrativa, que, conforme Ferreira (2021) ressalta, refere-se ao canto de fundação do Bumba meu boi:

O meu boi morreu,
que será de mim?
Manda buscar outro,
maninha,
Lá no Piauí.
(CARVALHO, 2015, s/p)

Ainda segundo o pesquisador supracitado, a manifestação do boi teria, de fato, se originado no estado piauiense, contudo migrou para outros locais e perdeu a referência para o Maranhão:

O Boi do Piauí que migrou para o Maranhão, Pará e outros lugares do Brasil. Essa transferência deve ter acontecido em consequência da migração de vários trabalhadores cativos e vaqueiros das antigas fazendas do Piauí para o Maranhão, na época da implantação das primeiras fazendas de gado no território maranhense, ocorrida na primeira metade do século XIX. Tal fato contrariou a vontade da maioria desses homens, mulheres e crianças escravizados, que foram forçados a migrar com o objetivo de povoar as fazendas do estado vizinho e cuidar do rebanho bovino e cavalariço. (FERREIRA, 2021, p. 32)

A mistura de culturas marca a tradição do boi, cuja formação reúne elementos da cultura europeia, simbolizada por Seu Gumercindo, da africana, representada por Nego Chico e da

indígena, expressa pelo curandeiro. O fundo em aquarela da ilustração a seguir antecipa uma atmosfera mística, através da tonalidade marcante de verde associado a tons de azul e branco, a fim de anunciar a chegada do “o índio curandeiro”:

Figura 9: Seu Gumercindo chama o curandeiro



Fonte: Carvalho (2015, s/p)

Nas páginas seguintes, o curandeiro entra em cena para tentar ressuscitar o boi, fazendo um ritual de dança ao redor do bicho, mas não obtém sucesso. Assim, orienta que a única solução é retirar a língua do boi. Um detalhe curioso na ilustração de Danilo Grilo e Lurebordosa é que não conseguimos identificar se o indígena se trata de um homem ou de uma mulher, podendo gerar mais de uma interpretação no leitor. Apesar dessa informação não ser primordial para o enredo em si, ela pode conter significações implícitas que suscitam uma discussão acerca do misticismo relacionado à sexualidade na cultura indígena, pois conforme Gilberto Freyre já apontava, os pajés provavelmente seriam homens “efeminados”, e “para as mãos de indivíduos bissexuais ou bissexualizados pela idade resvalaram em geral os poderes e funções de místicos, de curandeiros, pajés, conselheiros, entre várias tribos [...]” (2003, p. 186)

Figura 10: ritual do curandeiro



morena bela o meu boi vai levantar

Estrela da aurora
quando o sol vai se deitando
Até logo, meu bem,
que eu já vou me retirando
(CARVALHO, 2021, s/p, grifos nossos)

Porém, a história não termina por aí, pois na última página dupla aparece uma dúvida direcionada diretamente aos leitores: será que Catirina comeu a língua do boi?, ficando essa questão em aberto para que cada um imagine a resposta que desejar. Assim, percebemos que, ao longo da narrativa, Márcia Evelin e os ilustradores deixam lacunas a fim de suscitar leituras diversas. Por se tratar de uma lenda do repertório popular e pertencer principalmente ao domínio da oralidade, “as nuances, as sutilezas e os acréscimos podem mudar conforme o narrador e certos fatos podem ser enfatizados ou subtraídos com a intenção de produzir diferentes interpretações”, o que também ocorre nessa adaptação escrita e ilustrada. (ZUCON; BRAGA, 2013, p. 140).

Em entrevista para a Livraria Entrelivros durante a live de lançamento da segunda edição do livro¹², em 2021, Márcia Evelin detalhou como surgiu a ideia de incluir o Qr code na obra impressa para que o leitor fosse direcionado ao site e pudesse ouvir as canções contidas na narrativa do boi. Segundo a autora, alguns educadores e até mesmo pais de crianças, que tentaram mediar a leitura, relataram-lhe certa dificuldade em cantar os trechos musicais, por não saberem a melodia que deveriam seguir para conferir um ritmo harmônico às cantigas. Por isso, o vídeo contendo as músicas cantadas pela autora em parceria com Tauana Queiroz, foi, sem dúvidas, uma estratégia bem eficiente. A gravação foi realizada no Studio ALSI, em Teresina -PI, com arranjos do produtor, Alcides Valeriano e se encontra disponível livremente no canal da escritora no YouTube: Márcia Evelin de Carvalho.

Figura 12 : Qr code – O boi do Piauí



¹² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o92t1e0mtZc>. Acesso em 15. jan. 2024.

Fonte: Carvalho (2021, s/p)

Esse Qr code disponibilizado na contracapa do livro pode ser considerado um paratexto, ou epitexto, conforme a denominação de Genette (2009), que serve tanto para possibilitar uma experiência de leitura rica de sentidos, em que se pode associar o recurso multimídia ao livro impresso, quanto para atrair novos leitores. Assim, a segunda edição traz a mesma história apresentando essa novidade, que vai além dos limites do suporte material, instaurando um modo de leitura diverso, o qual pode seguir diferentes caminhos e orientações, a depender de quem está lendo ou mediando esse processo. A estratégia de incluir o Qr code também é empregada em sua outra adaptação da cultura popular, unindo o tradicional ao contemporâneo.

3.2. Congos ou Congados

Outra dança estudada pelo pesquisador Câmara Cascudo trata-se dos Congados, uma manifestação cultural que está intrinsecamente ligada à formação da identidade afro-brasileira. Mais que uma dança ou festa, os Congos na verdade é um ritual dotado de valor simbólico, sendo uma mescla de influências culturais, sociais e religiosas.

Segundo Cascudo, em *Dicionário do Folclore Brasileiro* (2005, p. 298), os Congados, Congadas ou Congos são “autos populares brasileiros, de motivação africana, representados no Norte, Centro e Sul do país”. De acordo com o estudioso, os elementos formadores dessa manifestação popular foram os seguintes: “a coroação dos reis de congo; os préstitos e embaixadas; e as reminiscências de bailados guerreiros, documentativos de lutas e a reminiscência da Rainha Njinga Nbandi, rainha de Angola”. Os dados coletados por Cascudo permitem inferir que os autos eram praticados em diversas localidades do Brasil, apresentando certas variações em cada região, mas sempre com o intuito de valorizar a cultura africana.

Marcos Ayala, em *Metodologia para pesquisa em culturas populares: uma experiência vivenciada* (2015), organizada em parceria com Maria Ignez Novais Ayala, discorre, de modo específico, a respeito da festa do Rosário realizada anualmente na cidade de Pombal no sertão paraibano, cuja existência se deu pela união de quatro grupos da cultura popular: A Irmandade do Rosário, os Congos, os Pontões e o Reisado. Aparentemente a festa teve início ainda no período colonial, porém foi oficializada apenas no final do século XIX, conforme aponta o autor.

Além de ser um momento religioso que serve para louvar a Nossa Senhora do Rosário, a celebração também traz brincadeiras, danças, músicas que reafirmam a identidade negra, a qual foi reprimida durante a escravidão, por isso os negros assumem a posição de protagonistas

da própria história, sendo coroados reis na festa. Dessa maneira, “a realeza negra simboliza o passado de um povo, sua história, suas tradições – e lembra o dos outros povos, além daquele a que pertencem os reis. Também remete à história a “embaixada”, que faz parte dos Congos” (AYALA, 2015, p. 152). Portanto, a realização dos Congos no território brasileiro representa a permanência de uma prática cultural que reporta ao passado africano.

Após essa breve contextualização, voltemos nosso olhar agora para Os Congos de Oeiras, que embora seja motivado pelas mesmas razões, apresenta uma configuração específica devido às particularidades que adquiriu em território piauiense. A partir da pesquisa realizada por Márcia Evelin de Carvalho, em *Tradição oral e literatura: laços de matriz cultural africana em crianças brincantes dos Conginhos, cidade de Oeiras-Piauí* (2012), destacaremos neste espaço o modo como essa dança-louvação é estruturada. Corroborando a ideia apresentada até aqui, a referida autora assim descreve os Congos:

O ritual, de modo geral, se apoia basicamente sobre três elementos: a coroação de Reis, mediadas pelos capitães, os cortejos e as embaixadas e as danças rituais, que se articulam a partir das divindades bantos, o culto aos antepassados e do Rosário (Nossa Senhora do Rosário e São Benedito), havendo variações de personagens, de um lugar para o outro, como a participação de mulheres no papel de rainhas e divindades envolvidas, em suas várias versões. São usuais os tratamentos de Majestade, Excelência e Senhoria. (CARVALHO, 2012, p. 72).

Carvalho (2012), em referência a depoimentos coletados no seu estudo e outras fontes históricas, cita que a dança chegou ao município de Oeiras através de escravizados que vieram do Pará, e por esse motivo recebeu, a princípio, a denominação de Congos do Pará e um tempo após isso, passou a ser chamada de Congos do Rosário em virtude da sua atual localização, isto é, o bairro de Oeiras, onde estão os integrantes do grupo de brincantes, os moradores do Rosário. Tal festividade ocorria nas datas de 31 de outubro, dia de Nossa Senhora do Rosário, e 6 de janeiro, dia de São Benedito, a fim de prestar devoção aos santos que são considerados protetores dos negros. Hoje, no entanto, a apresentação também vem acontecendo em outras datas além dessas, quando o grupo é solicitado para participar de eventos culturais no Brasil.

Nos Congos de Oeiras há uma dramatização que é encenada pelo grupo: o ritual inicia com os integrantes cantando em direção ao local da apresentação para formar duas filas posicionadas uma de frente para a outra; em seguida surge o rei, que se senta em um trono; a ordenança, que se posiciona atrás do rei; e o secretário que fica ao lado do rei. Outro personagem que aparece no decorrer da dança é o embaixador, que vem de uma terra distante para saudar o rei e também para louvar a Nossa Senhora do Rosário e a São Benedito. Para se mostrar digno,

o embaixador trava uma luta com a ordenança, o segurança do rei, enquanto os outros brincantes cantam e dançam.

No final, todos seguem uma marcha de retirada, mas antes convidam o público para dançar junto a eles. Ao longo da performance, são entoadas várias canções, tanto de devoção aos santos, como de exaltação aos Congos, sendo acompanhadas pelo som forte dos tambores, maracás e pandeiros. O ritual apresenta, assim, “uma configuração circular, com a presença de um cantopoema inicial, como convite, e um fechamento com o cantopoema da marcha da retirada” (CARVALHO, 2012, p. 88).

O ritual dos Congos de Oeiras promove não apenas o diálogo entre os participantes da dança, mas também com o público envolvido através de cantos e passos ritmados, tornando-se muito mais que um mero espectador. Seguindo essa linha de pensamento, a referida dança comunica mensagens por meio de um código cultural comum aos integrantes do grupo e aos moradores daquela região, mas não se trata de um texto que se confunde com as performances de um espetáculo que visa apenas ao entretenimento do público, pois a dança é realizada principalmente para manifestar a fé dos devotos, bem como para expressar a cultura afro-brasileira. É a partir da relação que mantém com os textos da cultura africana e com os da cultura brasileira que o ritual produz as significações que reverberam na história.

3.2.1 Os Congados na literatura infantil

A manifestação cultural dos Congos também está materializada nos livros infantis, como por exemplo em: *Os Reizinhos de Congo* (2007), escrito por Edimilson de Almeida Pereira e ilustrado por Graça Lima; *O Congo vem aí* (2006), de Sérgio Caparelli, com ilustrações de Carlos Eduardo Cinelli e Warley Goulart; *Benedito* (2014), escrito e ilustrado por Josias Marinho e *Menino do Congo*, de Márcia Evelin (2022) com ilustrações de Aline Guimarães.

O livro *Os reizinhos de Congo* (2007), Edimilson de Almeida Pereira, é composto por duas partes, ou seja, duas narrativas envolvendo crianças distintas, o que fica subtendido pelo título e capa. Na primeira, conhecemos a história de um menino que carrega uma coroa repassada de antigas gerações, remetendo ao período da escravização e das grandes navegações. Assim, a narrativa inicia pelos fatos relacionados à vida das tataravós do garoto, cujos conhecimentos não foram “engolidos pelo mar”, pois continuam a ser transmitidos e valorizados enquanto fontes de sabedoria. Além disso, o texto apresenta expressões que

simbolizam a riqueza da tradição africana, bem como a descrição dos Congados e o significado dessa manifestação para a comunidade a qual o menino pertence.

Na segunda narrativa, denominada “rainha-menina”, a simbologia da coroa também está presente, uma vez que a menina herda os saberes de seus ancestrais ao ser coroada, o que se relaciona à realeza negra exaltada durante a prática do ritual. Por esse motivo, ambos são representados como reizinhos, não idênticos aqueles dos contos de fadas, mas com suas próprias singularidades, que não se apoiam em títulos ou riquezas materiais. Em ambas as histórias, há a mistura da prosa e poética, além de narradores que se intercalam entre a primeira e terceira pessoa, trazendo mais dinamicidade ao texto.

A obra *O Congo vem aí* (2006), de Sérgio Caparelli, narra os acontecimentos que envolvem uma família à espera da passagem dos Congos no lugar em que residem. Todos aguardam ansiosamente por esse momento, principalmente a mãe, por acreditar que essa visita seja capaz de curar sua filha mais nova, a qual se encontra adoentada. A narrativa é contada em primeira pessoa pelo outro filho, sendo este o protagonista da história, o que percebemos antecipadamente pela ilustração da capa. O menino assume o papel de preparar a casa e ir em busca da concretização dessa visita tão aguardada por eles. O interessante nessas obras é o fato da dança-ritual ser associada ao universo infantil, privilegiando a perspectiva da criança e as experiências que esta vivencia enquanto (re)conhece os saberes em torno dessa tradição popular afro-brasileira.

O livro *Benedito* (2014), de Josias Marinho, ilustra bem essa relação entre a criança e a ancestralidade a partir do olhar de um bebê que está disposto a conhecer cada detalhe do tambor com suas próprias mãos. De modo cativante, a narrativa demonstra as descobertas de Benedito enquanto mobiliza todo seu corpo para tocar e escutar atentamente os sons produzidos por esse instrumento marcante para os Congados. Logo pela capa, observamos a curiosidade do garoto olhando fixamente para o tambor de cores vibrantes, que para muitos pode ser apenas um objeto comum ligado à música e à dança, mas para ele representa a herança, a espiritualidade, a resistência e a alegria dessa manifestação cultural. Por meio das batidas do instrumento, Benedito descobre e fortalece seu senso de pertencimento a uma comunidade, reafirmando sua identidade negra.

As obras em questão tematizam a cultura afro-brasileira, mas isso não significa que todas foram escritas por autores negros. *O Congo vem aí* e *Menino do Congo*, por exemplo, podem ser inseridos na primeira classificação das categorias elencadas por Eliane Debus (2017, p. 26) a respeito da produção literária para a infância: “1) literatura que tematiza a cultura africana e afro-brasileira; 2) literatura afro-brasileira; e 3) literaturas africanas”, tendo em vista

que a narrativa focaliza a temática e não a autoria negra. Já os livros *Os reizinhos de Congo* e *Benedito* podem ser incluídos na segunda classificação, uma vez que são de autoria de escritores afro-brasileiros.

Outro ponto relevante sobre as obras elencadas diz respeito ao projeto gráfico utilizado para apresentar os Congados aos leitores infantis. As duas primeiras obras descritas, *Os reizinhos de Congo* e *O Congo vem aí*, apresentam tanto texto verbal como imagético, o que também acontece em *Menino do Congo*, enquanto a última, *Benedito*, privilegia a linguagem visual para narrar a história, dispensando o emprego de palavras, por isso podemos considerá-la como um livro-imagem ou *picture-book* (HUNT, 2010). Em relação ao conteúdo propriamente dito, as narrativas se aproximam intimamente por tematizarem a mesma expressão cultural, no entanto se tratam de produções independentes. Ambas as obras, exceto *Menino do Congo*, focalizam o ritual de uma maneira mais abrangente, sem se voltar a uma região específica em que este é praticado, visto que na produção de Márcia Evelin, o olhar é direcionado diretamente aos Congados de Oeiras, deixando explícitas as referências para o leitor, ao passo que nas demais isso não está manifesto na superfície textual.

3.2.2 *Menino do Congo*

A escritora Márcia Evelin revelou em um comentário na internet como surgiu a motivação de transcrever a manifestação cultural para o seu livro: “Esse vídeo- documentário marcou o início do meu interesse em pesquisar os Congos de Oeiras e seus brincantes mirins [...] Daí nasceu minha pesquisa de mestrado com o grupo [...] e o meu livro de literatura infantil intitulado *Menino do Congo*”¹³. Na obra infantil, a autora também traz para o leitor uma breve contextualização sobre os Congos e descreve com mais detalhes como aconteceu sua aproximação com o ritual:

De origem banto-católica, a ancestralidade africana dos Congos a Oeiras trazida pelos negros escravizados, que vieram do Pará, com o primeiro governador da cidade, então capital do Piauí, João Pereira Caldas, por volta de 1759. Com o passar do tempo, o grupo originário deixou de se apresentar. No ano de 1967, Dona Maria de Lourdes Portela Rêgo, seus filhos e antigos integrantes da dança iniciaram pesquisa, por mais de 20 anos, a fim de recuperar as origens do ritual que além dos brincantes, traz a cena outros personagens que compõem o Auto como o Rei, a Ordenança, o Secretário do Rei e o Embaixador. Foi somente em 1985, com a ajuda do pároco da cidade, Pe. João de Deus que este sonho foi concretizado, com a volta da Dança dos Congos de Oeiras,

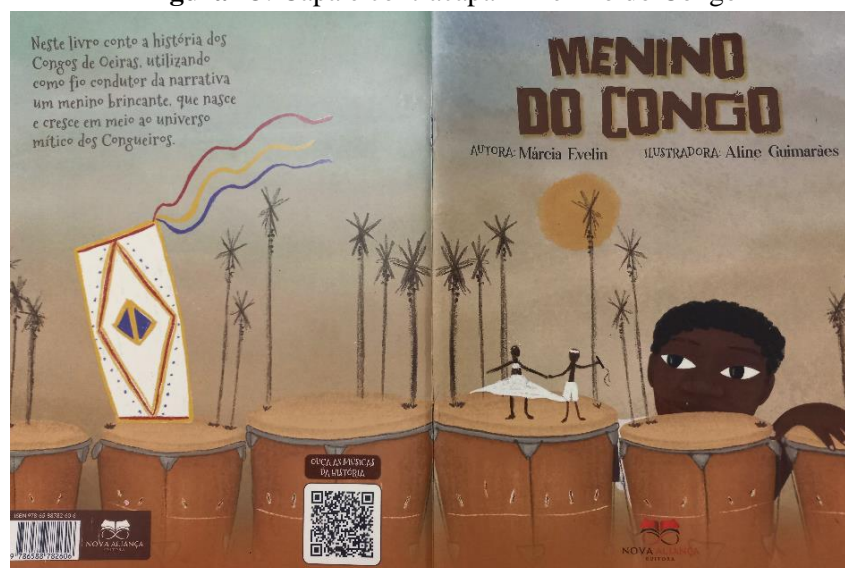
¹³ Comentário coletado do YouTube, em resposta da autora ao documentário *Congos: ritmo e devoção*, de autoria de Áurea Pinheiro e Cássia Moura (2009). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FzecaIv6-14>. Acesso em: 20. nov. 2023.

que tem como brincantes, moradores do bairro do Rosário, “os negros do Rosário”, como se autodenominam. O ritual se mantém até os dias de hoje, estando sob a direção de Flávio Antônio Mendes da Silva. *Entre os anos de 2011 e 2012, mantive contato com os brincantes dos Congos de Oeiras, em pesquisa de mestrado, intitulada Tradição oral e literatura: laços de matriz cultural africana em crianças brincantes dos Conguinhos, cidade de Oeiras-Piauí, através do Programa de Pós-Graduação em Letras- UFPI. Este meu livro é meu presente de gratidão a eles por me permitirem conhecer, experienciar e entender a grandeza deste ritual que vai além de sua representação.* (CARVALHO, 2022, p. 48, grifo nosso)

Conforme exposto brevemente, a obra de Márcia Evelin tematiza a cultura afro-brasileira, podendo ser inserida na primeira classificação das categorias elencadas por Debus (2017). O livro consiste em uma adaptação para as crianças sob o olhar da escritora que reconta essa história transformando um menino, conhecido na comunidade por conguinho, em protagonista da narrativa literária.

Os elementos que compõem a capa do livro despertam a curiosidade do leitor para desvendar o sentido a que o título se refere: Menino do “Congo”, podendo ser relacionado tanto ao país da África, como também ao ritual. Dessa forma, “o título de um livro ilustrado se relaciona sobretudo com a representação figurada na capa” (LINDEN, 2011). Logo, o modo de leitura dependerá da experiência do receptor, que poderá associar ao congado em um primeiro momento ou não, pois para que essa relação seja percebida é necessário que ele tenha tido um contato anterior com a referida prática cultural, ainda que de forma indireta, isto é, por meio de outros textos. Retomando o pensamento de Samoyault (2008), isso dependerá da memória e da cultura advinda da experiência do leitor.

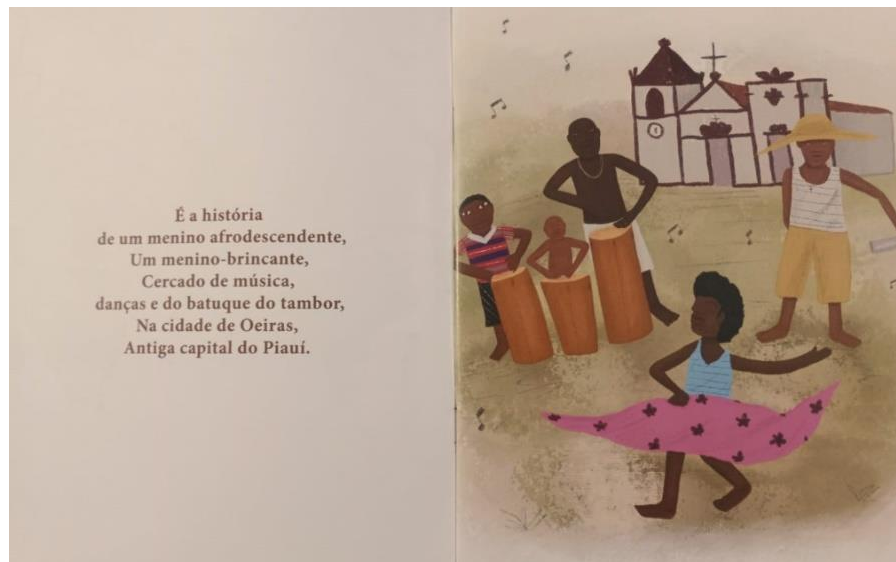
Figura 13: Capa e contracapa – Menino do Congo



Fonte: Carvalho (2022, s/p)

Ressaltamos que a palavra Congo compreende vários significados para além dos citados. Mesmo que o leitor não conheça nenhum deles, poderá associar esse termo à ilustração de Aline Guimarães representada na capa: o menino atento a um casal dançando sobre um dos três tambores presentes nela. Já na contracapa, a autora descreve na sinopse a qual Congo o livro faz referência e a ilustradora expressa os itens que destacam novamente os referidos instrumentos musicais, dessa vez servindo como uma espécie de esconderijo para o menino brincar com a percepção visual do leitor, que o reconhece a partir de um chapéu colorido que fica à mostra. Assim, ao lermos atentamente as partes externas da obra, conseguimos identificar os eixos centrais da história: a dança, a música e a brincadeira.

Figura 14: Introdução da narrativa dos Congos



Fonte: Carvalho (2022, p. 6-7)

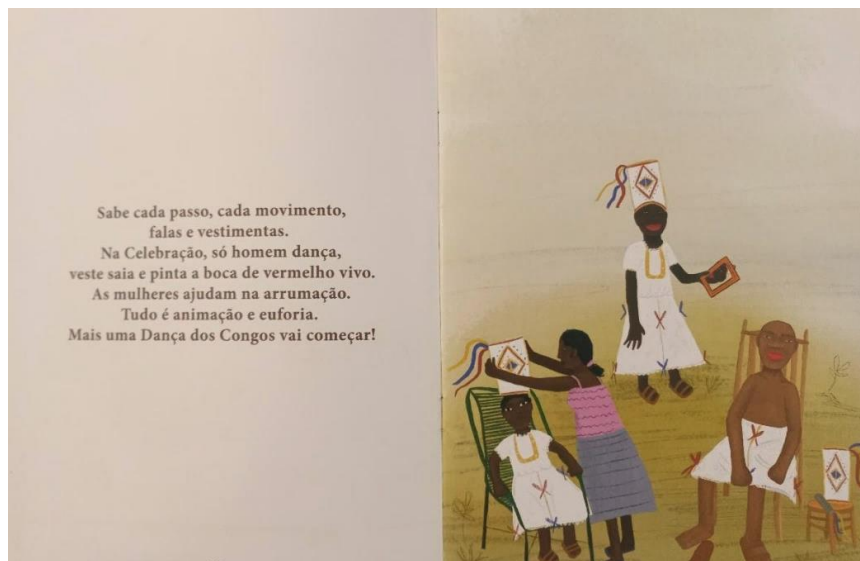
O personagem principal dessa história, indicado no próprio título, é o menino do Congo, sendo descrito como um garoto afrodescendente e brincante que vive na cidade de Oeiras, no Piauí. O local é ilustrado principalmente a partir de suas referências religiosas, as quais compõem a manifestação cultural narrada. Ao fundo, o leitor pode notar uma igreja e mais à frente, um pequeno grupo de pessoas de diferentes idades, dentre elas o menino ocupa o centro da imagem, exibindo o movimento de sua saia enquanto dança ao som dos tambores.

Diferentemente do primeiro livro analisado, a obra em questão possui um formato mais vertical, o que implica no design das páginas, por isso texto e imagem se localizam em partes separadas, configurando uma diagramação dissociativa. (LINDEN, 2011). Nesse tipo de

diagramação, a ilustração ocupa a página nobre¹⁴, enquanto o texto verbal fica localizado à esquerda. Dessa maneira, instaura-se um tempo de leitura mais lento, já que o olhar do leitor geralmente se fixa primeiro na imagem para apenas depois ler o texto.

Sabendo que o projeto gráfico da obra também influi na produção dos sentidos, a escolha por esse tipo de diagramação pode ter ocorrido em razão da quantidade maior de texto e isso ter dificultado a junção das ilustrações em paginação dupla ou podemos refletir mais profundamente e inferir que o tempo transcorrido no enredo se contrapõe ao da cultura acelerada do capitalismo e da produtividade excessiva. Nessa perspectiva, Alfredo Bosi (1987, p. 11) destaca que “o tempo da cultura popular é cíclico”, “o seu fundamento é o retorno de situações e atos que a memória grupal reforça atribuindo-lhes valor”. Com efeito, a narrativa dos Congos apresenta ao leitor a história de um menino que aprende, junto ao seu caminhar, sobre a tradição cultural da comunidade na qual está inserido, passando a (re) conhecer a riqueza dos saberes ancestrais.

Figura 15: Preparação para os Congos



Fonte: Carvalho (2022, p. 10-11)

As ilustrações da artista Aline Guimarães apresentam os integrantes da dança se preparando para os Congos. Para tanto, ela retrata três gerações distintas: uma criança, um jovem ou adulto e um idoso, os quais estão ligados pela força da memória cultural. Acerca disso, Amadou Hampaté Bâ (2010) ressalta que, na tradição africana, é por meio da genealogia

¹⁴ Considerada a página direita pelos tipógrafos, por ser aquela na qual o leitor lança primeiramente o olhar.

que se estabelece um sentimento de identidade. Logo, “o que a África tradicional mais preza é a herança ancestral” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 174).

A ilustradora coloca em evidência a indumentária característica dessa manifestação a fim de demonstrar a sua importância para o ritual. No trecho “Na celebração, só homem dança, veste saia e pinta a boca de *vermelho vivo*”, destacamos a cor vermelha como forma de ressaltar sua significação para a tradição africana. Consoante Cascudo (2016, p. 150), o vermelho foi “a primeira cor obtida pelo homem e por ele utilizada para finalidade religiosa”.

Desse modo, a autora remonta ao misticismo atrelado a essa cor, tendo em vista que

Nos africanos, encontra-se a mística do vermelho associada às principais cerimônias da vida, ao que parece com o mesmo caráter profílató que entre os ameríndios. Nos vários Xangôs e seitas africanas que temos visitado no Recife, e nos seus arredores é o vermelho a cor que prevalece, notando-se entre os devotos homens de camisa encarnada. Nos nossos maracatus e reisados, o rei do Congo ou a rainha aparece sempre de manto vermelho. (FREYRE, 2003, p. 174, grifos nossos)

As canções presentes na obra revelam a presença do texto-base na narrativa, as quais apontam diretamente para a dança-louvação. A autora transpõe a maioria das canções entoadas nos Congos da mesma forma como são apresentadas. Também há uma cantoria para iniciar a dança, que a autora considera “uma espécie de fórmula mágica”:

Ô vamos ao Rosário
 Ô muleque!
 Ô deixa o congo passar
 Ô muleque!
 Ô deixa o congo dançar
 Ô muleque!

Ô dança até cansar
 Ô muleque!
 Ô quebra a mão direita
 Ô muleque!
 Ô quebra que eu quero ver
 Ô muleque!
 Os pretinhos de Congo
 De onde veio, onde vai (bis)
 Vamos ao Rosário para festejar (bis)
 Ô dizimpenha muquenha
 Ô dizimpenha mutá
 Na porta divina
 Vamos festejar!

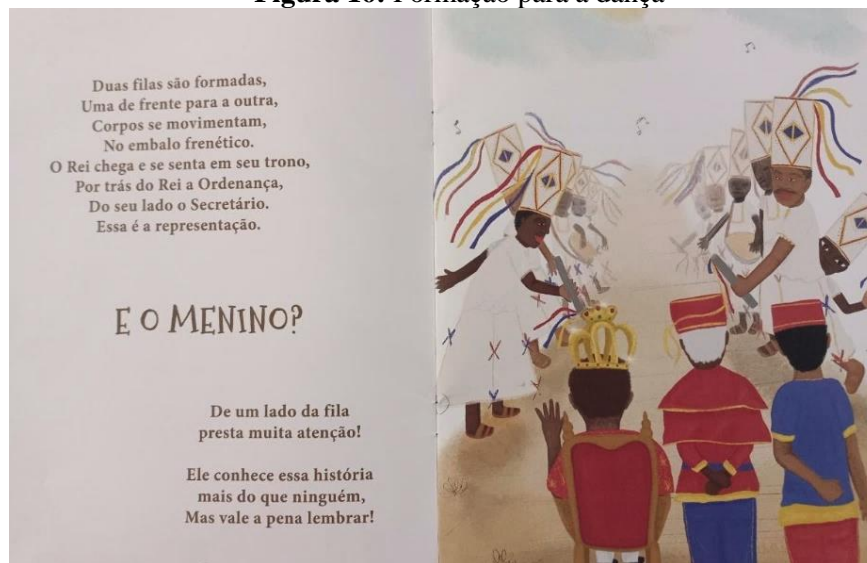
(CARVALHO, 2022, p. 14)

Os sons dos tambores, maracás e pandeiros disponíveis no “QR code” do livro são rastros que deixam a marca dos Congos, indicando a realização e a existência da referida prática

cultural. Ao ouvi-los, podemos associá-los aos outros componentes estruturais da dança. Nesse sentido, a união entre as letras das canções e os sons dos instrumentos musicais dão indícios do tipo de manifestação a qual se refere, isto é, aquela praticada pelos negros do Rosário em Oeiras. Além disso, as cores terrosas empregadas nas ilustrações remetem às raízes que servem de motivação para a história.

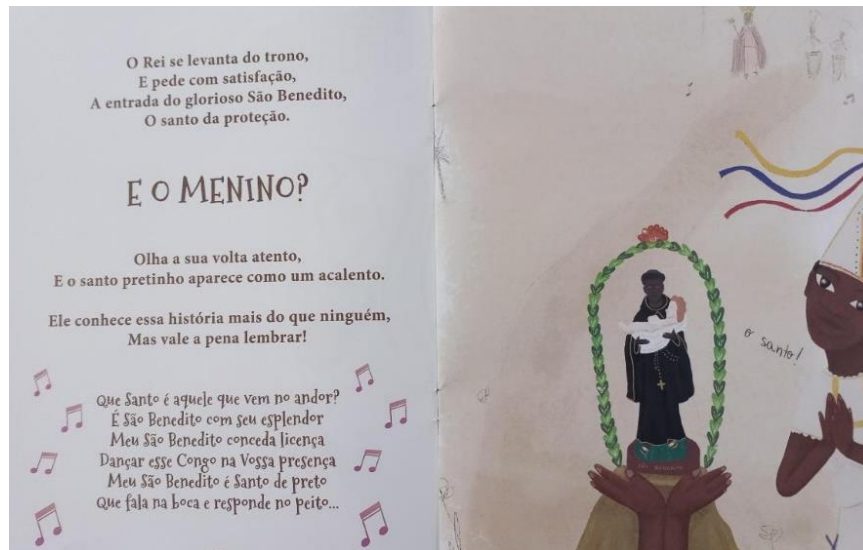
Cascudo (2006) descreve que os negros dançavam em círculos ou filas paralelas, e não aos pares, estruturando sua dança com base em dois elementos centrais: o canto e a coreografia. Essa forma de organização é reproduzida na imagem a seguir, em que o menino assume uma posição de contraste em relação aos demais integrantes da fila para conseguir visualizar e saudar os personagens centrais, o que reforça a proposta da obra de sugerir ao leitor a descoberta da dança por meio do olhar atento do conguinho. Ou seja, o intuito foi possibilitar a interação da criança leitora com o menino do Congo e, conseqüentemente, com a própria história, e não apenas reproduzir a cena de maneira idêntica à real.

Figura 16: Formação para a dança



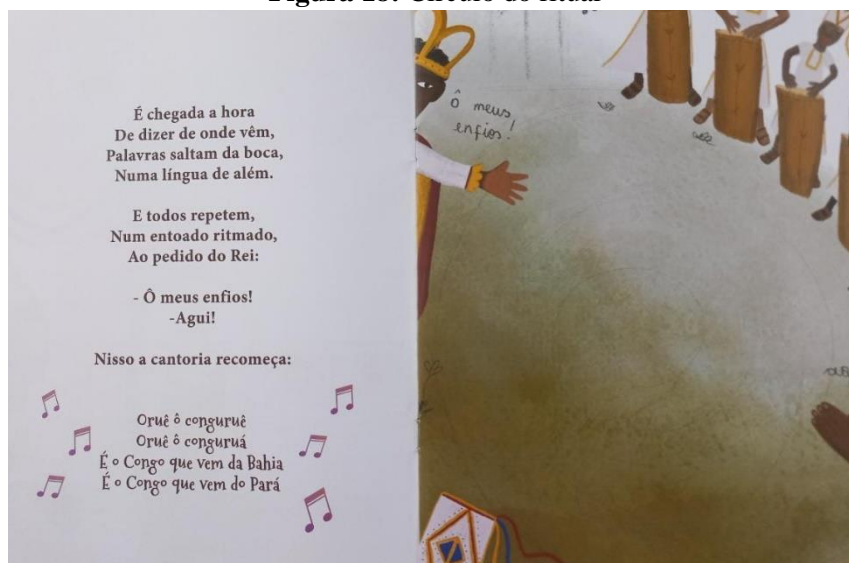
Fonte: Carvalho (2022, p. 16-17)

Pela leitura do texto verbal associado ao visual, verificamos que a sequência dos passos segue a representação da performance: a entrada do Rei, Ordenança e Secretário. Após esse momento, o menino surge carregando Nossa Senhora do Rosário e todos entoam mais uma canção, que serve para louvar a santa. Em seguida, o Rei solicita a entrada de São Benedito, o outro santo de devoção dos negros:

Figura 17: Entrada de São Benedito

Fonte: Carvalho (2022, p. 20-21)

A escritora empregou as cantigas alternadas entre a narrativa, favorecendo uma leitura dinâmica que mobiliza os sentidos interpretativos do leitor. É importante enfatizar que o livro como um todo é uma representação simbólica dos Congos, logo, os recursos visuais, verbais e sonoros funcionam como símbolos da dança. Além das duas filas paralelas, as ilustrações também trazem o círculo composto pelos integrantes e seus tambores, que tocam enquanto repetem os versos entoados pelo Rei:

Figura 18: Círculo do ritual

Fonte: Carvalho (2022, p. 22-23)

Logo após, o Rei avisa que irão receber a visita de um Embaixador vindo de terras distantes e, a partir disso, há um conflito gerado entre os dois personagens, pois o Embaixador retira a sua espada na intenção de saudar o Rei, mas este entende que ele quer atacá-lo:

Figura 19: Embaixador e Rei



Fonte: Carvalho (2022, p. 28-29)

Nas figuras demonstradas anteriormente e também na maior parte das páginas ilustradas do livro, Aline Guimarães esboça alguns traços simples feitos à lápis ao fundo ou ao centro das cenas, como se remetesse à fase inicial da ilustração, o que pode sugerir uma relação de proximidade com o universo infantil, seja pela similaridade com os desenhos criados por crianças menores, seja pelas brincadeiras feitas com riscos no chão, como o jogo da amarelinha, de bolinha de gude, da toca, terra e mar, dentre outras.

Além disso, essa é uma característica recorrente em ilustrações de livros que abordam temáticas africanas, podendo ser associada a uma antiga técnica de narrar histórias com desenhos na areia, conhecida como “Lusona ou Sona”, realizada pelos mestres do povo “quioco”, da etnia angolana, em que os rabiscos e linhas traçados no chão servem para transmitir narrativas e saberes às novas gerações. (BARBOSA, 2020)

Para Rui de Oliveira (2008, p. 118) “o desenho tem como função tornar perceptíveis os objetos, e não dar formas acabadas a eles”, assim o leitor pode identificar as ilustrações sem ser necessário elas estarem completamente coloridas ou finalizadas, aguçando a sua percepção e imaginação diante da história. Na figura 17, há o destaque para as imagens do menino e do santo e, somente ao fundo, notamos a presença do Rei e de mais dois integrantes do ritual, tal qual na figura 19, que focaliza no primeiro plano o encontro entre o Rei e o Embaixador e, em

um segundo, revela três participantes tocando seus tambores. Na figura 18, por sua vez, os rabiscos perceptíveis ao centro da página indicam o contorno bem sutil do círculo no chão que representa um dos passos executados pelos brincantes.

Em relação ao significado do círculo para as danças populares, Cascudo aponta que:

As danças mais antigas são de conjunto, sem ligação individual, *em círculos que se deslocam, para esquerda ou direita, tendo ou não no centro figurantes insubstituíveis.* [...] O negro trouxe a dança com a movimentação independente. Mantém-se o círculo, mas cada dançador é livre para as posições e mesmo para o ritmo. *A figura circular é de maioria decisiva.* (2006, p. 46, grifos nossos).

Esse círculo presente na ilustração só é percebido por um olhar mais atento, que também poderá notar seu formato diferenciado, em espiral. Na concepção da espiritualidade popular, a espiral tem um poder místico, representando a conexão com o divino e a expansão da consciência, por isso é utilizada como um símbolo sagrado em rituais e cerimônias que buscam praticar um ciclo de crescimento, transformação e renovação. Na simbologia africana, de modo preciso na civilização Ashanti, em Gana, essa representação gráfica constitui um dos diversos símbolos do “Dicionário Adinkra”¹⁵, sendo esse especificamente denominado de “Adinkra Hene”, considerado o rei dentre os demais, cujo significado remete ao sagrado e à presença divina principalmente, além de estar associado às noções de grandeza, liderança, prudência, etc.

Esses símbolos, tradicionalmente, eram estampados em tecidos ou ainda talhados em peças de madeiras, e ainda hoje expressam valores e ideias transmitidos ao longo das gerações, também difundidos entre a cultura brasileira devido ao profundo contato com o continente africano. A ilustração do livro demonstra, dessa maneira, várias nuances da herança cultural da África para a manifestação dos Congos de Oeiras, não se limitando ao texto verbal. Além da espiral, outros símbolos importantes para a significação do ritual são destacados nas ilustrações:

¹⁵ Síntese da Simbologia Adinkra foi consultada nos sites: <http://www.dancadinkra.com.br/fundamento.html> e <https://backoffice.lepetitjournal.com/sites/default/files/inline-files/Vai-Vai-Adinkra-ide%CC%81ogramme.pdf>. Acesso em: 15. fev. 2024. Para um estudo aprofundado, ver NASCIMENTO, Elisa Larkin; GÁ, Luiz Carlos. (orgs.) *Adinkra: sabedoria em símbolos africanos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Cobogó: Ipeafro, 2022.

Figura 20: Símbolos de poder e devoção

Fonte: Carvalho (2022, p. 30-31)

A coroa da figura anterior e a cruz ilustrada em outra página representam símbolos de poder, seja da realeza, seja da igreja. A coroa evoca sentidos relacionados à soberania, à vitória; enquanto a cruz se relaciona com a religião, representando a união do físico e espiritual. Os outros elementos focalizados acima da coroa são duas espadas cruzadas, cujo posicionamento indica o duelo entre duas pessoas. No caso da ilustração, as espadas não são empregadas como armas no sentido de destruição, mas como símbolo de luta e coragem diante da devoção religiosa. A sequência dos acontecimentos entre os integrantes da dança encaminha-se para um duelo final, no qual o Rei ordena que um de seus homens, a Ordenança, lute com o Embaixador, a fim de avaliar se ele é realmente digno de louvar Nossa Senhora do Rosário e São Benedito:

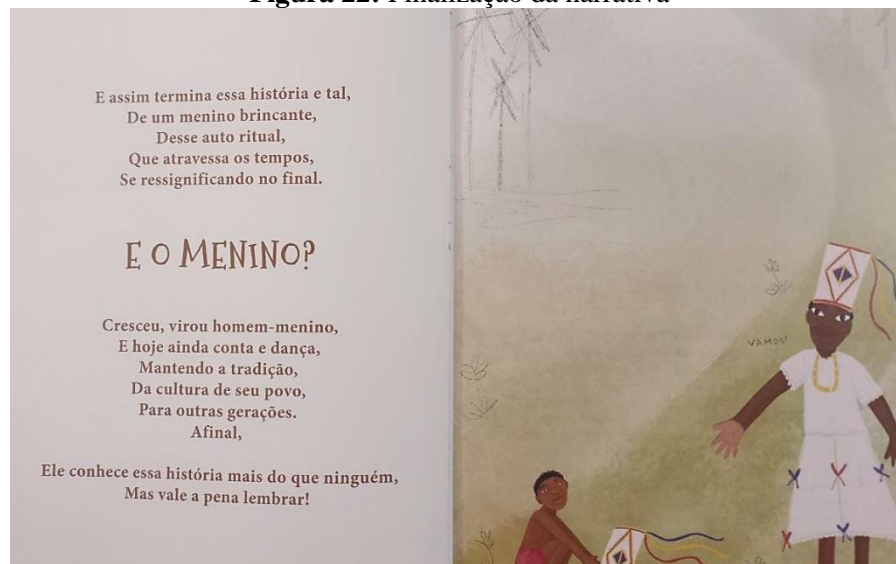
Figura 21: Luta simbólica entre Ordenança e Embaixador

Fonte: Carvalho (2022, p. 40-41)

A representação da luta é posicionada sob um ângulo diferente dos demais passos retratados na narrativa, de modo que privilegia o leitor/expectador na visualização das duas filas de integrantes e do centro ocupado pelos dois personagens, dinamizando a percepção e a interação com esse passo da dança. Na ilustração, dois dos integrantes das filas desviam o olhar da luta, dando a impressão de que estão sendo observados por alguém ou olhando para um público imaginário, que é convidado a mergulhar nessa cena. Conforme Linden (2011), os diferentes enquadramentos mobilizados nas ilustrações propiciam um engajamento ativo por parte do leitor, já que pode perceber os acontecimentos ou personagens de formas diversas.

A narrativa segue, então, para o seu desfecho, com o anúncio da marcha de retirada, após o Embaixador obter êxito na condição imposta pelo Rei, mostrando-se, assim, digno de honrar os santos aclamados. De forma similar ao enredo de *O Boi do Piauí*, a história adaptada dos Congos de Oeiras mantém uma estrutura linear e tradicional, marcada pelas saudações de iniciação e finalização, além dos vários trechos musicais intercalados com o relato, nos quais a autora preserva as marcas da oralidade.

Figura 22: Finalização da narrativa



Fonte: Carvalho (2022, p. 44-45)

Na narrativa, a metáfora do menino com “olhos de coruja” serve justamente para que ele não perca nenhum detalhe da dança que tanto admira, nem os leitores, poderíamos acrescentar. Por isso, o narrador recorre à estratégia de introduzir um certo questionamento

entre os fatos que reforça o papel da criança para a significação da história: “E o menino? Ele conhece essa história mais do que ninguém, mas vale a pena lembrar!” (CARVALHO, 2022, p. 44).

Desse modo, os leitores podem conhecer, ainda que por via ficcional, a tradição dos Congos por meio da experiência de uma criança que já internalizou grande parte do ritual repassado pela sua comunidade, no entanto continua a se encantar com os efeitos fascinantes dessa prática. A sua infância representa, nessa perspectiva, o momento de assimilação cultural e consequente entrada para o universo ritualístico, ao passo que também simboliza o período de descobertas inerentes a todas as crianças. Assim, a narrativa enaltece essa fase tão fecunda da vida humana, que, embora passe rapidamente, “é revivida sempre e traz as marcas, os cheiros, os gostos, os sons e as cores do passado (JOSÉ, 2012, p. 40).

Nesse sentido, segundo Kabengele Munanga (1988, p. 67), “a infância africana é sempre acompanhada de ritos de iniciação”, e esse aspecto se estende para o contexto afro-brasileiro, no qual observamos a influência das práticas ritualísticas para a inserção da criança na comunidade, fortalecendo seus laços afetivos e culturais, “talvez por isso a ideia de comunidade seja um elemento realçado na produção literária de temática da cultura africana e afro-brasileira” (ARAUJO, 2019, p. 114).

Consideramos que a segunda e terceira capa dessa obra desempenham muito mais que apenas a função de paratextos, porque representam a transformação ocorrida com o menino do Congo, que “cresceu, virou homem-menino e hoje ainda conta e dança, mantendo a tradição da cultura de seu povo para outras gerações” (CARVALHO, 2022, p. 44). Logo, a narrativa inicia ainda na capa, passando da última página (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011):

Figura 23: Segunda e terceira capas – Menino do Congo



Fonte: Carvalho (2022, s/p)

Durante a leitura e análise da obra infantil em questão, acompanhamos o processo de pertencimento do menino aos Congos, que, a princípio, figura na segunda capa ainda sem as vestes da dança-ritual, apenas sustentando a imagem de Nossa Senhora do Rosário em suas mãos. A criança percorre as páginas do livro observando tudo atentamente e seguindo os passos dos outros integrantes da dança ao mesmo tempo que pratica a cultura herdada de seus ancestrais. Como finalização da história, destacamos a ilustração do menino na terceira capa com a indumentária característica dessa manifestação, expressa de forma simbólica para os leitores (re)conhecerem a tradição cultural que a mantém até os dias de hoje.

A adaptação dos Congos de Oeiras possibilita ativar as dimensões da percepção do leitor enquanto este visualiza as ilustrações, toca as páginas e ouve os sons disponibilizados no formato virtual, bastando apontar um dispositivo móvel para o “QR code” no livro. Nesse viés, a adaptação não se reduz à materialidade do suporte físico, pois também recorre à imaterialidade dos sons externos para complementar a experiência do leitor ao adentrar o universo místico dos Congos. A essas percepções, acrescentamos a leitura do próprio texto verbal como determinante no processo de produção de sentidos. Além disso, por meio das ilustrações, a narrativa apresenta cenários, vestimentas e demais objetos que possivelmente não viriam até às crianças em outras situações, ampliando o repertório cultural desses leitores.

3.3 O tecido de chita

O tecido de chita é utilizado em diversas partes do Brasil, principalmente na região nordestina, tanto para ornamentar ambientes ou festividades, quanto para confeccionar vestimentas. Em relação à sua composição, a chita apresenta-se como um tecido de algodão colorido que, geralmente, exibe estampas florais, sem, contudo, limitar-se a estas. Embora seja considerado um tecido popularmente brasileiro, sua origem vem de outras terras e de um período bem antigo, mais precisamente da Índia Medieval. É válido destacar que não é nosso objetivo expor toda a trajetória histórica da chita com riqueza de detalhes, desde suas origens até sua consolidação como um tecido popular no Brasil, pois o que nos interessa é associá-la com algumas obras da literatura infantil, para fins de recorte desta discussão.

Conforme Liana Chaves relata em *A chita: uma gravura na cultura brasileira* (2015, p. 269), o tecido chegou ao Brasil através dos portugueses durante o período de colonização, pois

foi “graças às grandes navegações e à conseqüente descoberta do caminho marítimo para as Índias” que a chita “espalhou-se e conquistou boa parte da Europa”. De acordo com a pesquisadora, a chita também pode ser denominada de chitinha ou chitão, tendo em vista o tamanho das flores que aparecem estampadas em seu tecido. Como os respectivos nomes já sugerem, poderá ser chamada de chitinha quando as flores forem bem pequenas e chitão quando forem graúdas.

Na pesquisa *Estampa chita: cesura e memória no descontínuo da história dos vencedores*, Emanuela Francisca Silva (2010, p. 101) destaca que “a palavra chita deriva de chint, em híndi, língua falada da Índia, derivada do sânscrito” cujo significado é “pinta ou mancha”. Segundo as colocações da autora, a ideia acerca da chita como tecido inferior devido ao seu baixo custo predominou durante um longo período, pois foi bastante discriminado pela elite brasileira, que o considerava vulgar e associado às camadas mais pobres da sociedade. Por ser acessível para a população com menor poder aquisitivo, a chita passou a ser considerada como “‘tecido dos desvalidos’, ‘tecido de qualidade inferior’ ou ‘tecido barato’”. (SILVA, 2010, p. 106).

Com o decorrer do tempo, a palavra "chint" foi se adaptando e se tornando "chita" no contexto brasileiro. Nas palavras de Chaves (2015), ela foi se “abrasileirando”, tornando-se popular de forma mais acentuada no Norte e Nordeste, mas reconhecida também em todo território nacional como sinônimo de tradição:

A chita, chitinha ou chitão tem cara de brincadeira de criança, estando sempre presente nas festas de São João e do interior. Virou roupa de trabalhadoras, vestidinho de menina, integrada no nosso dia-a-dia, ao nosso folclore e ligada sempre às camadas populares. É indispensável na vestimenta dos palhaços das folias de reis ou nos estandartes das festas do Divino, dos brincantes. Enche de cores a indumentária de fantoches, bonecos e marionetes e se faz marcante nos cortejos do Maracatu. (CHAVES, 2015, p. 270)

Desse modo, a chita acompanhou diversos momentos da história brasileira, cruzando caminhos que a levaram em direção a diferentes manifestações sociais e culturais. Na década de 1960, durante a Ditadura Militar, a chita vestiu o movimento hippie como forma de resistência à repressão desse período, assim como personalidades importantes, a exemplo de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé, os quais integravam o movimento da Tropicália. Ademais, o tecido também inspirou músicas e o enredo de samba: “Que chita bacana”, da escola Estácio de Sá que desfilou na Avenida Marquês de Sapucaí, no Rio de Janeiro, durante o carnaval de 2008, quando “o mundo viu, extasiado, a homenagem que a escola de samba rendeu a esse pano, que é a própria trajetória do Brasil. (CHAVES, 2015, p. 273).

Com base na pesquisa de Ivana Guilherme Simili e Priscila Barbeiro (2016), *Flores, cores e formas: o Brasil estampado de chita*, a ideia do tecido em questão como inferior adquiriu outra perspectiva, conseguindo, assim, vencer as definições pejorativas. Nesse viés, vale ressaltar que o uso da chita pela classe média alta não ocorreu de forma instantânea, mas se deu principalmente através da indústria da moda e do design, que se apropriaram do "gosto popular" associado à chita, cuja apropriação permitiu que esta adentrasse em todas as esferas culturais e sociais, deixando de ser apenas um tecido utilizado pelas camadas populares. (BARBEIRO, SIMILI, 2016). Portanto, “o gosto pela chita resultou de uma construção social e histórica”, que permitiu redescobrir novos sentidos, sem, com isso, apagar seu aspecto popular (BARBEIRO, SIMILI, 2016, p. 127).

Com efeito, a chita passou então a ser valorizada como um elemento de identidade e memória cultural, dado que sua história “espelha a trajetória da alma brasileira, no passado, no presente [...] nas festas e nos festejos, na arte e na infância” (CHAVES, 2015, p. 261). Nos dias atuais, o tecido de chita continua marcando presença em vários ambientes da sociedade, sendo usada para finalidades diversas, principalmente para se vestir, bem como decorar espaços, além de ser bastante utilizada durante as festividades regionais do mês junino, por isso representa um recurso indispensável na valorização da tradição popular, remetendo à alegria do próprio povo brasileiro.

3.3.1 A chita na literatura infantil

Devido à sua grande popularidade, a chita também se faz presente na literatura infantil. Obras como “A seda e a chita” (2011), “O Rapto do galo” (2014), “Uma festa de cores: memórias de um tecido brasileiro” (2014) e “O segredo da chita voadora: uma história de encantamento” (2017) são alguns exemplos de narrativas endereçadas às crianças que exploram a importância da chita, além das manifestações culturais a ela associadas.

O livro *A seda e a chita*, de Paula Acioli, apresenta a história de duas amigas que se diferem no modo de vestir e de falar, mas não deixam as barreiras sociais impedirem de compartilhar grandes aventuras. O local em que se passa a história é o Rio de Janeiro, onde as duas meninas moram e gostam de passear juntas, convidando os leitores a se divertirem pela cidade enquanto conhecem diversas referências sobre moda e cultura. Os tecidos utilizados pelas garotas refletem aspectos culturais formadores de identidades distintas, mas que também são frutos de uma constante interação.

Já a obra *O rapto do galo*, de Fabiana Karla, estrutura-se em cordel para contar, de maneira criativa e humorística, sobre o desaparecimento do principal símbolo do carnaval de Recife: o galo da madrugada. A autora escreveu o livro em homenagem à sua terra natal no intuito de valorizar essa rica tradição popular que envolve frevo, maracatu e muita animação. Nessa obra especificamente, a chita aparece destacada nas ilustrações de Rosinha que se mesclam com a xilogravura. Embora não seja descrita no texto verbal, a chita confere à obra uma identidade visual marcadamente brasileira, especialmente nordestina.

Ao contrário do livro descrito anteriormente, a obra *Uma festa de cores: memórias de um tecido brasileiro*, de Anna Gobel e Ronaldo Fraga, dedica toda a sua narrativa, tanto verbal como não-verbal, para narrar a trajetória da chita, desde suas origens até se tornar um tecido popular no Brasil, de modo adaptado ao público infantil. Nessa perspectiva, também se difere da primeira obra por não apresentar uma história paralela, pois a própria chita assume o papel de personagem principal da narrativa, preenchendo também toda a extensão das páginas que demonstram um multicolorido repleto de vivacidade através de ilustrações com técnicas de colagem e toques artísticos.

Nesse sentido, a obra representada alude principalmente a aspectos memorialísticos, voltando-se mais para a história “real” desse tecido popular, que é contada a partir do diálogo entre palavras e imagens, o qual se configura através de uma linguagem simples e de ilustrações bem elaboradas esteticamente. Em um dos trechos da narrativa, é possível verificar a estreita relação entre a chita e as festividades populares quando a personagem central declara os locais onde passou a estar presente: “entrei nas casas, nas roupas de brincar das crianças, nas roupas de dançar de homens e mulheres, nas festas populares do Norte e do Nordeste brasileiros” (GOBEL, FRAGA, 2019, p. 21-23).

A chita conta ainda sobre as transformações pelas quais passou em seu design, o que ocasionou o surgimento de estampas variadas e, conseqüentemente, o crescimento de sua “família”, assim como relata ao descrever seus “parentes”, a chitinha e o chitão: “Nasceram meu irmão com estampas mais largas e flores maiores que as minhas, e minha prima, com estampas de flores miúdas” (GOBEL, FRAGA, 2019, p. 26-27). Dentre as festas do país em que se faz presente ao lado de sua família, a chita destaca o carnaval e também ressalta a sua função de enfeitar o bumba meu boi. Na análise a seguir, veremos como a chita também é importante para a estruturação dos acontecimentos, servindo para instaurar o mistério da narrativa, bem como para evidenciar a beleza da mulher negra e ornamentar as festividades juninas no sertão.

3.3.2 *O segredo da chita voadora*: uma história de encantamento

Como exposto anteriormente, as duas obras analisadas consistem em adaptações realizadas por Márcia Evelin. Nesta seção, apontamos que autora não se propõe a adaptar nenhuma outra história ou manifestação cultural de maneira explícita, mas sim a formular uma nova narrativa, estruturada no formato de um conto de fadas. Diante disso, interessa-nos, neste espaço, ressaltar alguns dos aspectos que caracterizam esse tipo de conto, os quais são fundamentais para a construção da nossa análise.

Nessa perspectiva, os contos de fadas podem ser descritos como narrativas repletas de fantasia, que fazem o leitor imergir em um mundo mágico, possibilitando o enriquecimento do imaginário, pois conduzem a mente humana a um caminho de expressivas descobertas e interpretações. Quanto à importância do conto de fadas, Benjamin (1987, p. 215) enfatiza que esse foi o primeiro “conselheiro das crianças” e da própria humanidade, sobrevivendo secretamente, na narrativa”. Por isso, tais narrativas continuam a exercer fascínio na sociedade contemporânea, sendo transmitidos desde tempos remotos através da tradição oral, as quais costumam ser referências para criação de novos textos literários ou adaptações.

Em seu livro *O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos* (2003), Nelly Novaes Coelho apresenta ao leitor a trajetória histórica desse tipo de narrativa mágica, além de explicar, detalhadamente, as características que a definem. Conforme a pesquisadora relata, as fadas nasceram entre os celtas, “no processo de fusão que se deu, através dos séculos, entre o espírito mágico dos povos primitivos e o espírito racionalista que ordenou o mundo civilizado” (COELHO, 2003, p. 69, grifos da autora). A autora ainda destaca que com o passar do tempo essas figuras fantásticas foram conquistando a atenção das pessoas e se tornando conhecidas pelo poder que possuem, principalmente por serem dotadas de beleza e de bondade, mas que também podem se apresentar na forma contrária, quando encarnam o mal através das bruxas. (COELHO, 2003).

Nas palavras de Bruno Bettelheim, em *A Psicanálise dos Contos de Fadas* (2002, p. 47): “o conto de fadas é sugestivo; suas mensagens podem implicar soluções, mas nunca as soletra. [...] deixam à fantasia da criança o modo de aplicar a ela mesma o que a história revela sobre a vida e a natureza humana”. Essa dimensão imaginativa torna os contos de fadas um texto potente de significações, pois não oferece mensagens prontas aos leitores, mas, por meio da fantasia, sugere reflexões profundas sobre a vida.

Nesse viés simbólico, para que essas narrativas tenham um caráter imaginativo, é fundamental a presença do maravilhoso, visto que se trata da sua principal característica, como

destaca Jesualdo Sosa em *A literatura infantil* (1978). Corroborando essa ideia, torna-se importante frisar que nem todos os contos de fadas apresentam seres feéricos como o nome sugere, pois não necessariamente “precisam ter fadas, mas devem conter algum elemento extraordinário, surpreendente, encantador” (CORSO; CORSO, 2006, p. 26).

Ainda segundo Sosa (1978), na estrutura dos contos de fadas há, geralmente, a presença de poucos personagens, representados ou na figura de crianças, ou de jovens em idade de casar, sendo esse último o mais frequente. De forma geral, esses personagens apresentam características que os distinguem, ou seja, podem ser “excessivamente bons, ou medrosos, belos, ou tragicamente feios, perversos e covardes, ou valentes e nobres; ou são anõezinhos, ou gigantes, bruxas, ou princesas, reis disfarçados de mendigos convertidos em reis e cavaleiros” (SOSA, 1978, p. 124). Além dos personagens, um outro elemento que o estudioso descreve é o meio, sendo o “ambiente em que se desenvolve a ação desses contos” (SOSA, 1978, p. 125). Esse lugar não costuma ser tão detalhado, com a exceção de alguns casos.

Outra marca importante dessas narrativas ressaltada por Sosa (1978) faz referência aos acontecimentos que nelas são relatados, geralmente ligados ao folclore de povos antigos. O interessante nesses acontecimentos é que eles despertam a imaginação, remetendo, muitas vezes, a um sonho. (SOSA, 1978). Em relação à motivação das ações, Sosa nos diz que “esta costuma ser bem simples, em alguns um tanto caprichosa [...], o que é evidente é que ela é resolvida, amiúde, de maneira brusca, num repente” (SOSA, 1978, p. 125).

Com base nisso, observamos que a estrutura desses contos apresenta características específicas, mas é relevante ressaltar que essas foram sendo modificadas ao longo do tempo. No entanto, o sentido do “maravilhoso” permanece como elemento primordial da sua composição. Por isso, cabe aqui expor a diferenciação feita por Coelho em relação aos contos de fadas e aos contos maravilhosos, já que ambos pertencem a esse universo mágico:

grosso modo, pode-se dizer que o conto maravilhoso tem raízes orientais e gira em torno de uma *problemática material/social/sensorial* – a busca de riquezas; a conquista de poder; a satisfação do corpo etc. –, ligada basicamente à realização socioeconômica do indivíduo e seu meio. Ex.: *Aladim e a Lâmpada Maravilhosa*; *O gato de botas*; *O Pescador e o Gênio*; *Simbad, o Marujo*. Quanto ao conto de fadas de raízes celtas, gira em torno de uma *problemática espiritual/ética/existencial*, ligada à realização interior do indivíduo, basicamente por intermédio do Amor. Daí que suas aventuras tenham como motivo central o encontro/ a união do Cavaleiro com a Amada (princesa ou plebeia), após vencer grandes obstáculos, levantados pela maldade de alguém. Ex.: *Rapunzel*, *O pássaro azul*, *A Bela Adormecida*, *Branca de Neve e os Sete Anões*, *A Bela e a Fera*. (COELHO, 2003, p. 79, grifos da autora).

Verificamos, assim, que a distinção entre os dois tipos de contos reside na problemática da narrativa. Nos contos maravilhosos, os personagens buscam resolver seus problemas sociais,

enquanto nos contos de fadas, a concretização do amor é a principal conquista a ser alcançada, comumente representada por meio da união de um casal, como observaremos na obra *O segredo da chita voadora*. Apenas neste livro há uma pluralidade de elementos da cultura popular brasileira, tais como a chita, as festas juninas e a própria boneca *Abayomi*¹⁶. Nesse sentido, a autora “reconta histórias, evoca tradições culturais e produz um discurso literário que incorpora múltiplas temáticas, mas sem perder a literariedade”. (CARDOSO, 2020, p. 267).

Em relação aos paratextos dessa obra, também optamos por privilegiar a imagem da primeira capa, tendo em vista que a quarta capa apresenta somente um texto de apresentação e o código de barras ISBN. O título, demarcado em caixa alta, posiciona-se abaixo da ilustração:

Figura 24: Capa “O segredo da chita voadora”



Fonte: Carvalho (2017)

Segundo Nikolajeva e Scott (2011), é comum que a maioria dos livros infantis apresentem o nome do personagem principal da narrativa em seus títulos. Essa estratégia é empregada por Márcia Evelin em suas duas obras analisadas nas seções anteriores: *O boi do Piauí* e *Menino do Congo*. No entanto, o título também pode conter um objeto no lugar do personagem central. (NIKOLAJEVA E SCOTT, 2011). É o que acontece com a obra em análise, pois, ainda que possa sugerir a ideia de que a chita é a protagonista, essa expectativa é rompida ao realizarmos a leitura da primeira página, em que conhecemos, de fato, a personagem principal: Abayomi. O título também implica a existência de um mistério a ser desvendado,

¹⁶ Abayomi é uma boneca negra feita de retalhos de tecidos apenas com amarrações, sem qualquer tipo de costura, idealizada pela artesã brasileira Lena Martins, embora exista uma versão distinta sobre a sua origem, associada ao período da escravidão, no qual as mães africanas arrancavam retalhos de suas saias para produzir as bonecas a fim de acalantar seus filhos nos navios negreiros. Sobre isso, ver mais em: SILVA, Sonia Maria da. *Experiência Abayomi: coletivos, ancestrais, femininos artesanando empoderamentos*, 2009.

pela inclusão da palavra “segredo”, além de atribuir uma característica peculiar ao tecido de chita, sua “capacidade” de voar, algo que transforma o respectivo objeto, comum na realidade, em um recurso fantasioso no enredo.

A ilustração da capa apresenta várias bandeirinhas de chita e fitas de flores penduradas em um barbante, de modo que sua disposição sugere o movimento dos elementos decorativos, relacionando-se diretamente com o sentido pressuposto no título. A leitura da imagem também permite associá-la à ornamentação das festas juninas, um dos aspectos culturais abordados nessa obra infantil.

Figura 25: Apresentação de Abayomi



Fonte: Carvalho (2017, p. 4-5)

O narrador, em terceira pessoa, inicia a narrativa apresentando Abayomi para os leitores, sem incluir a marca explícita do “Era uma vez”, comumente encontrada nos contos de fadas, mas ainda sim remonta a um tempo passado, reconfigurando essa estrutura tradicional. A ilustração, na página direita, corresponde à descrição do texto verbal e exhibe a personagem com sua vestimenta favorita, composta por diversas camadas de chita de estampas distintas. Na página esquerda, aparece o paratexto da dedicatória, que se dirige especialmente às filhas da autora e a todas as mulheres afrodescendentes.

A variedade de cores e de flores percorre todas as páginas do livro, desde o início até o desfecho da história. As ilustrações de Ângela Rêgo são em tons fortes, estampadas com uma riqueza de detalhes para demonstrar a beleza da mulher negra e da chita. É neste momento da narrativa que o leitor (re)conhece a denominação desse tipo de tecido e sua origem, o qual faz parte da vida de Abayomi e se tornou um símbolo da cultura popular brasileira: “A mãe de Abayomi já contava, desde que ela era pequenina, que esses tecidos eram originários da Índia,

um país da Ásia, bem distante de onde viviam e que chegaram ao Brasil trazidos pelos portugueses, tornando-se populares com o nome de chita” (CARVALHO, 2017, p. 8).

Além da chita, as origens africanas de Abayomi também são valorizadas na narrativa, aspecto que merece ser destacado na construção de sua identidade, que está diretamente ligada aos traços de seus ancestrais, de forma acentuada em relação à sua mãe e à sua avó, conforme é ressaltado o costume da personagem em usar vestidos de chita logo no início do conto. Abayomi herda essa mania de seus familiares, especificamente de sua mãe, que, por sua vez, herdou de sua avó. Com base nisso, ressaltamos que a construção da identidade de Abayomi não ocorre de forma individualizada, mas sim a partir de todas as vozes que compõem sua trajetória. A protagonista carrega os valores da tradição africana ao tempo que também evoca os costumes da cultura popular brasileira, principalmente a partir dos festejos juninos, os quais são ornamentados pelo tecido de chita, sendo este um elemento de suma importância para a estruturação dos acontecimentos.

Figura 26: Origem da chita



Fonte: Carvalho (2017, p. 8-9)

A autora entrelaça retalhos de chita para tecer a narrativa envolvente de uma bela mulher negra, que carrega consigo raízes ancestrais formadoras da sua identidade, refletida nas flores coloridas que adornam todo o seu caminho. Nesse sentido, a cultura africana é evidenciada nos traços de Abayomi, tanto em suas características físicas, que representam a valorização das diversas etnias do continente africano, como também na sua herança cultural, tendo em vista o próprio significado do seu nome, o qual faz referência a um encontro precioso, cuja origem remete à língua *iorubá*. Dessa forma, percebemos a expressão cultural como componente temático na construção da narrativa, caracterizando a diversidade da cultura brasileira, cuja

formação se deu pela mescla de vários costumes, símbolos, nuances referentes a vários locais espalhados pelo mundo afora.

O cenário no qual se passa a história não é determinado completamente ao leitor, apenas conta-se que se trata de uma “cidadezinha do interior do Brasil”, seguida de sua descrição “daquelas com poucas casas, pouco verde, pouca chuva” (CARVALHO, 2017, p. 10). Subtende-se, assim, que se refere a algum local do Nordeste, haja vista a associação realizada com imaginário popular acerca dessa região. Nesse contexto, Abayomi vive rodeada de pretendentes, mas opta por seguir sua vida sozinha, já que nenhum dos cavalheiros consegue despertar o seu amor.

As ilustrações de Ângela Rêgo dialogam com as palavras exibidas de maneira inclinada e com curvas acentuadas, o que nos faz lembrar o poder do vento, por meio do qual o retalho de chita chega até ao colo de Abayomi.

Figura 27: A chita voadora



Fonte: Carvalho (2017, p. 18-19)

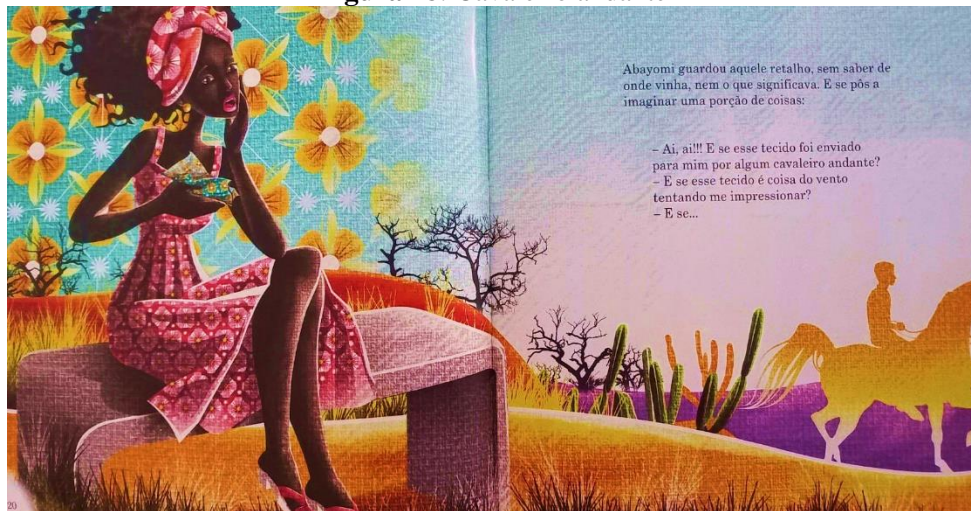
O papel da diagramação da obra é bastante importante para o desenrolar da história, pois instiga o leitor a visualizar a própria situação descrita nas páginas acima.. Linden (2011) assinala que essa estratégia de provocar diferentes efeitos no texto com base na forma, tamanho e disposição dos caracteres é bem recorrente nos livros ilustrados, dessa forma “trabalham uma equivalência entre o sentido do texto e sua apresentação formal, um pouco como que juntando o gesto à palavra” (2011, p. 94).

O vento envolve, desse modo, um mistério capaz de gerar o clímax dessa narrativa. Conforme introduzido na primeira seção de análise deste capítulo, há várias superstições em torno desse elemento da natureza, visto que, na percepção popular apontada por Cascudo

(2016), as forças do ar podem ser auxiliares ou adversárias do homem. A personagem Abayomi começa a imaginar, inclusive, que esse retalho chegou até ela porque o vento estava tentando lhe dizer alguma coisa, corroborando a ideia de que “o povo continua teimando na existência comunicante de um Ar em cada coisa”. (CASCUDO, 2016, p. 126).

Além disso, podemos estabelecer uma relação intertextual com a narrativa de Dom Quixote, a partir desses trechos que compõem a imaginação de Abayomi, seja pela alusão ao “cavaleiro andante”, seja pela expressão atrelada ao vento, demonstrados na figura seguinte:

Figura 28: Cavaleiro andante



Fonte: Carvalho (2017, p. 20-21)

Depois de muito procurar por um tecido que fosse da mesma estampa do retalho trazido pela ventania, Abayomi começa a ficar desmotivada para prosseguir. No entanto, antes do seu último fio de esperança desaparecer, surge a notícia da chegada de um jovem viajante à sua cidade com a resposta que ela tanto buscava. “Segundo ele, a moça que tivesse o pedaço de chita que faltava em sua camisa seria sua esposa” (CARVALHO, 2017, p. 26), logo, Abayomi consegue decifrar o segredo daquele retalho voador, o que a deixa muito feliz. Ansiosa para comunicar ao jovem que estava com a chita, ela parte em busca ao encontro dele. Quando finalmente se encontram, ambos completam a parte que faltava um no outro, preenchendo o vazio com o colorido do tecido de chita. Os dois, então, se casam e vivem o seu felizes para sempre.

O final feliz, o mistério e o elemento maravilhoso presentes no enredo permitem a sua aproximação com os contos de fadas, como é o caso da história da Cinderela, em que o sapatinho de cristal é o responsável por unir a donzela ao príncipe encantado. Nesse outro contexto, temos a chita como recurso mágico, que apesar de não ser algo explícito, pode remeter

de forma subjetiva a uma certa magia, descortinada pela imaginação de cada leitor. Além disso, o comportamento de Abayomi também diverge do de Cinderela, pois ao contrário do conto clássico, a “princesa do sertão” decide passar um tempo sozinha e ela é quem parte em busca do seu príncipe encantado até encontrá-lo.

Sobre essa questão, é possível refletir que a autora utiliza uma linguagem simbólica ao possibilitar a transformação de um simples retalho de tecido em algo a mais, já que permite um passeio “entre o espaço imaginário (do inconsciente, do Mistério, do Enigma...) e o espaço real em que a nossa vida se cumpre”. (COELHO, 2003, p. 94). Assim, embora não exista nenhuma fada na história ou então referência a algum tipo de magia ou encantamento, o mistério termina por despertar a curiosidade, a associação com o maravilhoso, revelando-se através do valor simbólico da chita na junção do casal.

Diferentemente dos contos clássicos que apresentam castelos, palácios e reinos encantados, esse conto de fadas contemporâneo tem como pano de fundo o sertão, um cenário tipicamente nordestino, com casas simples e personagens que estão próximos à nossa realidade. Diante disso, é destacada a riqueza cultural do Brasil, principalmente em razão da sua diversidade advinda de outras culturas e representada nas manifestações populares, como as festas juninas, a arte e criação artesanal, retratada por meio da confecção da Abayomi, boneca que acompanha o livro, vestida pelo tecido de chita, sendo esse um elemento cultural bastante conhecido pelo povo brasileiro.

Assim como a maioria dos contos populares, o texto literário analisado também traz uma explicação ao final da história. Após a realização do casamento de *Abayomi* e o viajante misterioso, estabeleceu-se entre as pessoas o costume de usar roupas de chita durante as festas juninas, porque acredita-se que foi o período no qual eles se casaram. A prática dessa manifestação cultural teria então se originado com o hábito adotado pelo casal, pois ambos passaram a usar a chita como o principal recurso para produzir suas roupas, além de vários outros itens de sua casa, enfeitando todo o ambiente com estampas florais coloridas:

Figura 29: Casamento de Abayomi e o viajante



Fonte: Carvalho (2017, p. 28-29)

A ilustradora usa diferentes enquadramentos à medida que a história é tecida, o que possibilita uma leitura ativa por parte do leitor, que pode visualizar ângulos distintos. (LINDEN, 2011). Na imagem acima, verificamos que os rostos dos personagens não aparecem em virtude de estar sendo focalizado um ângulo que privilegia o ato simbólico de trocar alianças, representando a união do casal pelos laços do matrimônio, uma tradição que pode remeter tanto à vida real, quanto à fictícia, podendo também ser associada à encenação presente nas quadrilhas juninas.

Figura 30: Costume de usar chita



Fonte: Carvalho (2017, p. 30-31)

Há a repetição da ilustração da capa nessa última página dupla, relacionando-se ao costume de enfeitar as festas juninas com bandeirinhas feitas de chita. A autora também cria uma espécie de provérbio ou ditado popular a partir do desfecho da narrativa, ao declarar que: “se alguém encontrar uma pessoa com roupa de chita da mesma estampa que a sua deve ficar atento, pois isso pode dar em casamento” (CARVALHO, 2017, p. 30). Segundo Benjamim (1987, p. 221), “os provérbios são ruínas de antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um acontecimento, como a hera abraça um muro”. Nesse viés, notamos a presença de um narrador que procura transmitir uma crença baseada no desencadeamento de fatos relatados nesse conto.

Na obra, percebemos como a musicalidade, característica marcante da autora ao contar histórias de forma oral, está expressa em trechos da narrativa escrita, conferindo-lhe aspectos da oralidade no intuito de promover a interação com o leitor e assim encantá-lo por meio das cantigas e declarações de amor feitas à protagonista. Isso ocorre porque “mesmo em versões contemporâneas feitas por escrito, o conto popular continua marcado pela narrativa oral, pois tende a manter certas características do discurso falado e pressupõe sempre uma voz que narra e um ouvinte” (AZEVEDO, 2007, p. 5).

Figura 31: Desfecho da obra *O segredo da chita voadora*



Fonte: Carvalho. (2017, p. 32-33)

Nas páginas acima, por exemplo, temos o encerramento da história com a apresentação de uma cantiga: “Procura-se para casar, uma moça bonita, que tenha um vestido de chita, da cor do céu, da cor do mar...” (CARVALHO, 2017, p. 33), que traz ao leitor a palavra poética por meio de rimas e ritmo, sendo esse um recurso especial utilizado pela autora para finalizar a trama da narrativa escrita que tem raízes na oralidade. A narrativa oral, nesse caso, refere-se à contação desse trecho da história, quando Márcia Evelin costuma tocar tambor para acompanhar a letra da canção, a fim de encantar os seus ouvintes através da magia despertada pela musicalidade. Ademais, a ilustração sangrada¹⁷ anterior cria a ilusão de que a imagem continua fora da página, como se Abayomi estivesse “saindo” do livro para dançar. Consoante Ramos (2020, p. 146), “a posição dos personagens nas páginas contribui para a leitura da história”, suscitando, assim, interpretações para além do “e viveram felizes para sempre”.

¹⁷ Linden (2011) considera que a ilustração sangra quando ocupa toda a superfície da página, dando a impressão de que a imagem foi cortada nas extremidades.

Na visão de Benjamin sobre o livro infantil, pelo contrário, não são os elementos imagéticos que saem das páginas em direção aos leitores, pois

[...] a própria criança penetra nas coisas durante o contemplar, como nuvem que se impregna do esplendor colorido desse mundo pictórico. Diante do seu livro ilustrado, a criança coloca em prática a arte dos taoistas consumados: *vence a parede ilusória da superfície e, esgueirando-se por entre tecidos e bastidores coloridos, adentra um palco onde vive o conto maravilhoso.* (1987, p. 69, grifo nosso).

Assim, a criança consegue se transportar para o interior da narrativa por meio da visualização das ilustrações, podendo retornar sempre que tiver vontade, haja vista o seu interesse aguçado em iniciar outra vez a mesma história, revivendo sensações antigas e conhecendo novas a cada leitura. (BENJAMIN, 1987). Ademais, isso pode ser relacionado ao “paratexto” externo em forma de boneca artesanal, que o leitor recebe anexada à capa, uma vez que possibilita ampliar ainda mais essa experiência lúdica com o conto, ao aproximar o leitor da personagem Abayomi a partir do estímulo sensorial tátil, favorecendo o tocar e também “o ser tocado” através de uma dimensão imaginativa:

Figura 32: Boneca Abayomi



Fonte: Blog Cafundó de Histórias (2018)

Com efeito, a história se entrelaça com o próprio universo da brincadeira habitado pela infância. Conforme as reflexões de Benjamin (1987) sobre os brinquedos, há a presença de técnicas primitivas e modernas na construção desses objetos, sendo que o processo mais simples estabelece, geralmente, uma conexão mais forte com a criança, haja vista que ela pode imaginar como esse brinquedo foi produzido e também buscar aprender a fazê-lo.

Pessoa (2018) também considera a brincadeira como um elemento que traz um significado bastante importante para esses lugares de saber, principalmente para as crianças,

que aprendem através do brincar e produzem seu imaginário por meio da fantasia e do afeto. Portanto, “o brincar ganha uma outra dimensão [...], ele é um gesto da cultura e também cria a cultura” (PESSOA, 2018, p. 250). Nesse viés, os saberes populares dialogam com o espírito infantil principalmente pelo fato de ambos serem baseados na experiência e na ludicidade. Segundo Maria Beatriz Silva, em *Breve aproximação entre o saber popular e infantil* (2020), os conhecimentos produzidos nessas duas esferas da sociedade possuem pontos convergentes devido aos seus modos similares de apreensão da realidade, cujas percepções se baseiam em um conhecimento mais intuitivo e sensível.

Para Márcia Evelin, “o brinquedo, além de possibilitar a criança leitora o deleite de ter a personagem protagonista para recontar a história, fazendo a mesma andar de página em página, possibilita o trabalho com a temática da diversidade e cultura afrodescendente”¹⁸. Por conseguinte, a autora emprega algumas características específicas da estrutura e tema dos contos populares, especialmente dos contos de fadas, para construir a narrativa que dá vida à boneca Abayomi. Assim, essa obra também busca fortalecer o processo de construção identitária dos leitores quando podem (re)conhecer aspectos que formam a sua diversidade cultural, além de demonstrar a importância da representatividade negra na formação das crianças.

Ao longo da análise deste livro, procuramos descrever os elementos culturais em seu enredo, os quais representam a riqueza cultural do Brasil. Logo, ressaltamos o valor afetivo do tecido de chita enquanto símbolo da cultura brasileira por expressar a alegria através do colorido de suas estampas vivas e marcantes. Também percebemos a importância da personagem *Abayomi* para a valorização da cultura africana, cuja herança está enraizada na formação da identidade brasileira. Ademais, destacamos as características que aproximam a narrativa analisada aos clássicos contos de fadas, especialmente pela presença do maravilhoso e do final feliz.

Os contos de fadas, por sua vez, despertam a imaginação do leitor e enriquecem o imaginário popular, povoando a nossa mente com histórias fantasiosas, mas que também podem refletir aspectos da realidade. A fantasia, a magia, o maravilhoso são elementos que caracterizam esse tipo de conto até hoje difundido e constantemente revisitado por diversos escritores pelo mundo, como é o caso da autora apresentada nesta pesquisa, que demonstra a habilidade inventiva de tecer uma narrativa a partir de fórmulas que remetem aos contos de

¹⁸ Trecho retirado da matéria “O segredo da chita voadora: para povoar imaginários literários”, publicado no Blog Cafundó de Histórias, em 30 de janeiro de 2018. Disponível em: <http://grupocafundo.blogspot.com/2018/01/o-segredo-da-chita-voadora-para-povoar.html>. Acesso em: 20 fev. 2024.

fadas, inserindo elementos culturais em sua composição temática, unindo o tradicional ao contemporâneo, pois apesar de não apresentar o “Qrcode” como as duas outras obras analisadas, esse livro também possui uma extensão para a mídia digital, no formato de um “Book trailer”¹⁹, isto é, um vídeo criado para convidar o leitor a conhecer essa narrativa encantada. Sobre essa questão, Marina Burdman da Fontoura (2017) salienta que os paratextos da contemporaneidade se manifestam de formas variadas, nas quais as narrativas migram entre diferentes plataformas.

Enfim, a obra em questão apresenta vestígios que a aproximam dos contos de fadas tradicionais, mas também promove uma renovação desses aspectos por meio da temática abordada e do estilo empregado pela autora em diálogo com as ilustrações de Ângela Rêgo, que potencializam os efeitos provocados nos pequenos leitores. Talvez por esse e por outros motivos, a serem descobertos pelo leitor, que o livro de Márcia Evelin seja tão encantador, a ponto de habitar imaginários por um tempo indeterminado.

¹⁹ O vídeo encontra-se no canal do Youtube de Márcia Evelin. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cBvVnKaHPDc>. Acesso em 20 fev. 2024.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação buscou analisar a produção literária infantil da escritora piauiense Márcia Evelin de Carvalho, a partir das obras *O boi do Piauí: da cultura popular* (2015), *Menino do Congo* (2022) e *O segredo da chita voadora: uma história de encantamento* (2017), no intuito de descrever o modo como a autora se apropriou de aspectos da tradição cultural e os reinterpretou para os leitores em formação, por meio de uma linguagem híbrida que contemplou recursos verbais, visuais, sonoros e materiais.

Recapitulando nosso percurso, expomos no primeiro capítulo a estreita ligação entre a trajetória de Márcia Evelin e a tradição oral, tendo em vista a sua atuação marcante enquanto contadora de histórias no cenário literário piauiense, mas também destacamos sua carreira de escritora, iniciada há praticamente dez anos. Posteriormente, exibimos um panorama da produção literária da autora, cuja acervo já abrange sete livros infantis publicados. Ainda nesse capítulo, elencamos as principais estratégias verificadas no processo de criação das obras, cujos procedimentos consistem na adaptação e intertextualidade. Dessa forma, averiguamos os livros *O boi do Piauí* e *Menino do Congo* como adaptações de narrativas orais e manifestações populares, respectivamente, a lenda do bumba meu boi e o ritual dos Congos de Oeiras, além de ressaltar a presença significativa de intertextos na obra *O Segredo da chita voadora*.

No capítulo seguinte, discutimos a respeito das temáticas da cultura popular e da literatura infantil, procurando estabelecer alguns pontos de contato entre ambas, partindo principalmente da noção de que muitas narrativas hoje endereçadas à infância, em sua origem, foram coletadas do meio popular. Nesse viés, apontamos obras de escritores brasileiros que dialogam fortemente com a tradição oral ou tematizam aspectos populares, como Monteiro Lobato, Ziraldo, Ricardo Azevedo, Henriqueta Lisboa. Além disso, consideramos pertinente descrever brevemente acerca de alguns paratextos dos livros ilustrados, de modo específico o conjunto formado pelas capas e títulos, como subsídio para a análise do *corpus*.

O terceiro e último capítulo analisou os três livros selecionados da escritora, além de apresentar inicialmente uma breve contextualização a respeito das temáticas abordadas e suas projeções na literatura infantil. A ordem de análise correspondeu à nossa percepção do grau de reinvenção de Márcia Evelin em relação ao material de origem popular. É importante esclarecer que isso não significa que os primeiros livros são inferiores em termos de qualidade, pois a autora reinterpretou as narrativas originais por meio de um trabalho estético elaborado com base no diálogo entre palavras, ilustrações e sons.

Nessa perspectiva, a primeira obra analisada foi *O boi do Piauí*: da cultura popular, em que a escritora adaptou a lenda do bumba meu boi para as páginas do livro, sem realizar modificações ou acréscimos significativos em relação à narrativa oral, visto que a produção literária seguiu o propósito específico de apresentar a lenda contextualizada no território piauiense, preservando-a para as novas gerações de leitores. A adaptação é marcada pela musicalidade através de canções atualizadas pela autora que se alternam entre relatos da história de Seu Gurmecindo, Nego Chico, Catirina e o boi Estrela da Aurora. Além disso, esse livro representa a diversidade cultural a partir dos personagens e do próprio enredo.

O segundo livro foi *Menino do Congo*, também inspirado em uma manifestação popular, nesse caso o ritual que acontece efetivamente em Oeiras, no Piauí. Márcia Evelin buscou realizar uma adaptação dos Congos para o universo literário como forma de homenagem aos brincantes, por isso preservou a expressão cultural, a estrutura e os passos constituintes dessa dança-louvação. Por conseguinte, verificamos que a narrativa incluiu um personagem criança como protagonista, buscando favorecer a proximidade com os leitores, recurso típico empregado na literatura infantil.

Desse modo, essa adaptação buscou enfatizar a vivência de uma criança que aprende, a partir do convívio com a comunidade que a cerca e dos saberes repassados de geração em geração, uma prática cultural que evidencia suas raízes africanas. Assim, embora não provoque as mesmas sensações que podem ser despertadas pelo contato direto com a dança, o livro preserva a expressividade dos Congos ao descrever, com riqueza de detalhes, os passos que compõem a performance dos brincantes, além dos cantos entoados no decorrer da apresentação, o que favorece a interação do leitor com essa história transposta para o suporte físico e mediada através de recursos visuais, verbais e sonoros. Ambos os livros mencionados inovam no sentido de apresentar paratextos externos, isto é, os recursos multimídias associados ao Qr code, que direcionam o leitor para ouvir as canções contidas nas histórias.

O terceiro livro, *O segredo da chita voadora*, reúne um amplo conjunto de elementos populares, o tecido de chita, a Abayomi e as festas juninas, remodelados no formato de um conto de fadas ilustrado, o que aponta para a reinvenção da autora no tocante ao uso do repertório popular. Identificamos, ainda, a presença de dois paratextos externos significativos: a boneca artesanal, que acompanha o livro; e o book trailer, que se encontra em plataforma digital, mas também está vinculado à produção literária impressa. Além disso, a narrativa apresenta marcas de intertextualidade com o conto da Cinderela, com a narrativa de Dom Quixote e até mesmo com canções populares. Por meio da leitura dessa obra, as crianças podem estabelecer relações intertextuais, desenvolvendo a percepção e ativando o conhecimento

prévio que possuem, além de ampliarem seus repertórios culturais. Mais importante que isso, podem adentrar no universo simbólico desse conto de maneira fantasiosa e interativa, buscando desvendar, junto à Abayomi, o segredo da chita voadora. A obra revela, assim, diversos graus de reinvenção na tessitura textual e para além dessas fronteiras.

Em vista disso, as obras de Márcia Evelin não apenas transpõem temas da cultura popular, nem são somente a extensão do seu trabalho com a palavra oral, também são produções culturais e estéticas, produzidas a partir de um projeto gráfico com a integração do trabalho entre autora, ilustradores e editora. As ilustrações favorecem as possibilidades de significação e a musicalidade presente nas obras encanta e diverte os leitores. Nesse sentido, a autora utiliza o discurso popular como recurso textual em suas narrativas a partir de uma linguagem simples, composta por aspectos da oralidade, cujas composições apresentam temáticas culturais comuns ao nosso povo, com seu estilo e experiência vinculados ao texto literário.

Portanto, os livros possibilitam experiências múltiplas com a leitura por meio de uma linguagem simbólica. Com efeito, o leitor pode adentrar um mundo de encantamento em que as fronteiras entre realidade e imaginação se rompem, além de interpretar várias linguagens distintas. A partir desta pesquisa, esperamos contribuir para um maior reconhecimento da literatura piauiense contemporânea endereçada ao público infantil, sobretudo da produção de Márcia Evelin, bem como suscitar novas pesquisas relativas a essa temática no âmbito acadêmico, o que constatamos ser algo incipiente.

REFERÊNCIAS

- ACIOLI, Paula. *A seda e a chita*. São Paulo: Memória Visual, 2011.
- ANDRADE, Mário. *Danças dramáticas do Brasil*. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; Instituto Nacional do Livro; Fundação Nacional Pró-Memória, 1982. Tomo I, p. 23-84.
- ARAUJO, Débora Oyayomi. Literatura infantil e ancestralidade africana: o que nos contam as crianças? *Momento - Diálogos em Educação* [S. l.], v. 28, n. 1, p. 109–126, 2019. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/momento/article/view/8774>. Acesso em: 20 fev. 2023.
- AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez. *Cultura popular no Brasil*. São Paulo: Ática, 1995.
- AZEVEDO, Ricardo. *Conto popular, literatura e formação de leitores*. 2007. Disponível em: <https://www.ricardoazevedo.com.br/wp/wp-content/uploads/Contos-populares.pdf>. Acesso em 20 jul. 2022.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BARBOSA, Rogério Andrade. *Sona: contos africanos desenhados na areia*. São Paulo: Editora do Brasil, 2020.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197-221.
- BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- BENJAMIN, Walter. O contador de histórias: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.. In: *Linguagem, tradução, literatura*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p. 139-166.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. 16ª edição. São. Paulo: Paz e Terra, 2002.
- BOSI, Alfredo (org.). “Plural, mas não caótico”. In: *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987. p. 7-15.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna. Europa, 1500-1800*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CADEMARTORI, Lúgia. *O que é literatura infantil*. São Paulo: Brasiliense, 2010.
- CAPPARELLI, Sérgio. *O congo vem aí*. São Paulo: Global, 2006.

CARDOSO, Maria Daíse Oliveira. Memória e cultura: uma análise de O segredo da chita voadora, de Márcia Evelin, In: CAMPOS, Beatriz Schmidt; BARBOSA, Sidney. *Mosaicos da Arte: as relações e extensões entre os objetos artísticos*. Curitiba: Appris, 2020. p. 259-274.

CARVALHO, Diógenes Buenos Aires de; Correa, Hércules Tolêdo. Vidas entre livros: algumas reflexões sobre livros para crianças, editoras e mercado In: COSTA, Maria et al. *Leitura e Literatura Infantil e Juvenil: (con)fluências*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2022. p. 19-37. Disponível em: https://www.academia.edu/72946107/Leitura_e_Literatura_Infantil_e_Juvenil. Acesso em 25 out. 2022.

CARVALHO, Diógenes Buenos Aires de. *A adaptação literária para crianças e jovens: Robinson Crusoe no Brasil*. 2006. 603 f. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

CARVALHO, Márcia Evelin de. As implicações de se protagonizar o corpo negro numa sociedade colonialista: discutindo conceitos a partir do livro “o segredo da chita voadora” In: *IV Colóquio Internacional de Literatura e Gênero*, da Universidade Estadual do Piauí (UESPI), 2019. p. 282. Disponível em: <https://icilg.uespi.br/download/anais2018.pdf?022208>. Acesso em 15. jul. 2022.

CARVALHO, Márcia Evelin de. *O boi do Piauí: da cultura popular*. Teresina: Nova Aliança, 2015.

CARVALHO, Márcia Evelin de. *O segredo da chita voadora: uma história de encantamento*. Teresina: Nova Aliança, 2017.

CARVALHO, Márcia Evelin de. *A flor do pequeno príncipezinho*. Teresina: Nova Aliança, 2019.

CARVALHO, Márcia Evelin de. *O boi do Piauí: da cultura popular*. 2. ed. Teresina: Nova Aliança, 2021.

CARVALHO, Márcia Evelin de. *Menino do Congo*. 1. ed. Teresina: Nova Aliança, 2022.

CARVALHO, Márcia Evelin de. *Assim eu conto a história de Anansi: um reconto da tradição oral do povo Ashanti*. Teresina: Nova Aliança, 2023.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. São Paulo: Global Editora, 2006.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Coisas que o povo diz*. São Paulo: Global Editora, 2012.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Tradição: ciência do povo*. São Paulo: Global Editora, 2016.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. São Paulo: Global Editora, 2014.

- CHAVES, Liana. *A chita: uma gravura na cultura brasileira*. In: 24º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes plásticas. Anais. Setembro de 2015. Disponível em: https://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s4/liana_chaves.pdf. Acesso em 25 abr. 2023.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1991.
- COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos*. São Paulo: DCL, 2003.
- COLOMER, Teresa. *Introdução à literatura infantil e juvenil atual*. São Paulo: Global, 2017.
- CONCEIÇÃO, Sâmia Machado Reis da. *Percursos formativos em educação antirracista e letramento literário na construção de uma proposta pedagógica com literatura infantil*. Dissertação (Mestrado em Ensino de Línguas). UNIPAMPA, 2021.
- CORRÊA, Hércules Tolêdo. PINHEIRO, Marta Passos. SOUZA, Renata Junqueira. A materialidade da literatura infantil contemporânea: projeto gráfico e paratextos. In: PINHEIRO, Marta Passos. TOLENTINO, Jessica Andrade. *Literatura infantil e juvenil: campo, materialidade e produção*, 2019, p. 71-86.
- CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: ARTMED, 2006.
- DEBUS, Eliane Santana Dias. *A temática da cultura africana e afro-brasileira na literatura para crianças e jovens*. São Paulo: Cortez, Centro de Ciências da Educação, 2017.
- FARIAS, FERNANDES; Apontamentos sobre livros para crianças no Brasil. In: PINHEIRO, Mara Passos; TOLENTINO, Jéssica Andrade. *Literatura infantil e juvenil: campo, materialidade e produção*. Belo Horizonte: Editora Moinhos, 2019. p. 17-31.
- FERREIRA, Élio. A História do “Boi jardineiro” de né preto e da migração do Bumba-meu-boi do Piauí para o Maranhão: A gênese do Bumba-meu-boi do Piauí e narrativas da “brincadeira” do Boi de Né Preto, na cidade de Floriano, Piauí. *Revista Humana Res*, v. 1, n. 4, p. 21-35, jan. a ago, 2021. Disponível em: <https://revistahumanares.uespi.br/index.php/HumanaRes/article/view/93>. Acesso em: 5 jan. 2024.
- FONTOURA, Marina Burdman da. Paratextos editoriais na era da convergência de mídias. *Revista Escrita*, v. 2017, n. 23, 2017. Acesso em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/31147/31147.PDF>. Acesso em: 20 jan. 2024.
- FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- GOBEL, Anna; FRAGA, Ronaldo. *Uma festa de cores: memórias de um tecido brasileiro*. São Paulo: Autêntica, 2014.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (Org.). *História geral da África, I: metodologia e pré-história da África*. 2. ed. Brasília: Unesco, 2010, p. 167-212.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: UFSC, 2013.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Tradução CidKnipel, São Paulo: CosacNaify, 2010.

JENNY, Lourent et al. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina 1979.

JOSÉ, Elias. *Memória, cultura e literatura: o prazer de ler e recriar o mundo*. São Paulo: Paulus, 2012.

KARLA, Fabiana. *O rapto do galo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 14. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2007.

LINDEN, Sophia Van der. *Para ler o livro ilustrado*. Tradução de Dorothée de Bruchard. Rio de Janeiro: Cosacnaify, 2011.

MARINHO, Josias. *Benedito*. São Paulo: Livraria Saraiva, 2014.

MELLO, Roger. *Bumba-meu boi- bumbá*. São Paulo: Global Editora, 2021.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1988.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosacnaify, 2011.

OLIVEIRA, Rui de. *Pelos Jardins Boboli: reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas*. São Paulo: Olho d'Água, 1992.

PALO, Maria José Gordo; OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de. *Literatura infantil: voz de crianças*. São Paulo: Ática, 2006.

PEDRAZANI, Viviane. *No miolo da festa: um estudo sobre o bumba-meu-boi do Piauí*. Tese (Doutorado em História Social), Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, 2010.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Os rezeiros de congo*. 3. ed. São Paulo: Paulinas, 2007.

PESSOA, Jadir de Moraes. *Cultura Popular: gestos de ensinar e aprender*. Rio de Janeiro: Vozes, 2018.

RAMOS, Graça. *A imagem nos livros infantis: caminhos para ler o texto visual*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008.

SANTOS, José Luiz dos. *O que é cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SANTOS, Raquel do Rosário; SOUSA, Ana Claudia Medeiros de; ASSIS, Pamela Oliveira, COUTO, Laura Maria Moreira; SANTOS, João Manoel Santana Ferreira; SANTOS, Uélber Conceição dos. Mediação da Leitura Encantada: música que narra história por Márcia Evelin. *Brazilian Journal of Information Science: research trends*, vol. 17, 2023. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8978742>. Acesso em: 15 dez. 2024

SILVA, Emanuela Francisca Ferreira. Estampa chita: cesura e memória no descontínuo da história dos vencedores. *Revista Signos do consumo*, v. 2, n. 1, p. 98-107, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/signosdoconsumo/article/view/44364/0>. Acesso em 30 abr. 2023.

SILVA, Maria Beatriz Setubal de Rezende. Breve aproximação entre o saber popular e o saber infantil. *Sede de Ler*, v. 2, n. 1, p. 17-21, 21 out. 2020. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/sededeler/article/view/28868/16732>. Acesso em: 15 maio 2023.

SILVEIRA, Marla. *Nas entranhas do bumba meu boi*. São Luís: EDUFMA, 2018.

SIMILI, Ivana Guilherme.; BARBEIRO, Priscila. Flores, cores e formas: o Brasil estampado de chita. *Visualidades*, Goiânia, v. 14, n. 2, 2017. DOI: 10.5216/vis.v14i2.39636. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/39636>. Acesso em: 26 abr. 2023.

SOUZA, Mirian Santos Chagas de. *Tradição popular na literatura infantil e juvenil: leituras do Bumba-meu-boi maranhense*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC), 2016.

SOSA, Jesualdo. *A literatura infantil*. Tradução de James Amado. São Paulo: Cultrix, 1978.

ZUCON, Otavio; BRAGA, Geslline. *Introdução às culturas populares no Brasil*. Curitiba: Intersaberes, 2013.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Hucitec, 1997.

ANEXOS

ANEXO A – BIOGRAFIA DOS ILUSTRADORES DA OBRA “O BOI DO PIAUÍ”

Danilo Grilo:

Ilustrador com formação em Artes Visuais pela Universidade Federal do Piauí. É um ser apaixonado por café e apreciador fervoroso de cartuns e gatos.

Lurebordosa:

Artista visual que “pinta o sete” desde que se entenda por gente. Curiosa e inquieta, se expressa através das mais diversas formas do fazer artístico. Arte-educadora há mais de 10 anos, defende que a arte tem que ir além da estética, tem que ser poética, crítica, política, um “artevismo” cultural. A artista faz ilustrações, esculturas, instalações e pinturas com técnicas variadas inspirada em temas do cotidiano ou em um universo fantástico particular e rock’n roll.

Fonte: textos biográficos retirados do livro *O Boi do Piauí: da cultura popular* (2015, s/p)

ANEXO B - BIOGRAFIA DA ILUSTRADORA DA OBRA MENINO DO CONGO

Aline Guimarães:

Artista das danças, das tintas e de terreiro. Estudante do curso de Artes Visuais na Universidade Federal do Piauí. Participou do Projeto Redemoinho de Dança e atualmente atua como professora de danças afro-brasileiras na Escola Estadual de Dança Lenir Argento. Começou a dançar na infância e entendeu a arte como trabalho desde cedo. Em 2017-2018 reconheceu outras formas de dançar através da escrita, da ilustração e do grafite, onde trabalha os desenhos de dança, com temas da cultura popular nordestina e negra (danças, brincadeiras, crenças, etc). Costuma pensar na arte como uma forma de criar mundos, resgatar memórias de infância, as memórias das avós e de seus pais, construindo as paisagens e histórias que toquem as pessoas de uma maneira mais sensível e cuidadosa.

Fonte: texto biográfico retirado do livro *Menino do Congo* (2022, p. 47)

ANEXO C - BIOGRAFIA DA ILUSTRADORA DA OBRA O SEGREDO DA CHITA VOADORA

Ângela Rego:

É funcionária pública, artista plástica e ilustradora. Natural de Teresina-Piauí. Trabalha com desenhos, ilustrações e pinturas desde 1994.

Formada em Licenciatura Plena em Educação Artística com habilitação em artes plásticas pela Universidade Federal do Piauí (2008). Atualmente ilustra livros para a Editora Nova Aliança e demais escritores de sua terra natal e outros estados do Brasil. Suas ilustrações e layouts podem ser encontrados em mais de 60 obras publicadas, dentre elas, 19 são infantojuvenis. No campo das artes plásticas, possui uma grande produção pictórica voltada para o surrealismo. Sua paixão pelas artes começou aos cinco anos de idade como brincadeira de criança com seus irmãos mais velhos, Moisés e Ceíça Rêgo – também artistas. Seus pais, Raimundo Rêgo e dona Maria de Lourdes são os incentivadores.

Fonte: texto biográfico retirado do livro *A flor do Pequeno Príncipezinho* (2017, p. 38).

Mais informações sobre a ilustradora podem ser encontradas no seu site profissional: <https://angelaregoilustradora.myportfolio.com/>