

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

CÍCERO MARCOS SANTOS DA SILVA

**O MEDO E A MORTE NA LITERATURA INFANTIL E NA OBRA
INÉDITA DE FEDERICO GARCIA LORCA**

UBERLÂNDIA

2016

CÍCERO MARCOS SANTOS DA SILVA

**O MEDO E A MORTE NA LITERATURA INFANTIL E NA OBRA
INÉDITA DE FEDERICO GARCIA LORCA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Curso de Mestrado Acadêmico em Teoria Literária do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras,

Área de concentração: Teoria Literária.

Orientadora: Irlei Margarete Cruz Machado

UBERLÂNDIA

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S586 Silva, Cícero Marcos Santos da, 1989-
2016 O medo e a morte na literatura infantil e na obra inédita de Federico Garcia Lorca / Cícero Marcos Santos da Silva. - 2016.
100 f. : il.

Orientadora: Irley Machado.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Letras.
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. García Lorca, Federico, 1898-1936 - Crítica e interpretação - Teses. 3. Infância - Teses. 4. Morte - Literatura infantojuvenil - Teses. I. Machado, Irley, 1952-. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 82

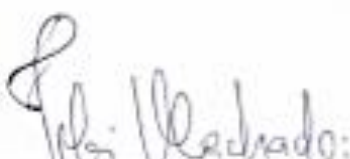
CÍCERO MARCOS SANTOS DA SILVA

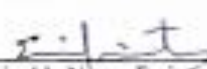
**O MEDO E A MORTE NA LITERATURA INFANTIL E NA OBRA
INÉDITA DE FEDERICO GARCIA LORCA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Curso de Mestrado Acadêmico em Teoria Literária do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Uberlândia, 21 de março de 2016.

Banca Examinadora:


Prof.ª Dr.ª Irley Margarete Cruz Machado / UFU (Presidente)


Prof.ª Dr.ª Enivalda Nunes Freinã e Souza / UFU


Prof.ª Dr.ª Luísa Maria de Oliveira Regino / UFG

Aos meus pais,
Dona França e Antônio, exemplo e inspiração em minha vida!
Aos meus alunos de literatura infantil
que participaram deste trabalho como concretização da teoria.

Agradecimentos

A Deus, força mística presente em minha vida.

Aos meus pais, meus irmãos, incentivo e apoio irrestrito em minha formação acadêmica.

Ao meu amigo Neimar e sua mãe, pela acolhida carinhosa e segura quando de meu ingresso à Universidade.

À professora Marisa Gama-Khalil, cujo conhecimento e atenção foram fundamentais na escolha de meu tema de dissertação e, em minha busca de autoconhecimento.

Aos meus amigos Adriano de Pádua, Neto Bueno, Fabiano Lemos, Lucileia por compartilharem momentos ímpares de troca intelectual e companheirismo.

A Marcel Martins pela amizade sincera, pela escuta atenta, pelo apoio e dedicação incondicionais, sem os quais meu percurso poderia ter sido interrompido.

Agradeço, em especial, à minha orientadora Irley Machado, pela acolhida e atenção, pelos momentos especiais partilhados, pela dedicação e cumplicidade e, acima de tudo, por me mostrar o mundo de Lorca e me tornar um pesquisador apaixonado por um poeta incomum.

RESUMO

O presente trabalho buscou analisar questões ligadas à importância da literatura na infância. Dentro dos aspectos que atraíram nossa atenção, e que fazem parte dos estudos literários, nos debruçamos sobre um assunto tabu, nem sempre considerado com a devida importância e, via de regra, negado na contemporaneidade, por esta mesma literatura dedicada à criança: a morte. Observamos ainda o grande percurso e a evolução da visão sobre o “ser criança” na história da humanidade. Escolhemos para análise algumas obras de Federico García Lorca, cujos textos poéticos e dramáticos trabalham a temática de maneira simbólica. Em nosso estudo verificamos que o autor espanhol realizou uma interessante pesquisa sobre a importância das cantigas de ninar espanholas e procuramos então, desdobrar nosso trabalho para também privilegiar este aspecto de sua obra. Os textos escolhidos para análise foram *Comédia de la Carbonerita*, *Las aventuras del Caracol aventurero*, *La cigarra*, *El lagarto está llorando*, *Del Amor*, *El maleficio de la mariposa* e *Cristo – una tragedia religiosa*. Nos textos aparece o amor e o respeito de Lorca pelos animais e a coragem do poeta que aborda simbolicamente a morte no universo infantil.

Palavras chave: Federico García Lorca; morte; literatura infantil; infância.

RESUMEN

El presente trabajo buscó analizar temas relacionados con la importancia de la literatura en la infancia. Dentro de los aspectos que atrajeron nuestra atención, y que forman parte de los estudios literarios, nos interesamos por un asunto tabú, no siempre considerado con la debida importancia y, negado en la contemporaneidad, por esta misma literatura dedicada a los niños: la muerte. Además, observamos el recorrido y la evolución de la visión sobre qué es “ser niño” en la historia de la humanidad. Escogemos para nuestro análisis algunas obras de Federico García Lorca, cuyos textos poéticos y dramáticos trabajan esta temática de manera simbólica. En nuestro estudio verificamos que el autor español realizó una investigación interesante sobre la importancia de las canciones de cuna y procuramos, entonces, desdoblar nuestro trabajo para también privilegiar este aspecto de su obra. Los textos escogidos para el análisis fueron: *Comedia de la Carbonerita*, *Las aventuras del Caracol aventurero*, *La cigarra*, *El lagarto está llorando*, *Del Amor*, *El maleficio de la mariposa* y *Cristo – una tragedia religiosa*. En los textos aparece el amor y el respeto de Lorca por los animales y el coraje del poeta que aborda simbólicamente la muerte en el universo infantil.

Palabras clave: Federico García Lorca; muerte; literatura infantil; infancia.

SUMÁRIO

Introdução	9
A visão social da criança	13
 Capítulo I – A morte: um de nossos medos	 24
1.1 Como os contos infantis trabalham o medo na infância.....	34
 Capítulo II – Das nanas à poesia	 45
2.1 As nanas	45
2.2 Uma poesia infantil?	55
 Capítulo III - Análise dos textos inéditos de mesma temática	 65
3.1 <i>Comedia de la Carbonerita</i>	67
3.2 <i>El maleficio de la mariposa e Cristo, una tragedia religiosa</i>	79
3.3 <i>Del amor</i>	88
 Considerações finais	 94
Referências	96
Apêndice.	100

Introdução

Uma das características das obras de arte, produzidas pela humanidade através dos tempos, sempre foi a de buscar uma representação para o mundo em que vivemos. Várias realidades participam dessa ansiedade, dentre elas: a expressão poética por meio da literatura que, ao entrar em contato com a realidade imediata, é capaz de recriar deuses e heróis. A visão do homem sobre o mundo em que vive é o que possibilita a diversidade de criação ou recriação do mundo pela arte. Para Antonio Candido, o caráter da arte é “ser, eminentemente, comunicação expressiva, expressão de realidades profundamente radicadas no artista, mais que transmissão de noções e conceitos.” (CANDIDO, 1985, P. 22). Em consequência, podemos afirmar que as diversas formas de manifestação da arte buscam a identificação com o real, sua recriação, bem como uma representação do imaginário que o gera.

Para a criança, o imaginário é algo indispensável na compreensão do mundo. Contos de fadas, fábulas, cantigas, desenhos animados, entre outros elementos instigadores da imaginação infantil, fazem da infância a base na construção do homem e do convívio em sociedade. O super-herói, a princesa e o príncipe, a bruxa e o lobo, criam no inconsciente da criança a representação de um mundo que se torna seguro e para o qual ela pode se transportar quando necessitar fugir da dura realidade. No entanto, como compreender a natureza desse imaginário? Há um imaginário espontâneo, criado pela vivência infantil e há aquele que se desenvolve por meio da leitura. Na leitura se pode encontrar um refúgio, muito mais que uma fuga, pois aquele que lê se torna agente na criação deste refúgio, por meio de seu imaginário. Esse fato é comentado por Bettelheim:

Exatamente porque a vida é frequentemente desconcertante para a criança, ela precisa ainda mais ter a possibilidade de se entreter nesse mundo complexo com o qual deve aprender a lidar. Para ser bem sucedida neste aspecto, a criança deve receber ajuda para que possa dar algum sentido coerente ao seu turbilhão de sentimentos. Necessita de ideias sobre a forma de colocar ordem na sua casa interior, e com base nisso ser capaz de criar ordem na sua vida. Necessita – e isso mal requer ênfase neste momento de nossa história – de uma educação moral que de modo sutil e implícito conduza-a às vantagens do comportamento moral, não através de conceitos éticos abstratos, mas daquilo que lhe parece tangivelmente correto, e portanto, significativo. A criança encontra este tipo de significado nos contos de fada. (BETTELHEIM: 1980, p.13)

Hans Dieckmann (1986) adverte para a importância dos contos na vida infantil. A criança não só se remeterá às lembranças destas histórias: inconscientemente, ela irá se identificar com elas quando viver uma situação semelhante na idade adulta. Segundo Dieckmann:

Também na nossa vida, na nossa realidade, existe este “Era uma vez”. Cada um de nós teve um período na vida no qual quase diariamente aconteciam coisas novas milagrosas. Reflitamos sobre tudo o que para o adulto é natural e corriqueiro, mas que, a princípio, foi descoberto e apreendido pela criança. Que número sem fim de aquisições são realizados na infância. (DIECKEMANN, 1986, p.15)

Todo esse processo de aquisição e manutenção de um imaginário formado na infância, refletirá no comportamento adulto. Inúmeros são os estudiosos do assunto, que o afirmam, e que lembram a importância do imaginário no inconsciente da criança. Fato esse que fica claro quando uma criança lembra uma história que ouviu e pela qual sentiu interesse. Da mesma forma, na idade adulta, os dilemas enfrentados, nos remetem às histórias vivenciadas na infância.

Federico García Lorca foi um poeta e dramaturgo espanhol, que tendo vivido um momento particular da Espanha, sentiu visceralmente a importância da leitura e da arte na vida do ser humano. Em seu discurso de inauguração da primeira biblioteca de sua cidade natal, Fuente Vaqueros, o poeta declara:

No sólo de pan vive el hombre. Yo, si tuviera hambre y estuviera desvalido en la calle no pediría un pan; sino que pediría medio pan y un libro. Y yo ataco desde aquí violentamente a los que solamente hablan de reivindicaciones económicas sin nombrar jamás las reivindicaciones culturales que es lo que los pueblos piden a gritos. Bien está que todos los hombres coman, pero que todos los hombres sepan. Que gocen todos los frutos del espíritu humano porque lo contrario es convertirlos en máquinas al servicio de Estado, es convertirlos en esclavos de una terrible organización social.

Yo tengo mucha más lástima de un hombre que quiere saber y no puede, que de un hambriento. Porque un hambriento puede calmar su hambre fácilmente con un pedazo de pan o con unas frutas, pero un hombre que tiene ansia de saber y no tiene medios, sufre una terrible agonía porque son libros, libros, muchos libros los que necesita y ¿dónde están esos libros?

¡Libros! ¡Libros! Hace aquí una palabra mágica que equivale a decir: «amor, amor», y que debían los pueblos pedir como piden pan o como anhelan la lluvia para sus sementeras.¹ (Federico García Lorca, 1931)

¹Nem só de pão vive o homem. Eu, se tivesse fome e estivesse desvalido na rua não pediria um pão; pediria meio pão e um livro. E eu ataco desde aqui voluntariamente aos que falam somente de reivindicações econômicas sem mencionar jamais as reivindicações culturais que é o que os povos pedem a gritos. É bom que todos os homens comam, mas que todos os homens saibam. Que gozem todos os frutos do espírito humano porque o contrário é convertê-los em máquinas a serviço do Estado, é convertê-los em escravos de uma terrível organização social. Eu

A humanidade sempre esteve faminta de cultura. No filme “Caçador de obras primas” um personagem comenta “pode-se dizimar uma geração de pessoas queimar suas terras e ainda assim elas voltarão. Mas se forem destruídas suas realizações e sua história será como se nunca tivesse existido. Serão apenas cinzas flutuando”. Vivemos em um mundo em que poucas pessoas parecem entender o verdadeiro significado da arte. A literatura vem suprir em parte a necessidade que o homem tem de experimentar, de conhecer e de imaginar. Em nossa cultura, a leitura ainda é vista como algo acessório e as bibliotecas escolares, muitas vezes, funcionam apenas como um depósito, quando deveriam ser um lugar destinado ao estudo e à alimentação da alma.

Por meio deste trabalho buscaremos compreender a importância da literatura desde a infância, no momento de seu primeiro contato com a criança e de sua posterior compreensão pela mesma.

Federico García Lorca possui um grande número de obras consideradas inéditas, pois escritas em sua juventude, cuja temática principal, embora possa ser apreciada por adultos, parece ser diretamente consagrada a um público infantil. São poemas dramáticos que contam histórias, em que a presença da morte aparece direta ou indiretamente. Em sua obra encontramos uma reflexão poética a respeito da morte. Uma morte vista sem tabus, com a simplicidade de alguém que sabe que ela é apenas uma parte do processo de viver, embora sua presença nos assombre seguidamente, assim como assombra o universo infantil. Daí nosso desejo de compreender de que forma, a morte se mostra, na obra lorquiana de seus primeiros escritos. Os estudos da psicanálise dão conta dos aspectos temáticos de sua poesia e de seu tetaro voltado para o público infantil. No entanto se faz necessária uma análise das estruturas desses textos para entender quais os elementos que os colocam no campo da literatura infantil.

Por outro lado, também consideramos fundamental entender como a sociedade ocidental enxerga a morte, daí nos servirmos dos estudos de Philippe Ariés, sobre o assunto. Leandro Karnal, filósofo da USP, em uma de suas vídeo-aulas comenta que a nossa vida ganha sentido porque sabemos que a morte existe, caso contrário viveríamos uma tristeza eterna. O filósofo cita o exemplo dos vampiros que são melancólicos, pois suas vidas são eternas e perdem o

tenho muito mais pena de um homem que quer saber e não pode, que de um homem faminto. Porque um faminto pode acalmar sua fome facilmente com um pedaço de pão ou com frutas, mas um homem que tem ânsia de saber e não tem meios, sofre uma terrível agonia porque são livros, livros, muitos livros o que necessita e onde estão esses livros? Livros! Livros! Há aqui uma palavra mágica que equivale a dizer: Amor, amor! E que deviam os povos, pedir como pedem pão ou como anseiam a chuva para suas sementes. (T.N.)

sentido. A representação da morte muda sempre conforme a época e a influência recebida pela Igreja.

A criança, inserida no contexto da literatura, também é objeto estudado no presente trabalho, de modo a perceber a atenção que a literatura lhe dá. Traçamos um percurso histórico desde a origem da palavra “infância” até o momento em que essa idade começou a ser vista como integrante da sociedade. Percurso que se mostrou longo se considerarmos a história da humanidade até o momento em que a criança começa a ser aceita e incluída na vida do adulto e uma literatura começa a ser pensada e dirigida para ela.

Perrault, no século XVII, é um dos primeiros escritores que começa a criar suas histórias especificamente para crianças. No século XIX Jacob e Wilhelm Grimm, dentro de um contexto de movimento nacionalista na Alemanha, trazem a luz histórias originárias do povo alemão. Os contos de fadas, originados da oralidade, começam a fazer parte da história e do imaginário de todo mundo. Percebemos que muito dessa literatura infantil se perdeu por vir da oralidade, não só os contos de fadas, mas também as canções de ninar.

A literatura escrita, já sabemos, por meio de suas inúmeras variantes, acaba por afastar-se dos valores originais, uma vez que acaba por inserir-se nas crenças e escolhas do escritor.

Os textos de Garcia Lorca que compõem o *corpus* do trabalho permeiam esse mundo infantil e nos levam a uma reflexão acerca da função da literatura. Sua obra convida não só a criança, mas, principalmente, o leitor adulto a sair da sua zona de conforto e repensar o mundo. O poeta parece querer transmitir o grito da liberdade artística diante das injustiças, e das diferenças sociais.

A visão social da criança

O pensamento sobre a importância da infância, assim como sua definição é algo muito recente. Philippe Ariès em sua obra *História social da criança e da família* analisa a forma pela qual a criança é inserida na sociedade e como passa a ser vista enquanto centro da família.

A criança, até os séculos XVIII e XIX, era vista e representada como um adulto em miniatura, assim, não havia nenhuma preocupação com a censura de alguns temas. Philippe Ariès declara que esses pequenos seres eram mal vistos pela sociedade. Considerava-se criança, apenas os bebês indefesos, os “filhotes”. Posteriormente, ao adquirir desembaraço físico a criança passava a fazer parte do mundo adulto, nas brincadeiras e nos trabalhos. Segundo Ariès

A transmissão dos valores e conhecimentos e a socialização da criança, não eram, portanto, nem asseguradas nem controladas pela família. A criança se afastava logo de seus pais, e pode-se dizer que durante séculos a educação foi garantida pela aprendizagem, graças à convivência da criança ou do jovem com os adultos. A criança aprendia as coisas que devia saber ajudando os adultos a fazer. (ARIÈS, 1981, p.10)

Vivendo em meio a adultos, a criança naturalmente compartilhava com a realidade destes: a morte, a violência, o assassinato, a miséria e mesmo o sexo faziam parte integrante da vivência infantil, não havia, como hoje se pretende, esta pseudoproteção do mundo pueril. Pseudo, no sentido de que se antigamente a criança vivia em contato com os temas hoje considerado tabus, não era, no entanto, submetida à violência e ao sexo que os meios de comunicação, na atualidade, oferecem, de forma ainda que virtual, aos olhos infantis. Na verdade, a sociedade atual e os meios de comunicação de massa parecem não se mostrar preocupados com a censura aos temas como violência, e sexualidade. A literatura atual, por outro lado, tende a disfarçar o aspecto de assuntos inevitáveis e inerentes à realidade humana como, por exemplo, a representação da morte vivenciada pelas crianças.

Ao falar sobre a criança é necessária uma definição do que é a infância ou do que é considerado ser criança. A obra de Ariès, anteriormente citada, será usada como uma das bases deste estudo.

Ariès(1981) estabelece uma linha histórica e a percorre em busca do sentido que envolve não apenas o que se caracteriza como sendo a infância. Ele analisa o período em que hoje se

insere o termo “criança”, o qual muda conforme a época, até chegar às concepções estudadas e aceitas hoje.

No que se refere ao processo de evolução na forma de tratar a criança, é bom lembrar o tratamento que a ela era dispensado, em sua primeira infância. Ariès comenta:

(Até o século XV) As pessoas se divertiam com a criança pequena como um animalzinho, um macaquinho impudico. Se ela morresse então, como muitas vezes acontecia, alguns podiam ficar desolados, a regra geral era não fazer muito caso, pois uma outra criança logo a substituiria. A criança não chegava a sair de uma espécie de anonimato. (ARIÈS, 1981, p.10)

Elizabeth Badinter em *O mito do amor materno*, comenta o fato das crianças de famílias nobres ou abastadas serem dadas às amas de leite, via de regra, camponesas, que as alimentavam e cuidavam até estarem crescidas e prontas para o contato com seus pais biológicos. Durante o tempo em que essa criança ficava sob os cuidados de estranhos não era raro que morressem, mas quando uma morria não era lamentada, e logo substituída por outra, considerando-se que o índice de natalidade era tão alto quanto o de mortalidade infantil nos séculos XVII e meados do século XVIII.

ARIÈS (1981) faz uma comparação entre os sentimentos despertados pela infância no decorrer da história e afirma que hoje, ao nascer, a criança já ganha um nome e sobrenome e logo se torna um número de inscrição, uma estatística. Porém não era esse o tratamento dado a ela durante a Idade Média. Primeiramente se tinha apenas um nome, e com o aumento da população nas cidades que cresciam em um ritmo mais acelerado, era necessária uma diferenciação, daí o acréscimo do sobrenome, que geralmente era a cidade de origem da criança ou dos pais, sendo assim muito imprecisos. “Acredita-se que foi somente no século XVIII que os párocos passaram a manter seus registros com exatidão ou a consciência de exatidão que o Estado moderno exige de seus funcionários de registro civil. ” (ARIÈS: 1981, p. 30). Parece difícil acreditar que algo tão essencial hoje, tenha demorado tanto a se formular, já que quando se conhece alguém nos apresentamos pelo nome e sobrenome.

Por volta do século XVI, reformadores religiosos e civis impõem a necessidade de exatidão, no que se refere a idade das pessoas. A partir daí, nas camadas mais instruídas, vai se formar a noção de idade e a consequente divisão da vida do homem em períodos. A infância seria então o primeiro período da vida de uma pessoa.

A idade passou a ganhar uma atenção muito especial desde então. Em retratos do século XVI, já se percebe essa preocupação em ressaltar as idades e as datas nas pinturas dizendo que “é inscrita nos retratos como um sinal suplementar de individualização, de exatidão e de autenticidade. Em numerosos retratos do século XVI, encontramos inscrições do gênero: *A etatis suae* 29 – vigésimo nono ano de sua idade, com a data da pintura ANDNI 1551° (retrato de Jean Fernaguut, por Bruges)



Figura 1 Jans Memling (1435-1494): Triptych Moreel o painel central que mostra São João Batista e São João Evangelista

Retratos como o citado representavam a família contendo os adultos e às crianças a sua volta ou em seu colo. Essas pinturas, assim como a fotografia, séculos mais tarde, foram de grande importância para definições de datas e idades, o que veio a ter grande importância na vida escolástica.

A partir dessa contextualização das datas, Ariès identifica como eram feitas as diferenciações das “idades da vida” na Idade Média: infância e puerilidade, juventude e adolescência, velhice e senilidade. Essas designações eram empregadas nos tratados pseudocientíficos e tinham uma terminologia puramente verbal. Segundo ARIES (1981) “A idade do homem fazia parte de um sistema de descrição e explicação física que voltava aos filósofos jônicos do século VI a.C, dos escritos do Império Bizantino e que ainda sugeria os primeiros livros impressos de vulgarização científica no século XVI.” (p.34)

A partir de então o sociólogo vai exhibir as idades da vida como eram diferenciadas:

Os textos da Idade Média traziam a ideia de que a primeira idade é a infância que planta os dentes, e essa idade se dá quando a criança nasce e dura até os 7 anos, e tudo que nela nasce é chamado de *enfant* que significa não-falante, pois nessa idade a pessoa não fala bem e não forma ainda claramente suas palavras. Depois disso, chega a segunda idade, que dura até os 14 anos. Após os 14 anos, vem a adolescência, que segundo Constantino se encerra aos 21 anos, mas, segundo Isidoro se estende até os 28 anos. O crescimento podia terminar antes mesmo dos 30, 35 anos, devido ao trabalho precoce que abalava adiantadamente o organismo humano. Até os 45, 50 durava-se a juventude, era assim chamada devida à força que estava no cidadão para ajudar a si mesma e aos outros. Isidoro nomeia de gravidade, a idade da senectude, que estava entre a juventude e a velhice, porque nessa idade a pessoa é grave nos costumes e nas maneiras. Até os 70 anos ou até a morte, dava-se a velhice, a última fase dessas seria chamada de *senies*, em que o velho está sempre tossindo, escarrando. Um gênero de correspondência sideral havia inspirado uma periodização ligada aos 12 signos do zodíaco, que relacionava as idades da vida com um dos temas populares da Idade Média: as cenas do calendário. A terminologia que hoje nos passa uma impressão tão vazia traduzia noções que na época eram científicas, e correspondia a um sentimento popular e comum da vida. (ARIES: 1981, p.36-7)

No decorrer dos séculos, ocorre uma “confusão” a respeito da terminologia “criança”, uma vez que significava juventude, força. E Ariès relata que “a longa duração da infância, tal como aparecia na língua comum, provinha da indiferença que se sentia então pelos fenômenos propriamente biológicos: ninguém teria a ideia de limitar a infância pela puberdade. A ideia de infância estava ligada à liberdade: as palavras *filis*, *valets* e *garçons* eram também palavras do vocabulário das relações feudais ou senhoriais de dependência.” (p.42). A própria definição da palavra infância, assim como os sentimentos a respeito, passou por um demorado e complicado processo.

Uma diferenciação começa a ganhar maior sentido com a criação da escola. Esta passa a distinguir e a separar por idades, o que ainda era complicado. Na origem das escolas não havia uma caracterização de turmas pela idade como hoje, e sim pela aprendizagem: um jovem com 14 anos que estivesse no nível de aprendizagem de uma criança de 7, seria educado como se pertencesse a mesma faixa etária. Também se deve levar em conta a separação dos níveis econômicos.

A inserção da criança na arte e literatura era desconhecida até por volta do século XII. Ariès lembra que tal fato não se dava por incompetência ou falta de habilidade dos artistas, mas por ser “mais provável que não houvesse lugar para a infância nesse mundo” (p.50). A partir do século XIII temos a criança inserida na arte, e nas pinturas, e só por volta do século XVI

passam a ser o centro e a aparecerem sozinhas, em algumas representações artísticas. Primeiro, temos a criança representada nos retratos como um adulto em miniatura (figura 2 e 3), em seguida explora-se sua nudez, ligando à infância aos aspectos do menino Jesus (figura 4) e de Eros (figura 5).



Figura 2 As Meninas (1656) - Diego Velázquez



Figura 3 Retrato del príncipe Baltasar Carlos cazador. Diego Velázquez. Museo del Prado (Madrid)



Figura 4 La vierge et l'enfant – Leonardo da Vinci – 1513 - Musée du Louvre- Paris



Figura 5 Eros (1614). Peter Paul Rubens.

A partir do século XVIII, a família se organiza um pouco mais em torno da criança, que passa a exercer um novo papel na sociedade. Tendo diminuído o índice de nascimentos, essa já não pode ser substituída e a dor de sua perda começa a se fazer sentir. Com uma medicina precária, a falta de saneamento dos centros urbanos e a falta de higiene dos espaços rurais o controle da natalidade torna-se necessário. As famílias precisam reduzir o número de crianças para melhor cuidar delas.

O pensamento acerca desse aspecto defendia a necessidade de inúmeros nascimentos: deixava-se nascer várias crianças para se conservar uma. Ariès diz:

Não se pensava, como normalmente acreditamos hoje, que a criança já contivesse a personalidade de um homem. Elas morriam em grande número. ‘As minhas morriam todas pequenas’, dizia ainda Montaigne. Essa diferença era consequência direta e inevitável da demografia da época. Persistiu até o século XIX, no campo, na medida em que era compatível com o cristianismo, que respeitava na criança batizada a alma imortal. [...] A criança era tão insignificante, tão mal entrada na vida, que não se temia que após a morte ela voltasse para importunar os vivos. (ARIES: 1981, p.57)

Segundo Ariès (1981), “Os historiadores perceberam a raridade das alusões às crianças e às suas mortes nos diários de família”. A partir do século XVII houve uma grande mudança em relação à criação e a sua educação: no início as famílias abastadas contratavam os preceptores que lhe transmitiam conhecimento. No final do século XVIII e início do XIX, com o advento da escola, esta passa a ter papel fundamental na forma de aprendizagem e educação da criança. O contato com o universo adulto não se dará de forma direta, e sim mediado pela escola, embora ainda se mantenha uma distância entre a criança e o adulto.

A escola ganha um papel importante na definição da “infância”. Hoje a escola separa as “idades da vida”, mais especificamente a infância e a adolescência, pelas etapas de ensino. Isto não ocorria quando dos pilares da formação da instituição escola. A escola pensada para a criança, com uma psicologia voltada para esse fim, ganha força a partir do século XV, com os jesuítas. Num período anterior o jovem ia à escola na idade que podia, assim não havia como fazer uma diferenciação das idades.

Essa separação, no *corpus*, parece fazer sentido. Temos Carbonerita, que não tem idade definida, porém parece já ser uma de 12 a 15 anos. Curianito também já um jovem, mesmo que a vida de inseto seja diferente, consideraríamos a idade de 17 a 20 anos. Idades definidas pela

profundidade de experiências das personagens. E a experiência, principalmente de Carvoeirinha, é adquirida pelo que aprende com o pai e o ajuda no trabalho, característica encontrada nos contos de fadas que têm as jovens ajudando os pais desde a infância.

O evento da escola promove uma relativa aproximação dos mundos adulto e infantil e, o desenvolvimento crescente dos centros urbanos, vai exigir a participação efetiva da criança na vida adulta. As famílias menos afortunadas farão com que seus “mini adultos” aprendam a profissão de seus pais, já os nobres e aristocratas vão preparar seus rebentos para assumirem o controle de suas propriedades e negócios. A partir desse período há uma preocupação crescente em trazer a criança para um convívio em que ela fatalmente irá entrar em contato com questões adultas e entre elas a questão da morte. Daí a importância de investigarmos como essa morte era tratada e/ou representada para a criança, fato esse que será observado no capítulo seguinte.

Na linguagem do século XVI, havia uma ausência de palavras para se referir as crianças pequenas. Exemplos demonstrados por Ariès encontram no inglês a palavra *baby*, mas que também era usada para crianças grandes. Em francês existiam palavras que serviam para se referir a criança, como *poupart*. *Poupart*, hoje *poupée ou poupon*, era usada não apenas para referir-se a uma criança, mas também a uma boneca: termo afetivo ainda utilizado pelos franceses. *Bambino*, *marmousets*, *frater*, *cadet*, *populo*, *petit peuple*, foram alguns termos criados para designar a infância.

A ambiguidade entre infância e adolescência começa a se formar. No século XVIII, a ideia de adolescência iniciava-se com duas personagens, uma literária, Querubim, e a outra social: o conscrito². Na figura do Querubim, eram ressaltados os traços redondos e cheinhos dos meninos da primeira adolescência, o que lhes dava uma aparência feminina, e isso explica o provável disfarce dos homens em mulheres no romance barroco do início do século XVII.³ Homens sem barbas, que já tinham traços suaves, já não eram mais considerados adolescentes, porque já atuavam como homens feitos, comandando e combatendo. No século XVIII, o adolescente seria imaginado pelo conscrito. Segundo Ariès (1981) Siegfried de Wagner, foi o primeiro adolescente moderno típico: o personagem representava uma mistura de pureza, de força física, de naturismo, de espontaneidade e de alegria de viver. Tais aspectos vão dar surgimento a figura do adolescente como herói do século XX. Na Alemanha wagneriana,

² No dicionário Houaiss (2004), “conscrito adj. Recrutado; Alistado. Trata-se daquela pessoa que já foi recrutada; alistado no serviço militar obrigatório.” (p.182), ou seja, o período correspondente à adolescência.

³ É preciso lembrar ainda o fato de adolescentes masculinos representarem os papéis femininos nos teatros de vários países europeus no século XVII.

surgiram os fenômenos da adolescência, e mais tarde chegaria à França, mais ou menos em 1900. A juventude estaria em alta, e com isso, viraria alvo de preocupação de políticos e moralistas. Ela começou a ser pensada como uma forma de reviver uma sociedade velha, mostrando novos valores. Após a I Guerra Mundial, em 1914, a juventude virou um imenso fenômeno, aproveitando da força física da idade nas frentes de batalha e colocando-se contra as velhas gerações de retaguarda. A partir daí a adolescência cresceria, fazendo com que a infância fosse para trás e a maturidade fosse levada para frente. Já havia adolescentes casados, que mostrariam seus valores, apetites e costumes. Iniciava-se então uma época em quem a adolescência era tida como a idade favorita.

Cada época correspondia a uma idade privilegiada e a uma periodização particular da vida humana. No século XVII a idade eleita era a juventude, no século XIX será a infância, e no século XX, a preferência é dada a adolescência. A introdução da adolescência, o desprezo e o desaparecimento da velhice manifesta a reação da sociedade diante dos períodos da vida. A diferenciação das idades e, principalmente da infância, hoje são mais claras em relação a séculos passados, sobretudo nos estágios de leitura. Segundo Coelho (2002) existem cinco categorias que norteiam as fases do desenvolvimento psicológico da criança: o pré-leitor, o leitor iniciante, o leitor-em-processo, o leitor fluente e o leitor crítico. Segundo ele, a primeira infância, que acontece dos 15/17 meses aos 3 anos, é quando a criança começa a reconhecer o mundo ao seu redor, por meio do contato afetivo e do tato. A importância da aquisição da linguagem nesse período é atribuída aos pais incentivados por conversas com a criança e balbucios. A literatura chega à essas crianças por meio das canções de ninar, e também por meio das ilustrações, é também o período em que a criança começa a nomear tudo.

A segunda infância começa a partir dos 2/3 anos. Nesta fase a criança está mais adaptada ao meio físico e aumenta sua capacidade e interesse pela comunicação verbal. Como ela se interessa também por atividades lúdicas, o "brincar" com o livro será importante e significativo para ela. É o período em que a criança vai querer manusear o livro, ela já faz associações entre as histórias lidas e as imagens dos livros. Segundo Abramovich (1997) os livros, para esta fase, devem apresentar um contexto familiar, com predomínio absoluto da imagem que deve sugerir uma situação.

O leitor iniciante, começa a partir dos 6/7 anos. Nesse período, a criança começa a apropriar-se da decodificação dos símbolos gráficos, mas como ainda encontra-se no início do processo, o papel do adulto como "agente estimulador" é fundamental. Segundo Coelho (2002),

as histórias devem conter traços bem definidos de personalidade e de comportamento, pois após a leitura do adulto, a criança deseja “contar” a história, o que é ótimo do ponto de vista da linguagem e da compreensão do texto, porém quando se observam muitos livros para essa faixa etária, hoje, torna-se complicado definir essa personalidade, assim como as histórias, muitas vezes sem ações. Que dificulta até a forma de contar, e consequentemente de compreender. Abramovich (1997) faz uma crítica aos “livros adocicados” e mostra por meio de comparações que os textos para essa faixa etária devem ser verdadeiros, não omitindo o mundo real para a criança, tudo isso de uma forma que não seja banal.

O leitor-em-processo se dá a partir dos 8/9anos, quando a criança já domina o mecanismo da leitura. Com seu pensamento mais desenvolvido, as operações mentais são realizadas com mais facilidade. A criança agora começa a se interessar pelo conhecimento de toda a natureza e pelos desafios que lhes são propostos. As histórias já estão bem estruturadas no inconsciente e as mesmas, geralmente, devem ter início, meio e fim bem definidos, o que facilita a compreensão e memorização pela criança.

A partir dos 10/11 anos, temos o leitor fluente. É o momento de consolidação dos mecanismos de leitura e a criança passa a compreender melhor o mundo expresso no livro. Ele já é o leitor, e as histórias de aventuras o atraem bastante. Neste estágio, chamado de pré-adolescência, há mudanças significativas no indivíduo. Há um sentimento de poder interior, de ver-se como um ser inteligente, reflexivo, capaz de resolver todos os seus problemas sozinho. Aqui há uma espécie de retomada do egocentrismo infantil⁴, pois assim como acontece com as crianças nesta fase, o pré-adolescente pode apresentar um certo desequilíbrio com o meio em que vive. (Coelho:2002)

O próximo estágio, leitor crítico, se dará a partir dos 12/13 anos, fase do total domínio da leitura e reflexão dos textos. A partir desse estágio, sua capacidade de compreensão de mundo por meio dos textos lhe permite se conhecer melhor. Porém, todo conhecimento deve ser iniciado, e no caso do leitor, não adiantará se não tiver o ambiente propício à leitura, e nesse espaço à escola e ao professor cabe desempenhar este papel. Entretanto não se deve deixar de lado o primeiro educador que essa criança encontrará: os pais, são os que verdadeiramente dão

⁴ Na perspectiva de Vygotsky e Piaget, o egocentrismo infantil é a fase em que as crianças têm dificuldade de compartilhar, no período de 10/11 anos de idade e “se refere a um pensamento realista centrado no ponto de vista da criança. Ela não conhece outras perspectivas diferentes das suas e acredita que todo mundo percebe, sente e pensa da mesma maneira, ou seja, o mundo gira em torno dela.” (RODRIGUES: 2016), mas tudo tem início no período de 2/3 anos. Segundo a psicanálise é o período de associação do superego e uma tentativa de definição do que é certo e errado na perspectiva dos pais.

início a formação do futuro leitor. Se a criança não tiver uma atmosfera propícia a leitura, a instituição escola, mesmo cumprindo seu papel, não terá sucesso, uma vez que para a criança não há sentido em realizar este aprendizado e em desenvolver o gosto pela leitura.

A quantidade de informações que a criança recebe hoje, aliando-se ao fato de que a maioria dos pais não tem tempo para os filhos, acaba dificultando o processo de formação do leitor. É bem mais fácil deixar que a televisão se ocupe das horas vagas do filho e nessa transferência de responsabilidade, a formação moral e intelectual da criança fica comprometida. Em alguns momentos torna-se difícil à educação familiar concorrer com as atrações da TV e da internet e supervisionar, em tempo integral, as informações com as quais a criança entra em contato.

Como já afirmamos, na atualidade, buscamos poupar a infância de temas considerados tabus pela sociedade. Bruno Bettelheim traz à tona uma discussão acerca desse sentido pela e para a criança:

Se esperamos viver não só cada momento, mas ter uma verdadeira consciência de nossa existência, nossa maior necessidade e mais difícil realização será encontrarmos um significado em nossas vidas. [...] Uma compreensão do significado da própria vida não é subitamente adquirida numa certa idade, nem mesmo quando já tivermos chegado à maturidade cronológica. Ao contrário, a aquisição de uma compreensão segura do que o significado da própria vida pode ou deveria ser é o que constitui a maturidade psicológica. (BETTELHEIM, 2007, p.11)

A criança não pode ser poupada desses temas, porém a sociedade atual e algumas instituições querem mascarar esta realidade. Contraditório é o fato de que a mídia explora esses temas. Não encontramos mais a censura necessária ao que seria o desenvolvimento infantil emocionalmente saudável. Neste contexto insere-se a censura ou a falta dela. Pense-se na forma que o programa ou desenho assistido pela criança trata temas delicados. O desenho animado na TV aberta brinca, e às vezes desrespeitosamente, com a morte, a violência e a sexualidade: Tom e Jerry e Papa-léguas são uma falácia, Popeye é uma agressão intencional a integridade física e moral do ser humano, para falar apenas dessas duas animações tão do gosto infantil, mas poderíamos acrescentar inúmeras outras que revelam preconceito e desrespeito.

Se a assistência a esse tipo de programa não é proibida e é muitas vezes apreciada, até pelos adultos, como entender porque quando se trata da literatura a mesma temática é censurada

e nos perguntamos “Isso é indicado para a idade?” Talvez pela falta de compreensão da própria pessoa de assuntos tão inerentes ao ser humano, como o caso da morte ou da sexualidade.

O homem é um ser que teme a morte mesmo sabendo que ela é inevitável e tenta afastá-la de todas as formas, Michel Foucault observa esse fato em *Outros espaços*, conferência realizada em 1967, na Tunísia. Segundo o filósofo, na Idade Média os cemitérios ficavam no centro da cidade ao lado das igrejas e muitas vezes nos alicerces da própria igreja. Com o passar do tempo, criou-se um espaço que distanciava este lugar ‘fúnebre e assustador’ da cidade.

Ariès trata em sua obra, já mencionada, as diversas relações da humanidade diante da morte o que será um dos referenciais teóricos da presente pesquisa. Segundo o historiador francês, o momento da morte é um fato social, pois demanda ritos para a hora do adeus, que mudaram muito com o passar dos séculos.

No ritmo que vão as coisas, certamente tudo passa como se esquecêssemos como se morria há apenas trinta anos. Em nossos países da civilização ocidental isso se passava de maneira muito simples. Em primeiro lugar, o sentimento (mais que pressentimento) de que tinha chegado a hora [...]. Um sentimento que nunca enganava: cada indivíduo era, ele próprio, o primeiro a ser avisado da morte. É o primeiro ato de um ritual familiar. O segundo era preenchido pela cerimônia pública das despedidas, a qual o moribundo devia presidir [...]; o essencial era que dissesse alguma coisa, que fizesse seu testamento, que repassasse seus erros, que pedisse perdão, que exprimisse suas últimas vontades e que se despedisse. (ARIÈS: 2012, p. 266)

Em todas as civilizações sempre há um ritual a seguir, seja para exorcizar a morte ou para homenageá-la. Rituais que se encontram em diferentes e inúmeras narrativas literárias.

Se a morte é inevitável e referir-se à ela se torna extremamente constrangedor, quando nos dirigimos a alguém que perdeu um familiar ou amigo, pode-se imaginar o quão delicado se torna abordá-la com uma criança.

A forma como tais temas polêmicos são tratados, dentro da literatura, vem eivada de poesia, o que faz com que a violência do tema seja atenuada. Se o desenho virtual traz uma imagem que é imediatamente absorvida, o que a ficção faz é criar na imaginação infantil uma forma própria e que permite a criança uma identificação mais próxima da sua compreensão da realidade.

Capítulo I – A MORTE: Um de nossos medos

A morte é um tema amplo, e para o imaginário infantil um grande mistério e a fonte de um medo que é preciso ultrapassar. O enfrentamento desse sentimento faz com que o ser humano busque soluções, evoluindo no processo de criação do imaginário. Bornheim, na conferência *A inexorabilidade da morte* discute o fato de ser tão difícil falar da morte, uma vez que não podemos vivenciá-la, a não ser por meio da morte de um outro ser. E afirma:

A morte é um tema fatal, do qual não se pode fugir. E, curiosamente, Heidegger chama a atenção para o fato de que também não dá pra falar dela. Porque eu vejo o outro morrer, mas não vejo a morte. Vejo a pessoa em agonia e morrendo, se extinguindo e, quando eu morro, experimento a morte, mas aí já é tarde para falar. Então é uma situação paradoxal. (BORNHEIM, 2002, p.31-32.)

Falar sobre morte como uma experiência póstuma no ocidente, significa entrar em um campo maior de pesquisa no qual deve ser levado em consideração as ideias também orientais sobre espiritismo e também um estudo aprofundado desde Helena Blavatsky, Schopenhauer até os conceitos em Alan Kardec. Em que se tem uma outra forma de ver a morte.

Essa morte recebe um questionamento na obra de Lorca, mas torna-se intrigante no poema *Os econtros de um caracol aventureiro*. Questionado sobre a morte e ouvindo sobre, naturalmente sentimos a perturbação, juntamente com o personagem, sobre o fim da vida.

Maria Rita Kehl, no artigo *Elogio do medo*, traça um panorama sobre a forma como o medo da morte pode ser enfrentado. Ela alerta para o fato de que o medo pode ser algo positivo, pois as crianças ao escutarem as histórias, que “aterrorizam”, reagem na tentativa de se adaptarem e absorverem a história, como exemplo para vencer o medo:

As crianças procuram o medo. As histórias infantis incluem sempre elementos assustadores que ensinam os pequenos a conhecer e enfrentar o medo. Curiosos e excitados, os pequenos exigem que os adultos repitam várias vezes as passagens que os amedrontam nos contos de fadas. (KEHL, 2007, p. 90.)

Assim, conviver com um medo virtual as prepara para enfrentarem seus temores futuros. Jean Delumeau (1989) afirma que esse medo, ao mesmo tempo em que aterroriza, torna-se uma defesa que nos prepara a enfrentar os perigos reais. Rita Kehl comenta sobre a função do medo no universo infantil:

O medo é um estímulo à criatividade e um motor do desejo; nos nichos de mistério deixados por seus temores infantis reside a fonte do desejo de viver eternamente. O

medo da morte, que é sempre medo do desconhecido, ocupa grande parte de nossa capacidade de simbolização na esperança de dominar aquilo que, mais cedo ou mais tarde, nos aniquilará. Para isso vivemos. Para isso as crianças brincam com o medo: para conhecer seus limites, aproximar-se do mistério. Brincar de medo é chegar o mais perto possível de onde mora o perigo, real ou fantástico. (KEHL: 2007, p. 90-91)

Naturalmente o medo da morte e da perda de um ente querido amedronta o mundo infantil, pois a ideia da morte está muito presente em seu imaginário. No entanto, por meio de seus jogos, bem como por meio de uma literatura e de canções de ninar, que lhe são dedicadas, a criança encontra uma forma de superar esse medo arquetípico. Segundo Francis Wolff

A criança, na verdade, começa um dia a pensar na morte, na morte dos outros e, às vezes, infelizmente, um dia na sua própria morte. Muitos adultos se surpreendem, então quando ouvem seus filhos opinar, falar e se angustiar com a morte. Ah, sim: a criança pensa mais na morte do que o adulto ou até mesmo do idoso. [...] Para o idoso, a morte já é uma velha ideia que nada mais tem a lhe ensinar, é uma velha companheira a qual já está bem acostumado. Para a criança, morrer está longe, mas a ideia está próxima, e um dia ela a descobre de modo assustador e desconfortável. [...] É uma ideia nova para ela, e pela qual ela se transforma em adulto. (WOLFF: 2007, p.16)

A ‘despreocupação’ que a criança possa demonstrar em relação à morte se dá pelo fato de ter a mãe como protetora ou apoiada no imaginário, ter alguém que a vai proteger: uma fada madrinha e poderes mágicos.

Segundo Francis Wolff, os nossos medos de doenças, catástrofes, massacres, estão mais ligados à sua consequência: a morte. Ela assombra a humanidade e o sentimento resultante faz com que sejamos cautelosos em nossas ações, pois a morte pode ser uma consequência do que fazemos. O autor ainda comenta que “não existe um homem sequer que não tenha sentido esse medo, qualquer que seja sua nacionalidade, sua classe social, seu sexo, sua idade.” (WOLFF: 2007, p. 17). Essa emoção, não controlada pela nossa razão, é natural, pois é humana. Wolff, ao discorrer sobre o medo, compara-o ao dos animais. Porém esses o experimentam ao pressentir o perigo, enquanto o indivíduo tem consciência de que pode morrer.

O medo não se apresenta ligado ao tempo presente, é sempre ligado ao futuro. A criança, ao começar a entender a morte, descobre que um dia vai morrer. Fato que a levará a se perguntar quando e como acontecerá. A mesma preocupação assombra os adultos, uma vez que essa consciência torna-se mais forte quando conhecemos melhor o significado das coisas. Segundo

Bettelheim, essa significação se dá pelo fato de que as experiências adquiridas durante a vida levam a um amadurecimento psicológico.

No decorrer da história, os medos adultos vão se modificando. Se na Idade Média temia-se a peste, a escuridão da noite, o fogo do inferno, entre outras coisas, hoje são as catástrofes naturais, as doenças virais e a guerra o que nos assombra.

Nota-se que para os adultos o medo da morte é sempre proveniente das situações de cada época. A criança, talvez por não ter ainda a consciência desses fatos experimenta outros medos: o bicho papão, ficar sozinho, ficar sem os pais. Porém, esses receios variam com a idade, por exemplo: o bebê não tem medo do escuro, mas depois pode passar a tê-lo, o que pode ser gerado nele pelo adulto. A noite sempre atormentou o homem. Se pensarmos no homem do paleolítico que desconhecia os fenômenos da natureza e temia que o sol jamais se levantasse deixando-o na escuridão, entendemos o medo ancestral do homem, ligado à noite. Em *As estruturas antropológicas do imaginário* de Gilbert Durand, fala sobre a noite, que no regime diurno da imagem, é o símbolo da morte, portanto algo ruim. Segundo o autor:

A hora do fim do dia, ou a meia-noite sinistra, deixa numerosas marcas terrificantes: é a hora em que os animais maléficos e os monstros infernais se apoderam dos corpos e das almas. Esta imaginação das trevas nefastas parece ter um dado fundamental, opondo-se à imaginação da luz e do dia. [...] A noite recolhe na sua substância maléfica todas as valorizações negativas precedentes. (DURAND: 1997, p.91)

A obra de Durand aponta uma série de imagens que sempre assombram o imaginário infantil. Imagens que estão presentes nas histórias, nos contos populares e, como já afirmamos acima nas canções de ninar: sempre há um ser assustador que vem à noite pegar as criancinhas.

Vale ressaltar que nas histórias que compõem o *corpus* da presente pesquisa, os fatos se dão à noite: a morte da madrasta, a mariposa noturna, e a chegada dos ‘sonhos’ ao vilarejo da Carvoeirinha⁵. No entanto, nas estruturas de nosso imaginário, segundo Durand, à noite, assim como suas constelações de imagens ganham o sentido do regime noturno e se tornam acolhedoras, fazendo com que a ideia da morte seja amenizada.

No regime noturno, ela vem acompanhada de um guia, um barqueiro, alguém que ajuda na travessia deixando assim de ser assustadora. Na mitologia encontramos a importância de vencer o medo. É somente ao vencer o próprio medo que o herói vence os perigos, e torna-se

⁵ Peça infantil de Federico García Lorca, que será analisada no presente trabalho.

imortal. É vencendo o medo que a criança se torna adulta. O simbolismo do herói que vence os desafios externos pode ser comparado aos medos infantis que precisam ser superados.

Bornheim divide a questão do enfrentamento da morte em três aspectos: a morte para os gregos, a morte como um castigo para os pecados segundo a tradição judaico-cristã e a morte na contemporaneidade. Para o mundo grego a morte era um fenômeno natural, decorrência das guerras e, como característica de um período de conquistas, cuja consequência já era esperada pelos soldados para esses povos “a morte pertence à natureza, é natural do homem morrer, desaparecer, aceitar a morte” (BORNHEIM: 2003, p.39)

Ao observarmos outras culturas, não encontramos a ideia da morte como um fim. Tal ideia será difundida com o advento do catolicismo. Para a pólis grega a morte não é vista como punição. Dentro da religião judaico-cristã, como consequência do pecado de Adão e Eva, a morte torna-se punição.

O fato de termos agregado valores religiosos, sobretudo os valores cristãos a nossa cultura, fez com que em nossa literatura, em inúmeros momentos, se defenda a ideia da morte como um castigo para o vilão ou o pecador.

As diferentes formas de entender a morte pela sociedade são modificadas na modernidade. Bornheim nos leva a refletir a morte hoje.

O animal humano vive 60, no máximo, 70 anos, em média. Mas ele foi projetado pra viver 125, 130 anos. Como é que isso acontece, então? O gato foi projetado pra viver quinze anos, vive quinze anos e morre. Mas o homem morre na metade do ciclo de vida dele. Como é que isso repercute dentro da realidade dele? Gera uma espécie de frustração em algum nível, uma espécie de angústia. (BORNHEIM, 2002, p.16.)

Essas reflexões são levadas ao terreno das tecnologias que desenvolvem as máquinas e ao avanço da medicina que vem fazendo o homem viver mais e, assim, aproximar-se da “idade final”. O questionamento, nesse estágio, é: o que realizei durante a vida? Aproveitei as oportunidades que me foram dadas? As vivenciei intensamente ou simplesmente deixei a vida passar diante de mim?

Na comparação com os outros animais Delumeau (1989) discute o fato do animal não antecipar a sua morte. Para o homem uma outra realidade se apresenta: a consciência de sua morte o leva a angústia e ao constante questionamento de querer saber o quando e o como. Angústia que tende a acompanhar a vida de muitos que não conseguem lidar bem com esse fato inexorável.

O sistema capitalista, em suas necessidades, oculta a morte, torna-a obscena, suja, feia, que não pode ser dita, nem o luto permitido, o historiador Geoffrey Gorer vai chamar esse fato de “pornografia da morte”. Ariés fala do “modo americano de morrer”, em que não se deve perder tempo com rituais mortuários, como na idade média, nem com período de luto, pois além de vergonhoso não dá lucro e que ninguém deve faltar ao trabalho por causa da morte, uma vez que a vida continua.

Mas como essa mudança em relação ao tratamento da morte se deu? Ariés apresenta os fatos, afirmando que se deu de forma lenta na história e que as pessoas não notavam essas mudanças, e as mesmas passaram por quatro momentos: A morte domada, morte de si mesmo, a morte do outro e a morte interdita.

A morte domada

Período que versa a partir do século XII, em que as pessoas passavam a ter consciência da própria morte, ou seja, percebiam quando a morte estava próxima, por uma doença, um ferimento mortal ou a chegada da velhice. Nesse momento, se dá o início dos ritos, de despedida, preparados pelo próprio moribundo. “Após o lamento da nostalgia da vida, vem o perdão dos companheiros, sempre numerosos, que rodeiam o leito do moribundo” (ARIES, 2012, p. 37)

Ritos que eram exigidos para esse momento e aos quais todos deviam participar, mesmo as crianças, como será apresentado mais à frente. A literatura retrata, nesse início do cristianismo, um momento de redenção e o ritual em que a cabeça do moribundo devia estar virada para o Oriente. A entrega a esse momento é o momento de domaçaõ da morte.

Apesar de sua familiaridade com a morte, os antigos temiam a proximidade dos mortos e os mantinham a distância. Honravam as sepulturas – nossos conhecimentos das antigas civilizações pré-cristãs provêm em grande parte da arqueologia funerária, dos objetos encontrados nas tumbas. Mas um dos objetivos dos cultos funerários era impedir que os defuntos voltassem para perturbar os vivos. O mundo dos vivos deveria ser separado do mundo dos mortos. (ARIES, 2012, p. 41)

A igreja passa a proibir o enterro em terrenos da família e permitir que se enterrem nas igrejas. Tal fato se dá pelo culto aos mártires. Uma vez que o morto era enterrado na igreja junto ao santo. Na historiografia, segundo Aries (2012), os mortos antes afastados, agora passam a integrar o cenário das cidades e são enterrados junto às igrejas, no centro da cidade. Uma vez que o corpo ficava aos cuidados da Igreja, esta o utilizava, muitas vezes, para enfeitar as construções de uma “Igreja gótica”, tem-se nesse processo uma romantização da morte.

Esse comportamento da Igreja reflete a vontade do povo de não manter o contato com o morto, uma vez que suas obrigações tinham sido deixadas no leito de morte, nos rituais de despedida. Porém, a instituição religiosa não consegue dar conta da quantidade de mortos enterrados no mesmo ambiente e passa a retirar os corpos, criando espaço para outros mortos. Nesse processo, os corpos eram retirados ainda em decomposição dos locais em que estavam sepultados e ao “fim do século XVII começa-se a perceber sinais de intolerância”, (ARIES, 2012, p.49) o que provoca o surgimento dos cemitérios, afastados da cidade.

A morte de si mesmo

A partir dos séculos XI e XII percebe-se “algumas modificações sutis que darão um sentido dramático e pessoal à familiaridade tradicional do homem com a morte” (ARIES: 2012, p.49). Novas práticas são aderidas ao momento da morte. Havia uma aceitação, agora, não só pelo moribundo, mas pela família, a criança também fazia parte dessa socialização. Já que “a familiaridade com a morte era uma forma de aceitação da ordem da natureza” (ARIES: 2012, p.49).

A Igreja tem um papel muito importante nesse processo de aceitação da morte. As vulgatas⁶ davam conta desse processo, primeiro tornaram as igrejas responsáveis pelos mortos e depois os afastaram do centro. Nesse processo tem-se o afastamento da morte, as crianças já não fazem parte dos rituais e mais tarde serão criados os espaços da morte.

Aqui tem-se a aceitação da morte e principalmente a compreensão do que se foi em vida. Esse processo de autoconhecimento diante da morte é um complemento da morte domada, pois as representações que dão conta desse período, a partir do século XII, levam em conta a representação do Juízo final e os seres sobrenaturais que envolvem a morte. O julgamento do que se foi em vida, acontece em um ambiente onde todas as almas são julgadas: um local comum ou no próprio quarto do moribundo, em que além da família, monta-se o ‘tribunal’ com o “livro da vida”. Talvez, tenha sido, a partir desse momento que se formou a ideia de que a

⁶ Segundo o dicionário Houaiss, vulgata é a tradução para o latim da Bíblia, “reconhecida pela Igreja como versão oficial”. Escrita entre fins do século IV início do século V, por São Jerónimo, a pedido do bispo Dâmaso I, ainda é muito respeitada. Sua forma latina abreviada de *vulgata editio* ou *vulgata versio* ou ainda *vulgata lectio*, respectivamente “edição, tradução ou leitura de divulgação popular”.

vida passa diante dos olhos de quem está morrendo, pelo julgamento de suas ações feitas durante a vida.

Nesse período parece começar uma crença mítica sobre a morte e quatro elementos vão permear a formulação de um pensamento transformador dos sentimentos da morte: a representação do juízo final, o quarto do moribundo, o corpo decomposto e as sepulturas. Esses elementos fazem com que o moribundo aceite a sua condição, assim como a família e a igreja.

Para a formação desse processo, primeiro o moribundo aceita sua condição de moribundo, a família vive esse momento, e também se prepara para a perda do ente querido. A representação que aborda esse momento é a do Juízo final: somos julgados pelos nossos atos em vida. Essa compreensão faz com que o homem da Idade Média dê valor a sua vida, fato que se perde na modernidade, dentre outros fatores, pelo prolongamento da vida. Como a morte ainda se dará em casa, a representação do juízo final será feita dentro do quarto onde “serão lidas” suas ações, enquanto vivo. Após a sua morte, cabe à igreja cuidar do corpo “até a ressurreição” (ARIES: 2012, p.62).

Ao se falar em decomposição do cadáver, vem à tona um pensamento sobre a morte como um mal. Talvez esse momento tenha servido para provocar uma mudança de pensamento. Naturalmente o corpo entrará em decomposição e essa imagem demonstra a fragilidade e finitude do ser humano. Essa visão teria sido um salto para o próximo passo.

A morte do outro

A partir do século XVII, uma mudança na forma de ver e tratar os mortos, uma romantização da morte começa a permear a literatura. O sentimento, vivenciado pelas pessoas, diante da morte se torna forte, exagerado. A perda do ente querido é torna-se uma dor insuportável, demonstrá-la parece necessário. A literatura do século XVII e XIX traduz bem o que sentem as pessoas desse tempo, descrevendo o desespero e a tristeza.

Há nesse período, ao contrário do século XII, um culto aos cemitérios. Na Idade Média, não se dava tanta importância ao local onde o morto estava enterrado, pertencente às igrejas, os corpos e suas almas estavam protegidos. Agora necessitavam saber o local exato para chorar a morte do ente querido e passar à sua lápide o resumo do seu testamento. Era, antes de tudo, um hábito religioso, pois “aqueles que não vão a igreja vão sempre ao cemitério, onde se adotou o hábito de pôr flores nos túmulos. Aí se recolhem, ou seja, evocam o morto e cultivam sua lembrança” (ARIES: 2012, p. 77), torna-se um culto privado, originário de um culto público.

Com as guerras e tragédias de grandes dimensões, a vida do morto tem uma grande importância pública, o cemitério passa agora a ser um tipo de santuário, em que os monumentos, *in memoriam* importam mais do que o fato de o corpo estar ou não enterrado naquele lugar. O culto aos mortos se torna “uma das formas ou expressões de patriotismo.” (ARIES: 2012, p. 79)

É a partir desse fato que notamos, em nossa época, diversos monumentos não só em homenagem ao morto, mas, muitas vezes, marcos que ostentam a morte. Lápides, que parecem, além de tudo, mostrar o poder ou tentar demonstrar a coragem em vida, imortalizando a memória do ausente.

Pensar em morte é pensar em alguma forma de se imortalizar, talvez essa seja uma das maiores ambições do homem e José Luís Borges atribui essa função à literatura e ao legado que a pessoa deixa para trás e afirma:

O importante é a imortalidade. Essa imortalidade se concretiza nas obras que deixamos, na memória que alguém deixa nos outros. Essa memória pode ser ínfima, pode ser uma frase qualquer. Por exemplo: Fulano de tal, mais vale perde-lo que encontrá-lo. Não sei quem inventou esta frase, mas cada vez que repito sou essa pessoa. Que importa que esse modesto companheiro tenha morrido, se ele vive em mim em um dos que repetem essa frase? (BORGES: 1985, p.20)

Esse pensamento moderno traduz o pensamento das pessoas que se imortalizaram por suas realizações. Que importa onde um herói foi enterrado ou se é real, uma vez que exista um monumento construído em sua homenagem, será honrado pela sua representação. Essas formas de encarar a morte parecem exorcizar os medos da morte para alguns, porém ao entrar no século XIX e XX, Ariès vê, não só um afastamento, mas o fato de que a morte passa a ser vista por um olhar censurado.

A morte interdita

Trata-se do momento em que a morte já não está “perto” das pessoas, ela se torna vergonhosa. O sistema capitalista não permite que alguém possa parar para sentir as dores da perda e o luto deve ser o menor possível. É o momento em que vivemos e teve seu início no século XIX.

O afastamento dos cemitérios dos centros, não só pelas determinações da igreja, mas pelos costumes capitalistas, ganham força principalmente nos Estados Unidos, o que faz com a morte não seja bem vista. Segundo ARIES (2012) esse processo começa a se formar na era vitoriana e a morte passa a ser considerada como algo vulgar, assim como o sexo, e as restrições a tudo que a envolve. A criança já não faz parte dos rituais funerários e as pessoas não morrem mais em seus leitos, em casa.

Nesse novo espaço a morte passa a ser fracionada com detalhes técnicos, como afirma Aries:

A morte foi dividida, parcelada numa série de pequenas etapas dentre as quais, definitivamente não se sabe qual a verdadeira morte, aquela que se perdeu a consciência ou aquela em que se perdeu a respiração... Todas essas pequenas mortes silenciosas substituíram e apagaram a grande ação dramática da morte, e ninguém tem forças ou paciência de esperar durante semanas um momento que perdeu parte do sentido. (ARIES: 2012, p.86)

A maioria das mortes acontece nos hospitais e os velórios em locais apropriados. A morte torna-se lucrativa para quem trabalha com a preparação do cadáver, quando se passa a preocupar com a aparência do morto e embalsamá-lo, ou a cremá-lo e outros processos funerários. Em alguns casos, hoje, a família não precisa nem ter o contato com o ritual fúnebre, por meio de um cadastro, ela pode acompanhar o ritual do conforto de sua casa, e o velório pela internet. As iniciativas a serem tomadas, diante da morte, antes do moribundo e da família, passam agora ao médico e ao hospital.

Ariès afirma que nesse momento passamos a ter um tipo de morte “aceitável” e que esta deve ser admitida pelos sobreviventes, que devem viver o sofrimento de forma particular ou ser evitado. E não apenas a forma de sentir a morte mudou, segundo Ariès os ritos funerários também se modificaram:

Procuram-se reduzir ao mínimo decente as operações inevitáveis, destinadas a desaparecer o corpo. Antes de tudo é importante que a sociedade, a vizinhança, os amigos, os colegas e as crianças se apercebam o mínimo possível de que a morte ocorreu. Se algumas formalidades são mantidas, e se uma cerimônia ainda marca a partida, devem permanecer discretas e evitar todo pretexto a uma emoção qualquer – assim as condolências à família são agora suprimidas no final do serviço de enterro. As manifestações aparentes de luto são condenadas e desaparecem. Não se usam mais roupas escuras, não se adota mais uma aparência diferente daquela de todos os outros dias. Uma dor demasiado visível não inspira pena, mas repugnância; é um sinal da perturbação mental ou de má educação. É mórbida. Dentro do círculo

familiar ainda se hesita em desabafar, com medo de impressionar as crianças. (ARIÈS, 2012, p. 87)

Para psicólogos e estudiosos o período de luto é necessário a fim de que a pessoa aceite a perda do familiar. Luto que se faz necessário principalmente para a criança. Diversos estudos de caso mostram que a criança, quando se lhe ocultam a morte de alguém da família, entra em um processo de negação e mudança de comportamento, pois percebe que há algo errado. “O vovô foi fazer uma viagem”, “está num lindo jardim” ou mesmo quando se deixa de falar da pessoa falecida se cria uma lacuna que a faz fabular, de alguma forma, a presença daquela pessoa. Muitos adultos não sabem lidar com o momento do luto e menos ainda transmitir segurança para a criança. É comum vermos os pais engasgarem ao falar sobre a morte, muito mais do que ao falar sobre sexo, uma vez que este é um assunto sobre a concepção, o nascimento, a vida, enquanto a morte é o fim da vida.

Segundo Gorer e Ariès esse processo da morte tornar-se pornográfica se dá a partir da Era Vitoriana quando se tornou tabu. Ariès, fazendo uma rápida análise, resume o caso dessa interdição:

Antigamente, dizia-se às crianças que se nascia dentro de um repolho, mas elas assistiam à grande cena das despedidas, à cabeceira do moribundo. Hoje, são iniciadas desde a mais tenra idade na fisiologia do amor, mas quando não veem mais o avô e se surpreendem, alguém lhes diz que ele repousa num belo jardim de flores.[...] Quanto mais a sociedade relaxava seus cerceamentos vitorianos ao sexo, mais rejeitava os da morte. (ARIES: 2012, p.89)

Segundo Ariès, até o período da Primeira Guerra Mundial, a forma de ver e sentir a morte era praticamente a mesma em toda a extensão da civilização ocidental. A partir de então, os Estados Unidos e a Europa industrial têm novas atitudes diante da morte, e esta sofre uma espécie de expulsão. No entanto, em alguns países, predominantemente rurais, muitas vezes católicos, a atitude diante da morte permanecia, como por exemplo, na Espanha.

A visão do homem sobre a morte precisou passar por esses momentos, uma vez que o pensamento evolui. A literatura mostra, por diversas vezes, e melhor que qualquer estudo histórico, a forma de funcionar do mundo. Essa é uma de suas funções: exorcizar o medo criado pela sociedade. Tememos o que não conhecemos, sobretudo quando buscamos uma explicação racional para um fenômeno que nos escapa e certamente a morte cumpre esse papel.

A busca incansável por explicações sobre a morte nos conduz ao encontro de outros mistérios, e a teorias que nem sempre explicam tudo.

1.1 Como os contos infantis trabalham e elaboram o medo na infância

Na modernidade, a sociedade priva a criança dos temas essenciais à humanidade, por não achar que elas são capazes de compreendê-los. Diversos estudiosos vão discutir o fato de que temas considerados tabus devem ser apresentados à criança e esse processo se dá por meio da literatura. Bettelheim mostra que é na infância que a significação é melhor apreendida, fortalecendo o inconsciente infantil, por meio dos contos de fadas:

No conjunto da ‘literatura infantil’ – com raras exceções – nada é tão enriquecedor e satisfatório para a criança, como para o adulto, do que o conto de fadas folclórico. Na verdade, em um nível manifesto, os contos de fadas ensinam pouco sobre as condições específicas da vida na moderna sociedade de massa; estes contos foram inventados muito antes que ela existisse. Mas através deles pode-se aprender mais sobre as soluções corretas para seus predicamentos em qualquer sociedade. (BETTELHEIM: 1980, p.13)

Os contos de fadas “se armazenam” no imaginário para ajudar a resolver problemas internos, quando necessário, tendo sido sempre uma das formas usadas para superar momentos difíceis. Um desses é o enfrentamento do medo, visto muitas vezes como sinônimo de covardia. No entanto, por meio das histórias pode ser sinal de cautela, para resolver um problema ou se salvar. Histórias modernas parecem projetar no herói apenas virtudes, que são sempre perfeitos e exemplos de moral. Os contos folclóricos ou tradicionais, serão considerados aqueles transmitidos pela oralidade. Os contos modernos serão considerados como o produto de uma escrita com uma estrutura linguística bem formada, visando o retorno financeiro.

SPERBER (2009) faz um estudo estruturalista e psicanalista de alguns contos modernos. Ele critica veementemente o fato da literatura, no caso das narrativas infantis, serem escritas pensando em quem vai ler, o que modifica as “mensagens” transmitidas. O autor afirma que nos contos de fadas modernos o leitor é conduzido a absorver a moral burguesa. Isso se dá desde a reescrita dos contos pelos Irmãos Grimm, que já está envolta pelos valores de uma sociedade que muda a forma de ver a morte e, como consequência a vida.

A partir dessa nova forma de escrever ficção, Maurice Blanchot (1997) vai comentar que esse fato faz com que a literatura perca a característica questionadora do mundo. Além do que ao entrar em contato com o leitor, ganha outras significações. No entanto, quando é feita pensando apenas na recepção, perde a qualidade literária. Paulino (2013) ao discutir a questão do cânone literário, também atribui à falta de leitura dos mais velhos na transmissão de ensinamentos à criança. SPERBER (2009) compara os contos de fadas aos textos triviais que tentam imitá-los. Ele chega à conclusão que essa literatura que se utiliza dos títulos dos contos tradicionais, apenas lembra os da tradição oral, porém não apresenta os conflitos necessários ao crescimento do ser humano. Quando observamos os contos de fadas escritos antigamente, percebemos que esse fato não ocorre. Bettelheim (1980) faz a seguinte comparação:

As histórias modernas escritas para crianças pequenas evitam estes problemas existenciais, embora eles sejam questões cruciais para todos nós. A criança necessita muito particularmente que lhe sejam dadas sugestões em forma simbólica sobre a forma como ela pode lidar com estas questões e crescer a salvo para a maturidade. As histórias “fora de perigo” não mencionam nem a morte nem o envelhecimento, os limites de nossa existência, nem o desejo pela vida eterna. O conto de fadas em contraste, confronta a criança honestamente com os predicamentos humanos básicos. (BETTELHEIM: 1980, p. 14)

A criança não pode estar o tempo inteiro na “zona de conforto” criada pelos pais. Ela deve buscar uma significação a partir de algum lugar em que se coloque no mundo, saber dos riscos, e percebê-los por si só. Muitos escritores modernos de literatura, voltados para as crianças e adolescentes, compartilham a ideia de apresentar os problemas existenciais com os quais a infância irá se identificar. Fanny Abramovich critica a caracterização dos personagens, uma vez que mascaram o preconceito, pois ao invés de qualificar as personagens por seus atos e vitória sobre as atrocidades que a vida lhes apresenta, determina aspectos físicos: o príncipe e a princesa têm características arianas assim como o vilão e bruxa têm uma aparência terrificante.

Abramovich (2009), em um capítulo em que resume várias histórias, comenta os temas dos contos de fadas atribuindo-lhes uma função psicológica. São contos que falam de medo, amor, valores, carência, dificuldade de ser criança, enfim, tudo que conforta a criança e a faz enfrentar os fantasmas do descobrimento da vida. A autora em uma linguagem didática tenta explicar o motivo dos contos de fada existirem e perdurarem por tanto tempo:

Os contos de fadas estão envolvidos no maravilhoso, um universo que detona fantasia, partindo sempre duma situação real, concreta, lidando com emoções que

qualquer criança já viveu... Porque se passam num lugar que é apenas esboçado, fora dos limites do tempo e do espaço, mas onde qualquer um pode caminhar... Porque as personagens são simples e colocadas em inúmeras situações diferentes, onde tem que buscar e encontrar uma resposta de importância fundamental, chamando a criança a percorrer e a achar junto uma resposta para o conflito... Porque todo esse processo é vivido através da fantasia, do imaginário, com intervenção de entidades fantásticas (bruxas, fadas duendes, animais falantes, plantas sábias...). [...] Por lidar com conteúdos da sabedoria popular, com conteúdos essenciais da condição humana, é que esses contos de fadas são importantes, perpetuando-se até hoje. (ABRAMOVICH: 2009, p.120)

A autora critica ainda o fato de, nas adaptações, se perder o sentido dos contos que não apresentam características peculiares em sua forma:

Daí que haver numa história fadinhas atrapalhadas, bruxinhas que são boas ou gigantes comilões não significa – nem remotamente – que ela seja um conto de fadas... Muito pelo contrário. Tomar emprestado o nome das personagens-chaves desses contos não faz com que essas histórias adquiram sua dimensão simbólica... A magia não está no fato de haver uma fada já anunciada no título, mas na sua forma de ação, de aparição, de comportamento, de abertura das portas. Acontece igualzinho quando se leem adaptações, canalizações, suavizações, alterações etc... Cada elemento dos contos de fadas tem um papel significativo, importantíssimo e, se for retirado, suprimido ou atenuado, vai impedir que a criança compreenda integralmente o conto... Por isso se condena tanto o que Walt Disney fez com os contos de fadas... Ao adocica-los, pasteuriza-los, ao retirar-lhes os conflitos essenciais, tirou também toda sua densidade, significação e revelação. (ABRAMOVICH: 2009, p.121)

Para falar dessa adaptação atual, Sperber (2009) vai usar o termo de literatura trivial e atribuir características à mesma. Nesse tipo de literatura o herói quase não tem problemas existenciais. Tal fato, ao invés de ajudar no processo de resolução de problemas internos, torna-se apenas um passatempo: os temas são resumidos, a briga do bem contra o mal “estão a serviço de um contexto político-social determinado e nada tem a ver com tensão, amor, ódio, ciúme, características tematizadas nos contos de fadas. (SPERBER: 2009, p.236)

Ao observar o que a autora chama de trivial, encontramos não só a literatura escrita, mas também a literatura midiática: o desenho em série ou longa-metragem, as séries, dentre outros programas que levam o nome de infantil. Os heróis nesses contextos, diferentes dos contos de fadas tradicionais, raramente tem problemas e quando os tem são tratados de forma superficial, pois a visão do mundo criada é “fundamentalmente conservadora e mesmo reacionária. Uma visão mentirosa no que diz respeito ao modo como vivemos” (SPERBER: 2009, p.238). A autora conclui:

Os conflitos representados pelas personagens dos contos de fadas inexistem no herói da literatura trivial. As dúvidas que porventura aparecem servem para despertar o senso de justiça do herói. E são dúvidas que põem em questão agir ou não agir, sempre movidas por causas externas à personagem. Não há empecilhos, nem precariedades repentinas que não sejam resolvidos. E tal herói não fica doente nunca; nunca passa por situações de precariedade econômica; a falta de dinheiro nunca tolhe os seus movimentos. [...] a literatura trivial de aventura maniqueíza o mundo em bons e maus. Não há meio-termo. Os bons serão salvos. Os maus serão punidos. Os quase maus vacilam, tanto faz que seja homem ou mulher, não chegarão a ser incriminados: serão castigados com a morte. (SPERBER: 2009, p.238).

A afirmação pode ser comprovada apenas ao olharmos uma programação televisiva. Vez ou outra os padrões são quebrados e uma grande parte dos espectadores mostram-se chocados, quando acontece. Assustam-se com uma representação da essência humana, que não é tão simples. Diversos são os estudos sobre a forma de como os contos tradicionais e os contos modernos influenciam no comportamento humano: como auxiliam a ultrapassar períodos transitórios da idade. Vencer os medos é necessário e isso só se faz quando não se está preocupado apenas em como chegar à criança. Diana Lichtenstein Corso e Mário Corso (2006) ao fazerem um estudo psicanalítico dos contos de fadas, semelhante ao que fez Bettelheim (1980), trazem à discussão além dos contos tradicionais, as histórias modernas e comprovam que na contemporaneidade também existem histórias com debates existencialistas. Mas o questionamento que fica é qual o momento em que as histórias ultrapassam essa “linha divisória”.

Kátia Canton (1994) vai criticar o fato da magia, evidente do conto popular, difundido pela oralidade e sua forma de lidar com as diversas situações vividas pelos camponeses e lamenta o fato de não poder recuperar esses textos por serem transmitidos pela oralidade que continham uma força simbólica maior, tendo também seu valor histórico de fazer parte dos “primeiros rituais de comunicação entre os seres humanos”. Na mesma linha de pensamento de SPERBER (2006), critica o fato dos contos de fadas atuais mascararem a realidade sofrida pelas pessoas da época. E afirma:

A realidade das classes inferiores nas sociedades pré-capitalistas era tão brutal que precisava ser simbolicamente transformada nas histórias. Assim, ao menos nos contos, os camponeses sofrendores podiam tornar-se príncipes e princesa, ficar ricos e talvez viver felizes para sempre. Em contraste, os contos de fadas são produtos literários elaborados pelas classes superiores. (CANTON: 1994, p.30)

O momento talvez aconteça quando se tenta encaixar a história nos padrões do ‘politicamente correto’ impostos pela sociedade burguesa desde o século XVIII, para tentar

privar a criança de entrar em contato com temas que lhes são inexoráveis. É nesse contexto que surgem autores “exclusivos” da literatura infantil que vão “adocicar” os textos. No prefácio do livro de Diana e Mário Corso, Maria Rita Kehl apresenta um resumo da mudança dos contos de fadas:

As modernas versões dos contos de fadas, que encantaram tanto nossos antepassados quanto as crianças de hoje, datam do século XIX. São tributárias da criação da família nuclear e da invenção da família tal como conhecemos hoje. Isto implicou:

1. A progressiva exclusão dos pequenos do mundo do trabalho, na medida em que a Revolução Industrial criou espaços de produção separados do espaço familiar (o segundo era característico das organizações do trabalho artesanal e campesino);
2. Os ideais iluministas e os novos códigos civis trazidos pelas revoluções burguesas passaram a reconhecer as crianças como sujeitos, com direito tanto a proteções legais específicas quanto ao reconhecimento de uma subjetividade diferenciada da dos adultos. (KEHL: 2006, p. 16)

Quando um texto é voltado apenas para o adulto, o texto fica restrito a esse público. Quando, por outro lado, é classificado como infanto-juvenil torna-se livre para qualquer idade. Muitas vezes o texto surpreende o adulto, pois sua temática, a primeira vista dedicada a um público infnato juvenil, pode abordar situações de vida que remetem o adulto a sua própria história.

Diversos autores apresentam em seus textos, uma representatividade muito maior, quando dedicados ao público infantil. É o caso de Federico García Lorca, poeta espanhol que em sua vasta obra tem textos que voltam sua atenção para a criança, por meio de poemas, canções de ninar e textos dramáticos em que “percebe-se, o empenho construtivo do poeta, buscando a singeleza na figura de seres que não têm voz”. (CHANTALL: 2015).

A canção de ninar, que participa intrinsecamente da narrativa da literatura infantil, têm a função de humanizar não só a criança em formação, mas o homem. A literatura cumpre bem o seu papel que nessa fase é fundamental. Esse fato percebido por Lorca, o faz debruçar e levar ao público o conhecimento das nanas, assim como a origem delas, os estudos do poeta que fazem parte deste trabalho demonstram não só a preocupação do poeta pela divulgação, mas a criação pelas camponesas como forma de representação da sua vida. A escritora infanto-juvenil, Rezende em uma entrevista sobre literatura infantil defende:

A literatura pode humanizar as pessoas e fazê-las pensar, questionar, sonhar, imaginar, ter mais criatividade, sentir incômodo, ver que a vida é trágica, ficar mais consciente, não se conformar com a realidade e reinventar o mundo. Isso não se consegue com

textos cheios de estereótipos, lições de moral, didatismos e comportamentos politicamente corretos. É preciso que o texto tenha vozes, lacunas e vazios para o leitor preencher. (REZENDE: 2015, p.13)

É estranho pensar que a literatura seja apenas ensinar, quando o seu papel é de sugerir, para que o leitor apreenda os sentidos ocultos no texto literário. Fanny Abramovich (2009) e SPERBER (2009), ambas, comentam a importância da literatura infantil e suas restrições. Enquanto a literatura para adultos se restringe a uma certa idade, a literatura infantil pode ser lida por todos sem restrição e esse fato é o que a torna tão ou mais importante para a construção do imaginário. A escritora Lygia Bojunga ao ser questionada pela classificação etária de suas obras, com teores polêmicos, apenas comenta que “faz literatura”. Não é por uma temática “ser polêmica” que a criança não pode ter conhecimento. Temas “polêmicos” sempre foram tratados antes de existir toda essa preocupação com o que deve ou não ser contado.

Quando observamos alguns dos contos de fadas atualizados e modernos, percebemos que os problemas humanos parecem ter sido substituídos por um mundo ‘cor-de-rosa’, onde todos são perfeitos e os personagens não parecem humanos. O ser humano tem a necessidade de espelhar-se em personagens que, embora se aproximem da realidade cotidiana do ser, também sejam capazes de superá-la. Sobre isso, Bettelheim afirma:

Devido a esta identificação a criança imagina que sofre com o herói suas provas e tribulações, e triunfa com ele quando a virtude sai vitoriosa. A criança faz tais identificações por conta própria, e as lutas interiores e exteriores do herói imprimem moralidade sobre ela. ” (BETTELHEIM: 1980, p.16)

Quando se observa os contos contemporâneos, percebe-se que dentre outros fatos o herói não sangra, não tem problemas existenciais, e se pauta apenas na luta do bem contra o mal. Estudos de comparação dos contos demonstram que o que acontece na reescrita dos contos dos Irmãos Grimm é um aperfeiçoamento da linguagem, uma vez que oriundos da tradição oral, se pautam por serem breves e se tornando narrativas escritas, ganham uma estrutura linguística completa. É fato que esses contos vêm ganhando novas versões na história, e essas são criticadas como já mencionamos.

Porém é válido ressaltar a diferença no cinema. As releituras feitas, até como crítica aos contos que foram “adocicados”, tem um tom sombrio em seus personagens que são uma espécie de anti-herói deles mesmos. As narrativas animadas do diretor Tim Burton, *A noiva*

Cadáver, ou *Sherek*, de Andrew Adamson e Vicky Jenson, tão aclamado e amado pelas crianças, assim como versões de *Rapunzel*, *Cinderela*, entre outras, procuram um lado mais humano aos personagens. Tudo isso desenvolvido no cinema, que parece mais fácil desenvolver esse lado profundo de um personagem que em um desenho seriado que tem adequações a um público, junto a publicidade e outros fatores que merecem uma atenção e estudo bem direcionado. Entretanto, o público parecia exigir que essas releituras fossem feitas, já que os primeiros filmes da Disney que se baseavam nos contos de fadas são mais visuais e musicais que uma reflexão sobre o ser humano.

Bettelheim (1980) fala sobre o primeiro conto de fadas que se encontra em um papiro egípcio de 1.250 a.C. A história parece remeter ao mesmo enredo encontrado no Velho Testamento (Gêneses) na narração a respeito de José do Egito. Também inclui entre os contos de fadas a história de Eros e Psique. O autor faz ainda uma comparação entre contos de fadas e alguns mitos. Posteriormente, analisa a temática entre as primeiras histórias encontradas e versões semelhantes feitas mais tarde.

A psicanálise recorre aos contos de fadas pela sua importância sobre o inconsciente humano. Freud atribui o funcionamento da mente humana, a três “segmentos”: *id*, *ego* e *superego*. O *id* seria a parte impulsora do organismo responsável por procurar o prazer e evitar o sofrimento. O *ego*, se apresenta ao mundo externo estabelecendo um equilíbrio entre o inconsciente e as exigências do *superego*. O *superego*, um representante interno dos valores sociais criados a partir do contato com os pais chamado de fase fálica. (FREUD: 1996)

Porém esse fato não leva em consideração o que Jung irá analisar: de que não nascemos crus, mas com algo em nosso inconsciente que vai sendo acessado de acordo com os conhecimentos adquiridos. A esse fato o psicanalista vai chamar de “inconsciente coletivo”, “isto é, a parte da psique que retém e transmite a herança psicológica comum da humanidade. Estes símbolos são tão antigos e tão pouco familiares ao homem moderno que este não é capaz de compreendê-los ou assimilá-los diretamente.” (JUNG: 2008, p.107)

A importância do estudo psicanalítico dos contos de fadas se dá pela composição das personagens. Segundo BETTELHEIM (1980) e SPERBER (2009) os personagens secundários representam superegos dos heróis e carregam valores importantes a serem resolvidos durante o conto. A peça da Carvoeirinha, texto infantil lorquiano, em forma de conto de fadas, que faz parte do corpus, tem diversos personagens que podem ser considerados superegos. Um deles:

o personagem do pai repreende a personagem título, buscando protegê-la e alertando-a, de todas as formas, contra o amor que a mesma procura e com o qual sonha.

Repletos de elementos maravilhosos, os contos tradicionais e pré-modernos contêm um pouco da essência original: problemas existenciais e humanos. Os personagens começam suas histórias tendo que enfrentar situações que necessitam um alto grau de humanidade, do qual faz parte a coragem, a determinação e a ousadia. Bettelheim lista alguns desses dilemas:

Muitas estórias de fada começam com a morte da mãe ou do pai; nestes contos a morte do progenitor cria problemas angustiantes, como isto (ou medo disto) ocorre na vida real. Outras estórias falam sobre um progenitor idoso que decide que é tempo da nova geração assumir. Mas antes que isso possa ocorrer o sucessor tem que provar se capaz e valoroso. (BETTELHEIM: 1980, p.15)

No *corpus* a ser analisado, os personagens encontram-se em circunstâncias semelhantes: a ausência da figura materna em dois dos textos, *Carvoeirinha* e *Do amor*, e da figura paterna em outro, *O malefício da mariposa*. São poemas dramático-narrativos que se servem de personagens do mundo animal e dos insetos, geralmente estranhos às crianças. As situações apresentadas giram em torno do abandono, o atravessar a floresta cheia de perigos, esperar a volta do pai dentro de casa. Na obra de Lorca, de alguma forma o medo deve ser enfrentado, assim como nos contos de fadas, na fábula, na poesia, na canção de ninar.

Como já mencionamos as histórias que deram origem aos contos de fadas eram contadas para passar o tempo. Essas histórias, não tendo censura, sugeriam seres fantásticos e também seres reais, pois eram as virtudes humanas postas a prova para demonstrar a complexidade e riqueza do ser ao solucionar os problemas. Um dos grandes dilemas do homem é como lidar com seus medos. Os contos de fadas tratam disso. Como vencer o medo da solidão, do abandono, da bruxa, do monstro, do gigante.

Em suas origens encontramos, assim como nas canções de ninar, o povo pobre que precisa fabular. O pano de fundo é a crueldade do mundo, que é preciso enfrentar. Não é difícil pensar nessas histórias como resultado das ações e do registro do inconsciente coletivo. Para a psicanálise o que motivou a maioria das histórias criadas pelo imaginário medieval foi a fome, o medo ao que é invisível, a existência de animais que rondavam na noite, transformados em

“monstros”. O temor, comum ao imaginário medieval, teria dado origem a criação dos “bestiários”. Segundo VARANDAS (2006):

O Bestiário organiza-se em torno de pequenas narrativas que descrevem várias espécies animais, com propósitos morais e didáticos. Neste sentido, cada uma dessas narrativas é composta por duas partes distintas: uma parte descritiva de sentido literal (a descrição, *proprietat* ou *naturat*) e a sua moralização e interpretação teológica de sentido simbólico-alegórico (também designada como moralização, *moralitat* ou *figurat*). (p.1)

O imaginário popular sempre busca um elemento para exorcizar os seus medos, algo que garanta a vida. Em conferência sobre as canções de ninar, García Lorca chama atenção para a história de vida que há por trás dessas origens. Diversos estudos mencionam que a canção de ninar, assim como os contos de fadas, provenientes da oralidade têm traços culturais dos povos rurais, além de apresentarem certo cunho religioso. Lorca, como um estudioso de sua cultura, recolhe e realiza uma releitura das cantigas de ninar espanholas, como veremos posteriormente. O poeta conta o fato de ter recolhido estas cantigas pelo interior da Espanha, quando esteve em contato com população humilde e, em sua maioria, campesina, o que parece ser uma constante em qualquer cultura. Uma das mais conhecidas canções de ninar latino-americanas, *Duerme Negrito*, foi recolhida em uma viagem feita pelo músico, compositor, cantor e violonista argentino Atahualpa Yupanqui (Héctor Roberto Chavero Aramburo).⁷ Ele “afirmou ter ouvido esta canção sendo cantada por uma mulher negra, na região do Caribe, entre a fronteira da Venezuela com a Colômbia. Encantado, ele a aprendeu, e a recopilou tornando-se seu primeiro intérprete” (BOTELHO: 2016)

Em qualquer época, histórias fantásticas, canções de ninar, parlendas, jogos de adivinhação, enfim, grande parte do acervo folclórico de uma nação, parece ter origem nas regiões mais pobres, em que problemas do cotidiano como o frio e a fome assustam muito mais do que o medo. A imensa quantidade de informações midiáticas que se recebe hoje, pode muito bem ser a causa deste afastamento de nossas lendas transmitidas por meio de uma cultura oral. Mas, em algumas cidades do interior, ou mesmo na zona rural, ainda é possível escutar causos contados pelo avô, ou por alguém, não apenas mestre em afastar o perigo, mas em criá-lo na imaginação infantil. Sobre as canções de ninar, usadas para adormecer a criança, por meio de imagens muitas vezes assustadoras, Lorca afirmava: (1996) “*no olvidemos que el objeto*

⁷ O músico, nascido em 1908, recebeu o nome de Héctor Roberto Chavero, mas, ainda adolescente, decidiu que adotaria o nome Atahualpa Yupanqui, em homenagem aos últimos governantes incas Atahualpa e Tupac Yupanqui.

fundamental de la nana es dormir al niño que no tiene sueño. Son canciones para el día y la hora en que el niño tiene ganas de jugar.” É compreensível que as mães precisem fazer a criança dormir para cuidar dos afazeres domésticos, em determinados momentos do dia.

Vencer o medo é um dos grandes desafios da humanidade, e talvez não consigamos nunca, pois, tentar vence-lo, é o que nos mobiliza. Por meio da literatura, e do que ela nos comunica, nossa imaginação fabrica um medo virtual, aquilo que sentimos sem conhecer e sem vivenciar, o que se torna em um meio de enfrentar o que nos assombra. Sobre estes aspectos, Suzi Frankl Sperber conclui:

Ainda que a referência seja dos mortos, os contos de fadas afirmam a vida, encaminhando o ouvinte ou leitor para a superação de suas dificuldades e ampliação dos horizontes. O conto de fadas matiza os temores, apresentando-os como meras dificuldades (portanto sem conotação negativa do medo imobilizador). E as dificuldades correspondem aos conflitos internos e não externos. O conto de fadas tem a função libertadora. Enquanto representante de Eros, da pulsão de vida, repõe sempre a esperança. Eros e a aprendizagem da palavra de potência constituem, juntos, os objetos mágicos que salvaguardariam a vida. (SPERBER: 2009, p.245).

Bettelheim analisa a moderna literatura e enfatiza a importância dos antigos contos de fada:

Os conflitos internos profundos originados em nossos impulsos primitivos e emoções violentas são todos negados em grande parte da literatura moderna, e assim a criança não é ajudada a lidar com eles. Mas a criança está sujeita a sentimentos desesperados de solidão e isolamento, e com frequência experimenta uma ansiedade mortal. Na maioria das vezes, ela é incapaz de expressar estes sentimentos em palavras, ou só pode fazê-lo indiretamente: medo do escuro, de algum animal, ansiedade acerca do seu corpo. Como cria um desconforto no pai reconhecer essas emoções no seu filho, tende a passar por cima delas, ou diminui estes ditos medos a partir de sua própria ansiedade, acreditando que abrigará os temores infantis. O conto de fadas, em contraste, toma estas ansiedades existenciais e dilemas com muita seriedade e dirige-se diferente a eles: a necessidade de ser amado e o medo de uma pessoa de não ter valor; o amor pela vida e o medo da morte. (BETTELHEIM: 2009, p. 18)

Os contos de fadas auxiliam na resolução de alguns problemas infantis de fôro comum e chegam mesmo a tomar parte em alguns tratamentos psicológicos, que lidam com a perda de um ente querido ou mesmo com a aceitação da morte, por parte da criança. Sabe-se que evitar de falar sobre o luto e sobre a dor que sentimos, quando da morte de alguém, é muito pior para a criança que está construindo sua concepção de mundo. Aos adultos cabe auxiliar a criança neste impasse doloroso. Em diversos artigos sobre o tema, psicólogos aconselham que esse período é necessário para que a criança resolva esses problemas internamente. Como já afirmamos reiteradas vezes, os contos de fada parecem ser uma boa forma de ajuda, por

auxiliarem a criança a ativar o inconsciente coletivo que dela também faz parte e, que traz em sua “bagagem” os mecanismos usados para exorcizar o medo e a dor.

A obra de Federico García Lorca é rica em possibilidades. Os textos de sua juventude revelam, não apenas uma preocupação com a recuperação da memória oral de sua cultura, como bem mostram as nanas recolhidas e as histórias de animais por ele copiladas. Sua obra traz um precioso elemento criador de imagens e ativador da imaginação infantil.

Federico García Lorca viveu assombrado com a ideia da morte. Ele viveu a morte de um pastor, amigo da família, a quem era apegado, em sua infância, e em sua adolescência vivenciou a imagem trágica de um companheiro em decomposição. Assim, para o autor a presença da morte tornou-se uma realidade da qual não se podia fugir. Como resultado a morte tornou-se uma presença ameaçadora que conduz ao trágico e que marca toda sua produção. Em sua obra inúmeras são as alegorias feitas pelo poeta para humanizar a morte, tornando-a em personagem. Com grande sensibilidade o poeta aborda a morte e os medos de uma forma simples, exorcizando-os do inconsciente da criança.

Como já mencionamos ao citarmos Bettelheim e Sperber, a literatura dos contos de fada ganha uma importância psicanalítica, ao tratar de questões ligadas ao universo da criança. É uma pulsão de Vida e Morte que encontramos na poesia e na dramaturgia infantil de García Lorca. São elementos que levam o leitor infantil a se reconhecer, trabalhando em nível inconsciente suas angústias, seus medos e suas descobertas.

CAPÍTULO II - Das nanas infantis à poesia

2.1 As nanas

Como já afirmamos, a literatura sempre teve um papel importante na criação do imaginário. Imaginário que pode e deve ser construído desde a mais tenra infância. Alguns estudos comprovam que cantar ou contar histórias para o bebê, ainda no período de gestação, ajuda a acalmar a criança. Quando esta nasce, de alguma forma a mãe transmite a sua bagagem literária, mesmo que inconscientemente, para a criança, por meio das cantigas de ninar. Ariès já atenta para o fato de que essas canções, e os temas das cantigas são importantes no desenvolvimento e no imaginário infantil. Nos estudos realizados pelo pesquisador revela-se uma grande preocupação com os conteúdos de certas canções de ninar já no período de Luís XIII, quando as babás não pertenciam à nobreza.

Se pararmos para pensar, as canções de ninar, histórias para dormir ou contos de fadas são, por vezes, mais aterrorizantes do que certos textos dedicados aos adultos. Ao observarmos as análises feitas por Bettelheim, Dieckmann, Erick Fromm, dentre outros estudiosos do gênero, percebemos que na origem, os contos infantis, não foram feitos para crianças. E a partir do momento que começam a ser adaptados ao novo modelo de vida, passam a transmitir valores burgueses em seus conteúdos. SPERBER (2009) afirma que ao reeditarem as histórias recolhidas, além de aperfeiçoar a linguagem e estrutura dos contos, estes também eram “direcionados” a um “lugar seguro” para o leitor, sem a violência de modelos anteriores. Como exemplo pode-se citar a história de Chapeuzinho Vermelho. Na versão de Perrault não há um final feliz para as protagonistas, entretanto, na variante dos Irmãos Grimm, elas são salvas.

Após o advento da burguesia, a temática de fundo dos contos de fadas passa a ser quase que exclusivamente centrada sobre a luta entre o bem e o mal. Após um período inicial, as histórias contadas necessitaram sair da oralidade. É quando elas começam a tomar forma e passam a ser estruturadas de forma a transmitirem uma mensagem mais profunda, que será, muitas vezes, matéria de análise para a psicanálise. E Kehl salienta,

As narrativas populares europeias, matrizes dos modernos contos infantis, que a partir das adaptações feitas no século XIX, passaram a integrar a rica mitologia universal, não apresentavam a riqueza simbólica que faz dos contos de fadas um depósito de significações inconscientes, aberto à interpretação psicanalítica. Na verdade, eles nem eram destinados especificamente às crianças, nem aliados a uma pedagogia iluminista. [...] A função das narrativas maravilhosas da tradição oral poderia ser apenas a de ajudar os habitantes de aldeias camponesas a atravessar as longas noites de inverno. Sua matéria? Os perigos do mundo, a crueldade, a morte, a fome, a violência dos homens e

da natureza. Os contos populares pré-modernos talvez fizessem pouco mais do que nomear os medos presentes no coração de todos, adultos e crianças, que se reuniam em volta do fogo enquanto lobos uivavam lá fora, o frio recrudesceu e a fome era um espectro capaz de ceifar a vida dos mais frágeis, mês a mês. (KEHL, 2006, p. 16)

A autora salienta, por meio de sua afirmação, que aquilo que, à primeira vista, pode parecer assustador, nada mais é do que a continuidade da realidade além das paredes da casa. Dentro do núcleo familiar, protegido, e desconhecendo o que se passa do lado de fora, um imaginário terrificante, começa a ser criado. No entanto, bem antes do primeiro contato da criança, com o imaginário fantástico e aterrador dos contos infantis, seu contato se dará por meio da narrativa presente nas canções de ninar.

Em nossa cultura popular é a “Cuca”, o “Boi da cara preta”, o Curupira, que vem pegar a criança que não dorme. Às vezes é o “Bicho Papão” que não deixa a criança dormir. São canções conhecidas no Brasil, de norte a sul, com pequenas variantes. Sua função não se restringe a despertar o imaginário fantástico para o universo infantil, mas, igualmente aterrorizar a criança. Realidade que se repete em todas as culturas, de uma maneira geral, quando se evocam seres fantasiosos e atemorizantes. Muitas vezes estas mesmas nanas provocam na criança um sentimento de limitação quando, por exemplo, trazem a presença da morte para o mundo infantil. Infelizmente, hoje, as nanas estão se adequando para serem menos ameaçadoras. Assim, perdem o suporte subconsciente que auxilia a criança a vencer seus medos e angustias. Sem este recurso psicológico a criança não apenas corre o risco de se tornar dependente do imaginário adulto, mas, igualmente, de se sentir frágil e sem o apoio necessário na construção de suas fantasias.

A realidade e o imaginário evocado pelas nanas se aproximam do mesmo universo criado pelos contos infantis.

As nanas infantis sempre despertaram o interesse pelos seus temas. Interesse que nos faz procurar suas origens. Segundo Souto Maior

No começo, a cantiga de ninar não passava de simples melodia rudimentar, um rum-rum-rum gutural a meio tom para não acordar o marido cansado do trabalho diário e que as doces mães entoavam, vencidas pela fadiga, nas madrugadas sem fim, quando os filhos perdiam o sono. [...] Muito embora não se tenha conhecimento de como, quando e onde surgiu a primeira cantiga de ninar, sabemos que o poeta romano Pérsio, no primeiro século da era em que vivemos, já falava de sua existência; o mesmo acontecendo com outro poeta, Ausônio, também romano, que viveu no século IV depois de Cristo, que chegou a recomendar a Sexto Petrônio, que

acostumasse seu filho a ouvir as estórias contadas por sua ama, bem como os acalantos. (SOUTO MAIOR, 2015)

Cada cultura, com o seu “ser assustador”, embala o sono dos pequenos. Fato percebido por todos os estudiosos do gênero e igualmente por Lorca.

A evolução sofrida durante os séculos nos revela uma nova criança. Arquetipicamente, no entanto, a criança e a sua capacidade criativa e imaginativa continua a mesma. Assim podemos abordar a questão das cantigas de ninar na Espanha do início do século XX, e passarmos a uma análise da interpretação de Lorca sobre a existência e importância dessas cantigas para as crianças.

Em uma de suas conferências, quando o poeta fala sobre as canções de ninar espanholas, por meio de uma linguagem poética, ele enfatiza a importância dos elementos poéticos e culturais de sua região. Na fala inicial as imagens sugeridas pelo poeta traduzem a importância que o conhecimento da cultura local assume e, em especial, nas regiões rurais, onde são ambientadas grandes partes de sua obra.

En todos los paseos que yo he dado por España, un poco cansado de catedrales de piedras muertas, de paisajes con alma, etc., etc., me puse a buscar los elementos vivos, perdurables, donde no se hiela el minuto que vive un tembloroso presente Entre los infinitos que existen, yo he seguido dos: las canciones y los dulces. Mientras una catedral permanece clavada en su época, dando una expresión continua de ayer al paisaje siempre movedizo, una canción salta de pronto, de ese ayer, a nuestro instante, viva y llena de latidos como una rana, incorporada al panorama como arbusto reciente, trayendo la luz viva de las horas viejas, gracias al soplo de la melodía.⁸(García Lorca: 1957, p.48)

Criadas para fazer a criança dormir, as cantigas não parecem apaziguadoras quanto a sua função e forma. Lorca lembra o fato de que as canções de ninar eram inventadas e entoadas pelas camponesas, que cuidavam de seus filhos e dos filhos da burguesia. Sobre essas mulheres, tão miseráveis a ponto de muitas vezes não ter o alimento para seus próprios filhos, ele diz:

Son las pobres mujeres las que dan a los hijos este pan melancólico y son ellas las que lo llevan a las casas ricas. El niño rico tiene la nana de la mujer pobre, que le da al mismo tiempo, en su cándida leche silvestre, la medula del país.⁹(GARCÍA LORCA: 1957, p.52)

⁸Em todos os passeios que dei pela Espanha, um pouco cansado de catedrais de pedras mortas, de paisagens com alma, etc., etc., me pus a buscar os elementos vivos, perduráveis, onde não se gela o minuto que vive no temeroso presente. Entre os infinitos que existem, segui o das canções e dos doces. Enquanto uma catedral permanece cravada em sua época, dando a paisagem sempre movediça uma expressão de ontem, uma canção salta de imediato de ontem, até o momento presente, viva e cheia de latidos como uma rã, incorporada ao panorama como arbusto recente, trazendo a luz viva das horas velhas, graças ao sopro da melodia. (T.N.)

⁹São as pobres mulheres que dão a seus filhos este pão melancólico e são elas que o levam as casas ricas. A criança rica tem a nana da mulher pobre, que lhe dá ao mesmo tempo seu branco leite silvestre, a medula do país. (T.N.)

São mulheres cuja responsabilidade é educar essas crianças para o mundo. Predomina aqui a figura da ama de leite que cuida das crianças de seus patrões, além de suas próprias. As canções e as imagens, delas resultantes, acompanham as crianças, quando a função de criar os filhos retorna aos pais biológicos. Por outro lado, pode-se intuir que, uma mulher carregada com o fardo da sobrevivência – como as antigas amas de leite –, não teriam como produzir uma música diferente para suas crianças.

A criança, segundo Jung, (1964) nasce com seu inconsciente repleto de imagens que serão acessadas a partir do contato com o exterior, e os pais serão, na maioria das vezes, responsáveis por esse desenvolvimento.

As imagens criadas nas canções de ninar passam do tigre que devora, ao “Coco” e a outros seres fantásticos que embalam o sono das crianças que vivem no campo, onde o perigo é eminente, e em casas cheias e sem muitas condições. Quanto à transmissão feita por meio das amas de leite, Lorca afirma:

Estas nodrizas, juntamente con las criadas y otras sirvientas más humildes, están realizando hace mucho tiempo la importantísima labor de llevar romance, la canción y el cuento a las casas de aristócratas y los burgueses. Los niños ricos saben de Gerineldo, de don Bernaldo, de Tamar, de los amantes de Teruel, gracias a estas admirables criadas y nodrizas que bajan de los montes o vienen a lo largo de nuestros ríos para darnos la primera lección de historia de España y poner en nuestra carne el sello áspero de la divisa ibérica¹⁰. (GARCIA LORCA, 1957, p. 52)

O conhecimento da cultura popular, transmitida para as crianças da burguesia pelas babás, torna-se um importante elemento na criação das letras das canções de ninar. Federico García Lorca muito aprendeu com a ama de leite de seu irmão: Dolores Cuesta, por quem tinha um grande carinho e admiração, “era analfabeta, rústica e um repositório inesgotável de folclore campesino” (GIBSON: 2015, p.56). Não só na Espanha, mas em diversas regiões, observadas pelo poeta as canções de ninar parecem assumir uma característica rural. Lorca percebe esse fato, como algo que faz uma grande diferença em uma literatura cuja origem é a oralidade. O imaginário fantasioso, os sonhos, as histórias, as músicas vão expulsar os “monstros” ou

¹⁰ Estas amas, juntamente com as criadas e outras servas mais humildes estão realizando há muito tempo a importantíssima função de levar baladas, canções e lendas para dentro dos lares dos aristocratas e burgueses. Os filhos dos ricos conhecem Gerineldo, Don Bernaldo, Tamar, e os amantes de Teruel, graças a estas admiráveis criadas e nutrizas que descem das montanhas ou andam as margens de nossos rios para nos ensinar nossa primeira lição de história da Espanha e imprimirem nossa alma o rude lema ibérico. (TN).

ressuscita-los. O poeta fala ainda da importância da tradição perpetuada pelas mães e babás que cantam. Ele relata o encontro que teve com uma jovem do povo, que cantava uma canção para seu filho:

Hace unos años, paseando por las inmediaciones de Granada, oí cantar a una mujer del pueblo mientras dormía a su niño. Siempre había notado la aguda tristeza de las canciones de cuna de nuestro país; pero nunca como entonces sentí esta verdad tan concreta. Al acercarme a la cantora para anotar la canción observé que era una andaluza guapa, alegre, sin el menor tic de melancolía; pero una tradición viva obraba en ella y ejecutaba el mandado fielmente, como si escuchara las viejas voces imperiosas que patinaban por su sangre. Desde entonces he procurado recoger canciones de cuna de todos los sitios de España; quise saber de qué modo dormían a sus hijos las mujeres de mi país, y al cabo para teñir el primero sueño de sus niños¹¹. (GARCIA LORCA: 1957, p.50)

Federico tem, em sua obra, uma regionalidade universal transmitida através da poesia. Isso não seria possível se o poeta não estivesse ligado às condições humanas que chegam até os leitores. Como grande observador do seu povo, representa-o bem em sua obra. Seja na reescrita das nanas, na poesia ou na dramaturgia, para Lorca tudo parece se encaixar em algum lugar até pelas palavras do próprio “*Estoy en un plano poético donde el sí y el no de las cosas son igualmente verdaderos.*” (GARCIA LORCA: 1957, p. 49). Sobre as canções de ninar e a poesia popular, Lorca comenta:

Procuró evitar el dato erudito que, cuando no tiene gran belleza, cansa a los auditorios, y, en cambio, persigo subrayar el dato de emoción, porque a vosotros os interesa más saber si de una brisa tamizada que incita al sueño o si una canción puede poner un paisaje simple delante de los ojos recién cuajados de niño, que saber si esa melodía es del siglo XVII, cosa que el poeta debe saber, pero no repetir, y que realmente está al alcance de todos los que se dedican a estas cuestiones.¹²(GARCIA LORCA, 1957, p.50)

¹¹ Há alguns anos, passeando pelas imediações de Granada, ouvi uma mulher do povo cantar enquanto seu filho dormia. Sempre notei a aguda tristeza das canções de ninar do nosso país, mas nunca até então senti esta verdade tão concreta. Aproximando da cantora para anotar a canção, percebi que era uma andaluza bonita, alegre e sem o menor traço de melancolia; mas uma tradição viva operava nela e executava o mandado fielmente, como se escutasse as velhas vozes imperiosas que corriam por seu sangue. Desde então procuro recolher canções de ninar de todos os lugares da Espanha; quis saber de que modo as mulheres de meu país adormeciam seus filhos, embalando o primeiro sonho de seus filhos. (T.N.)

¹²Procuró evitar o aspecto erudito que, quando não tem grande beleza, cansa aos auditórios, em troca busco sublinhar a emoção, porque interessa mais saber se uma brisa suave incita ao sonho ou se uma canção pode colocar uma paisagem simples diante dos olhos recém-abertos da criança, que saber se essa melodia pertence ao século XVII, fato que o poeta deve saber, mas não repetir, e que realmente está ao alcance de todos os que se dedicam a essas questões. T.N.

Para o poeta, o importante é o tema e o significado simbólico que a poesia transmite e evoca. A estrutura deve ser de conhecimento do poeta, uma vez que o mesmo recria o imaginário popular, por meio da poesia. Na conferência, Lorca, demonstra conhecimento não só das canções de seu povo, como das canções de outras culturas da Europa e, faz uma análise dos temas abordados nas nanas:

Existe una canción de cuna europea, suave y monótona, a la cual puede entregarse el niño con toda fruición, desplegando todas aptitudes para el sueño. Francia y Alemania ofrecen característicos ejemplos, y entre nosotros, los vascos dan la nota europea con sus nanas de un lirismo idéntico al de las canciones nórdicas, llenas de ternura y amable simplicidad. La canción de cuna europea no tiene más objeto que dormir al niño, sin que quiera, como la española, herir a mismo tiempo su sensibilidad.¹³(GARCIA LORCA, 1957, p. 50)

Um outro aspecto comentado pelo poeta refere-se ao tom melancólico da canção, que servia para embalar o sono da criança, porém não podia acordar o marido, cansado da labuta diária. O poeta também observa apropriadamente que:

No podemos olvidar que la canción de cuna está inventada (y sus textos lo expresan) por las pobres mujeres cuyos niños son para ellas una carga, una cruz pesada, con la cual muchas veces no pueden. Cada hijo, en vez de ser una alegría, es una pesadumbre, y naturalmente, no pueden dejar de cantarles, aun en medio de su amor, su desgano de la vida.¹⁴ (GARCIA LORCA, 1957, p. 52)

A melodia e o ritmo se compõem de algo que adormece suavemente a criança. Lorca analisa a canção de ninar musicalmente:

El ritmo físico de la cuna o silla y el ritmo intelectual de la melodía. La madre traba estos dos ritmos para el cuerpo y para el oído con distintos campases y silencios, los va combinando hasta conseguir tono justo que encanta al niño. No hacía falta ninguna que la canción tuviera texto. El sueño acude con el ritmo solo y la vibración de la voz sobre el ritmo. La canción de cuna perfecta sería la repetición de notas entre sí, alargando su duración y efectos. Pero la madre no quiere ser fascinadora de serpientes, aunque en el fondo emplee la misma técnica.¹⁵(GARCIA LORCA, 1957, p.53)

¹³Existe uma canção de ninar europeia, suave e monótona, a qual pode se entregar a criança com todo prazer, preparando-se para o sono. França e Alemanha oferecem exemplos característicos e, entre nós, os bascos dão a nota europeia com suas nanas de um lirismo idêntico ao das canções nórdicas, cheias de ternura e amável simplicidade. A canção de ninar europeia não tem outro objetivo senão adormecer a criança, sem querer, como a espanhola, ferir ao mesmo tempo sua sensibilidade. T.N.

¹⁴ Não se pode esquecer que a canção de ninar é inventada pelas pobres mulheres cujas crianças são para elas uma carga, uma cruz pesada, com a qual muitas vezes não podem. Cada filho, ao invés de ser uma alegria é um peso, e, naturalmente, não podem deixar de cantar-lhes, em meio ao seu amor, os desganhos da vida. (T.N.)

¹⁵O ritmo físico da canção de ninar completa o ritmo intelectual da melodia. A mãe trabalha estes ritmos para o corpo e para o ouvido com compassos diferentes e silêncios, os vão combinando até conseguir o tom que encanta a criança. Não faz falta nenhuma que a canção não tenha texto. O sono aparece somente com o ritmo e a vibração

Sobre a importância melódica da nana, que acompanha o texto, Lorca declara:

La melodía, mucho más que el texto, define los caracteres geográficos y la línea histórica de una región, y señala de manera aguda momentos definidos de un perfil que el tiempo ha borrado. Un romance desde luego, no es perfecto hasta que no lleva su propia melodía, que le da la sangre y la palpitación y el aire severo o erótico donde se mueven los personajes.[...] La melodía latente, estructurada con sus centros nerviosos y sus ramitos de sangre, pone vivo calor histórico sobre los textos que a veces pueden estar vacíos y otras veces no tienen más valor que el de simples evocaciones¹⁶. (GARCIA LORCA:1957, p.49)

Esse fato, notado por Lorca, pode ser percebido em uma de suas nanas, Nana de Sevilla musicada por Ana Belém¹⁷:

Este galapaguito
no tiene mare;
lo parió una gitana,
lo echó a la calle.

No tiene mare, sí;
no tiene mare, no:
no tiene mare,
lo echó a la calle.

Este niño chiquito
no tiene cuna;
su padre es carpintero
y le hará una.¹⁸ (GARCIA LORCA, 1957, p.60)

Percebe-se na canção a repetição e o intervalo rítmico para dar o tempo exato da melodia. O recurso de voltar ao verso anterior e prosseguir em seguida segura a métrica do poema alternando-se entre sete e cinco sílabas poéticas, redondilhas, comuns às cantigas populares para fácil memorização. A sílaba que falta para completar a redondilha é completada

da voz. A canção de ninar perfeita seria a repetição de notas entre si, aumentando sua duração e seus efeitos. Mas a mãe não quer ser encantadora de serpentes, ainda que no fundo empregue a mesma técnica. (T.N.)

¹⁶ A melodia, muito mais que o texto, define o caráter geográfico e a linha histórica de uma região e assinala, de maneira aguda, os momentos definidos de um perfil que o tempo apagou. Um romance não é perfeito, de imediato, até que não se acrescente a melodia, que lhe dá o sangue e a palitação e o ar severo ou erótico em que se movem os personagens. A melodia latente, estruturada com seus centros nervosos e veias de sangue, põe vivo calor histórico sobre os textos que, às vezes podem estar vazios e outras vezes, não têm mais valor que o de simples evocações. (T.N.)

¹⁷ BELEM, Ana. Nana de Sevilla. Lorquiana: Poemas De F. García Lorca. Sevilla: AllMusic, 1998.

¹⁸ Essa tartaruguinha/ não tem mar;/ lhe pariu uma cigana, / que lhe abandonou na rua. / Não tem mar, sim/ não tem mar, não/ não tem mar, lhe abandonou na rua. / Esse menino pequeno/ não tem berço;/ seu pai é carpinteiro/ e lhe fará um. (T.N.)

com “*si*” ou “*no*”. O tema é de discussão ampla e provoca diversos sentimentos como o próprio poeta adverte que “*El texto provoca emociones en el niño y estado de duda, terror, contra los cuales tiene que luchar la mano borrosa de la melodía que peina y amansa los caballitos encabritados que se agitan en los ojos de la criatura*”¹⁹.(GARCIA LORCA, 1957, p.53).

Nas versões gravadas, tanto por Ana Belém quanto pela Agentinita e Lorca as repetições acontecem não só no final do verso enriquecendo a canção, mas também internamente: *pariô/echô; no tiene mare/ lo echô a la calle; cuna/uma*, a rima perfeita da canção dá o tom a rima e a meodia perfeita para canção que embala, misturada ao acalanto da mãe, o elemento assustador é exorcizado.

Como já citado, os elementos assustadores nas canções de ninar são um tema comum. Porém, na canção de ninar acima não temos um ser fantasioso, mas uma situação real que amedronta profundamente a criança: ser abandonada. Sabe-se que o medo do abandono, o medo da perda da mãe é algo que assombra o imaginário infantil que, por vezes, fantasia esta possível perda, como um mecanismo de defesa para vencer o sentimento provocado pelo próprio medo da perda.

Em nosso continente, uma canção de ninar recolhida pelo maior compositor e cantor da música folclórica da América Latina, Don Atahualpa Yupanqui, diz:

Duerme, duerme negrito,
que tu mama está en el campo, negrito...

Duerme, duerme negrito,
que tu mama está en el campo, negrito...

Te va a traer codornices para ti,
te va a traer rica fruta para ti,
te va a traer carne de cerdo para ti.
te va a traer muchas cosas para ti.

Y si negro no se duerme,
viene diablo blanco
y ¡zas! le come la patita,
¡chacapumba, chacapún...!
chacapumba, chacapumba, chacapumba,
chacapún!

Duerme, duerme negrito,
que tu mama está en el campo, negrito...

¹⁹ O texto provoca emoções na criança e estado de dúvida, terror, contra os quais tem que lutar à mão turva da melodia que penteia e doma os cavalos encabritados que se movem nos olhos da criaturinha. (T.N.)

Trabajando,
trabajando duramente, trabajando sí,
trabajando y no le pagan, trabajando sí,
trabajando y va tosiendo, trabajando sí,
trabajando y va de luto, trabajando sí,
pa'l negrito chiquitito, trabajando sí,
pa'l negrito chiquitito, trabajando sí,
va de luto sí, va tosiendo sí, duramente sí.

Duerme, duerme negrito,
que tu mama está en el campo, negrito.
Duerme, duerme negrito,
que tu mama está en el campo, negrito... negrito... negrito...(Popular)²⁰

Aqui temos o abandono ligado ao elemento fantástico em forma de ameaça, “*Y si el negro no se duerme/ Viene el diablo blanco/ Y zas le come la patita*”. O abandono nessa canção é temporário, mas, em contrapartida a presença do ser fantástico é ameaçadora. Na verdade, são artifícios comuns que aproximam as diferentes culturas e que se repetem. Assim como “o boi da cara preta” que pegará a criança. Segundo Ferro (2016), *Duerme negrito* é exemplo de uma canção de ninar perfeita, comparado ao ato de dar o peito para a criança, pois “cria uma atmosfera íntima e privada, quase secreta da mãe com o filho. Sua economia de recursos impressiona: não precisa de instrumentos, a ela se alcança com a voz, cantando baixinho, para criar um momento quase epifânico”. Enquanto música, assim como a Nana de Sevilla e outras canções ninar, serve-se da onomatopeia como elemento sustentador da melodia, para embalar o ritmo melancólico da canção.

Nas duas canções há recompensas trazidas do trabalho dos pais “*y le hará una (cuna)*” e “*Te va a traer muchas cosas*”. As canções traduzem as realidades de seus “autores” e funcionam como terapias de sobrevivências às crianças. Imaginar ser devorado por algum monstro ou abandonado pela mãe parece trazer à tona os medos ancestrais e faz pensar nas atitudes infantis resultantes destes medos. Alguns psicanalistas utilizam das canções de ninar e contos de fadas para auxiliar na resolução traumas de seus pacientes. Eles parecem estar mais seguros no campo da imaginação em que exorcizam seus medos, expressos por meio das formas mais antigas de fabulação.

Como mencionamos, no decorrer deste trabalho, os contos infantis assumem uma importância capital no desenvolvimento da imaginação da criança. Acrescente-se aos contos as

²⁰ Ministerio de Educación de España (Diciembre de 2010). “Duerme negrito”. Encantados. Consultado el 13 de julio de 2014. Gravação Lp 78 rpm single “Atahualpa Yupanqui”, lado A, Melodias e Danças Argentinas - 5002, Argentina, 1949.

cantigas de ninar e as baladas antigas, entoadas nas mais distintas culturas. Elementos que acabam por exercer o mesmo efeito no imaginário em formação destes pequenos seres. Imaginário que irá acompanhá-los em toda sua existência futura e que servirá como fonte de elaboração de seus medos e angustias.

2.2 Uma poesia infantil?

Toda a obra de Federico García Lorca é carregada de profundos símbolos, nem sempre decodificáveis em uma primeira leitura. São, no entanto, os símbolos que transportam o ser para uma dimensão alterada da realidade, ou melhor, uma realidade reinventada e sensível que fala diretamente ao nosso inconsciente.

A simbologia encontrada na obra de García Lorca aproxima a realidade do imaginário. Jung, como grande estudioso da atuação do símbolo na alma humana, comenta:

[...] O símbolo é uma expressão indeterminada, ambígua, que indica alguma coisa dificilmente definível não reconhecida completamente. O símbolo possui numerosas variantes análogas, e quanto mais possuir, tanto mais completa e correta é a imagem que traça do seu objeto (JUNG, 2002, p. 112).

O poeta de Granada, tendo vivido em meio a um mundo mágico, em que a presença de um passado mozárabe ainda permanecia, povoa sua poesia de símbolos. Sensível à natureza, e a vida dos pequenos seres que a habitam, Lorca, vai mostrar todo seu amor e sua ternura pelos animais, seres indefesos e muitas vezes desprezado pelo ser humano. Em seus primeiros escritos juvenis ele irá denunciar o abominável tratamento reservado aos animais.

Seu biógrafo, Ian Gibson, relata o fascínio de Lorca, na observação dos caminhos das formigas, em sua infância. Este traço peculiar da personalidade lorquiana revela, entre outras coisas, a capacidade de observação do futuro poeta e, naturalmente, a memória de um mundo infantil que parece perpetuar-se em seu próprio imaginário.

Com a mesma ternura que Lorca encarava as nanas, como sendo parte integrante e indispensável à infância, ele irá voltar-se para uma poesia sensível e simples em que se manifesta o respeito e o amor pelos animaizinhos. Uma poesia capaz de tocar não apenas as crianças e, que segundo Pádua Fernandes, “[são] escritos para leitores jovens e outros que tratam da infância, mas se dirigem a todas as idades” (FERNANDES: 2007).

Incontáveis são os poemas cujos títulos se referem aos animais na obra de García Lorca. Entre eles podem-se citar: *Elogio a las cigüeñas blancas*, *El cuero*, *Palomita Blanca*, *Estos insectos en el remanso*, *Golondrinas*, *Nido de ruiseñores*, *La muerte de Pegaso*, *Paloma fatal*, *Cigarra*, *Los encuentros de un caracol aventurero*, *Las arañas*, *Los murciélagos*. *Viejas golondrinas en la tarde*. Mas o amor franciscano de Lorca pelos animais também irá aparecer em sua dramaturgia juvenil, mesmo quando este afeto não aparece no título podemos encontra-

lo direta ou indiretamente declarado no interior de algumas de suas peças, tais como: *El maleficio de la mariposa*, *Del amor. Teatro de animales*, *Teatro de almas*, *Cristo. Poema dramático*, *Cristo. Tragedia religiosa*.

No prólogo de *El maleficio de la Mariposa* o jovem poeta questiona: “¿Qué motivo tenéis para despreciar lo ínfimo de la Naturaleza?” (GARCIA LORCA: 2009, p.140) Ao inserir em sua dramaturgia e poesia, seres que raramente serviriam como temas a poesia e a criação dramática, como um lagarto, um caracol, ou uma cigarra, o poeta enfrentou uma acirrada recusa de sua obra dramática inicial. Sua primeira peça teatral *El maleficio de la Mariposa*, foi ruidosamente vaiada quando de sua estreia. O público presente não pode aceitar as verdades ditas pelo poeta, por meio da fala de pequenos seres repugnantes como as baratas, os vermes e os escorpiões, apesar da poesia e da força do texto.

A sensibilidade com que os animais são tratados na poesia lorquiana aproxima o universo da infância desses seres que parecem assustar o restante da humanidade, mas que atuam despertando a imaginação e o afeto infantil. Veja-se:

El lagarto está llorando.
La lagarta está llorando.

El lagarto y la lagarta
con delantalitos blancos.

Han perdido sin querer
su anillo de desposados.

¡Ay, su anillito de plomo,
ay, su anillito plomado!

Un cielo grande y sin gente
monta en su globo a los pájaros.

El sol, capitán redondo,
lleva un chaleco de raso.

¡Miradlos qué viejos son!
¡Qué viejos son los lagartos!

¡Ay cómo lloran y lloran,
¡ay!, ¡ ay!, cómo están llorando!²¹ (GARCIA LORCA: 1957, p. 286)

²¹ O lagarto está chorando./ A lagarta está chorando./ O lagarto e a lagarta/ com aventaisinhos brancos./ Perderam sem querer/ seu anel de casamento./ Ai, seu anelzinho de chumbo,/ ai, seu anelzinho chumbado!/ Um céu grande e sem gente/ monta em seu globo os pássaros./ O sol, capitão redondo,/ veste um uniforme de soldado raso./ Olhai-os como são velhos!/ Como são velhos os lagartos!/ Ai, como choram e choram,/ ai! Ai! Como estão chorando! (T.N.)

O poema recorre à linguagem infantil para criar uma imagem que aproxima a criança do animalzinho. Apelando para a sensibilidade e humanidade da criança com os versos: “*El lagarto está llorando./La lagarta está llorando.*” Sabe-se que a criança, quando vê alguém chorando, fica comovida e quer consolá-la, reproduzindo o comportamento dos adultos, assim como seus pais o fazem. A imagem alcança o imaginário e o léxico da criança pela forma “lagarta” como feminino de lagarto e não enquanto a larva, antes de sua metamorfose em borboleta. Os insetos vestidos de aventaisinhos brancos são pequenos seres personalizados e mais próximos do universo infantil. O uso do diminutivo, “*dentalitos*”, “*anillitos*”, auxilia no desenvolvimento de uma relação afetiva, por parte da criança, com estes insetos que poderiam ser vistos com asco e causar repugnância.

Simbolicamente, as alianças perdidas são de chumbo. Segundo Chevalier o chumbo, metal não nobre é: “Símbolo do peso e da individualidade incorruptível” (CHEVALIER: 2006, p.235). Essa imagem aparece no início e se repete no final do poema e, é bem possível de ser decodificada, mesmo que inconscientemente pela criança, embora também se dirija ao adulto. Na composição das imagens, as coisas grandes são diminuídas “infantilizadas”: “*un cielo grande*” montado por pássaros e “*El sol*” vestindo um uniforme de soldado, reduz a importância do astro e sublinha a importância dos animaizinhos, no imaginário e no inconsciente da criança.

Em *Los encuentros de un caracol aventurero*, poema narrativo, o caracol resolve sair da inércia e aventurar-se no desconhecido. A cada encontro vai conhecendo novos seres e agregando valores a sua vida, para retornar a inércia inicial. Segundo Fernandes (2007) “trata-se de uma versão juvenil do mito da caverna do filósofo grego Platão. ”. No poema, a ambientação da cena é criada da seguinte forma:

Hay dulzura infantil
En la mañana quieta.
Los árboles extienden
Sus brazos a la tierra.
Un vaho tembloroso
Cubre las sementeras,
Y las arañas tienden
Sus caminos de seda
¿Rayas al cristal limpio
Del aire?
En la alameda
Un manantial recita
Su canto entre las hierbas
Y el caracol, pacífico

Burgués de la vereda,
 Ignorado y humilde,
 El paisaje contempla.
 La divina quietud
 De la naturaleza
 Le dio valor y fe,
 Y olvidando las penas
 De su hogar, deseó
 Ver el fin de [la] senda. (GARCIA LORCA: 1999, p. 14)

O poeta começa com a descrição de uma natureza em perfeito equilíbrio. De uma manhã que se abre para a vida, como a árvore estende seus braços sobre a relva em que o caracol repousa, o que provoca no pequeno ser o desejo de arriscar-se nos caminhos que ainda não conhece, semelhante a descrição do filósofo em Platão. Arriscar-se é sair da inércia, ir ao encontro de “aventuras”, realizar, muitas vezes, um caminho sem retorno. O percurso do caracol é bastante curto se pensarmos na maneira como o animalzinho se desloca e, no espaço onde vive. Esse pequeno ser, no entanto, vem carregado de uma simbologia que fala ao inconsciente. Segundo Chevalier:

O caracol é um símbolo lunar, universalmente. Indica regeneração periódica: o caracol mostra e esconde seus chifres assim como a Lua, que aparece e desaparece: morte e renascimento, tema do eterno retorno. [...] Simboliza também o movimento de permanência. (CHEVALIER: 2006, p. 186)

Essa concepção também se encontra no Regime noturno de Gilbert Durand (1997). Percebe-se nas imagens que vão sendo construídas, a existência de um ciclo formado pelo caracol, quando este retorna ao seu início. Os demais personagens que aparecem no poema questionam a existência de Deus e a própria existência. O poema então indaga, tema recorrente na obra de Lorca, aspectos ligados à religiosidade e se pensarmos na época em que foi escrito, nele encontramos uma profunda angustia existencial e as dúvidas da juventude do poeta.

As rãs, personagens que aparecem no encontro com o caracol, questionam a fé e a vida eterna. Há um profundo desencanto por parte das rãs, para com a vida e para aquilo em que acreditavam. A resposta do caracol, vem envolta em metáforas:

Esos cantos modernos,
 Murmuraba una de ellas,
 Son inútiles. Todos,
 Amiga, le contesta

La otra rana, que estaba
 Herida y casi ciega:
 Cuando joven creía
 Que si al fin Dios oyera
 Nuestro canto, tendría
 Compasión. Y mi ciencia,
 Pues ya he vivido mucho,
 Hace que no la crea.
 Yo ya no canto más...

[...]

¿Es una mariposa?,
 Dice la casi ciega.
 Tiene dos cuernecitos,
 La otra rana contesta.
 Es el caracol. ¿Vienes,
 Caracol, de otras tierras?

Vengo de mi casa y quiero
 Volverme muy pronto a ella.
 Es un bicho muy cobarde,
 Exclama la rana ciega.
 ¿No cantas nunca? No canto,
 Dice el caracol. ¿Ni rezas?
 Tampoco: nunca aprendí.
 ¿Ni crees en la vida eterna?
 ¿Qué es eso?
 Pues vivir siempre
 En el agua más serena,
 Junto a una tierra florida
 Que a un rico manjar sustenta.

Cuando niño a mí me dijo
 Un día mi pobre abuela
 Que al morirme yo me iría
 Sobre las hojas más tiernas
 De los árboles más altos.

Una hereje era tu abuela.
 La verdad te la decimos
 Nosotras. Creerás en ella,
 Dicen las ranas furiosas.

¿Por qué quise ver la senda?
 Gime el caracol. Sí, creo
 Por siempre en la vida eterna
 Que predicáis...
 Las ranas,
 Muy pensativas, se alejan,
 Y el caracol, asustado,
 Se va perdiendo en la selva. (GARCIA LORCA: 1999, p. 16)

Há, na verdade o encontro de duas verdades, de duas crenças expressa pelos diferentes personagens. As rãs insinuam sua descrença para com este Deus que não escuta mais seus cantos, no entanto acusam de herege o caracol que não sabe nada da “vida eterna”. Na religiosidade lorquiana confundem-se e misturam-se cristianismo e paganismo de forma paradoxalmente harmoniosa, como afirma Machado (2014):

muitos de seus escritos inéditos de juventude, seu textos dramáticos, vêm carregados de um questionamento que parece sem resposta, o que faz com que fiquem inacabados, talvez como uma metáfora da própria inquietude insatisfeita do jovem escritor. (p.85)

O pequeno personagem não atinge o nível de entendimento e nem encontra respostas para o questionamento das velhas rãs. Ele parte deixando-as com suas reflexões sobre imortalidade e religião, no entanto é tocado pela dúvida e pergunta a si mesmo: *¿Por qué quise ver la senda?* Ele prossegue sua viagem de volta para casa. A ele sua crença lhe bastava. As palavras de sua mãe sobre a vida lhe eram suficientes²². A vida era simples e o mistério da morte não tinha penetração em sua consciência. Sua reação revela-se muito semelhante a de uma criança que mesmo intuindo a morte e a possibilidade de uma vida futura, não tem senão o conhecimento que lhe é transmitido pelos adultos e que eventualmente guarda em sua memória. O caracol parece ser muito jovem e não ter conhecimento de mundo. Sua aventura, no entanto, abre-lhe as portas de um conhecimento capaz de acabar com sua inocência e gerar nele a dúvida. Depois de ser informado sobre a vida eterna, tema bíblico, o caracol “vai ao encontro da morte”. Ao voltar para casa, encontra um grupo de formigas que carrega uma das suas companheiras para ser “crucificada”. O Caracol busca uma explicação para o fato e pergunta o porquê disto: a resposta da pequena mártir, esclarece que seu pecado é ter visto as estrelas, em outras palavras ter sido capaz de sonhar. Coisa que para uma formiga é inaceitável. O inseto tendo como característica sua industriiosidade e sua capacidade de vida organizada.

El caracol exclama:
Hormiguitas, paciencia.
¿Por qué así maltratáis
A vuestra compañera?
Contadme lo que ha hecho.
Yo juzgaré en conciencia.
Cuéntalo tú, hormiguita.

²² Projeção possível da vida e pensamento de García Lorca que, em sua infância e juventude, aprendeu preceitos católicos com sua mãe, razão de seus questionamentos e de sua revolta contra estes mesmos princípios, encontrados em suas “*Místicas*” ensaios escritos na juventude do poeta. Sobre este aspecto leia-se o estudo intitulado García Lorca: Um heterodoxo,

La hormiga medio muerta
Dice muy tristemente:
Yo he visto las estrellas. (GARCIA LORCA: 1999, p.18)

A obra de Lorca é uma sequência ininterrupta de descobertas: a cada poema e cada peça, as ideias vão se aperfeiçoando, e atingem em uma dimensão quase sagrada. A vida da formiga deve restringir-se apenas ao trabalho, esta é sua natureza e função na vida. Fugir dela é inadmissível e merece punição.

O acesso às estrelas é proibido ao mundo dos pequenos seres que vivem perto do chão, abaixo da vegetação rasteira. Para a criança, as estrelas são astros que encantam e que os levam a sonhar. Toda criança quer voar alto, alcançar o céu, chegar perto das estrelas. O caracol, pela primeira vez, confronta-se com a ideia das estrelas, o que o intriga e o leva a perguntar. As formigas também não as conhecem, mas justificam o sacrifício de sua pequena companheira atribuindo-lhe um defeito e uma punição:

¿Qué son estrellas? ¿dicen
Las hormigas inquietas.
Y el caracol pregunta
Pensativo: ¿estrellas?
Sí, repite la hormiga,
He visto las estrellas.
Subí al árbol más alto
Que tiene la alameda
Y vi miles de ojos
Dentro de mis tinieblas.
El caracol pregunta:
¿Pero qué son estrellas?
Son luces que llevamos
Sobre nuestra cabeza.
Nosotras no las vemos,
Las hormigas comentan.
Y el caracol, mi vista
Sólo alcanza a las hierbas.
Las hormigas exclaman
Moviendo sus antenas:[...]
Te mataremos, eres
Perezosa y perversa,
El trabajo es tu ley. (GARCIA LORCA: 1957, p.18)

A imagem da morte, presente no poema, é forte e aparece em forma de ameaça assim como as ideias do antigo testamento de que “*El trabajo es tu ley*”. Lorca, admirador das ideias de Jesus, nos remete às passagens evangélicas em que os escribas, assim como muitas pessoas, não acreditavam nas palavras do messias, que trazia a mudança. No poema a linguagem simples

trabalha com a criança questões ligadas à justiça. Em forma de fábula, a formiga sonhava em voar até as estrelas, e na hora de sua morte uma figura vem aliviá-la do sofrimento, a abelha. Como uma fada ou o barqueiro que a acompanhará na “travessia”. O pequeno inseto não teme a morte, ao contrário, ele a espera, pois sabe que não será o fim.

Yo he visto a las estrellas,
Dice la hormiga herida.
Y el caracol sentencia:
Dejadla que se vaya,
Seguid vuestras faenas.
Es fácil que muy pronto
Ya rendida se muera.

Por el aire dulzón
Ha cruzado una abeja.
La hormiga agonizando
Huele la tarde inmensa
Y dice, es la que viene
A llevarme a una estrella.

Las demás hormiguitas
Huyen al verla muerta. (GARCIA LORCA: 1999, p.20)

Ao final do poema, temos a situação inicial retomada: “*Y el caracol, pacífico/ Burgués de la vereda, / Aturdido e inquieto/ El paisaje contempla*”. A aventura terminada deixa o pequeno ser aturdido e inquieto em busca de respostas. O ciclo se fecha e o caracol não é mais o mesmo. Levado a refletir sobre a vida e a morte, chegando a presenciá-la, o jovem caracol agora em sua quietude precisa criar a sua própria concepção da morte.

Na fábula da cigarra e a formiga de La Fontaine, a cigarra é injustiçada, tomada por negligente e imprevidente. No entanto, ela é bem a representante dessa força poética em que amor e sofrimento andam juntos e que constroem o dia a dia do artista. O poema começa com saudação à cigarra e já mostra o quanto esse bichinho é especial e poético: seu fardo é a consciência que tem de sua função na natureza. Assim como o poeta a cigarra é um ser que vive para cantar. Essas analogias vão permear a obra de Lorca como uma metáfora do trabalho desenvolvido no processo de criação.

¡Cigarra!
¡Dichosa tú!,
que sobre el lecho de tierra
mueres borracha de luz.

Tú sabes de las campiñas
el secreto de la vida,
y el cuento del hada vieja

que nacer hierba sentía
 en ti quedose guardado. (GARCIA LORCA: 1999, p.30)

O poema não tem rima, porém a musicalidade não deixa de existir, uma vez que a cigarra morre no verão, cantando, “ébria de luz”. Para CHEVALIER (2015) é o “símbolo dos termos complementares luz-obscuridade, pela alternância do seu silêncio durante a noite e do seu estridular ao calor do sol” (p.240). o poema é todo simbólico e cada imagem invocada traduz muito de um povo, de um poeta, da arte. O vocativo, “Cigarra!” chama a atenção do leitor a participar das dores sofridas pelo bicho e compartilhar de suas angústias. E os elementos que rodeiam o inseto são sempre recorrentes na obra de Lorca: a morte, o sangue, as cores, a luz, Deus.

¡Cigarra!
 ¡Dichosa tú!,
 pues mueres bajo la sangre
 de un corazón todo azul.
 La luz es Dios que descende,
 y el sol
 brecha por donde se filtra. (GARCIA LORCA: 1999, p.32)

O poema se serve dos elementos da natureza para enaltecer o ofício de cantar que, nas palavras do poeta comunga com o equilíbrio cósmico de maneira transcendental em que a morte é apenas uma passagem para o plano divino. No poema notamos a recorrência da cor azul “¡Dichosa tú!./ pues sientes en la agonía/ todo el peso del azul.”, “*Que muera cantando lento/ por el cielo azul herido*”, “¡Dichosa tú!./ pues te hieren las espadas invisibles/ del azul.” Para Chevalier (2015) o azul é a cor da profundidade, “que mergulha sem encontrar qualquer obstáculo”, mas também é a cor da Verdade, da morte. Na obra de Manuel Antonio Arango temos “*el color azul es al color del espacio y del cielo, este es el color de pensamiento. El azul es el más profundo significación de los colores. El azul sugiere una idea de eterna tranquilidad.*” (1995, p285) eterna tranquilidade que se pode ser encontrada na morte. A cigarra é um ser encantado e cheio de luz. O inseto, na concepção do poeta, leva consigo em seu momento de passagem o som transfigurado para o mundo celestial, como anunciando a sua ascensão.

¡Cigarra!
 ¡Dichosa tú!,
 pues sientes en la agonía
 todo el peso del azul.
 Todo lo vivo que pasa
 por las puertas de la muerte
 va con la cabeza baja
 y un aire blanco durmiente.
 Con habla de pensamiento.

Sin sonidos...
Tristemente,
cubierto con el silencio
que es el manto de la muerte.

Mas tú, cigarra encantada,
derramando son, te mueres
y quedas transfigurada
en sonido y luz celeste. (GARCIA LORCA: 1999, p.332)

E o poema finaliza com um apelo ao inseto, quase como uma oração capaz de se transformar em bênçãos aos povos do campo.

Sea mi corazón cigarra
sobre los campos divinos.
Que muera cantando lento
por el cielo azul herido
y cuando esté ya expirando
una mujer que adivino
lo derrame con sus manos
por el polvo.

Y mi sangre sobre el campo
sea rosado y dulce limo
donde claven sus azadas
los cansados campesinos.

¡Cigarra!
¡Dichosa tú!,
pues te hieren las espadas invisibles
del azul. (GARCIA LORCA: 1999, p.334)

A religiosidade se completa no poema em uma mistura do cristianismo e paganismo, característica da obra do poeta de Granada, já observado por MACHADO (2014):

Nele se encontra a medula da visão religiosa, formada por sua experiência da vida e pelo constante conflito entre espírito e matéria, enfrentado pelo poeta em sua busca constante de impossível ideal de pureza. (p.84)

García Lorca utiliza sua poesia para realizar uma grande metáfora. Por meio da fala dos animais ele aproxima o universo infantil do adulto: os animais discutem, falam, se interrogam e projetam suas angustias existenciais. Angustias e questionamentos que já existem no inconsciente da criança, embora nem sempre ela possa expressar seu sentimento de forma clara. Mas a mensagem é facilmente decodificada e inscrita no imaginário infantil. Imaginário que enriquecido pelo conto de fadas, pela fábula, pela canção de ninar e pelas cantigas de roda estarão presentes não só na infância, mas na vida do ser humano tornando-o mais receptivo a realidade de outros seres.

CAPÍTULO III - Análise dos textos inéditos ligados à temática

A poesia é um gênero complexo e abraça várias correntes dos estudos literários. O estudo de suas estruturas e a forma como são compostas dizem muito sobre o fazer poético do autor. O conteúdo, a linguagem e a forma escolhida para a expressão do eu lírico, revela a visão do poeta e sua ligação com o mundo que retrata. A observação da estrutura não serve apenas para visão formal como no estruturalismo, ela nos dá pistas sobre o ofício do poeta. Em Borges (2000), encontramos algumas considerações a respeito do que seria o trabalho do poeta. Borges, enfatiza a importância da narração e do contar uma história:

Ao passo que os antigos, quando falavam de um poeta – um “fazedor” –, pensavam nele não somente como quem profere essas agudas notas líricas, mas também como quem narra uma história. Uma história na qual todas as vozes da humanidade podem ser encontradas – não somente a lírica, a pesadosa, a melancólica, mas também as vozes da coragem e da esperança. (BORGES: 2000, p.51)

Analisar textos de um artista tão versátil quanto Garcia Lorca, requer considerar, não apenas a estrutura do texto, mas o seu conteúdo, repleto de profundas e sensíveis observações. O poeta esteve sempre diretamente ligado a diferentes formas de expressão artísticas - reveladoras de sua forma de ver o mundo -, foi poeta, dramaturgo, ensaísta e músico. A obra de Federico García Lorca está repleta de símbolos e mitos populares e modernos. Dentre os temas recorrentes na obra do autor, o amor e a morte sempre aparecem. Seu teatro contém um alto grau de poeticidade, devido à linguagem adotada: uma linguagem repleta de símbolos e metáforas, que faz com que sintamos a necessidade de analisar alguns de seus textos, para melhor conhecer o poeta.

Cada palavra do poeta invoca uma ‘constelação de imagens’ como defini a obra de Gilbert Durand *As estruturas antropológicas do imaginário*, fazendo com que possamos analisar sua criação a luz da teoria dos estudos do imaginário, embora aqui não tenhamos nos aprofundado neste aspecto.

Na poesia, o estudo das imagens se faz necessário para compreensão do poema, uma vez que bem podem conduzir a criação de mitos. Em “Poesia e imaginário”, Mello (2002) traz algumas definições de mito, a partir de vários autores, desde Platão e Aristóteles até estudiosos atuais. Assim “Platão interpreta simbólica e filosoficamente o mito, considerando-o uma história fantasiosa que, paradoxalmente, deve ser tomada como verdadeira na medida em que ilumina a verdade e, desse modo, tem poder de persuasão. ” (p.25), enquanto “Aristóteles

visualiza o mito em sua estrutura de fábula”. Para Campbell “os mitos surgem da necessidade biológica de adaptação do ser humano à sociedade, processo marcado por ritos, que sinalizam o amadurecimento psicossomático do homem. De acordo com o autor norte americano, ‘a mitologia é o útero da iniciação da humanidade à vida e à morte’. ” (p.28) Gilbert Durand diz que o mito é como um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e schémes que tende a se compor em relato. Por meio da ‘história’ conhece-se as escolhas feitas pelos personagens, escolhas que organizam o mundo e definem o modo das relações sociais servindo de modelo para a ação cotidiana dos indivíduos. Para Durand, o mito já seria um início de racionalização, uma vez que o homem passa a pensar sobre os símbolos criados.

O mito sendo essa narrativa de caráter simbólico, relacionada a uma determinada cultura, procura explicar e demonstrar, por meio do modo de ser das personagens e das ações das mesmas, a origem das coisas e a relação do homem com o seu entorno. Nos textos de Lorca, que serão aqui analisados, não temos necessariamente um herói, mas um questionamento feito diretamente às ações do homem. Na peça infantil que será analisada, os animais observam e julgam as atitudes humanas, e os animais, conforme na fábula alegórica, observam e sofrem com a matemática do capitalismo.

Em muitos textos da literatura, temos a união dos gêneros. Há textos narrativos e dramáticos eivados de poesia. O que não é uma exceção em inúmeros autores. Como por exemplo, pode-se citar os clássicos gregos em que a *Ilíada* e a *Odisseia* se apresentam em forma poética.

Federico García Lorca, artista multigêneros, sempre esteve rodeado de arte e de artistas que o influenciaram e foram influenciados por ele. Sua obra está imersa em poesia. Sua dramaturgia, suas conferências, sua correspondência e mesmo seus desenhos são “a representação de uma poesia em imagens” em que tudo parece de uma força poética imensurável. Como homem do seu tempo e poeta social ele promove uma reflexão sobre a questão humana com as imagens evocadas na sua poesia e dramaturgia. Seu olhar ao se dirigir à criança, busca de forma sensível e humana, atingi-la por meio de uma obra em que poesia e imaginação predominam na personificação de seus personagens.

3.1 *Comédia de la Carbonerita*

O idílio de Carvoeirinha²³, que do ponto de vista estrutural, se assemelha a um conto de fadas será, pois, analisado a partir da corrente estruturalista. No entanto, há igualmente outros elementos relevantes para a análise do texto de Lorca.

Em Barthes (2011), encontramos uma indagação quanto ao processo de análise iniciada pelos formalistas que buscam no texto estruturas semelhantes. Uma vez que mesmo que as narrativas sejam de lugares e épocas diferentes, obedecem a uma mesma estrutura e temática, como amor impossível, briga de família, aventuras, entre outros. Segundo o filósofo francês

Os formalistas russos, Propp, Lévi-Strauss, ensinaram-nos a resolver o dilema seguinte: ou bem a narrativa é uma simples acumulação de acontecimentos, caso em que só se pode falar dela, referindo-se à arte, ao talento ou ao gênio do narrador (autor) – todas as formas míticas do acaso -, ou então possui em comum com outras narrativas em estrutura acessível à análise, mesmo que seja necessária alguma paciência para explicitá-la, pois um há abismo entre a mais complexa aleatória e a mais simples combinatória, e ninguém pode combinar (produzir) uma narrativa, sem se referir a um sistema implícito de regras. (BARTHES; 2011 p.21)

Com a quantidade de leituras que se faz durante uma vida, torna-se quase impossível fugir à uma estrutura. Quanto à Lorca, conhecedor e dono de uma cultura tão popular quanto erudita, não é estranho encontrar a estrutura de um conto de fadas em um texto teatral. Certamente, na história de Carvoeirinha são apresentadas denúncias sociais, assim como a ideologia de um jovem poeta. A mesma ideologia e as mesmas denúncias encontram-se em outras peças de sua juventude como “Do amor” e “Malefício da mariposa”. Em sua construção dramática intriga a escolha dos personagens protagonistas e também o local em que se localizam as ações.

Com tantas teorias decorrentes na análise literária, a análise dos textos feitos pela corrente estruturalista ainda é ativa, pois a forma de classificação auxilia na definição do gênero literário, ponto de partida para tudo que uma obra oferece. A escolha e classificação de uma obra em determinado gênero abre caminho para a análise assim como para outras classificações. Carvoeirinha não deve e não será vista apenas como um conto de fadas moderno, em versão espanhola. Ele tem muito mais a dizer do ponto de vista simbólico e temático.

²³ Aqui utilizaremos o título traduzido para o português.

Antes de dar início a análise do texto, é necessário dar ciência ao conteúdo da obra. Faremos aqui um resumo em forma de narrativa.

Carvoeirinha é uma menina pobre que mora com seu pai no meio de um bosque. É considerada feia e burra e trabalha vendendo carvão, por isso está sempre suja, daí a origem do apelido, que dá título a obra. Sonhadora, vive com a cabeça nas nuvens e sonha em ter um namorado. Seu pai, o Gigante, trabalha com carvão e tem a barba vermelha. De espírito rude, não quer que a filha se torne romântica, por isso ensina-lhe matemática. Um dia chegam à casa de Carvoeirinha três amigas, uma Menina Morena, uma Menina de Olhos miúdos e uma Menina Cega.

As três irmãs vão visitar Carvoeirinha, porque de sua casa dá pra ver a neve. Logo a menina Cega fala que não podem ir ao bosque porque lá vivem pessoas completamente brancas que não tem olhos e fumam cachimbos gigantes. Enquanto conversam ouvem um barulho assustador do lado de fora. Elas temem que sejam as pessoas de quem falavam que se aproxima. O medo aumenta quando a maçaneta da porta começa a girar. Assustadas elas constataam que são o pai de Carvoeirinha e Antônio Lenhador, que estão de volta.

Ao entrarem em casa, os dois adultos conversam sobre as estrelas que caem na barba de Antônio lenhador, razão pela qual este tem sempre o rosto rosado. Ao ser questionado pela Menina Morena, este conta que as estrelas que caem em sua barba, caem murchas e desencantadas, pois o combustível que as sustentam no céu são os sonhos, mas, como os homens não sonham mais, elas caem tristes.

O som de uma corneta toca e todos ficam assustados. As três irmãs querem ir embora, porém não têm coragem de sair da casa. O som se aproxima. Enquanto a Menina Morena quer ir embora as outras irmãs têm, medo. O Gigante aconselha-as a ficarem em segurança. Para exorcizar o medo, Antônio começa a contar a história de como Deus percebeu que a humanidade deixou de sonhar e, o que fez para que os homens sonhassem novamente. Carvoeirinha fica muita assustada com a história e seu pai discute com o amigo por tê-la assustado. O som da corneta toca agora junto a janela e na discussão Antônio abre a janela para deixar o sonho entrar. O pai de Carvoeirinha fecha a janela e diz que não quer que ela se torne uma romântica, começa então a tomar-lhe as lições de matemática.

Nesse instante a janela se ilumina e entram na casa três rapazes trazendo sinos de prata nas mãos. Eles veem as três irmãs e já se apaixonam por elas. Carvoeirinha começa a chorar

por ser a única que não tem ninguém. Os rapazes dançam com as meninas, e o som da corneta invade a casa, os rapazes fogem e na porta aparece o Príncipe do Sonho e da Neve. O Príncipe briga com os sonhos jovens para que cumpram com suas obrigações, todos saem então. À noite, com seu criado na cozinha, o Príncipe confessa estar sentindo nascer-lhe um coração. Carvoeirinha aparece para tomar água. Ela confessa que é feia por causa das cinzas que não saem de seu rosto. Ao limpá-las o Príncipe a vê linda, a beija e a chama para viver com ele O idílio da Carvoeirinha.

Esse texto faz parte do Teatro da juventude de Lorca. Na compilação de André Soria Olmedo, o texto original traz o título *Comedia de la carbonerita* acompanhado da seguinte nota “*El título no es de Lorca. 16 hojas a tinta negra, numeradas 2-16. Falta la primera hoja. 1921.*” (SORIA OLMEDO: 1994, p.345). Há uma versão traduzida, primeira e única publicada no Brasil, pela editora Comboio de Corda, que traduziu outros textos do poeta, adaptando-os à linguagem infantil.

Na versão espanhola há algo que chama atenção: o texto dramático inicia com alguém que conta uma história ligada a um tempo passado. O personagem que conta, na verdade “reconta” uma antiga história que ouvia de sua avó.

CRESTA BLANCA

(*rie*)

Hache mucho tempo, mi abuela me contaba la historia de una niña que fue a través de la nieve con una llana en las manos, y que se encontró con unas gallinas,

(*recuerda*)

...mi abuela... ahora estará en su casa de la gloria calentándose las manos frías, frías...

(*Fuera, el viento arrecia. Toda la vidriera se baña de luz rosa. Golpes en la porta.*)

(GARCIA LORCA, 1994, p. 347)

O início do texto, na versão original, recria o ambiente de um conto de fadas. O contar a história transmitida por alguém mais velho: a avó. A rubrica indica que as imagens que se formam nesse contexto são de alguém que relembra. As expressões indicadas pela rubrica, definem a ação de recordar e de recontar e conduzem a um tempo distante, um tempo que só ficou na memória. A alusão a uma avó que agora está “en su casa de la gloria” remete, mesmo que poeticamente a ideia da morte.

A morte faz parte da realidade do texto. Ela está presente, na fala do narrador e, indiretamente, na vida da protagonista. Carvoeirinha vive com o pai, sua mãe sequer é citada no texto. A ausência da figura materna pode ser a razão da superproteção do pai, que não quer que sua filha se torne romântica, para não se apaixonar.

O conto de fadas de Lorca parece encontrar sua inspiração em cantigas de rodas infantis espanholas. “*Yo soy la viudita del conde laurel/ Que quiero casarme y no encuentro a quién/ Si quieres casarte y no encuentras quién escoge/ A tu gusto que aquí tiene usted*” E ainda outra “*¿Quién dirá que la carbonerita,/ quién dirá del carbón,/ quién dirá que soy casada,/ quién dirá que tengo amor?*”.

Como já afirmamos García Lorca era um grande estudioso e apreciador de sua cultura. O poeta a inseriu em sua obra, como uma forma de mostrar o universo de possibilidades que uma região pode oferecer. As cantigas cantadas pelas crianças na frente de suas casas e, possivelmente, vivenciadas pelo poeta se transformam na história de Carvoeirinha, que sonha e que também deseja se casar. Semelhante aos jogos da infância/adolescência frequentes nas regiões rurais, e que estão presentes desde o século XVII, quando a infância passa a ser vista como uma idade que começa a ter sua importância. Embora, desde a Idade Média, já pudéssemos encontrar esse tipo de brincadeira e jogo.

O nome Carvoeirinha vem do carvão. A menina traz o carvão recolhido por seu pai para vender e está sempre suja, como confessa ao príncipe:

PRÍNCIPE - ¿Cómo te llamas?

CARBONERITA – Carbonerita. (*Se limpia la cara con un pañuelo.*)

PRÍNCIPE – Carbonerita bonita.

[...]

CARBONERITA - Me llaman Carbonerita porque vendo carbón. Mi padre lo hace en el monte y yo lo cargo luego en los burros de los arrieros... Si vieras cuánto dinero ganamos... tres mil reales. (GARCIA LORCA: 1994, p.374)

Carvoeirinha é o centro da ação, assim como nas cantigas de roda em que a pessoa que vai escolher fica ao centro e observa a todos para escolher o par. Assim fica até que é “escolhida” para viver seu idílio com o Príncipe da Neve e dos Sonhos.

Quanto ao formato de conto de fadas e seus elementos constituintes, Vladimir Propp em sua obra *Morfologia dos contos de fadas* estabelece os elementos em funções e agentes, que

nos contos russos, podem ser associados a outros contos, com estrutura semelhante. Os agentes pertencem a sete classes de personagens (“agentes”)

Os personagens são divididos segundo sua esfera de ação:

- 1ª Esfera – O Agressor – o que faz mal;
- 2ª Esfera – O Doador – o que dá o objeto mágico ao herói;
- 3ª Esfera – O Auxiliar – que ajuda o herói no seu percurso;
- 4ª Esfera – A Princesa e o Pai – não tem de ser obrigatoriamente o Rei;
- 5ª Esfera – O Mandador – aquele que manda;
- 6ª Esfera – O Herói;
- 7ª Esfera – O Falso Herói. (PROPP: 2006, p. 26-62)

E as funções na história

- 1- DISTANCIAMENTO: um membro da família deixa o lar (o Herói é apresentado);
- 2- PROIBIÇÃO: uma interdição é feita ao Herói ('não vá lá', 'vá a este lugar');
- 3- INFRAÇÃO: a interdição é violada (o Vilão entra na história);
- 4- INVESTIGAÇÃO: o Vilão faz uma tentativa de aproximação/reconhecimento (ou tenta encontrar os filhos, as joias, ou a vítima interroga o Vilão);
- 5- DELAÇÃO: o Vilão consegue informação sobre a vítima;
- 6- ARMADILHA: o Vilão tenta enganar a vítima para tomar posse dela ou de seus pertences (ou seus filhos); o Vilão está traiçoeiramente disfarçado para tentar ganhar confiança;
- 7- CONVÊNIA: a vítima deixa-se enganar e acaba ajudando o inimigo involuntariamente;
- 8- CULPA: o Vilão causa algum mal a um membro da família do Herói; alternativamente, um membro da família deseja ou sente falta de algo (poção mágica, etc.);
- 9- MEDIAÇÃO: o infortúnio ou a falta chegam ao conhecimento do Herói (ele é enviado a algum lugar, ouve pedidos de ajuda, etc.);
- 10- CONSENSO/CASTIGO: o Herói recebe uma sanção ou punição;
- 11- PARTIDA DO HERÓI: o Herói sai de casa;
- 12-SUBMISSÃO/PROVAÇÃO: o Herói é testado pelo Ajudante, preparado para seu aprendizado ou para receber a magia;
- 13- REAÇÃO: o Herói reage ao teste (falha/passa, realiza algum feito, etc.);
- 14- FORNECIMENTO DE MAGIA: o Herói adquire magia ou poderes mágicos;
- 15- TRANSFERÊNCIA: o Herói é transferido ou levado para perto do objeto de sua busca;
- 16- CONFRONTO: o Herói e o Vilão se enfrentam em combate direto;
- 17- HERÓI ASSINALADO: ganha uma cicatriz, ou marca, ou ferimento
- 18- VITÓRIA sobre o Antagonista
- 19- REMOÇÃO DO CASTIGO/CULPA: o infortúnio que o Vilão tinha provocado é desfeito;
- 20- RETORNO DO HERÓI: (a maior parte das narrativas termina aqui, mas Propp identifica uma possível continuação)
- 21- PERSEGUIÇÃO: o Herói é perseguido (ou sofre tentativa de assassinato);
- 22- O HERÓI SE SALVA, ou é resgatado da perseguição;
- 23- O HERÓI CHEGA INCÓGNITO EM CASA ou em outro país;
- 24- PRETENSÃO DO FALSO HERÓI, que finge ser o Herói;
- 25- PROVAÇÃO: ao Herói é imposto um dever difícil; (narrar o ocorrido)
- 26- EXECUÇÃO DO DEVER: o Herói é bem-sucedido;

- 27- RECONHECIMENTO DO HERÓI (pela marca/cicatriz que recebeu);
- 28- O Falso Herói é exposto/desmascarado;
- 29- TRANSFIGURAÇÃO DO HERÓI;
- 30- PUNIÇÃO DO ANTAGONISTA
- 31- NÚPCIAS DO HERÓI: o Herói se casa ou ascende ao trono. (PROPP: 2006, p. 26-62)

Segundos os editores da versão brasileira, Carveirinha seria uma versão aproximada da história de Cinderela. Porém, a heroína de Lorca, na ação, não sai de casa e não possui madrasta nem irmãs, para lhe atormentarem a vida. O mais próximo dessa ligação seriam as três irmãs amigas de Carveirinha, que parecem representar a consciência da personagem.

A casa fica no meio do bosque e as meninas aparecem para visitar. Portanto em vez da protagonista sair, Carveirinha permanece na casa. Na história a proibição que aparece é a de se apaixonar. A simbologia no conto de fadas de Lorca, assim como em outros textos é marcante. Para CHEVALIER (2015) “a floresta simboliza o inconsciente. Os terrores da floresta, tal como os terrores pânticos, seriam inspirados, segundo Jung, pelo medo das revelações do inconsciente”. A floresta na qual se passa a história representa esse inconsciente do medo, uma vez que as personagens femininas sentem medo do que há lá fora. Do lado de fora estão os “monstros” homens de neve sem rosto. A identidade humana representada pela face não é reconhecível, pois que os seres “não possuem rosto”, o que por si só é assustador.²⁴ Quanto a escolha dos nomes das personagens, nem todas têm nome, as meninas, por exemplo, são nomeadas por características. *La niña Morena, la niña de los Ojos Chicos e la niña Ciega*. A Menina Cega, naturalmente, é dona de um conhecimento que escapa as outras. O fato de ser cega faz com que seus outros sentidos se tenham desenvolvido mais, daí sua percepção diferenciada do mundo que a cerca.²⁵ Percepção que é descrita no diálogo a seguir

CARBONERITA (*abrazándola*)

Tú no puedes ver la nieve.

LAS NIÑA CIEGA – Pero siento en los pies, en la cara y por dentro de los ojos.

[...]

LA NIÑA CIEGA – Vosotras no sabéis nada, ¡está claro!, porque no sois ciegas como yo... pero si entendierais lo que cuentan... mi madre dice que cuando nieva vienen muchas personas de un sitio muy lejano, unas personas blancas que no tienen ojos. (GARCIA LORCA: 1994, p.350)

²⁴ Apenas para mencionar, no sul do Brasil há uma história sobre a “mula sem cabeça”, um conto que amedronta, pelo fato de o animal não possuir rosto.

²⁵ Por outro lado, inúmeros são os exemplos da literatura em que aos “cegos” é atribuído o dom divinatório. Aqui se pode pensar em Tirésias o famoso adivinho da tragédia grega.

Aqui a simbologia dos olhos se faz presente. A menina cega, enxerga para além dos olhos, ela sente. Segundo CHEVALIER

O cego é aquele que ignora as aparências enganadoras do mundo, e graças a isso, tem o privilégio de conhecer sua realidade secreta, profunda, proibida ao comum dos mortais. O cego participa do divino, é o inspirado, o poeta, o taumaturgo, o Vidente. [...] E é por isso que a cegueira que às vezes é sansão divina, não deixa de relacionar-se com provas iniciáticas. (2015, p.217)

A menina cega carrega uma grande sabedoria e uma capacidade de percepção que seus amigos não parecem ter. Ela compreende Antônio Lenhador, que é considerado um louco, uma vez que suas histórias parecem fantasiosas para a realidade que todos vivem. Juntamente com ele fazem valer a máxima “O pior cego é aquele que não quer ver”. O personagem Antonio arvora um conhecimento diferenciado: ele vê além dos olhos; conta que ouviu Deus falar aos sonhos e, aceita o fato das estrelas caírem em sua barba. O Gigante, mesmo ajudando a tirar as estrelas da barba, parece não crer nas palavras do amigo quando conta sobre o motivo pelos quais os sonhos chegam à Terra.

GIGANTE (*Revolviéndose.*) Eso es mentira, mentira, como todo lo que dices. Eres un tramposo, y sólo has conseguido con tu relación de sueños que mi hija llore, que mi niña se haga romántica. (GARCIA LORCA: 1994, p.357)

A narrativa se torna completa, nos temas que abre e depois finaliza. As explicações vão se dando e não fica pontas soltas. Uma vez que a história contada por Antônio se concretiza no final do texto. Ele narra

Venía ya anochecido por el bosque cuando empezó a nevar. Yo me cobijé bajo un abeto, cuando siento llantos y risas sobre mi cabeza y oí una voz como tronchada, como de ceniza que decía: “El Señor ha dejado escapar a los sueños antiguos, los sueños dormidos. El mundo ha dejado de soñar, y la tierra necesita fantasmas. El Señor nos dijo: sois un rescoldo nada más, ¿lograréis vivificar la gran hoguera?”... “Yo creo que no”, dijo una voz. “Yo creo que sí”, dijo otra. “Buscaremos el corazón puro, el corazón limpio de pasiones para soldado de nuestras filas. Cercaremos las casas y las ciudades, entraremos en todas las vidas y pondremos en todos los ojos la visión sobrenatural” (GARCIA LORCA: 1994, p.356)

O coração puro de paixões procurado por Deus é o príncipe dos Sonhos, que também busca viver seu amor, e consegue. Quanto aos sonhos, faz-se necessário acreditar no que podem trazer. Para a psicanálise o sonho seria uma “expressão específica (e simbólica) do inconsciente” (JUNG: 1977, p.32) já para Freud (1930) é uma expressão ou realização de um desejo reprimido. Os sonhos estão personificados no texto de Lorca e parecem devolver os sentimentos ao homem. No decorrer do texto percebemos que o pai de Carveirinha representa o adulto que precisa do sonho infantil. Os sonhos que invadem a casa e tomam as meninas por namoradas são jovens, meio irresponsáveis, assim como Eros, pela qual a poesia de Lorca é regida, que também é representada por uma criança. O Príncipe parece ser jovem, da mesma idade de Carveirinha.

Os sonhos, na peça de Lorca, são uma metáfora de valores antigos que necessitam ser substituídos. Os textos inéditos de sua juventude têm uma atmosfera de descobrimento, uma angústia em tentar uma explicação para o mundo. Esse fato pode ser percebido no poema dramático intitulado Cristo. O personagem Jesus, quando este fala das antigas escrituras e do Deus do antigo testamento. A busca por um verdadeiro sentido nas coisas, e a tentativa do poeta de compreender melhor as necessidades do mundo e do homem faz com que percebamos uma “inquietação mística” (MACHADO: 2014) nos primeiros textos do poeta. Em seus contos de fadas, de forma simbólica é possível alcançar esta dimensão mística que o poeta buscava.

A cada um dos personagens falta alguma coisa. Fato que torna necessária a presença dos sonhos na casa: o amor, a crença, o namorado. Personagens humanos que têm anseio e medo diante da vida.

Carveirinha é a personagem única em sua maturidade e inocência ao mesmo tempo. Ela representa a ligação entre os personagens e, ao mesmo tempo, é como se as outras personagens fossem desdobramentos, aspectos de sua personalidade. Sonhadora, vive a superproteção de seu pai, que busca afastar o anseio de amor da menina, por meio da matemática. Em certos momentos é rude com a filha

GIGANTE

Y cuatro y cuatro...

CARBONERITA

Cuatro y cuatro... Cuatro y cuatro... (*llorando.*) Dieciocho.

GIGANTE

¡Hija mía, tengo que decirte que eres un animal! [...] Eres un pollino. (GARCIA LORCA: 1994, p.361-2)”

Segundo a psicanálise, o pai exerce a função de castrador, o superego. Até pelas características: gigante, rude. Ao observar suas ações, nos remetemos a uma certa brutalidade, mas em Lorca é mais que isso. É o pai tentando proteger a filha, é o homem que não sabe expressar sua ternura a não ser por meio de certa agressividade. Ato que se repete quando o Gigante chama a atenção do amigo por contar a história de Deus e dos sonhos. É a representação do elemento racional na história. Em CHEVALIER (2015) “o gigante representa tudo aquilo que o homem tem de vencer para libertar e expandir sua personalidade” e parece ser a isso que Carvoeirinha está destinada. Ela precisa vencer sozinha os medos da descoberta, desobedecer ao pai, ou pelo menos resistir aos seus ensinamentos, ação de todo adolescente na busca de tornar-se um indivíduo e de afirmar sua personalidade. Este é o caminho que deverá ser percorrido pelo romântico personagem, seu desafio e sua conquista.

A história se inicia com a personagem tomada pelo medo: de ficar sozinha, dos homens brancos, do desconhecido, da falta de esperança. Todos os elementos são vencidos pela protagonista assim como seu amadurecimento diante das situações. Assim como os contos de fadas, Carvoeirinha vive seus dilemas humanos a fim de viver seu idílio, e o realiza com o príncipe como numa história marcada para um final feliz. Os elementos que constituem a narrativa têm, de certa forma, a característica do conto de fadas. No início a personagem vive uma autoestima rebaixada. Sofre os “insultos” de seu próprio pai, pois não os compreende; sente-se diferente das outras meninas que encontram-se com seus “sonhos” e se realizam. É através da “desobediência” (ela desce no meio da noite à cozinha, o que era proibido) que vai descobrir-se única. O contato com o estranho, com o interdito e assustador, é o que lhe permite descobrir-se a si mesma:

PRINCIPE - ¿Cómo te llamas?

CARBONERITA – Carbonerita. (*Se limpia la cara con un pañuelo*)

PRINCIPE – Carbonerita bonita.

[...]

PRINCIPE – ¿Y no tuviste nunca novio?...

CARBONERITA – ¡Nunca, nunca! Mira, todas las niñas del pueblo tienen. Esta noche, ¿sabes? Ésos como tú que han venido antes de declararon a mis amigas... (*Ríe.*) ¡Eran más lindos! Así como tú. Yo nunca tuve novio porque no me puedo quitar el carbón de la cara, ¿ves? (*Se restriega.*) (LORCA: 1994, p.374-5)

A seguir aparece o único momento em que a mãe é citada na peça “Por más que me doy no sale... dicen que mi madre era toda de carbón...” (LORCA: 1994, p. 375). A mãe ausente, presente apenas pelo que diziam dela, assume aqui uma configuração totalmente distinta das mães dos contos de fada clássicos, em que a mãe é sempre uma figura dócil e de proteção,

substituída inúmeras vezes pela imagem da fada. A mãe da Carvoeirinha era toda feita de carvão: uma mãe obscura, simbolicamente uma mãe anulada, que vivia na sombra de um homem, como Carvoeirinha vive à sombra de seu pai. Segundo (CORSO: 2006)

(Alguns) contos que insistem na ideia de que a fadiga do trabalho acaba com o encanto e a beleza, que as vestes rústicas da camponesa tornam invisíveis os encantos da princesa, sem falar da descida na escala social, pois quem trabalha não é nobre. [...] tão bom é seu caráter que ela suporta a carga sem pestanejar e não só trabalha muito, como trabalha bem. (p.110)

A referência ao conto da Cinderela, feita pelos autores Diana e Mario Corso pode ser atribuída à de Lorca. A menina não parece tão infeliz pelo trabalho. Aceita o que faz com certo orgulho: “*Si vieras cuánto dinero ganamos... tres mil reales.*” (LORCA: 2006, p. 374). É o que a torna digna, em seu consciente. Porém a questão da beleza e de sua individualidade esconde-se atrás do trabalho feito.

O conto de fadas termina: os personagens encontram-se com seu subconsciente e se tornam indivíduos realizados. O que não é diferente no desfecho da Carvoeirinha. O sonho precisa se realizar. As dificuldades devem ser vencidas. É a transgressão que permite este “tornar-se” outro. Para que a vida dos personagens se encha de sentido é preciso se ir mais além do que nos é permitido ou esperado de nós. Se a Carvoeirinha transgride, o mesmo o faz o Príncipe que declara:

PRÍNCIPE – [...] siento desde que vine a estas llanuras un temblor dentro del pecho. Creo que me está naciendo un corazón. (GARCIA LORCA: 1994, p. 372).

Lorca, em seu texto, elimina a distância social dos personagens. O amor do jovem Príncipe, ao fazer nascer nele um coração, o afasta da simples razão e o faz aceitar a menina pobre e feia, e que apenas o amor e o olhar do enamorado tornam bela. Os contos clássicos, em sua maioria, a personagem é humilhada e se descobre ou se torna princesa, como no caso da Cinderela. Mas também dá esperança ao leitor do conto, pois há uma saída para o sofrimento vivido até aquele momento. É a recompensa da personagem que realiza o desejo do leitor.

A estrutura o texto lorquiano se adapta facilmente na forma do conto de fadas. A começar pelas esferas que o compõe. O agressor é o que está fora da casa, não somente os brancos sem rosto, mas o perigo que o mundo externo oferece, transformando a casa no espaço de proteção, como bem lembra Bachelar. É fato que nas narrativas infantis a casa se transforma

no símbolo da proteção para Chevalier (2015) “a casa é também um símbolo feminino, com o sentido de refúgio, de mãe de proteção.” (p.197) Embora nada no texto justifique pode-se pensar nesse espaço como substituto para a função da mãe que não aparece no texto. O lar de Carvoeirinha cumpre esse papel protetor. Em outra concepção, segundo a psicanálise, “a cozinha simbolizaria o local das transmutações alquímicas, ou das transformações psíquicas, isto é, um movimento da evolução interior” (p. 197), daí a ação da cena final se passar na cozinha.

Se seguirmos a estrutura proposta por Propp, podemos aceitar que na esfera do ‘doador’ são os sonhos que atuam pois por meio do sonhar se pode escapar de um mundo, por vezes, opressor. Lembremo-nos que a Carvoeirinha é proibida de o fazer. Já o papel de ‘auxiliar’ é desempenhado pelas três meninas, principalmente a cega, e igualmente por Antônio Lenhador.

Como representação do herói, encontramos o Príncipe. Sua chegada faz com que a realidade se modifique: os jovens sonhos voltam a cumprir suas tarefas. No entanto a Carvoeirinha também se pode atribuir o papel de heroína. Ela passa por todas as privações impostas pelo seu pai, castrador de sonhos e que, de certa forma, representa o ‘agressor’, aquele que a pune e a impede de realizar-se amorosamente.

Ao se fazer uma análise da estrutura do texto observa-se que ele não contém todos os elementos, mas nem todos os contos de fadas o tem, embora se possa encontrar certa semelhança na forma como se estrutura. Os textos dramáticos e inéditos de Lorca, assim como seus poemas, que tratam do universo dos pequenos insetos, não se afastam da ideia do conto de fadas, pois são povoados de heróis e vilões que traduzem e se aproximam do imaginário infantil.

3.2 *El maleficio de la mariposa e Cristo – una tragedia religiosa*

O malefício da mariposa, primeira peça escrita e apresentada por García Lorca como uma “comédia em dois atos e um prólogo”²⁶ conta a aventura de uma mariposa. Esta espantosa obra dramática, cuja estreia aconteceu em 22 de março de 1920, no teatro Eslava de Madrid, constituiu o primeiro fracasso do poeta, ainda muito jovem, diante de um auditório difícil de satisfazer. A criação do texto lorquiano se deu após o encontro de García Lorca com Gregório Martínez Sierra, diretor de espetáculos considerado o ardente defensor da corrente modernista, em evolução, na península Ibérica. Segundo o biógrafo Ian Gibson

Nessa época, Gregório Martínez Sierra estava atingindo o pináculo de sua carreira de produtor teatral; Lorca deve ter-se envaidecido quando ele e Catalina Bárcena, claramente impressionados com o recital do poeta, pediram-lhe que lhes desse uma audição particular. Acompanhado por seu amigo Miguel Cerón, Federico levou a ilustre dupla ao último andar de uma torre próxima [...] e ali recitou vários poemas, entre eles uma composição, ao que parece perdida, que contava, numa mescla de versos narrativos e diálogos, a história de uma borboleta machucada que cai no chão e é socorrida por uma colônia de baratas, uma das quais se apaixona pela sedutora criatura e morre de tristeza quando ela recobra o uso das asas e se vai. (GIBSON: 2015, p. 127)

Esse teria sido o início da criação de um dos textos mais poéticos e simbólicos da juventude de Lorca. Texto que desde o seu prólogo até o momento final nos faz refletir sobre uma outra forma de ver o mundo. Na juventude do poeta o encontramos “ em uma busca da beleza e do desejo de explicar sua visão do mundo, e de explicar o mundo para si mesmo ” (MACHADO: 2014, p.83). A poeticidade do texto e o amor impossível, característica recorrente na criação do poeta, aparece nesta sua primeira obra já como uma “fonte premonitória de uma dramaturgia iniciática da fatalidade”²⁷. Esta mesma fatalidade será observada em seus personagens: Curianito e Cristo que parecem reproduzir as angústias de um jovem Lorca e suas aflições sobre a vida.

Em *El maleficio de la mariposa*, a história se passa em um campo de margaridas. As baratas observam que a Baratinha Sílvia está apaixonada por Curianito e deseja casar-se com ele. A mãe de Curianito interessada na “fortuna” de Sílvia, quer arrumar esse casamento, uma

²⁶ O termo comédia designa tradicionalmente em espanhol após o Século de Ouro Espanhol não uma comédia mas uma tragicomédia.

²⁷ Jocelyne Aube-Bourlignieux em sua biografia sobre o poeta enfatiza este aspecto da obra lorquiana. Veja-se Lorca ou la sublime mélancolie: Morts et Vies de Federico García Lorca. Lonrai: Ed. Aden, 2008.

vez que seu filho é um poeta, como o pai, e isso a deixa irritada. No meio da história aparece a mariposa ferida. Curianito que, até então, não se tinha apaixonado verdadeiramente se vê encantado com aquele ser lindo e desacordado que ali chegou. Ao declarar seu amor, percebe a impossibilidade da sua realização. Desolado, mata-se com o espinho de uma rosa.

Falar de amor e morte no Malefício da mariposa é voltar-se para cada elemento simbólico presente no texto. No prólogo o poeta alerta para a impossibilidade da realização do amor, entre seres tão diferentes. Amor que, vivido em sua intensidade máxima, bem pode transformar-se em signo de morte. No prólogo o poeta anuncia:

La poesía que pregunta por qué se corren las estrellas es muy dañina para las almas sin abrir... Inútil es decirlo que el enamorado bichito se murió. ¡Y es que la Muerte se disfraza de Amor! ¡Cuántas veces el enorme esqueleto portador de la guadaña, que vemos pintado en los devocionarios, toma la forma de una mujer para engañarnos y abrimos las puertas de su sombra! Parece que el niño Cupido duerme muchas veces en las cuencas vacías de su calavera. ¡En cuántas antiguas historietas, una flor, un beso o una mirada hacen el terrible oficio de puñal! (GARCÍA LORCA, 2009, P.140)

Na história dos pequenos insetos, Curianito, ao ver que a mariposa está morta e sem poder viver sem seu amor se mata com o espinho de uma rosa. Cumpre-se, assim, o factum do personagem, previsto no prólogo. O texto, como um todo, é uma fábula que traduz os mais profundos sentimentos humanos de forma poética e que encanta o leitor e o espectador a cada palavra. As imagens que o poeta cria não poderiam ser mais simbólicas: o orvalho, as estrelas, a luz da lua que cura, são exemplos de uma linguagem cheia de significações. Essas imagens são o resultado do anseio de um jovem poeta em atingir os corações de um público infantil e igualmente do público adulto. A peça teria sido escrita para ser interpretada por bonecos, no entanto, o diretor do teatro Eslava preferiu representá-la com atores, o que justifica em partes sua rejeição por parte do público burguês da época.

O Amor e a Morte, temas universais, representados na dramaturgia de Lorca, por meio de uma linguagem altamente poética, cativam as crianças, que compreendem a extensão temática, mas não se sentem diretamente atingidas.

A morte disfarçada de amor, presente no prólogo, permeará o texto inteiro. Na primeira cena, Dona Curiana e a Curiana Nigromântica conversam sobre a Borboleta que apareceu ferida

DOÑA CURIANA
¿Quién la mataría?
CURIANA NIGROMÁTICA
La mató el amor. (GARCIA LORCA: 2009, p.143)

Disfarçada de amor a morte parece menos aterrorizante. O amor aqui, responsável pela possível morte da mariposa, nada mas é do que o desejo desta pela luz, como veremos no decorrer da análise. De certa forma o sentimento do amor, não é bem visto, pelos personagens velhos, que parecem saber o mal que este pode causar. Quando a mãe de Curianito conversa com a Baratinha Silvia, fala de uma barata que viveu seis anos, porque permaneceu solteira, e ela por se ter casado, com apenas dois meses de vida já está velha.

A morte ronda constantemente o vilarejo dos pequenos insetos. Alacrancito, o escorpião, torna-se a personalização do medo na aldeia, assustando os pequenos bichinhos e ameaçando devorá-los a qualquer momento. É a imagem do ogro, o monstro do conto de fadas que, tomado pela fome/gula, torna-se um perigo eminente aos mais fracos. Fato que se comprova na descrição do personagem, que além de glutão está bêbado na maior parte do tempo.

ALACRANZITO es un viejo leñador que vive en el bosque y que frecuentemente baja al Pueblo para emborracharse. Es glotón insaciable y mala persona. Habla con voz aguardentosa. (GARCIA LORCA: 2009, p.164)

A fome parece ser um elemento chave para a construção dos sentidos no texto lorquiano. Alacrancito é glutão por natureza. Na Carbonerita, o servente do príncipe sofreu, na infância, muita fome e esta continua insaciável em sua vida adulta. Enquanto criado, poder-se-ia ver aqui uma decorrência do famoso Pícaro espanhol, mas outros elementos entram em jogo. Em *Do amor* o homem mata para comer. O elemento fome, artifício tão presente nos contos de fadas, é também recorrente como uma representação das necessidades de sobrevivência humana. Não se pode esquecer que essas histórias representam ou são tomadas como aspectos da natureza humana. Lorca sempre esteve sensibilizado com as pessoas menos favorecidas, e deixou registrado em sua obra, seus sentimentos.

O baratinho Curianito, é um digno representante do pensamento romântico. Ele acredita e defende seus sentimentos, assim como um casamento por amor, indo contra a vontade de sua mãe que, interesseira, quer casá-lo com a baratinha Silvia, que possui um bom dote, Veja-se

CURIANITO
(¡Que no me caso, madre!
Ya os he dicho mil veces
Que no quiero casarme.)
DOÑA CURIANA
Tú lo que tienes ganas

Es de martirizarme.
 CURIANITO
 Yo no la quiero, madre.
 DOÑA CURIANA
 Pero si eso es igual...
 CURIANITO
 Sin amor no me caso. (García Lorca: 2009, p. 158-159)

O poeta andaluz coloca a “pulsão” amorosa de uma forma tão poética que torna o leitor/espectador cúmplice de seus personagens. Quando estamos na busca de descobrir nosso lugar no mundo e, conseqüentemente, de alguém para amar, sofreremos as mesmas angústias dos personagens. O amor, sentimento indefinível e inexplicável nos consome, em Lorca, assim como nos textos de outros grandes poetas, jamais se realizará em sua plenitude.

Yan Gibson (1989), biógrafo de Lorca, lembra que o autor quando menino, em Fuente Vaqueros, amava debruçar-se sobre os caminhos das formigas e conversava com os insetos. A imagem de sua própria infância, fica gravada no poeta, que irá usá-la na criação de seu personagem Jesus, ele também, segundo o texto, é capaz de ‘acompanhar lentamente uma formiga. Esta íntima relação com os pequenos seres da natureza se repetirá na obra: *Do amor: teatro de animais*, em que fica claro a denuncia e o desrespeito do homem para com os animais.

A aceitação de uma história vivida por insetos repugnantes, só poderia despertar a indignação do público madrileno, pois que o texto não foi destinado, primeiramente, para crianças. Mas sua linguagem e o tratamento poético a ele dispensado são compreendidos pela criança. Assim como a poesia infantil que conta a história do caracol aventureiro, aqui o poema dramático torna o leitor e o espectador cúmplices da história das baratinhas, personificadas em seres com sentimentos, próximos do humano. Os personagens revelam características semelhantes: sonhadoras, famintas, poetas, interesseiras, apaixonadas.

Dona Curiana, a mãe de Curianito, revela-se altamente interesseira em sua conversa com a baratinha Silvia, apaixonada por seu filho:

DOÑA CURIANA
 (*Aparte.*)
 (Es mi hijo.)
 CURIANITA SILVIA
 (*Com loucura.*)
 ¡Yo lo amo!
 DOÑA CURIANA
 (*Como soñando.*)
 (Ella es rica. ¡Qué torpeza
 la de esta criatura rara!

¡Yo haré que la ame por fuerza!)
 (Compungida y fingiendo lo que no siente.)
 ¡Ah, cuánto debes sufrir!
 (*Aparte.*)
 (¡Tiene magníficas rentas!)
 ¡Pobrecita de mis carnes!
 ¡Sangrecita de mis venas,
 te casaré con mi hijo! (GARCÍA LORCA: 2009, p. 155)

Na sequência, na conversa com o filho tenta convencê-lo a casar-se com a baratinha por suas posses:

DOÑA CURIANA
 Ella tiene un cristal
 Precioso, que encontré
 Una noche su abuelo,
 Muy azul; él creyó
 Que era un trozo de cielo.
 Tiene casa espaciosa,
 El troje bien repleto.
 ¡Mira, si es una sosa!
 ¡Requíbrala discreto!
 Dila que te enamora
 su canta de estrella,
 que te pasas las horas
 solo pensando en ella.
 ¡Te tienes que casar!
 Hazlo sólo por mí. (GARCÍA LORCA: 2009, p. 158)

Embora não se possa caracterizá-la como uma personagem má, é evidente sua característica de madrasta interesseira, que manipula a enteada e o filho para satisfazer seus próprios desejos.

Outros elementos vão se somando. No momento em que a mariposa aparece, todos acreditam ser uma fada que veio das estrelas, e ferida precisa de cuidados. É interessante observar que este fato se diferencia daquela situação vivenciada pela formiga do poema do Caracol: no poema as formigas não acreditavam e não aceitavam olhar para as estrelas, na verdade, ação condenada e condenável, uma vez que a única justificativa para sua existência era o trabalho e não o sonho. As baratas, quem sabe, devido a sua condição de ser considerada como um bicho desprezível pelo homem, experimentam, por sua vez, a necessidade de acreditar.

No quadro que segue, a sabedoria das baratas mais antigas, ligada ao conhecimento dos remédios retirados da natureza, se manifesta. Na imagem da curadora pode-se intuir as

lembranças do poeta de suas amas e das mulheres velhas de sua infância, cuja sabedoria popular sempre esteve presente. No momento em que a mariposa chega com sua asa quebrada e Curiana Nigromântica orienta:

CURIANA NIGROMÁTICA
Llevala con cuidado, [...] no le hagáis mucho daño.
(*Dirigiéndose a DOÑA CURIANA*)
Dale rocío añejo y ponle un tibio paño
Con emplastos de ortigas y polen de azucena.
DOÑA CURIANA
¿Le curará, doctora?
CURIANA NIGROMÁNTICA
Pronto se pondrá buena.
Además la receto baños de luna y siesta,
Allá entre las umbrías de la vieja floresta.
¡Vamos a entrar a verla! ¡Es preciosa! (GARCIA LORCA: 2009, p. 177)

As flores curam e em Lorca assumem a simbologia estudada por Manuel Antonio Arango, que afirma:

Las flores tienen diferentes significaciones, pero en simbolismo general de la flor, se encuentra esencialmente en dos estructuras: a flor en su esencia; e la flor en su forma. En lo que concierne a su forma, la flor es una imagen del “centro”, y por consiguiente corresponde a una imagen arquetípica del alma. (ANTONIO ARANGO: 1995, p 246)

No texto, a simbologia toma forma. O lírio, a açucena, a rosa, são elementos que traduzem a beleza do campo onde vivem os insetos. A rosa, símbolo do amor, se transformará no punhal anunciado no prólogo.

A cena da declaração de amor de Curianito para a Mariposa que agoniza, nos remete as tragédias de amor impossível. Inúmeros foram os poetas que cantaram este amor, Shakespeare, Lope de Vega, Racine, Corneille, mas igualmente, Edmond Rostand e tantos outros poetas e dramaturgos românticos, o fizeram. A impossibilidade do amor, se deve pela diferença da natureza dos dois seres: Curianito não tem asas e a vida da Mariposa é voar, voar ao redor da luz, inebriada. A poeticidade da morte dos dois encanta e emociona. A mariposa busca um amor também impossível, seduzida pela luz. E no seu momento final, revela aos vaga-lumes, como que delirando, a consciência de sua morte e a consciência de ter vivido sem amor:

GUSANO DE LUZ 3º
¿Eres acaso un hada?
MARIPOSA
Yo no sé lo que he sido.
Me saqué el corazón

Y el alma lentamente,
 Y ahora mi pobre cuerpo
 Está muerto y vacío.
 GUSANO DE LUZ 1º
 Pues goza del amor,
 Que la mañana viene.
 ¡Bebe con alegría
 Las gotas de rocío!
 MARIPOSA
 No sé lo que es amor,
 Ni lo sabré jamás. (GARCIA LORCA: 2009, p.197)

Ela parte sem saber o que é o amor, tendo queimado suas asas nesta busca desenfreada. Em seguida, Curianito aparece “vestido” de flor. Ele sabe da atração das borboletas pelas flores e procura seduzir sua Mariposa. Mas já ela não vive mais.

Os pequenos protagonistas desta fábula campestre, impregnada da pureza da infância, contam a aventura de um encontro inesperado entre uma criatura alada e um inseto rastejante, fixado ao solo desde seu nascimento. *El maleficio de la mariposa*, coloca em cena, face a face uma borboleta e uma barata e as dolorosas consequências de uma paixão não correspondida.

A poética de Lorca é regida por Eros e Tânatos, amor e morte, tão próximos que o próprio autor afirma no prólogo de *El maleficio de la mariposa*: “Y es que la Muerte se disfraza de Amor!” e nessa metáfora percebe-se a angústia do jovem poeta. Em seus textos inéditos da juventude encontramos ainda a pequena obra *Cristo -Una tragedia religiosa*. Nela, de forma poética, nos deparamos com os simbolismos que refletem acerca do amor do jovem Jesus, pela natureza e pela humanidade. Naturalmente não se trata do amor erótico, mas do amor universal visto dentro de uma outra perspectiva.

Falando de Eros e Tânatos, Rodrigues (2013) oferece uma tentativa de explicar essas pulsões de vida e morte à luz da psicanálise:

Amor e ódio, sexualidade e agressividade, vida e morte, são forças que habitam o ser humano e estão presentes no cotidiano, tanto nos conflitos mais banais quanto nos mais mórbidos ou sublimes da humanidade. Tais pares de opostos estão misturados, amalgamados em tudo que o ser humano faz, pensa e sente. (RODRIGUES, 2013)

Os preceitos religiosos fazem com que qualquer tema referente a sexualidade seja abolido. No poema dramático *Cristo*, Lorca apresenta um dos momentos mais humanos e sensíveis ao questionar os sentimentos e os desejos do filho do homem, ao mesmo tempo dividido entre sua humanidade e sua divindade. O Cristo, humano, em seu diálogo com Esther

fala da tristeza de se saber impotente em realizar seus próprios desejos: “*¡Todo es contra mi voluntad! Yo bien quisiera ser dichoso, como son todos los jóvenes...*” (LORCA: 1994, p.286)

A ideia de Eros permeia a obra de Garcia Lorca e como afirma Machado, há uma aproximação temática de Lorca com a poesia grega. Uma vez que “apenas a tragédia, com suas lamentações rituais, podia fazer aflorar as paixões humanas, paixões que compreendiam a não formulação de julgamentos morais” (2012, p.15.). Essa energia está ligada à paixão humana, a um erotismo, que em Lorca assume outro sentido, como Machado explica

Falar de erotismo na dramaturgia de Federico Garcia Lorca exige, portanto, um alargar de nosso pensamento, para entender-se o erotismo num sentido mais universal do que é naturalmente visto. Aqui, o erotismo deve ser visto pelo caráter estético, mas, sobretudo, por seu simbolismo mítico, de união com o todo, uma união mais íntima e espiritualizada. (MACHADO: 2012, p.17)

No universo da tragédia de *Cristo*, essa definição se ajusta, não apenas como uma energia universal, mas também como uma forma diferenciada de amor humano, embora reprimido. Gibson menciona o diálogo entre Jesus e Maria, e em sua interpretação declara:

O instante mais comovente da tragédia inacabada ocorre quando Jesus tenta explicar à mãe sua incapacidade de corresponder aos sentimentos de Ester. Por mais que ele se esforce, é-lhe impossível reagir a ela eroticamente. Jesus e Ester são um protótipo de outros pares em Lorca, que se veem enredados numa prisão de desejo frustrado. (GIBSON: 1989, p.93)

Manifestando um amor incondicional à sua terra, a obra de Lorca é de grande universalidade, uma vez que os temas explorados também o são. O amor e a morte, de diversas maneiras, podem ser encontrados em seus textos dramáticos e em sua poesia. Sua criação, impregnada de sua forte sensibilidade, conduz o espectador a uma profunda reflexão, sobre o seu papel no mundo, por meio das emoções vividas pelos personagens.

JESUS: Porque Daniel, como todos los fariseos, tiene lepra en el espíritu, y me da terrible amargura contemplar las llagas purulentas de su alma.

MARIA: Daniel es bueno...

JESUS: ¡No madre! Que tus labios santos no digan nunca una mentira. El hombre que deja secarse los lirios y no los riega porque es sábado tiene perverso el corazón. Daniel es malo.

MARIA: Es un fiel cumplidor de la ley.

JESUS: No hay más ley que el Amor. (GARCIA LORCA, 1994. p.254)

O Cristo lorquiano questiona as escrituras e defende um amor incondicional a toda a natureza. É incompreensível ao personagem que se deixem morrer as flores, apenas porque é sábado, dia considerado santo para os hebreus. A religião pregada pelo Cristo, é a religião do

Amor irrestrito a todos os seres vivos, amor ao qual o poeta faz eco. Esse amor pode ser encontrado em *El maleficio de la mariposa* e, igualmente em inúmeros outros textos escritos no mesmo período.

Sueli Regino (2010) assemelha o texto *Cristo* ao *El maleficio de la mariposa*, escrito na mesma época. Sua análise defende que:

Quando começou a escrever *Cristo*, Lorca tinha idade próxima à de sua personagem, o jovem Jesus, que vê despertar algo que não pode compreender em sua alma, cheia de intranquilidade. Assim como Curianito, em *El maleficio de la mariposa*, o jovem Jesus, em *Cristo*, é um adolescente que sonha com caminhos desconhecidos e divide-se, angustiado, diante de duas possibilidades de expressão amorosa. O amor, que Curiana Nigromántica afirma ter sido a causa da morte da borboleta, também o será na paixão e morte de Jesus, cujo sacrifício é realizado em nome do amor à humanidade.

A autora observa o mesmo clima de tensão no que diz respeito aos “maus presságios”, elementos que antecedem e previnem o desfecho das obras:

[...] relação de intertextualidade com *Cristo*, uma obra anterior, deixada inacabada pelo poeta. No diálogo entre as personagens das duas peças é possível perceber algumas similaridades. Nos dois textos há um clima de apreensão, devido a sinais avistados no céu. Como José, pai de Jesus, a Curiana Nigromántica vê numa estrela vermelha um sinal de mau augúrio. Esses prenúncios se concretizarão com as mortes de Jesus e dos jovens insetos. Em *Cristo*, Jesus não pode amar Esther porque seu coração está cheio de sementes de estrelas, em *El maleficio de la mariposa*, Curianito não pode amar Curianita Silvia por amar uma “estrella que parece una flor”

Uma simples análise não daria conta da quantidade de elementos presente em sua obra. Há em sua criação uma extensa quantidade de símbolos ligados à uma alma apaixonada pela natureza e também pelo personagem Jesus. Personagem que cedo conheceu por meio dos ensinamentos de uma mãe católica. Apenas que, em sua adolescência e juventude, o poeta de Granada intui e projeta, quiçá, seu próprio sofrimento, sua angustia e suas dúvidas em seu personagem.

3.3 *Del amor*

Do Amor é uma peça de Lorca que foi escrita para ser representado por meio de bonecos. A fábula mostra a visão dos animais em relação ao tratamento que a eles é dispensado pelo homem. O enredo se passa em uma fazenda onde o Porco e a Pomba conversam. No diálogo que se estabelece de imediato aparece a concepção que os animais têm sobre o homem. O Porco acusa o homem de crueldade e relata a forma como perdeu sua mãe, enquanto ainda era amamentado. O texto e as imagens que ele comunica possuem uma tremenda força no imaginário infantil, pois sabe-se que um dos grandes medos infantis é a perda da mãe. Na história, a mãe foi tirada dos filhotes enquanto os alimentava e levada para a morte. As descrições do momento em que o animal é morto, para satisfação de uma necessidade da humanidade, é um apelo do jovem Lorca que, como já dissemos, tinha um verdadeiro amor pela natureza e especialmente pelos animais. Após o relato do Porco, outros animais se posicionam em relação ao sentimento que o homem desperta neles. Observa-se na fala dos animais, a metáfora que Lorca utiliza para aproximar as relações dos personagens aos seres humanos. Pode-se citar o Burro, que mesmo sendo maltratado, aceita pacificamente o tratamento recebido, valorizando mais o afago que recebe em suas crinas. Nessa fábula, é o amor universal é posto à prova.

Asno: quiero decir que voy a la asamblea contra mi gusto. Creo que no se sacará nada en claro... y lo que es por mí pueden las cosas continuar como están. Soy sumiso y bueno, comprendo que he nacido para soportar y para sufrir. A pesar de todo siento por el hombre cierto afecto, que aunque muchas veces me moliera a palos, otras veces, en cambio, acarició mi fosca crin. El hombre es, además, mucho más inteligente que nosotros. (GARCIA LORCA, 1994, p. 125)

A morte, em *Do amor*, é o que leva os animais a refletirem sobre a relação homem/animal. O Porco declara que “*El hombre es cruel...*”. O personagem reclama a injustiça de ter que satisfazer os desejos humanos com sua própria vida. A Pomba, símbolo da paz universal, parece manter-se distante da visão do Porco. O texto foi escrito na juventude do poeta, por volta dos seus 19 anos, o que se por um lado demonstra a reflexão do jovem poeta, revela também sua grande preocupação com as injustiças sociais.

A imagem do “Homem mau” citada no teatro infantil, volta no poema *Oficina y denuncia*, da coletânea do *Poeta en Nueva York*. Nele fica explícita a violência cujo objetivo maior não é o alimento, mas o lucro.

Oficina y denuncia é um poema carregado de símbolos poéticos muito fortes e imagens que representam a revolta do poeta contra o capitalismo. A morte como sempre presente em seus textos não deixaria de ser representada no poema. *Do amor* também é uma denúncia. No entanto, ao invés de um eu lírico cantar a indignação em relação a violência contra o animal, o escritor espanhol dá voz aos animais. É preciso observar que o texto *Do amor* foi escrito na juventude de Lorca, o que pode nos levar a pensar que sua reação à exploração animal não passaria de uma natural revolta juvenil. No entanto, constata-se que *Poeta em Nueva York* é uma obra já da maturidade do autor, que revela uma lídima preocupação com o social.

Apesar de produzidos em épocas diferentes os dois textos evocam imagens semelhantes. Em *Do amor*, os animais julgam as atitudes do homem em relação à maneira como são tratados. No poema, o que se encontra é o horror e o repúdio do poeta espanhol com a atitude do homem moderno diante de sua frieza e crueldade. O poeta se vê decepcionado com a animalidade desse homem urbano. As imagens no texto poético provocam revolta, e denuncia esta constante sensação de ameaça que o poeta vive nos Estados Unidos e na cidade de Nova York, tão distantes de sua casa.

As suas ideias são mais enfáticas no poema, pois o eu lírico observa do seu quarto, o rio Hudson, e se vê indignado com a vida nesse mundo novo e de extremo capitalismo. No texto dramático as mortes dos animais aparecem como uma súplica do poeta e alimentam esse mundo. A imagem da revolta é transmitida através da dor dos animais sacrificados, repetindo-se e tornando-se inquietantes.

Durante sua permanência em Nova York e, embora encantado com a megalópole, o poeta também se sentia horrorizado diante dos valores capitalistas defendidos pela sociedade americana. Em carta para os pais, escreve sobre a visita feita a Bolsa de Valores com um amigo. Comenta o quanto essa vida o inquietava “Foi aqui que fiz uma ideia clara do que é realmente uma enorme massa humana brigando para ganhar dinheiro. A verdade é que é uma guerra mundial com apenas uma tênue verniz de cortesia.” (GIBSON: 1989, p.288). A tristeza e o assombro do poeta aparecem várias vezes, e só é amenizada quando se encontrava entre amigos que o levavam a partilhar momentos artísticos.

A humanidade do autor, assim como sua preocupação com os seres mais fracos, torna sua obra um misto de revolta e compreensão. Em *Do amor*, a imagem da morte que choca se faz presente quando o Porco narra sua infância:

Cerdo: Mira qué más pena no haber conocido a mi madre... a poco de nacer lo hombres le asesinaron para comérsela. [...] A mí me creó una marrana que había sido amiga de mi madre y que me enseñó a respetar su memoria. [...] Una noche mi madrastra enseñándonos la dulzura de sus ubres nos dijo muy tristemente: 'Hijos míos, ha llegado la hora en que debo de servir de pasto a los hombres. Desgraciadamente, este mismo sin tendréis vosotros. Nuestra raza está condenada a este horrible suplicio hasta tanto no baje a redimirla Aquel que está en los cielos y de cuya misericordia no hay de dudar'. (GARCIA LORCA: 1994, p. 118)

Nesse trecho contata-se a revolta e a dor do personagem, pois sua espécie é alimento para o homem. A própria madrastra do Porco já adianta seu destino. Não apenas em seus textos dramáticos Lorca irá alertar para o desrespeito do homem para com a natureza. Na peça, os animais são indefesos em relação ao homem e sofrem suas vontades e sua força bruta. A imagem da agressão sofrida pelos seres indefesos é algo bem inquietante. Veja-se a fala do personagem:

Cerdo: Mi madrastra fue llevada a tirones hasta la puerta. La pobre gruñía sordamente, pero cuando quisieron sacarla fuera de la pocilga y oyó nuestras súplicas desesperadas y nuestra congoja irremediable sus lamentos fueron desgarradores. Con la cabeza levantada resistía a los hombres que la arrastraban. Entonces yo sentí como si una mano me arrancará el corazón. Yo hubiera querido poder hablar como eles para haberlos movido a compasión, pero todo hubiera sido inútil, ya mi madrastra estaba fuera de la pocilga. Después de un silencio angustioso la sentimos otra vez gritar fuertemente, desesperadamente, con un grito agudo que se fue apagando con lentitud. Era la muerte.²⁸ (GARCIA LORCA: 2004, p. 119)

O grito da “madrasta” em seu momento de morte provoca uma sensação de dilaceramento, descrita pelo Porco que relembra um momento da infância. No poema, supracitado, a imagem do animal agonizante também se repete na descrição da morte da vaca: [...] *y los terribles alaridos de las vacas estrujadas/ llenan de dolor el valle* (GARCIA LORCA, 1989, p. 478).²⁹

²⁸ Porco: minha madrastra foi levada a força até a porta. A pobre grunhia inutilmente, mas quando quiseram levá-la para fora do chiqueiro e viu nossas súplicas desesperadas e nosso choro irremediável seus lamentos foram desoladores. Com a cabeça levantada resistia aos homens que a arrastavam. Eu queria saber falar como eles para movê-los a compaixão, mas tudo seria inútil, já minha madrastra estava fora do chiqueiro. Depois de um silêncio angustiante a sentimos gritar outra vez fortemente, desesperadamente, com um grito agudo que se foi apagando lentamente. Era a morte.

²⁹ O poema encontra-se em anexo.

No teatro de animais, a simbologia deve ser considerada na composição das personagens e para melhor compreensão do texto. A Pomba e o Porco defendem seus pontos de vista em relação ao comportamento do homem. O Porco é alimento e a Pomba um símbolo da paz.

Paloma: El hombre me hizo símbolo de su amor, símbolo de su Dio. Yo llevo la sabiduría, yo soy como la luz. [...]

Cerdo: [...] Tú sabes recibir al sol sobre tu pluma inmaculada y adivinar su alma única, tú que vuelas hasta perderte en el azul, tú qué sabes amar como nadie no puedes desaparecer. Si has logrado un solo instante de felicidad alcanzarás la inmortalidad, porque el que ha bañado su alma tan sólo un momento en la quietud de la perfección no podrá perecer. (LORCA: 2004, p. 121)

Segundo CHEVALIER (2006),

(A pomba) é, fundamentalmente, um símbolo de pureza, de simplicidade, e, também, quando trás o ramo de oliveira para Noé, na arca, de paz, harmonia, esperança, felicidade recuperada. [...] (as diversas acepções) só divergem na aparência, fazem com que a pomba represente muitas vezes aquilo que o homem tem de imorredouro, quer dizer, o princípio vital, a alma. [...] Todo esse simbolismo provém, evidentemente, da beleza e da graça desse pássaro, de alvura imaculada, e doçura do seu arrulho. [...] Observemos, por fim, que a pomba é uma ave sociável, o que reforça a valorização sempre positiva de seu simbolismo. (CHEVALIER: 2006, p.728)

É fato que as representações da pomba no imaginário popular refletem e repetem as imagens bíblicas. A valorização positiva do pássaro é fortalecida pelas ações da personagem na peça, uma vez que a mesma vê o homem como alguém que a venera como um símbolo da paz. Na edição dos tradutores Ronald Polito e Vadim Nikitin aparecem sugestões quanto a própria encenação:

Ela (a Pomba) é leve e dançarina, uma criatura que se alimenta da luz do sol. Como isso se reflete no seu corpo? E na sua voz? A Pomba está voltada para o céu, enquanto o Porco pesa sobre o chão. Aquela voa e canta, este se arrasta ronca e grunhe. Por si só, o contraste corporal e vocal já revela muito da relação entre os dois personagens e entre suas diferentes visões de mundo. (p.139)

O personagem do Porco por ser velho expressa a sabedoria. Assim como a Pomba e a sua brancura demonstram bondade e paz. Porém, no texto, eles irão à assembleia para julgamento das ações do homem e sua relação com os animais. Cada um defendendo seu ponto de vista de acordo com o tratamento recebido.

Em Chevalier,

O porco simboliza (quase universalmente) a comilança, a ferocidade: ele devora e engole tudo o que se apresenta. Em muitos mitos, é esse papel de sorvedouro que lhe é atribuído. O porco é geralmente o símbolo das tendências obscuras, sob todas as suas formas, da ignorância, da gula, da luxúria e do egoísmo” (CHEVALIER: 2006, p.734).

Definição que se inverte no texto dramático, uma vez que o homem é caracterizado dessa forma: um animal feroz, cheio de gula e tomado pela luxúria e egoísmo.

Temos em Lorca, um poeta atormentado pelas questões humanas e com o ser vivo de uma maneira geral. Desde jovem sempre esteve preocupado com os mais fracos, não apenas com aqueles que viviam à margem da sociedade e com as quais se identificou: negros e homossexuais do Harlem, mas igualmente com os animais que sempre sofreram à ambição do homem. As imagens e símbolos presentes nos textos do poeta são resultado de reflexões internas que transpassam o poema, atingindo os leitores, chamando atenção para uma suposta superioridade do homem que o faz agir de forma tão desumana desconsiderando o valor da vida na terra.

Outros personagens agregam valor na narrativa do ponto de vista artístico. O Rouxinol representa os artistas que só cantam por motivos de alegria. Por ser inacabada, a peça poderia ser vista como uma crítica à forma política espanhola, assim como *A revolução dos bichos* (1945) escrita pelo autor norte-americano George Orwell. Esse fato já é percebido pelos tradutores em notas ao final do livro:

Esse texto é apresentado sob a forma de fábula de animais que poderia render muito bem uma interpretação política – numa direção semelhante à adotada pelo escritor inglês George Orwell, décadas mais tarde, e *A revolução dos bichos* (1945). Curiosamente, no livro de Orwell – uma sátira ao totalitarismo soviético -, também são os porcos que comandam a insurreição contra os homens, embora, com o passar do tempo, eles acabam reintroduzindo na fazenda os mecanismos de exploração e desigualdade que haviam motivado inicialmente a revolução. (POLITO E NIKITIN: 2007, p. 128)

Na fábula “Os músicos de Bremen”, dos Irmãos Grimm, os animais, enquanto personagens, se cansam dos maus tratos sofridos pelos donos e decidem ir para a cidade tentar uma vida melhor. Não se pode afirmar que esta fábula seria a fonte para a inspiração lorquiana, no entanto, considerando-se a avidez de Lorca menino pela leitura, não é impossível que ela tenha exercido certa influência no jovem poeta.

Levando-se em consideração a história política da Espanha e a aguda capacidade de observação do poeta, não se pode descartar certa crítica política encontrada em sua obra. Segundo Machado, o poeta tinha extrema consciência do tumultuado ambiente político de sua Espanha:

Não se pode esquecer que Lorca tem 16 anos no início da Primeira Grande Guerra e apenas 19 no momento em que eclode a Revolução Soviética. Aos 25, ele vê instaurar-se a ditadura de Primo de Rivera, prelúdio de outras ditaduras que invadirão a Europa. Aos 30 anos, vive a crise econômica mundial numa Nova York que sofre as piores consequências dessa crise. A seguir, sofrerá ainda o duro golpe da segunda República Espanhola e o putsch hitleriano, a guerra da Etiópia e, finalmente o triunfo da Frente Popular na França e na Espanha. Foram esses acontecimentos que fizeram o poeta pressentir a violência que se instaurava gradativamente em torno dele. Por meio de uma tomada de consciência histórica que marca o início do século XX, parece ficar claro o desequilíbrio da sociedade espanhola, quando toda a nação se vê reduzida a uma flagrante impotência sob o peso de forças conservadoras. (MACHADO: 2011, p. 139)

A bagagem histórica de Lorca poderia tê-lo influenciado na criação de sua obra. Nas biografias sobre o autor, enfatiza-se o fato de que ele não gostava de ser definido como partidário de um partido político ou de um manifesto político. No entanto, avesso às injustiças, e não podendo compartilhar com elas o poeta serviu-se de sua obra para denunciá-las.

O texto dramático, escrito como uma fábula, contém um algo mais que será transmitido para a criança. Segundo Sperber

Os estudos da fábula sugerem uma forma simultaneamente didática e dramática. Dramática, porque cada uma apresenta como que um episódio, uma cena, em que atuam personagens que se encontram em situações que sempre levam à interlocução. E didática, porque a fábula pode ter uma ‘moralidade’. (SPERBER: 2006, p. 542)

Muito mais do que anunciar uma lição moral Lorca sugere uma reflexão. Na verdade, ele não apenas sugere, ele provoca, conduz o leitor a posicionar-se diante do horror da violência sofrida, diante do oprimido sem expectativas nas mãos do opressor. Sentimentos facilmente compreendidos pelo universo infantil.

Considerações finais

Longo foi o percurso histórico que promoveu a criança à indivíduo. Ao assumir seu papel na sociedade ela naturalmente se submeteu a toda espécie de determinações e restrições e sobretudo a uma censura moralista que se quer protetora da infância. Entre estas restrições a ideia da morte é um dos aspectos censurado. Afastar a ideia da morte é algo impossível, considerando que a morte é inerente à vida. É exatamente a existência desta morte que gera o medo e que faz o homem criar artifícios em seu imaginário para vencê-lo. Uma das tentativas de suplantá-lo ocorre por meio da literatura. O ser humano encontra na literatura uma morte virtual que, inconscientemente, o prepara para sua própria morte e o ajuda a vencer seu medo. Tal fato não é diferente no imaginário infantil. Os contos, as cantigas de ninar, a poesia, o teatro, artes que corajosamente abordam este tema, ao serem absorvidos pelo imaginário e pelo inconsciente da criança a preparam para enfrentar seus medos reais.

A obra de Federico García Lorca se encontra entre uma das mais importantes do século XX. Ao tratar temas universais o poeta acena com uma importante abertura para a compreensão do espírito humano. Os temas que são abordados por sua poesia e dramaturgia não se restringem a uma definição. Ao falar sobre temas delicados, como a morte, o poeta faz dos seus textos uma fonte inesgotável de elaboração do imaginário e, cumpre o seu papel sobre a necessidade de fabular. Em suas conferências, poesia e dramaturgia, o poeta granadino descortina certa universalidade por meio de uma linguagem carregada de significações.

A temática de sua obra, o sagrado, o respeito aos animais e o conhecimento de sua cultura andaluza são igualmente encontrados nos contos de fadas, nas canções de ninar, nos poemas e nas peças, sob as mais diversas formas. Temática que leva o leitor a uma reflexão sobre o seu lugar e sua função no mundo.

As imagens presentes na obra de Lorca fazem da morte uma companheira menos assustadora, assim como, na atualidade, o universo de Harry Potter, que tantos fascina crianças e adolescentes. A literatura consegue nos elevar a esse patamar de companheirismo, servindo-se de temas que assombram a humanidade por nos tornar cúmplices de suas histórias.

O mundo das imagens, realidade constante hoje, pode muito bem impedir a criança de desenvolver sua própria imaginação. É necessário um esforço muito grande de renovação e de

dedicação dos novos profissionais da educação, além de políticas públicas e capacitação de professores para iniciar um processo que desenvolva na criança e no adolescente o gosto pela leitura.

Perrotti (1990) critica o fato de não notar que a criança está inserida em um meio social o que se torna ponto crucial em seu desenvolvimento cultural. O autor comenta:

O concreto da criança aparece aí como sendo extremamente móvel, sujeito às inflexões do meio social e, portanto, histórico. Assim, longe de ser apenas um organismo em movimento, como de resto qualquer categoria etária, a criança é também alguém profundamente enraizada em um tempo e um espaço, alguém que interage com estas categorias, que influencia o meio onde vive e é influenciado por ele. (PERROTTI: 1990, p.12)

Fazer parte de um meio social influencia e reforça ainda mais o fato de que é preciso dar a conhecer outras realidades pertencentes as diversas camadas da sociedade. Uma criança não pode ser privada de conhecimento, e conhecer realidades diferentes da sua, abre-lhe novas possibilidades e visões do mundo. Neste sentido o estímulo à leitura é um excelente catalisador destas possibilidades. Hoje, acredita-se que é na escola e, mais especificamente, pelo professor que este conhecimento deva ser mediado.

A obra de Garcia Lorca não é de fácil tradução no Brasil, considerando-se sua forma altamente poética. Porém, a passos lentos, a tradução de sua literatura voltada para a criança tem se tornado frequente e disponibilizada pelo FNDE, por meio de algumas adaptações de peças e poemas do poeta espanhol. Grande defensor da arte literária, bem como do teatro³⁰, o poeta proclamava que aquele que não lê, não pensa e se deixa dominar mais facilmente.

Vivemos um momento em que somos constantemente invadidos pela tecnologia, pelos jogos virtuais, pelos programas televisivos que tanto atraem, e cada vez mais cedo, as crianças e jovens, independentemente de sua classe social. As crianças, confiadas as “babás eletrônicas”, se afastam gradativamente do universo da leitura. Cabe, portanto, à escola desenvolver um programa adequado e inteligente para atingir o pequeno futuro leitor e, fazê-lo descobrir um mundo que vai além do mundo digital e da televisão.

³⁰ Não se pode esquecer que o poeta criou o teatro La Barraca em 1931, dentro de um projeto do Ministério de Educação e cultura do então Ministro Fernando de Los Rios, cujo objetivo era divulgar nas diferentes regiões da Espanha, o teatro clássico espanhol.

Nesse novo tempo, em que há informação sobre tudo e em todo lugar, a criança deve conhecer sobre a vida de uma forma respeitosa e entender das coisas. Privá-la só aumentará sua curiosidade. O cinema tem ajudado a difundir, entre outras, a ideia da morte. Tem suas falhas, mas de um modo geral é uma ferramenta de ensino a se usar para exorcizar. Obviamente com a supervisão de um adulto, que deve se manter informado e disposto a suprir a necessidade de conhecimento. O conto transformado em filme é acessível e de fácil entendimento e não deve substituir inteiramente o livro, mas complementá-lo.

O medo e a morte nos é inevitável e a criança vai senti-los quando chegar hora, a fabulação é a ajuda essencial para exorcizá-los. Fazer a criança conhecer por meio da literatura é perpetuar o ser-humano da forma mais legítima.

Referências

ANTONIO ARANGO, Manuel. **Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca**. Madrid: Espiral Hispano Americana, 1995.

ARIÈS, Philippe. **História da morte no ocidente**: da idade média aos nossos dias. Trad. Priscila Vianna de Siqueira. Rio de Janeiro, Ed. especial. Nova Fronteira, 2012.

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Trad. Dora Flaksman. Rio de Janeiro, RJ: 2ª ed. Editora Guanabara S.A., 1981.

BADINTER, Elisabeth. **Um Amor conquistado: o mito do amor materno**.. Elisabeth Badinter; tradução de Waltensir Dutra. — Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland e outros. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. — 7ª ed. — Petrópolis: Vozes, 2011.

BASTILLE, George. **A literatura e o mal**. Tradução de Antônio Borges Coelho. Lisboa: Editora Ulisseia, 1957.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Trad. Arlene Caetano. 16ª ed. Paz e Terra, 2002.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BORGES, Jorge Luís. **Cinco visões pessoais**. Trad. de Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985.

BORGES, Jorge Luís. **Esse ofício do verso**; org. Calin-Andei Mihailescu; trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BORNHEIM, Gerd Alberto. **A inexorabilidade da morte**. Conferência realizada em 25 de abril de 2002, no Ciclo de palestras *Memento mori*, organizado pelo Departamento Nacional do SESC.

BOTELHO, Jota A.. **A história da canção Duerme negrito**. Disponível em <http://jornalggn.com.br/blog/jota-a-botelho/a-historia-da-cancao-duerme-negrito> Acesso em 13 de janeiro de 2016.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Nacional, 1985.

CANTON, Katia. **E o príncipe dançou....** Trad.: Cláudia Sant'Ana Martins. São Paulo: Editora Ática S.A., 1994.

CARVALHO, Mayra Moreyra. **Modernidade e revolta em Poeta en Nueva York, de Federico García Lorca**. In: Revista de Letras, Goiânia, v. 2, n. 2, p. 71-93, jan.-jun. 2013.

CASSIRER, Ernest. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CASTELLI, Chantall. **Guia de leitura para o professor: Meu coração é tua casa**. Disponível em: http://www.edicoessm.com.br/download/?p=/sm_resources_center/guiasleitura/375_Guia_de_leitura_Meu_coracao_e_tua_casa.pdf Acesso em 20 de janeiro de 2016.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura Infantil: Teoria, análise, didática**. São Paulo: Moderna, 2000.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. **Fadas no divã**. Porto Alegre: Artmed, 2006.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números); coordenação de Carlos Sussekind; tradução Vera da Costa e Silva – 28ª ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente: 1300-1800**, uma cidade sitiada – Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DIECKMANN, Hans. **Contos de fada vividos**. Trad. Elisabeth C. M. Jansen: revisão Cátia Zambrana Ogalla Tinti. São Paulo: Paulinas, 1986.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DURAND, Gilbert. **Imaginação simbólica**. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1993.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Tradução de Renée Eve Levié. – 3ª ed. – Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

FERRO, Gabo. La perfecta canción de cuna. **RADAR**. Disponível em <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/17-6852-2011-02-20.html>> Acesso em 10 de janeiro de 2016.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In.: **Ditos e escritos** – Vol. III. trad. Inês A.D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FREUD, S. Além do princípio do prazer. In.: **Obras psicológicas completas**: Edição Standart Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. **O ego e o id**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FROMM, Erich. **A linguagem esquecida**. Trad. Octavio Alves Velho. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 6ª ed. 1976.

GAMA-KHALIL, Marisa; ANDRADE, Paulo Fonseca (Org.). As literaturas infantil e juvenil... ainda uma vez. Uberlândia: GpEA: CAPES, 2013.

GARCIA LORCA, Federico. **Meu coração é tua casa**. Seleção e tradução Pádua Fernandes; ilustrações Jaime Prades. São Paulo: Comboio de Corda, 2007.

GARCIA LORCA, Federico. **Obra poética completa**. Trad. William Agel de Mello. – 3ª ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1999.

GARCIA LORCA, Federico. **Teatro inédito de juventude**. Comentado por Andrés Soria Olmedo. Madrid. Ediciones Catedra S.A., 1994.

GARCIA LORCA, Frederico. **El maleficio de la mariposa**. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 2ª ed., 2009.

GARCIA LORCA, Frederico. **Os títeres de porrete e outras peças**: Trad. Ronald Polito e Vadim Nikitin; ilustrações Pepe Casals. São Paulo: Comboio de Corda, 2007.

GIBSON, Ian. **Federico García Lorca**: uma biografia/ Ian Gibson; tradução Augusto Klein –2ª ed. São Paulo: Globo, 2014.

HOUAISS, Antônio. **Minidicionário Houaiss**. SP: Ed. Objetiva. 2004. ISBN 8573026235. 980 páginas.

ISER, Wolfgang. A interação com o leitor. In.: **A literatura e o leitor**: textos de estética e recepção. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. – Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1979.

JACKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1973.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1977.

MACHADO, Irley. Federico Garcia Lorca: Um heterodoxo. In: **Mi corazón es una mariposa: estudos sobre dramaturgia e poesia em Federico Garcia Lorca**. V. 2/ Org. Irley Machado. – Uberlândia-MG, UDUFU, 2014.

MACHADO, Irley. Poesia e erotismo na dramaturgia de Garcia Lorca. In: **Buscaba el amanecer: estudos sobre dramaturgia e poesia em Federico Garcia Lorca**/ Org. Irley Machado. – Uberlândia-MG, UDUFU, 2010.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. **Poesia e imaginário**. Porto Alegre: UDIPUCRS, 2002.

NOVAIS, Adauto. Políticas do medo. In.: **Ensaio sobre o medo**/ org. Adauto Novais. São Paulo: Editora Senac São Paulo. Edições senac SP, 2007.

PERROTI, Edmir. A criança e produção cultural. In.: ZIBERMAN, Regina. **A produção cultural para a criança**. 4ª ed. Tatiana Belinky Org. Regina Ziberman. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Recife. UFPE, 1995.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

REGINO, Sueli Maria de Oliveira. Ironia Dramática e Estruturas Místicas do Imaginário em El Maleficio de la Mariposa, de García Lorca. **Gláuks**. Viçosa: v. 10 n. 2 (2010) 57-64. Disponível em <http://www.revistaglauks.ufv.br/arearestrita/arquivos_internos/artigos/4__Sueli_Regino.pdf> Acesso em 12 de junho de 2015.

REZENDE, Stella Maris. Stella Maris Rezende fala da importância de histórias complexas para o público de crianças e jovens. **Língua Portuguesa**. Disponível em <<http://revistalingua.com.br/textos/110/fada-das-palavras-334025-1.asp>> Acesso em 15 de julho de 2015.

RODRIGUES, Andrea. **O que é egocentrismo infantil?** Disponível em <<http://quemcoruja.com.br/egocentrismo-infantil>> Acesso em: 10 de janeiro de 2016.

SCARANI, Federico Rivero. **Un estudio estilístico de “Poeta en Nueva York” de Federico García Lorca**. In: Verbo 21 Cultura & Literatura. Ano 13, número 170, setembro de 2013. Disponível em <http://www.verbo21.com.br/v6/>.

SOUTO MAIOR, Mário. Cantigas de Ninar: Origens Remotas. **Da série Folclore**. Departamento de Antropologia da FJN – nº 217 Disponível em: <http://www.soutomaioreti.br/mario/paginas/cur_cant.htm> Acesso em: 13 abril. 2015.

SPERBER, Suzi Frankl. **Ficção e razão: Uma forma retomada das formas simples**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild/ FAPESP, 2009.

VARANDAS, Angélica. A Idade Média e os bestiários. **Medievalista on line**, Lisboa, ano 2, número 2, 2006. Disponível em <<http://www.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA2/medievalista-bestiario.htm>> Acesso em: 10 de jan. de 2016.

WOLFF, Francis. Devemos temer a morte? In.: **Ensaio sobre o medo**/ org. Adauto Novais. São Paulo: Editora Senac São Paulo. Edições senac SP, 2007.

APÊNDICE

NEW YORK (OFICINA Y DENUNCIA)

A Fernando Vela

Debajo de las multiplicaciones
hay una gota de sangre de pato.
Debajo de las divisiones
hay una gota de sangre de marinero.
Debajo de las sumas, un río de sangre tierna;
un río que viene cantando
por los dormitorios de los arrabales,
y es plata, cemento o brisa
en el alba mentida de New York.
Existen las montañas, lo sé.
Y los anteojos para la sabiduría,
lo sé. Pero yo no he venido a ver el cielo.
He venido para ver la turbia sangre,
la sangre que lleva las máquinas a las cataratas
y el espíritu a la lengua de la cobra.
Todos los días se matan en New York
cuatro millones de patos,
cinco millones de cerdos,
dos mil palomas para el gusto de los agonizantes,
un millón de vacas,
un millón de corderos
y dos millones de gallos
que dejan los cielos hechos añicos.
Más vale sollozar afilando la navaja
o asesinar a los perros en las alucinantes cacerías
que resistir en la madrugada
los interminables trenes de leche,
los interminables trenes de sangre,
y los trenes de rosas maniatadas
por los comerciantes de perfumes.
Los patos y las palomas
y los cerdos y los corderos
ponen sus gotas de sangre
debajo de las multiplicaciones;
y los terribles alaridos de las vacas estrujadas
llenan de dolor el valle
donde el Hudson se emborracha con aceite.
Yo denuncio a toda la gente
que ignora la otra mitad,
la mitad irredimible
que levanta sus montes de cemento
donde laten los corazones
de los animalitos que se olvidan
y donde caeremos todos
en la última fiesta de los taladros.

Os escupo en la cara.
La otra mitad me escucha
devorando, cantando, volando en su pureza
como los niños en las porterías
que llevan frágiles palitos
a los huecos donde se oxidan
las antenas de los insectos.
No es el infierno, es la calle.
No es la muerte, es la tienda de frutas.
Hay un mundo de ríos quebrados y distancias inasibles
en la patita de ese gato quebrada por el automóvil,
y yo oigo el canto de la lombriz
en el corazón de muchas niñas.
óxido, fermento, tierra estremecida.
Tierra tú mismo que nadas por los números de la oficina.
¿Qué voy a hacer, ordenar los paisajes?
¿Ordenar los amores que luego son fotografías,
que luego son pedazos de madera y bocanadas de sangre?
No, no; yo denuncio,
yo denuncio la conjura
de estas desiertas oficinas
que no radian las agonías,
que borran los programas de la selva,
y me ofrezco a ser comido por las vacas estrujadas
cuando sus gritos llenan el valle
donde el Hudson se emborracha con aceite. (GARCIA LORCA, 1989, p. 478-480)